



**UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA**

**Facultad de Bellas Artes**

**Doctorado en Artes**

**TESIS**

**IMPROVISAR EN JAZZ**

**UN ESTUDIO PSICOMUSICOLÓGICO DE LA  
IMPROVISACIÓN CON MÚSICOS ARGENTINOS**

**Joaquín Blas Pérez**

**Directora: Dra. Isabel Cecilia Martínez**

**La Plata, Septiembre de 2015**

*A Taís, Baltasar y Ana*

# AGRADECIMIENTOS

La realización de esta tesis de posgrado se hace posible gracias al financiamiento exclusivo de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de La Plata en el marco del sistema de Becas de Investigación y Desarrollo Científico, Tecnológico y Artístico.

El desarrollo de la investigación que aquí se presenta hubiera sido imposible sin el apoyo y los aportes del grupo académico y colegas del LEEM (Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical) y los equipos de investigación B298 *'La Corporeidad de la Mente Musical. Hacia una definición de su estatura en el estudio de la Ontogénesis, la Percepción y la Performance de la Música'* y PICT 2013-0368 *'Musicalidad Comunicativa en las Artes Temporales y la Infancia Temprana'* ambos dirigidos por la Dra. Isabel C. Martínez.

A la Dra. Isabel C. Martínez se le debe un profundo y especial agradecimiento por su trabajo como Directora en la presente tesis. En este sentido hay que destacar que esta tesis se materializa gracias a la orientación y los aportes de Isabel, quien colaboró con la revisión del manuscrito y la orientación epistemológica y metodológica de toda la investigación.

Se agradece además los profesores del Doctorado en Artes por el conocimiento recibido y a la Secretaria de Posgrado María Elena Larregle por su amable atención y rápida respuesta a las consultas y trámites en las distintas instancias de la carrera.

Se agradece por su conocimiento, su saber y su amistad a los músicos, maestros que cimentaron mi formación práctica alrededor de la improvisación Pepe Angelillo y Pablo Ledesma de la ciudad de La Plata.

Se agradece especialmente a quien fuera mi maestro en improvisación durante muchos años el saxofonista Ricardo Cavalli. A los saxofonistas argentinos Carlos Lastra y Rodrigo Domínguez quienes aportaron otras visiones a mi conocimiento práctico y el pensamiento sobre improvisación en jazz. A Ricardo, Carlos y Rodrigo además por participar activamente como sujetos del estudio de casos que se presenta en Capítulo 3.

A los increíbles músicos de la ciudad de La Plata, compañeros de la música, que hicieron su aporte como sujetos de los experimentos y las entrevistas: Rodrigo Runco, Ivan Simanovsky, Federico Núñez, Bernardo Casagrande, Fabricio Panzieri, Rodrigo Barrientos, Esteban Cicatelli, Cristian Cáceres, Walter Noak, Guillermo Vera, Federico Viceconte, Marcos Edward, Martín Mesineo, Ignacio Cacace, Ignacio Casagrande, Matías Martín Hargo. A otros colegas músicos que supieron hacer aportes a la presente investigación: Jorge Oss, Omar Gómez, Federico Jaugueriberry, Kahil Ferraris, Andrés Martínez. A Gise Magri por su apoyo estratégico sobre el final del escrito.

A mis colegas y amigos con los que toco cada día de mi vida, y comparto o compartí proyectos musicales, tocadas y grupos. A mis alumnos y amigos. A mis padres por el amor y el apoyo en mis estudios de grado en la Universidad.

A mi familia que me sostuvo siempre, pero más ahora en los últimos meses de trabajo exhaustivo. Por aguantarme, por alegrarme cada día de mi vida, a ellos dedico por completo mi trabajo, a quienes amo profundamente a Taís, Baltasar y Ana.

Joaquín Pérez. – Septiembre de 2015

# ÍNDICE

## Agradecimientos

|  |           |
|--|-----------|
| <b>INTRODUCCIÓN.....</b>   | <b>1</b>  |
| La pregunta sobre nuestro objeto de estudio.....   | 4         |
| Organización del trabajo.....  | 6         |
| <b>CAPÍTULO 1 – CARACTERIZACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO.....</b>                                   | <b>9</b>  |
| El concepto de improvisación en la academia musical.....   | 11        |
| La dimensión estética del concepto de improvisación.....   | 23        |
| Una práctica situada: El Jazz Argentino y Latinoamericano.....                                   | 32        |
| Síntesis.....  | 35        |
| <b>CAPÍTULO 2 – BASES PSICOMUSICOLÓGICAS I: MÚSICA, GRAMÁTICA Y PROCESAMIENTO COGNITIVO.....</b> | <b>39</b> |
| La improvisación como unidad proceso–producto.....   | 41        |
| <i>La obra improvisada.....</i>  | <i>42</i> |
| <i>La preparación para la improvisación.....</i>   | <i>43</i> |
| <i>El proceso improvisatorio.....</i>  | <i>45</i> |
| <i>Restricciones proactivas y retroactivas.....</i>  | <i>48</i> |
| Metodología para el análisis de la improvisación como proceso-producto.....                      | 49        |
| <i>Poiesis inductiva – Poiesis Externa.....</i>  | <i>50</i> |
| <i>Transcripción y Análisis.....</i>   | <i>51</i> |
| <i>Herramientas de la Teoría Musical.....</i>  | <i>52</i> |
| <i>Entrevistas y Análisis Cualitativo.....</i>   | <i>54</i> |
| Síntesis.....  | 55        |

**CAPÍTULO 3 – UN ESTUDIO DE TRES CASOS CON SAXOFONISTAS ARGENTINOS:  
CARLOS LASTRA, RODRIGO DOMÍNGUEZ, RICARDO CAVALLI.....57**

|   |           |
|---|-----------|
| Introducción.....   | 57        |
| <i>Tres sujetos para nuestro estudio de caso.....</i>   | <i>57</i> |
| <i>Obras improvisadas para el análisis.....</i>   | <i>59</i> |
| <i>Descripción del estudio.....</i>   | <i>59</i> |
| Análisis comparativo sobre tres solos improvisados: JazzyMantaquius, Tonos y formas, Mombyry..... | 60        |
| <i>Metodología.....</i>   | <i>62</i> |
| <i>Resultados.....</i>  | <i>63</i> |
| <i>Conclusiones.....</i>  | <i>80</i> |
| Entrevistas y Análisis Cualitativo.....   | 82        |
| <i>Metodología.....</i>   | <i>82</i> |
| <i>Resultados.....</i>  | <i>83</i> |
| <i>Conclusiones.....</i>  | <i>96</i> |
| Síntesis.....   | 96        |

**CAPÍTULO 4 – BASES PSICOMUSICOLÓGICAS II: LA COGNICIÓN COMO EXPERIENCIA CORPOREIZADA E INTERSUBJETIVA**

|   |            |
|---|------------|
| La interacción en la improvisación Jazzística.....  | 101        |
| <i>La música en el marco de las Ciencias Cognitivas de Segunda Generación.....</i>                                | <i>106</i> |
| <i>Interacción con el ambiente: El ciclo de percepción-acción.....</i>  | <i>110</i> |
| <i>Emergencia Colaborativa: Cognición Social y Musicalidad Comunicativa.....</i>                                  | <i>112</i> |
| Metodología para el análisis de la improvisación en el marco de las Ciencia Cognitivas de Segunda Generación..... | 120        |
| <i>Expectativas e Improvisación.....</i>  | <i>121</i> |
| <i>Entrainment: El 'groove' como interacción rítmica en un nivel micro-temporal .....</i>                         | <i>123</i> |

|  |            |
|--|------------|
| <i>El espacio de la altura: 'groove tonal'</i> .....   | 126        |
| <i>La Entrevista Grupal</i> .....  | 128        |
| Síntesis.....  | 129        |
| <b>CAPÍTULO 5 – ESTUDIOS EXPERIMENTALES 1: IMPROVISACIÓN E INTERACCIÓN CON EL AMBIENTE. CICLO DE PERCEPCIÓN-ACCIÓN (CPA)</b> ..... | <b>131</b> |
| Diseño del experimento.....  | 131        |
| <i>Objetivos</i> .....   | 133        |
| <i>Método</i> .....  | 133        |
| <i>Análisis de los Resultados</i> .....  | 135        |
| Condición 1: CPA y Ritmo / Entrainment.....  | 136        |
| <i>Resultados</i> .....  | 137        |
| <i>Discusión (Condición 1)</i> .....   | 143        |
| Condición 2: CPA y Armonía / Configuración de la altura.....   | 145        |
| <i>Resultados</i> .....  | 145        |
| <i>Discusión (Condición 2)</i> .....   | 146        |
| Comparación Condiciones 1 y 2.....   | 156        |
| Conclusiones.....  | 159        |
| <b>CAPÍTULO 6 – ESTUDIOS EXPERIMENTALES 2: INTERACCIÓN ENTRE IMPROVISADORES Y EMERGENCIA COLABORATIVA (EC)</b> .....               | <b>161</b> |
| Diseño del Experimento.....  | 163        |
| Objetivos.....   | 163        |
| Método.....  | 163        |
| Análisis de los Resultados.....  | 166        |
| Condiciones 1-2: EC y Ritmo / Entrainment.....   | 167        |
| Resultados.....  | 169        |
| Discusión (Condiciones 1 y 2).....   | 180        |

|  |            |
|--|------------|
| Condiciones 3-4: EC y Armonía / Configuración de la altura.....                              | 184        |
| Resultados.....  | 185        |
| Discusión (Condiciones 3 y 4).....   | 193        |
| Comparación de los Resultados (Groove / Groove Tonal).....                                   | 194        |
| Análisis de Entrevistas.....   | 196        |
| Resultados.....  | 196        |
| Discusión (Entrevistas).....   | 203        |
| Conclusiones.....  | 204        |
| <b>CAPÍTULO 7 – DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES.....</b>  | <b>209</b> |
| La interacción con el otro como punto de partida.....  | 213        |
| De la interacción con el ambiente a la construcción de las gramáticas de lo improvisado..... | 216        |
| Las gramáticas de lo improvisado .....   | 219        |
| Hacia una definición estética y cognitiva de la improvisación.....                           | 222        |
| Comentarios Finales.....   | 225        |
| <b>REFERENCIAS.....</b>  | <b>229</b> |
| <b>APÉNDICE 1 - CAP3.....</b>  | <b>239</b> |
| <b>APÉNDICE 2 - CAP3.....</b>  | <b>277</b> |
| <b>APÉNDICE 3 - CAP.5.....</b>   | <b>309</b> |
| <b>APÉNDICE 4 - CAP.6.....</b>   | <b>313</b> |



# INTRODUCCIÓN

El tema de la presente tesis, se nutre en principio de mi propia experiencia como músico dentro y fuera de las instituciones de enseñanza. La formación a la que accedí como flautista y saxofonista en el Conservatorio y posteriormente como compositor en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, estuvo centrada en la lectura, interpretación y análisis de partituras. En algunas ocasiones se orientó a la realización de producciones musicales, arreglos o composiciones, que la mayoría de las veces se escribían antes de ser 'ejecutadas'. El interés por las músicas populares que se practicaban fuera de las instituciones, me llevó a participar de proyectos en el ámbito del rock, del folklore argentino, del jazz y la música latinoamericana. La práctica en música popular demandaba siempre habilidades nuevas, vinculadas a la ausencia parcial o total de la notación; a esta forma de hacer música se la nombraba en general como 'tocar de oído'. Cuando había cierto grado de indefinición en ese tocar, cuando se hacían variaciones sobre lo aprendido o cuando se buscaba producir una nueva melodía o solo instrumental, aparecía aquello que entendíamos como improvisación. Desde aquel momento noté que improvisar era algo diferente de lo que aprendimos en el Conservatorio o en la Facultad, era algo que desconocía y para lo cual tuve que formarme otra vez. El hacer intuitivo se convirtió luego en estudio sistemático, autodidacta y a veces apoyado en clases privadas con músicos de nuestro país que en la mayoría de los casos trabajaban con propuestas pedagógicas vinculadas al jazz. Ese transitar por la práctica musical devino luego en el trabajo de investigación sobre la improvisación que hoy se materializa en este escrito.

Improvisar en jazz es el tema de esta tesis. Se lo aborda bajo el supuesto de que la práctica de la improvisación promovida por este estilo subvierte, por lo menos en parte, el modelo cognitivo subyacente y el modo de relacionarse con la música que propone la academia occidental tradicional. Se sostiene en este sentido que la idea de una música centrada en el texto-partitura y la división de roles especializados (ejecutante, compositor, director) promovida por el modelo conservatorio configuran en esencia una práctica musical reproductiva (Kingsbury, 1988; Musumeci, 2001). En la misma, el músico toca lo que está escrito, en general por otro; si pensamos en nuestro país, un otro europeo del siglo XVIII o XIX. Entendiendo que el abordaje del jazz podría configurar una referencia a

otro paradigma de lo musical, se considera urgente la reflexión sobre los modos en los que el estilo y la improvisación están siendo adoptados e incorporados a las prácticas musicales locales, argentinas-latinoamericanas. En este sentido, el trabajo estará orientado a desarrollar una mirada propia sobre la práctica de la improvisación, en la que esta última es vista como una forma de interpelar al modelo hegemónico de institución musical heredada de Europa. Teniendo en cuenta que la práctica de la improvisación en el jazz se centra en los diferentes modos en los que interactuamos con el sonido y con el otro organizando los materiales musicales, el trabajo se direcciona en especial hacia el estudio de los aspectos cognitivos en términos gramaticales, corporeizados e intersubjetivos.

Se define al abordaje psicomusicológico como una aproximación al objeto de estudio en la que convergen principalmente los marcos teóricos y las metodologías de la psicología de la música, la etnomusicología y la teoría de la música. Lo musical-cognitivo es analizado en su condición performativa como experiencia humana, corporeizada e intersubjetiva, sin dejar por esto de considerar los aspectos particulares de la música como práctica cultural situada. En este enfoque se intenta un equilibrio entre las tendencias opuestas del universalismo y el relativismo cultural que tradicionalmente se presentaron en disciplinas como la Psicología de la Música y la Etnomusicología. Las nuevas tendencias multidisciplinares vinculadas al estudio de la música en estas dos disciplinas, en especial aquellas que se desarrollan en el marco de las Ciencias Cognitivas de Segunda Generación, trabajan sobre una idea experiencialista de lo musical. El estudio de la música en términos de experiencia demanda el abordaje de diversas dimensiones gramaticales, subjetivas, afectivas, neurobiológicas, fenomenológicas y corporales, pero sobre todo intersubjetivas, vinculadas a la práctica de significación y la construcción del conocimiento en contextos culturales concretos. La improvisación musical es, en estos términos, un objeto de estudio multidimensional para el cual se requiere un importante trabajo de triangulación teórica y multiplicidad metodológica (Denzin, 1978; Vasilachis de Gialdino, 1992). En el presente trabajo se incluyen tanto capítulos de reflexión teórica como trabajos empíricos en los que la improvisación se aborda a partir de diversas metodologías de la musicología, la psicología de la música y el análisis cualitativo de las ciencias sociales.

Hay que destacar el hecho de que el tema de tesis toma forma a partir del trabajo y las discusiones alrededor de la idea de experiencia musical que tienen lugar al interior del grupo de investigadores del LEEM-FBA-UNLP (Laboratorio para el Estudio de la

Experiencia Musical de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata). En este grupo de trabajo se desarrollan diversas investigaciones en la línea de las Ciencias Cognitivas de Segunda Generación (CC2G), vinculadas a la Cognición Musical Corporeizada (Johnson 2007; Leman 2008; Lakoff 2008). Las CC2G aportan fundamento para una redefinición de la idea de experiencia musical, en tanto la consideran intersubjetiva, corporeizada, multimodal y situada, constituyendo así una alternativa a la Ciencia Cognitiva Clásica y dentro de esta última a las ideas de cognición mental, funcionalista o computacionalista. En el LEEM, investigadores de diferentes disciplinas artísticas vinculadas a la música trabajan en proyectos de investigación para el desarrollo de una lectura propia de las CC2G y la Cognición Musical Corporeizada. Con la incorporación de este marco, se espera elaborar conceptos que aporten nuevas explicaciones acerca del modo en que se desarrolla la improvisación como experiencia humana intersubjetiva. Hay que destacar que este tipo de abordaje está muy poco desarrollado para nuestro objeto específico.

El estudio de la improvisación musical en el marco de un paradigma corporeizado supone un cambio de dirección o de perspectiva con respecto a la teoría tradicional que aborda la música como objeto sonoro y/o como texto. Entenderla como interacción supone la comprensión del fenómeno cognitivo como fenómeno social y no únicamente mental; es por esto que se propone hacer un abordaje sobre una práctica específica en nuestro ámbito. En relación a los conceptos marco de las CC2G, la *performance*<sup>1,2</sup> musical improvisada constituye además un objeto de estudio óptimo para ampliar nuestro conocimiento sobre el modo en que nos vinculamos e interactuamos con la música.

Por razones relativas al propio interés, la cercanía con el estilo y la pertenencia al ámbito de formación y práctica, el estudio pone el foco en la práctica actual de la improvisación jazzística en la Argentina. Pese a esto, se pretende indagar en

---

<sup>1</sup> *Performance* (actuación-representación-ejecución): A pesar de que en la musicología se utiliza este concepto como sinónimo de ejecución musical; se intenta dar en esta tesis un alcance más amplio en donde la oposición entre composición-ejecución es superada; donde la *performance* constituye además un acto creativo a partir del cual la obra se genera (ver Capítulo 1).

<sup>2</sup> NOTA ACLARATORIA SOBRE TÉRMINOS EN LENGUA EXTRANJERA: En esta tesis se prioriza la necesidad de sustituir el vocabulario y los conceptos que originalmente se presentan en idiomas extranjeros por palabras en castellano; sin embargo, dada la profusión de algunos términos sajones, se utilizarán los originales en idioma extranjero para los casos de: (i) conceptos en los que por su castellanización y utilización frecuente es más claro referirse al original anglosajón como en los casos puntuales de *performance* o *pattern*; (ii) palabras vinculadas a la jerga del jazz utilizadas por los músicos en nuestro país: *groove*, *comping*, *voicing*, *outside-inside*; (iii) referencias a teorías de envergadura que no han desarrollado una denominación en castellano y donde su traducción implicaría una referencia a otra teoría del mismo nombre como es el caso particular de *entrainment* (arrastre); todos estos términos aparecen en el marco de la tesis en letra itálica.

generalidades que podrían además estar presentes en otras músicas populares, más que en la realización de una descripción detallada del estilo. El grupo de músicos con los cuales se realizan las pruebas empíricas es representativo de la comunidad jazzística de Buenos Aires y La Plata. Si bien la delimitación del blanco de población a dicho ámbito se hace en principio por cuestiones de factibilidad, vale aclarar que por otra parte se intenta rescatar el aporte que los músicos de nuestro país hacen a la construcción del concepto de improvisación musical en el jazz. Una idea que se cimienta en lo local, desde un 'nosotros' en Argentina, en Latinoamérica, en la intersección que existe entre el ámbito académico musical y el ámbito de lo popular, en referencia a aquello que circula por fuera de las instituciones en la comunidad de músicos.

Desde la epistemología de pensamiento decolonial (Mignolo, 2010; Boaventura de Sousa Santos, 2009) se ha criticado el hecho de que el conocimiento universalizable provenga siempre de marcos, metodologías y objetos de estudio europeo-occidentales; en esa línea solo sería universal y verdadero aquel conocimiento construido en base a la matriz de pensamiento occidental hegemónico (Grosfoguel, 2008). Partimos del supuesto de que no podemos considerar a Argentina y Latinoamérica en términos geopolíticos y culturales como parte de occidente en los mismos términos que han de considerarse los países de Europa central y Norteamérica. Nuestro territorio y nuestras culturas del Sur están atravesadas por un pasado colonial que aún se proyecta en el presente en términos de relaciones de poder económico, político y epistemológico frente a un Norte que no es solo geográfico. En este trabajo, tanto la lectura acerca de lo que significa 'improvisar en jazz' en Argentina, como así también el tipo de orientación metodológica que se propone, buscan aportar a la construcción del conocimiento desde esta parte del mundo.

### ***La pregunta sobre lo improvisado en música***

La realización de esta tesis, implicó un proceso de cambio de posicionamiento epistemológico en relación al objeto de estudio. En un principio se partió desde una mirada en la cual lo improvisado se entendía como un modo de conocimiento musical analizable en tanto constituía una Unidad Proceso-Producto (UPP); posteriormente, se avanzó sobre un posicionamiento intersubjetivo donde la improvisación se definió en términos de interacción como Ciclo de Percepción Acción (CPP) y Emergencia Colaborativa (EC). La primera de estas perspectivas se verá reflejada en la propuesta teórica y un estudio de casos en los Capítulos 2 y 3; la segunda de ellas se desarrolla de

manera teórica en el Capítulo 4, marco sobre el cual se desarrollan luego dos experimentos en los Capítulos 5 y 6.

#### La improvisación como unidad proceso-producto (UPP):

La improvisación puede pensarse en términos cognitivos como un proceso a partir del cual emerge un producto de música u obra improvisada. Bajo el supuesto de que este proceso-producto musical es diferente de aquel que se logra a partir de la escritura y la ejecución, formulamos las siguientes preguntas: ¿De qué modo se vincula la improvisación como producto con los procesos psicológicos involucrados en la producción musical a partir de los cuales emerge la improvisación? ¿Qué aspectos gramaticales-cognitivos se presentan como particulares en la improvisación, en tanto proceso que da lugar a un producto u obra musical improvisada?

Se formulan como objetivos: (i) Describir aspectos cognitivos y gramaticales que nos permitan identificar a la improvisación como un modo de conocimiento musical diferente al involucrado en la composición y/o ejecución de música escrita. (ii) Explicar aquellos procesos cognitivos que tienen lugar en la producción de la música improvisada, observando el modo en el que dichos procesos se hacen evidentes en una obra concreta.

Para el análisis de la improvisación como UPP se recurre al concurso de diversas herramientas de la teoría musical, la psicología de la música y las ciencias sociales, entre ellas: el análisis musicológico-semiótico (Nattiez, 1990) y los modelos psicológicos sobre la improvisación musical (Pressing, 1998; Kenny y Gelrich, 2002). Además se hace uso del análisis cualitativo de la Teoría Fundamentada (Glaser y Strauss, 1967). Se realiza un estudio de tres casos de improvisadores jazzísticos en la Argentina en el que se realizan análisis de transcripciones y entrevistas con el fin de obtener evidencia empírica de los procesos psicológicos y productivos involucrados en el hacer improvisado.

#### La práctica de la improvisación como interacción: El Ciclo de Percepción Acción (CPA) y la Emergencia Colaborativa (EC):

A partir de definir la importancia que tiene para la comprensión de la improvisación musical la idea de interacción, se propone su abordaje estableciendo dos niveles de análisis para la misma: un 'nivel individual', donde el improvisador interactúa con la música, en tanto sonido, movimiento y lenguaje, que puede ser definido en términos de 'Ciclo de Percepción Acción' (CPA) (Leman, 2008); y un 'nivel conjunto' o intersubjetivo donde los músicos al interior de un grupo interactúan entre sí a medida que construyen la

performance musical en un proceso de 'Emergencia Colaborativa' (EC) (Sawyer, 2006). Es a partir de estos modelos se establecen los problemas centrales a ser estudiados, los que se enuncian a continuación en forma de preguntas: ¿Qué es lo que diferencia cognitivamente a la improvisación jazzística en términos de interacción? ¿Cómo pueden explicarse los procesos cognitivos en la improvisación en términos de interacción de un músico individual con el objeto música? ¿En qué medida la improvisación musical es algo que trasciende el hacer individual y se convierte en una emergente de la práctica colectiva?

A partir de estas preguntas se plantean los siguientes objetivos: (i) Relevar evidencia empírica que permita describir y explicar la improvisación en términos de interacción como una práctica musical intersubjetiva y corporeizada. (ii) Describir el modo en el músico improvisador desde una perspectiva individual del sujeto, evalúa y se adapta en la acción, a los diferentes aspectos estructurales y sonoros de su performance y del ambiente sonoro con el que interactúa. (iii) Observar y describir el modo en el que un grupo de improvisadores interactúa, atendiendo a definir aquellos aspectos emergentes que van más allá de lo analizable desde una perspectiva individual en una performance improvisada.

Para el abordaje de estas problemáticas es que se recurre a la idea de interacción con el ambiente (Clarke, 2005; Leman, 2008) y ciclo de percepción-acción (CPA) para la descripción y el análisis de la interacción en un nivel individual; por otra parte se recurre a los conceptos teóricos vinculados a la emergencia colaborativa (EC) musicalidad comunicativa (Malloch, 1999, 2000, 2002) y cognición social (De Jaegher y DiPaolo, 2007), en vistas a abordar el problema de la interacción grupal más allá del nivel de lo individual.

## ***Organización del trabajo***

El escrito está organizado en siete capítulos. El primer capítulo es de carácter teórico, en el mismo se define y caracteriza el objeto de investigación en términos generales. En los Capítulos 2 y 3, se presenta la primera perspectiva descripta: La improvisación como unidad proceso-producto (UPP). Mientras que en el Capítulo 2 se desarrolla el marco teórico y las herramientas de análisis, en el Capítulo 3 se presenta un estudio de tres casos donde se analizan los conceptos desarrollados. En los Capítulos 4, 5 y 6 se presentan de manera similar el desarrollo teórico y dos estudios experimentales

(1 y 2) en los que se estudia a la improvisación en el marco segunda perspectiva propuesta: La práctica de la improvisación como interacción.

El Capítulo 1 ('Caracterización del objeto de estudio') está dedicado a analizar el modo en el que se ha construido el concepto de improvisación musical como idea y como práctica en el marco de la academia musical occidental europea y la tradición jazzística del siglo XX. Se analizan los problemas epistemológicos, políticos e ideológicos que conlleva pensar a la improvisación en jazz en términos estéticos y cognitivos. Se reflexiona además sobre el modo en el que el estilo y sus formas de hacer fueron incorporados a la práctica musical argentina-latinoamericana.

En el Capítulo 2 ('Bases Psicomusicológicas I: Música, Gramática y Procesamiento Cognitivo') se delimita el marco teórico y metodológico en base al cual se encuadra nuestro tema. Se parte en principio de la idea de improvisación como una unidad proceso-producto (UPP) en tres componentes: preparación para la improvisación – proceso improvisatorio – obra improvisada. Se define el modo en el que la cognición en la práctica improvisatoria sido entendida como proceso mental en el marco de la Ciencia Cognitiva Clásica. A partir de este modelo se define la metodología en base a la cual se aborda la UPP, a partir de la transcripción como herramienta, el análisis musical informado por los modelos cognitivos, la entrevista y el análisis cualitativo.

En el Capítulo 3 ('Un estudio de tres casos con saxofonistas argentinos: Carlos Lastra, Rodrigo Domínguez, Ricardo Cavalli'), se analiza la práctica y la reflexión sobre la misma en tres casos de músicos improvisadores en la Argentina. La improvisación se aborda en este capítulo como UPP en los términos que se define en el Capítulo 2; el análisis de los aspectos gramaticales se vincula directamente con los procesos psicológicos a partir de los cuales emerge la improvisación como obra musical. Los sujetos de este estudio son importantes referentes tanto en lo que respecta a la improvisación en jazz como también a la ejecución de su instrumento principal, el saxofón en nuestro país. El abordaje incluye el análisis de transcripciones en partitura y una serie de entrevistas orientadas a describir la improvisación como proceso cognitivo.

El Capítulo 4 ('Bases Psicomusicológicas II: La cognición como experiencia corporeizada e intersubjetiva'), se presenta un nuevo marco teórico metodológico en el cual la improvisación se define como interacción individual-conjunta, entendiendo que esta constituye una idea superadora de la idea de proceso-objeto. Se abordan los conceptos de ciclo de percepción-acción (CPA) (Leman, 2008) y emergencia colaborativa (EC) en el marco de la CC2G a partir de los cuales se desarrolla la idea de

intersubjetividad. Se definen como herramientas de análisis: el estudio del *entrainment* para el estudio del *groove temporal*<sup>3</sup> en el jazz, el análisis de la altura en términos de '*groove tonal*'<sup>4</sup> y las técnicas de entrevista grupal.

En el Capítulo 5 ('Estudios Experimentales 1: Improvisación e interacción con el ambiente. Ciclo de Percepción Acción [CPA]), se presenta el primer experimento con un grupo de nueve improvisadores sobre el cual se estudia el CPA (Leman, 2008). El experimento comprende el análisis de los aspectos rítmicos (*entrainment*<sup>5</sup>) y de la altura (armonía / configuración de la altura) correspondientes al modo en el cual los improvisadores interactúan con una base MIDI compuesta para tal propósito.

En el Capítulo 6 ('Estudios Experimentales 2: Interacción entre improvisadores y Emergencia Colaborativa [EC]) se presenta un experimento con dos improvisadores en el que se abordan problemas relativos a la intersubjetividad y la interacción con el 'otro'. Se abordan de manera similar al estudio anterior el análisis de aspectos vinculados al ritmo y la configuración de la altura. En una entrevista simultánea a ambos improvisadores se analiza además el fenómeno desde una perspectiva de primera persona y segunda persona.

Finalmente en el Capítulo 7 ('Discusión y Conclusiones Generales') se discuten los trabajos realizados; se someten a discusión los conceptos, hipótesis e ideas presentadas y se derivan conclusiones en vistas a definir particularidades en los procesos cognitivos de la improvisación jazzística.

---

<sup>3</sup> *Groove temporal* (surco): el término *groove* es utilizado frecuentemente en la jerga jazzística para definir una sensación especial de ajuste rítmico; el término se expandió además a otros estilos durante la segunda mitad del siglo XX y se utiliza frecuentemente en el funk, el rithm & blues (R&B), el hip hop o el reagge. Su definición y los estudios realizados alrededor del mismo se presentan en Capítulo 4. Se utilizará la denominación *temporal* para diferenciar el concepto del de *groove tonal* acuñado en la presente tesis.

<sup>4</sup> *Groove tonal*: la idea de '*groove tonal*' remite a un concepto original análogo al de *groove* para el ritmo que se desarrolla en esta tesis (ver Capítulo 4).

<sup>5</sup> *Entrainment* (arrastre) Refiere a la teoría del *entrainment* (Clayton, 2004) en música que aborda el ritmo en un nivel micro-temporal como ajuste rítmico del beat. La misma será desarrollada en Capítulo 4.



# CAPÍTULO 1

## CARACTERIZACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

La improvisación constituye hoy en día una de las principales formas de hacer musical en una variedad de estilos. Suele hablarse de improvisación en la música popular en general, pero nos resulta casi natural asociarla con un estilo en particular: el jazz. Desde sus inicios, como práctica musical afroamericana en las ciudades de la desembocadura del río Mississippi, en los Estados Unidos (Berendt, 1953), el jazz se convirtió en un fenómeno que rápidamente se expandió a nivel global, e influyó a casi todas las músicas populares y académicas del siglo XX. En algunos casos, aportando solo elementos armónicos; en otros hibridándose con otros estilos. La improvisación en términos jazzísticos se expandió a otras músicas; y es sobre esta práctica que se desarrolló una alternativa al modelo de la academia europea. Estudiar improvisación a partir de las pedagogías y la tradición del jazz se volvió tan frecuente para el músico popular en formación como en un pasado no muy lejano lo fue estudiar instrumento, composición y armonía clásica en un conservatorio.

En la actualidad resulta cada vez más difícil justificar a la improvisación en música musical como tema original para la investigación; por donde miremos abunda bibliografía y escritos sobre la misma. Más allá del jazz, la improvisación se ha convertido en un importante objeto de estudio al que académicos de distintas latitudes dedican gran parte de su tiempo. En los últimos años se realizaron conferencias internacionales dedicadas íntegramente al tema; *“Perspectives on Musical Improvisation Conference”*, en Oxford (UK) (2012, 2014), es por ejemplo una de ellas. Pero esto no fue siempre así; más bien sucedía lo contrario. En el año 1998, los etnomusicólogos Bruno Nettl y Melinda Rusell editaban *„En el transcurso de la Interpretación”*, un libro que compendia investigaciones sobre la improvisación musical desde distintas perspectivas y que sitúa el objeto de

estudio en diferentes culturas. En ese mismo volumen, Nettl señalaba a la improvisación como „un arte relegado por la academia“, refiriéndose de esta manera a la escasez bibliográfica que hasta alrededor de 1990 hubo en relación a la misma.

La escasez referida tenía su correlato en las propuestas pedagógicas que se ofrecían en las instituciones de enseñanza musical por esos años. Como ya hemos señalado, en la mayoría de las instituciones oficiales del mundo occidental la música que constituía el objeto de enseñanza era la música académica europea a la que se definía como parte de la „práctica común“<sup>6</sup>. Música que pone indiscutiblemente en el centro de su práctica al texto-partitura. Hacer música es principalmente componer, ejecutar o en el mejor de los casos interpretar dichas partituras. La teoría de la música se desarrolla a partir del análisis del texto; y es sobre el mismo que se brindan explicaciones en términos gramaticales o lingüísticos.

Desde 1990 y hasta el día de hoy una variedad de estilos de la música popular, en particular en nuestro ámbito el tango, el folklore, el jazz y el rock, se han incorporado a las instituciones de enseñanza. Con lo popular se incluyen prácticas que podrían entenderse en parte como „improvisatorias“, en las que el hacer no se vincula necesariamente con la ejecución de algo previamente escrito. Este fenómeno se da a nivel global y trasciende ampliamente las fronteras de nuestro país. En su incorporación, lo popular y lo improvisado entran en contradicción con los recursos, la teoría y las herramientas analíticas de la academia. En el campo de la investigación, su inclusión en las líneas de la etnomusicología y la psicología de la música coincide con una incipiente crítica a las perspectivas objetivistas y eurocentristas con las cuales se abordaban las temáticas musicales. La crítica a la objetualización de lo musical se centra en el hecho de que, en la tradición académica, lejos de considerarse los aspectos performativos o culturales de la música, su contenido se basa principalmente en su existencia como texto-partitura. En respuesta a esta problemática, diferentes líneas de investigación modificaron sus fundamentos epistemológicos y metodológicos para comenzar a incluir paulatinamente como parte de lo musical a los aspectos subjetivos, intersubjetivos, corporales y culturales de la práctica. La música es, en estos términos, una experiencia humana natural-cultural que cobra significación solo a partir de los modos en que se presenta como *performance*.

---

<sup>6</sup> ‘Practica común’: Walter Piston (1941) utiliza este concepto para referirse a la idea de práctica de la música clásica o académica centroeuropea aristócrata y burguesa de los siglos XVIII y XIX, asociada a nombres como Bach, Mozart y Beethoven.

En esta tesis se amplían los alcances de la noción de *performance* musical. Tradicionalmente en las disciplinas vinculadas a la música y la musicología, la idea de *performance* está asociada a la ejecución o la interpretación de obras escritas en partitura. Cuando nos referimos a *performance* en esta tesis debemos tener en cuenta que la música en un sentido ontológico refiere más allá de su condición objeto a una práctica cultural que se manifiesta principalmente en el acto mismo de tocar. El acto de producir tocando un instrumento, cantando e inclusive componiendo en un papel no necesariamente es la manifestación, ejecución o interpretación de un texto musical preexistente; este acto performativo implica la creación, la generación o la emergencia de la música en la experiencia corporeizada. Esta noción de *performance* se irá esclareciendo en la medida que se desarrolla el escrito y se discute el modo en el que se ha priorizado la ontología de la música como objeto por sobre la idea de experiencia.

En vistas a caracterizar en detalle nuestro objeto de estudio, se abordarán a lo largo de este capítulo los siguientes aspectos: (i) la construcción del concepto de improvisación musical en el marco de la academia; (ii) la dimensión estética que conlleva la idea de lo improvisado en el jazz y en otras estéticas contemporáneas; y (iii) la dimensión situada del jazz y lo improvisado en el marco de la práctica musical argentina y latinoamericana.

## **EL CONCEPTO DE IMPROVISACIÓN EN LA ACADEMIA MUSICAL**

Cuando la *performance* musical tiene cierto grado de indefinición para aquel que la produce, cuando aparecen novedades o variaciones de un „original“, o bien cuando lo que se busca es simplemente la producción de una nueva melodía en tiempo real, hablamos de „improvisación“. Bruno Nettl y Melinda Rusell (1998) han descripto a la improvisación en música como una „*creación en el transcurso de la interpretación*“, y esta ha sido una de las definiciones históricas y más instauradas en el ámbito académico. A partir de tomar literalmente esta definición podría pensarse como improvisación a la interpretación leída de una partitura, puesto que interpretar es también un acto creativo. Sin embargo, según se desarrollará en los próximos apartados, no se pensará en esta tesis a la interpretación de un texto-partitura como improvisación.

Desde una perspectiva etnomusicológica la improvisación se configura como una práctica musical común en diversas culturas<sup>7</sup>. Se utiliza al término para nombrar modos de producción en el jazz, pero también en el blues, el rock y la música académica occidental. En referencia a otras culturas, se halla disponible una gran cantidad de estudios que dan cuenta de la importancia de la práctica improvisatoria en la música hindú (Nettl y Riddle 1974), en la música oriental (Zonis, 1973; Signell, 1977), o en los gamelanes y la música de Asia (Hood, 1971), entre otros. En relación a la música occidental académica, veremos que en la bibliografía sobre el tema (Ferand, 1938) se incluyen diferentes tipos de prácticas tales como: la producción de un bajo continuo barroco, la improvisación en el órgano, la realización de cadencias, la improvisación como herramienta de la composición. En el jazz se improvisan y varían melodías, se realizan solos instrumentales y acompañamientos a partir de un cifrado. En el free jazz y la música académica contemporánea la improvisación se vuelve una forma de romper con la tonalidad y realizar una exploración sonora y tímbrica fuera de los límites de las estructuras de la altura o la métrica. En la música popular latinoamericana también se la nombra en referencia a la realización de acompañamientos y solos instrumentales en general y en la elaboración de partes de percusión como variación. Y la lista no termina aquí. Podríamos continuar enumerando prácticas musicales que caen -genéricamente y sin querer- bajo el rótulo de improvisación; casi cualquier práctica de la música en el universo conocido tiene una cuota de improvisación o puede pensarse como improvisada. ¿Cómo llegamos a construir un concepto tan amplio para la improvisación musical? ¿Es válido que un conjunto tan amplio de prácticas se estudie a partir del mismo?

Para poder pensar el problema, empezaremos por revisar algunas de las definiciones de improvisación. En su origen etimológico, la palabra improvisación proviene del latín „improvisus“, que significa „sin previo aviso“, por relación lógica se refiere a lo no esperado o no previsto, lo no programado o no preparado. En lengua española improvisar es: *“Hacer una cosa de pronto, sin estudio ni preparación alguna”* (Real Academia Española, 2001; p.1257). En lo que respecta a la música se ha la definido como: *“El arte de tocar música espontáneamente sin la ayuda de la escritura o la memoria”* (Apel, 1969, citado en Berliner, 1994). Se la nombra también como *“...un tipo de composición en la ejecución, espontánea o sin preparación”* (Webster’s New World Dictionary, citado en

---

<sup>7</sup> NOTA: Puede revisarse por ejemplo *Improvisation, Its Nature and Practice in Music* (Bailey, 1992) y los libros *Musical improvisation: Art, education and society* (Solis y Nettl 2009) o *En el transcurso de la Improvisación* (Nettl y Rusell, 1998) que compilan trabajos de diversos autores sobre todo tipo de prácticas improvisatorias en música de diversos estilos.

Berliner, op.cit.). *The Grove Dictionary of Music and Musicians* la define como: “*El arte de pensar y tocar música simultáneamente*” (Colles, 1927); mientras que la última edición del mismo diccionario no aporta elementos nuevos describiéndola como: “*La creación de una obra musical o la forma final de una obra musical mientras está siendo tocada. [...] la composición inmediata de sus intérpretes...*” (Sadie, 1980).

En todas estas definiciones se entiende a la improvisación como una música creada u originada „en la performance” y „en tiempo real”, esto es, a medida que transcurre. Se pone de manifiesto así el carácter no previsto o no preparado, más bien espontáneo, inmediato y en acto de lo creativo musical. Puede observarse además que en ninguna de ellas se hace referencia al jazz o a la música popular y por el contrario se la vincula a conceptos de la práctica académica tales como interpretación, obra y composición. La idea de que la improvisación es tocar y pensar música al mismo tiempo deja expuesto hasta qué punto en la „práctica común” componer (crear) y ejecutar (poner en acto) son dos prácticas separadas. Tocar parece ser algo que hacemos con el cuerpo mientras que el pensamiento se asocia con aquello que ha dado lugar a la creación. En lo que sigue se analiza el modo en el que se ha conceptualizado a la improvisación desde la academia occidental a partir de dos ideas: por un lado, la problemática que conlleva su carácter no preparado-espontáneo; y por otro, la idea de que la improvisación es una performance en la que composición y ejecución son simultáneas.

### ***Preparación y Espontaneidad***

Pueden identificarse en principio las connotaciones negativas o positivas de lo improvisado según se ponga en valor o no el carácter de lo „espontáneo”. Bruno Nettl ha señalado cómo la musicología -desde una postura eurocéntrica- subestimaba a la improvisación musical entendiéndola como “*la música de los impróvidos*” o, en el mejor de los casos como “*una especie de tercer mundo de la música*” (Nettl, 1998, p14). Lo espontáneo tiene un valor negativo para una cultura de base moderna que encumbra el control y el orden representando por la escritura en la música. En esta línea se ha descrito a la improvisación como una ejecución sin preparación previa. Lo espontáneo pasa entonces a convertirse en una carencia, una no-preparación, un „capricho” en contraposición con la obra musical escrita, producto de la razón.

En las raíces del pensamiento occidental que antecede al pensamiento moderno se valora la razón y la especulación en música como una forma de distanciarse del

„trabajo manual“ de los instrumentos y de la práctica. Stephen Blum (1998) describe así las raíces de estas ideas en *Institutione Música* escrito por Boecio en el siglo VI:

*“Para Boecio, la razón (ratio) es más respetable que la habilidad (artificium), así como la mente es superior al cuerpo; de allí que un músico es aquel que ha obtenido conocimiento de hacer música sopesando con la razón, no a través de la sumisión al trabajo, sino mediante la supremacía de la especulación. [...] los músicos de clase más baja dependen (positum) de los instrumentos y carecen totalmente de pensamiento (totus speculationis expertes). Los de clase superior, totalmente fundados (positum) en la razón y el pensamiento, son capaces de sopesar (perpendere) cuidadosamente los ritmos y melodías, y la composición en su totalidad.” (Blum, 1998. P.40)*

Es quizás en este tipo de pensamiento donde puede anticiparse la separación entre composición y ejecución del arte musical moderno. Para Boecio, habilidad y razón están separados, de la misma manera que lo están el cuerpo y la mente. En este marco lo espontáneo solo es algo irracional y falto de preparación que ocupa el nivel más bajo en una estructura de clasificación jerárquica. Mientras que „lo superior“ se asocia al pensamiento y la creación, el cuerpo y la puesta en acto se consideran „inferiores“. Como contraparte, la espontaneidad en la improvisación ha sido reconocida como un valor positivo en el jazz y en la música del siglo XX, tanto por los aquellos que la practican como así también por los teóricos, en especial quienes analizan los aspectos estéticos de esta forma de hacer musical (Belgrad, 1998, Lewis, 1996; Sawyer, 2000).

En los próximos apartados analizaremos ciertas estéticas fuertemente asociadas a la idea de espontaneidad en la segunda mitad del siglo XX Aunque cabe destacar que el problema de lo espontáneo en la música tiene una historia aún más distante. Desde la antigüedad, tanto en las cortes reales como en los ámbitos populares de las culturas occidentales y orientales, se recompensaba a aquellos artistas que fueran capaces de improvisar poesía o música adecuada a las circunstancias. Esta capacidad podía y puede actualmente referir tanto a la producción de canciones o versos improvisados para determinado evento o festividad secular, como así también a la profundidad de un canto ritual o religioso, donde se considera que quien improvisa es solo un canal a través del cual se manifiesta lo sobrenatural. En estas circunstancias, tanto el público como quien improvisa experimentan este tipo de performance como un momento único e irrepetible. En las culturas árabes por ejemplo la capacidad de imaginar y crear melodías espontáneas constituye una parte esencial de la práctica musical. Blum (1998) describe cómo en algunos escritos de música árabe, como por ejemplo en el *Kitab al-musiq al-kabir* de al-Fārābī -del siglo X- se valora al músico capaz de improvisar y de interactuar con

otros músicos como alguien con un alto nivel de formación. El estatus de la imaginación y la interacción social en la cultura musical árabe se contraponen de lleno con los valores de razón y el pensamiento encumbrados en occidente. Esta diferencia o disputa entre valores culturales es quizás la que reaparece en el jazz del siglo XX, una música surgida en la cultura afroamericana donde la tensión entre lo occidental y lo no occidental (principalmente negro, pero quizás también oriental<sup>8</sup>) se da en un nivel cultural, estético y político (Monson, 2009).

Puede afirmarse que en la improvisación jazzística se recuperan el valor de lo espontáneo, la libertad y la interacción en la performance, abriendo un nuevo canal de diálogo estético con la práctica musical occidental moderna. La discusión académica alrededor de cómo conceptualizar lo improvisado en música, versa sobre la disputa entre aquellas definiciones que exaltan el carácter misterioso de la creación musical espontánea negando el conocimiento previo y aquellas que defienden la racionalidad de lo improvisado como una performance preparada y controlada, producto del aprendizaje y el desarrollo de habilidades específicas. Pero el pensamiento académico, por lo menos en la última década del siglo XX, no tiene demasiado para decir acerca de la espontaneidad. Es por esto que la incorporación de la improvisación en el jazz como objeto de estudio en el marco de las tradiciones de enseñanza e investigación –principalmente la etnomusicología, la psicología de la música y la teoría de la música- supone paradójicamente una adaptación de dicho objeto de estudio a los valores de una academia y una tradición que son opuestos a los valores estéticos inherentes al objeto abordado. En este marco, teóricos de las tres líneas de estudio antes nombradas se esfuerzan en describir a la improvisación y al jazz como un arte altamente estructurado y preparado.

En trabajos anteriores (Pérez, 2010), se ha caracterizado a la preparación para la improvisación como un momento donde el músico ensaya ciertos materiales y estructuras que luego serán puestos en juego en tiempo real, abarcando incluso a todo el proceso de aprendizaje general que el improvisador desarrolla con el fin de producir discursos improvisados dentro de un estilo dado. Berliner (1994) dedica un capítulo completo a la „preparación“ de los músicos de jazz, desde las bases en la experiencia temprana a la

---

<sup>8</sup> NOTA: Aunque algunos musicólogos revisan la posibilidad de una influencia de las culturas árabes en los orígenes del jazz principalmente a través de España y la música creole en el Misisipi (Schuller, 1968), nos referimos al influjo –filosófico y posteriormente musical- que el islam tiene a partir de 1950 en la cultura negra norteamericana. Es a partir de esos años que comienza una numerosa conversión al Islam de los afrodescendientes en Norteamérica, a partir de los movimientos de Nation of Islam y Black Power, sobre todo en los casos de activistas negros como Malcom X, artistas de jazz y deportistas.

formación en el marco de las jam sessions e instituciones de enseñanza formal. Al respecto dice el autor:

*“... la concepción popular de la improvisación como „performance sin preparación previa“ es fundamentalmente engañosa. Hay, de hecho, toda una vida de preparación y conocimiento detrás de cada idea que un improvisador toca.” (Berliner, 1994; p.17)*

En el ámbito de las Ciencias Cognitivas, Jeff Pressing, uno de los primeros investigadores en escribir sobre la psicología de la improvisación dice al respecto:

*“La idea de preparación es muy importante para la improvisación, donde el procesamiento cognitivo en tiempo real, es a menudo llevado hasta sus límites atencionales.” (Pressing, 1988; p.136)*

*“...existe un amplio conjunto de conocimientos acumulados por prácticas improvisatorias, ensayos, análisis, audiciones selectivas, e interpretaciones, [...] orientados hacia el objeto o el procedimiento y explícitos e implícitos.” (Pressing, 1998, p57)*

La preparación ha sido señalada como indispensable para la mayoría de las músicas occidentales u orientales en las que la improvisación constituye una práctica central. Marcel Dupré<sup>9</sup> (1925, en Bailey, 1992) describe toda una serie de „técnicas de improvisación“ en términos de procedimientos de contrapunto y variaciones necesarios para la improvisación en órgano. De manera similar, en el jazz las improvisaciones se construyen generalmente a partir de estructuras armónico-formales prediseñadas. Las habilidades necesarias para desarrollar ideas musicales sobre estas estructuras requieren de una especial preparación: conocimiento de la estructura formal, de la estructura rítmico-métrica, de las reglas sintácticas de la armonía y especialmente de un vocabulario idiomático de recursos estilísticos típicos (Pressing, 1988).

Los estudios etnomusicológicos y psicológico-cognitivos de la última década del siglo XX establecen una gramática y un orden para lo improvisado. De acuerdo a esto, la improvisación se manifiesta como un lenguaje organizado alrededor de un conjunto de *patterns*<sup>10</sup> (modelos) de alturas y ritmos que son recuperados y combinados en tiempo real

---

<sup>9</sup> NOTA: Marcel Dupré fue maestro en órgano e improvisación en el Conservatorio de París desde 1936; formó a numerosas personalidades de la música académica, entre ellos a Oliver Mesian.

<sup>10</sup> NOTA: Del inglés *Pattern* (patrón o modelo); esta palabra es de uso frecuente en el estilo y no suele traducirse, razón por la cual aparece en su denominación anglosajona. En el ámbito de la práctica estilística vinculada al hard-bop a partir de la década del 60', y posteriormente en la pedagogía construida a partir de ese estilo, es de uso común la categoría de *pattern*. A diferencia de la categoría *motivo* que por lo general se utiliza en la teoría de la música para referir a una figura melódico-rítmica, la categoría *pattern* en el jazz tiene un nivel mayor de abstracción, pudiendo referir solo a la altura, o solo al ritmo.



(Berliner, 1994; Monson, 1996; Pressing, 1998; Johnson-Laird, 2002). Según los modelos psicológicos, la incorporación de este lenguaje en la preparación contribuye a la formación de la „base de conocimiento“ necesaria para la construcción del discurso improvisado (Pressing, 1988). En esta dirección, se considera la importancia de la experiencia y el conocimiento previo para una explicación cognitiva de lo improvisado. Cabe destacar que muchos de los modelos antes nombrados surgen como reacción ante la idea de lo improvisado como talento innato, como magia o como misterio. Estos desarrollos teóricos posicionan a la improvisación como objeto de estudio en igualdad de condiciones frente al abordaje de la música académica; pero lo hacen, adaptándolo y modificándolo para ajustarlo a los criterios de valoración, las explicaciones y los marcos teóricos de la academia musical. En la búsqueda de un orden para lo improvisado se reproduce la metáfora de la música como lenguaje; tal como ésta fue utilizada para el análisis de la música escrita. Posteriormente, en estos mismos estudios (Pressing, 1988; Kenny y Gellrich 2002; Berliner, 1994), al momento de distinguir los procesos específicos de lo improvisado, aparecen conceptualizaciones poco profundas alrededor de la intuición, lo espontáneo, el azar, lo no-determinado, los estados de flujo, y el automatismo corporal. Todos estos conceptos configuran parte de las explicaciones a las que se recurre muchas veces sin llegar a desarrollar qué es aquello específico de lo improvisado que lo distingue de lo no improvisado. ¿Qué es lo que lo hace tan especial a la improvisación musical como creación en tiempo real?

### ***Definir lo improvisado: una oralidad secundaria para la música***

Antes de tratar de distinguir lo improvisado musical de aquello que no lo es en términos cognitivos, debemos reflexionar acerca del modo en que el concepto se ha construido culturalmente. Como hemos venido revisando en apartados precedentes, podría sugerirse que la idea de „improvisación“ en música se ha delineado por oposición con el paradigma o la idea de escritura. Blum (2009), afirma que improvisación es un término „marcado“<sup>11</sup> en relación al concepto de ejecución o el de composición occidental. A partir de un estudio filológico, el autor afirma que recién en el siglo XIX el verbo *improvisar* y el sustantivo *improvisación* comienzan a ser utilizados en diferentes lenguas de manera similar a la actual para referirse a prácticas musicales diversas. Hasta ese momento, la música con algún contenido de improvisación no era nombrada en estos

---

<sup>11</sup> NOTA: La oposición ‘marcado/no marcado’ es utilizada en la lingüística estructural tradicional para nombrar un término genérico que incluye o está supraordinado a otros; lo marcado está en una relación de subordinación con respecto a lo no marcado.

términos, sino que se utilizaban formas adverbiales como las *de improvviso* (italiano), o *ex tempore* (latín) entre otros que acompañaban a verbos como tocar o componer. También se utilizaron términos que hacían referencia a una práctica musical concreta tal como *ricercare, fantasía, capriccio o impromptu*. En el siglo XIX, de manera paulatina comienza a aparecer el término improvisación como una forma de ejecución y composición simultánea sin partitura.

El sistema de notación musical occidental surgido en el siglo IX, fue una innovación tecnológica de gran impacto que transformó los modos de hacer y de transmitir la música. La escritura produjo cambios evidentes en el desarrollo del hacer formal, tales como el desarrollo de la polifonía, la ampliación de la extensión de las obras y la ampliación de las posibilidades del sistema tonal (Taylor, 2001). La aparición de la imprenta musical en el siglo XVIII fue la base sobre la cual se desarrollaría una cultura moderna y alfabetizada de la música. Posteriormente, en el siglo XIX, y a partir de estos cambios, se constituyó un mercado burgués que fomentó tanto la venta como el consumo de música escrita (Ochoa, 2003). La notación se convirtió entonces en el dispositivo por excelencia para la producción, conservación y difusión de la obra musical. La pertenencia de la música a las Bellas Artes estaba garantizada por la materialidad que le aporta la partitura como objeto y la ejecución de la misma en el concierto. Sobre estas bases, y con el texto musical en un lugar central, se constituyó el modelo de músico romántico. La música es, en estos términos, la obra del genio de un compositor poseedor de la verdad estética que queda plasmada en la partitura; verdad que solo puede ser revelada por un ejecutante virtuoso en el marco de un concierto.

El neoclasicismo, del período entreguerras del siglo XX, puso al texto musical en un lugar aún más radical, eliminando la idea del intérprete romántico. La partitura se ubicó en un lugar central de la práctica adquiriendo un estatus de verdad estética. En dicho ámbito, el hacer improvisado vinculado a la tradición oral en las culturas orientales y folklóricas no-modernas, no puede menos que -tal como lo indicaba Nettl (op.cit)- estar devaluado. El lugar de jerarquía de lo escrito se sostuvo incluso hasta mucho después de la mitad del siglo XX. Si bien la aparición del disco y de la radio a fines del siglo XIX promovió la recuperación de cierta oralidad en lo musical, la idea de la partitura como obra de arte musical se mantiene hasta la actualidad. Es por esto que incluso después de 1950, con las estéticas de la improvisación en auge, los cánones hegemónicos que regían la valoración de lo musical persistían. La improvisación, el jazz y la música popular estaban fuera de la academia, fuera de la educación musical y fuera de los objetos dignos

de ser investigados. A pesar de esto, la industria de la música y los ámbitos populares de circulación de lo musical -el disco, la radio y la TV- se convirtieron en canales a través de los cuales este tipo de música circuló y se expandió globalmente. Como contraparte, la investigación musicológica y la psicología de la música de la segunda mitad del siglo XX contribuyeron sistemáticamente a sostener la escisión entre lo popular y lo académico, desarrollando modelos de investigación basados en el análisis de la ejecución musical objetiva determinada por la fidelidad relativa al texto y a la autoridad de la ciencia musicológica como las principales pautas de validación estética.

La idea de ejecución objetiva incluso a fines del siglo XX, puso al músico en un lugar servicial y pasivo, en función del texto y de la estructura musical. La ejecución fue pensada como texto antes que como acto, como un artefacto más que como una actividad (Small, 1998) en la que „aquello que no está permitido está prohibido“ (Taruskin, 1995, en Shifres, 2007). Este es el contexto teórico y de la práctica al momento de la aparición de las primeras investigaciones musicológicas en improvisación.

Siguiendo las ideas de Blum (2009), sobre la improvisación como término marcado diremos que este concepto sirve en principio para diferenciar a aquella música que no está escrita o previamente memorizada. Esto divide el universo posible de la música entre aquello que es no-improvisado -por ende escrito y/o memorizado- y aquello que no es escrito, ni memorizado -por lo menos en su totalidad- y por consiguiente improvisado. Habiendo dicho esto, volvemos al problema antes planteado en relación a la diversidad de prácticas a las que se refiere como improvisación. En especial a la pregunta fundamental sobre si es o no válida una amplitud tan vaga para el concepto. ¿Es acertado afirmar que la improvisación implica realmente un „modo de conocimiento musical“<sup>12</sup> diferenciado? Frente a este problema, se desarrollan dos respuestas alternativas. La primera de ellas es definir como improvisatoria a toda aquella música que no es producto de la composición, entendiendo que componer en un sentido tradicional es componer utilizando la notación. Esta es la propuesta que se ha formulado tradicionalmente y, como lo hemos venido señalando, desde la etnomusicología de la improvisación (Bailey, 1992; Nettl y Rusell, 1998; Nettl y Solis, 2009). Se reconoce como improvisatorias a prácticas tan alejadas culturalmente como la ópera cantonesa (Chan, 1998), la música centroamericana (Manuel, 1998) o la música hindustaní y carnática en la India (Bailey, 1992). Desde esta posición la improvisación configuraría un modo conocimiento musical diferente al de la

---

<sup>12</sup> *Modos de conocimiento musical*: Eleonor Stubley (1992) define diversos modos de conocimiento para la música: la audición, la ejecución, y la composición; en este marco la improvisación se constituye como un cuarto modo que combinaría ejecución y composición.

composición y la ejecución (Stubley, 1992; Pérez, 2015), que espera ser comprendido, definido y explicado. Poner en la agenda a aquello improvisado que había sido dejado de lado por la academia reivindica el valor de las prácticas musicales orales, aunque paradójicamente podría llevarnos a una simplificación o esencialismo acerca de aquello que definiría lo improvisado e incluso la oralidad misma. ¿Son las culturas las que aportan a la construcción del concepto o es que nuevamente estamos interpretando un sinnúmero de prácticas diversas a partir de un modelo alternativo diferente al de composición-ejecución, pero que sigue siendo fundamentalmente occidental y hegemónico? Reconocer „la improvisación“ en otras culturas implica siempre anular ciertos rasgos característicos de lo oral en la práctica musical para ajustarla a nuestro modelo de música improvisada. En este movimiento corremos el peligro de estar aplicando nuevamente un modelo de práctica universal hegemónico para interpretar los particulares.

La segunda respuesta o modo de entender el problema es que la improvisación no es un conocimiento diferente, porque en toda práctica musical hay una cuota de improvisación. Toda la música sería improvisada, inclusive la escrita o compuesta, puesto que siempre habría algo que no está escrito o preparado. Así, los compositores improvisan cuando están componiendo y los instrumentistas cuando están ejecutando. Esta tesis es desarrollada en profundidad por Benson (2003) en el campo de la fenomenología. Dice el autor al respecto:

*“... la improvisación no es algo que precede a la composición o se encuentra fuera, en contraposición a la composición. Creo que las actividades que llamamos "componer " y "ejecutar" son esencialmente de improvisación en la naturaleza, a pesar de que la improvisación toma diferentes formas en cada actividad.” (Benson, 2002, p2)*

Si bien ambas posturas tienden a identificar lo improvisado en múltiples prácticas, la segunda de ellas -sugerida por Benson- antes que oponer composición-improvisación, reconoce lo improvisado en la composición escrita. De esta manera no sería posible seguir sosteniendo, como en párrafos anteriores, que lo improvisado se comprende a partir de su diferencia con lo escrito y previamente ensayado, o en el marco de una oposición entre lo preparado y lo espontáneo. Declarar que la improvisación es una práctica inherente incluso a la música que es compuesta y ejecutada equivale en cierta medida a negar la existencia de algo que pueda identificarse como improvisación en música. Quizás debería recurrirse a otros términos para dar cuenta de la flexibilidad o la espontaneidad en la interpretación de música escrita.

Las relaciones entre la notación y la música, y los roles tradicionales entre compositor y ejecutante musical académicos han sido repensados en el marco del pensamiento crítico y posmoderno de finales del siglo XX. Nicholas Cook (2003), propone una mirada dialéctica en torno a la obra y la performance en la que la partitura es entendida como un guión -similar al guión teatral- más que como un „texto“ que debe ser reproducido. Ver a la partitura como un guión es, según Cook:

*“...verlo como una serie coreográfica de interacciones sociales en tiempo real entre ejecutantes: una serie de actos mutuos de audición y gestos comunes que representan una visión particular de la sociedad humana...” (Cook, 2003, p.3)*

En el marco de una consideración de este tipo, las nociones de composición-ejecución y texto en un sentido tradicional se modifican, haciendo todavía más problemático distinguir las particularidades de una música improvisada. Podría proponerse a la partitura en la música académica como un equivalente al cifrado armónico en el jazz. Jeff Pressing señala a la estructura de la forma canción, al cifrado armónico y a la melodía como „referentes“ a partir de los cuales se construye una improvisación. El referente escrito o memorizado podría ser entendido también como un guión en los términos de Cook, pero ¿en qué medida es similar o equivalente a una partitura? Si bien no puede negarse que hay ciertos grados de indefinición o de indeterminación que en tanto rasgos de oralidad siguen presentes incluso en la ejecución de la música escrita, no podemos desconocer bajo ningún concepto las diferencias cognitivas que existen entre leer o interpretar una partitura de Mozart e improvisar sobre un estándar de jazz. Afirmar que leer un texto musical en el que constan todas las notas que un músico debe tocar es un guión que puede ser equiparado con un cifrado de un estándar de jazz equivale a negar toda una tradición de práctica musical popular basada en la idea de improvisación. Se convierte, según cree quien aquí escribe, en una discusión vacía que no nos ofrece una respuesta acertada acerca de lo improvisado.

Considerando la diversidad de prácticas musicales que existe en las culturas, se hace muy difícil definir a la improvisación como un modo de conocimiento musical único. De manera similar, los usos de los sistemas de escritura y de notación como el pentagrama, la tablatura y los sistemas de cifrado, y por consiguiente los diferentes tipos de relaciones que se establecen entre los músicos que escriben y aquellos que luego ejecutan lo escrito son también diversos y podrían involucrar diferentes tipos de práctica. A esto habría que agregarle el hacer musical oral; sobre todo en la música popular, que podría considerarse no improvisada, vinculada a diferentes formas de memorización,

ensayo y composición. Incluso en la últimos tiempos, el trabajo con sistemas de grabación multipistas, sintetizadores y maqueteados ofrecen una diversidad única que podría interpretarse como una nueva oralidad en música. Todo esto limitándonos a pensar solo en las prácticas actuales del mundo occidental.

Para desarrollar una propuesta alternativa a las dos respuestas sobre la definición de improvisación referidas (la improvisación es todo aquello que no es composición/ejecución; la improvisación está en cualquier tipo de práctica), habremos de establecer los siguientes supuestos para considerar la posibilidad de pensar a la improvisación en jazz como un modo de conocimiento diferenciado: (i) En primer lugar el concepto mismo de „improvisación“ está construido desde una matriz de pensamiento occidental y europeo que valora al texto y la escritura por sobre aquello que no está escrito. (ii) En segundo lugar la improvisación como práctica resulta relevante siempre que referencie a un estilo musical específico; en esta tesis habrá de trabajarse con la improvisación en el jazz. El jazz se constituye como uno de los estilos sobre el cual – durante el siglo XX- se ha construido el concepto de improvisación musical. El estilo nos remite a pensar lo improvisado como un modo de oralidad en el marco de una cultura que ya hace uso de la notación y el sistema de escritura; un tipo de oralidad musical secundaria<sup>13</sup>. (iii) En tercer lugar debemos tener en cuenta que en un estilo como el jazz el problema de la improvisación se establece primordialmente como un problema estético. La búsqueda estética del músico improvisador en el jazz se explicita en desarrollo de distintas poéticas o modos de hacer lo improvisado.

En síntesis, al acotar la definición de improvisación al jazz, dejamos a un lado, aunque sea por un momento la discusión acerca de lo improvisado como un universal en música. Si la tradición musical académica occidental puede ser el paradigma dentro del cual es posible estudiar el desarrollo de las diferentes poéticas compositivas a partir de la escritura, entendiendo a poética –en un sentido stravinskiano- como modo de “hacer en el orden de la música” (Stravinsky, 1939), el jazz podría constituirse entonces en uno de los paradigmas obligados para quien estudia las poéticas o modos de hacer de la improvisación musical a partir del siglo XX. Improvisar en jazz es quizás no una sino distintas formas de práctica, que dan lugar a un modo de conocimiento oral en el marco de una cultura que conoce y hace uso de la partitura y los sistemas de notación. Formas de práctica, que por otra parte han tenido una influencia considerable en la mayoría de las

---

<sup>13</sup> NOTA: Ong (1982) plantea la idea de una oralidad primaria en aquellas culturas que no han sido influenciadas por la escritura y una oralidad secundaria en aquellas culturas que han sido impactadas por lo escrito.

músicas populares del siglo XX. Un análisis psicomusicológico de lo improvisado, que pretenda describir la improvisación como modo de conocimiento y dar algún tipo de explicación acerca de la experiencia cognitiva de este modo de hacer música, no puede entonces dejar de lado los aspectos estéticos y culturales que conlleva pensar en la improvisación jazzística, un problema que es al mismo tiempo estético y cognitivo.

## **LA DIMENSIÓN ESTÉTICA DE LA IMPROVISACIÓN EN MÚSICA**

El concepto de improvisación debe ser revisado en su dimensión estética, sobre todo atendiendo a su expansión en el marco de ciertas prácticas identificables en el jazz y la música académica del siglo XX. Prácticas que por otra parte, en un mismo momento histórico, se presentan como alternativas a la idea de una obra musical escrita. La idea de obra en el campo de la música, tal como la conocemos, es heredada en principio de la tradición romántica y posteriormente formalista del siglo XIX; está basada en el modelo de las artes en general, sobre todo en el de las artes plásticas, que la consideran un producto material independiente del artista que lo produce (Dahlhaus, 1980; Goehr, 1992). Durante el siglo XX, cuando el jazz y la improvisación comienzan a desarrollarse, las tendencias formalistas dominaban el pensamiento estético de la academia alrededor de ideas vinculadas a una música absoluta o pura y un arte musical autónomo. La música en tanto arte fue pensada como independiente del contexto, de su productor, de cualquier tipo de representación y/o aspecto extramusical (Hanslick, 1854; Dahlhaus, 1983). Tal como hemos venido señalando el lugar del músico ejecutante o performer estaba devaluado por este tipo de pensamiento; es a la luz de este mismo estándar que comienza a analizarse de manera crítica al jazz y a la improvisación como formas creativas de arte musical.

Theodor Adorno (1940) fue uno de los primeros teóricos en referirse al jazz y la improvisación en el marco de un análisis estético. En términos marxistas señaló a toda la música popular como un producto estandarizado de la industria cultural del entretenimiento; el jazz, según sus argumentos, no podía ser considerado arte. Adorno evaluaba a la música popular a la luz de la idea de obra de arte autónoma propia de la música académica; es por esto que la función social, lo incompleto, la supuesta falta de estructura y la repetición de clichés daban cuenta, según su opinión, de la estandarización de lo musical. Mientras que su modelo de músico consagrado era Arnold Schönberg, el

sistema atonal era la demostración de la veracidad del arte académico. Ciertamente el jazz, sobre todo el jazz de la primera mitad del siglo XX, no cumplía con los estándares que según la visión de Adorno se requerían para una obra de arte.

Ted Goia (1987) propone una „estética de la imperfección“ para el jazz y para lo que considera su elemento distintivo o esencial: la improvisación. En defensa de esta música argumenta que si la estética tradicional demanda -para la obra de arte- atributos como autonomía, simetría, balance o planificación detallada; la improvisación y el jazz se encuadrarían en las antípodas de estas ideas como una no-estética. Una estética de la imperfección valoraría la espontaneidad y el modo en el que la improvisación en tanto performance se presenta como la creación individual de un artista. El objeto terminado solo es posible de ser conservado en una grabación y ofrece según este autor “*momentos de extraña belleza entremezclados con errores técnicos y pasajes sin un objetivo en concreto*” (p.169). La obra, en el jazz y en la improvisación, nunca se separa del todo de quien la ha creado; es por esto que en principio no cumple con los estándares de obra autónoma. Sin embargo, Hamilton (2000) hace una crítica a Goia, argumentando que la idea de imperfección también estaría desarrollada en base al paradigma tradicional de obra de arte y a la oposición entre composición e improvisación. La improvisación sigue siendo entendida como una composición instantánea la espontaneidad como un absoluto, y en ninguno de los dos casos se estaría considerando la idea de preparación o ensayo para la improvisación. Según Hamilton, una estética de lo improvisado solo puede repensarse a partir de un análisis que considere la preparación para la improvisación.

### ***Las estéticas de lo espontáneo en la segunda mitad del siglo XX***

Daniel Belgrad (1988) describe el modo en el que el culto a la espontaneidad y lo improvisado cobra fuerza en las manifestaciones musicales, plásticas, científicas y filosóficas en la Norteamérica de la posguerra. Este pensamiento se desarrolla en el marco de un rechazo sistemático a los valores tradicionales y positivistas basados en el culto al objeto. Lo performativo espontáneo es valorado positivamente en tanto acto que posibilita la creación de lo nuevo. En el campo de la música, las estéticas de la espontaneidad pueden ser rastreadas tanto en lo que respecta a la improvisación en el jazz, como así también en la música académica contemporánea.

A partir de 1950 proliferan en el mundo del jazz los movimientos que intentan romper con los estereotipos del estilo tradicional, renovando sus materiales y las formas de hacer improvisado. Músicos del be-bop, como Charlie Parker y Dizzy Gillespie



introducen nuevos cromatismos melódicos y tempos cada vez más rápidos. Miles Davis a fines del 50" utiliza estructuras modales para el desarrollo de sus solos, mientras que otros músicos como John Coltrane proponen complejas progresiones armónicas que demandan habilidades muy específicas para la realización de una improvisación. De forma simultánea, en el campo académico, propuestas como las de John Cage o K. Stockhausen se distancian de la notación musical introduciendo indeterminación y azar en sus composiciones. En estas músicas, se sugería que el abandono del control de ciertos parámetros o aspectos de una obra por parte del compositor, daría lugar a la subjetividad en acto del ejecutante. Propuestas cada vez más radicales en esta línea hicieron que músicos como Stockhausen plantearan la posibilidad de hacer música sin „pensar en nada", en el intento de recuperar algo así como una „relación adánica con el sonido". La búsqueda de estados de conciencia en los que sin que intervenga el pensamiento se genere un tipo de vínculo primario con la música, llevaron a este músico a la búsqueda de situaciones de vida extremas como la reclusión o las huelgas de hambre (Gianera, 2011).

La idea de espontaneidad musical sobre la cual se desarrollan las estéticas de la academia es señalada por diversos autores como partidarias una espontaneidad absoluta (Hamilton, 2000; Lewis, 1996) que podría ser distinguible de aquella que corresponde a la improvisación jazzística. Lewis (op.cit.) examina la definición de espontaneidad en el marco de las tradiciones jazzística y académica europeo-americana; destacando que la misma cambia radicalmente de acuerdo a si se la encuadra en una tradición „eurológica" o „afrológica". En la tradición académica „eurológica"- lo espontáneo en términos absolutos permitiría la renovación o creación de lo nuevo, mientras que la „supuesta" espontaneidad del jazz estaría solo "dirigida a un final conocido" (Schwartz y Godfrey 1993, en Lewis op.cit.). Es por esta razón que inclusive músicos como Cage, no ven a la improvisación jazzística como una música renovadora, considerando que el músico „toca lo que sabe", lo que conoce. Pierre Boulez hace una crítica aún más radical a la improvisación negando toda posibilidad de renovación estética y diciendo que:

*“El gesto del ejecutante se refiere, ante todo, a su memoria o a sus costumbres de manipulación. La memoria: se trata de referencias a obras que ya ha tocado y que él ha almacenado, consciente o inconscientemente. Tritura gestos originales y los introduce en una rutina de fabricación que es el extremo opuesto de la libertad a la que aspira. Quizá*

*psicológicamente, el manipulador se siente libre: en realidad está completamente manipulado por su memoria, es el juguete de su propia cultura” (Boulez, 1989<sup>14</sup>)*

Hamilton (op.cit) como hemos señalado anteriormente, indica que este tipo de ideas se hacen desde una postura que desconoce el tipo de práctica de ensayo y preparación para la improvisación que realizan los músicos de jazz. Desde este punto de vista la renovación estética es posible, puesto que el improvisador en jazz ensaya y se prepara para el momento de la improvisación, reflexiona sobre los materiales y los procedimientos de la misma manera que lo haría un compositor. Este autor argumenta que:

*“Para el improvisador, la performance debe sentirse como un "salto a lo desconocido" que estará inspirado solo cuando las horas de preparación lo conecten con los requerimientos del momento ayudándolo a configurar una creación fresca y convincente.” (Hamilton, 2000, p181)*

La visión eurocentrista sobre lo oral y lo espontáneo en la improvisación ha condicionado toda la construcción teórica acerca de la cognición en la improvisación jazzística. Pressing (1988) por ejemplo propone un modelo en base a fórmulas y motivos combinados en tiempo real, que explicitan la dependencia con la memoria, que pone en jaque a lo espontáneo. Johnson Laird (1998, 2002) plantea que ese tipo de „memoria” no constituye suficiente explicación para los procesos cognitivos y reemplaza a la memoria por algoritmos donde la indeterminación y el azar son constituyentes centrales de la explicación. Ambos autores ven a la memoria y a lo espontáneo como dos conceptos antagónicos. Quizás lo espontáneo podría no depender de la eliminación de la memoria en una lógica afroamericana. Tal vez pueda repensarse una re-construcción del concepto de espontáneo, donde la idea de lo espontáneo no necesariamente esté enfrentada a la idea de lo preparado. Teniendo en cuenta que el término proviene del latín *spontaneus*, que significa „voluntariamente, por sí mismo, sin ser obligado”, quizás todavía podamos asociar la idea de espontáneo con la de libertad.

### ***Jazz negro / Jazz blanco: una práctica musical y política***

Como hemos señalado la búsqueda de nuevas formas de improvisación y de nuevos materiales forma parte esencial de las estéticas jazzísticas después de 1950; a pesar de esto puede afirmarse que la tradición, la memoria, la repetición de motivos e

---

<sup>14</sup> NOTA: Boulez, P. (1989) en Matthews (2002) *Quince segundos para decidirse; la "composición instantánea" y otras ideas recibidas acerca de la improvisación musical*. Versión digital en: [http://www.wademathews.info/Wade\\_Matthews/Quince\\_Segundos\\_para\\_decidirse.html](http://www.wademathews.info/Wade_Matthews/Quince_Segundos_para_decidirse.html)

incluso la cita no son precisamente valores estéticos negativos para las comunidades en las que se practica el jazz. Monson (1996) introduce la idea de intermusicalidad en el jazz, concepto análogo al de intertextualidad, que utiliza para indicar el carácter oral e improvisatorio a partir del cual el sonido musical puede referir al pasado y ofrecer un tipo de „comentario social“. De manera similar, Berliner (1994, p.576) ha analizado el fenómeno de intertextualidad observando la recurrencia de un mismo motivo en diferentes performances de músicos en cuarenta y seis años de historia del jazz. La idea de repetición, de tradición, y de todo aquello que puede entenderse como innovación y renovación tiene un modo de ser característico en la tradición jazzística afro-norteamericana. El significado y las diferentes búsquedas que se señalaron para lo espontáneo en términos eurológicos o afrológicos estarían condicionados por contextos sociales recientes muy diferentes para cada una de las tradiciones académicas y jazzísticas antes nombradas. Mientras que en una lógica europea la negación de la memoria se emparentaría con la negación del texto y de los duros principios de la tradición, para un tipo de lógica afro-norteamericana la memoria significaría la posibilidad de re-construir la propia tradición musical y re-significar un pasado de esclavitud reciente (Lewis, 1996).

Para una comprensión acabada del fenómeno estético en el jazz no puede dejar de considerarse la compleja situación sociocultural en la que surgen y se desarrollan las estéticas jazzísticas. Monson (2009) defiende la idea del jazz como práctica política y musical para dar cuenta de la relación entre el acto de hacer música, la construcción de los símbolos en las comunidades y la resistencia política. La población negra afronorteamericana, en su mayoría descendientes de esclavos negros traídos a América en el período colonial, sufre durante todo el siglo XX una fuerte segregación y discriminación racial. La opresión sobre el negro norteamericano y el conflicto directo con la comunidad blanca hacen que inclusive la música se convierta en un campo de disputa y de ejercicio del poder. Se desarrolla así una idea de jazz negro opuesta a la idea de un jazz blanco. La crítica cultural y la academia proponen toda una serie de estereotipos acerca de lo que constituiría una estética afronorteamericana. Lo afro, según el estereotipo, estaría definido por elementos distintivos tales como el swing o el blues y las inflexiones melódicas entendidas como blue notes; la preponderancia del cuerpo y la conexión de lo musical con la danza, entre otras cosas (Murray, 1976 y Floyd, 1995 en Monson, 2009).

El jazz y la reflexión estética sobre el mismo, surge y se desarrolla en el marco de una relación sumamente conflictiva entre el negro afronorteamericano y el blanco. La mayoría de los músicos de jazz, artistas y deportistas negros adscriben después de 1950 a movimientos sociales tales como el Movimiento por los Derechos Civiles en Estados Unidos, que termina con el asesinato de Martin Luther King y otros movimientos de empoderamiento como Black Power o Nation of Islam. La relación entre lo negro, la segregación y el jazz es parte central en la discusión estética. Adorno (op.cit.) llega incluso a señalar que el jazz, lejos de ser una música de la libertad demostraba una aceptación de la relación de dominación por parte del agredido („el negro“) al que consideraba como identificado con su agresor. E. Hobsbawm (1962, 1999), por su parte, defendía al jazz como una forma de liberación, de creación artística distinta de la vanguardia de la alta cultura, una forma de trabajo que le permitía al negro escapar a la agresión del racismo.

*“La vida del espectáculo les permitía sobrevivir en una sociedad que, aunque había abolido la esclavitud, el racismo no permitía la inserción social de los hombres de color y les permitía también lograr una mínima independencia. El objetivo era la liberación y no el dinero...”* (Hobsbawm, 1962)

Mientras que para Adorno el jazz esclaviza creando una falsa ilusión de libertad producto de la estandarización, para Hobsbawm constituye una forma de resistencia del afroamericano. Ingrid Monson (2009) considera al jazz como una práctica política y musical, lo cual nos lleva a reflexionar acerca de los modos en los que se ha de experimentar el estilo y las significaciones inherentes a las comunidades en donde se ha desarrollado. Si hemos de considerar a la música como práctica cultural, aquellos atributos y significaciones de lo negro y del problema político racial deben ser considerados como parte esencial de una estética jazzística, ya que de alguna manera van a configurar el modo en el que ha de experimentarse el estilo, incluso fuera de su comunidad de origen.

En la Norteamérica del siglo XX, la lucha social en contra de la segregación del negro se convierte en una disputa estética en el campo de la práctica musical del jazz. Desde los años 30´ -en el marco del swing como estiloailable- proliferaron las grandes orquestas (big bands) negras como las de Count Basie o Duke Ellington y las blancas como las de Glenn Miller o Benny Goodman. A partir de mediados del siglo XX, las diferencias se acentuaron y en el marco de las luchas por la liberación del negro, la mayoría de los músicos afroamericanos como Charlie Parker, Miles Davis, Ornette

Coleman, Charles Mingus, Wayne Shorter o John Coltrane entre otros defendieron la idea del jazz como patrimonio exclusivo de la cultura negra; mientras que músicos blancos como Dave Brubeck, Bill Evans o Paul Desmond incursionaban cada vez más en el estilo e incluso tocaban con músicos negros. La disputa se convirtió a partir de los años 1950" en una carrera alrededor del desarrollo progresivo del estilo y la autenticidad de la práctica jazzística. Incluso cuando el blanco en Norteamérica se apropia de la práctica de la improvisación y el jazz lo hace reinterpretando dichas estéticas según sus propios sistemas de valoración y muchas veces desconociendo los valores propios de lo negro.

En el análisis que venimos realizando se ha opuesto al jazz y la improvisación en términos estéticos y políticos –en tanto patrimonio de la cultura negra afronorteamericana- con los sistemas de valoración de música académica occidental y europea. A pesar de esto debemos considerar dos aspectos que relativizan esta discusión: (i) en primer término el lugar que ocupa el jazz como parte del patrimonio cultural representativo de Estados Unidos sin diferencias de raza; (ii) en segundo término el modo en el que el jazz, incluso aquel que es practicado por músicos afronorteamericanos, toma como modelo de referencia estético al arte musical moderno occidental europeo y académico.

(i) Debe tenerse en cuenta que la apropiación del estilo por parte del blanco, implica un proceso de transformación en el cual el jazz se constituye como una música representativa de la cultura norteamericana sin diferencias de razas. La difusión de esta música durante la segunda mitad del siglo XX en Latinoamérica y en el mundo, se realiza en base a un proyecto de propaganda cultural desarrollado por Estados Unidos en el marco de la Guerra Fría. Se ha descrito al jazz como una arma cultural norteamericana dirigida a contrarrestar la propaganda soviética (Atkins, 2003). El *Jazz Ambassadors Tour*, fue un programa especial del departamento de estado de los Estados Unidos que involucró a numerosos músicos reconocidos de jazz, que viajaron por el mundo para promover una imagen positiva de lo norteamericano frente a las críticas sobre la segregación racista y la intervención militar en países extranjeros como la guerra de Vietnam. En el marco de esta apropiación por parte del blanco -en referencia a clases dominantes norteamericanas- el jazz se transformó en la nueva „música clásica norteamericana" (Sales, 1984), cuyos valores de libertad, ética democrática, diversidad cultural, superación del racismo y contribución de la expresión individual a lo colectivo expresarían un sentimiento nacional para el pueblo de los Estados Unidos (Farley, 2011). En el año 1987 el Jazz es declarado, por el senado de ese mismo país, como un „tesoro

nacional" en tanto forma de arte único que sintetiza la cultura musical nacional (norteamericana).

(ii) En tanto el jazz se constituye como tradición musical, adopta progresivamente el modelo de música y de arte académico europeo. Puede decirse que casi cualquier músico de jazz después del periodo del be-bop -a partir de la década de 1940- se consideraba un artista en el sentido tradicional y occidental del término. El be-bop al que ya hemos referido, surge en los guetos negros de práctica, en las jam sessions donde participan músicos como Charlie Parker, Dizzy Gillespie y Thelonius Monk. La introducción de nuevos estándares de virtuosismo e innovación armónica en el estilo se presentan como reacción al jazz blanco representado por las big band de swingailable. El solista virtuoso del be-bop negro promovía un nuevo estilo de improvisación que difícilmente -por lo menos en un primer momento- podía ser imitado por los blancos. La idea de renovación estética y modernidad en el jazz va a ser la base sobre la cual han de constituirse una serie de estilos be-bop, cool jazz, hard-bop, jazz modal y free jazz que forman parte de una tradición en un periodo de „práctica común" análogo al de la música académica europea (Halminton, 2010). A partir de esta práctica común es que comienza a desarrollarse institucionalmente el jazz como forma de arte moderno. La enseñanza sistemática e institucionalizada del jazz, y la tradición en tanto canon estilístico terminan de conformar un sistema de valoración y un modelo de músico equivalente al del conservatorio europeo. Su expansión fuera del territorio de los Estados Unidos hace que incluso se describa al jazz como un nuevo arte musical universal equiparable la música clásica.

Teniendo en cuenta la transformación que sufre el jazz como estilo, desde su origen como folklore en el marco de la tradición afronorteamericana, pasando por las disputas vinculadas a la raza, la apropiación del estilo por parte del blanco y su aceptación como forma de arte y música que representa los valores de una nación, cabría preguntarse: ¿En qué medida la improvisación jazzística aporta un conocimiento diferente al de la tradición musical europea? Las distintas formas estéticas de la improvisación jazzística se desarrollaron bajo la mirada crítica de una academia musical hostil, eurocéntrica y blanca. Estas músicas fueron una y otra vez evaluadas, analizadas y descritas con los conceptos y sistemas de valores inherentes al modelo hegemónico de la cultura musical académica. El jazz se señaló como música de entretenimiento, como reproducción de una tradición estanca; la improvisación como una forma de regurgitar clichés, como una repetición de patrones musculares. Los modos de hacer del estilo se

señalaron como incapaces de generar novedad y al jazz como imposible de ser considerado como arte. ¿Cómo podemos desarrollar una lectura estética que sea superadora de estos sistemas de valoración hegemónicos y de los estereotipos de lo negro leído en clave occidental?

W. Mignolo (2010) propone la idea de „*aesthesis decolonial*“, entendiendo que las lecturas tradicionales y eurocéntricas trasladan a otras culturas una teoría estética que no es universalizable. Las culturas no europeas tienen según este autor su propia verdad estética y su propia concepción de aquello que sería equivalente a „lo bello“. De esta manera, hacer en arte subvirtiendo las lógicas de una estética hegemónica constituye un proceso en el que la estética local o particular defiende su verdad haciendo su aporte al conocimiento universal. El jazz y la improvisación a lo largo del siglo XX podrían ser, en estos términos, considerados como „*aesthesis decolonial*“ frente a una verdad musical o estética que se basa en el modelo hegemónico del compositor académico del siglo XIX y a la producción de música escrita. Incluso cuando es el mismo negro quien toma para sí parte de la tradición y los sistemas de valoración del modelo conservatorio. Incluso cuando el blanco en el marco de una „cultura nacional norteamericana“ se apropió de ciertos valores de lo jazzístico y suplantó otros asociados a lo negro. Hay un conocimiento que aún subsiste, hay una práctica que a pesar de todo sigue siendo alternativa al modelo hegemónico del conservatorio. Esa práctica es la improvisación, y partir de la misma la superación aunque sea en parte de la díada composición-ejecución.

Cabría preguntarse de qué manera, y ya fuera de las diferencias culturales entre blancos y afrodescendientes en Estados Unidos, estos mismos problemas culturales y estéticos se traslada a nuestras geografías en la interpretación del jazz y la práctica de la improvisación. ¿Qué valores estéticos adopta un músico argentino cuando toca jazz, en nuestro país? ¿Son los valores del modelo negro, afronorteamericano y popular? ¿Son los modelos de una nueva academia occidental en tanto el jazz se constituye como „música clásica norteamericana y como forma de arte universal? Atender al jazz como una estética que ha trascendido y ha sido adoptada por las músicas populares en diversos lugares del mundo hace que todavía reste analizar cómo se resignifican los modos de hacer, sobre todo la práctica de la improvisación en nuestra comunidad de práctica.

# LA DIMENSIÓN SITUADA: EL JAZZ ARGENTINO

El abordaje de la improvisación propuesto para esta Tesis se realiza a partir del estudio de dicha práctica en un grupo de músicos de nuestro país, vinculados al jazz y a la música popular en general. Esta decisión se hace bajo el supuesto de que improvisar en jazz -en tanto experiencia musical situada-, tiene modos singulares de ser comprendida en nuestro contexto. Uno de los problemas más importantes para el investigador en música, supone lidiar con la tensión entre aquello que consideramos universal y aquello que solo puede ser comprendido como una particularidad de la práctica situada. La conceptualización universalista y eurocéntrica de la musicología ha chocado históricamente con la diversidad cultural. Inclusive en ámbitos como la etnomusicología, donde el foco de atención es precisamente la diversidad, se han mantenido estándares donde lo particular es leído desde una óptica universalista en su matriz europea. Dicha disciplina, según señalan Feld y Fox (1994), ha evolucionado a partir de 1980, desde el estudio de *la música en la cultura* al estudio de *la música como cultura*. Este cambio implica un giro epistemológico en la forma en la que se comprende lo situado; la música ya no se presenta como un objeto en un contexto cultural, sino que se vuelve parte integrada y constituyente del fenómeno de la cultura.

En estos términos, el jazz en la Argentina es algo más que la práctica local de un estilo extranjero; puede afirmarse que constituye una práctica cultural local creativa, con valores estéticos y espacios de práctica propios, a partir de los cuales influye y es influido por otras músicas. Sergio Pujol afirma que la práctica del jazz en la Argentina supo incorporar las inquietudes en la búsqueda de una conciencia nacional y/o latinoamericana, adoptando lo local (Pujol, 2004, p.257). Berenice Corti (2008) por su parte, ha defendido la noción de jazz argentino describiendo un fenómeno de apropiación del género en términos de hibridación cultural en el que no existe sólo *“la fusión, la cohesión, la ósmosis, sino (también) la confrontación y el diálogo”* (García Canclini, 2000 en Corti, 2015, p29).

El desarrollo del jazz en la Argentina ha sido documentado en numerosos libros entre los que se destacan *El Jazz criollo y otras yerbas* (Thiers, 1999), *Jazz al Sur* (Pujol, 2004) o *Jazz Argentino* (Corti, 2015), entre otros. Estos trabajos describen el modo en el que esta práctica se ha desarrollado, ha evolucionado y se ha diversificado estilísticamente incorporándose a nuestra cultura nacional. Con la práctica musical se han



constituido los espacios de difusión del género en bares, teatros y festivales periódicos. La crítica y el periodismo especializado han dedicado programas de radio, artículos y revistas al análisis del estilo. De la misma manera se han fundado instituciones de enseñanza privadas y carreras en instituciones públicas dedicadas específicamente al jazz. Si bien el ámbito de desarrollo se da, en principio, partir de un movimiento que va desde la ciudad de Buenos Aires hacia el interior, también son identificados otros centros de producción y desarrollo de dicha práctica artística, como la ciudad de La Plata, Rosario y Córdoba, expandiéndose por el país como lo demuestra por ejemplo la realización del festival Jazz al Fin en la ciudad de Ushuaia, Tierra del Fuego.

Puede considerarse a la práctica del jazz en la Argentina, y a la participación de músicos de jazz argentinos en la escena internacional, en el mismo nivel que podríamos considerar a la práctica de música académica o al desarrollo de los estilos vinculados al rock y/o el pop de raíz anglosajona. Hoy en día la existencia de un rock nacional, es en general aceptada casi incluso más que la idea de un jazz nacional. El jazz muchas veces es considerado como un género extranjero o ajeno, que forma parte de la práctica musical de una minoría de músicos en el país. De manera extraña son menos las voces que cuestionan a la práctica de la música académica, voces que la señalan como parte del patrimonio musical universal. Este tipo de visión quizás pueda deberse a que el jazz como ya hemos descripto fue promovido globalmente como música representativa de la cultura norteamericana.

A. Menanteau (2009) describe un primer proceso de imitación del jazz estadounidense en Chile como parte de la norteamericanización de la cultura occidental iniciada poco después de finalizada la Segunda Guerra Mundial. La incorporación del jazz según este autor refleja en principio las aspiraciones de modernidad que tiene el ciudadano de la periferia del mundo occidental. Un proceso similar ocurre en la Argentina, en la primera mitad del siglo XX, donde el jazzailable formaba parte de la cultura del entretenimiento internacional. Después de la mitad de dicho siglo, comienza a incorporarse el jazz moderno, el be-bop, el hard bop, y el free jazz; estos estilos constituían antes que entretenimiento, formas de arte popular vinculadas sobre todo a nuevas generaciones de músicos afrodescendientes en Estados Unidos. Estas estéticas cuyas búsquedas se desarrollaban alrededor de la experimentación y la improvisación musical promovían valores como la libertad, la lucha contra el racismo y la emancipación del negro. Músicos argentinos como Jorge Navarro, Eduardo Casalla y Gato Barbieri, entre otros, desarrollaron estos estilos en nuestro país, identificados con la improvisación

y los ideales de libertad (Corti, 2015). En las décadas posteriores a 1970 habrían de llegar a la Argentina nuevos estilos emparentados con el jazz-fusion; este proceso puede considerarse como políticamente antagónico al ocurrido como programa de propaganda norteamericano con „Jazz Ambassadors“, y está representado por grupos como la Orquesta Mahavishnu, Wether Report o la Liberation Music Orchestra. Estas tendencias progresivas se van a incorporar e hibridar con el rock y el folklore de proyección, en el marco de una „música popular de arte“ en toda Latinoamérica (Gonzales, 2013). En este tipo de movimientos musicales el jazz va a establecer un verdadero diálogo con las estéticas locales; pueden rastrearse las experiencias musicales de artistas tan diversos como Hermeto Pascoal (Brasil), Rubén Rada y Hugo Fatorusso (Uruguay), y el Chango Farías Gómez en nuestro país. Incluso músicos como Luis Salinas, Fats Fernández, o grupos como el Quinteto Urbano en la década de 1990 supieron establecer diferentes tipos de nexos entre una tradición jazzística argentina y norteamericana con lo que entendían por música nacional, el tango, el folklore, y la canción popular.

La recepción del jazz en nuestro país y en Latinoamérica tiene una doble condición que lo hace profundamente contradictorio. Por un lado el jazz, se asimila en el marco de la propaganda cultural para la hegemonía de lo norteamericano; sería en estos términos una música que nos es ajena, que se nos impone a partir de un mercado de la industria musical internacional y la idea de arte universal en favor de la dominación cultural. Por otro lado, el jazz también puede ser un símbolo de renovación, una música originada en una subcultura afronorteamericana esclavizada y posteriormente segregada en su propia tierra, que se manifiesta rebelde, buscando la libertad y el empoderamiento del negro. Es así como emerge el jazz en el plano local; una estética que reivindica el papel de la música popular como arte antes que como mercancía, que establece un diálogo con otras músicas populares del mundo y que puede posicionarse como un modelo alternativo al de la música académica europea para la renovación y proyección de las músicas populares.

Volvemos a reflexionar sobre la posibilidad de rescatar la apropiación del jazz y la improvisación en la música argentina y latinoamericana como un tipo de *aesthesis* decolonial (Mignolo, op.cit.). En *Epistemologías del Sur*, Boaventura Santos (2009) define a un Sur que también existe en el norte, un „tercer mundo interior“ de los oprimidos en Europa y en Norteamérica, así como un Norte global en el Sur, entendido como aquellas elites locales que se benefician del capitalismo global. Si bien en algunos casos el jazz es adoptado como música de elite, equivalente a la música de concierto académica; también es reelaborado en el marco de una tradición popular local. Es quizás en este sentido que

el jazz negro norteamericano no es ajeno para el músico popular latinoamericano. Corti (op.cit.) por ejemplo sugiere la tesis de que el problema de la identidad del jazz argentino no está dado por su condición de extranjero sino por su condición negra. A partir de lo negro negado en la Argentina, se establece al jazz como ajeno. Pero es quizás a partir de lo negro, lo perteneciente al Sur de ese Norte, en términos de Boaventura Santos, que el músico popular establece cierta empatía con el jazz y la improvisación. En *Manual de Zonceras Argentinas*, Arturo Jauretche (1968) da cuenta de cómo la colonización cultural a la que nos vemos expuestos, es siempre expresada en términos de civilización y barbarie. Según este autor, el triunfo de la civilización por sobre la barbarie al que refiere Sarmiento, es el triunfo de lo europeo o „la cultura“ en referencia a una „alta cultura“ por sobre lo americano „carente de cultura“ asociado a la „baja cultura“, „lo popular“. Es quizás en la recuperación de lo popular musical, de lo oral y de las posibilidades que lo popular se proyecte como forma de arte, indagando en nuevas poéticas, que quizás la improvisación jazzística se torna una práctica apropiable. En estos términos, y habiendo sentado una posición con respecto a nuestro objeto de estudio diremos que resulta relevante indagar en los modos en los que desde este lado del mundo se comprende lo improvisado. Modos que de ninguna manera podrían dejar de observar la improvisación musical en términos de improvisación jazzística.

Situar la presente investigación en el ámbito del jazz argentino implica no solo reconocer la existencia de una práctica estética local auténtica sino también reconocer la influencia que la misma ejerce sobre el conjunto de prácticas musicales locales. Cabe decir, que esta influencia se da además en el plano teórico y en el modo en que se definen los modelos de músico en nuestro país. Cambian en este marco, de manera radical, las relaciones intersubjetivas y entre los actores tradicionales de la práctica musical: compositor-director-ejecutante, introduciendo la figura del ejecutante-improvisador, o compositor-improvisador-ejecutante.

## SÍNTESIS

En este capítulo hemos considerado importantes aspectos conceptuales, históricos, ideológicos y políticos a tener en cuenta a la hora de caracterizar a la improvisación como objeto de estudio. Esta tesis tiene una orientación psicomusicológica en la que se apunta a describir y explicar a la improvisación en jazz en términos de experiencia cognitiva. Sin embargo se hace muy difícil comenzar a hablar de la cognición en la improvisación sin antes discutir sobre cómo vamos a entender el concepto de lo

improvisado, lo espontáneo y lo preparado en el marco de una estética de lo música. Como podemos observar luego del recorrido del presente capítulo; cada uno de los conceptos -asociados a lo improvisado- tiene cargas simbólicas muy fuertes, además de valoraciones positivas o negativas según el lugar ideológico, o político desde el cual se lo aborde. En el caso de la improvisación, el tipo de posicionamiento epistemológico seguramente nos ofrecerá una interpretación diferente de los resultados a la hora de realizar un estudio para describir o explicar lo improvisado. Hemos reflexionado además sobre el hecho de que es en la práctica musical propiamente dicha donde también se reflexiona alrededor del modo en el cual conocemos la música, el modo en el que la experimentamos y en el que la creamos. Improvisar en Jazz es una forma de conocimiento musical diferente; el modo en el que receptionamos el jazz y lo practicamos en la Argentina puede tener además sus particularidades; consideramos que estas particularidades merecen ser estudiadas sobre todo por el aporte significativo que hacen a nuestra cultura musical.

La música, así como todas las esferas del conocimiento humano ha sido influida en los últimos siglos por las epistemologías de carácter racionalista en las que el conocimiento se entendía fundamentalmente como de base conceptual-proposicional. A partir del siglo XX, comienza a reconocerse o a re-valorarse la importancia de los aspectos no proposicionales del conocimiento. H. Cassirer (1953, en Stubbley, 1992) incluye como formas de conocimiento al mito, la religión y al arte; donde los aspectos expresivos e intuitivos son considerados por sobre el modo conceptual de pensamiento asociado a la ciencia clásica. Las perspectivas de las Ciencias Cognitivas de Segunda Generación a fines del siglo XX, llaman la atención sobre la necesidad de comprender el significado musical a partir de los aspectos corporeizados de nuestra experiencia sentida. Mark Johnson (2008) entre otros, desarrolla una profunda crítica a las teorías proposicionales-conceptuales que han dominado el pensamiento occidental, a partir de la consideración de una mente escindida del cuerpo y un pensamiento desligado del sentimiento. En el marco de los equipos de trabajo del LEEM en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, I. C. Martínez (2009) describe en la misma línea de pensamiento a la música como un modo de conocimiento de base no conceptual, expresivo, intersubjetivo, corporeizado y por sobre todo situado. La idea de la improvisación como modo de conocimiento de Stubbley (op.cit.) puede ser reconsiderada atendiendo a que lo improvisado se instituye a lo largo del siglo XX como una estética y una poética alternativa a aquella dominada por la academia europea. Más allá de que en la actualidad las posiciones acerca del rol del ejecutante como intérprete y de la partitura como guión

(Cook, 2003), han modificado los términos en los que entendemos la relación entre el músico y el texto, la improvisación plantea un tipo de experiencia musical diferente. Según creemos, una experiencia más flexible y menos reproductiva, un tipo de conocimiento que está basado sobre todo en la interacción social y que puede ser entendido como una nueva forma de oralidad secundaria, un tipo de aestesis que según cómo sea interpretada podría inclusive pensarse como decolonial.



## **CAPÍTULO 2**

# **BASES PSICOMUSICOLÓGICAS I: MÚSICA, GRAMÁTICA Y PROCESAMIENTO COGNITIVO**

Definir un marco teórico para abordar a la improvisación como objeto de estudio puede volverse una tarea compleja. Teniendo en cuenta la cantidad y la diversidad de bibliografía sobre el tema, deben buscarse criterios concretos para la selección de los conceptos sobre los cuales desarrollar nuestra fundamentación. Si bien en esta tesis se recurre a marcos diversos, se intentará reducir en la medida de lo posible las categorías en cada sección para no caer en un eclecticismo teórico excesivo que opaque aquellas explicaciones y descripciones que son el objetivo final de nuestro trabajo empírico. En el primer capítulo se planteó la necesidad de caracterizar nuestro objeto de estudio desde una perspectiva conceptual, contextual y estética en vistas a definirlo en tanto modo de conocimiento. Para esto se revisó en profundidad el modo en el que se construyeron históricamente aquellas conceptualizaciones vinculadas a la improvisación en música. La mayoría de las fuentes bibliográficas utilizadas (Nettl y Rusell, 1998; Solis y Nettl, 2009; Bailey, 1992; Ferand, 1938; Lewis, 1996, Blum, 2009), no serán citadas mayormente a partir de esta sección. En los capítulos siguientes el análisis empírico estará direccionado al estudio psicomusicológico de la improvisación en jazz, sobre todo atendiendo a los aspectos cognitivos en términos gramaticales, mentales, performativos, corporeizados, intersubjetivos y expresivos. Pese a la orientación cognitiva, en relación a aquellos estudios que abordan la improvisación, no se hará mayor referencia a la fenomenología (Sudnow, 1978; Benson, 2003), a la neurobiología (Berkowitz y Ansari, 2008; Berkowitz, 2010; Limb y Braun, 2008) ni a las teorías que en el marco de la ciencia cognitiva refieren a la creatividad (Csikszentmihalyi, 1998). Si bien se considera que dichos estudios contribuyen considerablemente a la comprensión de la cognición en el jazz y en la música

en general no se los considera estrictamente necesarios a la hora de trabajar sobre las preguntas de investigación planteadas.

La primera idea a la que se atiende en vistas a definir nuestro objeto de estudio en términos cognitivos, es el modo en el que la improvisación puede ser comprendida en tanto lenguaje. La mayoría de las líneas de investigación musicológicas, han abordado de alguna manera al jazz y la improvisación en el marco de una metáfora general de la 'música como lenguaje'. La etnomusicología (Berliner, 1990) describe al jazz como una práctica social intersubjetiva, en la que un grupo de individuos habla una lengua común. En los mismos términos, se ha definido a la improvisación como una lengua hablada, recurriendo a la idea de 'conversación musical' (Monson, 1992). Se ha señalado incluso cómo lo musical improvisado configura un discurso o una historia que es comunicada en términos de narrativa (Iyer, 2004; Kühn, 2007; Chamizo Moreno, 2009). Chamizo Moreno hace referencia a la improvisación como discurso:

*"En el acto de la improvisación el músico crea un discurso que dirige a sus compañeros músicos y al resto de los oyentes. Se trata de una situación comunicativa comparable a la del lenguaje hablado y a la de otras representaciones artísticas en las que juega un papel importante tanto el nivel de la historia como el del discurso como es el caso del teatro." (Chamizo Moreno, 2009, p.27)*

En el marco de la metáfora de la música como lenguaje se recurre frecuentemente a definir las unidades de lo musical en tanto proposiciones, ideas o frases. Pero a pesar de que la música puede compartir, como sistema de signos, muchos de los rasgos propios de un lenguaje, el significado musical es mucho más complejo puesto que carece de referencialidad concreta. Es por esto que la analogía o comparación con el lenguaje, sobre todo en términos de significado, toma siempre una dimensión metafórica. Se afirma que la música va más allá de los límites del mismo y conlleva un significado no proposicional, sentido expresivo corporeizado e intersubjetivo, no necesariamente ligado a los conceptos y por consiguiente al lenguaje (Johnson, 2008); nos referiremos en profundidad a estos aspectos en el Capítulo 4.

La improvisación como lenguaje poseería una gramática determinada por una estructura en base a un cúmulo de fórmulas compartidas identificables en el marco de la práctica. Gunther Schuller (1968), analiza al jazz en términos de la teoría musical describiendo el modo en el que se estructuran el ritmo, la melodía, la armonía, la forma y el timbre. En el citado ensayo *Sonny Rollins y el desafío de la Improvisación temática* (Schuller, 1958), el mismo autor va más allá de un análisis paramétrico o armónico y



describe a la improvisación en términos de desarrollo motivico, estructura y unidad temática. Así es como la improvisación en tanto lenguaje ha sido analizada sobre transcripciones en partitura, haciendo uso de las categorías gramaticales de la Teoría de la Música occidental. Es a partir de estas mismas categorías que los modelos psicológicos sobre la improvisación en jazz (Pressing, 1988; Johnson-Laird, 2002, Kenny y Gellrich, 2002) van a construir explicaciones acerca del modo en el que procesamos en términos mentales dichas gramáticas. A lo largo de la tesis, se abordarán diferentes aspectos de lo improvisado en los que estará presente o se pondrá en discusión esta idea de improvisación como lenguaje. En el presente capítulo, apoyados en el marco de las teorías tradicionales de la cognición musical, se hará foco en el proceso cognitivo a partir del cual los aspectos gramaticales de lo improvisado se ponen en acto. Por el momento dejaremos de lado los aspectos intersubjetivos para centrarnos en el fenómeno desde una perspectiva cognitiva del individuo y de las gramáticas en un sentido tradicional.

Atendiendo a lo expuesto, se define a la improvisación como una unidad proceso-producto (UPP) de tres componentes: preparación, proceso improvisatorio y obra improvisada. El abordaje atiende a la conceptualización de la improvisación como modo de conocimiento musical (Stubley, 1996) y se desarrolla bajo el supuesto de que es a partir de la intervención de ciertos procesos cognitivos particulares que sería posible la producción de música improvisada. La idea proceso improvisatorio para dicho modelo está basada en los modelos psicológicos de la Ciencia Cognitiva Clásica para la improvisación en el jazz (Pressing, 1998; Johnson-Laird, 2002; Kenny y Gellrich, 2002). Sobre la base de estos modelos es que se analiza la preparación y la obra improvisada. Los aspectos gramaticales se describen en tanto procesos productivos y cognitivos específicos de la improvisación.

## **LA IMPROVISACIÓN COMO UN PROCESO-PRODUCTO EN TRES COMPONENTES**

Al considerar a la improvisación como un modo de conocimiento musical (Stubley, 1996) estamos de antemano estableciendo una diferenciación con otros modos posibles: la ejecución, la audición, la composición. En el capítulo anterior se han señalado las limitaciones de este tipo de definición; sin embargo, se hará uso de la misma atendiendo a su utilidad como punto de partida para caracterizar las diferencias de la improvisación en jazz con otros tipos de práctica musical. Por otra parte, pensar en la improvisación como

modo de conocimiento es una idea que nos acerca considerablemente al concepto de la música como experiencia antes que como objeto separado del sujeto que la produce.

La improvisación como performance da lugar a la producción de una obra musical en tanto objeto sonoro, pero su realidad como proceso cognitivo es anterior a ese acto performativo; la improvisación como práctica comienza mucho antes, en los momentos de ensayo, en la preparación. De esta manera es que se define el modelo teórico en base al cual organizamos el estudio de la improvisación como una unidad proceso-producto de tres componentes: el 'proceso de preparación', aprendizaje o ensayo; el 'proceso improvisatorio' o acto de improvisar en sí mismo y la 'obra improvisada' como resultado de la performance que eventualmente puede quedar registrada en una grabación y adquirir así un estatus de objeto.

### ***La obra improvisada***

La improvisación jazzística puede ser considerada en tanto se configura como una obra de arte musical. La obra en música se asocia tradicionalmente a un objeto material, que en el caso de la improvisación lo constituye sobre todo el registro fonográfico, sea este en formato físico o digital. Es a partir del disco como objeto de arte que -como hemos descrito- se difunde masivamente el jazz y con él las improvisaciones de sus músicos. Tanto el desarrollo formal de la pedagogía del jazz como el autoaprendizaje están basados en la imitación de improvisaciones grabadas en discos. Incluso la posibilidad de renovación estética a lo largo del siglo XX es consecuencia del disco como forma de conservación y transmisión del conocimiento. Si es con la escritura que -como afirmamos- se consolida la figura del compositor y se desarrolla la polifonía en la música académica occidental, el disco es indispensable para la ampliación de las posibilidades de reflexión del improvisador acerca de su obra. La grabación registra y conserva la memoria de lo improvisado, una memoria que de otra forma se perdería. La diferencia esencial entre improvisar y componer en estos términos estaría dada por los modos en los que se produce y se conserva lo musical como conocimiento y como obra. El compositor ejerce un trabajo reflexivo a partir de sucesivas aproximaciones luego de las cuales deja plasmada su idea en una partitura; un improvisador debe aceptar la primera idea que surja en el devenir de la ejecución en tiempo real, salvando el hecho de que -como ya hemos descrito- existe siempre un momento anterior de preparación y/o ensayo. En estos términos la obra musical del compositor se separa del proceso de componer a partir de su escritura en la partitura, que luego es interpretada y recreada; mientras que en el

caso de lo improvisado solo se hace posible una separación del proceso de improvisar mediante el registro fonográfico.

A pesar de ocupar un lugar secundario, la notación es también una herramienta en el ámbito del jazz y de la improvisación. En las Big Bands, luego de las secciones arregladas y escritas, la sección de los solos por lo general se presenta con un cifrado americano. En los grupos más pequeños, se utilizan frecuentemente 'lead-sheets'<sup>15</sup>, en las que suele aparecer la información básica y necesaria para interpretar una canción o tema a partir del cual luego se improvisará. La transcripción de improvisaciones se ha realizado históricamente con fines pedagógicos; los libros de improvisaciones de músicos reconocidos son comercializados y constituyen también un modo de transmisión de conocimiento musical. En este sentido se refuerza la idea de una oralidad secundaria; el jazz ha desarrollado un estilo de notación musical propia, por lo que el uso de la transcripción y la escritura no constituyen de ninguna manera un elemento ajeno. Tampoco lo es el análisis de transcripciones y el desarrollo de teoría acerca de la propia práctica que pueden rastrearse en diversas fuentes bibliográficas (Russell, 1953; Cooker, 1970; Levine, 1995). Si bien el análisis de la improvisación a partir de transcripciones es una práctica frecuente tanto en la pedagogía como en la investigación se ha señalado en numerosas ocasiones que en este tipo de abordajes podría equipararse equivocadamente a la improvisación con la música académica compuesta (Monson, 1988). En general el análisis de transcripciones suele enfocarse en la identificación de patterns, o de las relaciones existentes entre la estructura armónica y la línea melódica que ha improvisado el solista. En este tipo de aproximaciones se evidencia un tipo de pensamiento similar al de los modelos psicológicos tradicionales, donde predomina la idea de sumatoria de patterns o motivos vinculados a una estructura armónica predefinida. Sin embargo las explicaciones en el campo de la psicología de la música y del análisis musical han transitado por lo general caminos separados, es en este sentido que se avanzará en el Capítulo 3 estableciendo nexos entre las ideas de los modelos cognitivos y el análisis de textos resultado de la transcripción de una 'obra improvisada'.

### ***La preparación para la improvisación***

Como ya hemos señalado, el proceso cognitivo que da origen a la obra improvisada tiene sus antecedentes en un momento anterior a la performance al que

---

<sup>15</sup> *Lead-sheet* (hoja guía): Podría traducirse como partitura simplificada, o parte para la conducción. En general en nuestro ámbito nos referimos a ellas como 'el cifrado', aunque no estaríamos dando cuenta de otros elementos que pueden aparecer eventualmente como melodías, arreglos o voicings específicos de una canción.

hemos denominado 'preparación para la improvisación'. La idea de preparación resulta por lo menos contradictoria cuando se la vincula a la improvisación. Por detrás del culto a la espontaneidad, existe una práctica en la cual el improvisador se nutre de conocimiento, se forma como músico y en la cual, paradójicamente, en la medida que establece múltiples contactos con lo improvisado, improvisa. Según Berliner (1990) existe „*toda una vida*“ de conocimiento detrás de cada idea musical que el músico de jazz toca. Ya sea que ese saber fuese adquirido en una situación 'natural' como lo puede ser una jam sesión o que fuera aprendido en una situación de ensayo separada de la práctica, siempre hay un antes en la improvisación. La pedagogía del jazz, atendiendo al desarrollo de las habilidades improvisatorias, ha llegado a diferenciar esos dos momentos clave: el ensayo de ciertos recursos y la aplicación de los mismos. Libros como el popular *Patterns for Jazz* de Jerry Cooker (1970) son un ejemplo claro de este tipo de pensamiento. Es recurrente el modo en el que los músicos de jazz describen una etapa formativa en la cual han adquirido cierto vocabulario musical a partir del cual luego desarrollan sus solos (Berliner, op.cit.; Cooker, 1975). En la jerga del músico es común que se nombre a este vocabulario como 'bolsa de trucos' (bag of tricks<sup>16</sup>) o simplemente se haga referencia a unidades motílicas con diferentes términos tales como clichés, licks, patterns, etc. Este vocabulario es adquirido -según relatan los músicos de jazz- en la imitación o transcripción de solos improvisados. En este sentido la audición de improvisaciones grabadas en los discos ha sido de capital importancia para la difusión y el desarrollo del lenguaje del jazz.

Jeff Pressing (1986) construye el primer modelo psicológico para explicar lo improvisado en la música de jazz. Para lo cual establece como punto clave el desarrollo de un 'almacén de memoria' de objetos, de rasgos, de procesos musicales, una memoria acústica y motora, y el desarrollo de habilidades vinculadas a la accesibilidad a esa memoria para la construcción inmediata de relaciones musicales. De manera similar, se ha señalado que es a partir de la existencia de una 'base de conocimiento' (Kenny y Gellrich, 2002) que involucra un 'saber qué' en relación a los materiales musicales, y un 'saber cómo' en relación a las habilidades mentales o motoras necesarias, que la improvisación en el jazz se hace posible. Los métodos formales de enseñanza para el jazz, entrenan al músico en el manejo de ciertas restricciones (Crook, 1991) a partir de las cuales el improvisador focaliza en el control de algún parámetro o procedimiento. Durante

---

<sup>16</sup> *Bag of tricks* (bolsa de trucos): El uso de esta denominación con la cual se puede referir a la 'base de conocimientos' referida a los clichés o patterns es frecuente entre los músicos de jazz norteamericanos; el concepto es utilizado además en libros de pedagogía en el jazz (Levine, 1995) y de investigación etnomusicológica (Berliner, 1994). En nuestro país no tiene equivalente.

la preparación el músico ensaya de manera controlada y consciente estos materiales y procedimientos de variación, que luego ya como base de conocimiento emergerían de manera no consciente durante la improvisación (Kenny y Gellrich, 2002).

### ***El proceso improvisatorio***

Si bien en un principio la improvisación en el jazz pudo concebirse en tanto se configuraba como variación melódica de un tema original, como por ejemplo sucede en la música de Louis Armstrong, en casi todo el siglo XX y partir de las grandes orquestas de swing se empezó a establecer la idea de la realización de un solo original sobre una estructura armónica-formal de una canción. Es frecuente que escuchemos que en el jazz improvisamos sobre un cifrado, sobre la armonía, o sobre los cambios de la armonía, en una traducción popular del inglés 'chord changes'. El cifrado de los estandars, como se le suele llamar a las canciones, se vuelve relevante, al punto tal que aprender a improvisar jazz es, según el sentido común lo indica, saber qué tocar sobre determinado cifrado armónico. Pressing (1988, 1998) define a esta estructura a partir la cual se configura el proceso cognitivo en casi todo el jazz -salvo en el free jazz- con la categoría de 'referente'. El referente configura a priori los materiales sobre los cuales el músico improvisará. Dispone de esta manera de una melodía, o una serie de acordes para poder ensayar variaciones y pre-componer frases durante la preparación. El referente proporciona además los elementos necesarios para poder anticipar el modo en el que sucederán temporalmente los eventos en el transcurso de la performance; por lo cual, forma parte de lo que el mismo autor define como sistema de proalimentación.

En todos los modelos psicológicos sobre improvisación se alude a la necesidad de un sistema cognitivo de proalimentación mediante el cual el músico restringe las posibilidades para responder de manera predefinida a los acontecimientos (Pressing, 1984; Johnson-Laird, 1998). A modo de ejemplo y dicho de una manera grosera, si un improvisador tiene en cuenta el cifrado C, es decir Do mayor, es muy posible que toque u acentúe alguna de las notas de dicho acorde. Mientras que autores como Pressing destacan la intencionalidad en la elección de, por ejemplo, una altura, Johnson-Laird (2002), en el marco de una propuesta de tipo generativista, agrega sobre este mismo concepto la posibilidad de que aparezca el azar como mediador a partir de ciertas posibilidades viables establecidas a priori. El músico debe además -y aunque parezca contradictorio- estar preparado para la novedad y los sucesos no previstos que surjan en el transcurso de la performance. Es en relación a este rasgo que los modelos destacan la necesidad de definir un sistema de retroalimentación (Pressing, 1984; Kenny y Gellrich,

2002). Se entiende que la retroalimentación posibilita el recuerdo en el transcurso de la ejecución; de esta manera funciona como un proceso que guía y condiciona la improvisación momento-a-momento; es decir que restringe las posibilidades de lo que va a ser improvisado. La retroalimentación es importante como componente, en tanto posibilita la detección y corrección o adaptación del error en tiempo real, estrechando la brecha entre la intencionalidad y lo ejecutado por el improvisador.

Hay que aclarar que estos modelos psicológicos sobre improvisación se desarrollan en el marco de la Ciencia Cognitiva Clásica y especialmente sobre las ideas de funcionalismo, computacionalismo y generativismo. La idea de proalimentación y retroalimentación en la improvisación está directamente vinculada a los input y output perceptuales en una teoría que ve a la mente como el lugar donde se produce la cognición en términos de procesamiento de información. La cognición es en estos términos estrictamente mental y se describe de acuerdo a sintaxis o conjuntos de reglas mediante las cuales se procesa la información perceptual para dar lugar a un output corporal en la acción. Sin entrar en una descripción profunda del proceso computacional se presentarán algunos de los pasos principales en el modelo original de Pressing (op.cit.). En el modelo de Pressing se establece un sistema en el que:

- (i) la música es producida por el instrumento o la voz
- (ii) los sonidos son percibidos por los sistemas de input perceptual
- (iii) los sonidos son transformados en representaciones mentales entendidas como musicales
- (iv) el procesamiento mental que tiene lugar en el sistema nervioso central como órgano de procesamiento habilita el diseño de la siguiente acción a ser ejecutada
- (v) la música es producida por el instrumento o la voz (ídem i)

En referencia a la sintaxis de procesamiento, se definen una serie de eventos o conjunto-racimo de eventos (E1, E2, E3...) en diferentes puntos temporales (t1, t2, t3...). El modo en el que estos eventos van condicionando el output corporal en la ejecución del músico es lo que da lugar a la música improvisada.

Otros modelos cognitivos como el de Kenny y Gellrich centran el análisis en el modo en el que las ideas musicales son recuperadas de la memoria durante el devenir temporal de la performance. Plantean como categorías: (i) la recuperación a corto plazo, (últimos segundos previos a la acción); (ii) una recuperación a mediano plazo (últimos 3 a 12 segundos); y (iii) una recuperación a largo plazo (totalidad de la obra). De manera

similar se categorizan los procesos de anticipación de ideas musicales a futuro. Así, aluden también a la anticipación a corto, mediano y largo plazo. El músico anticipa y recuerda, ejecuta y accede constantemente a su base de conocimientos. Todo este proceso requiere un alto grado de automatización que solo se hace posible bajo condiciones especiales, teniendo en cuenta que la mente es por lo general muy lenta (según los modelos psicológicos abordados) para poder ejercer un control eficiente de lo improvisado en tiempo real. Estos mismos modelos que ponen en un primer plano lo mental y la intención, deslizan la idea de que es a partir de una memoria motora, y sobre la base de patterns previamente aprendidos, que finalmente se haría posible el proceso improvisatorio. Esos patterns formarían parte de la proalimentación a la que venimos refiriendo, en tanto configuran formas predefinidas de responder a los eventos durante la performance. A pesar de las críticas que podríamos realizar, y que realizaremos luego a estos modelos cognitivos, esta idea de proceso improvisatorio responde a un modelo culturalmente aprendido que es incluso previo a su explicación en términos computacionales. Es sobre esta idea que se han desarrollado muchas de las propuestas pedagógicas para el jazz. Dice al respecto el músico y profesor de improvisación Jerry Cooker:

*“El improvisador pre-escucha en su mente el próximo evento musical, y luego tiene la tarea adicional de tocarlo claramente y con sentimiento. Ese es el proceso de la improvisación en el Jazz. [...] Algunos son hábitos de naturaleza auditiva y otros son hábitos de los dedos. En estos últimos, el músico quizás decide tocar algo que no necesariamente ha pre-escuchado, pero que constituye un pattern de notas que se sobrentiende que funcionan (sea por razones teóricas o sea por la propia experiencia).”*  
(Cooker, 1970, p.iii)

Obsérvese que el año de esta última cita es anterior a los de los modelos cognitivos antes descritos. La idea de que un músico imagina la música en términos mentales y propositivos para luego ejecutarla configura la idea tradicional acerca de lo que es el proceso improvisatorio en términos cognitivos. Esta idea está voluntaria o involuntariamente apoyada en el marco de un paradigma del conocimiento como conocimiento proposicional y de una creación que es patrimonio de lo mental en términos gramaticales. A pesar de esto en esta misma cita se hace una salvedad en relación los ‘hábitos de los dedos’; lo que toca el improvisador no está siempre necesariamente imaginado en la pre-escucha. Los patterns de notas que se ‘sobrentiende que funcionan’ están también en los dedos, es decir corporeizados.

## **Restricciones proactivas y retroactivas**

En base a los sistemas de proalimentación y retroalimentación que según los modelos psicológicos regularían el proceso improvisatorio se definen ciertas 'restricciones' que limitan el hacer musical en la improvisación. Los modelos psicológicos (Pressing, 1988; Johnson-Laird, 2002; Kenny y Gellrich, 2002) recurren frecuentemente a la idea de 'restricciones' (en inglés '*constraints*') para referir a ciertos parámetros específicos de la altura o el ritmo que se mantienen constantes y sobre los cuales los músicos pueden anticipar los eventos musicales en el devenir temporal. Suele señalarse de manera general que el proceso improvisatorio estaría 'restringido' en primer lugar por el factor tiempo, ya que como suele decirse es una creación en tiempo real; por otra parte la propia base de conocimiento del músico constituye una limitación o restricción para las posibilidades de aquello que puede ser creado (Pressing, op.cit.). Ciertos procesos condicionan lo musical a priori, y están vinculados con las posibilidades que tiene el improvisador a partir de la anticipación-proalimentación; a este tipo de restricciones habremos de definir las como 'restricciones proactivas'. Además de las condiciones previas, la improvisación se restringe a medida que transcurre el tiempo en el devenir de los acontecimientos. En el 'momento a momento' durante el trascurso de la performance, los eventos que suceden a lo ya tocado por el improvisador se convierten por su parte en las 'restricciones retroactivas' del proceso improvisatorio. Mientras que de manera proactiva el improvisador recurre a la estructura armónica, a su base de conocimiento de patterns y motivos, de forma retroactiva cada evento en el trascurso de la improvisación acota el número de posibles continuaciones del discurso que está siendo generado.

Las categorías de restricciones proactivas y retroactivas son de utilidad para generar nexos entre los procesos psicológicos y el análisis de la obra improvisada. En este sentido pueden vincularse directamente ciertos aspectos o elementos constitutivos del discurso musical con ciertos mecanismos psicológicos y productivos del proceso improvisatorio. En un tipo de análisis musical psicológicamente informado, o psicomusicológico, una estructura armónica, un acorde o el mismo tempo funcionarían como restricciones proactivas; mientras que procedimientos vinculados a la recurrencia o la variación motívica serían considerados como restricciones retroactivas. El análisis de estos aspectos de lo musical se constituiría a su vez en una forma de comprender el proceso productivo involucrado en la improvisación.



# **METODOLOGÍA GENERAL PARA EL ANÁLISIS DE LA IMPROVISACIÓN COMO PROCESO-PRODUCTO**

El hecho de que el objeto de investigación se plantee en principio como una unidad de tres componentes, hace que este estudio psicomusicológico dependa del abordaje detallado de cada uno de ellos y de las relaciones que puedan establecerse entre los mismos. Es en esta dirección que se sostiene que el estudio de la improvisación como objeto multidimensional demanda un trabajo intensivo de triangulación (Denzin, 1978). El principio de triangulación en las ciencias sociales implica que el posicionamiento con respecto al objeto estudiado debe tener como mínimo más de punto de vista. Esto garantizaría que se conserve la riqueza y la complejidad de los fenómenos vinculados a lo social (Cohen, Manion y Morrison, 2000). En el caso de nuestra investigación, además de triangular los tres componentes de la unidad proceso-producto que ha sido definida, se recurre a distintos métodos que convergen para recolectar diferentes tipos de datos y que nos ayudan a comprender de manera más acabada un mismo objeto de estudio complejo. En este sentido podría entenderse como un tipo de triangulación metodológica (Denzin, 1970; 1997). Definir un mismo objeto desde diferentes puntos de vista se constituye - según señala la bibliografía epistemológica-metodológica- como un principio de validación central para las ciencias sociales y la investigación cualitativa (Campbell y Fiske, 1959).

En el caso de nuestro estudio se vinculan marcos teóricos de la teoría de la música, la musicología semiótica, la psicología de la música y las ciencias sociales. Se abordan en relación a los mismos distintos aspectos relativos a la materialidad de lo improvisado en tanto: (i) práctica musical estilística que implica la 'preparación para la improvisación' y el aprendizaje en ambiente social específico; (ii) 'proceso improvisatorio' que como tal, involucra operaciones mentales susceptibles de ser explicadas a partir de gramáticas generativas o modelos psicológicos; (iii) objeto musical - sonido u 'obra improvisada', que es susceptible de ser plasmado en un texto-partitura y de ser analizado en términos gramaticales y estilísticos relativos a la organización de sus elementos.

En el Capítulo 3, se aborda el problema a partir de un estudio de 3 casos de saxofonistas improvisadores en la Argentina. Cada uno de estos músicos constituye un caso o sujeto a partir del cual pueden ser estudiados y descriptos los componentes del proceso improvisatorio que hemos señalado como parte de nuestro objeto de estudio. En

la metodología de estudio de casos de las ciencias sociales se considera al 'caso' como un ejemplo concreto en el que se indagan y posteriormente se describen principios más generales y universales; es frecuente que se refiera al caso como 'ejemplo en acción' (Nisbet y Watt, 1984; Adelman, 1980 en Cohen y Manion y Morrison, 2000). La pertenencia al ámbito de práctica por parte del investigador, el conocimiento previo de estos tres músicos en particular y el renombre con el que cuentan dichos músicos, apoya el supuesto de que estos tres casos serían ejemplos paradigmáticos de las formas de conceptualizar y abordar la improvisación jazzística en la Argentina. El análisis de las particularidades de cada uno ellos es de vital importancia para la definición de conceptos más generales que nos permitan comprender a la improvisación jazzística como una práctica musical diferenciable -en cuanto a sus aspectos cognitivos centrales- de otros modos del hacer musical.

La importancia de capturar dimensiones de la experiencia musical que habían sido descuidadas en estudios previos está por encima de la pretensión de mantener dogmáticamente las lógicas de las líneas de estudio específicas con sus metodologías y formas de ver dicho objeto. Se opera a partir del principio de triangulación con teorías, metodologías o tipos de datos diversos, en vistas a ampliar las posibilidades de nuevos resultados que puedan emerger como formas novedosas de considerar a la experiencia de improvisar en jazz. Los vínculos entre la estructura musical, la gramática, los procesos cognitivos y su realidad material, corporal, social y subjetiva serán el resultado de nuestro análisis para la descripción de la improvisación como experiencia.

### ***Poiesis inductiva – Poiesis Externa***

Si bien el planteo se desarrolla a partir de la consideración de procesos psicológicos en el marco de las ciencias cognitivas, el modelo unidad proceso-producto tiene también sus antecedentes en la musicología semiótica y sus metodologías de análisis. El modelo tripartito de Molino-Nattiez (Molino, 1985; Nattiez 1987) diferencia tres niveles de análisis para el objeto musical a saber: un 'nivel neutro' o inmanente para referirse a la obra en tanto huella material; un nivel constructivo o de producción al que se ha denominado 'nivel poiético' y un 'nivel estésico' que refiere a la percepción. El estudio de casos del Capítulo 3 parte del análisis de la obra improvisada (nivel neutro), estableciendo relaciones con el proceso de producción o proceso psicológico (nivel poiético). Se propondrán dos direcciones para el análisis –en nuestro estudio de casos– que en términos de Nattiez han sido descritos como 'poiesis inductiva' y 'poiesis externa': (i) el análisis poiético inductivo se desarrollará a partir del estudio de la estructura de la

obra improvisada transcrita en partitura con el propósito de inferir cuestiones vinculadas a su producción; (ii) por otra parte, el análisis poético externo se centrará en el estudio de las declaraciones hechas por los improvisadores -en una entrevista realizada para esta tesis- acerca del proceso de preparación y de producción para interpretar de esta manera el modo en el que cada sujeto concibe y practica la improvisación en jazz. Tomando como referencia al modelo de unidad proceso-producto en sus tres componentes se propone un análisis de obra dirigido a comprender los procesos de producción (poiesis inductiva) y un análisis de las declaraciones de los improvisadores dirigido a comprender los procesos de producción involucrados en la obra (poiesis externa).

### ***Transcripción y Análisis Musical***

Si bien como hemos señalado la transcripción y el análisis de improvisaciones en el jazz tiene su tradición, las metodologías de análisis no siempre han servido para describir los procesos productivos específicamente vinculados al hacer improvisatorio. En general para el análisis de un solo improvisado se utilizan idénticas metodologías que para analizar la música compuesta y escrita a priori. En el marco de la pedagogía los libros de transcripciones como por ejemplo las colecciones de solos de John Coltrane o Charlie Parker (Goldsen, 1957, 1987, 1988) se utilizan con el fin de incorporar patterns en la ejecución. Los análisis sobre transcripciones en el campo de la pedagogía (Levine, 1995; Coan, 1995; Weiskopf y Ricke, 1991) describen por lo general la altura en relación a la armonía subyacente en términos de acorde. En el campo de la musicología las improvisaciones suele ser descritas paramétricamente en términos de ritmo, melodía, armonía, forma, y timbre (Schuller, 1968); por poner un ejemplo, en un ensayo muy citado G.Schuller (1956) analiza los solos del saxofonista Sonny Rollins en términos de desarrollo motivico. Los análisis etnomusicológicos a partir de 1990 (Berliner, 1994; Monson, 1998), sobre los que venimos trabajando, son los primeros que combinan el análisis de los textos musicales (transcripciones de improvisaciones) con un análisis etnográfico del jazz como práctica cultural en vistas a definir los procesos productivos del estilo.

Las herramientas de análisis musical tradicional que aporta la Teoría de la Música (de la academia occidental y europea) incluyendo el análisis armónico-funcional (Schöenberg, 1911; Piston, 1942), el análisis de tradición schenkeriana (Salzer, 1962; Forte y Gilbert, 1992) y el análisis paradigmático (Ruwet, 1972) se desarrollan en principio para el estudio de obras musicales que han compuestas haciendo uso de la partitura. Todas estas teorías y herramientas metodológicas pueden ubicarse en el marco de un

paradigma formalista en el cual se supone que a partir de los datos concretos existentes en las partituras puede explicarse la unidad de la obra y su significación en términos de estructura autónoma. La práctica analítica se ha volcado en la última mitad del siglo XX hacia nuevas perspectivas que entienden a la música como una experiencia performativa. De esta manera se desarrollan propuestas que comienzan a buscar lazos entre la estructura musical y la performance (Berry, 1983) o entre la estructura musical y los procesos cognitivos como en el caso de la Teoría Generativa de la Música Tonal (Lerdahl y Jackendoff, 1983). En el trabajo que aquí se propone, se considera que el análisis de la música improvisada, incluso cuando se realice a partir de transcripciones utilizando metodologías tradicionales, debe indagar necesariamente sobre los procesos de producción en términos cognitivos. Como se ha descrito anteriormente, el abordaje propuesto es de tipo 'poiético inductivo' (Molino, op.cit.; Nattiez, op.cit.), basado en un análisis del nivel neutro para mejorar la comprensión del nivel productivo (nivel poiético). El análisis del nivel neutro constituiría solo una etapa del método analítico completo, que busca ir más allá de las estructuras inmanentes en los objetos estudiados (en este caso, las transcripciones de los solos). Se utilizan para el abordaje del mismo herramientas de análisis gramatical de la estructura armónica, tales como el cifrado funcional y americano y las herramientas del análisis paradigmático (Ruwet, 1972) para describir las recurrencias melódicas en los niveles de la frase y el motivo. Hay que aclarar que la información resultante del análisis de la obra no contiene de ninguna manera todas las aproximaciones necesarias del nivel de producción. Por esta razón, se hace necesario -tal como se señaló anteriormente- considerar la vinculación entre el análisis de las transcripciones y ciertas categorías tomadas de los modelos psicológicos. Si bien no se pretende explicar acabadamente los procesos psicológicos a partir del análisis de una transcripción en partitura; mediante los procedimientos analíticos seguidos se intenta establecer nexos entre la improvisación como obra y los modelos cognitivos que explicarían los procesos de producción de la misma.

### ***Herramientas de análisis de la teoría musical***

En la realización de una transcripción de música improvisada se utilizan todos los elementos notacionales de uso frecuente para las partituras. Los cifrados armónicos americano y funcional expresan gramaticalmente o funcionalmente el comportamiento del componente armónico de la pieza. El cifrado americano (anglosajón) utilizado en el jazz y en otras músicas populares, da cuenta de las notas que componen la estructura de un acorde específico. Se organiza en torno a las letras que denominan las notas musicales

en los países angloparlantes (A: la. - B: si. - C: do. - D: re. - E: mi. - F: fa. - G: sol). No se describirán en esta tesis cuestiones específicas sobre el mismo por ser de común conocimiento en el ámbito teórico de la música. (Para más detalles sobre este tema consultar, por ejemplo Brandt y Roemer (1976)<sup>17</sup>. El cifrado funcional esquematiza una descripción-explicación del componente armónico, puesto que indica sintéticamente la función que un acorde cumple en relación a otro y en relación a la organización de la tonalidad. Existen en la teoría de la música una gran cantidad de sistemas de cifrado funcional vinculados a diversas teorías de la armonía. Los sistemas de cifrado funcional de uso común en las instituciones de formación musical de la Argentina se basan por lo general en las teorías de la armonía de Arnold Schöenberg (1911) y del teórico americano Walter Piston (1941); los mismos utilizan números romanos para denominar a los acordes según el grado de la escala sobre el cual estén contruidos (I – II – III – IV – V – VI – VII). Por la misma razón en la que no abundamos en detalles en relación al cifrado americano, no lo haremos en relación al cifrado funcional. Para profundizar se recomienda la lectura de los tratados de los autores citados. Se consideran además para el análisis de la altura los ciclos o relaciones no tonales entre estructuras armónicas, los modos gregorianos y las escalas hexatónicas o pentatónicas. Este tipo de materiales de altura y de relaciones armónicas son típicas en el jazz moderno y han sido motivo de estudio en la música académica de la primera mitad del Siglo XX (Persichetti, 1961). En relación a las descripciones vinculadas a la 'forma musical' se recurre a la asignación de letras para identificar las relaciones entre las diversas secciones de una obra, que son utilizadas por lo general en el análisis formal de la música académica (ver por ejemplo Kuhn, 1986; La Rue, 1989).

El análisis paradigmático (Ruwet, 1972), en el marco de la semiología de la música de corte estructuralista, es quizás el elemento más novedoso -en relación a las herramientas tradicionales y su utilización en el análisis del jazz- que habremos de introducir en esta tesis. Ruwet afirma que la característica más llamativa de la sintaxis musical es la repetición y la repetición variada o transformación; el análisis paradigmático toma como variables a los elementos gráficos presentes en la partitura (alturas y duraciones); comienza con la identificación de unidades formales que son segmentadas a partir de un principio de similitud donde se consideran elementos recurrentes y variaciones. Los motivos o unidades segmentadas se disponen en dos ejes, uno

---

<sup>17</sup> Brandt, C. y Roemer, C. (1976) Standardized chord symbol notation: a uniform system for the music profession, 2nd Ed. Roerick Music Co., Sherman Oaks.

sintagmático horizontal para la no-repetición y uno paradigmático vertical para la repetición. En la dimensión del eje vertical puede observarse así el modo en el que recurren los materiales musicales. Si bien vale la aclaración de que el análisis paradigmático ha sido criticado por sus características como enfoque formalista, será tomado en este caso como una herramienta en el marco de un análisis poético inductivo que busca establecer nexos entre el texto musical y los procesos psicológicos y de producción de la obra improvisada.

### ***Entrevista y Análisis cualitativo***

Las entrevistas a improvisadores como modo de acercamiento al fenómeno han sido tradicionalmente una parte central en las metodologías etnomusicológicas. La perspectiva de primera persona que aporta el relato de los músicos involucrados es fundamental a la hora de establecer lazos entre los aspectos musicales analizados en las transcripciones y los procesos psicológicos que describen los modelos cognitivos. Como parte de la poiesis externa se hace necesario indagar en la entrevista acerca de los aspectos analizados en las transcripciones, o acerca de los procesos psicológicos que aportan los modelos cognitivos. Sin embargo, los métodos de entrevista estructurada o cuestionarios donde las categorías son puestas a priori pueden derivar en la falsa comprobación empírica de supuestos que en realidad son preexistentes. Es por esta razón que en este trabajo de tesis se recurre a la metodología de entrevista semi-estructurada (Bogdan and Biklen, 1992) que se organiza en base a una serie de preguntas breves sobre las cuales los entrevistados pueden responder libremente. Este tipo de entrevistas han sido también definidas como entrevistas de final abierto (Morrison, 1993), en algún lugar central en un continuo que va desde el caso de la entrevista más estructurada o encuesta -vinculada en general a la recolección de datos cuantitativos- y la entrevista no estructurada cualitativa, abierta o en profundidad. Si bien los tres improvisadores en el estudio de casos que se presentará en el próximo capítulo son sometidos a las mismas preguntas centrales, el entrevistador tiene libertad de repreguntar cuando considere necesario, introduciendo así una modalidad semi-conversada. De esta manera el texto o relato final de la entrevista puede someterse a diversos modos de análisis que en nuestro caso serán por momentos dirigidos a comprobar o testear ciertas hipótesis realizadas sobre el análisis de la obra improvisada y por otros a indagar de manera exploratoria sobre aspectos diversos de la improvisación.

En esta línea, sobre la base del relato de los músicos se realizarán análisis de tipo cualitativo. Entre los métodos de análisis cualitativo de las ciencias sociales se dispone

de la Teoría Fundamentada en Datos de Glaser y Strauss (1967). La teoría Fundamentada surge como alternativa a los paradigmas cuantitativos que en el marco de las ciencias sociales, según afirmaban estos autores, generaban teorías abstractas que no hacían justicia de las realidades empíricas que describían. El método propuesto por Glaser y Straus supone un análisis cualitativo sistemático, en el que la teoría se deriva principalmente de los datos empíricos; el enfoque podría ser señalado en estos términos como de tipo inductivo. El impacto de esta propuesta en las ciencias sociales genera múltiples versiones del método o derivaciones; Timmermans & Tavory (2012) desarrollan una idea donde la Teoría Fundamentada se define en términos de abducción, Rennie (2000) propone por su parte métodos de recolección y análisis sistemático de los datos utilizando un enfoque comparativo continuo. En casi todas sus formas el método se lleva a cabo en diversas etapas que incluyen (i) la codificación de los datos en un conjunto acotado de variables y categorías, (ii) la integración de las categorías y sus propiedades; (iii) la delimitación de la teoría y (iv) la escritura de la teoría. En el caso de nuestra tesis tomaremos la metodología de análisis de los datos propuesta por Sirvent (2003) en base a la propuesta original de la Teoría Fundamentada para la derivación de categorías y su integración en variables. El análisis cualitativo se realiza entonces sobre el texto completo de una serie de entrevistas semi-estructuradas realizadas a los tres improvisadores, diseñadas en un primer momento a partir de las explicaciones de los modelos cognitivos y el análisis de las transcripciones. Del análisis posterior, se generan vínculos e interrelaciones con los análisis de las obra improvisadas que fueron transcritas en partitura.

## SÍNTESIS

En el presente capítulo se ha fundamentado de forma teórica y metodológica el modo en el que habrá de abordarse nuestro objeto de estudio en esta primera etapa de la tesis. El modelo de tres componentes resulta pertinente a la hora de organizar nuestro marco y nuestra metodología como así también sirve para reconocer como unidades de análisis macro: la obra improvisada (transcripción) y la entrevista (relato de los improvisadores). La idea de que el estudio de ambas está informado por las teorías y modelos cognitivos sobre la improvisación en el jazz, da cuenta de un análisis que no solo se hace en términos de gramática, de procesos psicológicos o de la subjetividad en primera persona de los improvisadores, sino de un modo de integrar la experiencia cognitiva de lo improvisado en una sola unidad proceso-producto. La idea de triangulación

de esta unidad a partir de un análisis poético inductivo y externo en diálogo con los modelos de la psicología cognitiva clásica y la experiencia de primera persona en términos cualitativos, hace que las posibilidades de construir nuevas ideas alrededor de la improvisación jazzística se maximicen. A pesar de estar basado en modelos tradicionales de la musicología y la CCC, esta aproximación resulta por lo menos novedosa en lo que respecta a la multiplicidad metodológica en pos de un objetivo en común. Se espera de esta manera responder a las preguntas iniciales sobre la improvisación como un modo de conocimiento musical que da lugar a una obra o producto particular a partir de procesos productivos-psicológicos diferentes a los de la composición y/o la ejecución instrumental de música escrita.



# CAPÍTULO 3

## UN ESTUDIO DE TRES CASOS DE SAXOFONISTAS ARGENTINOS: CARLOS LASTRA, RODRIGO DOMÍNGUEZ, RICARDO CAVALLI

### INTRODUCCIÓN

Considerando la importancia que tiene la improvisación como práctica musical situada, se realiza en este capítulo un estudio de tres casos de improvisadores en la Argentina. Para el mismo se incluye a tres saxofonistas de jazz referentes en el ámbito de nuestro país: Carlos Lastra (CL); Ricardo Cavalli (RC) y Rodrigo Domínguez (RD). A partir del modelo Unidad Proceso-Producto (UPP) presentado en Capítulo 2, se abordan de manera integrada los componentes preparación, proceso y obra. Para lo cual, se realiza un análisis comparativo de tres solos transcritos en partitura y, al mismo tiempo, una entrevista semi-estructurada en profundidad que posteriormente es sometida como texto a un análisis cualitativo en el marco de la Teoría Fundamentada (Glaser y Strauss, 1967). Se pretende de esta manera, a partir de un análisis poético inductivo y un análisis poético externo (Molino, 1985; Nattiez 1987), señalar aspectos representativos de la improvisación en jazz como modo de conocimiento musical particular. Se presentan a continuación los sujetos y la música que habrá de estudiarse.

#### ***Tres sujetos para nuestro estudio de caso***

El primer sujeto de nuestra investigación es Carlos Lastra (CL). Lastra: nacido en 1958, en Buenos Aires, es actualmente uno de los saxofonistas con más renombre y trayectoria en el ámbito del jazz argentino. Su formación en saxo e improvisación fue principalmente en el ámbito de la escuela privada de Berklee, Boston, Estados Unidos. En

Norteamérica, tuvo como maestros a saxofonistas representantes del estilo como George Garzone y Bill Pierce. De vuelta en la Argentina desarrolló su profesión combinando su práctica musical y la enseñanza. Desde el 2008 es docente en la Tecnicatura superior en Jazz en el Conservatorio Manuel de Falla de la Ciudad de Buenos Aires. Como compositor e intérprete ha editado varios discos solistas entre los cuales pueden nombrarse *A child is born* (2011) y *The inch worm* (2012) (Rivorecords) y *Despedida* (2013) y *Siete Matices de Gris* (2006), para el sello Uanchu. Mi vínculo con Carlos se da en el marco del taller Ensamblés de Jazz en Uan Chu Jazz, en el año 2009. En ese periodo también tomé clases de saxo particulares con este músico. Para la realización de la entrevista Carlos fue contactado con anticipación por mail y teléfono. El encuentro se realizó en mi estudio privado en La Plata, Pcia. de Buenos Aires, Argentina.

Ricardo Cavalli (RC) es el segundo sujeto elegido; nacido en 1969, ha dedicado la mayor parte de sus estudios y práctica profesional al saxofón y al jazz. Si bien su primera formación es en Argentina, con saxofonistas y jazzistas locales; posteriormente viaja a Estados Unidos, para continuar estudiando en la escuela privada de Berklee. En la ciudad de Boston toma clases con figuras representativas del estilo como George Garzone, Jerry Bergonzi, Frank Tiberi y Joe Lovano. Luego de su estadía en el exterior regresa a la Argentina para desarrollar su carrera como músico, docente y compositor. Como docente, ha formado a gran parte de los saxofonistas locales en un período que va del 2001 a la actualidad, dictando además diversas clínicas y seminarios de manera privada acerca de temáticas tales como la improvisación, el jazz y la creatividad. Como compositor e intérprete ha participado en una gran cantidad de presentaciones, discos y festivales de jazz, además de grabar cinco discos solistas: *La Entrega* (2002), *Súndaram* (2005) (EMI) y *Trinidad* (2008), *For the Guv'nor Suite* (2010), *Heart to Heart* (2012) con George Garzone. Ricardo ha sido mi profesor de saxo, en el período 2001-2009, con él estudié improvisación y mucho de lo que sé de técnica de saxo, teoría de jazz y estilos de improvisación. Para la entrevista fue contactado telefónicamente. El encuentro personal se realizó en su casa, Castelar, Provincia de Buenos Aires, Argentina.

El tercer sujeto, Rodrigo Domínguez (RD) (1968) es uno de los saxofonistas más presentes en la escena jazzística local, sobre todo en lo que respecta a su participación en grupos como Quinteto Urbano o Guillermo Klein noneto, de proyección nacional e internacional. Su formación ha sido en su mayor parte en el país; a diferencia de los otros sujetos no ha tenido largas instancias de formación en escuelas extranjeras. A pesar de esto es notoria su participación en clínicas, workshops y clases particulares con

improvisadores, saxofonistas y músicos de jazz extranjeros que han visitado la Argentina, como Wayne Shorter, Jerry Bergonzi, Chris Cheek, Perico Sambeat, Branford Marsalis, Wynton Marsalis, Pat Metheny, Herbie Hancock, Hal Croock entre otros. Actualmente se desempeña como docente particular y como profesor de saxo en la Escuela de Arte Leopoldo Marechal de la Matanza. Realiza además numerosos trabajos como sesionista y colabora con artistas argentinos como Mariana Baraj, Mariano Otero y Santiago Vázquez. Como compositor e intérprete ha editado varios discos solista entre los cuales pueden nombrarse *Tonal* (2004) (BAU), *Soy Sauce* (2008) (S"Jazz), *Limon* (2015) (Kuai). En los años 2011 y 2012 he tomado una serie de clases particulares con Rodrigo, trabajando sobre todo aspectos de la técnica del saxofón e improvisación en general. El músico fue contactado telefónicamente y la entrevista se realizó en su estudio particular en Villa Crespo, CABA.

### ***Obras improvisadas para el análisis***

Para la selección de la música, se procedió a escuchar y elegir grabaciones de improvisaciones de los tres músicos en cuestión. Algunos de los fonogramas estaban disponibles en CD comerciales, otros fueron provistos por los mismos músicos para la realización de este trabajo. Se seleccionaron 1(CL) *Jazzymantaquius*, 2(RC) *Tonos y Formas* y 3(RD) *Mombyry*, considerando que serían representativos de los estilos o modos de improvisar de cada uno de los sujetos. Las transcripciones fueron realizadas por el autor de esta tesis, a partir de la imitación de la música con el mismo instrumento que fueron tocadas, el saxo tenor. Es por esta razón que las mismas están escritas en Sib, es decir, transpuestas para la ejecución en dicho instrumento. Según Nicholas Cook (1987), analizar una obra musical significa convivir y compartir con la misma un período de tiempo, similar al que compartió el compositor recreando y haciéndola propia. En sintonía con estas ideas, la experiencia de análisis de las improvisaciones comienza con la imitación, la transcripción en partitura y la ejecución; posteriormente se aplican diversas herramientas de análisis de la teoría musical sobre los textos resultantes.

### ***Descripción del estudio***

Este estudio de tres casos comienza con la transcripción y análisis musical para luego avanzar sobre el diseño de una entrevista. Como consecuencia de este primer orden cronológico, las preguntas a los improvisadores fueron elaboradas en base al modelo teórico UPP y a los primeros resultados parciales del análisis de obra. Una vez realizadas y transcriptas las entrevistas, el análisis de ambos textos fue simultáneo, por lo que se generó un proceso de ida y vuelta en el cual se interpretan los resultados de uno

en función del otro. En el primer apartado de este capítulo *Análisis comparativo sobre tres solos improvisados: JazzyMantaquius, Tonos y formas, Mombyry* se incluyen, junto con el análisis del texto musical, descripciones en primera persona acerca del proceso improvisatorio (citas de la entrevista). De esta manera, parte de los resultados vinculados a las preguntas se presentan como datos de apoyo para la interpretación de los resultados del análisis de obra. En el segundo apartado *Entrevistas y Analisis Cualitativo* se vuelve nuevamente sobre los textos de las entrevistas para realizar ahora un análisis cualitativo profundo en el marco de la Teoría Fundamentada; este análisis funciona de manera independiente del trabajo sobre las obras y de las preguntas realizadas, y apunta a extraer nuevas categorías del relato de los improvisadores vinculadas al modo en el que los mismos entienden y conceptualizan la improvisación como modo de conocimiento musical. Los análisis paradigmáticos completos, el diseño de entrevista y la transcripción completa de las entrevistas se adjuntan en los Apéndices 1 y 2 junto con la totalidad de los textos musicales.

## **ANÁLISIS COMPARATIVO SOBRE TRES SOLOS IMPROVISADOS: JAZZYMANTAQUIUS, TONOS Y FORMAS, MOMBYRY**

El objetivo principal del trabajo de análisis de obra es describir y evaluar aquellos elementos observables en las improvisaciones que den cuenta de los diferentes procesos psicológicos y productivos en la improvisación. En este sentido si bien se atiende al modelo UPP en tres componentes, la atención siempre estará dirigida a la idea de proceso improvisatorio. El análisis de „obra improvisada“ no está orientado a la descripción estética ni a la identificación de una lógica interna en un sentido tradicional, sino al estudio de la performance y los modos de hacer cognitivos del improvisador. De la misma manera los datos referentes a la „preparación para la improvisación“ se vincularán directamente con el proceso productivo de estas obras en particular. Para el análisis de las improvisaciones en los tres solos 1(CL) *Jazzymantaquius*, 2(RC) *Tonos y Formas* y 3(RD) *Mombyry* se recurre a:

- ✓ Las categorías de „restricciones proactivas“ y „restricciones retroactivas“ que han sido descritas en el Capítulo 2 a modo de organizadores en un nivel general. Las restricciones proactivas dan cuenta de aquellos procesos psicológicos y

productivos que están determinados a priori y restringen lo musical en favor de la anticipación. Lo proactivo da cuenta de la „preparación para la improvisación“, en tanto es la práctica previa o ensayo donde se nutre la base de conocimiento necesaria para la improvisación. Como contraparte, la idea de restricciones retroactivas refiere a aquellos procesos que a partir de la retroalimentación auditiva y propioceptiva restringen el discurso musical en el devenir temporal momento-a-momento. El diálogo que establece el improvisador con la misma música que está creando y que trasciende el nivel de lo proactivo configura lo retroactivo.

- ✓ Las herramientas de análisis de la Teoría Musical son de utilidad para describir aspectos generales del tema original y rasgos de la estructura armónica que pueden constituirse como restricciones proactivas. Se recurre a las herramientas básicas del cifrado americano y cifrado funcional (Schöenberg, 1911; Piston, 1941), identificación de ciclos y escalísticas no tonales (Persichetti, 1961), intercambio modal en el Jazz (Herrera, 1990) y descripción de la forma-esquema (Kühn, 1986) a partir de la utilización de letras.
- ✓ La idea de „recuperación de la memoria“ en la improvisación (Kenny y Gellrich, 2002), implica que en un punto temporal considerado presente, la música se desarrolla a partir de eventos que ocurrieron en un momento anterior (pasado de la improvisación). Esta recuperación, según hemos señalado, es categorizada por el tiempo que transcurre entre el momento presente y el punto en la memoria en el pasado a „corto“, „mediano“ y „largo plazo“. De dicho punto se recuperaría un material musical que recurre de alguna manera en el punto presente. A partir de la observación detallada de la recurrencia motivica en la obra, pueden identificarse indicios acerca del modo en el que tiene lugar la recuperación de la memoria.
- ✓ La idea de que existen distintos tipos de „recurrencia“ en la música (Meyer, 1967; 1973) es de utilidad para determinar el modo en el que los eventos musicales (motivo o frase) se resignifican a partir de los eventos precedentes y posteriores. Meyer define a la „reiteración“ como una repetición inmediata, mientras que la categoría „recurrencia“ designa a una repetición que ocurre después del cambio y está mediatizada por otros materiales. Si bien no se utilizará en esta tesis explícitamente la categoría reiteración se identificarán distintos tipos de recurrencia inmediata y mediada en vinculación a los procesos de recuperación de la memoria descriptos. A modo de ejemplo, si un motivo recurre variado inmediatamente en una improvisación, podría afirmarse que el improvisador estaría recuperando a

corto plazo, reinterpretando lo ya tocado. Mientras que los procesos de recurrencia mediada podrían vincularse por su parte a modos de recuperación de la memoria a mediano y largo plazo.

- ✓ El Análisis Paradigmático (Ruwet, 1972) se utiliza como herramienta para el abordaje del nivel neutro (partitura), sobre todo para la identificación de motivos recurrentes en las transcripciones. Además de las consideraciones que hemos hecho sobre este método en el Capítulo 2, pueden revisarse en el Apéndice 1 los análisis paradigmáticos completos.
- ✓ La entrevista semi-estructurada se presenta como una herramienta a partir de la cual se accede a una perspectiva de primera persona -subjética- acerca de los procesos psicológicos y productivos en la improvisación. El relato de los improvisadores sirve en esta sección para apoyar las interpretaciones vinculadas a las restricciones proactivas y retroactivas que se realizan sobre los datos del análisis musical sobre la partitura. Los detalles del diseño de la entrevista se presentan en el Apéndice 2.

La mayoría de estas herramientas y categorías ya han sido descritas en el marco teórico presentado en el Capítulo 2. A continuación, se presenta la metodología general del estudio; el diseño de entrevista y las entrevistas completas pueden revisarse en el Apéndice 2; se ha excluido una descripción detallada en función de promover una lectura más fluida. Por esta misma razón, parte de los resultados del análisis de las transcripciones y los paradigmáticos no aparecen detallados en el presente capítulo y pueden consultarse también en dicho apéndice.

## **Metodología**

El análisis de los tres solos improvisados 1(CL), 2(RC) y 3(RD) se realizó a partir del siguiente procedimiento:

1. Transcripción de las improvisaciones en partitura.
2. Aplicación de diversas herramientas de análisis musical para identificar en las transcripciones componentes gramaticales armónicos, rítmicos y melódicos característicos de cada registro de improvisación.
3. Aplicación de herramientas de análisis paradigmático para describir distintos tipos de recurrencia melódica.

4. Selección a partir de lo analizado en 2) y 3) de rasgos de las improvisaciones susceptibles de brindar pistas o indicios acerca de los aspectos proactivos y retroactivos del proceso improvisatorio.

5. Categorización de los rasgos identificados en 3) en cuanto a su vinculación con:

5.1. Procesos proactivos relacionados con la estructura armónica

5.2. Procesos retroactivos en tanto implican procesos de recuperación de la memoria (corto, mediano y largo plazo), posibles de ser observados como recurrencias melódicas en las transcripciones.

6. Diseño y realización de una entrevista semi-estructurada a los tres sujetos en donde se abordan diferentes aspectos del proceso improvisatorio (ver Apéndice 2)

7. Interpretación de los datos obtenidos en el análisis paradigmático y las entrevistas en términos de restricciones proactivas y retroactivas.

8. Descripción de las particularidades de cada uno de los casos analizados.

## **Resultados**

Los resultados del análisis se organizan en torno a tres títulos: (A) Restricciones proactivas: El tema y la estructura armónica (B) Restricciones retroactivas/proactivas: motivos, patterns y estructura armónica (C) Particularidades de los casos 1(CL), 2(RC), 3(RD).

### **(A) Restricciones proactivas: El tema y la estructura armónica**

Los temas, canciones o estándar como se los suele llamar en el jazz constituyen el punto de partida principal para la improvisación. En este sentido se hace necesario abordar el material temático (no improvisado) que antecede al solo. El tema establece ciertas pautas iniciales, y según señala Pressing (1998) brinda una serie de estructuras cognitivas sobre las cuales se construye la improvisación. La canción estándar es la restricción proactiva por excelencia en todos los aspectos musicales, y no solo en aquellos vinculados a la estructura armónico-formal. Los tres solos analizados son precedidos por una composición original en la que las particularidades de la textura, la estructura métrica, el ritmo, las diferencias temporales, etc. se constituyen como restricciones a priori. En la Figura 3.1 se presenta un fragmento de *Tonos y Formas* 2(RC), la transcripción completa de los tres temas puede revisarse en el Apéndice 1.

The image displays a musical score for two instruments: Saxo Tenor and Guitarra Eléctrica. The score is written in 4/4 time and is divided into three systems. The Saxo Tenor part features a melodic line with various notes, rests, and articulations. The Guitarra Eléctrica part provides a harmonic accompaniment with a bass line and specific chords. The chords are labeled as follows: F13sus, DMaj7, C9sus4, Ab6, B6, B9sus4, D7<sup>b9</sup>, Gm9, Eb9(#11), DMaj7, and C9sus4. The score includes measure numbers 5 and 10.

Figura 3.1. Fragmento del tema original de 2(RC): Tonos y Formas.

Los tres temas establecen ciertas constantes que „restringen“ lo improvisado. Todas estas condiciones son proactivas y se van a proyectar sobre el proceso improvisatorio. Los rasgos generales de cada tema se describen en la Tabla 3.1.

Los tres improvisadores de este estudio refieren al tema como el material básico generador de ideas. RD describe la situación de componer para la improvisación:

*“A veces el tema me pide algo, a veces un tema proviene de una idea para improvisar. Escribo pensando en una situación posible de improvisación [...] hace algunos años estaba muy enroscado con esta cuestión ¿cómo escribir para improvisar? Diferentes estrategias para escribir cosas que me permitieran desarrollar la improvisación.” (RD)*

Componer pensando en el modo en el que la composición afectará la improvisación es una posibilidad. RC habla de separar las instancias de composición e improvisación para luego abordar el tema en el ensayo y „enfrentarse con el problema de improvisar“. En ambos casos se condiciona la improvisación de manera más o menos intencional.

*“...nunca compuse en función de la improvisación. Siempre en función de lo que el tema como entidad independiente me sugería como lo deseable, lo deseado, lo que yo*



quería que suene. Después me enfrenté con el problema de improvisar sobre eso, de estudiármelo” (RC)

| <b>Solos</b>                                      |                             | <b>1(CL)</b>   | <b>2(RC)</b>  | <b>3(RD)</b>  |
|---|-----------------------------|--|---|---|
| <b>Instrumentación</b>                            |                             | Saxo Tenor- Contrabajo – Batería   | Saxo Tenor-Guitarra- Batería  | Saxo Tenor-Órgano-Batería   |
| <b>Tempo</b>                                      |                             | Muy Rápido (300 bpm)   | Moderado (120 bpm)  | Moderado lento (90bpm)  |
| <b>Métrica</b>                                    |                             | 4/4 con swing en general.<br>6/8 y 9/8 (120bpm) con cambio de tempo solo para el tema. | 4/4 (sin swing).<br>7/4 en la parte B de la estructura temática                           | 3/4 - 6/8 (sin swing)<br>Compases de 5/4 y 2/4 solo para el tema.<br><br>Tempo rubato sin metro en la improvisación |
| <b>Características del tema</b>                   | <b>Forma</b>                | A-B-A"-B"-C<br>total: 19 compases  | A-A-B-A"<br>total: 38 compases  | A-B-C-B<br>total: 55 compases   |
|   | <b>Textura</b>              | 2 estratos: melodía – acompañamiento rítmico (bajo-batería)                            | 3 estratos: melodía, acompañamiento de la guitarra y acompañamiento rítmico de la batería | 4 estratos: melodía del saxo, melodía y bajo en órgano, acompañamiento rítmico en la batería                        |
|   | <b>Armonía</b>              | Modal (escala hexatónica, disminuida semitono-tono y lidia)                            | Modal con cadencias tonales (variedad de modos)   | Tonal/Modal (modo menor)  |
|   | <b>Estilo de Referencia</b> | Remite al jazz de los 60 de John Coltrane  | Wayne Shorter, Joe Lovano   | Jazz Contemporáneo<br>Contrapunto Barroco,<br>Folklore Argentino  |
| <b>Estructura utilizada para la improvisación</b> |                             | Estructura A - A - B de 16 + 16 + 8 compases   | Idéntica a la estructura del tema: A-A-B-A" total: 38 compases                            | No hay una estructura formal identificable para la improvisación. Forma libre.                                      |

**Tabla 3.1. Rasgos generales característicos de los solos 1(CL), 2(RC) y 3(RD).**

Aspectos tales como un tempo muy rápido o una textura de trio, como se señalan para el solo 1(CL) (Tabla 3.1) son elegidos por los músicos, en un proceso a partir del cual, contradictoriamente, se componen las condiciones iniciales de la propia improvisación. Esas condiciones iniciales restringen

proactivamente lo improvisado, determinan las posibilidades de acción y son consideradas por los improvisadores en términos estéticos.

*“el trío también determina. El trío es un terreno muy árido. La carencia de instrumento armónico hace que la actividad... física y las texturas recargadas son buscadas ex profeso. La idea se trabaja desde ese lugar. Porque hay que llenar espacios que llena un piano o una guitarra. [...] También pasa con los up tempo. [...] Mi pretensión es dar la sensación de una cuestión física ocurriendo. Una sensación de algo que está vivo en ese momento. La sensación de que por ahí... las cosas no están bien. Están mal y eso ocurre en el escenario también cuando estamos tocando.” (CL)*

CL señala que los up tempos, plantean un escenario en el cual el trío „no está cómodo“; esta condición a priori se configura como una restricción proactiva que marca el tipo de relación de conflicto o tensión que el improvisador va a establecer con el tema. A pesar de requerir un ensayo para conocer los elementos sobre los cuales se improvisará como en el caso de RC, la situación buscada es expresamente esa incomodidad.

De las restricciones a priori que establece un tema original como punto de partida, la estructura armónica es quizás la que ha sido más considerada en relación al jazz. En el jazz el músico toca sobre la repetición indeterminada una estructura armónico-formal de un tema. Esa estructura que Pressing (1998) define como „referente“, es específicamente una progresión de acordes invariante que el solista puede anticipar y sobre la cual desarrolla sus ideas. En los solos 1(CL) y 2(RC) se detectaron estructuras armónicas recurrentes. A diferencia de los casos anteriores, 3(RD) carece de una estructura armónica anticipable. Si bien 1(CL) y 2(RC) no utilizan exactamente la armonía del tema como es usual en el jazz; la estructura utilizada para improvisar tiene rasgos armónicos similares a los que aparecen en la presentación del mismo. Johnson-Laird (1991), propone dos tipos de restricciones dadas por la estructura armónica: la que determina la estructura de cada acorde y la vinculada a su funcionalidad tonal. Para describir a ambas se utiliza el cifrado americano y el cifrado funcional. En la Figura 3.2 puede observarse la estructura armónica identificada en 1(CL).

**Figura 3.2. Estructura armónica para el solo 1(CL)**

La progresión de acordes en 1(CL) es no-tonal y configura en principio un ciclo de terceras menores sobre el cual se suceden acordes de séptima menor. En la sección B se establece una armonía fija de Dmaj7. En cuanto al uso de la altura se observaron escalísticas de tipo hexatónica, lidia y disminuida (escala simétrica semitono-tono), alternando un comportamiento básicamente diatónico con un uso del cromatismo libre que se desvía por momentos de la estructura.

Se presenta a continuación la estructura armónica para el solo de 2(RC). La misma presenta ciertas relaciones que pueden ser señaladas como tonales y analizadas en términos funcionales (subdominante-dominante-tónica) (II-V-I ó IV-V-I) y otras que como el VIIb y el IIIb, podrían ser entendidas en términos de intercambio modal (Herrera, 1990); en el tema se presentan incluso algunas sucesiones de acordes sin relación tonal. En este sentido puede decirse que se configura una estructura mixta que combina progresiones armónicas de diferentes tipos. Se presenta a continuación el análisis de la misma:

The figure shows four staves of musical notation, each with a treble clef and a common time signature (C). The notes are represented by diagonal lines, indicating a focus on the harmonic structure rather than specific melodic lines.

- Staff A:** Chords: I (D<sup>Maj</sup>7), VII<sup>b</sup> (C<sup>9sus</sup>4), A<sup>b</sup>6, B<sup>6</sup>, B<sup>9sus</sup>4, I<sup>e</sup> (D<sup>7#5</sup>), IV (G<sup>m</sup>9), V<sup>7(6+)</sup> (E<sup>b</sup>9(#11)). A bracket labeled "sin relación tonal" spans from A<sup>b</sup>6 to I<sup>e</sup>.
- Staff A':** Chords: I (D<sup>Maj</sup>7), VII<sup>b</sup> (C<sup>9sus</sup>4), A<sup>b</sup>6, B<sup>Maj</sup>7#11, B<sup>9sus</sup>4, I<sup>e</sup> (D<sup>7#5</sup>), IV (G<sup>m</sup>9), G<sup>m</sup>9. A bracket labeled "sin relación tonal" spans from A<sup>b</sup>6 to I<sup>e</sup>.
- Staff B:** Chords: III (F<sup>#m</sup>7), F<sup>m</sup>7, II (E<sup>m</sup>7), V<sup>7</sup> (A<sup>7#5</sup>), IV (G<sup>m</sup>7), V<sup>7</sup> (A<sup>7#5</sup>). A bracket labeled "descenso cromático" spans from III to II.
- Staff A':** Chords: I (D<sup>Maj</sup>7), VII<sup>b</sup> (C<sup>9sus</sup>4), A<sup>b</sup>6, B<sup>Maj</sup>7#11, C<sup>13sus</sup>, VII<sup>b</sup> (A<sup>b</sup>6), III<sup>b</sup> (F<sup>13sus</sup>). A bracket labeled "sin relación tonal" spans from A<sup>b</sup>6 to VII<sup>b</sup>.

Figura 3.3. Estructura armónica para el solo 2(RC)

En 2(RC), el músico se ajusta estrictamente a las estructuras armónicas planteadas a priori; es decir, a diferencia de 1(CL), las escalísticas y alturas utilizadas se corresponden en todos los casos directamente con el cifrado americano. Se observa un uso frecuente del cromatismo dentro de una variedad de modos utilizados en el jazz: dórico, lidio, mixolidio, alterado, escalas pentatónicas, etc. Durante la entrevista con RC, el músico refiere en muchas ocasiones al modo en el que esta estructura funciona como un „contexto armónico y morfológico“, un „sustrato“ sobre el cual construye la improvisación.

*“La improvisación en un contexto armónico y morfológico concreto es una cosa. La improvisación más abierta o free es otra cosa. Yo si hay un contexto armónico o morfológico determinado, trato de familiarizarme al máximo con lo que es el sustrato o soporte inicial de la composición sobre la que voy a improvisar, para estar lo más libre posible.” (RC)*

En el caso de 3(RD), como hemos dicho anteriormente, no existe una estructura armónica recurrente por lo cual la situación de improvisación es en este sentido más „libre“. Se observa el uso del modo menor, con alguna de sus variantes: eólico, armónico, melódico y dórico, y un comportamiento melódico que es por lo general diatónico. El uso de la altura sigue siendo similar al tema, sin que exista una necesidad de una estructura de acordes. Las características texturales y rítmicas también se trasladan a la improvisación.

Por lo que en 3(RD) el tema sigue configurándose en términos de ritmo, altura, textura y sonoridad como una restricción proactiva para la improvisación.

### (B) Restricciones retroactivas/proactivas: Motivos, patterns y estructura Armónica

**Análisis Paradigmático:** Para realizar observaciones vinculadas a la recurrencia motívica, se realizó un análisis paradigmático sobre los tres solos 1(CL), 2(RC), 3(RD). Los análisis completos se consignan en el Apéndice 1. En cuanto a los materiales melódicos fueron categorizados inicialmente como motivos o frases originales a los cuales se les designó una letra mayúscula (A, B, C, D, etc.) y como motivos o frases no recurrentes con una letra minúscula (z, y, x, etc.). Los que se presentaban como variaciones de motivos originales fueron categorizados con números (por ejemplo, A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>3</sub> son reiteraciones-recurrencias variadas de A). Puede observarse un fragmento del análisis paradigmático en la Figura 3.4. Los análisis de los solos de 2(RC) y 3(RD) fueron realizados sobre la totalidad de la improvisación; en el caso de 1(CL) se analizó un fragmento que incluye hasta el compás 327 de la transcripción debido a la duración prolongada del solo.

The image displays a musical score for saxophone improvisation, labeled as 'Fragmento del Análisis Paradigmático del solo 3(RD)'. It consists of seven staves of music, each representing a different motif or phrase identified during the analysis. The motifs are numbered 1 through 7 and labeled with letters in boxes: 1 [A], 2 [A], 3 [A], 4 [B], 5 [B], 6 [B], and 7 [Z]. Motifs 1, 2, and 3 are variations of motif A, while motifs 4, 5, and 6 are variations of motif B. Motif 7 is a non-recurring phrase labeled Z. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The motifs are presented as short melodic fragments on a five-line staff.

Figura 3.4. Fragmento del Análisis Paradigmático del solo 3(RD).

**Observación y análisis descriptivo:** En una primera etapa de observación y análisis se realizó un recuento de los motivos según configuraran recurrencias inmediatas, a mediano o a largo plazo; se evaluó por otra parte el grado de contraste o variación entre los

motivos de cada solo (ver Apéndice 1). A partir de estos recuentos y evaluaciones puede decirse que:

El solo 1(CL) es el que presenta menor grado de variedad, puesto que es en el que más recurrencia inmediata hay. Se observan además variaciones de materiales melódicos pequeños y también de frases extensas a mediano y largo plazo.

2(RC) parece ser el caso opuesto, con una gran cantidad de motivos o frases que son presentados solo una vez sin variación. Los motivos que no son variados casi equiparan a los casos de recurrencia variada. Este solo es el que presenta mayor grado de variación de un material a otro.

El caso de 3(RD), parece ser un caso intermedio en el que hay un porcentaje considerable de materiales melódicos originales, en general pequeños motivos melódicos que se presentan variados de manera sucesiva. En este caso, la recurrencia a mediano y largo plazo es mucho menor que en 1(CL) y 2(RC).

Estas descripciones se resumen en la Tabla 3.2.

|   | <b>1(CL)</b>  | <b>2(RC)</b>   | <b>3(RD)</b>              |
|---|---|--|---------------------------|
| <b>Recuento de motivos (mayor cantidad de...)</b> | (i) recurrencia inmediata<br><br>(ii) recurrencia a mediano y largo plazo | (i) motivos no recurrentes<br><br>(ii) recurrencia a mediano y largo plazo | (i) recurrencia inmediata |
| <b>Grado de contraste en la recurrencia</b>       | Bajo  | Alto   | Medio                     |

**Tabla 3.2. Rasgos generales de la recurrencia motívica en 1(CL), 2(RC) y 3(RD).**

Interpretación sobre el análisis motívico: A partir del análisis paradigmático y la identificación de diferentes tipos generales de recurrencia motívica se realizó una interpretación introduciendo las siguientes categorías:

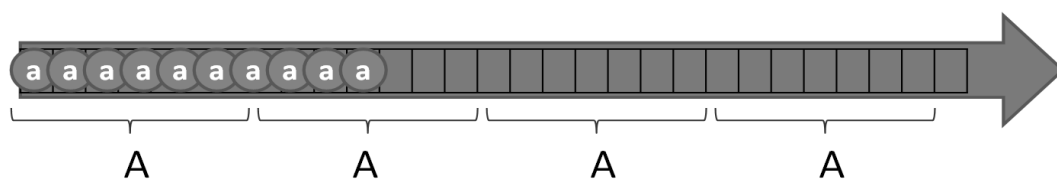
**RI**: recurrencia inmediata ligada al desarrollo lineal del solo (corto plazo)

**RVEA**: recurrencia vinculada a la estructura armónica (mediano-largo plazo)

**RNVEA**: recurrencia no vinculada a la estructura armónica (mediano-largo plazo)

Estas tres categorías se establecieron luego de la observación-descripción con el objetivo de construir una explicación comparativa de la recurrencia melódica en relación a las restricciones proactivas y retroactivas y a los procesos de recuperación (corto-mediano-largo plazo).

En los casos del tipo **RI** la recurrencia variada a corto plazo (inmediata) podría estar ligada a la retroalimentación auditiva y corporal del sujeto. El solo se desarrolla linealmente de manera tal que los materiales melódicos recurren variados. En los procesos de recuperación a corto plazo la atención del improvisador está puesta en los últimos eventos, unos segundos antes del momento presente de la improvisación. De manera análoga, en la partitura, el análisis motivico muestra que los materiales melódicos se presentan reiterados con diferentes grados de variación que puede involucrar tanto al ritmo como a la altura. Un material que se presenta variado puede estar más o menos alejado del material original. En la Figura 3.5, se presenta un esquema gráfico del tipo **RI**.



**Figura 3.5. Ejemplo de RI: recurrencia inmediata ligada al desarrollo lineal del solo: el motivo melódico (a) se reitera sucesivas veces de forma consecutiva.**

En la Figura 3.6 se presentan dos fragmentos de los paradigmáticos de 1(CL) y 3(RD), en los que pueden observarse dos ejemplos de **RI** ligada al desarrollo lineal del solo. El motivo H en el solo de 1(CL) se reitera sucesivas veces de manera idéntica o con mínimas variaciones de ritmo o altura. En cuanto al fragmento del paradigmático del solo 3(RD), un motivo E se presenta variado inmediatamente; de la última variación se desprende el motivo F que se presenta variado dos veces; posteriormente un motivo G es variado dos veces para finalizar el desarrollo lineal con la aparición de un motivo H, que también es inmediatamente variado.

solo 1 (CL)

solo 3 (RD)

Figura 3.6. Fragmentos del análisis paradigmático de los solos 1(CL) y 3(RD).

Los dos ejemplos de **RI** que aparecen en la Figura 3.6, son bien diferentes; mientras que en el caso del motivo H en el solo 1(CL) la presentación es casi idéntica, las modificaciones que sufren los motivos en el fragmento del solo 3(RD) son mayores. En ambos casos se hipotetiza que hay recuperación a corto plazo. Cada uno de los motivos que aparece se convierte de esta manera en una restricción retroactiva del motivo siguiente. En las entrevistas, los sujetos refieren a la elaboración de materiales musicales. Aquello que recurre es, en términos de retroalimentación, lo que el improvisador ha tocado y/o ha escuchado.

*“...invertir algo que tocaste, jugar con la forma, utilizar cosas que ya utilizaste antes, recurrencias, mezclar cosas más abstractas y otras menos abstractas.” (RD)*

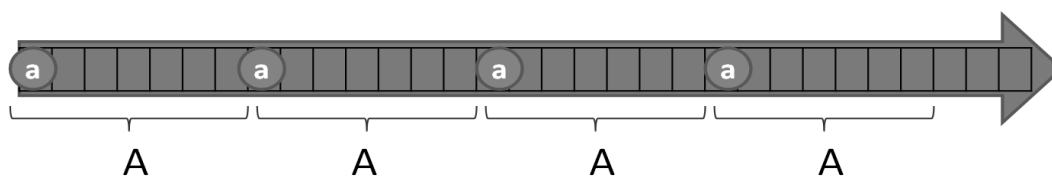
*“...el motivo se modifica crece, decrece, se fragmenta, se le agrega material nuevo, se repite, se vuelve al mismo lugar. Esa es una práctica que a mí me gusta mucho por cómo genera*



*unidad y cómo genera control desde la ejecución. Control desde... a ver si se entiende. Control no desde lo consciente si no desde la cuestión mecánica.” (CL)*

Ambas citas dan cuenta de cómo un motivo se constituye en el material primario con el que el improvisador trabaja. Según CL, la idea de construcción del motivo melódico le genera a sí mismo una sensación de control. El improvisador da cuenta de que el motivo es, en esta descripción, no solo un pattern de alturas o sonidos que podemos escuchar o transcribir, sino también un pattern corporal que se repite o se varía. El modo en que el que improvisa escucha y siente corporalmente lo que toca, construye la improvisación desde lo retroactivo también en términos de propiocepción, otorgándole al músico la sensación de control de su ejecución.

En el caso de las **RVEA**, se sugiere que estarían relacionadas a la proalimentación, en contraposición con la hipótesis inicial según la cual se las había señalado como retroactivas. Debido a que ya ha pasado un tiempo considerable desde la aparición del material original, y que en ese transcurso de tiempo el músico ya ha tocado y escuchado una gran cantidad de nuevos materiales, difícilmente podría argumentarse en favor de una recuperación a mediano-largo plazo basada en la retroalimentación. Estas recurrencias podrían dar cuenta de frases de uso frecuente que el improvisador asocia a determinada armonía o cifrado. Dichos motivos se constituirían, en tanto patterns, como parte de la base de conocimiento del músico que sería activada por la estructura recurrente. En la Figura 3.7, se presenta un gráfico explicativo del tipo **RVEA** a modo de ejemplo.



**Figura 3.7. Ejemplo de RVEA recurrencias ligadas a la repetición de la estructura armónica: el motivo melódico (a) recurre en el mismo lugar de la estructura armónica (A).**

En el análisis paradigmático se relevaron numerosos casos de **RVEA**. En 1(CL), se relevaron 5 recurrencias de este tipo en el nivel de la frase: A (3 veces), C (5 veces), D (2 veces), F (2 veces), I (4 veces). En la Figura 3.8, que presenta un fragmento del paradigmático del solo 1(CL), puede observarse la frase I sobre el acorde G7. Algunos de estos tipos de recurrencias están presentes en 2(RC) en menor medida en la frase A y la frase D (ver fragmento del paradigmático del solo 2(RC) en Figura 3.8. El solo 3(RD) no

tiene una estructura armónica recurrente, por lo que este tipo de recurrencias a largo plazo no son posibles.



**Figura 3.8. Fragmentos del análisis de los solos 1(CL) y 2(RC)**

El hecho de que frases o motivos similares aparezcan en el mismo lugar de la estructura de un tema, aporta evidencia empírica a que este tipo de recurrencias sean proactivas. En principio, los músicos señalan cómo una misma estructura acórdica puede activar un motivo o patrón de alturas.

*“Visualicé ese marco y vi el primer acorde ahí. El primer II V, el primer voicing y ahí elegí una frase.” (RC)*

RC describe cómo la progresión y el voicing visualizado -en términos metafóricos ya que no contaba con un cifrado al momento de tocar- hace que en este caso de manera conciente el elija una frase. Una frase que es parte de la base de conocimiento del improvisador, parte de la bolsa de trucos que hemos descrito en el Capítulo 2. El motivo, es en sí mismo una estructura a priori vinculada a la armonía; y de hecho, los improvisadores piensan en los grados o notas de un acorde cuando describen un motivo.

*“...son dos estructuras de cuatro notas, [...] la sonoridad está planteada por desplazamiento de dos estructuras que serían 1345 y 1256. Que generan dos ideas distintas de sonoridad. Uno cuando limita sonoridad genera una sonoridad concreta ¿no? (toca)” (CL)*

La limitación de notas a través de un patrón o pattern<sup>17</sup> de alturas constituye una restricción proactiva en tanto se configura a priori y da lugar a la producción de un nuevo

<sup>17</sup> NOTA: Tal como hemos definido anteriormente la categoría *pattern* tiene un nivel mayor de abstracción, pudiendo referir solo a la altura, o solo al ritmo. En general se vincula a un grupo de alturas a las que se identifica con números indicando los grados de una escala. Esta práctica es usual en la pedagogía del jazz de

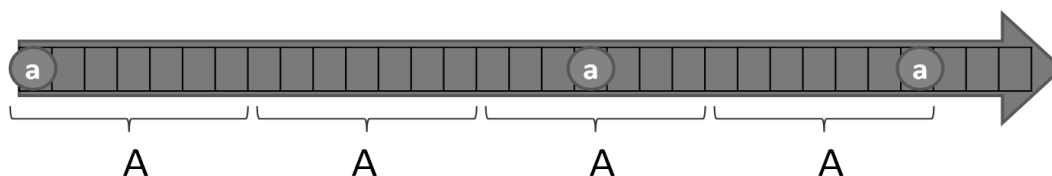
motivo o frase. De manera similar a la estructura armónica, el patrón restringe las posibilidades melódicas en la improvisación. Esta estructura forma parte de la base de conocimiento del improvisador, y puede ser categorizada en principio como una restricción proactiva que está fuertemente vinculada a un acorde en particular. Da lugar a frases similares que pueden identificarse en una transcripción como recurrencias.

Además del vínculo directo entre una estructura acórdica y un motivo particular, también debe señalarse que es a partir del ensayo, de la preparación para la improvisación, que un improvisador aprende a tocar sobre un tema. Los motivos que recurren son muchas veces los mismos de otras improvisaciones pasadas, y son parte de la base de conocimiento asociada a un tema en particular.

*“es un tema que lo compuse hace 9 años, lo grabé hace 4 años y lo sigo estudiando. Sigo encontrando formas. Tonos y formas. Sigo encontrando formas de tocarlos. Y lo voy a volver a grabar [...] tiene un par de rincones que necesitan ser bien escuchados y.... [...]” (RC)*

RC, dice seguir encontrando nuevas formas de tocar en ese „par de rincones“ del tema; un tema que sigue practicando. Es en el ensayo que la base de conocimiento se nutre. La estructura del tema activa no solo patterns de altura vinculados a un acorde, sino también vinculados directamente ciertos „rincones“ de la estructura formal.

En el tipo **RNVEA** las recurrencias se constituyen al igual que **RVEA** como parte de las restricciones proactivas del improvisador. Se sugiere en principio que serían parte de un repertorio de frases y motivos que se han interiorizado antes y pertenecen a la base de conocimiento de manera similar a **RVEA**. Observe el gráfico explicativo de la Figura 3.9.



**Figura 3.9. Ejemplo de RNVEA: recurrencias a largo plazo, no vinculadas al desarrollo melódico y lineal del solo ni a la repetición de la estructura armónica (A).**

En la Figura 3.10 se presenta un ejemplo concreto en el solo 1(CL). El material B constituye una frase con ciertos giros que se repiten de manera similar 16 veces en toda

---

la escuela de Boston (Cooker, 1970; Bergonzi; 1993) que tiene como referentes a John Coltrane y otros músicos del hard-bop.

la improvisación. Estas recurrencias no están vinculada a la estructura armónica puesto que aparecen en diferentes lugares de la misma. Tampoco estarían asociadas a la retroalimentación, puesto que son recurrencias de materiales altamente complejos y extensos a largo plazo. Por esta razón, se hipotetiza que son parte de las restricciones proactivas del improvisador. En la frase B hay además un motivo de cuatro notas que se presenta idéntico 15 veces en el transcurso de los 9 coros de improvisación del solo 1(CL) La recurrencia se presenta allí como un pattern motívico dentro de frases melódicas diversas; está directamente conectada a la memoria motora tal como lo señalaba CL en citas previas. Hay que tener en cuenta que la velocidad de 300bpm para esta improvisación es un parámetro que obliga al improvisador a recurrir a patrones que le son frecuentes; tal podría ser el caso de este motivo u otros que constituyen la frase B en este del solo 1(CL).

The image displays a musical score for a jazz solo, identified as solo 1(CL). The score is presented on a grand staff with treble and bass clefs. It consists of several lines of music, each representing a different measure or phrase. The notation includes various chords and a recurring motif labeled 'B'. The motifs are numbered 2, 3, 12, 17, 20, 36, 39, and 42. Chords include C#, E7b5, G7b5, F#, and D Maj7. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like accents and slurs.

**Figura 3.10. Fragmentos del análisis paradigmático del solo 1(CL).**

Dice CL respecto a este tipo de la recurrencia en el solo de *JazzyMantaquiuis*:

*“Hay ciertas cosas de la reiteración que tienen que ver básicamente con que el que está tocando, con que soy yo y yo me reitero. [...] Uno se reitera en su propio discurso. Así como uno cuando habla usa cierto tipos de palabras y [...] el criterio motivico. Ese es un criterio que yo utilizo mucho porque me siento cómodo desde lo motivico.” (CL)*

Un improvisador cuenta con sus recursos, sus patterns y motivos. Metafóricamente hablando CL dice „uno usa cierto tipo de palabras“. Es quizás con estas palabras (motivos) que los improvisadores construyen unidades de significación más grandes (frases). Estas palabras no son necesariamente activadas por los acordes o las estructuras armónicas de los temas, sino que se vuelven patterns en tanto se repiten movimientos corporales que emergen de la propia ejecución.

### (3) Particularidades de los casos 1(CL), 2(RC), 3(RD)

Se ha analizado los diferentes tipos de recurrencia a partir de lo observado en el análisis paradigmático y se ha interpretado, junto con los datos recogidos en la entrevista, su vinculación a las restricciones proactivas y retroactivas en base a tres categorías: **RI**: recurrencia inmediata ligada al desarrollo lineal del solo (corto plazo) (r. retroactiva); **RVEA**: recurrencias vinculadas a la estructura armónica (mediano-largo plazo) (r. proactiva); **RNVEA**: recurrencias no vinculadas a la estructura armónica (mediano-largo plazo) (r. proactiva). Se describen a continuación las particularidades de cada uno de los casos 1(CL), 2(RC) y 3(RD) con respecto a las mismas:

El caso 1(CL) presenta una alternancia entre **RI**, regida principalmente por la retroalimentación (recuperación a corto plazo) y **RVEA**, regida por la proalimentación. La recurrencia a largo plazo se da también y en algunos casos como **RNVEA**; ambos casos podrían vincularse a las condiciones que se establecen a partir de la elección de un tempo muy rápido (300bpm). En cuanto a la **RI** de motivos pequeños estaría directamente vinculada a una estructura armónica de ritmo armónico lento (un acorde cada cuatro compases, un acorde cada 8 compases). Las descripciones que realiza CL en la entrevista, hacen referencia –en sus palabras- a una „reiteración mecánica“. Este tipo de práctica ayudaría, según él mismo, a controlar lo improvisado más desde lo corporal, lo „mecánico“, que desde lo consciente o mental. La propuesta de CL, en este solo es sobre todo estética, y plantea un modo particular de lo que puede significar para un músico „improvisar en jazz“. Cuando se lo invita a definir en pocas palabras lo que es la improvisación, CL señala:

*“Tiene que transformarse en una necesidad física. Una necesidad de exteriorizar y de decir, pero física.” (CL)*

La improvisación es „algo físico“ dice CL. Esta realidad corporal, no tan mental, está presente en su descripción sobre la elaboración de un vocabulario de motivos o patterns que son parte del discurso particular de un improvisador.

El caso 2 (RC) presenta un alto grado de variación de los materiales tanto en lo rítmico como en lo referente a la altura; hay casos de **RI** vinculados al desarrollo lineal del solo (corto plazo), al igual que en 1(CL) (recurrencias relacionadas con lo retroactivo). Sin embargo, a diferencia de 1(CL) los motivos se reiteran con un alto grado de variedad. El tempo medio de esta improvisación y la textura de rítmica variada favorecerían un uso de la retroalimentación que permitiría realizar variaciones más lejanas en el aspecto rítmico. Una estructura armónica con variados modos y escalísticas sobre las cuales construir el componente melódico y una estructura métrica compleja, hacen que la atención del improvisador se centre fundamentalmente en el „referente“. Es de esta manera la estructura del tema la que funciona en RC como la restricción proactiva por excelencia. Se presentan en función de la misma **RVEA**: recurrencias vinculadas a la estructura armónica (mediano-largo plazo) (r. proactiva) pero predominan en general los motivos no recurrentes. En su relato, RC se refiere en la entrevista a la complejidad de la estructura del tema y al modo en el que determina la necesidad de preparación y práctica para la improvisación. Volviendo sobre una cita ya presentada señala sobre *Tonos y Formas* (solo analizado):

*[...] lo grabé hace 4 años y lo sigo estudiando. Sigo encontrando formas. Tonos y formas. Sigo encontrando formas de tocarlos. Y lo voy a volver a grabar en otro formato de grupo. Es un tema que necesita... en realidad cualquier tema necesita... cualquier formato composicional puede ser llevado al máximo nivel posible dentro de las posibilidades de cada uno. Si uno lo comparara con formas más estándar, tiene un par de rincones que necesitan ser bien escuchados y... para estar más cómodos. Hoy pensé tocar una versión de este tema, porque justo lo estoy practicando. (RC)*

Cuando se le propone definir en pocas palabras a la improvisación, RC la equipara metafóricamente con „la vida“, teniendo en cuenta la idea de tiempo real o presente:

*“La vida. [...] Por el hecho de que lo único que tenemos es este momento irrepetible que es este instante presente. En otro aspecto... porque tenemos ciertas herramientas y ciertas variables y ciertos márgenes para jugar. [...] hay un margen, hay un límite, hay una limitación.” (RC)*

La improvisación se define en RC por „los límites“, „los márgenes que tenemos para actuar“. Una idea similar a la de nuestras restricciones. La búsqueda de RC, en torno a la práctica de la improvisación se vincula directamente con la exploración de materiales

específicos en „la preparación“ para cada música sobre la que improvisará. La renovación y la exploración anticipada en lo proactivo es lo que amplía los niveles de libertad y de manejo de esos límites en el tiempo presente, que según RC es el único que realmente tenemos.

El caso 3(RD) presenta la particularidad de no tener una estructura armónica recurrente. La no aparición de la misma se configura como una restricción proactiva que deja en manos del improvisador, y del uso que haga él mismo de la retroalimentación, la responsabilidad de una buena construcción formal. Hay poca recurrencia motivica a largo plazo; la que hay, se da solo en el plano de lo rítmico y no en un nivel motivico o de frase. Este solo presenta en su mayoría -y casi de manera exclusiva- **RI**: recurrencia vinculada al desarrollo lineal del solo (corto plazo). Esto se debe principalmente a que carece de una estructura armónica recurrente; el improvisador focaliza toda su atención en la escucha. El solo estaría condicionado entonces fundamentalmente por lo retroactivo. La respuesta del improvisador refuerza la hipótesis que ha sido planteada a partir del análisis. Dice RD sobre *Mombyry* (solo analizado):

*“En el tema la improvisación es libre. Mi idea en ese momento cuando venía tocando el tema era que partía de donde te dejaba el tema, llegaba a donde tuviera que llegar y después volvía al tema, hay una parte del tema que se usa para volver. [...] La idea en realidad era tocar libre según lo que te dictara el tema, y también esta cuestión contrapuntística que ya está planteada en el tema también, es un elemento del tema. Y esto es algo que venía laburando bastante que es escribir y después tratar de improvisar tratando de usar los elementos del tema. Pero no los elementos como la forma. [...] ¿Y cómo construí tu improvisación? (entrevistador) Escuchando, no hay algo técnico que pueda explicarte. (RD)*

En su definición breve de improvisación RD señala:

*“...me parece que la herramienta principal que tenemos que desarrollar para improvisar es el oído. [...] para improvisar, es más importante incluso que tocar el instrumento...” (RD)*

La improvisación „es escuchar“, plantea RD. En su elección de temas incluye con frecuencia aquellos que no requieren de una estructura para la improvisación. Su búsqueda es „tocar con la oreja interna“, „escuchar lo que toco“. La improvisación parece depender de lo espontáneo en referencia a „lo retroactivo“. Se presenta a modo de resumen la Tabla 3.3 a continuación:

|  | <b>1(CL)</b>                             | <b>2(RC)</b>   | <b>3(RD)</b>   |
|--|--|--|--|
| <b>RI: recurrencia ligada al desarrollo lineal del solo</b><br>(r. retroactivas)     | Si, en gran cantidad, en motivos breves. | Si, pero con un alto nivel de variación. Se presentan pocas variaciones de un mismo material | Si, en gran cantidad y con un alto nivel de variación                |
| <b>RVEA: recurrencias vinculadas a la estructura armónica</b><br>(r. proactivas)     | Si, en frases extensas                   | Sí, en motivos breves y frases de extensión media  | No, puesto que no hay una estructura armónica recurrente             |
| <b>RNVEA: recurrencias no vinculadas a la estructura armónica</b><br>(r. proactivas) | Sí, en frases extensas                   | No   | Casi no se presentan. Sí existen en relación a los aspectos rítmicos |

Tabla 3.3. Tipos de recurrencia para los solos 1(CL), 2(RC) y 3(RD).

## Conclusiones

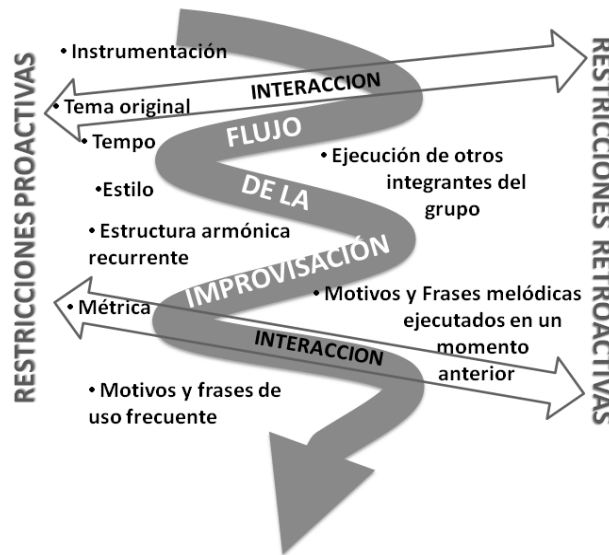
Los ejemplos analizados en los solos 1(CL), 2(RC) y 3(RD), muestran el modo en que una improvisación puede estar condicionada por restricciones de tipo proactivo o retroactivo. Se considera que los mecanismos proactivos y retroactivos funcionan de manera conjunta y aunque suene redundante, restringiéndose mutuamente. De acuerdo a ello, se entiende que diferentes restricciones proactivas generan diferentes posibilidades para el uso de la retroalimentación. Un ejemplo de este tipo de relaciones es el que se establece entre la elección de un tema con determinadas características y las posibilidades que el mismo tiene para ser utilizado como punto de partida. Posteriormente, lo ejecutado condicionará retroactivamente la improvisación, modificando las condiciones a partir de las cuales ésta se genera. Puede resultar apropiado decir que sobre una base de conocimiento que resulta de la experiencia previa en la „preparación“, la improvisación „fluye“<sup>18</sup> entre una multiplicidad de restricciones proactivas y retroactivas, relacionadas con diferentes parámetros armónicos, melódicos, rítmicos y formales. Se grafica esta idea en la Figura 3.11.

El análisis se ha centrado fundamentalmente en relacionar la gramática musical de la obra improvisada con la improvisación como proceso psicológico. Se considera que la

<sup>18</sup> NOTA: Mihaly Csikszentmihalyi (1998), construye su teoría sobre la creatividad en el arte a partir de la idea de flujo. El flujo en términos de este autor implicaría un balance entre las habilidades necesarias para producir cierto objeto artístico y el riesgo que toma el artista superando sus propias posibilidades creativas. La idea de flujo podría ser apropiada para describir el automatismo o el control necesario para que una improvisación musical sea posible. En referencia a la idea de flujo de este autor puede agregarse que: partiendo del ‘control’ consciente y la intencionalidad, por un lado, y del automatismo y el riesgo, por otro, la improvisación fluye entre una multiplicidad de restricciones. Restricciones que por otra parte, serían imposibles supervisar conscientemente.



comprensión mediante el análisis de los elementos constitutivos del discurso musical improvisado es indispensable para entender los procesos psicológicos de producción relacionados con la improvisación. De manera similar, la comprensión de los procesos psicológicos involucrados nos guía en un análisis psicomusicológico que está más centrado en el proceso que dio origen a la obra musical.



**Figura 3.11. Gráfico explicativo sobre el modo en el que las restricciones condicionan el proceso improvisatorio.**

Se presentan asimismo múltiples procesos productivos involucrados en aquello que llamamos improvisación. Se señaló en el análisis de las obras y en las entrevistas diferencias considerables en el modo en el que CL, RC y RC practican y conceptualizan la improvisación en el jazz. La búsqueda estética en el hacer de cada uno de estos músicos podría involucrar modos diversos de plantear lo retroactivo y lo proactivo para lo improvisado. Así como hemos sugerido, la improvisación como arte reflexiona acerca de sí misma y de su definición, la cual se modifica incluso en un sentido cognitivo con la aparición de nuevas estéticas y nuevos improvisadores. La doble condición de la improvisación como preparada y espontánea, que ha sido desarrollada en el Capítulo 1 de esta tesis, podría ser análoga a la doble condición de proactiva y retroactiva de sus restricciones. El presente de lo improvisado es la ventana donde tiene lugar la performance y donde emerge la tensión entre lo automático y el control intencional de nuestra acción; la dimensión retroactiva da cuenta del modo en que se involucra al pasado como memoria y la dimensión proactiva representa al futuro, a la expectación como anticipación.

## **(II) ENTREVISTAS Y ANÁLISIS CUALITATIVO**

La riqueza y la extensión de los relatos producto de la entrevista, demandan la realización de un análisis cualitativo más profundo del que pueda extraerse información relevante para los propósitos de esta tesis. Por esta razón, se aplica un método cualitativo de las ciencias sociales para el estudio de textos extensos: el método de comparación constante de la Teoría Fundamentada (Glaser y Strauss, 1967). Como hemos descrito en el Capítulo 2 esta metodología está orientada a extraer y codificar datos cualitativos de manera sistemática. Las categorías de análisis se desprenden por lo general del mismo texto o de la construcción del analista en la interacción con el mismo; es en estos términos un análisis de carácter inductivo, que va desde la interpretación de los propios datos a la formación de hipótesis y teorías. En este caso el objetivo es recabar datos relativos al modo en el que cada uno de los sujetos experimenta y conceptualiza la propia práctica; en vistas a fundamentar el desarrollo teórico alrededor del proceso psicológico y la improvisación como modo de conocimiento musical.

### ***Metodología***

1. Los textos de las entrevistas se dispusieron en una tabla de cuatro columnas. La primer columna se utilizó para los datos en bruto de la entrevista, la segunda para notas y observaciones, la tercera para la codificación y la cuarta para la categorización.

2. Se numeró cada una de las preguntas y las sub-preguntas, generando un código de identificación de referencia para las citas. El primer número corresponde a la pregunta y el segundo a las sub-pregunta en la que se encuentra la cita. Estas numeraciones aparecen en este trabajo entre corchetes Por ej.: [CL1.2].

3. La primera escucha de cada una de las entrevistas de los sujetos (CL-RC-RD), se realizó con una lectura simultánea; se utilizó la columna de notas para hacer una primera observación de situaciones de la entrevista y primeras interpretaciones de los datos previas a la codificación.

4. En la segunda lectura de la entrevista y las notas tomadas se llevó a cabo el proceso de codificación con categorías que resultaron relevantes para el análisis. Las mismas se configuraron en base a una o dos palabras, surgidas del mismo texto y de las observaciones del primer análisis.

5. Se realizó una tercera lectura, realizando interpretaciones de los datos en las tres columnas, en la que se propuso una descripción y ampliación de las categorías codificadas, explicándolas y analizando sus propiedades.

6. Se identificaron aspectos recurrentes en las tres entrevistas para reducir las categorías a un conjunto de variables principales y se definieron una serie de propiedades o aspectos principales en cada una de ellas.

7. Se describió explicativamente y con ejemplos cada una de las variables y sus propiedades.

8. Se analizó el caso de cada uno de los sujetos a partir de las variables 1, 2 y 3.

## **Resultados**

A partir del proceso de codificación de los datos se definieron tres variables sobre las que puede organizarse el relato de los improvisadores: Variable 1: Performance, en tanto involucra el tocar y el escuchar simultáneo. Variable 2: Novedad puesto que se produce un objeto estético u obra improvisada original. Variable 3: Lenguaje de la música en tanto gramática universal a-estilística o como práctica social vinculada al jazz como estilo. Se establece además una condición ineludible para el análisis de las mismas: (a) Intersubjetividad de la práctica musical. La improvisación como performance, como novedad y como lenguaje configura una práctica musical que debe ser entendida en términos de práctica social. Esta condición determina que la red de significados que conforman 1, 2 y 3 emerge necesariamente de la interacción entre los sujetos que son parte de la comunidad de músicos estudiada. Si bien los aspectos relativos a la intersubjetividad en la práctica improvisada no son abordados en el modelo UPP del Capítulo 2 ni en el análisis del presente capítulo hasta el momento, la condición necesaria de práctica con otro de esta música hace que el tema se imponga en el relato de los músicos.

Las tres variables, son analizadas observando las distintas formas en las que se presentan en cada uno de los sujetos. De cada una de ellas se desprenden sub-categorías de análisis o propiedades que determinan finalmente el modo en el que se construyen. Pueden observarse en una tabla con las variables y sus propiedades resumidas en la Tabla 3.4.

| (i) Performance              |                        |             |            | (ii) Novedad | (iii) Lenguaje |
|------------------------------|------------------------|-------------|------------|--------------|----------------|
| Tocar<br>acción              | Escuchar<br>percepción | Emoción     | Conciencia | Misterio     | Gramática      |
|                              |                        | Mente       |            | Intuición    |                |
|                              |                        | Cuerpo      |            | Creatividad  |                |
|                              |                        | Instrumento |            | Juego        | Estilo         |
|                              |                        | Sonido      |            | Libertad     |                |
|                              |                        |             |            | Originalidad |                |
| <b>(a) INTERSUBJETIVIDAD</b> |                        |             |            |              |                |

Tabla 3.4. Tabla de Variables y propiedades para cada una de las variables.

### Variable 1: Performance

Se identifica en el relato de los entrevistados la importancia asignada a la improvisación como performance<sup>19</sup> en sí misma, como momento y puesta en acto a partir de la cual se produce la obra improvisada. Se puede entender a la improvisación como performance en tanto involucra *tocar* y *escuchar*, configurando una acción-percepción simultánea. La consideración conjunta de percepción y acto ha sido propuesta por Leman (2008) a partir del concepto de percepción-acción<sup>20</sup> que será desarrollado en el Capítulo 4. La experiencia de improvisación como performance fue descrita por los sujetos destacando ciertos aspectos principales. Estos últimos se desprenden del relato, y configuran sub-categorías de la variable que de ahora en más llamaremos „propiedades“. Las „propiedades“ de la Variable 1: Performance que pudieron ser observadas como parte de las descripciones de los improvisadores son: *tocar*, *escuchar*, *emoción*, *mente*, *cuerpo*, *instrumento*, *sonido*.

Tanto *tocar* como *escuchar* involucra una acción-percepción corporal. El acto de tocar un instrumento musical (saxofón) materializa la música improvisada, que en tanto sonido y movimiento es percibida, pensada y sentida por el/los músicos. La conciencia de

<sup>19</sup> NOTA: Dejando de lado el significado específico que tiene el término performance para las artes plásticas o escénicas como práctica artística, se utiliza aquí en referencia al acto mismo de tocar tal como se lo nombra generalmente en la bibliografía de las ciencias cognitivas de la música. Ver por ejemplo Clarke (2004).

<sup>20</sup> NOTA: En el marco de las teorías de las ciencias cognitivas de segunda generación se ha caracterizado a la audición y a otras experiencias musicales como formas de interacción o percepción-acción con el ambiente (Leman, 2008; Clarke, 2005). Encuadradas así, la acción y la percepción se entienden en una relación recíproca como dos aspectos de un único proceso cognitivo.

la propia acción, del sonido y la carga emocional<sup>21</sup> y afectiva de esa acción terminan de configurar la experiencia subjetiva de primera persona en la improvisación. El modo en el que se ordenan, se vinculan y describen estas propiedades en cada uno de los sujetos y en diferentes secciones del relato, determina las diferentes formas de caracterizar a la improvisación como performance para cada uno de ellos. En la siguiente tabla se describen las propiedades que integran la *Variable 1: Performance*.

|                    | Descripción  | Citas  |
|--------------------|--|--|
| <b>Tocar</b>       | Se entiende a la improvisación como performance en primer lugar porque se materializa como acto. Tocar es realizar una acción. Una acción que involucra a todas las propiedades que se describen a continuación.   | <i>“...mi práctica durante muchos años fue poner las bases de acompañamiento y tocar y tocar hasta que no podía soplar más.”</i> [RC1.0]   |
| <b>Instrumento</b> | En algunos casos tocar se vincula principalmente con el instrumento y el modo en el que nos vinculamos corporalmente con el mismo. Tocar involucra ciertos aspectos „técnicos” distinguibles para el saxofón.  | <i>“... fui a estudiar con Andrés Boiarsky que me enseñó técnica respiratoria muy seriamente, embocadura, posición del caño, cuestiones de afinación, de timbre. Después Hugo Pierre, que fue el que me terminó de redondear conceptos técnicos del instrumento...”</i> [RC1.1]  |
| <b>Cuerpo</b>      | Tocar es el modo en el que el „cuerpo aprende” a „imitar gestos” y con ellos a producir sonidos. Tanto el sonido como el gesto que lo produce son parte de esa musicalidad.  | <i>“Me parece que la música es física, uno la hace con el cuerpo. Y es el cuerpo el que transmite en definitiva.”</i> [CL2.6]<br><br><i>“Más allá de los recursos técnicos, que el cuerpo aprenda a copiar un sonido o un gesto, es un como una especie de contagio de talento o contagio de musicalidad...”</i> [RD3.4] |
| <b>Sonido</b>      | Tocar es lo físico, es la manera en que se genera el sonido. Es producir sonido y escucharlo. Es percibir corporalmente nuestras acciones y modificarlas para producir diferentes sonidos.   | <i>“...depende como soplas, o como pones la laringe, o si apretás más o menos salen unos armónicos u otros, está todo dentro del sonido. Está todo dentro del sonido, es como un filtro, o una perilla. Me gusta mucho jugar con eso, me gusta escuchar eso.”</i> [RD3.1]  |
| <b>Escuchar</b>    | Según considera el entrevistado, tocar también es escuchar lo que se piensa y tocarlo. Aunque habría que considerar cómo. Pensar, escuchar y tocar se suceden y/o se yuxtaponen en el tiempo. Quizás sea más conveniente pensar el modo en el que tocar y escuchar se funden en una sola acción. | <i>“Cada vez más lo que trato de hacer es escuchar lo que tengo en la cabeza, en la oreja interna y seguirlo. [...] Medio que toco con la oreja.”</i> [RD3.0]  |

<sup>21</sup> NOTA: La música ha sido considerada como un modo expresivo de conocimiento (Cassirer en Stublely, 1992; Martínez, 2009) que surge de nuestra experiencia emocional y afectiva. La emoción en música ha sido motivo de estudio en numerosos trabajos de investigación desde diferentes perspectivas musicológicas, psicológico cognitivas y culturales. Puede revisarse *Music and Emotion: Theory and Research* (Juslin y Sloboda, 2001), publicación que compila en un solo libro una serie de abordajes diversos sobre el tema

|                          |   |  |
|--------------------------|---|--|
| <p><b>Mente</b></p>      | <p>Lo mental se describe como performance en esta cita. La decisión consciente e intencional de llevar adelante determinado procedimiento compositivo o recurso también forma parte de tocar en la improvisación.</p>   | <p><i>“Yo antes pensaba que lo ideal era una situación en la que uno estuviera en un trance y que la parte mental no jugara.... Sin embargo ahora me parece que sí, que es parte del juego. Y de hecho me divierte hacerlo... Por ejemplo, agarrar situaciones y aplicarles cosas.... cosas que son recursos. Recursos de composición, como invertir algo que tocaste, jugar con la forma.” [RD3.0]</i></p>  |
| <p><b>Conciencia</b></p> | <p>Se interpreta en referencia a „dejar que los dedos vayan solos”, que existe una acción que no es pensada a priori u anticipada. El improvisador se percata de su acción en un momento posterior.</p> <p>La „presencia” del improvisador es la conciencia de lo que ocurre. Si como se describe en la cita „la tensión está atrás de los dedos” entonces el sujeto piensa acerca de lo que ocurrió. Si por el contrario „está adelante” el improvisador anticipa su acción y toma decisiones concientes para su acción.</p> <p>La decisión conciente en un sentido mental parece ser algo que se problematiza en el hacer improvisado. En la cita se describe un tipo de experiencia en la que, una acción corporal se impone por sobre cualquier decisión o intención.</p> | <p><i>“Si, a los dedos los dejas solos que vayan. Pero una cosa que es importante es estar presente... es algo muy extraño porque es simultáneo... a veces la tensión va un poquito atrás de lo que van los dedos y a veces va un poquito adelante [RD3.4]</i></p> <p><i>“Entonces; dejá de decidir y tocá. ¿entendés? Y ahí es donde entra eso que te decía de la cuestión física. Sentir que el cuerpo y la cuestión muscular y la cuestión... es la que decide.” [CL2.12]</i></p>   |
| <p><b>Emoción</b></p>    | <p>En las citas se pone de manifiesto la necesidad de recurrir a lo emocional para describir la performance. Tocar parece no poder desprenderse de lo afectivo, lo expresivo, pone en juego lo sentido, la emoción. Tocar involucra la necesidad de expresar de compartir lo sentido.</p> <p>Tocar se describe como una necesidad física, un lugar donde el artista se regula emocionalmente.</p> <p>Es al mismo tiempo interesante como lo emocional se describe como algo físico, algo corporal. El músico toca a la vez que es tocado por la música, y movido en un sentido corporal y emocional.</p>  | <p><i>“Tiene que transformarse en una necesidad física. Una necesidad de exteriorizar y de decir, pero física. Uno tiene que tener una compulsión por agarrar el instrumento y tener expresarse desde ese lugar.” [CL4.0]</i></p> <p><i>“...la música me ayudo a mantenerme alejado de situaciones mentales como lo que te hablaba antes el fallecimiento de mi hermano o lo que sea. Ese lugar era el lugar protegido en el cual yo estaba en otro lado.” [CL4.0]</i></p> <p><i>“Porque cuando uno se vuelve loco porque algo musical lo toca, es eso lo que te está tocando, te está tocando una fibra...” [RD3.0.5]</i></p> |

**Tabla 3.5. Tabla descriptiva de las Categorías para la Variable 1: Performance.**

Las diferentes propiedades que integran la Variable 1: Performance, podrían servir también para el estudio de un tipo de ejecución reproductiva o no improvisada. Sin

embargo, es en la descripción que hacen los músicos alrededor de cada una de estas categorías donde encontramos indicios sobre las particularidades de la improvisación en tanto modo de conocimiento diferenciado. Es quizás en *conciencia, mente y cuerpo* donde aparecen los detalles más relevantes para la definición de lo improvisado. Obsérvese en el análisis: el hecho de cómo el improvisador puede optar por (i) tomar una decisión consciente durante la performance o bien (ii) dejarse llevar por la acción de un modo más automático sin involucrar demasiado lo reflexivo. Entre estas decisiones se incluye aplicar recursos compositivos como „invertir algo que tocaste“, tocar intuitivamente guiado por la escucha, o „dejar que los dedos vayan solos“. El modo en que el improvisador combina estas posibilidades podría configurar un aspecto que distinga la improvisación en jazz de una ejecución reproductiva en la que estas posibilidades no estarían presentes.

### **Variable 2: Novedad**

Según las definiciones revisadas en el Capítulo 1, improvisar en jazz supone crear música en lo inmediato de la performance. De manera similar, en las entrevistas a los tres sujetos, aparece la idea de crear o generar algo novedoso. La reflexión de los sujetos incluye diferentes modos de entender y experimentar subjetivamente lo nuevo en su música, describiendo en vinculación con el tema diversos estados de conciencia, valores estéticos, modos de sentir y creencias personales. Lo nuevo se vincula en los relatos a la idea de creatividad, pero también a la intuición, al juego, la libertad, la originalidad y a lo inexplicable o misterio. En la Tabla 3.6 se describen cada una de las propiedades, vinculadas a Variable 2: Novedad, en relación directa con citas de los entrevistados.

|             | Descripción   | Citas   |
|-------------|---|---|
| Misterio    | Hay algo del hacer musical que según los entrevistados, no puede ser explicado, que encierra un misterio. Ese misterio, se relaciona en la improvisación jazzística en parte con aquello que emerge como creación y que es nuevo. El entrevistado se cuestiona cómo preparase para eso nuevo que va a terminar sucediendo.<br><br>Es frecuente encontrar en las descripciones acerca de lo nuevo la referencia directa al trance, lo espiritual, o el ritual. Todas estas experiencias incluyen una cuota de lo inexplicable y lo misterioso. | “Cómo te preparas para el desarrollo, que es de alguna manera un misterio. Lo que va a terminar sucediendo siempre es un misterio.” [CL3.0.2]<br><br>“...cuando cantaban los afroamericanos en sus primeras reuniones dominicales. [...], esa interacción está en un encuentro de trance, en un encuentro espiritual, tribal, ancestral.” (RC3.1.5) |
| Creatividad | Puede observarse, cómo en la búsqueda de una explicación para la novedad aparece en los relatos la idea de creación artística vinculada a la creación de vida. La idea de creatividad más allá de vincularse a una capacidad de hacer arte novedoso, está todavía cerca de la metafísica y lo espiritual.   | “...hay un margen, hay un límite, hay una limitación. Que nos contiene, que nos encauza... el ser humano no fue creado para lo ilimitado, necesita de los límites para fortalecerse y apoyarse en ellos también, para reinventarse y para co-crear. Entonces la   |

|                         |  |   |
|-------------------------|--|---|
|                         | <p>En un sentido romántico puede referir a un creador divino. Pero puede pensarse también como creación en un en un sentido biológico, biogénesis o procreación.</p> <p>La idea de creatividad que aparece en el discurso de RC, puede asociarse a diferentes teorías que se han desarrollado en el marco de la Ciencia Cognitiva. La idea de flujo (Csikszentmihalyi, 1988) que ha sido descripta en apartados anteriores. La idea de la inhibición de los impulsos creativos desde lo consciente que puede rastrearse en la teoría de la creatividad como pensamiento divergente (Guilford, 1950). El concepto de bloqueo creativo es un desarrollo posterior de esta teoría que puede revisarse en <i>Conceptual Blockbusting</i> de J. Adams (1974). En este tipo de teorías lo creativo, así como la intuición, están en el lado opuesto de la conciencia o la razón.</p> | <p><i>improvisación es la vida.</i>" [RC4.5]</p> <p><i>"...dejo que los impulsos creativos sobre esa progresión armónica fluyan tratando de no inhibirlos de desde un lugar consciente."</i> [RC3.11]</p> <p><i>"Correrse lo necesario para que no se produzca un bloqueo creativo y al mismo tiempo estar presente desde un lugar de edición constructiva. [...] Lo opuesto al freno es la aceptación y la gratitud hacia lo que va sonando. E ir acompasando ese momento de creatividad desde un lugar positivo. De no intervencionismo."</i> [RC3.11]</p>  |
| <p><b>Intuición</b></p> | <p>En los relatos la intuición se describe como algo diferente u opuesto a lo controlado. La intuición es según RC algo que favorece la sorpresa en relación a la propia ejecución improvisada. Es muy probable que si controlamos al máximo una ejecución, no exista ruptura de las expectativas con respecto a la misma y por lo tanto no se produzca la sorpresa.</p> <p>Lo intuicional vinculado a lo visceral puede entenderse como una sensación o experiencia corporal, no tan ligada a la reflexión mental. Aparece el (no) control, como una idea ligada a la emergencia de lo novedoso en oposición a lo racional.</p>   | <p><i>"Hay gente más cerebral en la vida hay gente más intuicional. Hay gente que quiere tener todo más controlado, hay gente que quiere realmente fluir a través del margen de sorpresa que pueda haber en esto."</i> [RC3.13]</p> <p><i>"Poder generar algo de intensidad e interés sin perder el control. Cada uno sabe dónde está su ideal de balance entre lo que es un aspecto más visceral e intuicional y otro más racional dentro del marco de lo controlado."</i> [RC2.1]</p>   |
| <p><b>Juego</b></p>     | <p>Al igual que la idea de intuición, la idea de juego es presentada por los entrevistados en relación a la sorpresa. A diferencia de la intuición que parece ser algo interno del individuo, el juego tiene una connotación más cercana al acto, a la interacción con el afuera.</p> <p>El juego parece ser algo que también puede estar referido a lo mental. A partir del relato se interpreta que la idea de juego se vincula a la novedad en tanto constituye una acción en la que no puede anticiparse del todo el resultado. Una acción de aprendizaje y emocionalmente positiva.</p>   | <p><i>"En otro aspecto... porque tenemos ciertas herramientas y ciertas variables y ciertos márgenes para jugar. Y sorprendernos a nosotros mismos y actuar de manera diferente."</i> [RC4.5]</p> <p><i>"...antes pensaba que lo ideal era una situación en la que uno estuviera en un trance y que la parte mental no jugara.... Sin embargo ahora me parece que sí, que es parte del juego. Y de hecho me divierte hacerlo... Por ejemplo, agarrar situaciones y aplicarles cosas.... cosas que son recursos. Recursos de composición, como invertir algo que tocaste, jugar con la forma."</i> [RD3.1]</p> |
| <p><b>Libertad</b></p>  | <p>La libertad ha sido señalada por los improvisadores como otro de los aspectos importantes vinculados a la novedad. En este caso se interpreta que constituye un valor estético, algo a lo que se aspira. Aunque parece que improvisar libremente puede referir a divertirse, a algo diferente del control. No</p>   | <p><i>"A improvisar libremente es algo que empecé después. [...] cuando yo tocaba la viola, me juntaba con unos pibes y tocábamos cualquiera. Yo me divertía como me divierto ahora. No tenía ni control de lo que estaba tocando, ni podía escuchar tanto lo que</i></p>   |



|                     |   |  |
|---------------------|---|--|
|                     | tener control, específicamente „tocar cualquiera“.<br><br>Pero la libertad, también se describe como algo que se alcanza a partir de conocer más los materiales o la estructura. Parece emparentarse a un nivel de control ideal a partir del cual el improvisador deja de estar condicionado y las posibilidades son cada vez mayores.                                 | <i>pasaba.” [RD1.17]</i><br><br><i>“...trabajar bastante hasta ganar nuevos niveles de libertad. Cuando uno trabaja lo suficiente ya el condicionamiento es menor, menor y menor. Y aumenta el lugar para la sorpresa y para que haya más libertad.” [RC2.9]</i>                         |
| <b>Originalidad</b> | La novedad aparece en algunos casos conceptualizada como originalidad. En el caso de CL lo nuevo, implica „decir algo dentro del lenguaje“. Se interpreta que lo original no es necesariamente novedoso en todos los aspectos. La novedad del objeto estético surge a partir de la modificación de las reglas, para lo cual es necesario el conocimiento de las mismas. | <i>“El improvisador es aquel que modifica las reglas. Es aquel que [...] encuentra una forma de decir algo dentro del lenguaje.” [CL1.1]</i><br><br><i>“...es una persona que tiene que decir algo distinto. A parte hay una obligación desde el punto de vista filosófico.” [CL1.6]</i> |

**Tabla 3.6 Tabla descriptiva de las Categorías para la Variable 2: Novedad.**

En el caso de la Variable 2: Novedad, se observa que las categorías que se analizaron, corresponden a reflexiones de los sujetos acerca de: (1) las causas o razones de la novedad (*misterio*), (2) los procesos, capacidades o habilidades partir de los que se produce (*intuición, creatividad, juego*), (3) los valores con los cuales se sustenta la idea de lo novedoso en una obra improvisada (*libertad, originalidad*). La idea de novedad en la improvisación es sumamente importante, aunque bien podrían utilizarse estas mismas categorías de análisis para una performance artística o creación de una obra no necesariamente improvisada. ¿Cómo se produce una performance-obra nueva en la improvisación musical? ¿Qué características adquiere lo novedoso en lo improvisado?

Si bien la creación o la emergencia de lo nuevo, es una pregunta que excede a nuestro tema de estudio; hay que considerar que la improvisación en tanto práctica no-reproductiva debería ser necesariamente, o por lo menos en parte novedosa. Si es que puede ser considerada como estética, la improvisación jazzística, según se describe en las entrevistas, tiene el imperativo de diferenciarse de la ejecución reproductiva de un texto musical o partitura. La discusión sobre la importancia de la preparación en la improvisación, se traslada como problema estético a la práctica de la improvisación. Las respuestas oscilan entre posturas en las que el conocimiento previo se convierte en una condición necesaria pero a la vez obstructiva para la emergencia de lo nuevo.

Se hipotetiza que „ser creativo“ en performance improvisada, es absolutamente diferente de „ser creativo“ en la realización de una obra sobre la que puedo volver, corregir y modificar para luego ser presentada. La diferencia radicaría en que al problema general de lo novedoso se le agrega en la improvisación, el del tiempo real. ¿Cómo se puede ser

creativo si se ha ensayado y en parte se está reproduciendo lo ya realizado? La búsqueda de soluciones en el hacer musical da lugar a lo improvisado. Como se ha dicho anteriormente, este planteo constituye uno de los problemas estéticos que guía la práctica de improvisación jazzística como forma de arte.

**Variable 3: Lenguaje**

En los relatos de los tres sujetos, se puede observar además la recurrencia de una tercer variable. La improvisación musical implica el aprendizaje y la puesta en acto de la música en términos de lenguaje. De diversas formas la improvisación jazzística va a vincularse tanto con la idea de una (i) *gramática* musical en términos tradicionales, abstracta y universal, vinculada a la Teoría de la Música o la Armonía<sup>22</sup>, a las escalas o los acordes; como así también en torno a una idea de (ii) *estilo musical* entendido como aquello no universal en el lenguaje jazzístico improvisado. Un lenguaje compartido por un grupo social determinado, donde existen ciertas reglas y aspectos que distinguen a la práctica común de otros tipos de práctica o estilo.

|                  | <b>Descripción</b>   | <b>Citas</b>   |
|------------------|--|--|
| <b>Gramática</b> | <p>La alfabetización musical asociada a la escritura, se presenta en las entrevistas como un aspecto importante para la formación de los improvisadores.</p> <p>La improvisación en jazz puede pensarse con las categorías de la teoría musical tradicional. Según RC, el sustrato o soporte de la improvisación está configurado básicamente a partir de una estructura armónico-morfológica.</p> <p>RD entiende que los patrones, las escalas, los arpeggios son parte del material básico de la improvisación. En la cita se hace una analogía directa entre el lenguaje escrito y la gramática de la música en general que parece trascender a las eventuales particularidades de determinada práctica social.</p> | <p><i>“Mi maestra de piano de chiquitito, me inculcó el valor de la lectura y el solfeo a muy temprana edad, y eso ya te evita el analfabetismo musical, que es re importante.”</i> [RC1.4]</p> <p><i>“La improvisación en un contexto armónico y morfológico concreto es una cosa. [...], trato de familiarizarme al máximo con lo que es el sustrato o soporte inicial de la composición sobre la que voy a improvisar, para estar lo más libre posible.”</i> [RC2.1]</p> <p><i>“Primero me estudio todo en los 12 tonos, [...] Obviamente que estudié escalas, patrones, arpeggios y todo eso es el material básico. [...] eso es como el ABC, como aprender las letras. Si querés ser escritor, tenés que primero aprender a escribir, aprender las letras..”</i> [RD1.15]</p> |

<sup>22</sup> NOTA: Se utilizan mayúsculas para dar cuenta del modo en el que se ha pensado a la Música o la Armonía en un sentido universal, que es en realidad falso; puesto que el modelo universal de lo musical según hemos discutido en el Capítulo 1 está construido en base a la música centroeuropea del denominado periodo de la práctica común (Piston, 1949).

|                      |  |  |
|----------------------|--|--|
| <p><b>Estilo</b></p> | <p>Cuando se hace una referencia al lenguaje en términos de estilo, se recurre frecuentemente a la analogía con el lenguaje hablado. Es una referencia al lenguaje en acto, más que al lenguaje como regla gramatical. Al lenguaje compartido con el otro, al de la práctica común, al de una comunidad.</p> <p>Imitar improvisadores es una de las prácticas típicas de la enseñanza y el aprendizaje de la improvisación jazzística. En el relato de los sujetos aparecen menciones a este tipo de prácticas imitativas.</p> <p>„La información“ necesaria para la improvisación refiere a algo más que lo gramatical en tanto escala-acorde. Según CL está en los discos es decir en la práctica misma.</p> | <p>“...en los discos está la cosa. Si no escuchas y no tocas con los tipos es muy difícil porque no hablas el lenguaje.” [RC1.3]</p> <p>Yo estudiaba los solos y los tocaba hasta que los podía tocar igual y a tempo. Llegaba un punto donde las cosas se te meten por osmosis. [RD3.0.9]</p> <p>Lo que los tipos decían es que toda la información está ahí, [...] Es decir todo está en los discos. Si los grandes maestros están en los discos. Se confunde estudiar chord-scales con improvisación. [CL1.1]</p> |
|----------------------|--|--|

**Tabla 3.7. Tabla descriptiva de las Categorías para Variable 3: Lenguaje.**

En cuanto a la Variable 3: Lenguaje, puede decirse que las características de lo improvisado en tanto lenguaje son particulares y se diferencian de la música escrita. En sintonía con los marcos teóricos analizados en Capítulo 2, los improvisadores hacen una analogía directa entre la improvisación musical y la lengua hablada. Por ser en acto, la improvisación sería equiparable a un modo de lenguaje similar al lenguaje hablado. En las descripciones de los improvisadores están presentes tanto la importancia asignada a „conocer“ la *gramática* musical en general como así también la necesidad de „poner en acto“ el *estilo* en el marco de un lenguaje del jazz.

El problema central del lenguaje en la improvisación estaría dado por su condición de lenguaje no escrito. Si bien los improvisadores explican muchas veces su práctica a partir de una *gramática* de la música en general, resulta contradictorio el hecho de que esta gramática sea heredera de la tradición de la música académica europea desarrollada a partir de la notación musical. La pretendida oralidad de la improvisación en jazz está en estos términos atravesada por la escritura y la notación musical occidental, es por esto que se configura en sintonía con lo ya discutido como un tipo de oralidad secundaria. Sin embargo, las declaraciones de los entrevistados remarcan el lugar de importancia que tiene lenguaje como *estilo*, como práctica común no escrita. Es a esta „información“ a la que se accede a partir de la imitación y la escucha, sin estar en estos casos mediando la notación. En este último punto es donde se diferencia al estudio del lenguaje en la improvisación del aprendizaje de la gramática y el estilo en la música de tradición escrita. Es en este sentido el jazz es un lenguaje con un contenido esencialmente vinculado a lo

oral. Su aprendizaje y comprensión en la práctica no están específicamente mediados por lo notacional.

### **Condición (a): Intersubjetividad**

Se ha definido a la *intersubjetividad* como una condición necesaria para el análisis de las variables 1, 2 y 3. Se incluyen algunas citas a continuación que conectan cada una de las variables con la misma.

|                           |  |   |
|---------------------------|--|---|
| <p><b>Performance</b></p> | <p>Tocar en grupo, es una práctica social, intersubjetiva donde el sentido se construye a partir del tocar con el otro, de compartir un espacio y una temporalidad.</p> <p>En la interacción la performance se construye con el otro, en la retroalimentación y en la construcción conjunta de una idea.</p>   | <p><i>“En esos cuatro años, había días que a mí a veces se me juntaban, dos ensayos y dos ensambles lo cual era estar tocando ocho horas en grupo. Ese training es insuperable. Nada de lo que uno pueda aprender reemplaza la ejecución grupal. Ese es el secreto, el secreto está en tocar en grupo.”</i> [CL1.2]</p> <p><i>“La interacción como combustible de la improvisación. Definitivamente aviva la llama una barbaridad. Porque te vas retroalimentando en la idea del otro.”</i> [RD3.0]</p> |
| <p><b>Novedad</b></p>     | <p>Esta cita se refiere a aquello misterioso que sucede en la interacción. La emergencia de la novedad incluye en las descripciones conceptos como alquimia o energía, siempre en referencia a lo intersubjetivo, casi en un sentido metafísico.</p> <p>De diferentes formas la condición intersubjetiva interviene en la aparición de la novedad. Puede pensarse la interacción en el juego por ejemplo o la creatividad de un grupo. En la cita RC refiere a como inclusive la libertad conseguida a partir del conocimiento beneficia la interacción entre los músicos.</p> | <p><i>“Sistémicamente cada grupo de personas genera una alquimia determinada a la que uno tiene que estar permeable y sensible para reaccionar y aportar... [...] en lo que se genera entre las diferentes energías.”</i> [RC2.18]</p> <p><i>“Cuando yo hablo de libertad, es eso. Estar libre para reaccionar a las energías de con quién tocas”</i> [RC2.20]</p>  |
| <p><b>Lenguaje</b></p>    | <p>En relación al lenguaje, ya se ha referido al estilo como parte de la construcción intersubjetiva. El lenguaje es siempre un lenguaje compartido por una comunidad de músicos. RD destaca como el aprendizaje de determinada práctica artística se ve beneficiado por la inmersión en el ambiente social original donde fue concebida y se practica.</p>  | <p><i>“...si vos vivís un año en Nueva York seguro que tocas mejor. ¿Por qué? [...] tiene que ver con el entorno te hace...[...] Es como cuando aprendés un idioma, vas a la calle y escuchas como se pronuncia.”</i> [RD3.0.9]</p>   |

**Tabla 3.8. Tabla descriptiva de la Condición (a) Intersubjetividad en conexión con cada una de las variables 1,2 y 3.**

La consideración de los aspectos intersubjetivos en relación a la interacción en un grupo, en la comunidad de músicos o en un ámbito social en general se hace indispensable para comprender de forma más profunda cada una de las variables antes nombradas. Es quizás en los aspectos situados o contextuales de la práctica donde

podría encontrarse respuestas acerca de la particularidad de lo improvisado como modo de conocimiento musical. Si bien el modelo sobre el cual venimos trabajando tiene una perspectiva que parte del individuo, no puede dejar de señalarse el grado de importancia que le han asignado los improvisadores a lo intersubjetivo en cada una de las entrevistas.

### **Diferencias entre sujetos que surgen a partir del análisis de las variables**

Las propiedades de las variables 1,2 y 3 presentadas anteriormente, aparecen en las entrevistas de cada uno de los improvisadores en mayor o menor grado. Sin embargo; en cada uno de los casos (RC, RD y CL) algunas de las propiedades están jerarquizadas por sobre otras. A continuación se hace una breve descripción para cada uno de los sujetos, acentuando las diferencias que en relación a la organización de las propiedades fueron encontradas en las entrevistas. Debe tenerse en cuenta, que estas diferencias no definen necesariamente estilos cognitivos divergentes de improvisación, aunque si configuran modos distintos de conceptualizar y experimentar la propia práctica.

#### **(CL) Carlos Lastra:**

*Estilo-Intersubjetividad:* En el relato de CL el estilo aparece como categoría central. La novedad y la performance se explican a partir de su relación con el mismo. El lenguaje, aunque nombrado a veces en términos de información o reglas, siempre se vincula directa o indirectamente a la construcción intersubjetiva. CL propone una situación de ensayo que evite lo artificial, la preparación es la práctica misma de la improvisación y fundamentalmente cuando es una práctica grupal. Parte de la construcción del estilo es el „tocar con otro“, y es por esto que se aprende fundamentalmente en la interacción grupal.

*Originalidad:* Al mismo tiempo que el estilo propone una serie de reglas compartidas, esas reglas son modificables, en la medida que, según CL, „encontramos una forma de decir algo dentro del lenguaje“. Donde otros tienden a separar entre gramática y creatividad o a ponerlas en conflicto, CL propone su unidad en el marco de lo estilístico. La imitación parece ser una instancia en la cual el músico se apropia de la tradición; pero la imitación por sí misma no parece resolver por completo el aprendizaje, ni tampoco la originalidad de lo improvisado. En CL se observa la oposición entre „ser original“, tener una búsqueda estética y recuperar parte de la tradición jazzística imitando. El entrevistado señala una relación un tanto tensa entre estilo y originalidad, entre el modo en el que el improvisador se apropia de la tradición, para luego crear algo novedoso. Esta tensión parece resolverse nuevamente en lo intersubjetivo, en la performance, en la práctica grupal.

Cuerpo: Otro punto relevante en la entrevista de CL, es el modo en el que plantea la experiencia corporal y la conciencia de lo improvisado. Como ya señalamos anteriormente, declara la importancia de considerar el carácter físico de lo musical. Los materiales y estructuras „musicales“ se materializan en tanto se ponen en acto.

*“Sabes cuál es para mí la verdadera escuela de este tipo de pensamiento, del pensamiento más automático y más alejado a lo consciente, los up tempo. Cuando vos tocas up tempo [...] todo pasa a una velocidad que es imposible decidir. Si yo me detengo a pensar qué quiero tocar pasaron tres compases.” [CL 3.0.23]*

La decisión consciente es algo que CL no niega, aunque aclara que no se atribuye un control intencional permanente sobre las estructuras que está trabajando en la improvisación. Según CL: „todo pasa a una velocidad que es imposible decidir“.

### **(RC) Ricardo Cavalli**

Gramática-Creatividad: En el relato de RC, la improvisación se define a partir de la relación entre una estructura gramatical como limitante y la creatividad que se conseguiría a partir de aumentar el conocimiento y el control sobre la misma. Como ya se ha descrito, según RC, el control consciente e intencional de los materiales dado por el trabajo previo en la formación y en la preparación se convierte en la puerta de acceso a lo espontáneo que es característico de lo improvisado. Podría hacerse una analogía directa con las ideas sobre la creatividad de M. Csikszentmihalyi (1988), en las que se plantea la posibilidad de llegar al flujo como estado óptimo creativo, a partir del balance entre los desafíos y las habilidades puestas en juego a partir del control. El control sería en RC, el camino indicado para fortalecer las habilidades improvisatorias.

Conciencia-Libertad-Escucha: Sin embargo una idea casi opuesta también organiza el pensamiento de RC, para el proceso improvisatorio in situ. Ser creativo en la improvisación, también implica correrse del control de la práctica previa, dar lugar a lo intuitivo, lo no consciente y observar lo improvisado, dejando que fluya.

*“Cada uno sabe dónde está su ideal de balance entre lo que es un aspecto más visceral e intuicional y otro más racional dentro del marco de lo controlado.” [R.C.2.1.33]*

El entrevistado plantea de esta manera el balance entre lo que sería un aspecto más racional y otro más intuitivo en la improvisación en el marco del control. Este balance se pondría en juego al „improvisar con otro“ en RC. Al estar preparado, estás libre para „reaccionar a las energías de con quién tocas“. Se interpreta que en esta situación el

improvisador se corre de la situación proactiva de control, para llevar el foco de atención a la escucha, de la música que emerge en interacción con el otro.

**(RC) Rodrigo Domínguez:**

Escucha: La escucha es la categoría central en RD. Escuchar está asociado al aprendizaje del estilo, pero además a lo intersubjetivo, a escuchar con otro en un ambiente social específico, a tocar con otro y escuchando al otro. Además, está vinculado al aprendizaje de tocar como escucha-imitación. Una porción grande del relato acerca de la formación y la preparación está dedicada a este aspecto, que ocupa el lugar central.

*“Básicamente sacaba solos. [...] solos, temas, sacaba cosas. Escuchaba mucho y sacaba. Aprendía un montón de standars en esa época pero no de leerlos sino de sacarlos. Sacarlos de oído, diferentes versiones.” [R.D.1.4]*

*“Analizaba lo que no entendía. [...] e inventaba ejercicios. Tipo patterns o secuencias cosas que sacaba y me gustaban. Más que analizar, las tocaba, y las trataba de copiar al dedillo. Siempre tuve una facilidad para copiar estilos.” [R.D.1.6.2]*

Escuchar y tocar; imitar, por lo general sin transcripción y sin necesidad de un permanente análisis gramatical. Sino más bien imitar, incorporar el estilo. El lenguaje, en términos de estilo, sin estar atravesado centralmente por la escritura, se incorpora en RD de una manera que se acerca a la oralidad primaria. RD no separa al lenguaje de lo performativo y por sobre todo su relato refiere a la performance como escucha. Expresiones como “tocar con la oreja”, “escuchar lo que tengo en la cabeza” y “la oreja interna”, dan cuenta del modo en el que la escucha es siempre un nexo con el cuerpo, con la mente organizando la performance.

Juego-Intersubjetividad: Otra categoría importante en las descripciones de RD es el juego. La novedad en RD se configura en la improvisación a partir del juego. La analogía entre tocar (play en inglés) y jugar da cuenta del aspecto performativo y material que tiene el juego en oposición a la intuición o la libertad como conceptos no-materiales de la novedad. El juego aparece en referencia a algo intuitivo pero también a algo mental. A jugar con los recursos, con la forma, con los materiales.

La referencia a „tocar con otros”, se hace en referencia al juego y a la escucha. Tocar con otro es principalmente escuchar al otro para RD. Lo principal es escuchar, siempre antes que hablar e incluso que pensar; de otra manera, según el entrevistado, „no fluye la cosa”.

*“...cada vez que salgo de la concentración puedo escuchar a la otra gente y esto me mete más rápido. Porque es como escuchar a otra persona hablando, si estás pensando o hablando vos... no fluye la cosa.” [RD3.0.7]*

## **Conclusiones**

El abordaje de nuestro objeto de estudio a partir de la entrevista y el análisis cualitativo, apunta sobre todo a incluir un punto de vista subjetivo que forma parte y configura estructuralmente la experiencia musical de los sujetos en la improvisación. El relato acerca de la formación, preparación y acto improvisatorio, incluso la reflexión acerca de cómo construir conceptualmente lo improvisado, toma distintas perspectivas. De esta manera se presentan descripciones de primera, segunda y tercera persona<sup>23</sup> (Leman, 2008). Estos diferentes tipos de puntos de vista organizan el relato de los improvisadores según centren su atención en su experiencia subjetiva acerca de la performance, en la idea de objeto musical (obra-sonido) o en la experiencia compartida, intersubjetiva en relación con un otro músico.

En algunos casos el entrevistado se centra en el modo en el que está construida la música, a partir de su propio análisis. La improvisación es vista por el músico como algo externo, algo vinculado a un objeto que está produciendo. Desde una perspectiva de tercera persona, poniendo distancia con él mismo, describe a la improvisación en términos de lenguaje: como estructura armónica, como pattern, como proceso de elaboración motívica, etc. Todas estas descripciones resultan de interés al momento de establecer nexos con el análisis de las transcripciones y los procedimientos productivos en las mismas.

En otros casos los improvisadores hablan en primera persona de su propia experiencia, de sus sensaciones de flujo, del bloqueo creativo, del control, de la conciencia, del automatismo. El modo en el que sienten emocional y afectivamente en distintas instancias del hacer y el modo en el que sienten corporalmente en la improvisación. En este tipo de relatos se ha observado cómo es el mismo músico quien en la performance se funde con el objeto. Pueden observarse los aspectos que estas experiencias tienen en común, pero también las diferencias sustanciales que han sido señaladas y que hacen que la vivencia de improvisar sea distinta para cada uno de los

---

<sup>23</sup> NOTA: Según Marc Leman las descripciones de primera persona configuran respuestas de implicancias hermenéuticas o subjetivas con respecto a lo musical; (ii) las descripciones de segunda persona refieren a una dimensión intersubjetiva de la música; mientras que (iii) las descripciones de tercera persona atienden a la consideración de la música como objeto a la luz de las teorías y categorías vinculadas a la misma. (dimensión objetiva).



músicos. Inclusive podría señalarse que la manipulación de una experiencia determinada, la búsqueda de distintas formas de conciencia, control y automatismo, son parte del hacer estético, en la medida en que la improvisación en jazz se configura como un arte performativo que está en permanente cambio en un ámbito social determinado.

Cabe destacar además que a partir de los resultados cobra importancia la dimensión intersubjetiva de la improvisación. La experiencia musical compartida sitúa a los improvisadores en una perspectiva de segunda persona en la cual la música se experimenta junto con otro sujeto. Este otro en la improvisación refiere tanto al público que escucha y participa como espectador en una performance, como entre los improvisadores que tocan juntos. Es en el tocar juntos, en la interacción entre improvisadores, que emerge también lo improvisado.

Dentro de la misma comunidad musical del jazz argentino, un grupo de improvisadores del mismo instrumento y cercanos en cuanto a su formación presentan diferencias acerca de cómo conciben a la improvisación como un modo de conocimiento musical. Incluso en un mismo improvisador se observan diversas formas de experimentar la música, según éste lleve adelante su performance controlándola mentalmente o dejando que los dedos o la oreja interna la guíen o finalmente escuchando al otro. El modo en el que la improvisación es experimentada, vivida y sentida da lugar a estas pequeñas diferencias. Paradójicamente cuando queremos considerar a la improvisación como modo de conocimiento particular en música, observamos que la misma comprende diferentes maneras de hacer en la performance. Es decir cuando intentamos describir sus particularidades como conocimiento musical, terminamos describiendo numerosas prácticas a las que denominamos improvisación.

## SÍNTESIS

En el presente capítulo se ha estudiado a la improvisación a partir de un estudio que va desde el análisis de obra a la consideración de los aspectos cognitivos y los procesos productivos, y de la descripción de estos mismos procesos productivos en la entrevista al análisis de la obra improvisada. En este marco se ha considerado los tres componentes de la improvisación como UPP, preparación, proceso improvisatorio y obra improvisada para la descripción de la misma como modo de conocimiento musical.

En el análisis de las tres obras abordadas, se han relevado datos que demuestran diferentes estilos cognitivos y modos de concebir la práctica de la improvisación en jazz

por parte de los sujetos CL, RC y RD. Así es como se determinó para cada uno de ellos un uso particular de las restricciones proactivas y retroactivas en la improvisación. En cuanto a las entrevistas, las descripciones acerca de la propia práctica confirmaron estas sutiles diferencias entre los sujetos. Cada improvisador jerarquizaba ciertos aspectos por sobre otros en el marco de sus relatos. Mientras que algunos centraron su atención en la idea del control de ciertas estructuras en el marco de un lenguaje jazzístico, otros definieron lo improvisado a partir del trabajo con la escucha, la retroalimentación, o en términos físicos y corporales, como automatismo. En todos los casos los sujetos intentaron de definir particularidades del hacer improvisado. Las diferencias encontradas nos presentan a la improvisación como un modo de conocimiento musical en principio „diverso“.

Podría pensarse que lo mismo sucedería si abordáramos el estudio de la ejecución o de la composición, puesto que habría múltiples formas de práctica de aquello que llamamos ejecución: lectura a primera vista de una partitura, ejecución memorizada de una partitura, ejecución de una canción que ha sido transmitida de forma oral. Lo mismo sucedería con la composición, puesto que puede abordarse de diferentes maneras: sobre la partitura, utilizando un piano, grabando secciones de una obra. Como hemos señalado en el Capítulo 1, se sostiene la idea de que no puede reducirse el problema de la definición de improvisación a la diferenciación de la misma en relación a la ejecución y la composición como modos de conocimiento absolutos. Otra opción sería formular el problema oponiendo la idea de una performance reproductiva con la de una performance no-reproductiva. Aunque también en este caso podríamos preguntarnos: ¿en qué grado es o no es reproductiva una performance escrita o improvisada? Habría que volver a considerar a la improvisación musical como una forma de arte que toma este problema cognitivo como el centro de reflexión estética: la temporalidad, la espontaneidad, la novedad en la propia performance, el conocimiento y su transformación y/o reproducción. Como no existe una sola manera de resolverlo aparecen entonces diversos tipos de práctica a las que llamamos improvisación en jazz. Sin embargo, en la diversidad también puede afirmarse que hay un conjunto de universos posibles para lo improvisado, que caracterizan y dan unidad a este modo de conocimiento. Dentro de estas posibilidades está siempre la búsqueda estética sobre la idea de maximizar lo novedoso en la propia performance, de intentar modos de performance no-reproductiva. La improvisación como toda forma de hacer arte es una práctica compleja para un mismo intérprete, que puede cambiar de criterio y estrategias en pos de esta búsqueda.

Un aspecto al cual se había dejado de lado en el planteo del modelo emerge con fuerza en las entrevistas y se visibiliza a partir del análisis cualitativo: la idea de interacción con el otro y de intersubjetividad. Se deduce que los procesos cognitivos involucrados en la improvisación no pueden ser reducidos a un solo sujeto improvisador sino que suceden „entre improvisadores“. Si bien el modelo UPP de tres componentes presentado para el abordaje de nuestro objeto de estudio no contemplaba el análisis de los procesos intersubjetivos, se considera pertinente señalar que éste será el tema central en los próximos capítulos. Los procesos de interacción en la improvisación serán abordados en el marco de las Ciencias Cognitivas de Segunda Generación. La idea de interacción con el ambiente e interacción con el otro amplía las fronteras de los procesos cognitivos fuera de la mente, e incluso fuera del individuo. Se espera que los resultados de los estudios empíricos vinculados a la intersubjetividad que se presenten en los Capítulos 5 y 6 sirvan a la definición de aquellos aspectos que no fueron considerados y/o resueltos en el presente Capítulo.



# **CAPÍTULO 4**

## **BASES PSICOMUSICOLÓGICAS II: LA COGNICIÓN COMO EXPERIENCIA CORPOREIZADA E INTERSUBJETIVA**

Desde una perspectiva tradicional la musicología ha descrito en general al músico ejecutante, compositor, improvisador como un sujeto individual que se vincula con la música en tanto lenguaje. En el marco de la psicología de la música perteneciente a la Ciencia Cognitiva Clásica, ese lenguaje implica una gramática que además configuraría sus estructuras cognitivas. Cuando introducimos la idea de intersubjetividad, la música comienza a ser sobre todo una emergente de la interacción con el otro, una experiencia humana producto de la práctica social. Si bien el estudio que hemos presentado en el Capítulo 3, busca en todo momento trascender la idea de gramática musical como estructura abstracta y de definir al proceso cognitivo como algo más que solo un proceso mental, un verdadero cambio de mirada se va a hacer posible a partir de la incorporación del marco de las Ciencias Cognitivas de Segunda Generación (CC2G). Las CC2G definen un nuevo paradigma en el que la cognición musical debe comprenderse en términos de experiencia más allá de la metáfora de la música como lenguaje.

La propuesta en esta segunda parte de la tesis, se apoya en la conceptualización que ha hecho la etnomusicología de la improvisación jazzística como interacción (Monson, 1996). En el marco de las CC2G se van a abordar importantes aspectos relativos a la improvisación en tanto experiencia de interacción corporeizada e intersubjetiva. La improvisación se analiza inicialmente en términos de „Ciclo de Percepción-Acción“ (CPA), en tanto constituye un fenómeno de interacción ecológica con el ambiente (Leman, 2008), entendiendo por ambiente al entorno musical sonoro y corporal en cual se produce dicha experiencia. Posteriormente, se sitúa al objeto a la luz

de las ideas de cognición social (DeJaegher y DiPaolo, 2007) y musicalidad comunicativa (Malloch, 1999; Malloch y Trevarthen, 2008) para dar cuenta cómo la improvisación se configura como un proceso de „Emergencia Colaborativa“ (EC) a partir de interacción entre sujetos. En este contexto, se analizan las condiciones a partir de las cuales emerge lo improvisado en el intercambio entre dos o más improvisadores. A continuación se presentan los marcos teóricos y metodológicos a partir de los cuales se sustentan los trabajos empíricos de los Capítulos 5 y 6 para el estudio de la interacción en la improvisación en términos de CPA y EC.

## LA INTERACCIÓN EN LA IMPROVISACIÓN JAZZÍSTICA

Dos músicos de jazz tocan juntos e intercambian ideas. En la Figura 4.1 extracto del video *Tutu de Miles Davis* (1990), se puede observar al trompetista „Miles“, y al flautista „Kenny Garret“ improvisando a dúo. En esta improvisación<sup>24</sup>, la flauta imita sucesivas veces una serie de melodías breves que toca la trompeta generando una especie de diálogo antifonal de pregunta-respuesta entre ambos. Los solistas se entienden, y sobre la base de este entendimiento tocan con el resto del grupo en el marco de ese intercambio de ideas musicales. Así es como en el video, puede observarse además a otros dos músicos tocando una base de acompañamiento; al bajista Marcus Miller enfrentado al guitarrista, mientras que la batería queda oculta tras el cuarteto. Es, literalmente hablando, un ejemplo de interacción cara a cara en el jazz, entre solistas y entre solistas y base. Esta forma de hacer de a dos y junto con la banda podría ilustrar el modo en el que con frecuencia construimos nuestro imaginario acerca de lo que es la improvisación en jazz como fenómeno interactivo.

Los músicos de jazz señalan a la interacción como parte esencial del hacer improvisado. *“Nuestra música es pura interacción”*<sup>25</sup> declara la pianista Hiromi Uehara en una entrevista donde relata su experiencia en una reciente grabación con Chick Corea y el hacer cotidiano con su trío de jazz. El guitarrista argentino Juan Raffo coloca en un lugar central a la interacción en la improvisación jazzística como parte de la tradición afroamericana.

---

<sup>24</sup> NOTA: El video de *Tutu* está disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=00tzcnYDL68>

<sup>25</sup> NOTA: Diario Clarín Hiromi Uehara: “Nuestra música es pura interacción” del 18-8-2014

*“Creo que el jazz es la música afroamericana por excelencia que tiene como cosa única la interacción en la improvisación, la gran conversación que se origina en un grupo, sea del solista con el ensamble o en la improvisación colectiva que lo llevó a su máxima expresión.” (Juan „Pollo“ Raffo<sup>26</sup>)*



**Figura 4.1 – Captura del Video Tutu, Miles Davis.**

En el campo académico, desde diversas líneas teóricas vinculadas a la música, se ha desarrollado como tema a „la interacción en el jazz“ o al „jazz en términos de interacción“. En el campo del análisis musical pueden citarse trabajos como el de Michaelsen (2013), donde se abordan transcripciones integrales de las improvisaciones; sobre las mismas el autor intenta una mirada alternativa al análisis centrado en el solista. Robert Hodson (2007) describe el modo en el que los músicos logran balancear en la improvisación las restricciones impuestas por los aspectos estructurales y sintácticos de las composiciones con la dinámica de los procesos interactivos que tienen lugar en el ensamble. Ambos autores recurren a este concepto para describir los modos de hacer de la improvisación, diferenciándolos de aquellos vinculados a la tradición de la escritura, y apuntando a identificar una estética colectiva particular para la música afroamericana. Cabe aclarar que si bien lo interactivo podría identificarse en cualquier performance musical de

<sup>26</sup> Juan Pollo Raffo en Carlos Inzillo (1995) Los músicos jóvenes de jazz se reparten entre la fusión y el dixiland. *La Maga Jazz Magazine* del 12-4-95. Buenos Aires. Descargado el 5-8-2015 en [http://www.polloraffo.com/eng/display\\_prensa.cfm?id=30](http://www.polloraffo.com/eng/display_prensa.cfm?id=30)

conjunto –sea o no improvisada de acuerdo a la definición limitada que hemos propuesto en el Capítulo 1–, adopta un modo especial de ser en la improvisación jazzística; dado que es a partir de la misma interacción donde finalmente se terminará de configurar la improvisación como obra. A pesar de esto, la interacción en la improvisación no se presenta a lo largo del desarrollo histórico y estético del jazz como un fenómeno unívoco. En ciertos estilos, comenzando por el swing de las grandes orquestas en 1930, y pasando por el be-bop y el hard-bop en 1950, los roles del „solista“ y la „base de acompañamiento“ –que funcionan separados– y el tipo de relación más o menos estable que se produce entre ellos limitan notablemente la interacción grupal. Con el desarrollo estético que tiene lugar a partir de los 60“, incluyendo al free-jazz y a la fusión del jazz con otras músicas populares, se introduce la idea de una interacción más amplia, que desdibuja en ocasiones los roles demarcados del solista y la base, dando un lugar central a „lo colectivo“.

Para la etnomusicología, la referencia a la interacción en el jazz es más amplia; va más allá del grupo musical e incluye las relaciones sociales entre los individuos dentro de una comunidad. Ingrid Monson (1996) caracteriza a la improvisación jazzística demarcando distintos niveles analíticos para lo interactivo: (i) la interacción musical o entre los sonidos, (ii) la interacción referida a la formación de redes sociales en las comunidades en las que se practica lo musical, y (iii) el desarrollo cultural de los significados e ideologías que informan la interpretación del Jazz en la sociedad norteamericana. El trabajo de Berliner (1994) aborda la interacción en el jazz desde múltiples perspectivas: las interacciones tempranas del músico con su entorno social-musical, su etapa formativa en una comunidad específica, el estudio en solitario, la práctica y el ensayo grupal y la interacción con las audiencias. Para Monson, como hemos señalado en el Capítulo 1, la construcción de significado en la interacción del jazz no es solo estrictamente musical en términos tradicionales, sino que forma parte de una relación interpersonal y sociocultural en donde los valores culturales afro-norteamericanos, tales como el sentido de construcción colectiva, se presentan en la práctica musical en términos de interacción. Podemos agregar la idea de que la música es también uno de los ámbitos donde se construyen en la propia práctica los valores de lo colectivo en la comunidad.

Sin restar importancia a estas problemáticas vinculadas a la interacción en un sentido amplio, centraremos nuestra atención en lo relativo a la performance improvisada propiamente dicha. La interacción en la improvisación puede ser comprendida desde dos



ópticas distintas. Tradicionalmente se ha sostenido una perspectiva que centra la atención en el músico como individuo, en donde el músico interactúa con el lenguaje o con la estructura de lo musical; como contraparte, desde una perspectiva intersubjetiva el músico interactúa, se comunica esencialmente con un „otro“ músico junto al que construye la performance como práctica social. Michaelsen (2010), destaca que el hecho de que el jazz haya sido considerado un arte de solistas, ha reforzado la tendencia epistemológica de la investigación a centrar su atención en el individuo. Señala para esto múltiples razones.

*“Los linajes históricos son más fáciles de trazar de músico a músico. Los líderes de las bandas son los centros económicos de sus ensambles y juegan un papel dominante como individuos. Los músicos pasan incontables horas solos practicando antes de pararse enfrente a una audiencia y un ensamble. Los métodos de improvisación focalizan en los individuos en orden de transmitir los aspectos esenciales del jazz como lenguaje y reducir la complejidad de la performance improvisada para los alumnos.”*  
(Michaelsen, 2010, p.2)

Es notable como desde diversos ámbitos de la práctica musical –estéticos, pedagógicos, económicos– se ha entendido al jazz como un arte del individuo. A pesar de que se señala al jazz como una música originalmente asociada a lo colectivo como rasgo afro, la tradición afronorteamericana está atravesada por los valores de la tradición cultural hegemónica occidental y europea, y en esa tradición el individuo es el sujeto principal de la práctica musical.

Michaelsen (op.cit) categoriza a la perspectiva individual como „psicológica“, mientras que a aquella focalizada en las dimensiones grupales la denomina „sociológica“. Esta dicotomía social-psicológica puede ser discutida por varias razones; en primer lugar, porque incluso la etnomusicología de los años 90“ (1990) sobre la que venimos trabajando (Berliner, 1994; Monson, 1996) a pesar de entender lo improvisado en el marco de lo social, ha descrito a los procesos en la performance desde perspectivas centradas en el lenguaje, las categorías tradicionales de la teoría de la música europea, y el individuo. En segundo lugar, no todas las teorías „psicológicas“ al día de la fecha basan sus fundamentos solo en un sujeto aislado de su sociedad y el mundo. Y en tercer lugar, los fenómenos intersubjetivos han sido considerados muchas veces como una interacción con un „otro“ ausente o virtual, o inclusive en la interacción con una máquina. La referencia a lo psicológico como lo individual se hace sobre todo en relación a los modelos cognitivos clásicos sobre improvisación (Pressing, 1998; Johnson-Laird, 2002; Kenny y Gellrich, 2001). Como ya se ha señalado, la versión popular de que la

improvisación es sobre todo un proceso en el cual el sujeto imagina o pre-escucha la música para luego tocarla, tiene como modelo de cognición subyacente a la Ciencia Cognitiva Clásica. Las líneas tradicionales de la ciencia cognitiva consideran al cerebro como el único soporte material de la mente y a la cognición como un proceso susceptible de ser explicado a partir de una sintaxis que puede modelizarse computacionalmente como un sistema de procesamiento de información. De esta manera, se indaga sobre lo que ocurre cognitivamente a partir de ese modelo psicológico mental, pero dicho modelo no nos ayuda demasiado cuando el problema a abordar o explicar es lo que sucede en la interacción entre los músicos de un grupo. Nuevas perspectivas psicológicas, en el marco de una Ciencia Cognitiva de Segunda Generación (CC2G) proponen pensar lo psicológico en términos de experiencia compartida o intersubjetiva. Lo musical cognitivo no es solo un proceso mental, sino que constituye una experiencia corporeizada de base no proposicional que se produce en la interacción con el otro.

La improvisación en términos intersubjetivos será abordada en esta tesis en el marco de la CC2G, en un intento de superar esta brecha en la cual lo musical puede considerarse en términos cognitivos como conocimiento o en términos culturales como una práctica social particular. Se asume que la música y por consiguiente la improvisación jazzística son en esencia experiencias corporeizadas intersubjetivas donde los aspectos sociales y los psicológicos están profundamente imbricados.

## ***La música en el marco de las Ciencias Cognitivas de Segunda Generación***

En la última década se han desarrollado cada vez más las propuestas de las Ciencias Cognitivas de Segunda Generación (CC2G) para el abordaje de la cognición musical (Johnson, 2007; Leman, 2008; Lakoff, 2008). Las CC2G proponen una psicología en la cual lo cognitivo está profundamente ligado al modo en el que construimos la razón y el significado a partir de nuestra experiencia corporeizada en el mundo (Lakoff y Johnson, 1999). Estas ideas se presentan como una gran búsqueda de alternativas a la Ciencia Cognitiva Clásica, la cual, basada en la filosofía cartesiana, sostenía la idea de una razón pura que reflexiona sobre sí misma y una mente inmaterial que trasciende al cuerpo. Los primeros planteos filosóficos en oposición a dicho planteo pueden rastrearse en la idea de conocimiento corporeizado (Merleau-Ponty, 1962) y de percepción ecológica (Gibson, 1979); estos son retomados y ampliados posteriormente en el marco de la cognición corporeizada de Lakoff y Johnson (1980, 1999). Además de extenderse al cuerpo, la mente corporeizada se acopla con y necesariamente acciona en el ambiente;

de esta manera, el conocimiento no emerge de una percepción pasiva sino de una mutua definición entre sujeto y mundo (Varela, 1988; Johnson, 2007).

Mark Johnson (2007) desarrolla la idea de que la mente-cuerpo-entorno constituiría una unidad o todo experiencial donde se construye el significado. A partir de la crítica a la metáfora de la „música como lenguaje“ opone una idea de significado musical que emerge del flujo de la experiencia humana y el movimiento corporal. La música constituye un conocimiento que es esencialmente no proposicional, expresivo, que se manifiesta en el movimiento y nos mueve en tanto enactuamos con el otro y con el mundo en el marco de una experiencia sentida.

*“El significado de la música es precisamente esta clase de conocimiento corporeizado. La música no re-presenta nada, aunque hay ocasionalmente algunos pocos elementos representativos en una obra musical particular. La función de la música es, en cambio la presentación y la enacción de la experiencia sentida”* (Johnson, 2007, p.239)

Para este autor, la estructura, el flujo temporal de las alturas, los contornos melódicos y la intensidad de la música son análogos a los patrones sentidos del flujo de la experiencia. El concepto de experiencia sentida desarrollado a partir de las ideas de Susan Langer (1947), es también compatible con planteos tales como los „contornos o formas de la vitalidad“ (Stern, 1999; 2010) y/o la idea de forma sónicas en movimiento desarrollada por Leman (2008). La idea de que la música es una forma sónica en movimiento y que esa misma forma es compartida o experimentada expresivamente por el músico o el no músico, nos aleja de la idea de música como representación, como lenguaje, y nos lleva a un terreno de lo sentido, lo corporal y lo afectivo en el ser humano. Dicen Martínez y Pereira Ghiena (2011) sobre esta última idea:

*“La importancia de considerar en la recepción musical una idea de música como forma sónica en movimiento estriba en que se amplía el alcance de la experiencia musical al tomar en cuenta el componente físico y corporal como parte del componente mental en la explicación de la música como práctica de significado.”* (Martínez y Pereira Ghiena, 2011, p522)

Si bien en el marco de las CC2G, las ideas alrededor de la música se desarrollan a partir de conceptualizaciones diversas, puede decirse que de manera general se sostiene siempre que es en la interacción entre la mente, el cuerpo y el entorno donde verdaderamente se elabora el significado musical (Johnson 2007, Leman 2008).

En la búsqueda de explicaciones acerca del significado musical corporeizado se desarrollan importantes estudios sobre el movimiento en la performance musical (Delalande, 1988; Davidson, 1994; Cadoz y Wanderley, 2000) y sobre la base de estos

estudios explicaciones alrededor de lo improvisado. López Cano (2009) realiza un minucioso estudio del gesto corporal a partir de la observación detallada del concierto solista de Keith Jarrett (Tokyo '84 Encore) donde categoriza diferentes funciones del gesto en la improvisación en relación a la producción de significado corporeizado en términos de Lakoff y Johnson (1999). En el ámbito de investigación de nuestro laboratorio (LEEM-FBA-UNLP), se han realizado recientemente trabajos sobre el análisis de la corporalidad en improvisadores (Assinatto y Pérez, 2011, 2013; Assinatto, 2015). En los mismos se destaca la importancia del gesto y el movimiento como parte fundamental del significado y su comunicación en la improvisación. El microanálisis del gesto a partir de registros en video aporta importantes datos para definir la relación de concordancia semántica entre gesto y sonido en la música y con ella el rol epistémico del gesto corporal que trasciende ampliamente su función efectora. Hay que aclarar que en esta tesis, a pesar de la importancia que consideramos que tiene la corporeidad y el movimiento en la construcción del significado musical, no habremos de abordar el análisis directo y sistemático del movimiento. Sin embargo, el carácter corporeizado de los aspectos musicales vinculados al movimiento en un sentido imaginado, metafórico y vivenciado serán considerados tanto en lo que respecta al análisis directo del sonido como así también de la experiencia en primera persona a partir del relato de los improvisadores

Además de destacar la naturaleza corporeizada del conocimiento, las CC2G definen a la experiencia como esencialmente intersubjetiva. La cognición corporeizada, así como trasciende lo meramente mental, no puede ser pensada desde un punto de vista solipsista. Las ideas de intersubjetividad habían sido abordadas en la Ciencia Cognitiva Clásica como transmisión de información (Shannon y Weaver, 1949) o bien como teoría de la mente –Teoría de la Simulación (Harris, 1991) y Teoría de la Teoría (Gopnik y Meltzoff 1999, Meltzoff y Moore 1998) –, como formas de explicar la capacidad del ser humano para atribuir pensamientos e intenciones a otras personas y aprehender la subjetividad del otro. Las nuevas tendencias CC2G cambian el sentido de lo intersubjetivo que pasa a ser entendido como experiencia afectiva, compartida y conjunta (Stern, 1985; Trevarthen y Hubley, 1978). La intersubjetividad es en, este sentido, una experiencia de comunicación corporeizada, emocional y sentida que puede entenderse en términos de la metáfora de la danza; de un estar y un moverse juntos, antes que como un modo de comunicar o compartir solo ciertos estados mentales. Lo cognitivo se comprende en relación a otro; el conocimiento musical es en estos términos siempre un conocimiento compartido.

Para el abordaje de la intersubjetividad musical tomaremos en esta tesis dos modos que se proyectan en diferentes direcciones y nos ayudan a analizar aspectos específicos de lo intersubjetivo en la improvisación. Por una parte, la descripción de lo intersubjetivo haciendo foco en el modo en el que un sujeto interactúa con su entorno y construye el conocimiento a partir de esa interacción con un otro. En este sentido, y quizás contradictoriamente, se analiza lo intersubjetivo atendiendo al modo en el que se modifica una de las dos subjetividades puestas en juego. Por otra parte, en una idea ampliada de intersubjetividad, se vinculará la experiencia conjunta a lo que se construye entre dos sujetos más allá de lo individual, a lo que emerge entre los sujetos más allá de lo que sucede con cada uno individualmente.

En relación a la primera de estas ideas, tomamos como base el modelo de Mark Lemán (2008); este autor, concibe a la mente musical como corporeizada, en tanto ve al cuerpo como un mediador entre mente y mundo, entre energía física y significado. La acción corporal e intencional codificada en la música como patrones de energía física, y su posterior recuperación en la emulación y la imitación corporal, construyen significado musical corporeizado. La música depende por lo tanto y directamente de esta interacción que el autor entiende como social e intersubjetiva.

*“La acción humana y, en particular, la interacción social constituyen la base para comprender cómo la música se relaciona con la mente, el cuerpo y la materia. [...] La música puede tener acciones intencionales codificadas en formas sónicas de movimiento, es decir, en los patrones de la energía física, y los sujetos pueden descifrar estos patrones en algo que atrae a su ontología orientada a la acción.”* (Leman, 2008. p225)

El modelo de un sujeto músico interactuando corporalmente con su ambiente, y la posibilidad de que esta interacción sea considerada como intersubjetiva habrá de desarrollarse en los próximos apartados en base al concepto de percepción-acción.

En relación a la segunda idea, se afirma que aquello que entendemos como intersubjetivo es algo más que una suma de individualidades; lo compartido como construcción conjunta trascendería de esta manera al modelo de interacción con el ambiente. La idea de una perspectiva de segunda persona (Gómez, 1998) para el vínculo de carácter emocional en el que dos sujetos comparten el proceso de aprehender la subjetividad del otro se ha ampliado en las CC2G. Estas propuestas pueden rastrearse en las teorías del desarrollo temprano y la musicalidad comunicativa (Maloch y Trevarthen, 2008), y en las ideas de la cognición social (DeJaegher, DiPaolo y Gallaguer, 2010) que habremos de abordar posteriormente. La intersubjetividad es en todas ellas compartir con

el otro un mismo espacio y una temporalidad donde se construye el propio conocimiento, que es en realidad el conocimiento de un nosotros. El compromiso intersubjetivo con el otro vuelve posible un conocimiento que de otra manera no estaría disponible para uno individualmente.

La música, en especial aquella que surge en la improvisación, puede analizarse como una situación comunicativa, compartida afectivamente, donde lo musical es co-creado en la interacción. Atendiendo a las dos ideas de intersubjetividad que hemos nombrado, describiremos a continuación los dos modelos en base a los cuales se desarrollan los trabajos empíricos de los Capítulos 5 y 6.

### ***Interacción con el ambiente: El ciclo de percepción-acción***

La descripción metafórica más frecuente para la improvisación en el jazz utilizada por la etnomusicología para describir lo interactivo es la de la conversación (Monson, 1996; Berliner, 1994). Aunque la conversación sucede entre sujetos, y la idea pertenece a la dimensión amplia de lo intersubjetivo, hay ciertas ideas en las que lo conversado supone la interacción con uno mismo y con el ambiente. Berliner, habla por ejemplo de una conversación con la pieza a partir del desarrollo motivico, y más precisamente de una “conversación interna” o “diálogo con uno mismo” (p.192) Al respecto relata Max Roach:

*“Una vez que iniciaste el solo, una frase determina cual es la próxima que va a seguir. Desde la primer nota que escuchás estás respondiendo a lo que acabás de tocar. [...] estás hablando, estás respondiendo a ti mismo. [...] es como tener una conversación conmigo mismo.”* (Max Roach, en Berliner 1994, p.192)

Muchas de las descripciones de los músicos se vinculan al desarrollo temático relacionado con la habilidad para crear y manipular motivos musicales mientras improvisan. Lo que antes se describía como „conversación con uno mismo” (Berliner, 1994) es sobre todo un tipo de interacción que se vincula a los modelos psicológicos mentalistas que fueron descriptos en la primera sección de este capítulo. Cuando de manera similar se propone la idea de „interacción con el sonido o los materiales musicales” (Monson, 1996) la idea trasciende lo mental y comienza a acercarse a lo que podría entenderse en la CC2G como interacción con el ambiente. La teoría ecológica de la percepción (Clarke, 2005) describe a la audición musical como una forma de interacción con el ambiente mediante la cual se adquiere la conciencia del significado. En palabras del autor:

*“La percepción es la conciencia del, y la continua adaptación al ambiente y sobre las bases de esta definición general, la percepción del significado musical es consecuencia de la conciencia del significado en la música mientras escuchamos.” (Clarke, 2005, p. 4).*

En el marco de esta teoría se postula que el modo en el que el ser humano se relaciona con la música constituye un tipo de interacción que puede ser caracterizada desde un punto de vista ecológico, entendiendo por ecología a un tipo de „relación natural“ que se establece entre sujeto y ambiente sonoro y corporal. Mark Lemmon (2008), apoyado en las teorías de la percepción ecológica de Brunswik (1956) y Gibson (1979), propone un modelo dinámico de acción y percepción para brindar explicaciones acerca de cómo el sujeto interactúa con la música. Afirma de esta manera que al vincularse con la música el cuerpo interactúa con la energía física, mientras que la mente humana realiza interpretaciones sobre la base de esa interacción corpórea (p.54). En este marco el autor describe el rol integrado de la acción y la percepción en términos de ciclos ciclo de acción-reacción.

Con el objetivo de estudiar la improvisación como interacción corporeizada se recurre al concepto de percepción-acción. ¿Cómo podría entenderse esta conciencia del significado en la música a medida que improvisamos? La improvisación podría definirse como un proceso de continua adaptación, en el que el ejecutante organiza los eventos sonoros que percibe mientras toca, en una experiencia única en la que percepción y acción se separan solo a los fines del análisis. Es en la audición-en-acción de la propia performance y de la performance de otros músicos de un grupo, que se hace posible la „conciencia en acto“ en la improvisación. La improvisación se configura como como un proceso adaptativo que resulta de las percepciones y las acciones reiteradas de los diversos agentes que la integran.

Se propone entonces un ciclo de tres fases que incluyen: (i) la acción realizada en la improvisación de manera automática o reflexiva; (ii) la percepción corporal y auditiva del resultado de la propia acción y/o la de otros ejecutantes; y (iii) la reconfiguración de la acción en curso durante la performance (ver Figura 4.2). Cabe aclarar que las fases del ciclo de percepción-acción que se postulan constituyen solo categorías para el estudio teórico del fenómeno, por lo que podemos considerar que según la ventana temporal que utilicemos para el análisis, dichas fases no solo se suceden sino que además pueden yuxtaponerse, siendo sus límites difusos. El improvisador no deja de percibir mientras toca, ni deja de tocar cuando reconfigura su acción; para acercarnos a la percepción-

acción como un todo debemos abordarla a partir de un análisis dinámico que estudie su funcionamiento en el devenir de la temporalidad.

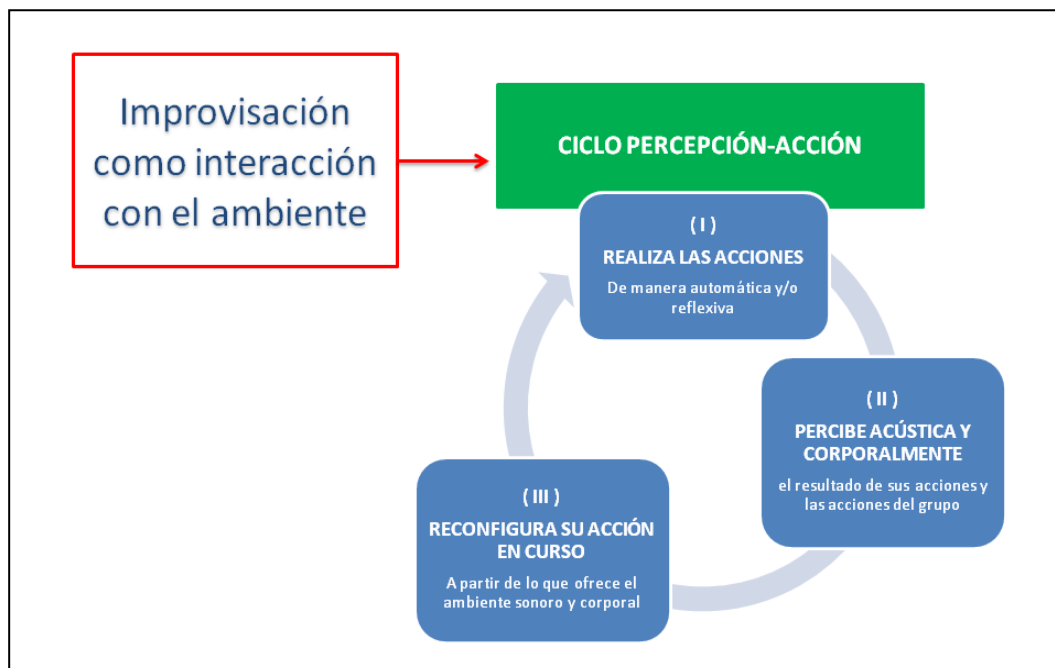


Figura 4.2. Ciclo de Percepción-Acción en la improvisación.

A partir de la presentación del Ciclo de Percepción-Acción en la improvisación, surgen las siguientes preguntas: ¿Cómo se reconfigura la acción en base a lo percibido? ¿Cómo se percibe la actividad que se realiza en el devenir mismo de la performance? En virtud de responderlas es que se presentará en el Capítulo 5 un diseño experimental a partir del cual se observa minuciosamente el modo en el que el improvisador reconfigura su acción a partir de la percepción de ciertos cambios en parámetros que están siendo controlados.

### ***Emergencia Colaborativa: Cognición Social y Musicalidad Comunicativa***

Desde la etnomusicología y en el marco de la metáfora del lenguaje, tanto Monson (1996) como Berliner (1994) señalan la importancia de considerar el nivel social para lo interactivo. En tanto interacción con el „otro“, en ambos trabajos se pone como objeto de análisis a la interacción intra-grupo. El músico no interactúa solo con „la música“ que produce o con la que produce el grupo, sino que construye musicalmente la performance junto a otros músicos con los cuales comparte una práctica comunicativa. La metáfora de la conversación en Monson (op.cit) se extiende así a la conversación con otro, Berliner por su parte (p.348) habla de un diálogo que se construye a partir de „dar y recibir“ en



relación a un tipo de conversación que se establece entre los músicos de jazz al interior de un grupo. En esta misma dirección, Keith Sawyer (2006) describe la creatividad en la improvisación jazzística a partir del concepto de emergencia colaborativa. La creación en lo improvisado sería colaborativa en tanto no podría ser explicada a partir de un solo sujeto. Este autor, entiende que tanto en la improvisación como en la conversación los elementos son estructurantes, ya que surgen y son aprendidos en el mismo contexto en que se los utiliza. La comunicación en la improvisación y en la lengua hablada no serían posibles sin convenciones compartidas, pero paradójicamente estas convenciones y la improvisación misma emergen como creación colectiva del acto mismo de hablar o improvisar. El aspecto emergente haría a la improvisación caracterizable como un fenómeno impredecible, contingente y difícil de explicar en términos de componentes. La idea de emergencia o contingencia en la improvisación se vincula directamente a aquello musical que anteriormente describimos como espontáneo, aquello que no está necesariamente estructurado a priori. La estructura es en la improvisación un elemento dinámico y autopoiético, que si bien está condicionado por convenciones compartidas, emerge a partir de la interacción entre los músicos, estructurando al mismo tiempo esa acción que le da forma.

Otra metáfora que se ha utilizado para la experiencia interactiva en el jazz es la de un „viaje musical“ en el que se comparte la vivencia de lo sonoro y en cual se toman decisiones o caminos específicos para conducir o transitar el devenir temporal.

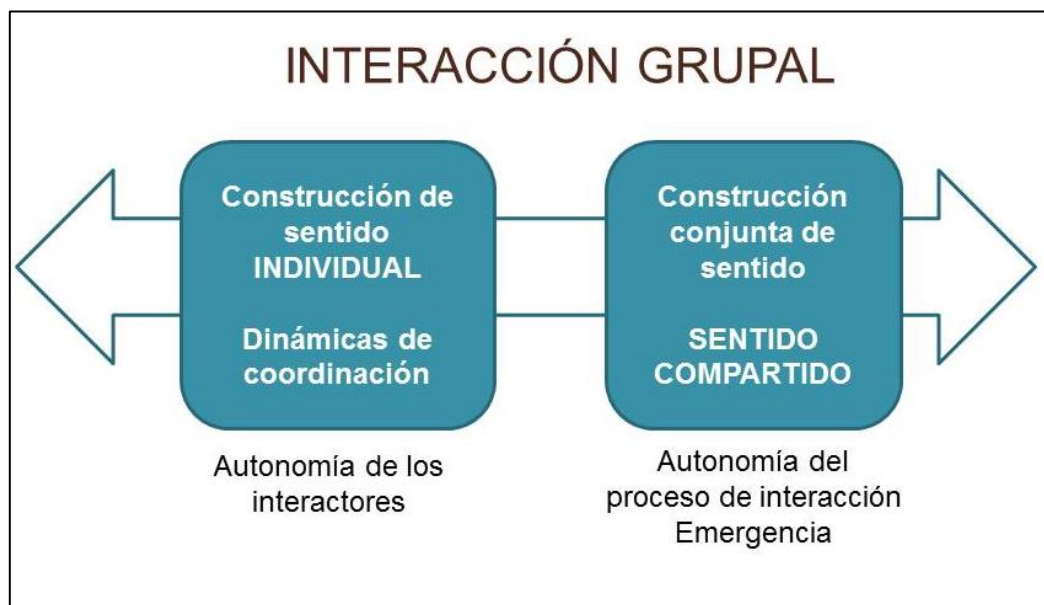
*“Cada maniobra o respuesta de un improvisador deja su huella momentánea en la música. Para el final del viaje, el grupo ha creado una nueva composición, un producto original de su interacción”.* (Berliner, 1994, p349)

Berliner describe detalladamente el modo en el que los improvisadores experimentan lo compartido en términos de temporalidad o groove<sup>27</sup>, a partir del cual intercambian ideas a nivel rítmico, melódico e incluso armónico. La metáfora del viaje musical es quizás más cercana -aún que la de la conversación- al modo en el que habremos de considerar lo compartido en los siguientes apartados; crear juntos en la improvisación es compartir un viaje, un movimiento, una temporalidad, un modo de transitar en el sonido y en el espacio.

---

<sup>27</sup> *Groove*: (surco) El groove es un modo especial de sentir el ritmo y la temporalidad en música. Modo que implica la interacción y el acople rítmico entre músicos –especialmente aquellos que cumplen la función de base (contrabajo- bajo eléctrico-batería)- vinculado especialmente al beat y la repetición de un patrón rítmico constante. Es un concepto que se origina y utiliza frecuentemente en el jazz y otras músicas de origen afro-americano. Será descrito en profundidad en el apartado sobre entrainment (Ver p.122).

Como ya se ha mencionado, para la CC2G la idea de intersubjetividad implica posicionarse en una perspectiva de segunda persona superadora de la polaridad entre las posturas objetivas (tercera persona) o subjetivas (primera persona). Cuando abordamos la segunda persona en el marco de modelos como el de percepción-acción presentado anteriormente, a pesar de tomar una perspectiva de enacción corporeizada todavía nos seguimos ubicando de alguna manera en el nivel del individuo. DeJaegher y DiPaolo (2007) describen los diferentes grados o matices que para la interacción social existen entre la construcción de sentido individual, afectado por las dinámicas de coordinación con el otro, hasta la construcción de sentido conjunto o compartido, y para ambas el modo en el que se experimentan (Ver Figura 4.3). De esta manera, estos autores destacan dos propiedades que deben considerarse como dos puntos contrapuestos, pero en el marco de un continuo que va desde la autonomía de los interactores en lo individual hasta el proceso de interacción emergente en su conjunto.



**Figura 4.3. Modelo de Interacción Grupal – (DeJaegher y DiPaolo, 2007)**

Trasladando este modelo a la consideración de los modos de hacer en el jazz, podemos decir que: mientras que cada músico conserva su autonomía y toma sus decisiones individuales a partir de aquellos elementos que a priori o en el devenir de la performance restringen su improvisación, la performance del grupo en general va adquiriendo cierta dirección que ninguno de aquellos que participan controla en su totalidad. En este sentido la performance grupal y el sentido compartido tienen cierto nivel de autonomía con respecto a los procesos individuales; es así que puede pensarse a lo intersubjetivo como

un proceso emergente. Berliner dice respecto de la autonomía parcial de los interactores en un grupo de jazz:

*“Sin previo aviso, cualquiera en el grupo puede inesperadamente llevar la música en una dirección que desafía la expectativa; requiriendo a los demás, la toma de decisiones instantáneas para el desarrollo de sus propias partes. Cuando el músico hace una pausa para considerar una opción o tomar un descanso, se ve envuelto en un torrente de sonidos, es en ese momento cuando debe mantener la calma para tomar una dirección precisa antes de añadir su poder de invención musical a la performance del grupo.”*  
(Berliner, 1994, p349)

El músico puede llevar la música en una dirección, pero en general está envuelto en un torrente de sonidos que además lo conducen en una dirección específica; añade su poder de invención al grupo, pero finalmente aquello que se convierte en el producto final es resultado de la emergencia colaborativa.

Una de las metáforas alternativas a la de la conversación, que es de utilidad para describir los procesos intersubjetivos y comunicativos es la metáfora de la danza (Stern, 1990; Shanker y King, 2002). Shifres (2007) señala que esta metáfora se constituye como una alternativa realmente superadora de la idea de comunicación lineal y unidireccional entre individuos. En la danza la actividad se co-regula, se co-construye entre los bailarines y a partir de las acciones individuales y corporales en el devenir temporal. Poniendo a la danza como ejemplo se describe la interacción como un proceso esencialmente corporeizado con diferentes tipos de coordinación entre los individuos donde unos son movidos por otros. En este tipo de relación uno de los interactores (el orientador) conduce en tanto mueve al otro (el orientado) física e imaginativamente a nuevos dominios de significación en el marco de una dinámica colectiva (DeJaegher, DiPaolo y Gallager, 2007). Esta metáfora para la intersubjetividad musical resulta sumamente relevante a la hora de analizar la improvisación jazzística como experiencia interactiva al interior de un grupo de músicos.

Un de las formas en las que podemos analizar la relación orientador-orientado que da lugar a la emergencia colaborativa es a partir de la identificación de motivos que se repiten en la ejecución individual de los distintos músicos que integran un grupo que está improvisando. El análisis de la interacción entre sujetos ha sido abordado diversas investigaciones en términos de imitación motívica y a partir de la utilización de transcripciones (Michaelsen, 2010; Berliner, 1994). En la Figura 4.4 se observa un extracto de un trabajo reciente (Pérez y Martínez, 2015) en el que se observó cómo la construcción conjunta de lo motívico emerge en una relación de orientación mutua. La

función de conducción se intercambia, dando lugar a situaciones como las que pueden observarse: (i) El motivo 2 (saxo) aparece como consecuencia de la imitación del motivo 1 (guitarra). (ii) El ascenso hasta la nota Mí y el posterior descenso se produce primero en el saxo y luego en la guitarra. (iii) En el segundo sistema (motivos 5, 6, 7 y 8) es la guitarra la que cumple la función de conducción. Este caso resulta claro para ejemplificar el modo en el que la relación orientador-orientado puede invertirse, incluso en una misma unidad de sentido o frase musical.

The image shows a musical score for three instruments: Saxophone (Sx. A.), Guitar (Gtr.), and Bass (B.E.). The score is divided into two systems. In the first system, motifs 1, 2, 3, and 4 are circled in green. Motif 1 is played by the guitar, motif 2 by the saxophone, motif 3 by the saxophone, and motif 4 by the guitar. In the second system, motifs 5, 6, 7, and 8 are circled in green. Motif 5 is played by the guitar, motif 6 by the saxophone, motif 7 by the guitar, and motif 8 by the saxophone. Blue arrows indicate the flow of motifs between instruments.

**Figura 4.4 .Relación orientador-orientado observada en el análisis de motivos melódicos.**

La imitación es uno de los aspectos más analizados en la literatura etnomusicológica y musicológica dedicada al jazz. Aunque este tipo de análisis motivico podría resultar relevante para nuestro estudio, no será mayormente utilizado en el análisis de la Emergencia Colaborativa.

La idea de movimiento en la metáfora de la interacción como danza da cuenta de que la intersubjetividad musical va más allá de la comunicación proposicional basada en el lenguaje. Desde los estudios de la psicología del desarrollo temprano Colwin Trevarthen (1999/2000; Trevarthen y Hubble 1978) sostiene la idea de que antes de la adquisición del lenguaje los bebés aprenden la subjetividad del otro en contextos de interacción diádica con sus madres. La intersubjetividad se construye desde un primer momento en la interacción madre-bebé; un intercambio emocional, intencional y no verbal, basado en vocalizaciones conjuntas, intercambio de gestos y movimientos similares a los de una danza. Stephen Malloch (1999/2000), define este tipo de capacidad comunicativa del ser humano como „musicalidad comunicativa“, dando a entender que la comunicación tiene rasgos musicales no verbales ni proposicionales. La idea de musicalidad

comunicativa se ha convertido en un modelo para el estudio de los modos en los que el ser humano se comunica más allá del lenguaje, de forma expresiva y musical. Al mismo tiempo se ha extendido el concepto a la investigación de las artes performativas, en especial a la danza y la música, para abordar el análisis de la intersubjetividad como comunicación expresiva en el marco de las disciplinas artísticas. En el caso de la improvisación musical se ha aplicado el concepto al estudio de la interacción en el Jazz, en tanto esta práctica constituiría una forma de musicalidad comunicativa similar a la que se establece entre el adulto y el infante (Schögler, 1999; Custodero, 2008; Gratier, 2008). Se entiende así que la metáfora de la improvisación como conversación (Monson, 1996) sería superada, teniendo en cuenta que la interacción no verbal o „proto-conversación“ adulto-infante estaría más cerca de la improvisación musical que la conversación adulta (Gratier, op.cit). Se establece así la analogía entre las tradiciones orales de la música y la musicalidad comunicativa (Schögler, 1999), atendiendo sobre todo a que la interacción madre-infante sería también un intercambio con características improvisatorias (Gratier, 2008; Malloch, 1999; Trevarthen, 1999).

En el marco de la teoría de la musicalidad comunicativa, la comunicación se analiza a partir de las cualidades musicales intencionales y expresivas de las vocalizaciones conjuntas en combinación con los gestos y movimientos corporales. Estas cualidades se definen a partir de tres categorías principales o elementos de la musicalidad: pulso, calidad y narrativa (Malloch, 1999). La idea de „pulso“ se vincula al modo en el que compartimos la temporalidad y que se hace posible la coordinación de la interacción. El pulso no está vinculado solo a la idea de un beat isócrono, pero sí a cierta regularidad de eventos discretos a partir de la cual se hace posible la anticipación y la alternancia. En la improvisación jazzística se describe este compartir la temporalidad como groove, vinculado por lo general a un pulso estable, pero también a “estar en sincronía”, o “en la misma longitud de onda” (Schögler, 1999; Custodero, 2008). Esta forma de compartir juntos la temporalidad posibilita anticipar y proyectar las acciones en base a las claves que ofrece el otro (Gratier, 2008). La idea de „calidad“ se vincula especialmente a las formas sonoras/musicales vinculadas a los contornos de alturas y gestualidad corporal que conlleva ese hacer musical entendidos como contornos de la vitalidad (Stern, 1985). Los contornos en términos psicoacústicos pueden ser descriptos teniendo en cuenta el timbre, la altura y la intensidad y se vinculan multimodalmente con los gestos expresivos del movimiento corporal. En relación al modo en el que la calidad se presenta en la improvisación, Gratier (op.cit) incluye la idea de expresión colaborativa para dar cuenta del modo en el que los motivos individuales, en tanto contornos

expresivos, conforman a su vez objetivos musicales intersubjetivos. En la idea de „narrativa“, confluyen a su vez las ideas de „calidad“ y „pulso“ en las sucesivas interacciones, dando lugar a un modo particular en el que se desarrolla musicalmente la improvisación en la comunicación entre el adulto y el infante o en la improvisación musical. La coordinación de las acciones en ambas situaciones se basa en una idea de comprensión mutua que se va fortaleciendo a medida de que la situación de interacción se repite. Es sobre esta base que los interactores aprenden la subjetividad del otro en el marco de una verdadera construcción conjunta de lo musical. En el caso de la improvisación en el jazz, los músicos comparten ciertas representaciones comunes o lenguaje musical, que configuran las reglas del estilo. Un „basamento“ –en inglés *grounding*– (Gratier, 2008) mínimo en el jazz como estilo es indispensable para poder comenzar a establecer la comunicación necesaria para la construcción musical conjunta en la improvisación. Aunque paradójicamente este mismo basamento se construye a partir de la frecuentación del estilo como práctica social junto a otros músicos.

La idea de que podemos analizar la práctica musical en la improvisación en una perspectiva que realmente incluya a lo intersubjetivo en términos de la interacción con el ambiente, nos obliga a incorporar los modelos y categorías analíticas de la cognición social y la musicalidad comunicativa. Entendemos que las dinámicas de la interacción grupal podrían no ser equivalentes a una sumatoria de ciclos de percepción-acción individuales como los que hemos descrito. Para ello debe considerarse:

(i) La relación dinámica entre los improvisadores que se sostiene a partir de la idea de una temporalidad compartida o „pulso“ en términos de musicalidad comunicativa. Tanto cuando esta pueda ser entendida como „groove temporal“<sup>28</sup>, en el marco de un beat isócrono compartido analizable en términos de *entrainment*<sup>29</sup> (Clayton 2004; Doffman, 2008) como cuando la noción de „pulso“ deba ser entendida de manera ampliada como un compartir la temporalidad y el ritmo sin un beat estricto.

(ii) La idea de „calidad“ es determinante para el análisis de los aspectos sonoros (altura, timbre, armonía) entendidos en un sentido psicoacústico y expresivo como

---

<sup>28</sup> NOTA: Debido a que en los próximos apartados se dispondrá de la palabra *groove* para desarrollar un concepto análogo vinculado a la altura al que denominaremos ‘groove tonal’, se refiere de ahora en más al *groove* rítmico como ‘groove temporal’.

<sup>29</sup> NOTA: La teoría del *entrainment* (Clayton, 2004) sobre la interacción rítmica en un nivel micro-temporal será analizada en los apartados siguientes; el estudio de Doffman (2008) sobre el *groove* utiliza el concepto y la metodología analítica del *entrainment* para el análisis de la interacción rítmica en un grupo de jazz.

contornos de la vitalidad (Stern, 1999; 2010) o patrones de sonido dinámico<sup>30</sup> (Langer, 1942). La idea de análisis de la altura puede dar cuenta de aspectos armónicos compartidos que emergen como basamento y como co-construcción a partir de interacciones sucesivas. Estos aspectos podrían ser analizados a partir de la idea de „groove tonal”, que se describirá en los próximos apartados como una forma dinámica de compartir el espacio de la altura en la improvisación.

(iii) La relación entre un improvisador que conduce (actúa proactivamente) y otro que es conducido (actúa retroactivamente) momentáneamente, y el modo en el que se suceden estas interacciones, dan lugar a una narrativa que emerge trascendiendo la intención individual. ¿Cómo se co-construye el discurso improvisado en una dinámica conjunta que emerge en cierto punto de lo individual? ¿Cómo se configura la dirección de la interacción en una narrativa única en el devenir de la improvisación?

La idea de conocer al otro en la medida que establezco un compromiso (engagement) (Reedy y Morris, 2004) implica que los interactores co-construyen lo musical, las reglas de su interacción y a sí mismos en el marco de un nosotros que emerge de la propia acción. Es en este nosotros que lo interactivo se configura como construcción conjunta del sentido. La interacción en la improvisación siempre implica un nivel de tensión entre la expresión individual y la colaborativa; siempre implica –en términos de Gratier (2008) – una negociación con el otro. A la vez, siempre y cuando esta negociación sea exitosa, el resultado de la improvisación podría ser vivenciado tanto por los músicos involucrados como por aquellos que son espectadores como una performance coherente de un solo organismo o sujeto que está configurado básicamente por el grupo en su totalidad.

---

<sup>30</sup> NOTA: En el marco de sus trabajos sobre musicalidad comunicativa e improvisación musical, Gratier (2008) toma la idea de ‘patrones de sonido dinámico’ (*dynamic sound patterns*) como concepto análogo al de ‘contornos de la vitalidad’ Stern (1999) o ‘formas de la vitalidad’ (Stern, 2010) -según puede interpretarse- pero con una fuerte connotación psicoacústica y física. Sussane Langer (1943) toma el concepto original del libro de Hanslick (1985) *De lo Bello en la Música*. Para Hanslick –en el marco de un contexto formalista contrapuesto a las ideas romanticismo musical del siglo XIX- la música es principalmente ‘sonido y movimiento’ y está desprovista de significado representacional por lo que no podría imitar el sentimiento humano tal como propone el movimiento romántico en música. Langer reconcilia los postulados del formalismo, acerca de una música no-representacional, con la idea de expresión. La autora entiende por expresión musical a la articulación sonora de los aspectos de la ‘vida interior’ física y mental; estos tendrían propiedades análogas a los patrones de movimiento sonoros en la música, es en este sentido que podrían considerarse la expresión en relación al significado musical (Langer, 1942, p. 228).

# **METODOLOGÍA Y HERRAMIENTAS DE ANÁLISIS PARA EL ESTUDIO DE LA IMPROVISACIÓN EN EL MARCO DE LAS CC2G**

Para el análisis de la intersubjetividad en el jazz en el marco de la idea de interacción grupal se recurre a metodologías y conceptualización que provienen tanto de la Ciencia Cognitiva Clásica (CCC) como de la Ciencias Cognitivas de Segunda Generación (CC2G). Las mismas habrán de integrarse para la realización de un conjunto de pruebas empíricas experimentales a presentarse en los próximos capítulos.

En primer lugar diremos que aquel conjunto de teorías que podemos identificar con las CC2G es tan diverso como el de la CCC. Las CC2G comienzan a prosperar a partir del año 2000 y sus metodologías para la realización de estudios empíricos están en permanente construcción. La musicología en un sentido general, y de manera similar a las ciencias cognitivas, no es solo una línea de investigación sino más bien un conjunto de disciplinas. López Cano (2010) destaca su carácter multidisciplinario, diciendo que no hay una sino varias musicologías, entendiendo que las mismas incluyen *“una constelación de métodos, tradiciones y prácticas de investigación sumamente diversas”* (p.2). La diversidad se hace más evidente aun cuando observamos que los principios metodológicos están apoyados tanto en las humanidades como en las ciencias experimentales. La música tiene además su propia teoría, pero esta es la Teoría de la Música occidental tradicional; cuando ampliamos los horizontes al estudio de otras músicas, la teoría europea no nos alcanza y debemos introducir nuevas disciplinas que nos ayuden a lidiar con nuestro objeto de estudio.

El estudio de lo musical requiere indefectiblemente de un abordaje que atienda a sus múltiples dimensiones, de manera tal que las disciplinas, en palabras de López Cano, *“se entrecruzan, se subordinan y confunden”* (op.cit., p.6). En el Capítulo 2 nos hemos referido a este entrecruzamiento como un modo de triangulación teórica-metodológica (Denzin, 1978). Quizás podría considerarse como un modo más avanzado de esta triangulación la idea de que la multiplicidad metodológica podría estar atravesada además por una coexistencia de paradigmas (Vasilachis de Gialdino, 1987, 1992). Esta idea sería superadora del modo en el que Khun (1978) considera la idea de paradigma, al entender de manera más flexible que un paradigma, en tanto constituye un marco teórico-metodológico, no necesariamente tiene que superar o invalidar a otro. Los paradigmas



pueden constituir miradas diferentes sobre un mismo fenómeno que pueden coexistir e incluso aportarnos diferente conocimiento sobre el mismo. La coexistencia de paradigmas acepta la posibilidad de abordar un objeto de estudio a partir de los principios de triangulación teórica, que opera con teorías que incluso pertenezcan a posturas diferentes e incluso opuestas sobre un mismo objeto de estudio.

En esta dirección, tanto el análisis del Ciclo de Percepción-Acción (CPA) como el estudio de la Emergencia Colaborativa (EC) se hacen posibles a partir de la combinación de dispositivos teóricos y metodológicos que incluyen: la teoría de las expectativas (Meyer, 1956; Huron, 2006) el modelo del entrainment (Clayton, 2012) para el estudio de la temporalidad y distintos dispositivos de análisis directo (sobre el audio digital) o indirecto de la altura, que serán integrados en el marco de un concepto de „groove tonal” como espacio tonal compartido en términos metafóricos. Hay que destacar que en los experimentos de los Capítulos 5 y 6 la interacción se estudiará a partir de un dispositivo en el cual se rompen ciertas expectativas en el transcurso de la performance; en la interacción con una base para el estudio del CPA o en la interacción entre dos improvisadores para el estudio de la EC. Se analizarán los aspectos rítmicos en términos de entrainment y se analizará la altura en términos de espacio tonal.

### ***Expectativas e Improvisación***

Según Meyer (1956), el significado de la música para el oyente es producto de la satisfacción o desviación de sus expectativas: *“un acontecimiento musical (sea un sonido una frase o una sección completa) tiene significado porque señala y nos hace esperar otro acontecimiento musical”* (Meyer, op.cit., p.54). La música da a lugar a expectativas, unas conscientes y otras inconscientes, que pueden quedar o no quedar directa e inmediatamente satisfechas. David Huron (2006) haciendo una relectura de la teoría de Meyer categoriza diferentes tipos de expectativas de los cuales tomaremos dos que resultan relevantes para este trabajo: (i) la expectación esquemática que se refiere a las expectativas que el oyente tiene acerca de la obra por los esquemas que ha construido culturalmente en la escucha. Estos esquemas son generalizaciones que se encuentran en varias obras y se relacionan con la construcción de estructuras jerárquicas en cuanto a lo armónico, lo rítmico y lo melódico. Implican la configuración de patrones referentes a un estilo, y (ii) la expectación dinámica: son las expectativas que se generan alrededor de una misma obra; sus rasgos particulares así como los eventos específicos que se van

sucediendo en la misma no se relacionan con lo esquemático sino que son inherentes a la obra en sí.

El análisis de las expectativas ha sido motivo de estudio en diversos trabajos en los que se evalúa la expectación melódica a partir de las respuestas en la performance de los músicos ante ciertos estímulos sonoros o escritos (Povel, 1995; Schmuckler, 1988, 1989, 1990). También puede citarse como antecedente la metodología vinculada con la medición del tiempo de reacción ante la manipulación de las expectativas melódicas en los trabajos de Aarden (2003). Los tipos de respuesta a un estímulo han sido analizados por D. Huron (2006) en su modelo teórico sobre la expectación. Según este autor los organismos responden mejor a los eventos esperados porque pueden explotar las oportunidades que nos brinda la anticipación. Los eventos inesperados, donde la expectativa no es confirmada, producen diferentes tipos de respuestas: las respuestas corporales inmediatas y automáticas son categorizadas como „reacción“; mientras que aquellas que estarían mediatizadas por el pensamiento consciente se las considera „evaluación“. En el caso de esta tesis atenderemos al modo en el que se produce la ruptura de ciertas expectativas (las del músico que improvisa) durante la performance. Ante lo inesperado el improvisador da lugar a respuestas con diferentes grados de automatismo y/o control. Las categorías de „reacción“ como respuesta inmediata y de „evaluación“ en relación a las respuestas posteriores a un evento de ruptura que involucran acciones performativas y silencios serán tomados en los análisis posteriores como categorías para determinar el modo en el que le improvisador reconfigura su acción ante la ruptura de sus expectativas esquemáticas y dinámicas. La ruptura de las expectativas del improvisador daría lugar a estos diferentes tipos de respuesta inmediatas o evaluadas con diferentes grados de automatismo y/o control.

A partir de la caracterización de un Ciclo de Percepción-Acción en la improvisación (CPA) surgen las siguientes preguntas: ¿cómo se reconfigura la acción en base a lo percibido? ¿Cómo se percibe la actividad que se realiza en el devenir mismo de la performance? Con el fin de responderlas se diseña un experimento a partir del cual se observa minuciosamente el modo en el que el improvisador actúa a partir de la percepción de ciertos cambios introducidos en la base de acompañamiento que rompen con sus expectativas musicales. Se introduce de esta manera el concepto de expectativas (Meyer, 1956; Huron, 2006) como un dispositivo mediante el cual sería posible evaluar analíticamente el vínculo entre lo percibido y la actividad que se realiza en la improvisación musical en tanto reconfiguración de la acción. En el caso Emergencia

Colaborativa (EC), el dispositivo vinculado a las expectativas servirá como una primera forma de testear el modo en el que uno de los interactores se adapta o condiciona al otro. En este sentido las expectativas dinámicas de los improvisadores al interior de un grupo se confirman o se rompen, a la vez que condicionan la interacción en un sentido dinámico. El equilibrio de las dinámicas del grupo lleva a que se genere cierta autorregulación de las expectativas entre los interactores. La manipulación de las expectativas sirve en este estudio como un dispositivo por medio del cual analizar y mejorar la comprensión de esa interacción.

### ***Entrainment: El ‘groove’ como interacción rítmica en un nivel micro-temporal***

Uno de los aspectos sobre el cual se trabajará el análisis del CPA y la EC en los Estudios Experimentales 1 y 2 es el ritmo en un nivel micro-temporal. Suele señalarse, tanto desde el ámbito de la práctica musical como desde ámbitos académicos de investigación, la importancia del ritmo como principal organizador del discurso musical en el jazz y en otras músicas populares de tradición afro-americana. Jeff Pressing (2002) afirma que en los diferentes estilos afroamericanos del „Atlántico Negro” -como suele llamarse a las tradiciones musicales que incluyen al jazz, la música centroamericana, brasilera y latinoamericanas en general- el ritmo estaría jerarquizado por sobre otros aspectos armónicos o melódicos del discurso musical. En el Jazz, la configuración rítmica que organiza la temporalidad como construcción compartida suele explicarse a partir de las nociones de swing y/o groove. Estas categorías emergen en el campo de la práctica musical a partir de la imposibilidad de explicar los rasgos principales del ritmo en el jazz haciendo uso de las categorías de tempo o pulso disponibles para la música académica europea. Prögler (1995) señala que mientras que algunos músicos declaran que el swing se produce cuando aquellos que tocan están rítmicamente juntos o precisos, otros sugieren que solo puede hablarse de swing cuando se produce una tensión en ese ajuste que implica estar „un poco fuera de tempo”, „fuera de fase” es decir levemente desajustados. Esta flexibilidad en el modo compartido de construir la temporalidad en el que los músicos dicen estar ajustados pero un poco fuera de tempo es lo que caracteriza especialmente a lo que se comprende como swing o groove en el jazz y otras músicas populares afroamericanas. En relación al término swing, se ha utilizado este concepto principalmente para describir un modo especial de división del beat que no se adapta de manera apropiada o exacta a una división binaria o ternaria. Aunque también refiera a la división, la idea de groove, está principalmente asociada a un modo especial en el que se

establece el beat o pulso; en la presente tesis centraremos nuestra atención sobre todo en el modo en el que se organiza el groove en el nivel del beat.

Desde una perspectiva psicológica Pressing (2002) ha examinado al groove como una estructura que funciona como “*marco de referencia kinético para la predicción y comunicación confiable de los patrones de eventos en el tiempo cuyo poder se cimenta en la repetición y el movimiento.*” (Pressing, 2002, 285). Zbikowski (2004) analiza en profundidad la idea de groove como un conjunto de modelos conceptuales o estructuras cognitivas en base a los cuales y a partir de eventos recursivos organizamos y compartimos el ritmo. El groove cumpliría de esta manera una función comunicativa y predictiva en tanto se configura como un patrón corporal recursivo. Desde el campo de la etnomusicología (Berliner, 1994; Monson, 1996) se ha destacado el carácter experiencial del groove en tanto se señala como un concepto de uso común en el estilo, que da cuenta una sensación especial de ajuste o entonamiento temporal grupal y de coherencia rítmica que se da entre los músicos en un grupo.

Más allá de la sensación de ajuste-desajuste que puede ser señalada para el groove, mantener el groove al igual que mantener un pulso implica que esta serie de variaciones micro-temporales se mantengan dentro de un nivel de fluctuación aceptable en el transcurso de la performance. Mark Doffman (2008) señala que la habilidad de mantener un beat regular<sup>31</sup> o tener un sentido del pulso sólido, resulta indispensable para aquellos músicos de jazz, sobre todo para aquellos que forman parte de la base de acompañamiento (bateristas y contrabajistas). Atendiendo a lo que señala este autor habría una noción de pulso regular, exacto o ideal con el cual puede medirse ese desajuste leve que se presenta como una de las características distintivas del groove. Es en base a ese beat ideal que los músicos frecuentemente declaran tocar antes (adelante) o después (atrás) del beat. Prögler (1995) grafica las sensaciones (espectro sentido) que declara tener Michael Stewart -baterista de jazz- dependiendo del lugar (temporal) donde establece el beat en relación a un beat ideal representado por el 0. (Ver Figura 15)

---

<sup>31</sup> NOTA: Esta habilidad se describe en inglés como *timekeeping*, categoría que podría ser traducida como cronometraje aunque esta traducción resulta imprecisa para definir la función de mantener un pulso estable en música.

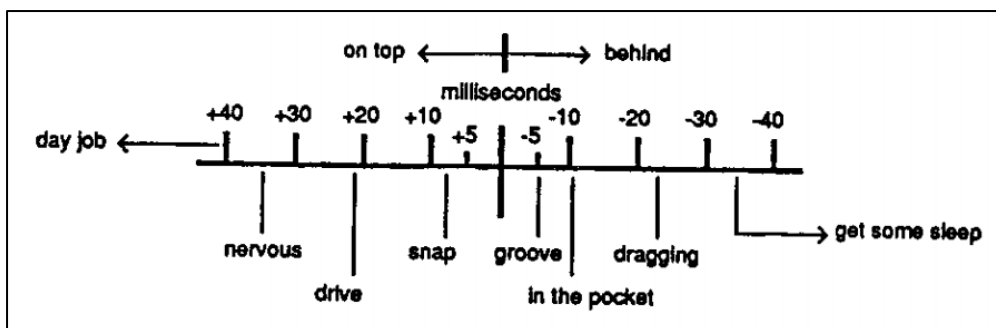


Figura 15. Gráfico que representa el espectro sentido del groove de Michael Stewart. Extraído de Prögler (1995)

Como puede observarse en el gráfico se señalan distintas sensaciones del groove según describe el baterista Michael Stewart en Prögler (1995), vinculadas al atraso o adelantamiento en milisegundos: nervioso (*nervous*), duro (*drive*); a presión (*snap*), groove, en el bolsillo (*in the pocket*), arrastrando (*dragging*), durmiendo (*get some sleep*).

La interacción rítmica en un nivel micro-temporal en el jazz, ha sido motivo de estudios que abordan la intersubjetividad en el marco de la teoría del *entrainment*. En esta línea Mark Doffman (2008) estudia al „groove“ en el jazz como una forma expresiva y corporeizada de la intersubjetividad rítmica en términos de *entrainment* intra-grupo. El *entrainment* configura un „...modelo de compromiso<sup>32</sup> entre los cuerpos autónomos que se mueven y emerge en condiciones particulares tales como el hacer musical. (p.37)“ Si bien la teoría del *entrainment* ha cobrado relevancia en el marco de las CC2G, para el estudio de la micro-temporalidad en la música (Clayton, 2004, 2012), debe aclararse que el concepto excede el ámbito de lo musical. El *entrainment* es en pocas palabras un proceso a partir del cual dos sistemas independientes interactúan y se ajustan hasta acoplarse en una fase en común y como concepto se ha utilizado para la descripción y el análisis de múltiples fenómenos de sincronización mecánica, biológica, o incluso cultural. Originalmente, en la física, describe la interacción entre cualquier tipo de osciladores de frecuencia similar. Es así como se ha estudiado la sincronización entre sistemas mecánicos como los relojes de péndulo, la sincronización en los animales como las luciérnagas, los grupos de osciladores neuronales o los ritmos biológicos en el ser humano y el ciclo solar (Clayton, 2012). En la música se ha aplicado el marco teórico del *entrainment* para el estudio de los procesos cognitivos vinculados al ritmo musical, la sincronización sensoriomotora y los procesos de timing (Repp, 2000) o la estructura métrica (London, 2012).

<sup>32</sup> NOTA: La palabra compromiso es una traducción del autor. El original en inglés es *engagement*.

Mark Doffman (2008) aborda el estudio del groove -en términos de entrainment- realizando un microanálisis del audio, a partir de la medición y comparación de los onsets de los sonidos. De esta manera el autor determina las interrelaciones entre los beats de cada uno de los integrantes en un grupo, beats que por otra parte pueden estar más o menos ajustados. Según Doffman, la „sensación de groove” a la que tanto se refieren los músicos de jazz, no puede reducirse a un ideal de fase entre los beats. Por el contrario, debe considerarse como un tipo de relación dinámica en la que existe un grado permitido de ajuste o desajuste entre los beats de cada uno de los integrantes de un grupo. Desde esta perspectiva, entrar y permanecer en groove implicaría una conducta adaptativa, inconsciente o consciente en el transcurso de la interacción. En la misma, el músico estaría continuamente ajustando la performance a los límites permitidos de desvío de la pauta temporal.

Si bien el entrainment musical implica en principio la intervención de dos o más ejecutantes que interactúan y se adaptan mutuamente, también se ha considerado la posibilidad de estudiar la interacción entre sistemas mecánicos y biológicos e incluso se ha planteado la función del entrainment interno, es decir entre nuestro propio movimiento y el modo en el que lo percibimos (Jones, 2000, en London, 2012). En este sentido el marco teórico de entrainment y sus metodologías de aplicación pueden ser utilizadas tanto para el estudio de la interacción rítmica en el caso de la improvisación sobre una Base MIDI en la que hay beat o temporalidad fija, como entre dos improvisadores que se constituyen como dos sistemas dinámicos.

### ***El espacio de la altura: ‘Groove Tonal’***

En la primera sección de la tesis (Capítulos 2 y 3) se analiza el contenido armónico en la improvisación como parte de las restricciones a priori o proactivas que sirven de base o estructura para la improvisación. La estructura armónica de una canción estándar de 32 compases ha sido comprendida –desde una perspectiva psicológica tradicional– como un referente a priori a partir del cual puede generarse un discurso musical improvisado (Pressing, 1998; Johnson-Laird, 1998, 2002). En contraposición con esta idea se ha señalado el carácter flexible o dialéctico de esta estructura, que incluso es modificada a partir de procedimientos de rearmonización, extensión o sustitución, convirtiéndose en una proto-estructura que se recrea en cada performance (Kühl, 2006).

La idea de armonía en el jazz y en especial en la improvisación no puede abordarse sin que consideremos este aspecto en el marco del desarrollo estético. Las

tendencias a romper con las estructuras armónicas a priori en la improvisación en jazz de la década del 60" (1960) son un caso radical acerca del modo en el que se ha considerado la altura en el estilo. Ornette Coleman y Cecil Taylor, entre otros, exploraron -en el marco del free jazz- diferentes formas de abandonar la armonía en tanto estructura predeterminada. Luego de esta etapa, a partir de los años 70" (1970) estas técnicas fueron incorporadas al jazz mainstream, o estándar. Se adoptó desde entonces la noción de tocar afuera -„*outside*“, entendida como un modo de estar (tocando) afuera de la estructura armónica. Se incorpora este concepto en oposición a tocar adentro -„*inside*“- o dentro de la estructura (Waters, 2002). El tocar afuera, se transforma en un recurso expresivo de uso frecuente en el jazz contemporáneo. Es común que en la actualidad aparezcan frases fuera de la tonalidad en improvisaciones sobre formas estándares tradicionales tonales o temas modales. En los estudios experimentales 1 y 2 (CPA y EC) observaremos cómo se producen ciertos corrimientos de la pauta armónica dada a priori (Bb7 Mixolidio); algunos de los desvíos de esta estructura ejemplifican este tipo de recurso.

Para comprender la armonía de esta manera debe considerarse un tipo de relación dinámica entre los tonos; un movimiento que puede darse hacia afuera o hacia dentro de cierto espacio tonal al que podemos entender en términos metafóricos. La idea de espacio tonal ha sido comprendida en términos gramaticales-computacionales en teorías como las de Lerdahl (2001) o Krumhansl (1990); e incluso la experiencia del movimiento en vinculación a la dirección de los tonos musicales ha sido desarrollada en teorías como las de las fuerzas musicales (Larson, 2002, 2012). En este caso la idea de espacio tonal dinámico y compartido se entiende específicamente en términos metafóricos (Lakoff y Johnson, 1999; Johnson y Larson, 2003). Algunas de las metáforas relativas a la altura han vinculado la idea de la tonalidad como paisaje o como un espacio contenedor (Pérez-Sobrino y Julich, 2014), en el cual se puede estar o del cual nos podemos alejar o acercar; un espacio que incluso podría estar más o menos definido.

La idea de lo armónico y de la altura en el jazz es, en muchos sentidos, más flexible y dinámica que en el caso de la música escrita y compuesta. El carácter oral hace que el espacio tonal de la altura pueda hipotetizarse como una construcción de naturaleza intersubjetivo. El hacer juntos la armonía en la improvisación implica un tipo de interacción en la que se comparte un espacio corporal, imaginativo y sonoro. Se configuraría de este modo un espacio compartido de los tonos al que conceptualizaremos como „groove tonal“, haciendo una analogía directa con el significado de groove („groove

temporal") que hemos descripto para el ritmo en tanto modo de compartir la temporalidad musical.

De la misma manera que en la musicalidad comunicativa las vocalizaciones adulto-infante y las frases musicales en la ejecución adulta pueden ser analizadas en términos de pulso, calidad y narrativa, puede también analizarse la convergencia de diferentes corrientes de eventos vinculados a la altura. Los patrones de sonido dinámico (Langer, 1953) que tienen lugar en la improvisación jazzística dan lugar a una forma de compartir, a la vez que se construye un espacio de la altura como „groove tonal“. En estos términos en los estudios experimentales (CPA y EC) de los Capítulos 5 y 6, se analiza lo „armónico“, no como estructura abstracta definida en términos de la teoría de la música, sino como parte de una experiencia corporeizada y holística de la altura que, en tanto sonido, se desenvuelve en el tiempo como una forma sónica en movimiento (Leman, 2008). Los análisis de la altura nota por nota a partir de transcripciones y visualizaciones automáticas con el software Melodyne se combinarán con visualizaciones y ploteos a partir de herramientas de análisis directo del audio digital: MirKeySom y KeyStreght que aportan representaciones visuales de la tonalidad en situaciones de interacción en la improvisación. Se espera a partir de estas representaciones realizar interpretaciones del „contenido armónico“ más cercanas a la experiencia perceptual, performativa y expresiva, vinculadas a lo tímbrico y lo acústico, pero sobre todo al modo en el que construimos conjuntamente la idea de espacio de la altura.

### ***La entrevista Grupal***

En el Capítulo 2 se ha hecho referencia a la entrevista y en especial a la metodología de entrevista semi-estructurada y al análisis cualitativo de la Teoría Fundamentada (Glaser y Strauss, 1967) como un modo de acercarnos y recuperar a la experiencia de primera persona del improvisador. En el caso de los estudios de los Capítulos 5 (CPA) y 6 (EC), se recurre a dos metodologías también utilizadas en las ciencias sociales: la encuesta o cuestionario estructurado y la entrevista en grupos semi-estructurada, teniendo en cuenta que los entrevistados son dos, ya que los experimentos y pruebas se realizan con grupos de dos personas (instrumento melódico de viento y armónico). En ambos estudios (CPA y EC) se aplica un cuestionario breve semi-estructurado (Cohen, Manion y Morrison, 2000) donde se invita a los músicos a relatar su propia experiencia en cada una de las pruebas en los experimentos. Estos cuestionarios



son muy puntuales y apuntan a desarrollar descripciones muy breves de lo que sucede en cada situación de improvisación a la que son expuestos.

En el segundo trabajo (EC), se vuelve a utilizar la técnica de entrevista pero en este caso se realizan entrevistas grupales en grupos de a dos. La idea de la entrevista en grupo es fundamentalmente captar e interpretar vivencias colectivas. Las dos metodologías más utilizadas en investigación cualitativa son los grupos focales o grupos de discusión (Merton, 1946; Ibañez, 1979; Morgan, 1988; Krueger, 1991). Según Valles (1997) los miembros del grupo colaboran en la elaboración de definiciones o conceptos orientados por un moderador que puede tener las preguntas previamente estructuradas. En el caso de los dúos, las preguntas de la entrevista semi-estructurada son formuladas a los dos músicos al mismo tiempo, y la respuesta se construye a partir de la interacción en el diálogo entre ambos y con el entrevistador. Se espera de esta manera construir la respuesta intersubjetivamente entendiendo que el sujeto del estudio es el grupo y no el individuo. Mientras que el análisis del entrainment y el groove tonal se focalizan específicamente en los aspectos interactivos, esta misma interacción y el modo en el que los improvisadores construyen sus respuestas en el diálogo de la entrevista busca replicar el sentido de grupo. De esta manera se espera a través de las respuestas reconstruir interpretativamente una perspectiva de segunda persona y no solo las vivencias subjetivas individuales de primera persona que son frecuentes en los entrevistados.

## SÍNTESIS

En el presente capítulo se ha presentado el marco teórico-metodológico a partir del cual habrán de realizarse los estudios empíricos de los Capítulos 5 y 6. A partir de la introducción de la idea de una cognición intersubjetiva y corporeizada se intenta superar o por lo menos trascender la idea de la Ciencia Cognitiva Clásica, de una cognición mental basada en el procesamiento de ciertas gramáticas. Se han presentado para esto dos ideas diferentes de lo que puede significar la interacción en la improvisación jazzística en el marco de una perspectiva de las Ciencias Cognitivas de Segunda Generación (CC2G). Por un lado a partir del modelo de interacción con el ambiente (Leman, 2008) se propuso un ciclo de percepción-acción (CPA) para la improvisación. En el mismo habrá de considerarse el modo en el que el improvisador construye el conocimiento musical a partir de un intercambio corporeizado con el ambiente. Por otro se propuso agrupar bajo la idea de emergencia colaborativa (EC) las ideas y propuestas de los modelos teórico-

metodológicos de la Cognición Social (DeJaegher, DiPaolo y Gallaguer, 2007) y la Musicalidad Comunicativa (Trevarten, 1999/2000; Trevarten y Hubley 1978). En las mismas la intersubjetividad se analiza como un proceso de construcción conjunta con otro en el marco de la interacción.

El estudio de la interacción en el jazz en términos de intersubjetividad en el marco de las CC2G es la idea central sobre la cual se desarrollarán dos experimentos para el estudio de los CPA en la improvisación y la emergencia colaborativa EC. En el primero de ellos (CPA) la improvisación se analizará como el resultado de la interacción con el ambiente; es a partir de sucesivas percepciones-acciones que el improvisador construye intersubjetivamente la experiencia de improvisar en el jazz. En base a este modelo se utiliza la idea de ruptura de expectativas en la improvisación para analizar el modo en el que el improvisador reconfigura su ejecución en la acción durante la improvisación. Se analizarán los aspectos rítmicos en el marco de las ideas de entrainment y la altura en relación al desvío o permanencia dentro de un espacio tonal dado. En el segundo experimento (EC) la interacción se analiza entre-improvisadores; el foco está puesto en la interacción misma antes que en el individuo. Se analiza el modo en el que los improvisadores construyen una temporalidad compartida a partir de las metodologías del entrainment y se analiza la altura en términos de „groove tonal“. Las entrevistas aportan importantes datos en ambos casos, incluyendo una perspectiva de primera y segunda persona. Se espera a partir de estos experimentos responder las preguntas de investigación presentadas en la introducción en vistas a diferenciar los dos modos en los que podemos pensar la interacción y la intersubjetividad en la improvisación jazzística: uno vinculado a la perspectiva individual de un improvisador que construye intersubjetivamente lo improvisado en interacción con el ambiente; y otro vinculado a la construcción conjunta, entre improvisadores de lo improvisado en términos de emergencia colaborativa.

# CAPÍTULO 5

## **ESTUDIOS EXPERIMENTALES 1: IMPROVISACIÓN E INTERACCIÓN CON EL AMBIENTE. CICLO DE PERCEPCIÓN ACCIÓN (CPA)**

En base a la perspectiva que brindan las CC2G, y sobre la cual puede entenderse a la improvisación como una forma de interacción ecológica del músico con el ambiente (Leman, 2008; Clarke, 2005), se realizó un estudio experimental en el que se analiza el Ciclo de Percepción-Acción (CPA) (Leman, 2008) que ocurre en dicha interacción (ver Capítulo 4). Como ya se ha definido, el CPA en la improvisación se constituye en tres fases a saber: (i) la acción realizada en la ejecución; (ii) la percepción corporal y auditiva del resultado de la propia acción y/o la de otros ejecutantes; y (iii) la reconfiguración de la acción en curso durante la performance. En vistas a abordar dichas fases se realizó un experimento en el que un grupo de músicos improvisa sobre una base MIDI de jazz-blues. El propósito del mismo, fue observar el modo en el que los sujetos se adaptan, reconfigurando la acción, a ciertos cambios rítmicos y armónicos inesperados que son introducidos adrede, rompiendo con sus expectativas musicales durante la performance. Hay que destacar que tocar con bases grabadas o sintetizadas es una práctica frecuente para un improvisador en jazz, tanto en el momento de preparación como así también en la práctica profesional, que involucra sesiones de grabación en estudio. En este sentido, puede afirmarse que las condiciones en las que se toma el experimento guardan cierta ecología con la práctica musical profesional, no resultando por ende extrañas a los músicos.

Sobre la base de que ciertas estructuras, métricas, armónicas y formales permitían la anticipación de los eventos musicales durante la improvisación, en tanto se constituyen como restricciones proactivas (ver Capítulo 2), se introduce la idea de expectativas en la improvisación. El músico que improvisa tiene ciertas expectativas esquemáticas y dinámicas (Meyer, 1956; Huron, 2006) que le permiten anticipar, a medida que la música transcurre, el discurso musical que está siendo creado. Muchas veces, y sobre todo en la música improvisada –puesto que es esperable que suceda– se presentan eventos que rompen con lo esperado y que sorprenden a quien/quienes improvisa/n; eventos a partir de los cuales el músico „reacciona“ inmediatamente y/o „evalúa“ conscientemente (Huron, 2006) reconfigurando necesariamente la acción. Es allí donde podría identificarse aquello que nombramos como espontáneo; un improvisador es hábil para resolver este tipo de situaciones puesto que paradójicamente espera lo inesperado. Si bien es de suponer que la reconfiguración de la acción en curso es un proceso continuo; sería en estos momentos clave donde la misma se volvería evidente y claramente observable para el investigador.

En el presente experimento, se propone generar una ventana temporal de observación de la performance a partir de una ruptura controlada en las expectativas del improvisador. Se les solicita a los sujetos improvisar sobre una base MIDI que simula la típica base de acompañamiento de un trío de jazz estándar<sup>32</sup>, conformada por piano-bajo-batería. La base ha sido compuesta especialmente para el experimento y contiene ciertos momentos especiales de cambio que se configuran como rupturas de las expectativas para el improvisador. Se analiza posteriormente cómo el músico percibe y reconfigura la acción (reacción-evaluación) a partir del cambio introducido. De esta manera, el experimento se convierte en un dispositivo de laboratorio para la observación de la performance. La utilización de una base artificial, hace que este tipo de interacción no pueda considerarse verdaderamente intersubjetiva, puesto que uno de los actores involucrados es una máquina. Se considera que el estudio constituye un primer paso para el desarrollo de próximos trabajos que aborden una interacción entre diferentes músicos; una interacción que podría considerarse sin cuestionamientos como intersubjetiva.

---

<sup>32</sup> NOTA: Una base estándar de acompañamiento en el jazz se compone de: (i) una figura rítmica de acompañamiento o bajo caminado en negras a cargo del contrabajo o bajo eléctrico; (ii) un ritmo similar o subdividido a cargo de la batería sobre uno de los platillos (ryde); y (iii) un acompañamiento de piano denominado ‘comping’, que se configura como una serie rítmica de acordes plaqué. Es sobre esta base estándar que por lo general improvisa el solista.

# DISEÑO DEL EXPERIMENTO

## **Objetivos**

El objetivo de este estudio es caracterizar los CPA que tienen lugar en la performance en un blues de jazz, a partir de ciertas rupturas con las expectativas que son provocadas a partir de la introducción de cambios en los parámetros de una base MIDI diseñada para tal propósito (ver Figura Ap.3.1 en Apéndice 3). Las respuestas de los improvisadores en lo que respecta a los cambios en los parámetros vinculados al ritmo (Condición 1) y a la altura (Condición 2) son analizadas para describir el modo en el que los mismos se adaptan durante la interacción con la base.

## **Método**

Se le propone a un grupo de improvisadores tocar con una base MIDI que simula un ensamble de jazz acompañando a un solista. Las rupturas introducidas constituyen una versión exagerada de las variaciones que en diferentes aspectos se dan en la práctica musical real de una jam sesión o performance en vivo. El experimento contempla el análisis del CPA en dos condiciones: Condición 1: la ruptura se introduce sobre aspectos relativos a la temporalidad y el ritmo; y Condición 2: la ruptura se introduce en relación a la configuración de la altura vinculada sobre todo a la estructura armónica. El tipo de interacción que se da en este estudio es unidireccional, es decir, las bases grabadas solo simulan interactuar con el improvisador a partir de introducir cambios no esperados.

**Estímulos:** Dos bases MIDI, (bajo caminado, platillo ride y acompañamiento de piano) sintetizadas especialmente para este estudio. Ambas bases fueron elaboradas con el software Finale 2011 y Nuendo 4.

Base A (Condición 1): Se organiza a partir de un Blues de 12 compases en Sib. La estructura de 12 compases se repite 4 veces (48 compases en total). La base presenta una serie de cambios abruptos de tempo a los que se denominará „onset del cambio“ (OC). La organización de los tempos de la base es la siguiente: c.1-18(120bpm); c.19-37(171bpm); c.38-39(120bpm); c.40-41(171bpm); c.42-43(120bpm); c.44-45(171bpm); c.46-47(120bpm); c.48-62(120bpm).

Base B (Condición 2): Se presenta inicialmente sobre un espacio tonal de Bb7 Mixolidio, que representa el primer acorde o armonía del blues de jazz. A partir de establecer esta constante en relación al espacio tonal, se generan rupturas abruptas que producen un

desplazamiento hacia un EMaj7 (Lidio) al que se define como „cambio armónico“ (CA). Después de cada ruptura, el cambio se mantiene durante algunos compases, para luego regresar al espacio tonal original. Estas rupturas se repiten 4 veces en distintos momentos durante la base CA<sup>1</sup> (c.21-24) CA<sup>2</sup> (c.43-44), CA<sup>3</sup> (c.48-49) y CA<sup>4</sup> (c.53-54).

**Sujetos:** Los sujetos seleccionados son 9 músicos profesionales, improvisadores argentinos, en este caso de la ciudad de La Plata, instrumentistas de viento incluyendo al saxofón, la trompeta, el trombón y el clarinete. Todos participan activamente en grupos de jazz o músicas vinculadas a la improvisación jazzística en la ciudad de La Plata. La edad promedio de los músicos es de 32 años y todos declaran tener más de 10 años de experiencia en relación a la improvisación jazzística. La formación musical del grupo es de base jazzística para la improvisación, aunque todos señalan haber transitado por instituciones de enseñanza vinculadas a la música académica. Además de ser músicos formados en el jazz, se dedican a practicar otros estilos: música latinoamericana, brasilera, rock, folclore argentino y música académica. La mayoría de los sujetos reparte sus actividades profesionales entre el trabajo como sesionista, como músico de orquesta o la docencia privada o en instituciones de enseñanza musical.

**Aparatos:** Computadora, micrófono, auriculares, cámaras de video.

**Procedimiento:** Los improvisadores fueron grabados y filmados durante la performance en sincronía con la base. Las bases fueron reproducidas desde la PC por auriculares, la grabación se realizó en un programa multipistas (Nuendo 4) en un canal independiente de la base y fue registrada al mismo tiempo por dos cámaras de video. Se les solicitó a los sujetos considerar a la base como un intérprete o ejecutante real, no detenerse y usar en la improvisación un lenguaje moderno estándar de jazz. Luego de cada improvisación se realizó un breve cuestionario escrito con el fin de obtener un registro de la experiencia de percatación consciente del sujeto en relación a los cambios introducidos en su hacer musical en relación al cambio. Para la Condición 1: se les mencionó que se trataba de un Blues en Bb, se les proporcionó un cifrado, se les solicitó que utilicen un lenguaje jazzístico estándar y que toquen lo más continuo posible apoyado en el nivel métrico de la corchea. Para la Condición 2 solo se les mencionó que la misma estaba sobre Bb7.



*Figura 5.1: Fotografía del S4 improvisando durante la realización del experimento.*

### **Análisis de los resultados**

Los resultados para ambas condiciones 1 (CPA y ritmo / entrainment) y 2 (CPA y armonía / configuración de la altura) fueron analizados utilizando diversas metodologías que incluyen: el estudio de la adaptación rítmica en el marco de las teorías del entrainment; la descripción de la interacción a partir del modelo del Espacio Tonal (Lerdahl, 2001) para la descripción de la altura y herramientas de análisis sobre el audio digital: Mirkeysom en Matlab 2010 (Toiviainen and Krumhansl, 2003) desarrolladas sobre el modelo de percepción de la tonalidad de Krumhansl (1999). Los detalles correspondientes al marco teórico-metodológico de cada uno de los instrumentos de medición y categorías de análisis se brindan en un apartado especial antes de la presentación de los resultados. Se presenta a continuación el análisis y los resultados obtenidos para cada una de las condiciones 1 y 2; posteriormente, a modo de discusión final, se comparan los CPA en ambas condiciones con el propósito de establecer vínculos en relación al modo en el cual se reconfigura la acción en cada caso.

# CONDICIÓN 1: CPA Y RITMO / ENTRAINMENT

El análisis del CPA vinculado al ritmo se realiza en el nivel micro-temporal que corresponde al „groove“. El cambio abrupto de tempo 120 a 171 bpm, da lugar a modos de reconfigurar la acción que implican diversas interpretaciones del groove -conscientes o no conscientes- por parte de cada uno de los músicos. El ritmo en el nivel micro-temporal se analiza en el marco de la teoría del entrainment (Clayton, 2004, 2012; Doffman, 2012) mediante el uso de herramientas de software para el análisis del audio digital. La metodología de análisis se basa en la medición de los intervalos inter beat<sup>33</sup>, en inglés „inter beat interval“ (IBI), sobre el archivo de audio. Una vez realizada la medición, se realiza una comparación de los intervalos inter beat (IBI) de la base MIDI con aquellos que corresponden a las ejecuciones de los improvisadores. El estudio del entrainment en los momentos donde se producen los cambios de tempo y se rompen las expectativas brinda importantes datos acerca del modo en que el improvisador reconfigura la acción (reacción-evaluación) durante el CPA.

El microanálisis se realizó sobre un segmento de música con una duración total de 23,2 segs. La metodología utilizada para la medición consistió en tomar los archivos de audio correspondientes a los 9 sujetos y realizar el siguiente procedimiento:

(i) Recortar en Nuendo dicho segmento que incluye el primer cambio de tempo al que se denomina (OC) „onset del cambio“. El segmento consta de un sub-segmento inicial de 6 compases (24 beats-12 segs.) que discurren a 120bpm hasta el OC y de un segmento de 8 compases (32 beats – 11,2 segs) que discurren a 171bpm después de producido el OC.

(ii) Aplicar la herramienta de detección del beat QM Vamp Plugin set - Tempo and Beat Tracker<sup>34</sup> del Sonic Visualizer, a cada uno de los audios en cuestión.

(iii) Corregir manualmente y a partir de la escucha seleccionando solo aquellos onsets que se interpretan como tactus y eliminando aquellos que no lo son. Puede observarse la captura de pantalla del Sonic Visualiser en la Figura 5.2.

---

<sup>33</sup> *Inter Beat Interval (IBI)*: (Intervalo Inter Beat) Esta categoría es utilizada en acústica para definir el tiempo entre los onsets sonoros.

<sup>34</sup> NOTA: *QM Vamp Plugin set - Tempo and Beat Tracker* es un software gratuito desarrollado por el Centro de Música Digital Queen Mary, en la Universidad de Londres. Descargado el 20-4-2014 en <http://vamp-plugins.org/plugin-doc/qm-vamp-plugins.html>



(iv) Medir todos los IBI correspondientes a los beats identificados; exportando la información numérica, para luego trabajar con ella en una planilla de cálculo (Excel 2010).

(v) Ordenar y alinear los datos de los 9 sujetos en relación a los 55 beats correspondientes al segmento de la ventana de análisis; los momentos en los que el improvisador no toca figuran como datos en blanco; estas detenciones pueden observarse en los gráficos que se presentan en las Figuras 5.4-5.8.

(vi) A partir del análisis y la comparación de los datos numéricos se agrupó a los sujetos según tuvieran una conducta similar a partir del OC. En todos los casos un IBI=0,5 se corresponde con un tempo de 120bpm; mientras que un IBI=0,35 aprox. se corresponde con 171bpm. Se detectaron conductas similares con respecto al modo en el que se ajustan al nuevo tempo: interrumpiendo su acción, modificándola inmediatamente o generando grandes variaciones de IBI antes del ajuste.

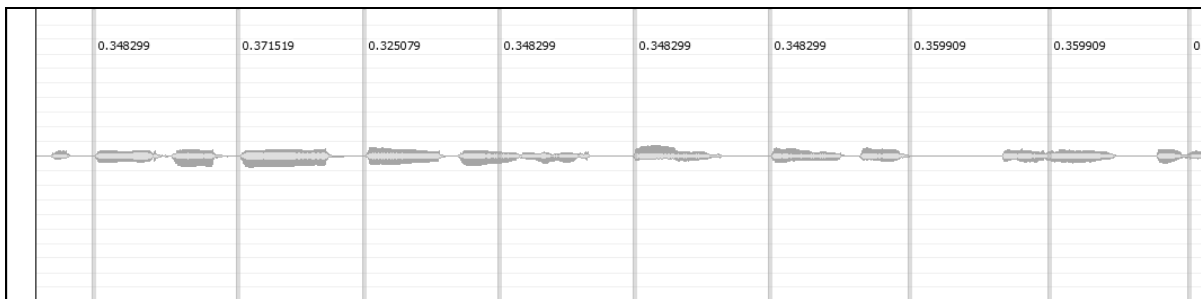
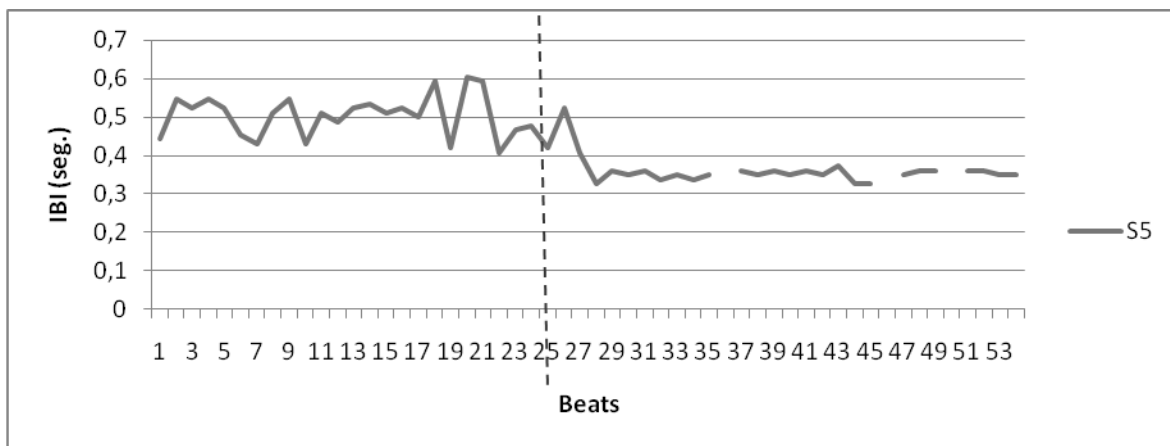


Figura 5.3. Captura de pantalla del Sonic Visualiser. Medición del IBI en el audio correspondiente al S3.

## Resultados

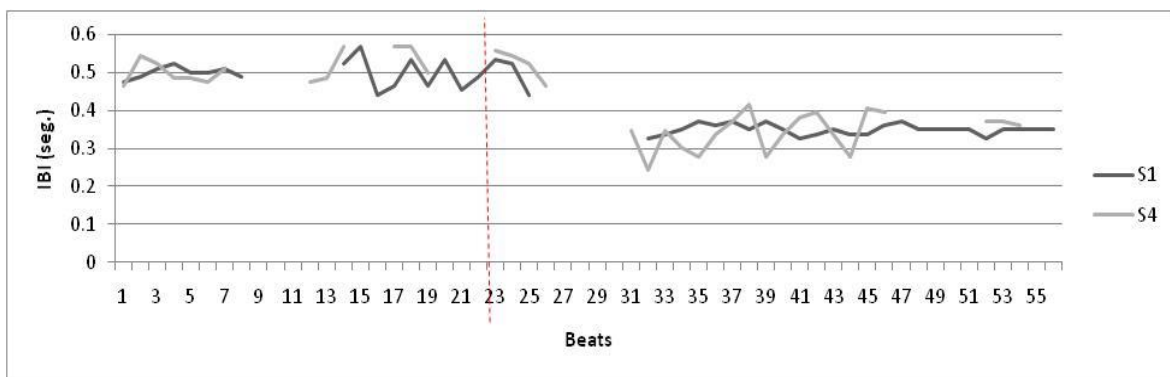
Se presentan a continuación los resultados para cada uno de los sujetos:

**S5:** Es el único caso en el que se produce un ajuste casi automático. Si bien se miden variaciones considerables del IBI antes del OC, luego el sujeto se adapta rápidamente (2 a 3 beats) sin interrumpir la ejecución situándose en valores cercanos a 0,35 segs. (171bpm) con muy pocas variaciones.



**Figura 5.4. Medición del IBI en el S5, en el momento donde se produce el OC (línea de puntos). Los datos en blanco indican que no hay actividad.**

**S1 y S4:** Los sujetos interrumpen su acción, evalúan y luego de un período donde se asume focalizan su atención en la base, se ajustan al nuevo beat. Luego del OC, se observa en el S4 una variación mayor al del S1. A pesar de estas variaciones podría considerarse que a la performance de S4 como ajustada. (Ver fig.4)



**Figura 5.5. Medición del IBI en S1 y S4, la línea de puntos indica el OC.**

**S3-S7 y S3-S2:** Todos estos sujetos tienen una demora en el ajuste de entre 10 y 12 beats después del cambio de tiempo. En el caso de S2 y S6, las variaciones del IBI previas al OC son considerables; luego del mismo se producen menos variaciones, una interrupción y posteriormente el ajuste con el beat de la base (ver Figura 5.6). En el caso de S3 y S7 la performance es más fragmentada, se producen varios silencios en los que, se asume, el improvisador evalúa lo percibido (ver Figura 5.7).

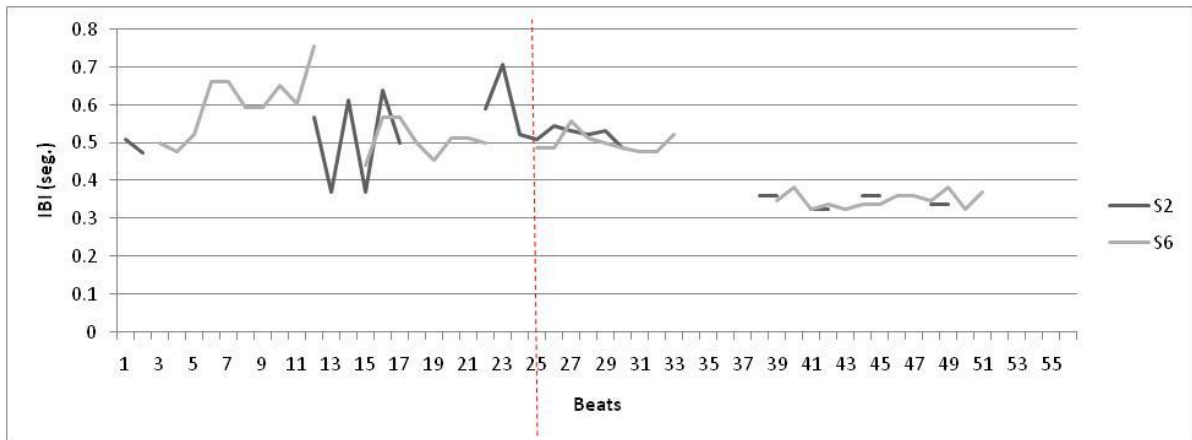


Figura 5.6. Medición del IBI en S2 y S6, la línea de puntos indica el OC (120-171bpm)

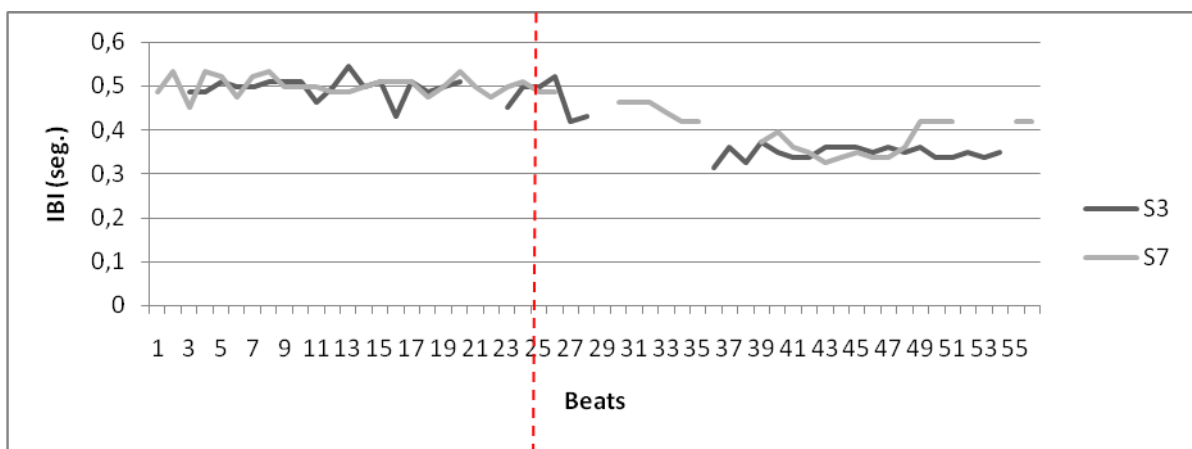


Figura 5.7. Medición del IBI en S3 y S7, la línea de puntos indica el OC (120-171bpm)

**S8 y S9:** Se registra y visualiza una variación considerable en el IBI en el momento que se produce el OC. La misma se interpreta como una reacción al cambio; posteriormente se interrumpe la acción para dar lugar a un período de evaluación hasta que por fin ocurre la adaptación al nuevo tiempo.

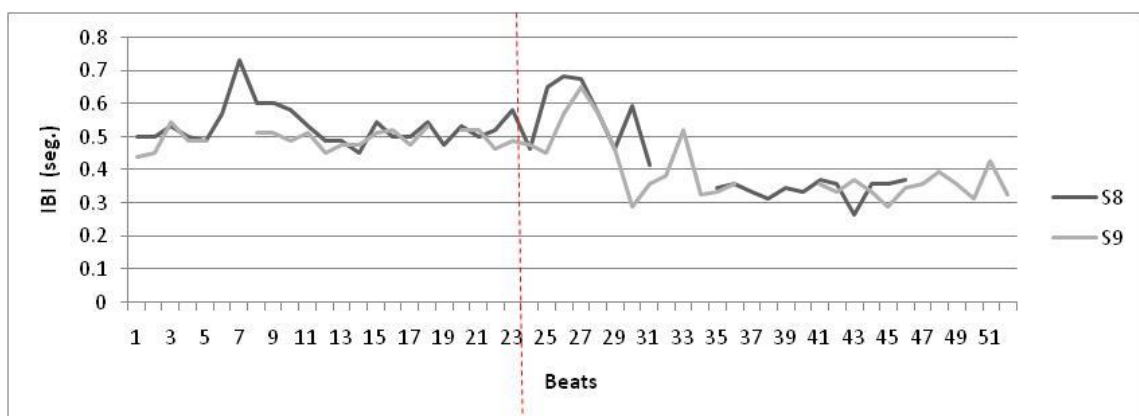


Figura 5.8. Medición del IBI en S8 y S9, la línea de puntos indica el OC (120-171bpm)

Puede observarse además cómo en los casos de S2, S6 y S8, que venían produciendo variaciones del IBI anteriores al OC, la tendencia fue a continuar manteniendo el tempo anterior (120bpm). En cambio, en los improvisadores que venían realizando pocas variaciones antes del cambio se observó en general una interrupción de la acción, la evaluación y el ajuste posterior. Este fue el caso para S1, S3 y S4.

### **Casos de entrainment en una proporción jerárquica o polirrítmica**

El análisis de la performance desde la perspectiva del entrainment muestra cómo algunos improvisadores siguieron tocando en 120bpm luego del OC, incluso a lo largo de 10 beats (aproximadamente durante 4 seg). Esto podría significar de algún modo que no se adaptan al cambio, puesto que continúan sintiendo internamente el beat sobre el que venían tocando. Desde la perspectiva de la teoría del entrainment, en esta ejecución interactúan dos osciladores: (i) un oscilador humano (improvisador) a 120bpm aproximadamente y un oscilador mecánico (la base) a 171bpm. Aunque esto sucede y el tempo del improvisador se mantiene a 120bpm aproximadamente, puede interpretarse que a pesar de ello, los osciladores se ajustan de alguna manera. Clayton (2007; 2012) ha descrito cómo en muchos casos ciertos ritmos se ajustan no solo al unísono sino también en una relación jerárquica (2:1, 4:2:1, 6:3:1) o polirrítmica (3:2, 4:3). Los resultados para S2 y S6 muestran una organización temporal en el entrainment que puede interpretarse de acuerdo a este tipo de proporciones, a partir del OC. Detallamos a continuación lo ocurrido con S2 y S6.

**S2:** En este caso se observó un ajuste en una proporción 2:3, con un IBI promedio de 0,527 seg., valor correspondiente a un tresillo de negra en un tempo de 114bpm. Es decir, en una proporción 2:3 con respecto a 171bpm. Podría entenderse también que 1 de cada 3 beats correspondientes a la ejecución de S2 ajusta exactamente durante 2 ciclos con 1 de cada 2 beats de la base. Luego hay un pequeño desajuste (marcado en la Figura 5.9 con una flecha oscura) y posteriormente un nuevo ciclo ajustado.

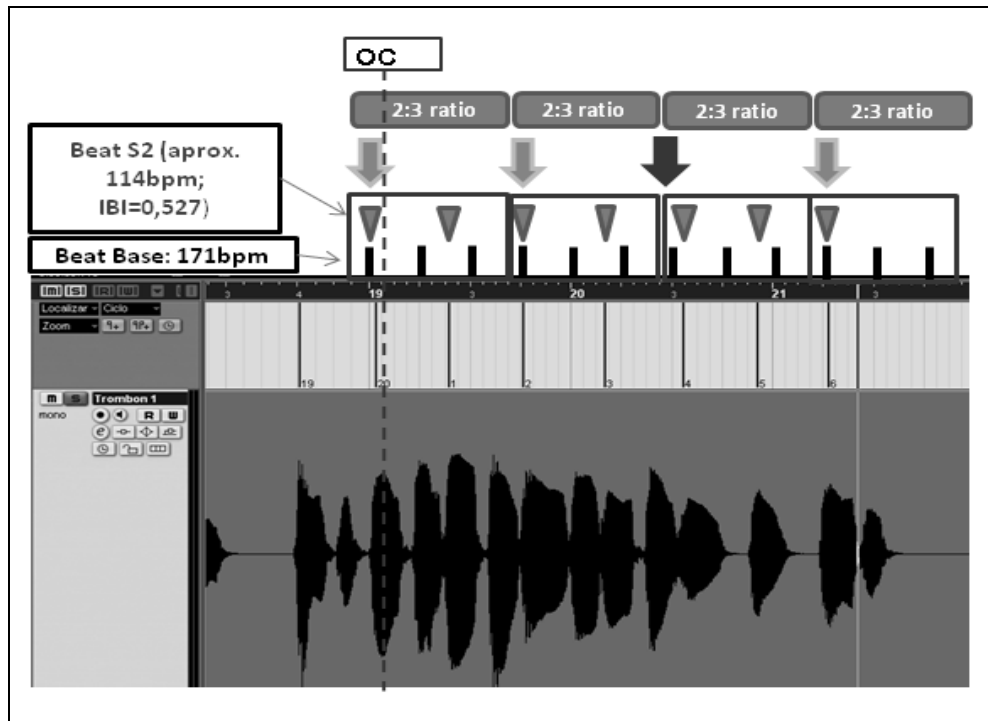


Figura 5.9. Captura de pantalla del Nuendo 4 para el S2, donde se observa la proporción 2:3. Las flechas claras significan ajuste, las flechas oscuras desajuste.

**S6:** Se observa una situación de ajuste en una proporción 2:3 en los primeros compases después de OC. Posteriormente se produce un desajuste y nuevamente un ajuste, pero en el último caso en una proporción 1:2. La situación de ajuste se señala en la Figura 5.10 con flechas claras, mientras que la flecha oscura indica un desajuste.

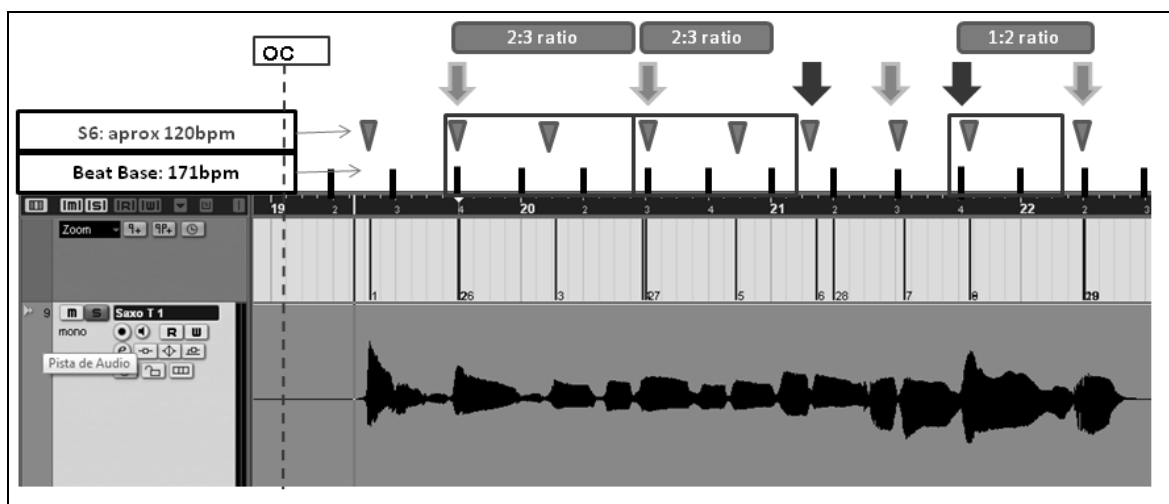


Figura 5.10. Captura de pantalla del Nuendo 4 para el S6, donde se observa la proporción 2:3. Las flechas claras significan ajuste, las flechas oscuras desajuste.

A modo de síntesis del comportamiento general del grupo de improvisadores en el ciclo de percepción-acción, puede decirse que: (i) en todos los casos se produce una „reacción“, en la que el improvisador o bien sigue tocando, o bien interrumpe su acción

para focalizar su percepción en la base; (ii) después de la reacción señalada en (i), en cualquiera de los dos casos el improvisador ingresa a una etapa de „evaluación“ en la que se adapta en la acción, tocando o sin tocar, y focaliza su atención en la base; (iii) en los casos en los que el improvisador sigue tocando pueden suceder dos cosas: (iiia) que la adaptación sea inmediata o (iiib) que continúe con su ejecución de acuerdo a la sensación de tempo anterior (120bpm) incluso hasta unos pocos segundos después del OC. Desde el punto de vista de la teoría del entrainment, podría interpretarse esta situación como un caso en donde el improvisador entra en sincronía con la base luego de un período de transición. Este período puede considerarse también como de *evaluación*; (iv) después de terminado el período de evaluación el oscilador humano entra en fase con el oscilador mecánico y se produce el „ajuste“. (Ver Figura 5.11).

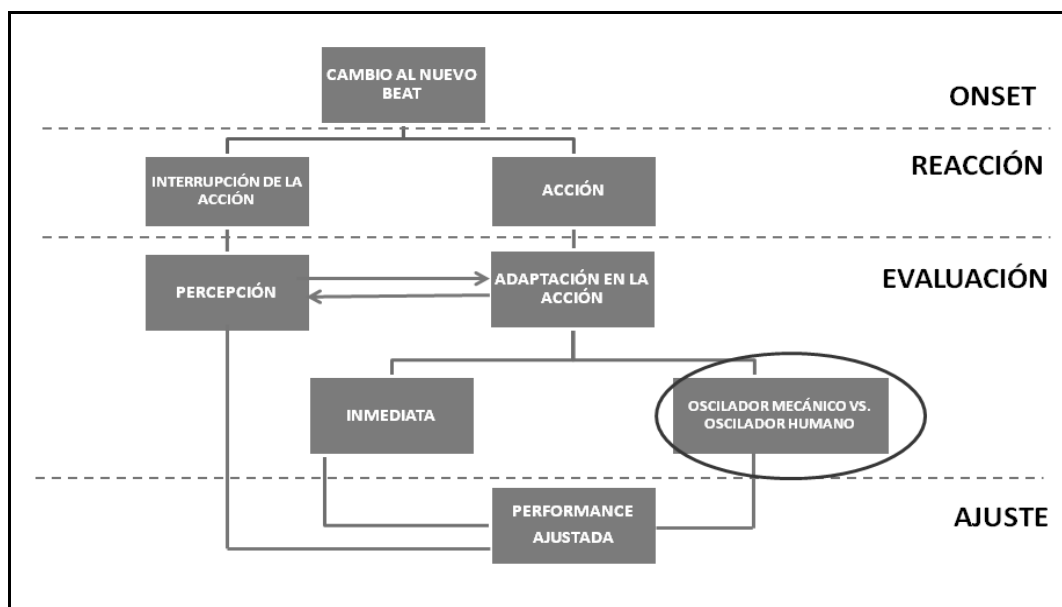


Figura 5.11. Modos en los que se produce el ajuste o adaptación al cambio.

### Análisis de los datos recolectados en la entrevista

Luego de la realizada la prueba correspondiente a la Condición 1 se realizaron 2 preguntas breves a cada uno de los sujetos, en relación al cambio y su acción de ejecución posterior (Ver Tabla Ap.3.1 del Apéndice 3). En las respuestas pudo observarse que:

(i) – Todos los improvisadores percibieron el OC en algún momento de su ejecución. El cambio fue descrito en términos de: cambio en el ritmo, en el pulso, en el tempo, y en la métrica. Si bien lo que cambiaba en la base era precisamente la velocidad del beat, el cambio fue evaluado a veces holísticamente en relación a la métrica o al ritmo en general.

(ii) – Las apreciaciones personales acerca de cómo respondieron al cambio incluyeron muchas de las acciones antes analizadas: “...acomodarme a la nueva velocidad” (S2); “...jugar con el ritmo para que quede más o menos acorde a lo que estaba sonando.” (S3); “Sorpresa, un instante de confusión, adaptarme rápidamente al tempo.” (S4); “Escuchar y seguir los cambios de tempo.” (S5); “Parar, escuchar y tocar.” (S6).

Al comparar el análisis de los resultados de la ejecución con las respuestas verbales se observó que éstas últimas no coinciden necesariamente con las acciones de ejecución efectivamente realizadas. Si bien los comentarios personales describen algunas de las acciones como, por ejemplo, seguir tocando, ajustarse a la base o parar de tocar, entre otras no existen referencias temporalmente más precisas que puedan brindar indicios de una percepción consciente de aspectos del ajuste en la performance, como las que refieren a la proporcionalidad en el modo en que se realiza el ajuste (esto es, sincronía interactiva en una proporción 2:3 por ejemplo).

### ***Discusión (Condición 1)***

Los análisis realizados constituyen una pequeña muestra de los modos en los que puede manifestarse temporalmente la interacción de los improvisadores sincronizando con una base. Las características identificadas ilustran algunas de las múltiples formas en las que los mecanismos de percepción-acción intervienen configurando la improvisación en la mente-cuerpo del ejecutante. La reconfiguración de la acción por parte del improvisador compromete la intervención de procesos de reacción, evaluación y ajuste, a partir de los cambios o modificaciones que ocurren frecuentemente en la ejecución de conjunto. Dichas modificaciones se definen en base a restricciones a priori -temporales, formales, estilísticas, motivicas, etc.- que configuran el punto de partida sobre el cual los músicos, consciente o inconscientemente interactúan, regulando constantemente su acción performativa. En el caso particular de este estudio se escogió la limitante temporal vinculada al ritmo y se la puso en acción en una situación controlada de laboratorio para indagar aspectos de la acción adaptativa de cada ejecutante.

Dentro de este proceso adaptativo se distingue entre aquellos momentos en los que el improvisador está más atento a su propia performance, donde la concertación se daría en automático –como en el caso de S5–, y aquellos otros donde el músico está más atento a la percepción de lo que sucede en la base. En relación a esto, en el transcurso de la ejecución el improvisador realiza silencios no solo por una necesidad constructiva del discurso musical que está elaborando en tiempo real -como se observa en las

improvisaciones de S2 y S6 que producen varias detenciones incluso antes del OC-, sino también porque debe percibir atentamente qué ocurre en la base. El ejemplo más claro de esta detención se da en el caso analizado de S1 y S4, que interrumpen su ejecución varios beats en el momento preciso del OC.

Una vez introducido el cambio de tempo (OC), se produce una reconfiguración de la acción por parte de cada uno de los sujetos. El entrainment entre el improvisador y la base supone un proceso dinámico de continua adaptación que ya ha sido descrito en términos de groove. Antes del cambio abrupto de tempo ya existe un proceso de ajuste que viene sucediendo entre el sujeto y la base de acompañamiento y que se ve interrumpido a partir del OC. Es a partir de entonces que el dispositivo nos permite el estudio del problema vinculado al foco atencional del músico. Luego de la reacción inicial ante el OC, el improvisador quiere entrar nuevamente en groove y al hacer esto reconfigura la acción. Esta reconfiguración de la acción, como evaluación consciente o como proceso no consciente, constituye en términos de entrainment una adaptación al cambio. Se considera que hay evaluaciones más o menos conscientes, dependiendo de si el improvisador está tocando o solo escuchando. La conciencia de la evaluación estaría determinada por los niveles temporales en la respuesta, a saber:

(i) un nivel temporal micro o muy corto (beat a beat); este nivel no puede ser experimentado en un nivel consciente en términos mentales –pensando en la categoría de evaluación por ejemplo-, se presenta claramente como un nivel de conciencia corporal del entrainment.

(ii) un nivel temporal medio (el improvisador interactúa tratando de ajustarse a un beat interno y/o externo); el improvisador realiza evaluaciones sobre el modo en el que viene produciéndose el ajuste en el groove

(iii) un nivel temporal macro donde existe una evaluación consciente (el improvisador decide si debe realizar una acción o si debe centrarse en alguno de los aspectos de la base).

La experiencia corporeizada del improvisador en la propia performance crea una „conciencia en acto” y corporeizada de la temporalidad en la improvisación. Esta conciencia implica la percepción de la acción y del resultado de la acción que se produce al mismo tiempo. Puede señalarse que aunque existe interacción en el nivel temporal micro, solo podría haber un tipo de reflexión consciente -en términos mentales- en un nivel temporal medio o más general. Es decir, que el improvisador podría desarrollar un tipo de evaluación holística acerca de su ajuste o desajuste en relación al groove; pero no llevar un tipo de control momento a momento, esto es, en el nivel nota a nota, o beat a



beat. La posibilidad de reconfigurar la acción estaría dada a partir del cambio de foco atencional desde el momento en que dirige su atención sobre lo percibido, tanto en relación a su propia ejecución cuando esta se da „en automático“, o en relación a la base, cuando se producen detenciones en la acción. Los sucesos inesperados que alteran el modo en el que se viene produciendo el ajuste entre el improvisador y la base modifican su atención generando de esta manera cambios de dirección en la producción del discurso musical. Las interpretaciones acerca de lo que implica el OC en términos gramaticales son diferentes en cada caso, según se registra en las respuestas a la entrevista. Un cambio en la velocidad, de tempo, de métrica o un desplazamiento no tiene las mismas implicancias de cambio. La improvisación es en estos términos, y en este caso vinculada al micro-ritmo se configura como una ontología orientada por la percepción-acción; el improvisador evalúa -o no según donde este el foco de su atención- interpreta y actúa casi simultáneamente creando asimismo las condiciones que regulan la propia interpretación y las posibilidades de evaluación conciente. Es por esto que puede pensarse al proceso de interacción en la improvisación como un proceso de mutua adaptación en el que la acción de cada uno de los músicos restringe y modifica las posibilidades de acción del otro. Más allá de la interacción con una Base que no se modifica, o por lo menos no reacciona ante la acción de los músicos que tocan sobre ella; la música improvisada es el producto emergente de un conjunto de interacciones entre los músicos al interior de un grupo musical. En el Capítulo 6 se avanzará sobre dicha problemática ampliando este estudio al análisis específico del fenómeno intersubjetivo en el marco de un experimento que involucra a dos improvisadores.

## **CONDICIÓN 2: CPA Y ARMONÍA / CONFIGURACIÓN DE LA ALTURA**

Para el análisis del CPA vinculado a la configuración de la altura se describen las variaciones cualitativas en el uso del espacio tonal durante el transcurso de la improvisación. El espacio tonal en la improvisación debe ser considerado como un espacio dinámico que está condicionado tanto por las restricciones a priori como por aquello que sucede durante la performance. ¿Qué indicios nos ayudan a describir el CPA en términos armónicos? ¿Qué aspectos observables en la altura son útiles para dar cuenta de la reconfiguración de la acción en relación a la misma? ¿Con qué parámetros mido esta interacción con la base? En vistas a responder estas preguntas se analiza la

configuración tonal en la improvisación de cada uno de los sujetos antes y después de cada uno de los cambios. Se establece así la idea de *configuración tonal previa al cambio* en vistas a contrastarla con una *configuración tonal posterior al cambio*. Como ya se describió en el Capítulo 4, improvisar por fuera (*outside*) de la escalística que correspondería a cierta armonía dada por el cifrado a priori, es un recurso frecuente en el jazz contemporáneo. En este caso la ruptura del espacio inicial que provoca la base hace que se genere cierto diálogo en el modo en que los improvisadores configuran tonalmente la altura. En el marco de este diálogo, los músicos introducen nuevos espacios tonales a partir del uso del recurso *outside-inside* del cual ya hemos hablado.

Para llevar a cabo el análisis se realiza una observación de la transcripción de las alturas en partitura, las que se describen en términos de cambios de configuración del espacio tonal; posteriormente se analizan los datos del audio digital con el software MirKeySom (Toivainen and Krumhansl, 2003) para contrastar con los resultados obtenidos en el primer método. Finalmente se interpretan los datos incluyendo los datos de la entrevista a los sujetos. Se entiende que la reflexión sobre la propia conciencia del sujeto en la tarea configura una parte esencial del modo en que los músicos experimentan la altura en la improvisación.

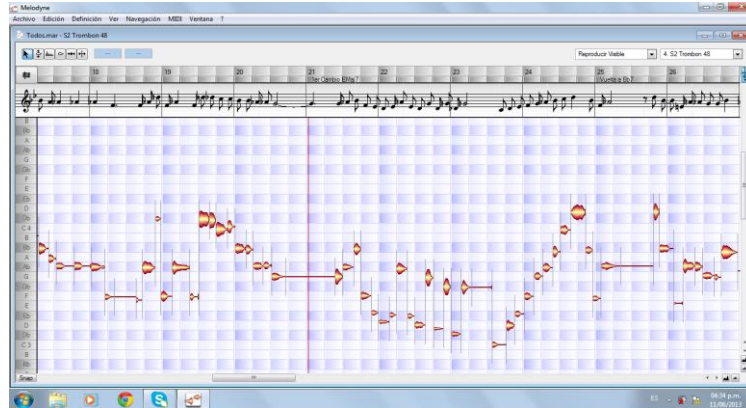
## **Resultados**

A diferencia del análisis de la Condición 1, donde se abordó una ventana temporal de 24segs. que incluía solo el primer cambio, se analiza aquí la totalidad de la improvisación de cada uno de los sujetos, que incluye cuatro momentos donde se producen Cambios Armónicos (CA) a los que se denomina: CA<sup>1</sup>, CA<sup>2</sup>, CA<sup>3</sup>, y CA<sup>4</sup>. La configuración de la altura se aborda a partir de: (i) Un análisis estimativo del espacio tonal a partir de la escucha y visualización de la altura en Melodyne (Figura 26) y en transcripciones automáticas hechas con el mismo software; y (ii) Un análisis de la altura a partir del análisis directo sobre el audio digital con la función MirKeySom de MIRtoolbox1.4.1 en Matlab 7.0.

### **Descripción del espacio tonal a partir de la observación y la escucha**

Los aspectos relativos a la altura se analizan en un primer momento en términos de pertenencia a un *espacio tonal básico* determinado (Lerdahl, 2001). De acuerdo a este modelo, la variación en la altura no solo implica cambios de alfabetos o escalas en el sentido musicológico tradicional; la misma debe considerarse como el modo en el que se percibiría temporalmente el reordenamiento del conjunto de relaciones jerárquicas en la

altura tonal en términos cognitivos. Se analizó así la superficie melódica, estableciendo un uso determinado del espacio tonal en diversos momentos ocurridos antes y después de los cambios. Para ello, las improvisaciones fueron escuchadas y visualizadas con la ayuda del software Melodyne 3.0, generando transcripciones automáticas de la ejecución de los improvisadores.



**Figura 5.12. Captura de pantalla en Melodyne 3.0, software utilizado para la observación, escucha y análisis de la altura en la improvisación del Sujeto 2.**

En primer lugar se determinó una serie de espacios tonales a considerar en las ejecuciones de los 9 sujetos. En algunos casos coincidentes con el espacio tonal de Bb7 (original) (ver Figura 5.13) y en otros casos no coincidentes, esto es, alejados relativamente del espacio tonal de Bb Mixolidio (ver Figura 5.14).

The image shows a musical notation fragment in bass clef, 4/4 time. Below the notation is a table representing a chromatic scale in Bb Mixolidio. The table has 12 columns and 5 rows. The notes are: Sib, Sib, Sib, Do, Re, Mib, Mi, Fa, Solb, Sol, Lab, La, Sib.

|     |    |    |     |    |     |    |    |      |     |     |    |     |
|-----|----|----|-----|----|-----|----|----|------|-----|-----|----|-----|
| Sib |    |    |     |    |     |    |    |      |     |     |    | Sib |
| Sib |    |    |     |    |     |    | Fa |      |     |     |    | Sib |
| Sib |    |    |     | Re |     |    | Fa |      |     | Lab |    | Sib |
| Sib |    | Do |     | Re | Mib |    | Fa |      | Sol | Lab |    | Sib |
| Sib | Si | Do | Do# | Re | Mib | Mi | Fa | Solb | Sol | Lab | La | Sib |

**Figura 5.13. Fragmento de la improvisación del S1 (c.15), en la que improvisa sobre el espacio tonal de Bb Mixolidio. (Coincidente con el espacio tonal de la base MIDI).**

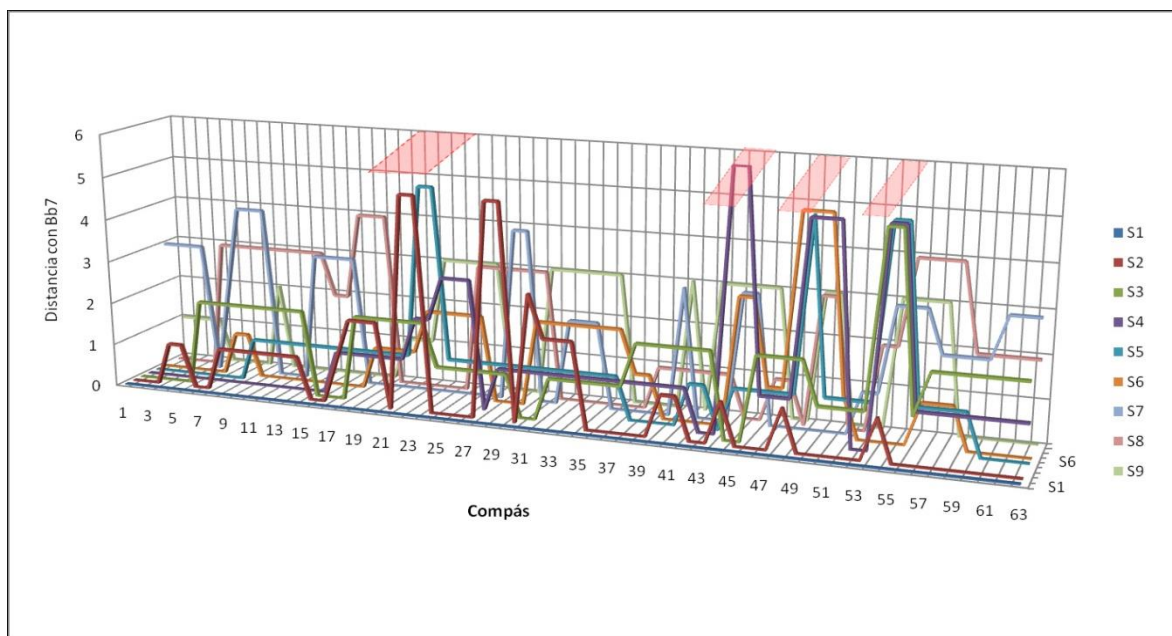
The image shows a musical notation fragment in bass clef, 4/4 time. Below the notation is a table representing a chromatic scale in Bb Alterado. The table has 12 columns and 5 rows. The notes are: Sib, Sib, Sib, Re, Re, Mi, Fa, Solb, Sol, Lab, La, Sib.

|     |    |     |     |    |     |    |     |      |     |     |    |     |
|-----|----|-----|-----|----|-----|----|-----|------|-----|-----|----|-----|
| Sib |    |     |     |    |     |    |     |      |     |     |    | Sib |
| Sib |    |     |     |    |     |    | Fa# |      |     |     |    | Sib |
| Sib |    |     |     | Re |     |    | Fa# |      |     | Lab |    | Sib |
| Sib | Si | Do# | Re  |    | Mi  |    | Fa# |      |     | Lab |    | Sib |
| Sib | Si | Do  | Do# | Re | Mib | Mi | Fa  | Solb | Sol | Lab | La | Sib |

**Figura 5.14. Fragmento de la improvisación del S8, en la que improvisa sobre el espacio tonal de Bb Alterado<sup>35</sup>. (Existe cierto alejamiento del diatonicismo de Bb Mixolidio).**

<sup>35</sup> NOTA: En la teoría del Jazz, la escala alterada o escala dominante alterada se configura como una escala

Se relevaron en las improvisaciones de los 9 sujetos una totalidad de 16 espacios tonales diferentes. Los mismos fueron categorizados a partir de una escala ordinal (0-6) basada en la cantidad de alturas no coincidentes con respecto a Bb Mixolidio. De esta manera se estableció una distancia estimativa con respecto al espacio tonal Bb Mixolidio en una escala que va desde el 0 considerado como coincidente (adentro o *inside*) hasta el 6 muy alejado (afuera o *outside*) (Ver Tabla Ap.3.2 del Apéndice 3). Se midió según esta escala la distancia con respecto a Bb para cada uno de los 63 compases de las improvisaciones de los sujetos (c.1 al c.63) de este estudio. A continuación pueden observarse las diferencias de distancia con el espacio tonal de Bb en el que se mueve la base en las ejecuciones de cada uno de los sujetos en la Figura 5.15.



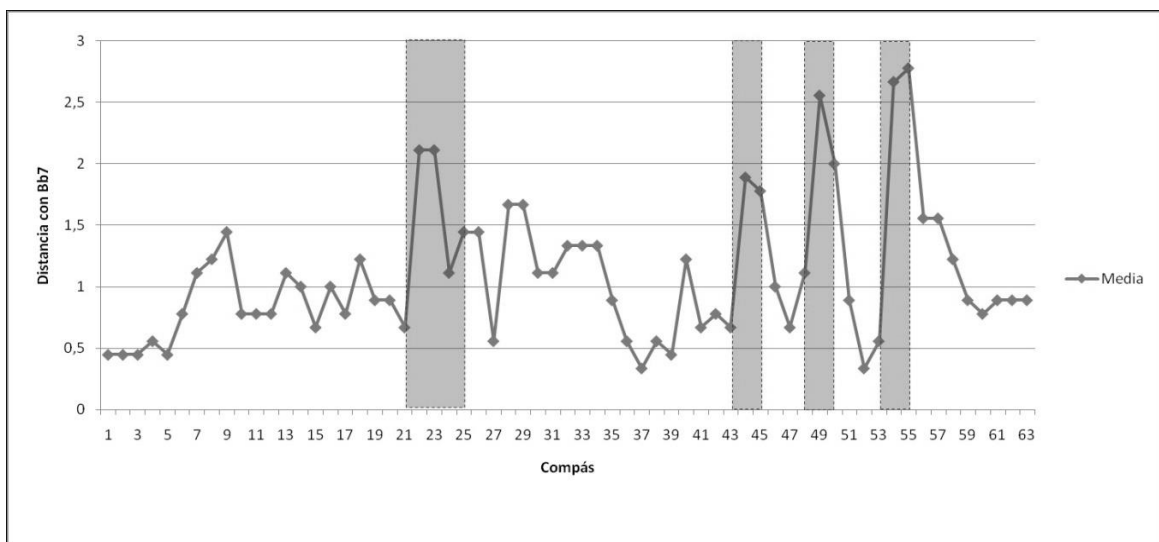
**Figura 5.15. Distancia estimativa con respecto al espacio tonal de Bb Mixolidio para los sujetos 1 al 9. Los espacios marcados con rosa señalan los CA. El eje horizontal indica compases y eje vertical la distancia estimativa.**

Puede observarse en el gráfico el modo en el que se configura el espacio tonal en cada uno de los sujetos y los cambios que ocurren en el transcurso de la improvisación. Los momentos donde se produce el CA en el espacio tonal de la base (EMaj7), son 4: CA<sup>1</sup> (c.21-24), CA<sup>2</sup> (c.43-44), CA<sup>3</sup> (c.48-49) y CA<sup>4</sup> (c.53-54). Los CA están resaltados con rosa en el gráfico (ver Figura 5.15). Mientras que algunos sujetos modifican el espacio tonal provocando un contraste y alejándose de Bb Mixolidio en cada uno de esos momentos,

de siete notas donde la novena, la oncena, la quinta y la trecena han sido 'alteradas' con respecto a una escala dominante (mixolidia).

otros realizaban variaciones con anterioridad a los cambios; estas últimas nada tienen que ver con lo que sucede en la base.

Si calculamos la media en relación a la variación del espacio tonal en las improvisaciones de los 9 sujetos, obtendremos un gráfico en el cual podría observarse el comportamiento general del grupo. Con respecto al mismo, podríamos decir que el grupo de improvisadores reconfigura su acción principalmente a partir de los CA percibidos en la base. A pesar de esto se observan momentos en los que el grupo se aleja del espacio tonal de Bb sin que esto último tenga que ver directamente con los CA como por ejemplo en los compases 7 a 9 o como en el caso del compás 40 (ver Figura 5.16)



**Figura 5.16. Media de las distancias con respecto al espacio tonal de Bb Mixolidio, para los sujetos 1 al 9. Las barras grises indican los sectores donde se produce los CA en la base. El eje horizontal indica compases y eje vertical la distancia estimativa.**

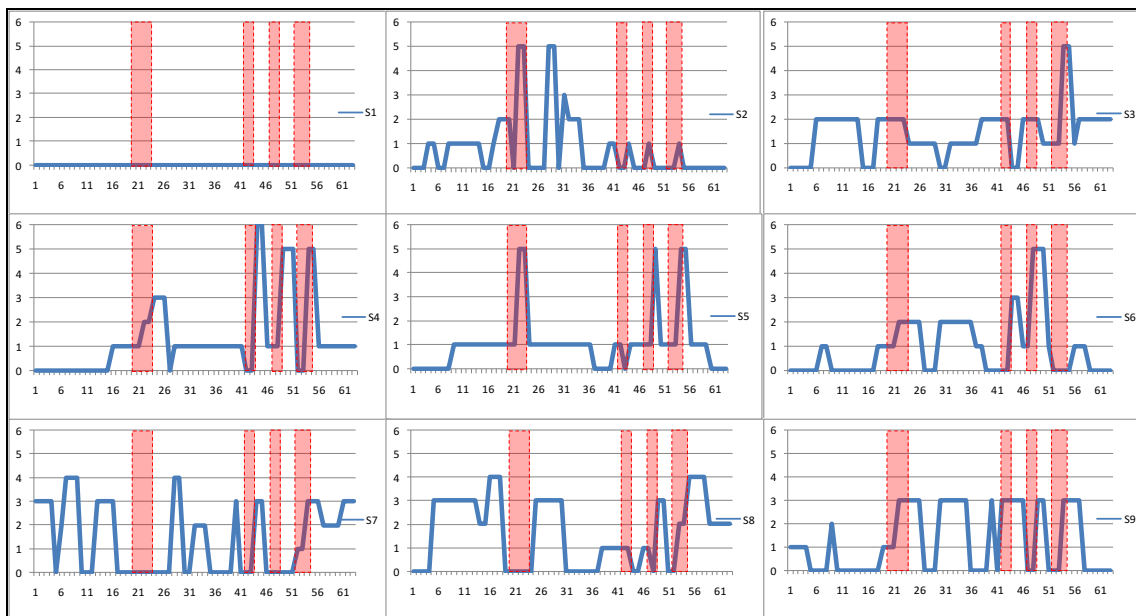
En cuanto al comportamiento particular de algunos sujetos podemos señalar algunas de las siguientes situaciones:

**S4 y S5:** Son los dos casos prototípicos cercanos a la media y que modificarían su espacio tonal a partir de cada uno de los CA. Los sujetos se alejan del espacio de Bb7 en los momentos de los CA.

**S1:** No modifica en ningún momento el espacio tonal de Bb7.

**S7, 8 y 9:** Se alejan constantemente y en diferentes situaciones del espacio de Bb7 por lo cual se dificulta establecer los vínculos entre lo que sucede en la base y las modificaciones en el repertorio de altura que introducen.

(Ver Figura 5.17)



**Figura 5.17. Comportamiento particular de los S1-9. Las barras grises indican los sectores donde se produce los CA en la base. El eje horizontal indica compases y eje vertical la distancia estimativa.**

Para comprender de manera más profunda el modo en el que interactúan estos sujetos con la base se contrasta el presente análisis con otros métodos.

### **Análisis en Matlab (Mirtoolbox-Mirkeysom):**

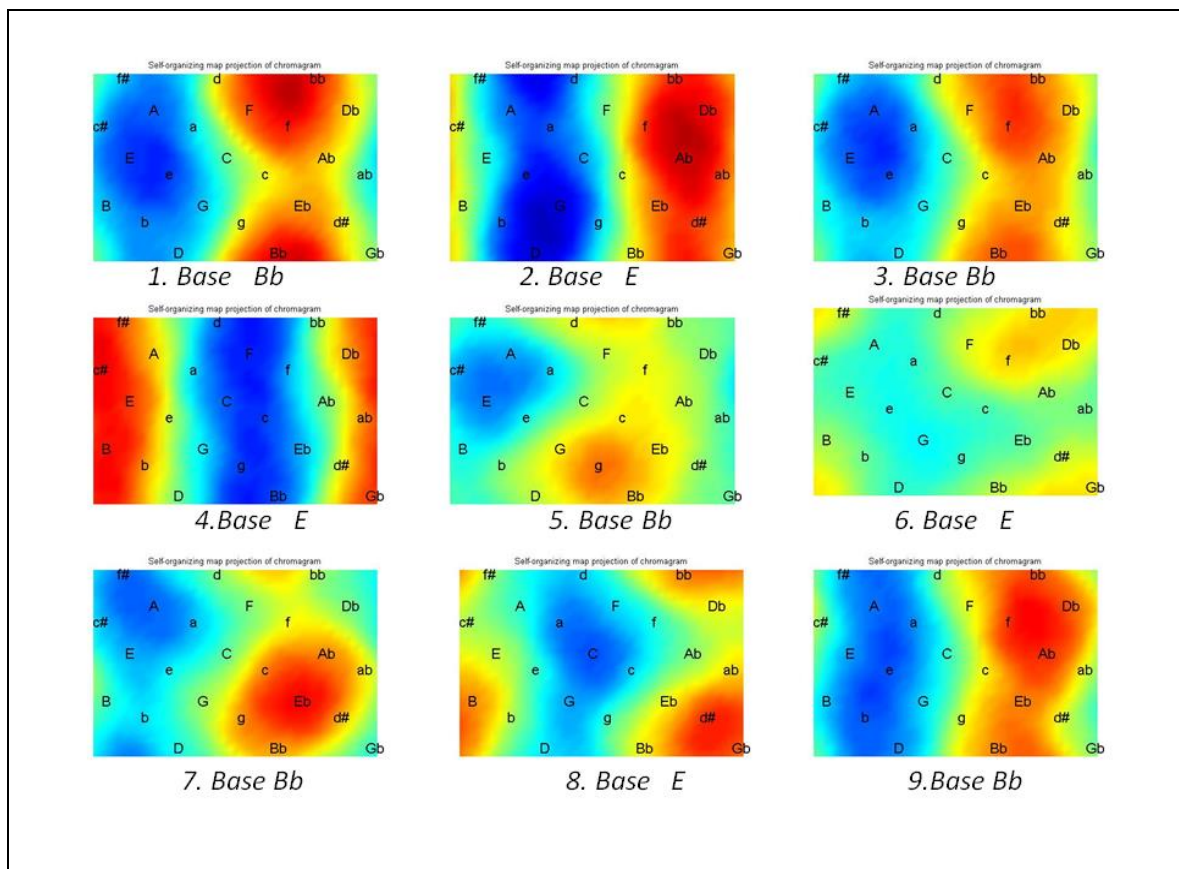
La herramienta Mirkeysom (Toivainen and Krumhansl, 2003) de MIRtoolbox1.4.1 en Matlab 7.0, desarrollada para el análisis directo de archivos de audio, está construida computacionalmente sobre el modelo de percepción de la tonalidad de Krumhansl (1999). Tiene como función principal representar en un mapa 2D en colores la acentuación de un centro tonal que corresponde a una tonalidad mayor o menor. Además de esta variable también describe el tipo de definición de estos centros, acentuando la definición tonal con colores cálidos (rojos) o mostrando la atenuación en la definición tonal con colores fríos (azules). Esta última medición agrega un parámetro que no se había considerado en el análisis anterior. En términos de configuración de la altura el espacio tonal puede estar más o menos definido.

Para realizar el análisis, se utilizó en un primer momento el software Nuendo 4.0 para segmentar temporalmente las improvisaciones en relación a los momentos anteriores y posteriores a los cambios en nueve segmentos. Cada segmento se analizó con Mirtoolbox en relación a la configuración tonal de la base. Los segmentos 2, 4, 6 y 8 corresponden a los momentos de CA a E7. (Ver Tabla 5.1)

|                      | 1   | 2               | 3   | 4               | 5   | 6               | 7   | 8               | 9   |
|----------------------|-----|-----------------|-----|-----------------|-----|-----------------|-----|-----------------|-----|
|                      |     | CA <sup>1</sup> |     | CA <sup>2</sup> |     | CA <sup>3</sup> |     | CA <sup>4</sup> |     |
| Cifrado<br>Americano | Bb7 | E7              | Bb7 | E7              | Bb7 | E7              | Bb7 | E7              | Bb7 |

**Tabla 5.1. Las nueve situaciones de la base correspondientes a los momentos anteriores y posteriores de cada CA.**

Los datos de la evaluación del espacio tonal en cada uno de los sujetos fueron contrastados con este nuevo análisis de Mirkeysom, generando gráficos para cada uno de los 9 momentos de la base. Los mapas del Mirkeysom correspondientes al **S4** se muestran en la Figura 5.18.

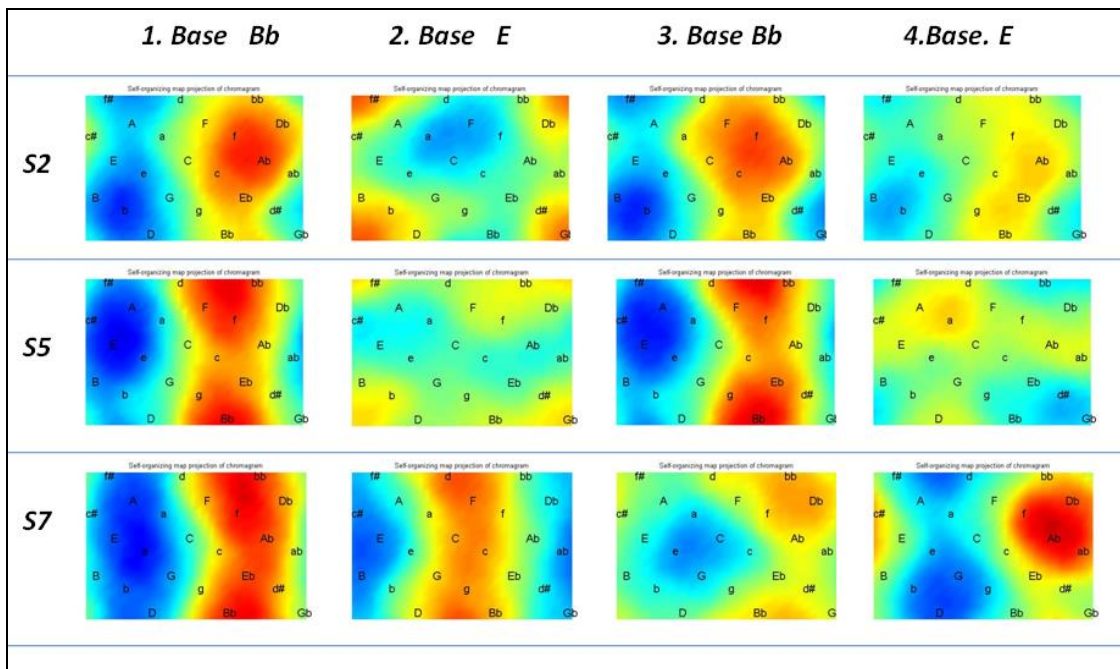


**Figura 5.18. Gráfico 2D del Mirkeysom para el S4. Representa la cercanía o lejanía de la altura analizada en relación a los diversos centros tonales posibles. Los colores cálidos (rojos) representan acentuación, colores fríos (azules) la atenuación.**

**S4:** Puede observarse principalmente dos situaciones en este análisis de la altura. Para los segmentos 1, 3, 7 y 9 se advierte un predominio de los rojos marcando mayor

definición en los centros tonales cercanos a Bb, Eb o Ab. Para los momentos de CA (E) se observa: en 2 un corrimiento hacia la derecha de los rojos, en 4 un mayor corrimiento hacia tonalidades cercanas a E, en 6 los colores claros y la ausencia de rojos muestran una indefinición considerable del centro tonal, en 8 un corrimiento hacia Gb. Este análisis resulta casi idéntico al realizado a partir de la observación del espacio tonal en las transcripciones. (ver Figura 5.18)

**S2, S5, S7:** Pudo observarse como en muchos casos la reacción de los improvisadores implica según el análisis realizado con el MirKeySom, más que un corrimiento de centro tonal, un mayor nivel de indefinición tonal. En el caso del S2 y el S5 esta indefinición se da en los momentos 2 y 4 donde la base toca sobre el CA; mientras que la armonía resulta definida en los momentos 1 y 3. (ver Figura 5.19)



**Figura 5.19. Gráfico 2d del Mirkeysom los Sujetos 2,5 y 7. Representa la cercanía o lejanía de la altura analizada en relación a los diversos centros tonales posibles. Los colores cálidos (rojos) representan acentuación, colores fríos (azules) la atenuación.**

Podrían observarse una gran cantidad de vínculos posibles entre lo que sucede en la base y el modo en que el improvisador reconfigura su acción. (Ver Tabla Ap.3.3 del Apéndice 3) El análisis con la herramienta Mirkeysom confirma muchos de los resultados del análisis hecho a partir de la visualización de la altura anteriormente. Los improvisadores reconfiguran su acción alejándose o acercándose al centro tonal original; al mismo tiempo existe cierta dinámica en acercarse o alejarse del centro tonal que no está vinculada a los CA. Además, se agrega un nivel de análisis que se relaciona con la



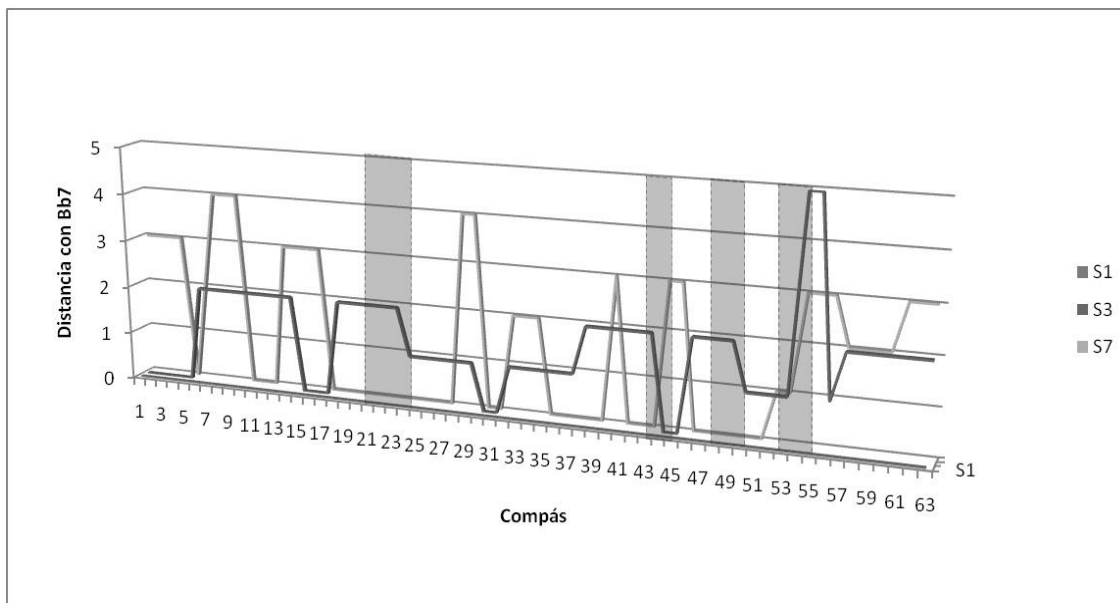
definición del centro tonal: los improvisadores reconfiguran su acción haciendo más o menos definida la tonalidad o centro tonal sobre el cual improvisan.

### **Análisis de datos en la entrevista**

Para profundizar en el análisis del CPA en relación a la altura, se compararon los datos obtenidos de las ejecuciones con las declaraciones hechas por los sujetos en una entrevista semiestructurada (Ver Tabla Ap.3.4 del Apéndice 3). De los 9 sujetos, seis declaran haber identificado con distintos niveles de precisión un cambio no esperado con respecto a la armonía (S2: *cambio de acorde*; S4, S5, S9: *cambios armónicos*; S6: *acorde lidio*; S8: *cambio en el bajo no era solo Bb*). Tres de los sujetos (S1, S3 y S7) declararon no haber identificado el cambio y uno deja sin contestar las preguntas relativas a este punto. En cuanto a la segunda pregunta sobre la descripción de lo que hicieron frente a este cambio, en los casos de sujetos que identificaron un cambio, la respuesta fue similar. Los improvisadores dieron cuenta en sus explicaciones del modo en el que trataban de interactuar y reflexionar en la acción con y a partir del cambio en la base. Entre las declaraciones se habló de: “*Probar notas...*” (S2) “*Amoldarme*” (S4) “*Parar, escuchar y tocar*” (S6) “*Acomodarme a lo que se estaba escuchando...*” (S8)

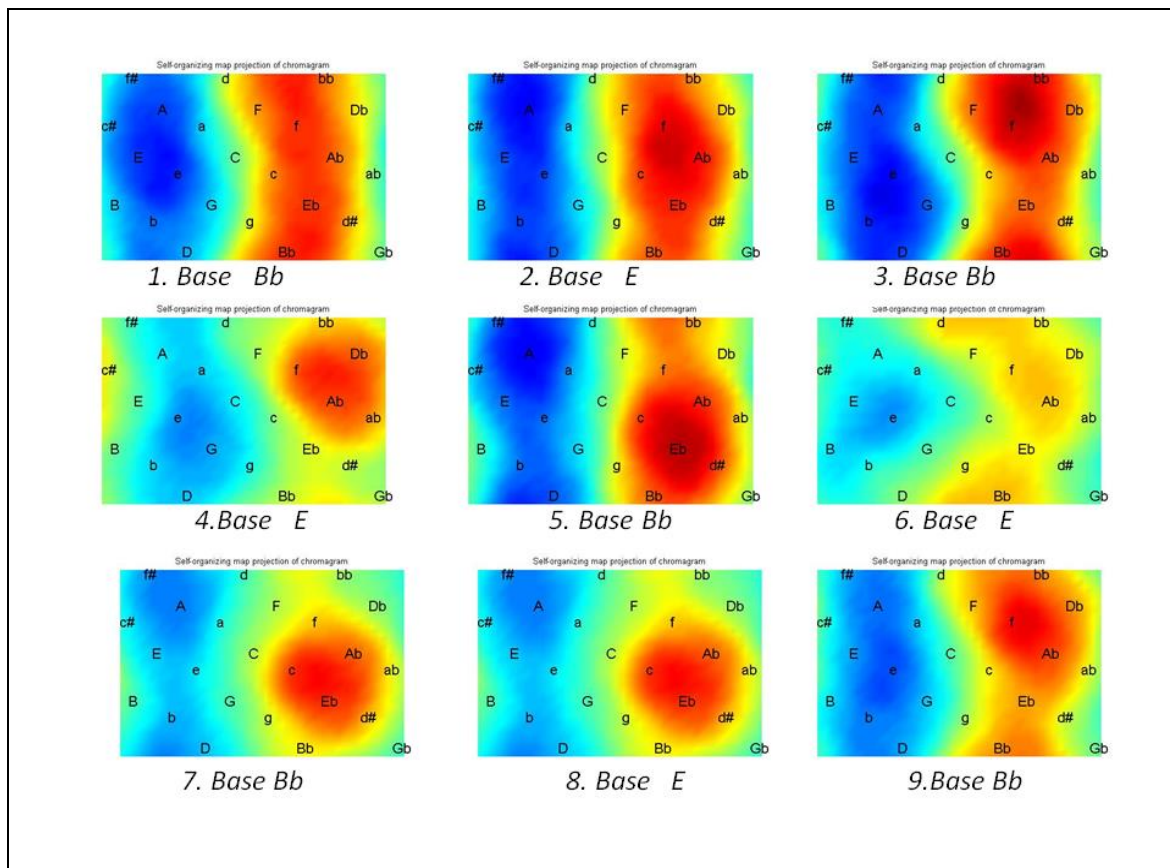
### **Observación sobre aquellos sujetos que no identificaron el cambio en la base**

Entre los sujetos que declararon no identificar el cambio en la base puede observarse el caso del S1 que nunca modifica su espacio tonal y mantiene su ejecución sobre Bb Mixolidio, inclusive cuando se producen los cambios. Este resultado deja en evidencia, por lo menos en un primer momento, como el S1 se ajusta estrictamente a la pauta armónica sin que lo afecte lo que sucede en términos sonoros y gramaticales con la altura en la base MIDI. En el análisis de los S3 y S7, si bien declaran no identificar el cambio, puede observarse un importante contraste en la configuración del espacio tonal después del CA<sub>2</sub> y CA<sub>4</sub>.



**Figura 5.20. Distancia estimativa con respecto al espacio tonal de Bb Mixolidio para los sujetos que declaran no ser conscientes del cambio. Los espacios marcados con gris señalan los momentos de cambio. El eje horizontal indica compases y eje vertical la distancia estimativa.**

El caso de S1 es especial por mantener constante el espacio tonal a pesar de los cambios en la base. Pareciera no reaccionar al cambio; sin embargo, en el análisis de MirKeySom puede observarse una mayor indefinición en relación al espacio tonal. Es decir donde una herramienta de análisis no muestra cambios, el análisis del con la herramienta MirKeySom grafica un desvíos en relación al centro tonal original. En la Figura 5.21 se presentan los gráficos para S1, quien parecía no reaccionar al cambio en el análisis previo.



**Figura 5.21.. Gráfico 2D del mirkeysom en Mirtoolbox para el S1. Representa la cercanía o lejanía de la altura analizada en relación a los diversos centros tonales posibles. Los colores cálidos (rojos) representan acentuación, colores fríos (azules) la atenuación.**

En primer lugar puede observarse variación en la coloración de los diferentes momentos, donde hay siempre mayor coincidencia entre los cuadros 1, 3 y 9. En segundo lugar, hay una atenuación en los colores del cuadro 6, donde se produce un cambio importante en la base, por lo que podría especularse sobre la influencia del cambio armónico sobre la improvisación de S1.

### **Discusión (Condición 2)**

En el análisis de las improvisaciones puede observarse el modo en el que los músicos reconfiguran su acción a partir de la aparición de cambios no previstos en la base relativos a los aspectos armónicos. El modo en que los sujetos cambian la configuración de la altura se constituye en el elemento central para dar cuenta de esta reconfiguración. El hecho que se produzca un cambio en la base no implica necesariamente que el improvisador lo perciba con un nivel preciso de conciencia gramatical, y el hecho de que lo perciba tampoco implica que el tipo de reacción deba ser de adaptarse intentando alinearse con el cambio. Se observaron casos –como en los casos de S1, S3 y S7- en

donde el sujeto declaraba no percibir un cambio pero reconfiguraba su acción tal como si lo hubiera percibido; y otros en donde aunque se declaraban percibir los cambios -S2 y S8-, elegían no reconfigurar su acción en determinados momentos. Para profundizar sobre estas problemáticas deberían abordarse aspectos relativos al foco de atención del improvisador y la conciencia sobre el cambio. Por otro lado el tipo de reflexión, foco y decisiones en el devenir de la interacción del improvisador con la base podría dar como resultado diferentes situaciones en el CPA susceptibles de ser observadas en el análisis. Puede hipotetizarse que en algunos casos el ajuste se da de manera automática, dando menos posibilidades al improvisador de hacer evaluaciones y tomar decisiones conscientes sobre lo percibido; mientras que en otros el improvisador evaluaría lo percibido y realizaría cambios más o menos instantáneos sobre su ejecución. Sobre esta reflexión podría afirmarse la coexistencia de evaluaciones diferentes con modos particulares de „conciencia en acto“ en la improvisación en curso, según dónde esté el foco de atención en el devenir del CPA.

## **COMPARACIÓN ENTRE CONDICIONES 1 Y 2**

Habiendo analizado los resultados vinculados a la adaptación de los sujetos ante los cambios/rupturas introducidos en las bases MIDI A y B para las Condiciones 1 y 2 podemos preguntarnos ¿Cómo se reconfigura la acción en el CPA en relación a los aspectos vinculados al ritmo y a la altura? ¿Qué rasgos en común y qué diferencias podemos señalar entre ambas condiciones?

En primer lugar, debemos tener en cuenta que en las dos condiciones los improvisadores interactuaron de forma dinámica, rompiendo o corriéndose de las pautas a priori incluso antes de las rupturas o cambios en la base MIDI. Puede observarse especialmente los casos de S2 y S6 para la Condición 1 (ver Figura 5.6 en p.139) y de S7 y S8 para la Condición 2 (ver Figura 5.17 en pag.150). Los sujetos interactuaron con la base de manera flexible, rompiendo con la misma en términos de groove y de configuración de la altura antes del cambio (CA y OC<sup>36</sup>). En ambos casos, de manera llamativa, cuando se produce la ruptura intentan volver a ajustarse a la pauta a priori en vez de adaptarse al cambio que se ha producido en la base. Es decir en vez de alejarse de Bb y del tempo=120bpm como se esperaría intentan volver a la pauta inicial. Hay que destacar que mientras que en la Condición 1, ambos improvisadores declararon

---

<sup>36</sup> NOTA: Los momentos de ruptura se denominan OC en la Condición 1 y CA en la Condición 2.

reconocer el cambio (OC), en la Condición 2 no se percataron del cambio armónico (CA). Esta situación señalada como equivalente para ambas condiciones aporta evidencia empírica que sostiene los siguientes enunciados:

(i) - Si bien el improvisador se adapta a una pauta rítmica u armónica a priori y puede reconfigurar su acción en base a un cambio o ruptura, el modo de interactuar siempre es dinámico y flexible y no depende de un cambio evidente en la base.

(ii) - La reconfiguración de la acción que se produce a partir de la ruptura en la Base, se vincula en parte a la ruptura pero también al modo en el cual viene estableciéndose previamente la relación con la Base. De esta manera un mismo cambio puede no reconocerse como tal o interpretarse de manera diferente.

(iii) - La reconfiguración de la acción en el caso de estos sujetos –que ya vienen haciendo rupturas con la pauta de la base incluso antes del cambio- afectan de manera diferente a la reconfiguración de la acción en las Condiciones 1 (ritmo) y 2 (altura). Mientras que en el caso de 1, los sujetos pueden percatarse del cambio inmediatamente, y ajustarse después de un lapso relativamente corto (10 a 12 beats después del OC); en el caso de 2 los sujetos no reconocen el cambio aunque reconfiguran su acción a partir del mismo.

(iv) - El hecho de que todos los sujetos en la Condición 1 hayan declarado percibir el cambio mientras que solo 6 sujetos hayan percibido el cambio en la Condición 2, nos da la pauta de hasta qué punto un cambio en el ritmo tiene un impacto diferente en términos de percatación conciente. Es de suponerse que un caso como el de S1 en la Condición 2 (ver Figura 5.17 en p.150) en la que además de no reconocer la ruptura el sujeto se ajusta estrictamente a la pauta inicial sería muy poco probable o casi imposible en la Condición 1.

Volviendo al caso de los S2 y S6 en la Condición 1 hemos señalado el modo en el cual en los momentos en los que parecen no ajustarse al OC (171bpm) intentando volver a la pauta a priori (120bpm) producen un ajuste que se acerca a una proporción 2:3 con un IBI promedio de 0,527 seg. (114bpm). Aunque los S2 y S6 intentan volver a la pauta inicial (120bpm), esto se hace imposible sobre la base MIDI con un beat a 171bpm; en ese momento interpretan el cambio OC a 171bpm en términos de una relación polirrítmica 2:3. Es decir puede afirmarse que en el caso del ritmo el ajuste, tiende a producirse de manera automática sin que intervenga un nivel de conciencia gramatical preciso. En el CPA en la improvisación el groove no puede ser obviado o evitado puesto que la

sincronización en términos de entrainment se vincularía a un proceso que es conciente fundamentalmente en un nivel corporal y no necesariamente mental-gramatical.

Se asume por otra parte que el impacto en términos de percatación conciente parece ser más débil en relación a los cambios en la altura (CA) puesto que tres sujetos – S1, S3 y S7- declaran no percibir el CA. Incluso un sujeto -como en el caso del S1- puede desatender a los cambios ajustándose siempre a la pauta inicial Bb7 luego de que se ha presentado cuatro veces durante el transcurso de toda la ejecución (CA<sub>1</sub>, CA<sub>2</sub>, CA<sub>3</sub>, CA<sub>4</sub>). A pesar de esto, si bien S3 y S7 al igual que S1 declaran no percibir el cambio fue observada cierta reconfiguración en la acción que podría eventualmente estar vinculada a dichos CA (ver Figura 5.20 en pag.154). Estas situaciones nos hacen suponer que aunque a partir del CA pueden darse diferentes niveles de conciencia en términos gramatical, habría un nivel en el que la altura impacta de manera no conciente en términos mentales-gramaticales. La conciencia corporeizada de dicho cambio se daría en términos de sensación de tensión, disonancia o alejamiento; sensación que favorecería la reconfiguración de la acción por parte del improvisador.

La idea del foco de atención para Condiciones 1 y 2 también podría ser comparado. En la Condición 1 (ritmo / entrainment) el S2 y el S6 experimentan el cambio de tempo como una aceleración del ritmo, sin considerar que se altere el beat. Los músicos construyen su interpretación de lo que sucede a partir de la misma producción de la respuesta. Sea intencional o no intencional se encuentran tocando al momento del OC. De dicha acción –la de tocar- deviene la posibilidad de sentir el cambio de velocidad del beat como una aceleración en otro nivel métrico y en base a esto construir una relación polirrítmica del beat sentido con el beat en la base. Posteriormente luego de una detención S2 y S6 evalúan nuevamente lo que sucede en la base, es a partir de esa evaluación que los sujetos reconfiguran su acción nuevamente interpretando ahora lo que sucede en la base como un cambio de velocidad del beat.

En el caso de la Condición 2, puede estimarse que aquellos sujetos -S2, S4, S5 y S6- que se ajustaron antes del CA a la pauta inicial o solo hicieron variaciones cercanas a Bb7 (ver Figura 5.17 en p.150), pudieron identificar el CA con más facilidad y mayor precisión en términos gramaticales. En ambas condiciones -1 y 2- puede señalarse que un nivel más bajo de actividad o de variaciones con respecto a la pauta inicial, favoreció el foco de atención en la base MIDI provocando una reconfiguración de la acción más inmediata y ajustada a la ruptura. Si por el contrario en el momento del CA el sujeto estaba haciendo variaciones del espacio tonal que involucraban alturas alejadas de Bb, la

ruptura tiene menos posibilidades de ser percibida como tal. La sonoridad de CA no es solo un „E7 Lidio“ como se pretende, sino que emerge otra configuración que se desarrolla a partir de la combinación de lo que suena en la base y lo que aporta el improvisador. Lo que percibe el improvisador se construye en base a lo que el improvisador hace, toca, o en el caso que no toque, ante la misma decisión de no tocar y poner el foco de atención en lo que suena. Su experiencia puede ser: una tonalidad difusa, algo cercano a lo atonal, o simplemente algo extraño, puesto que el improvisador construye su interpretación acerca de la configuración sonora de la altura en la propia percepción-acción.

## **CONCLUSIONES**

En el presente capítulo, se abordaron aspectos vinculados al ritmo y a la altura sobre la base de un modelo de CPA para la improvisación en jazz como interacción con el ambiente. La cognición musical en la improvisación deja de ser solo mental-gramatical para entenderse en términos de experiencia corporeizada alrededor de un ambiente de cambio temporal y/tonal, que condiciona el CPA. Se estudia específicamente el modo en el que el improvisador reconfigura la acción a partir de ciertos cambios que rompen sus expectativas en relación al ritmo y la altura. La idea de percepción-acción se presenta como superadora del modelo cognitivo clásico, centrado en la gramática y procesamiento mental. Si en dicho modelo tradicional la percepción y la acción funcionan como sistemas periféricos (input-output) de la cognición, en el modelo CPA son el lugar central desde donde se construye la „conciencia en acto“. La cognición es interacción, la conciencia no es solo pensamiento propositivo o gramática, y la reflexión como interpretación siempre es una acción corporeizada del sujeto en el mundo.

Cuando decimos que es en la performance que se desarrolla la conciencia en acto de la improvisación en jazz no estamos hablando de la conciencia en un sentido tradicional. Cuando evaluamos el modo en el que los improvisadores reconfiguran la acción en ambos experimentos y comparamos los datos con las declaraciones en la entrevista, llegamos a la conclusión de que muchos de los sujetos no reportan o no son plenamente concientes, en un sentido gramatical/discursivo, de lo que ocurrió en la base; en muchos casos, tampoco del modo en el que actuaron para adaptarse. El problema es que pensamos en la conciencia en relación al control cognitivo en términos de mente (Pinz, 2005, citado en Zbikowski, 2011); la „conciencia en acto“ podría relacionarse no solo con el ritmo o la armonía en términos gramaticales sino también con la experiencia corporeizada del groove como organizador temporal y del espacio tonal como metáfora de

la configuración de la altura. Cuando decimos que las respuestas son 'en automático' o vinculadas a una memoria muscular motora, estamos viendo al improvisador y a su cuerpo como una máquina que actúa sin conciencia, que se mueve controlada por una mente-cerebro como sistema central. Si, por el contrario, pensamos en una conciencia construida en la acción, que se desarrolla como interpretación a partir de pequeñas interacciones con el ambiente, con la propia acción, con la acción del otro y con lo que suena en general, entonces estamos refiriéndonos a una „conciencia en acto“, corporeizada en el marco de un CPA.

La conciencia en acto de la armonía o del ritmo es construida como una interpretación basada en lo que el mismo sujeto hace en la performance. La percepción consciente de la acción y del resultado de la acción que se produce, emergen al mismo tiempo. Lo inesperado es en el marco de lo improvisado algo que el improvisador espera, algo con lo que trabaja y construye discursivamente. La amplitud de acciones posibles sobre la altura o sobre el ritmo, a partir del referente a priori en la improvisación en jazz, es lo que hace que las posibilidades de interpretación se maximicen. A partir del análisis del CPA, pueden señalarse diferencias claras acerca del modo en que la improvisación como conocimiento con respecto a una ejecución musical leída en partitura. La amplitud de interpretaciones acerca de lo que sucede en términos de conciencia en acto hacen que un solo improvisado constituya una forma de hacer diferente a las de la ejecución y la composición tal como las hemos definido. Es en este sentido es que podemos afirmar que la improvisación se convierte en una ontología orientada por la percepción-acción. Finalmente hay que aclarar que la interacción con la que se ha abordado el estudio de la improvisación en el presente capítulo es unidireccional, ya que la base, por sus características, no puede reaccionar o reconfigurar su acción en relación a lo que toca el sujeto. En una situación real la base de acompañamiento respondería a la acción del solista, generando un diálogo de ida y vuelta y una interacción en múltiples niveles temporales. En el Capítulo 6 se propone un estudio que amplía la idea de análisis de lo intersubjetivo a la interacción con el otro; en estos términos habrá de conceptualizarse lo improvisado como construcción conjunta, como cognición social y como musicalidad comunicativa.



# CAPÍTULO 6

## **ESTUDIOS EXPERIMENTALES 2: INTERACCIÓN ENTRE IMPROVISADORES Y EMERGENCIA COLABORATIVA (EC)**

En el presente capítulo se aborda el estudio de la improvisación en una perspectiva en la que se prioriza su descripción como interacción en términos sociales-intersubjetivos. El concepto de „Emergencia Colaborativa” (EC) (Sawyer, 1999; 2006) resulta apropiado para describir dicho fenómeno social a partir del cual, la música se constituye en primer término como el resultado del intercambio mutuo. Lo musical es co-creado en la performance grupal; es decir, más que ser el objeto de creación de un individuo, emerge de una serie de interacciones entre subjetividades, que pueden ser observadas atendiendo a las dimensiones sonoras, corporales, gramaticales y expresivas.

Para estudiar la Emergencia Colaborativa (EC) en la improvisación, se recurre al marco teórico vinculado a las ideas de Cognición Social y Musicalidad Comunicativa (ver Capítulo 4). En torno al concepto de Cognición Social (De Jaegher y Di Paolo, 2007) se considera que los sujetos involucrados en una interacción guardan cierta autonomía; y es en favor de esta autonomía que la experiencia cognitiva se construye entre el sentido individual y el sentido conjunto afectado por las dinámicas de coordinación. Para explicar estas dinámicas son de utilidad las categorías de „orientador-orientado”. Las mismas hacen referencia a cómo uno de los sujetos puede conducir o condicionar la improvisación de otro, promoviendo así nuevos dominios de significación conjunta.

Los conceptos vinculados a la Musicalidad Comunicativa (Malloch 1999/2000; Trevarthen 1999/2000) aportan al presente estudio categorías generales de análisis para la interacción en términos de comprensión mutua. La interacción musical-sonora en la improvisación se presenta como una situación de comunicación expresiva y afectiva entre los músicos que podría ser análoga a la interacción adulto-bebé, no necesariamente

condicionada por un lenguaje proposicional (Schögler, 1999; Custodero, 2008; Gratier, 2008). La comunicación entre músicos sostiene la construcción conjunta y se sustenta en la capacidad de comprensión mutua desarrollada a partir de un „basamento“ (Gratier, op.cit.) de conocimiento compartido que atiende sobre todo a las convenciones del estilo.

Se consideran para el análisis las categorías principales sobre las cuales se caracteriza a la Musicalidad Comunicativa: pulso, calidad y narrativa (Maloch, 1999). Si bien las mismas sirven originalmente para abordar el análisis de las cualidades musicales intencionales y expresivas de las vocalizaciones en el intercambio madre-bebé, habrán de definirse aquí conceptos similares para la improvisación en un grupo de jazz, a saber: (I) El „pulso“ como categoría general para describir la temporalidad compartida, en este caso los aspectos del micro-ritmo que se describen en términos de „groove temporal“. (II) La „calidad“ en vistas a describir los aspectos sonoros (altura, timbre, armonía) –en un sentido psicoacústico y expresivo– del „groove tonal“, en tanto forma dinámica en la que se comparte el espacio de la altura en la improvisación jazzística. (III) La „narrativa“ en la música improvisada, en vistas a explicar el modo en el que sucesivas interacciones dan lugar a la emergencia de sentidos conjuntos del pulso y la calidad, que trascienden toda interpretación desde una lógica individual.

Para el estudio de los procesos intersubjetivos de la EC se desarrolla un experimento con grupos de dos improvisadores (instrumento armónico e instrumento melódico) en vistas a describir las relaciones de tipo orientador-orientado, y a las particularidades del pulso, la calidad y la narrativa descriptas anteriormente. La idea del experimento es generar artificialmente un punto de ruptura en relación a un parámetro específico –ritmo o altura– en distintas condiciones de interacción que incluyen: una interacción triádica que involucra a dos improvisadores y una Base MIDI y una diádica que involucra solo a dos improvisadores. Se asumió que a partir de estos puntos de ruptura que son introducidos en la base MIDI o provocados adrede por uno de los dos improvisadores podría observarse el modo en que los músicos reconfiguran su acción iniciando una nueva dinámica de interacción orientador-orientado.

## **DISEÑO DEL EXPERIMENTO**

### ***Objetivos***

El objetivo de este estudio es describir el modo en el que grupos de dos improvisadores interactúan en dos tipos de situaciones: (i) Entre músicos improvisado a

dúo. (ii) Entre músicos y con una base MIDI que simula un bajo caminado (*walking*) en un ensamble de jazz durante una performance improvisada. La descripción apunta a explicar las dinámicas de interacción (orientador-orientado) que emergen de la observación del ritmo en términos de „groove temporal” y la altura en términos de „groove tonal”.

## **Método**

Como ya hemos señalado en Capítulo 4 el presente experimento puede ser categorizado como pre-experimental o cuasi-experimental (Campbell y Stanley, 1966 en Sapiery, 1997), puesto que no está orientado específicamente a la verificación o falsación de una hipótesis sino que se convierte en un dispositivo para la observación del modo en el que una serie de grupos de dos improvisadores (G) modifican las dinámicas de interacción orientador-orientado a partir de un estímulo (Base o Consigna). El experimento se organiza en base a un diseño intrasujeto o intragrupo en el que cada grupo (G1, G2, G3, G4 y G5) de dos (2) músicos (SA y SB) es sometido a las cuatro (4) Condiciones experimentales diferentes mientras realizan performances improvisadas.

**Sujetos:** 5 grupos (G1, G2, G3, G4 y G5) de 2 improvisadores cada uno constituidos por un sujeto ejecutante de instrumento armónico –guitarra o piano– (SA1, SA2, SA3, SA4 y SA5) y un sujeto ejecutante de instrumento de viento –saxo o trombón– (SB1, SB2, SB3, SB4 y SB5). Los grupos se conforman de manera aleatoria a partir de la convocatoria individual de (10) diez músicos improvisadores profesionales, todos ellos instrumentistas –de saxofón, trombón, piano y guitarra– de la ciudad de La Plata. Los músicos tienen actualmente entre 30 y 40 años de edad y participan activamente de la escena local de la música popular vinculada al jazz, frecuentando diversas jam sessions de la ciudad. Todos forman parte de grupos y proyectos de música instrumental de jazz; muchos de ellos cuentan incluso con discos solistas o con álbumes propios de los grupos musicales que conforman. La formación principal de los sujetos es jazzística, en la mayoría de los casos adquirida en el ámbito de La Plata. Tres de los cuatro guitarristas participantes cuentan también con estadías de formación en Estados Unidos con músicos reconocidos y de renombre en el estilo. Además de ser músicos de jazz, todos declararon tocar además diferentes estilos de música popular, entre los que se nombran fusión, funk, música brasilera y rock. La mayoría de los músicos ejerce además la docencia en ámbitos privados y/o académicos.

**Estímulos:** En los casos de las Condiciones 1 y 3, se utilizan dos (2) Bases MIDI de jazz (bajo caminado solo) que han sido elaboradas a partir de la modificación de las Bases

utilizadas en Estudios Experimentales 1, utilizando el software Finale 2011 y Nuendo 4. En las mismas se generan rupturas abruptas no previstas por los improvisadores. En el caso de las Condiciones 2 y 4, los estímulos se generan a partir de ciertas consignas que son provistas a uno de los improvisadores en cada caso.

**Base A (Condición 1):** Se organiza sobre un Blues de 12 compases en Sib (Bb) en el que se repite 4 veces la estructura de 12 compases (48 compases en total). Se presentan una serie de cambios abruptos de tempo a los que se categoriza como „Onset del Cambio“ (OC). Los cambios de tempo se desarrollan de la siguiente manera: c.1-18(120bpm); c.19-37(171bpm); c.38-39(120bpm); c.40-41(171bpm); c.42-43(120bpm); c.44-45(171bpm); c.46-47(120bpm); c.48-62(120bpm).

**Consigna A (Condición 2):** Una consigna de ruptura vinculada al ritmo es provista al Sujeto B (SB) que toca instrumento melódico. Se le indica al mismo que debe introducir en algún momento de la improvisación una ruptura notable y abrupta en relación al tempo; más precisamente una aceleración del tempo.

**Base B (Condición 3):** Se presenta inicialmente sobre un espacio tonal de Bb7 Mixolidio, que representa el primer acorde o armonía del blues de jazz. A partir de establecer esta constante en relación al espacio tonal, se generan rupturas abruptas que producen un desplazamiento hacia un EMaj7 (Lidio) al que se define como „cambio armónico“ (CA). Después de cada ruptura, el cambio se mantiene durante algunos compases, para luego regresar al espacio tonal original. Estas rupturas se repiten 4 veces en distintos momentos durante la base CA<sup>1</sup> (c.21-24) CA<sup>2</sup> (c.43-44), CA<sup>3</sup> (c.48-49) y CA<sup>4</sup> (c.53-54).

**Consigna B (Condición 2):** Se le provee al SA (instrumento armónico) una consigna de ruptura en relación a la altura. Se le indica que en algún momento de la improvisación debe introducir una ruptura notable y abrupta en relación a la armonía (un cambio de acorde que provoque una ruptura con la pauta (Bb7)).

**Aparatos:** Computadora, placa de grabación multipista, micrófonos, auriculares, cámaras de video.



*Figura 6.1. Fotografía del G3 durante la realización del experimento.*

**Procedimiento:** Cada uno de los grupos G (SA+SB) improvisa con ciertas pautas a priori, sobre las Bases MIDI (Condición 1 y 3) o sin las Bases (Condición 2 y 4) con Consignas individuales para los SA y SA. Todas las improvisaciones son grabadas en multipistas en audio digital y registradas por tres cámaras de video. Las bases son reproducidas desde la PC por auriculares, la grabación se realiza en un programa multipistas (Nuendo), el retorno necesario también es provisto por auriculares. Luego de cada prueba se realiza además una breve encuesta escrita (ver Apéndice 4) en la que cada improvisador da cuenta de su experiencia en primera persona durante la ejecución realizada.

Condición 1: Ambos improvisadores tocan en sincronía con la Base MIDI A con ruptura en aspectos vinculados al ritmo (tempo). Se les solicita considerar la base como otro ejecutante real y no detenerse hasta que la misma finalice. Se les aclara que es un blues en Bb7.

Condición 2: Los improvisadores tocan juntos sin base MIDI, se les propone una pauta armónica de Bb7 y un tempo aproximado de 120bpm. Se le proporciona al SB de manera escrita la Consigna A de ruptura en relación a los aspectos rítmicos, se le solicita que sea una sola vez y que su intervención debe ser cuidada en un sentido musical.

Condición 3: Ambos improvisadores tocan en sincronía con la Base MIDI B, con cambios abruptos vinculados a la altura (armonía). Se realizan las mismas aclaraciones que para la Condición 1.

Condición 4: Los músicos tocan sin base MIDI, con consignas de ruptura en relación a la armonía. Se repiten las consignas de la Condición 2 pero en este caso la indicación de

ruptura es para el SA. Se le proporciona de manera escrita la Consigna B de ruptura en relación a los aspectos armónicos.

**Entrevista Grupal:** Además de la realización de las pruebas basadas en las cuatro condiciones experimentales, y las encuestas luego de cada prueba correspondiente a cada una de las condiciones, los grupos son entrevistados. Se realiza una entrevista es grupal, de a dos –es decir por grupo musical– y oral semi-estructurada. La misma se organiza en base a una serie de preguntas guía (ver Apéndice 4) sobre las cuales se intenta generar un diálogo entre los sujetos y con el entrevistador acerca de las temáticas estudiadas. Como disparador de esta entrevista se realiza una primera performance improvisada con condiciones similares a las señaladas para las Condiciones 1,2, 3 y 4: los improvisadores tocan interactuando sin consignas sobre una pauta inicial que solo define una armonía Bb7 y un tempo aproximado de 120bpm. Más allá de las pautas se les sugiere ser creativos y tocar de manera similar a la que tocarían en una situación de jam sesión o concierto.

### **Análisis de los resultados**

Los resultados se presentan en tres apartados diferentes a saber:

(I) Condiciones 1 y 2 (Emergencia Colaborativa [EC] y Ritmo / Entrainment): Los datos fueron analizados a partir de mediciones de entrainment sobre los archivos de audio digital. Las mismas incluyen la medición de variaciones en el Intervalo Inter Beat (IBI) y en el nivel de Sincronía del beat entre SA y SB, y entre SA-SB y la Base. Sobre estas mediciones se realizan interpretaciones acerca del modo en el que los sujetos organizan el pulso/groove temporal como un modo de compartir la temporalidad en la improvisación.

(II) Condiciones 3 y 4 (Emergencia Colaborativa [EC] y Armonía / Configuración de la altura): Los datos fueron analizadas utilizando 2 herramientas de software para el análisis de la altura: (A) Mirkeysom en Matlab 2010 (Toiviainen and Krumhansl, 2003) y (B) KeyStreght (Noland y Sandler, 2007). Estas herramientas de software aportan representaciones visuales de la tonalidad en situaciones interacción en la improvisación. Se pretende con las mismas buscar formas de interpretar el espacio compartido de la altura en términos de calidad/groove tonal.

(III) Análisis de la Entrevista Grupal: Sobre los textos obtenidos a partir de la entrevista se realiza un análisis cualitativo utilizando el software NVIVO 8.

# CONDICIÓN 1 Y 2: EC Y RITMO / ENTRAINMENT

Para el análisis de la Emergencia Colaborativa (EC) vinculada al ritmo se recurre a las herramientas y categorías del entrainment. Se realizan sobre los archivos de audio las siguientes mediciones: *medición del IBI* (Intervalo Inter Beat) (ver Capítulo 5) y *medición de sincronía entre los beats* en ambos improvisadores y entre ambos improvisadores y la Base MIDI.

El análisis de la sincronía del beat se realiza en vistas a identificar el modo en el que ambos improvisadores construyen conjuntamente el groove temporal. En el Capítulo 4 se ha referido al groove en el jazz y a la posibilidad de tocar adelante o atrás del beat en relación a un beat ideal considerado como punto 0. En el marco de la teoría del entrainment la sincronía entre dos beats u osciladores se mide en términos de fase. Doffman (2008) describe cómo en un walking de jazz en negras, el beat o pulso se constituye como un oscilador regular que regresa en cada ciclo a su estadio de reposo inicial. De esta manera analiza el modo en el que cada uno de los integrantes de un trío de jazz sincroniza con el beat de sus compañeros de grupo. La medición de la fase en dicho estudio se describe numéricamente en grados (de 0° a 360°); donde 0° es en fase y 180° representa la anti-fase. En un estudio de groove de jazz, la anti-fase puede interpretarse como la segunda corchea de cada negra. En nuestro caso la medición se realiza en segundos, por lo cual con un IBI=0,5 (120bpm) la fase estaría representada por 0 seg y la anti-fase por 0,25 seg. El nivel de sincronía con la base o con el otro sujeto se mide a partir de comparar el lugar donde se ubican temporalmente los onsets de cada uno de los beats. Los valores se obtienen en referencia al beat de la Base o del otro sujeto y el nivel de desvío hacia delante o hacia atrás que tienen cada uno de los sujetos. Un valor negativo indica una anticipación (adelante) con respecto al beat –de la base o del otro sujeto– representado por el 0; mientras que el valor positivo indica una localización temporal a posteriori con respecto al beat –de la base o del otro sujeto– representado por el valor 0. La decisión de realizar estas mediciones expresadas en segundos se debe a que en el presente estudio se analizan segmentos de música en los que el IBI fluctúa considerablemente, e incluso donde se superponen dos beats con IBI diferentes, por lo que la medición expresada en grados resulta problemática.

Las mediciones del IBI y la sincronía del beat son interpretadas en vistas a identificar dinámicas de interacción de tipo orientador-orientado, y a partir de las mismas el modo en el que el micro-ritmo –entendido como groove– emerge como construcción del entrainment en la improvisación.

**Segmentos de audio analizados:**

Condición 1: (Con Base MIDI) El microanálisis se realiza sobre un segmento de música con una duración total de 24 segs. (23,2 segs exactamente). El segmento consta de un sub-segmento inicial de 6 compases (24 beats-12 seg.) que discurren a 120bpm hasta el „onset del cambio“ (OC) y de un segmento de 8 compases (32 beats – 11,2 seg.) que discurren a 171bpm después de producido el OC.

Condición 2: El microanálisis se realiza en un segmento breve de entre 70 y 120 beats, seleccionado por el investigador y que incluye el cambio introducido por el sujeto B (SB) (instrumento melódico).

Sobre cada uno de estos audios se siguió el siguiente procedimiento:

(i) Aplicar las herramienta de detección del beat QM Vamp Plugin set - Tempo and Beat Tracker y Note Onset detector del Sonic Visualizer según fuera necesario en cada uno de los audios en cuestión.

(ii) Corregir manualmente y a partir de la escucha seleccionando solo aquellos onsets que se interpretan como tactus y eliminando aquellos que no lo son.

(iv) Medir todos los intervalos inter beat (IBI) y la ubicación temporal de cada uno de los betas de la Base, el SA y el SB.; exportando la información numérica, para luego trabajar con ella en una planilla de cálculo (Excel 2010).

(v) Ordenar y alinear los datos de los 9 sujetos en relación a su ubicación temporal correspondientes al segmento de la ventana. En la Condición 1 los momentos en los que el improvisador no toca figuran como datos en blanco. En el caso de la Condición 2: los datos faltantes se calcularon estimando su duración en base a los beats anteriores y posteriores, por lo que no pueden observarse las detenciones de los ejecutantes en dichas ubicaciones

(vi) Se realizaron gráficos sobre los que pudo evaluarse el modo en el que actuaron los sujetos a partir del cambio rítmico. Se agrupó a los sujetos según tuvieran una conducta similar al adaptarse al cambio en la base (OC) o al producirse el cambio de tempo introducido por el SB.

(vii) Se interpretaron los datos presentados en los gráficos y se compararon con los datos recabados en la encuesta escrita.



Para cada una de las pruebas se presentan a posteriori consideraciones generales acerca de las declaraciones de los improvisadores en la encuesta. Los datos numéricos en todos los casos atendiendo también a estas descripciones realizadas para cada caso. Luego de presentadas las Condiciones 1 y 2 se establecen relaciones y diferencias entre ambas.

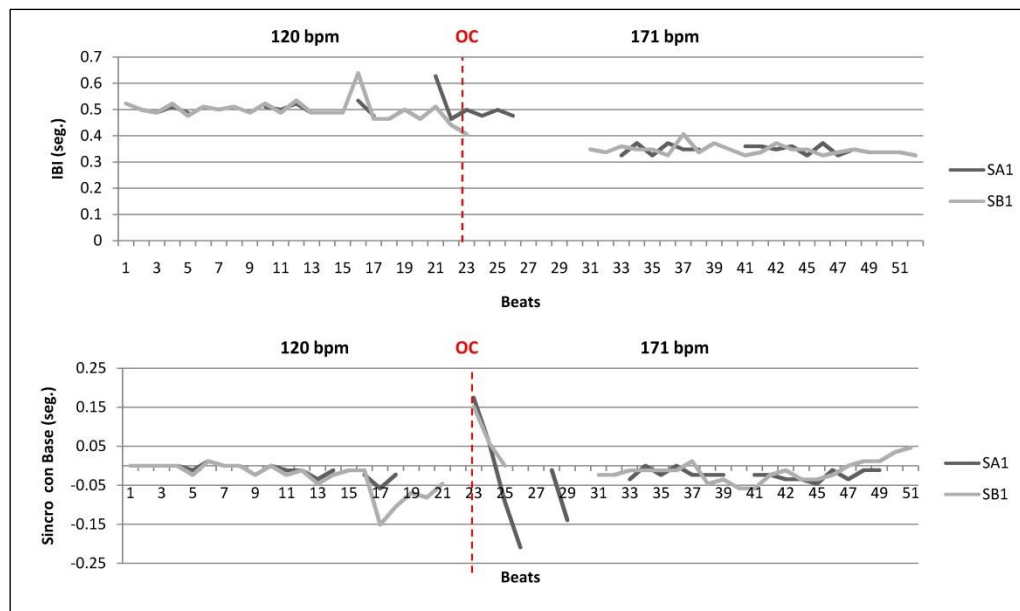
## **Resultados**

Acercas del uso de siglas: nos referiremos a los grupos con la sigla G, cuando la misma esté acompañada de un número referirá a un grupo en particular G1, G2, G3, G4 y G5. Las siglas SA y SB refieren siempre a: sujeto que toca instrumento armónico (SA) y sujeto que toca instrumento melódico (SB). Los numeradores para tal caso hacen referencia a un sujeto que pertenece a un grupo determinado. Por Ej. SA1 es el sujeto que toca instrumento armónico en el G1.

Las denominaciones *antes* (adelante o adelantado) y *después* del beat se hacen en relación a la ubicación temporal con respecto al beat 0. Es decir valores negativos (por ej. -0.05 seg.) significa *antes* en términos temporales del beat 0 –es decir adelantado 0.05 seg.– mientras que los valores positivos indican una ubicación del beat en un lugar temporal a posteriori de dicho beat (por ej 0.05s seg.). Para una explicación más completa remitirse al apartado sobre groove/entrainment en Capítulo 4. Los valores están expresados con punto (0.5) y no con coma (0,5) por cuestiones técnicas en los software utilizados. El beat 0 refiere en Condición 1 al beat de la Base MIDI; mientras que en Condición 2 se toma al beat de SA como beat 0 para medir la sincronía de SB.

### **Condición 1: Análisis de Resultados caso por caso**

**G1 y G3:** En estos dos únicos casos tanto los SA (1 y 3) como los SB se detienen y evalúan en la escucha, con algunas breves intervenciones –que pueden observarse en el gráfico de sincronía– para adaptarse ambos al beat de la base en el marco del segmento analizado. En ambos casos es SB quien primero se adapta al cambio ajustando con el beat de la Base.



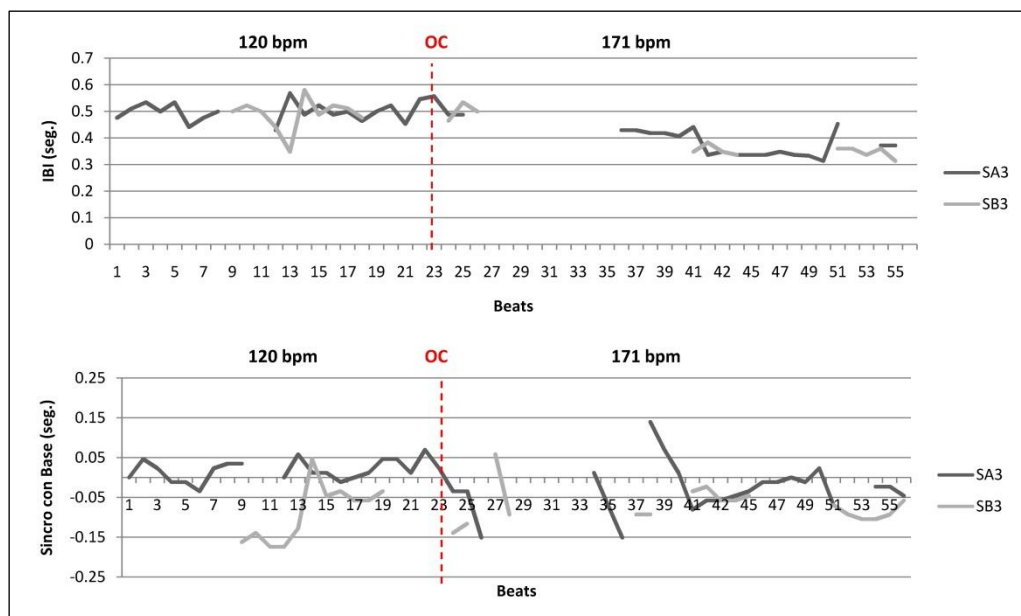
**Figura 6.2. Medición del IBI en el G1, en el momento donde se produce el OC (línea de puntos roja). Los datos en blanco indican que no hay actividad. Sincronía con Base: Valores negativos implican una anticipación con respecto al beat de la Base MIDI misma, los valores positivos un retraso con respecto a la misma.**

**G1:** SB1 se detiene primero e identifica (según señala en la encuesta) el cambio como un cambio de tempo; se interpreta que por estas dos razones se adapta con mayor velocidad que su compañero. SA1 sigue tocando sobre el cambio y realiza un nuevo intento de sincronizar en el beat 28. Luego comienza a tocar en el beat 33, dos beats después de SB1 y pero con mayores variaciones en el IBI.

En cuanto a la sincronía puede observarse (ver Figura 6.2 gráfico de Sincro. con Base) que ambos están casi siempre *antes* del beat de la Base (por debajo de 0) incluso en el caso de SB1 se observan valores por debajo de SA1. SB1 se desplaza antes del OC hacia un lugar cada vez más anticipado del groove (beats 9-18). Este adelantamiento y el posterior adelantamiento de SA1 podrían implicar una relación de orientador-orientado donde SB1 conduce a SA1 en las variaciones del groove. Luego del OC, SB1 comienza antes su ejecución ajustada, se interpreta que SA1 guía su ejecución por aquello que ha tocado SB1. SB1 declara: *“Mi atención se dirigió a la métrica más que a la armonía”*; se entiende que su foco está en la Base y en cómo adaptarse a ella mientras que SA1 señala: *“Mi atención tuvo que prestar espacio a poder mantenerme dentro de la forma. Además de la atención prestada a mi compañero y los elementos generales de la música blues”*.

**G3:** Antes del OC, el SB3 comienza una frase muy atrasada con respecto al beat de la Base (ver en Figura 6.3 [Sincro. con Base – beat 9] aproximadamente 0,15 seg. después

del beat de la Base representado por el 0). Luego acelera acercándose en sincronía al groove de SA3 y la Base a los podría considerarse como orientadores. (ver sincronización beat 15 en Figura 6.3)

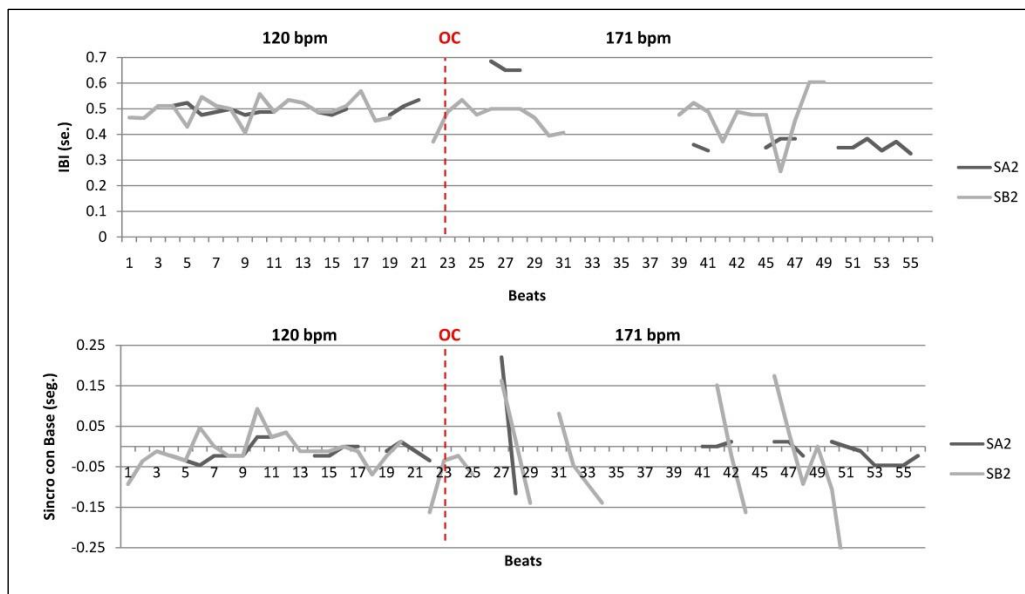


**Figura 6.3. Medición del IBI en el G3, en el momento donde se produce el OC (línea de puntos roja).**

A partir del OC se produce un periodo en el cual hay muy pocas intervenciones de ambos sujetos, por lo cual se interpreta que ingresan en un periodo de evaluación<sup>37</sup>. SA3 es el primero que intenta acoplarse a la Base –beat 37– en el nuevo tempo pero es recién después de que entra SB3 que SA3 encuentra el groove sobre el nuevo tempo pegándose inmediatamente a la base. El SB3 da cuenta en la entrevista de su decisión consciente de parar de tocar para escuchar a la Base: en esto se parece a SB1 en G1.

**G2, G4 y G5:** En el caso de estos tres grupos, son los SA quien primero se adaptan al cambio (ver por ejemplo G2 en Figura 6.4 - beats 41 a 55). En G2, SB2 no termina de ajustarse en el segmento analizado. Este sujeto relata acerca de su reacción al OC: “*Me generó desconcierto y me llevó un tiempo acomodarme.*”

<sup>37</sup> Evaluación: Ver explicación en Capítulo 4 pag.121.



**Figura 6.4. Medición del IBI en el G2, en el momento donde se produce el OC (línea de puntos roja).**

**G2:** La falta de sincronía de SB2 con respecto a la Base es en general bastante pronunciada. Se observa una adaptación solo en el caso de SA2 (ver Figura 6.4 – Medición del IBI – beats 41 a 55). En el comienzo –antes del OC– se interpreta que SA2 trata de entrar en groove con respecto SB2, que parece no encontrar un groove estable (observar sincronización en Figura 6.4 – beats 5 a 11). En este intento, antes del OC el orientado SA2 sigue las acciones de SB2.

**G4:** En general las frases de SB4 son breves así como las de SA4. SA parece acoplarse casi inmediatamente a la Base casi sin interrumpir la continuidad para escuchar. Se deduce que el discurso fragmentado hace que ambos improvisadores estén focalizando en lo que sucede en la base y en el todo. SB4 da cuenta en la entrevista de estar desorientado. Desde el comienzo hay un alto nivel de variabilidad en el beat. La aceleración en el beat 7-8 en SB4 podría estar orientando la aceleración de SA4 en los beats 12-14. Posteriormente, la desaceleración de SA4 en beats 21 a 23 orientaría la desaceleración de SB4 llegando al OC.

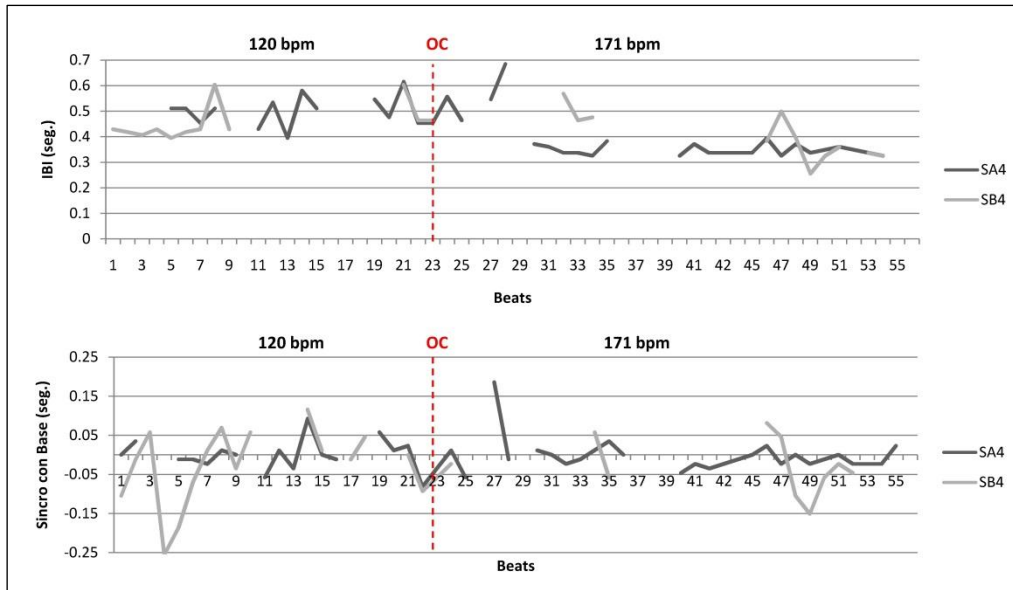


Figura 6.5. Medición del IBI en el G4, en el momento donde se produce el OC (línea de puntos roja).

**G5:** Lo primero que se observa en este ejemplo (ver Figura 6.6) es que SA podría estar orientando a SB en los cambios de velocidad (ver sincronización del beat en Figura 6.6) y en el tipo de relación adelante o atrás del beat de la Base. En los momentos previos al OC hay mayor nivel de variabilidad con respecto al lugar del beat en el que tocan. Luego del OC ambos improvisadores focalizan en la base e intentan recuperar el groove.

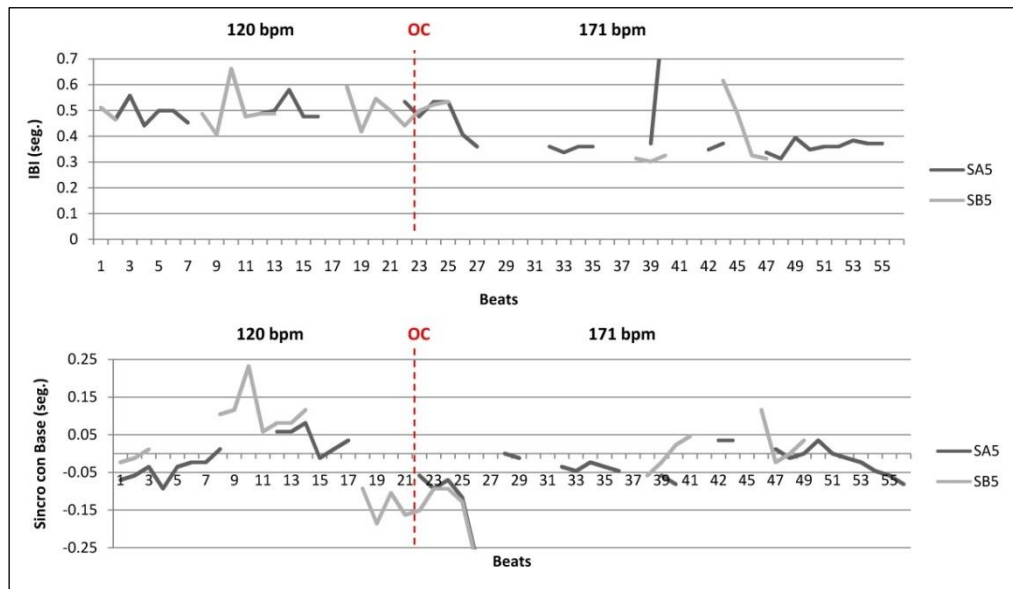


Figura 6.6. Medición del IBI en el G5, en el momento donde se produce el OC (línea de puntos roja).

### **Condición 1: Consideraciones sobre las declaraciones en la encuesta**

Basándonos en los datos recabados en la encuesta (ver Apéndice 4), todos los sujetos declararon haber identificado el cambio rítmico (OC). En 7 de los 10 casos, el mismo fue referido como un cambio de tempo. Algunos sujetos señalaron que el mismo provocaba cierta “irregularidad” (SB2), “asimetría” (SA4) o “desplazamiento” (SA1) en el ritmo. SA1 dijo: “*Sí! Hubo un desplazamiento rítmico. Creo que era una pulsación en negras con puntillo.*” Aquellos que no refirieron al tempo recurrieron a categorías que describen la Estructura Métrica, por ejemplo: “*un compás asimétrico*” (SA4); o “*un cambio en la constancia rítmica (metro, compás, etc.)*” (SB3). En todos los grupos por lo menos uno de los dos sujetos comentó que este cambio no solo modificaba el ritmo sino también aspectos importantes de la forma y la armonía.

En relación a cómo los sujetos relataron su reacción ante el cambio se registraron descriptores lingüísticos de primera o segunda persona que dan cuenta de una acción individual o grupal como: “*acomodarme*” (SB2), “*ubicarme*” (SB3), “*paro*” (SB3), “*prestar atención a mi compañero*” (SA1), “*acomodarnos*” (SA4), “*nos desorientamos*” (SB4), “*empezamos a tocar fuera*” (SB4), “*seguir los cambios*” (SA5), “*hacer algo a partir de los cambios*” (SA5), “*adaptarme a lo que se estaba tocando*” (SB5).

### **Condición 1: Observaciones generales**

Atendiendo al comportamiento de la totalidad de los grupos se registró una mayor cercanía del beat de los SA en relación al beat de la Base (beat 0). Los casos en los que esta situación se hace más evidente son los G2 y G3; dicha afirmación puede sostenerse observando las medias obtenidas en base a las medidas de sincronía para estos casos (SA2= -0.0088 seg / SB2= -0.0250 seg.) (SA3=-0.0063 / SB3=-0.0779).

En los gráficos de las Figuras 6.2 a 6.6 se observa además cómo los datos correspondientes a los SB se encuentran en la mayoría de los casos a distancias positivas y negativas mayores que los SA con respecto a 0, entendiendo que el 0 representa el beat de la Base. Según se observó los SB mostraron mayores variaciones en el IBI y menos sincronización con la Base. Con respecto a la adaptación al cambio de velocidad, puede señalarse que en todos los casos (salvo en el del G1) fueron los SA quienes se adaptaron con mayor velocidad luego del OC.

De forma sintética puede distinguirse un comportamiento diferenciado para los SA con respecto a los SB que sería identificable en tres aspectos: nivel de sincronización,

variación del IBI y velocidad en la adaptación al cambio. Mientras que los SA tienen un mayor nivel de sincronización con respecto a la base, una menor variación en el IBI y una mayor velocidad en la adaptación al cambio; los SB tienen un menor nivel de sincronización con respecto a la base, un mayor nivel de variación en el IBI y una menor velocidad en la adaptación al cambio.

Otro tipo de comportamientos diferenciados puede establecerse entre aquellos grupos que tienen un discurso musical fragmentado con mayores detenciones (G4 y G5) y aquellos que producen un discurso continuo. Puede establecerse un vínculo entre el nivel de fragmentación del discurso y el nivel de sincronización con la Base: G1 y G3 de discurso más continuo tienen un mayor nivel de sincronización mientras que G4 y G5 de discurso más fragmentado tienen mayores fluctuaciones en relación a la sincronía con la Base. Se podría establecer una relación directa entre esta menor sincronización con la Base y la fragmentación del discurso musical. Teniendo en cuenta que el entrainment es en primer lugar un proceso físico de sincronización entre osciladores la sincronización se vería favorecida en los momentos en que los músicos tocan con continuidad. El ajuste en del groove en términos de entrainment dependería de la acción corporeizada que de la escucha. El improvisador entraría en groove en la medida que toca y genera un beat constante en conjunto con el otro.

### **Condición 2: Análisis de Resultados caso por caso**

**G1 y G3:** En el caso de estos dos grupos se registra una aceleración del beat que se deduce a partir de la reducción del IBI. En el caso de G1 esta reducción es de 0,5 a 0,4 seg. (120 a 150bpm) en un segmento de 33 seg. (70 beats). Para el caso de G3 se produce una aceleración de 113 a 127bpm (IBI=0,53 a 0,47 seg. aprox.) en un segmento de 39 seg. (86 beats)

**G1:** Puede observarse cómo es a partir del corrimiento progresivo en la sincronía del beat de SB1 hacia un lugar adelante del beat de SA1 (valores negativos por debajo de 0) que se produce la aceleración. Hacia el beat 56 este corrimiento es mayor. Se interpreta que SB1 orienta la aceleración de SA1. Este último sujeto declara en la encuesta: “*sentí como una invitación a una carrera, a poner adrenalina en la música.*” (SA1)

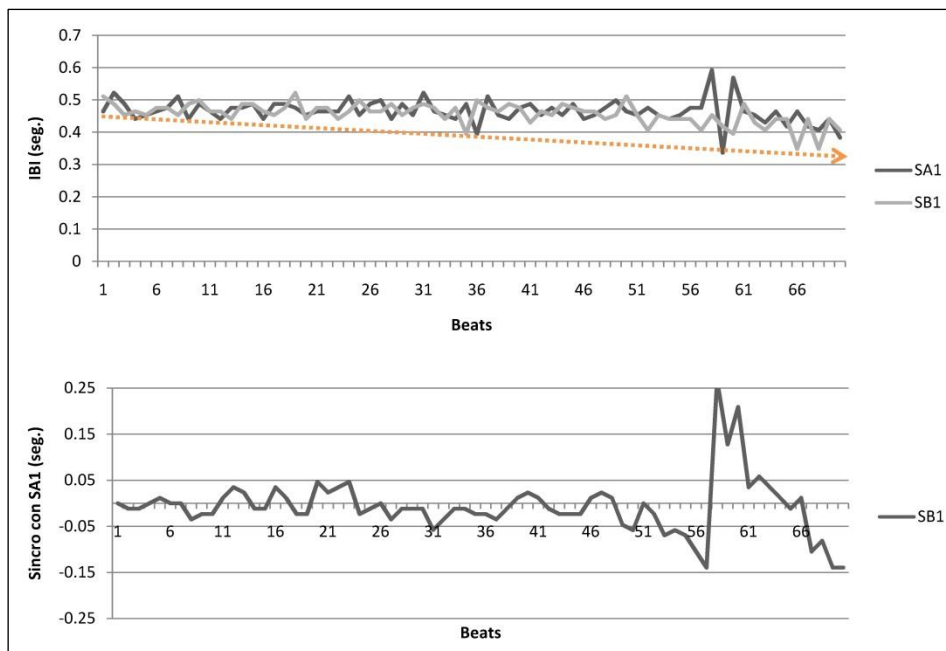
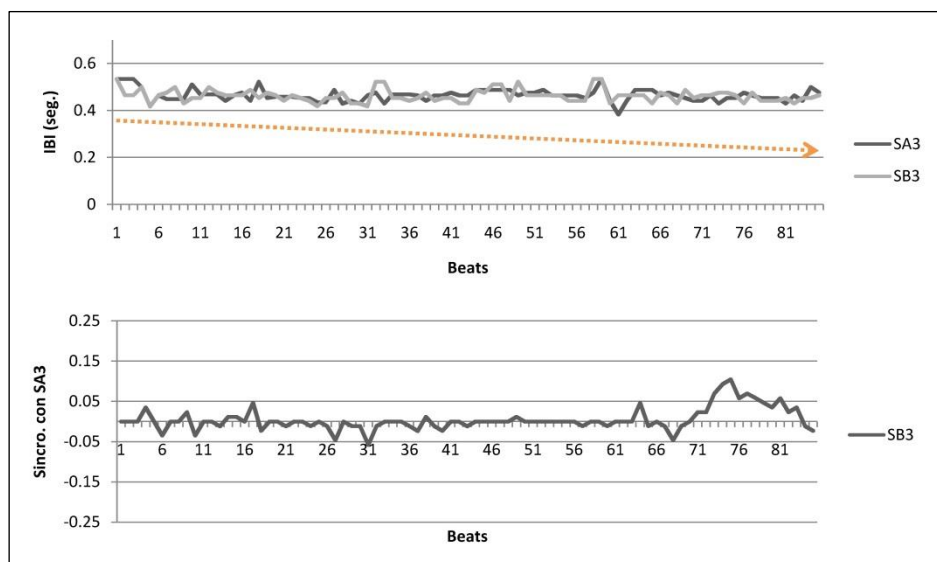


Figura 6.7. Duración del IBI y la sincronía en el G1. La sincronía de SB1 se mide con respecto al beat de SA1. La línea punteada indica la dirección en la aceleración del beat.

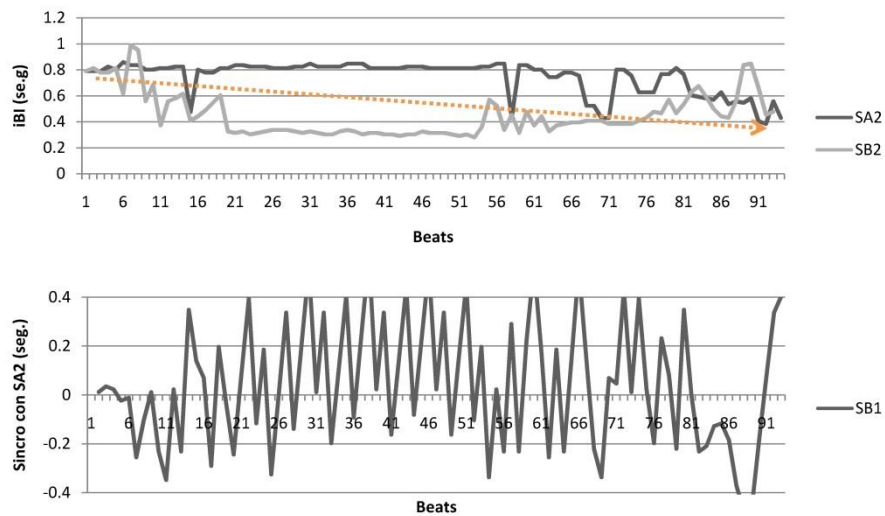
**G3:** En este grupo a diferencia del G1, la aceleración se produce de manera paulatina en un periodo temporal mayor. Puede observarse como el SB3 está casi siempre –salvo algunas fluctuaciones– ubicado antes del beat del SA3 (por debajo de 0). En el audio pueden escucharse frases en semicorcheas; el improvisador declara en la encuesta que la idea era establecer el doble de tiempo como pulsación que prevalece. Al „doblar“ las frases, se establece sobre el nivel de la semicorchea a la vez que acelera el tempo sin que deje de sentirse el beat original.



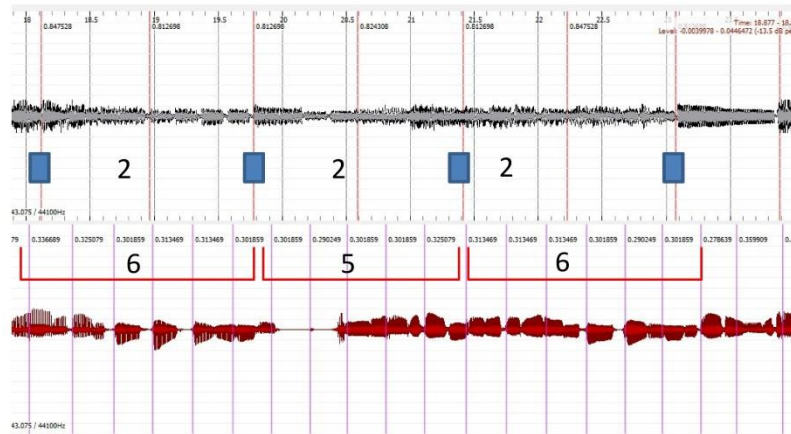


**Figura 6.8. Duración del IBI y la sincronía en el G3. La sincronía de SB3 se mide con respecto al beat de SA3. La línea punteada indica la dirección en la aceleración del beat.**

**G2, G4 y G5:** En todos estos casos, además de la aceleración del tempo se identifican dos beats simultáneos que podrían analizarse en una relación de proporción 1:2, 2:3 o 2:5/3:6. Salvo en el caso de G4 donde se sostiene una proporción 2:3 aceptable, la falta de sincronización y el grado de variabilidad hace que no llegue a establecerse dicha proporción en G5 y en G2. El caso más radical es el de G2 en el que las pulsaciones se desfasan quedando fuera de groove. Esta falta de sincronía se mantiene durante un segmento de aprox. 28 seg. (ver Figura 6.9 y 6.10)



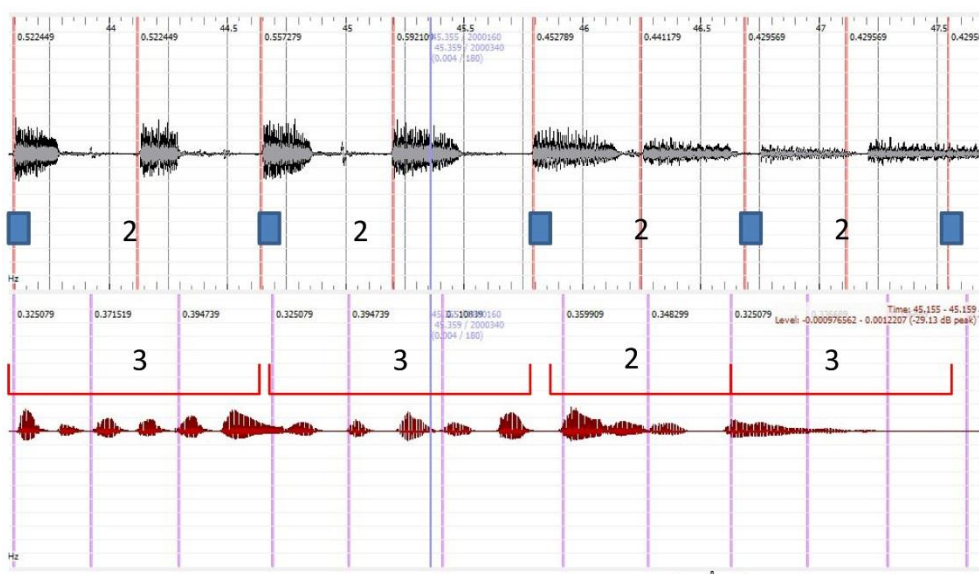
**Figura 6.9. Duración del IBI y la sincronía en el G2. La sincronía de SB2 se mide con respecto al beat de SA2. La línea punteada indica la dirección en la aceleración del beat.**



**Figura 6.10. Captura de pantalla de Sonic Visualizer donde pueden observarse las relaciones de proporción 2:6 y 2:5 en los beats de SA2 y SB2.**

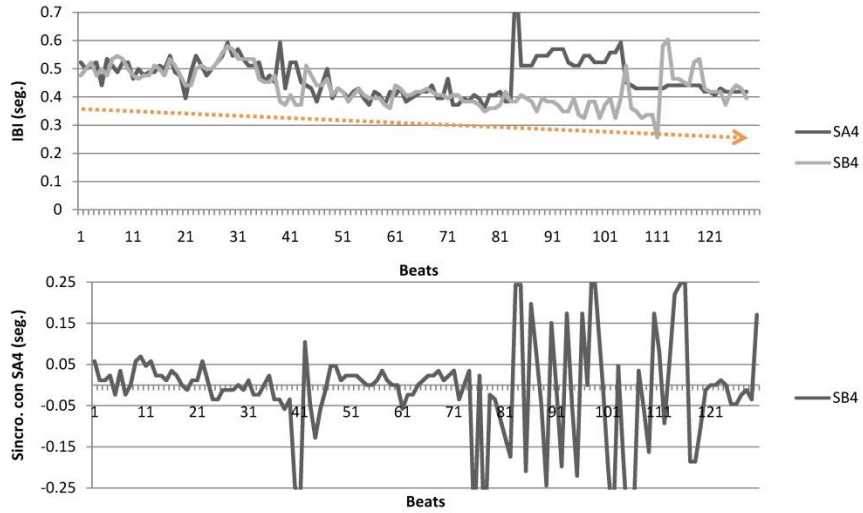
**G2:** En relación a la entrevista este grupo no tuvo definiciones precisas acerca de lo ocurrido salvo en el caso de SA2 quien se refirió a “*cuestiones rítmicas inesperadas.*” Se observa en el SB2 un alto grado de variabilidad en la sincronía con el SA2, incluso antes de que comience la aceleración. Luego de la aceleración ambos sujetos se encuentran fuera de groove y se mantienen de esta manera estable en proporciones no exactas de 2:5 y 2:6.

**G4 y G5:** En estos dos casos la introducción de un nuevo beat puede analizarse en términos de proporción pero no llega a escucharse fuera de groove de como en el caso de G2.



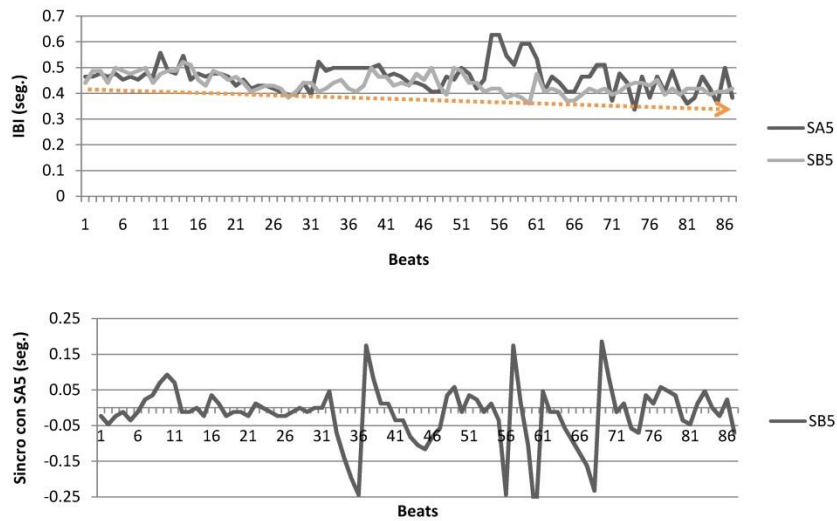
**Figura 6.11.** Captura de pantalla de Sonic Visualizer donde pueden observarse las relaciones de proporción 2:3 en los beats de SA4 y S4.

**G4:** En este caso se produce al comienzo una aceleración del tempo que va de un IBI= 0,5 (120) a un IBI=0,4 (150bpm) similar al caso del G1 una vez en ese tempo el SA comienza a interpretar esa aceleración como una pulsación proporcional al beat previo. Se establece por momentos una proporción 2:3.



**Figura 6.12.** Captura de pantalla de Sonic Visualizer donde pueden observarse la aceleración en G4 y el momento donde se establece una proporción 2:3 (beat 83-105).

**G5:** Se produce una leve aceleración del tiempo que es inmediatamente seguida por SA; de IBI=0,46 (130bpm) a un IBI= 0,4 (150bpm). Luego de esta aceleración comienzan a observarse a partir de beat 31 una mayor variabilidad en relación a la sincronía entre sujetos que produce una nueva aceleración y posteriormente (beat 54 a 63) y SA una relación de proporción cercana a 3:2 que no llega a establecerse.



**Figura 6.13.** Duración del IBI y la sincronía en el G5. La sincronía de SB5 se mide con respecto al beat de SA5. La línea punteada indica la dirección en la aceleración del beat.

## **Condición 2: Consideraciones sobre las declaraciones en la encuesta**

En esta condición se le propuso a uno de los sujetos introducir una aceleración notable y abrupta en relación al tempo. Los sujetos SB que introducen la ruptura dan a entender en casi todos los casos que a partir de la misma se configura o establece “*un nuevo tempo*” (SB1), “*un pulso nuevo*” (SB2), o una “*nueva configuración*” (SB5); en el caso de SB3 y SB4 refieren al mismo como una “*aceleración*”; en otros casos los músicos refieren a establecer una pulsación más rápida, al doble de velocidad del original: “*establecer el doble de tempo como pulsación*” (SB3).

Los SA, sin consigna, debían reaccionar al cambio que proponían los SB, sin saber que este ocurriría. SA1 y SA5 interpretaron el cambio como una división del tempo anterior. SA1: “*Sí llevó las frases a un ritmo de subdivisión del pulso.*” SA5: “*Sí, yo lo interpreté como que dobló el tempo.*” El cambio se nombra como una *aceleración* por parte de SA1, SA3, SB3 y SB4.

## **Condición 2: Observaciones generales**

Cabe destacar que en todos los segmentos analizados el tempo inicial se acelera. En los lugares donde se produce la aceleración los SB se ubican temporalmente antes del beat (en relación al SA) conduciendo la aceleración. Si bien puede señalarse al SB como orientador y al SA como orientado –en el nivel del micro ritmo– este tipo de relación podría ponerse en duda, ya que desde el momento en el cual SB conduce el cambio, SA interpreta, actúa y comienza a condicionar a SB. En este sentido no podría indicarse una relación orientador-orientado unidireccional y sostenida en el tiempo.

Se observaron dos conductas diferentes: por un lado ciertos grupos solo aceleraron el tempo G1 y G3, por otro se establecieron relaciones de proporción entre un beat lento, en todos los casos en SA y un beat rápido al doble en SB, en proporción 2:3 o en una relación donde no había una proporción exacta. En estos últimos casos llegaron a configurarse dos beats simultáneos a los que podría considerarse fuera de groove

## ***Discusión (Condiciones 1 y 2)***

En las Condiciones 1 y 2 se atendió a la Emergencia Colaborativa (EC) vinculada al groove y las distintas dinámicas de interacción que se establecen entre los SA y los SB y entre los dos sujetos (SA-SB) y la Base MIDI.

Hay que destacar que el tipo de adaptación mutua que supone tocar a dúo sin una Base de acompañamiento estable (Condición 2), se equipara difícilmente al tipo de

interacción triádica de dos improvisadores tocando sobre una base de acompañamiento fija (Condición 1). En una sincronización entre tres músicos donde uno de los tres toca un ostinato o una configuración rítmica con un beat estable –como lo sería en una situación natural un walking de jazz– la adaptación de los otros dos interactores se da principalmente en torno a ese beat. Si bien se describieron dinámicas de orientador-orientado entre SA y SB en la Condición 1, toda variación en el IBI se realizó siempre en torno al beat estable de la Base MIDI como principal orientador. A partir del OC (cambio de tempo) los dos improvisadores SA y SB, evalúan y se adaptan al nuevo groove en un lapso relativamente corto. En la Condición 2 la adaptación es mutua, es decir si bien se señalan vínculos del tipo orientador-orientado las aceleraciones y relaciones de proporción tienden a producirse de manera paulatina en lapsos temporales más extensos. Si bien el SB funciona en un primer momento como orientador, la primera respuesta de SA ya condiciona la que ha de producirse a posteriori. Lo que emerge como aceleración o proporción polirrítmica es una tendencia, en la que si bien SB podría funcionar como orientador a largo plazo también es orientado en el corto y mediano plazo por cada una de las acciones de SA.

Los cambios que se dieron de manera abrupta en Condición 1 tienden a suavizarse o a producirse de manera sostenida en Condición 2. Aunque SB tiene como consigna generar una ruptura actuando de manera proactiva, en cuanto comienza a acelerar el tempo, la aceleración es interpretada por el SA. Si el cambio de tempo es muy abrupto la aceleración puede establecerse como una división del beat anterior, en una proporción 2:3 o 2:1. Si el cambio no es pronunciado se comienza a dar tipo de interacción entre SA y SB en la que la aceleración se da de manera paulatina. Por momentos esta interacción en la que las figuras de orientador y orientado se confunden puede llegar a dar lugar a una nueva pauta que se establece durante algunos beats como groove estable. (Ver Figura 6.14)

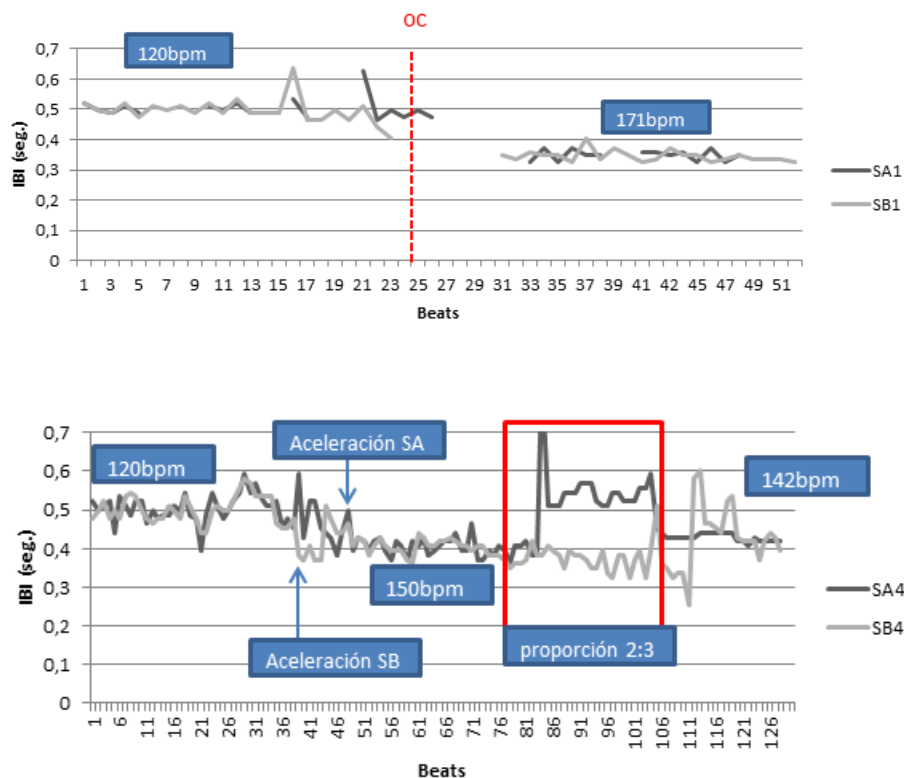


Figura 6.14. Duración del IBI en G1 (Condición 1) y en G4 (Condición 2)

Se ha registrado en la Condición 1, cómo en la mayoría de los casos SA tiene un mayor nivel de sincronización, una menor variación del IBI y una mayor velocidad en la adaptación al cambio con respecto a SB. En este sentido podría afirmarse que SA funciona en relación al groove y en vinculación a SB como orientador. Estas tres observaciones que describen los comportamientos típicos de los SA podrían vincularse al rol que cumplen los SA (guitarristas y pianistas) en el armado de una base estándar en el Jazz. El *comping* que realizan los SA está más cerca de la base en relación al groove que la ejecución del solista. SA se encuentra en una función intermedia, entre la base de bajo y la flexibilidad del solista. De esta manera un primer condicionamiento en relación a las dinámicas de interacción y la relación orientador-orientado en lo que respecta al groove estaría dado por el rol específico que tradicionalmente cumple el instrumento en el estilo. Atendiendo a lo señalado, se esperaría que en la Condición 2, a partir de la introducción de la Consigna A, sea SB quien se convierta en el orientador invirtiendo esta relación. Sin embargo, el modo en el que se desarrollan las dinámicas de interacción en la Condición 2 hace que la función orientado-orientado se intercambie en el corto y mediano plazo haciéndose más difícil establecer quien cumple cada una de las funciones.

Se interpretó que el rol de orientador-orientado y el intercambio de roles en relación a la organización del groove dependen de diversos factores vinculados al foco de atención, al tipo de discurso –más o menos continuo– que cada uno de los improvisadores viene desarrollando y/o a las interpretaciones y decisiones individuales que cada uno de los improvisadores toma con respecto al ritmo en la interacción. Sin embargo, la organización del ritmo en el nivel micro-temporal entendido en el marco de la teoría es en primer lugar una sincronización corporeizada, física en la que el movimiento tiene más injerencia que la conciencia en un sentido mental.

Puede señalarse que la relación de orientador-orientado propuesta para la interacción sucede en diferentes dimensiones temporales. En una dimensión micro, la sincronización del beat está vinculada casi estrictamente a lo corporal que se define en los momentos que el improvisador toca. En una dimensión macro, aquello que sucede con el ritmo en un nivel general es evaluado en la escucha.

En el nivel micro cada uno de los sujetos sincroniza su beat con la Base y con el „otro“ sujeto; en esta sincronización se producen variaciones (adelantamientos y retrasos) que dan como resultado situaciones de mayor o menor sincronía en el groove. Estas variaciones se presentan como modos expresivos estilísticos del jazz en los que la sensación de groove puede variar, introduciendo diferentes situaciones en las que una mayor o menor sincronización toma carácter expresivo. Según pudo observarse la configuración de un groove estable depende en la mayoría de los casos de que se establezca la sincronía en segmentos de sonido continuo en los que ambos sujetos tocan. Por el contrario aquellas variaciones generales del ritmo como una aceleración del tempo o el establecimiento de una relación proporcional entre dos beats de diferentes velocidades consideradas en el nivel macro, dependen en la mayoría de los casos de una evaluación conciente –en términos gramaticales– por parte del improvisador.

La sincronización y la variabilidad del beat no solo dependen de los requerimientos expresivos de quien improvisa sino que están asociadas a los roles específicos de cada uno de los instrumentistas. Mientras que los SA están más cercanos al rol de acompañamiento, los SB son tradicionalmente considerados solistas. Si bien la situación de dúo instrumento de viento – instrumento armónico rompe con estos roles fijos, la tendencia de los SB a generar mayores variaciones que los SA da cuenta de este condicionamiento.

Habiendo señalado similitudes y diferencias en el modo en que cada uno de los sujetos experimentó los cambios introducidos en el ritmo en cada una de las pruebas realizadas puede afirmarse que en cada caso emerge un nuevo sentido del groove. El mismo se constituye como una respuesta original a la ruptura del tempo, incluso habiéndose producido el mismo cambio. Si bien la propuesta de uno de los sujetos puede ser por ejemplo realizar una aceleración, el otro sujeto improvisador lo podría interpretar como una división del mismo beat o en términos de una relación proporcional 3:2 o 3:4. Lo que emerge en cada caso es una experiencia nueva y conjunta del groove, como resultado de la alternancia de interacciones rítmicas en diferentes niveles.

## **CONDICIONES 3 Y 4: EC Y ARMONÍA / CONFIGURACIÓN DE LA ALTURA**

En vistas a explicar la Emergencia Colaborativa (EC) vinculada a las dinámicas de la armonía se analizó en las improvisaciones el espacio compartido de la altura o groove tonal (ver Capítulo 4). Los aspectos armónicos de la interacción en la improvisación que dan cuenta de la calidad y la narrativa en términos de Musicalidad Comunicativa, se abordan mediante el análisis de ploteos gráficos realizados sobre segmentos de audio con las herramientas MIRtoolbox1.4.1 en Matlab 7.0 y Keystrength en Sonic Visualizer 2.0. Los patrones de sonido dinámico<sup>38</sup> (Langer, 1953; Gratier, 2008) se ponen de manifiesto en dicho ploteos; los mismos son analizados comparativamente en vistas a dar cuenta de las dinámicas de interacción orientador-orientado, y la producción del groove tonal como espacio común emergente.

Durante el transcurso de la improvisación y sobre todo en los momentos de ruptura que se establecen en ambas Condiciones, –en la Base B para la Condición 3 y en la Consigna B para la Condición 4– puede observarse cómo el espacio de la altura se modifica generando nuevamente relaciones entre los sonidos. En términos metafóricos (Pérez-Sobrino y Julich, 201; Lakoff y Johnson, 1999) se puede interpretar al mismo como un espacio del que puede uno salir o entrar, haciendo una conexión directa con las nociones *afuera-adentro* ya descriptas y utilizadas frecuentemente en la música de jazz (Waters, 2002). La elección de los sonidos con los que toca el improvisador define un

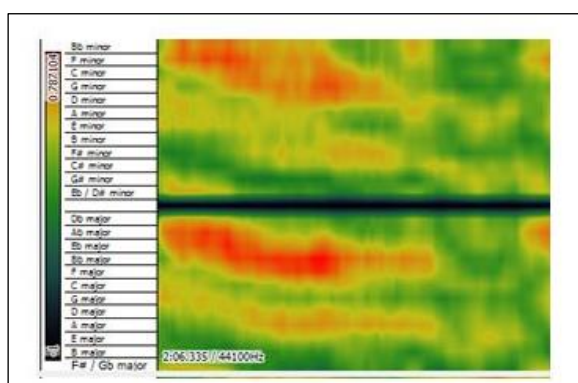
---

<sup>38</sup> NOTA: Para más referencia a patrones de sonido dinámico ver Capítulo 4



recorrido concreto, el mismo se construye expresivamente en la interacción dando lugar una narrativa compartida de la altura.

El gráfico del MirKeySom –ya utilizado en Capítulo 5– representa la tonalidad en un segmento dado de música sin incluir la dimensión temporal. En el caso de la herramienta KeyStrengthPlot (Noland y Sandler, 2007) el ploteo correspondiente muestra una estimación del modo y la tonalidad según la distribución temporal de la altura. En la Figura 6.15, el gráfico del KeyStrengthPlot muestra cómo se acentúan tonalidades cercanas a Ab-Db o Fm-Bbm, aunque luego –leyendo de izquierda a derecha– hay una transición temporal al espacio de Bb-Gm; y luego una interrupción (colores verdes).



**Figura 6.15. Ploteo Gráfico realizado con KeyStrengthPlot.**

## **Resultados**

Para las Condiciones 3 (con Base MIDI B) y 4 (con Consignas B de ruptura) – se trabajó por una parte con el audio individual de cada uno de los sujetos SA y SB, por otra parte se utilizó un audio de mezcla de cada grupo al que se analiza como G. Sobre los archivos de audio se realizó el siguiente procedimiento con cada una de las herramientas:

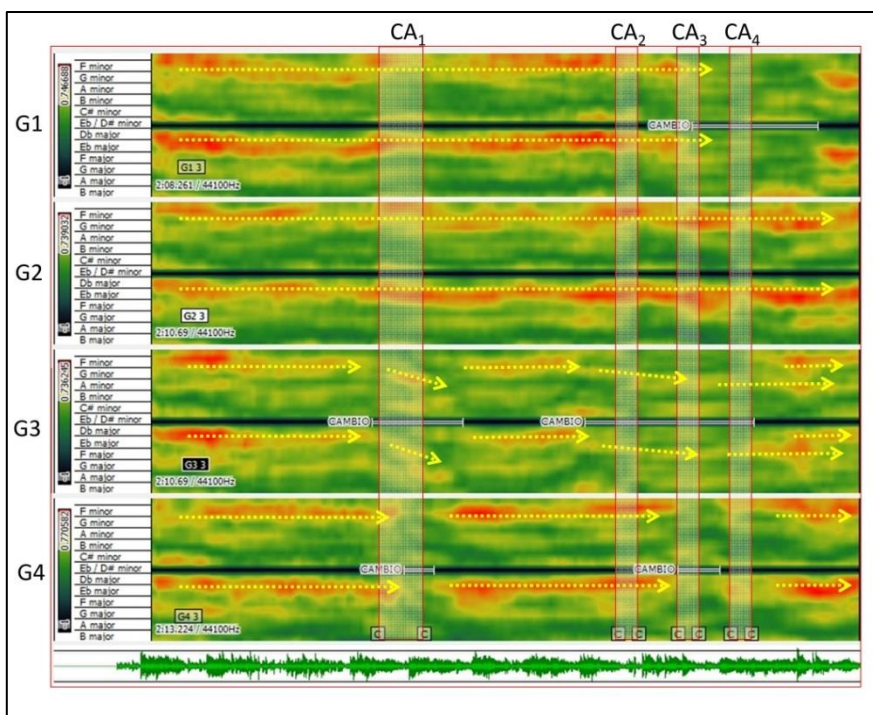
MirkeySom: (i) Se segmentó cada uno de los archivos de audio en unidades de 10 seg. (ii) se aplicó la herramienta MirKeySom a cada uno de estas unidades/segmentos. (iii) se distribuyó en un gráfico de manera tal que quedaran superpuestos los gráficos de cada momento temporal analizado. (iv) se observaron como las dinámicas de interacción en las relaciones de tipo orientador-orientado dan lugar a la emergencia de un nuevo espacio compartido de la altura.

KeyStreghPlot: (i) Se abrió un proyecto de Sonic Visualizer con la totalidad de los audios de cada grupo. (ii) se aplicó la herramienta de análisis a cada uno de ellos. (iii) se observaron las dinámicas de interacción orientador-orientado para la construcción de un espacio compartido de la altura.

Los ploteos y visualizaciones obtenidos con cada una de las herramientas fueron comparados para el análisis de cada grupo. En algunos casos se recurre a la transcripción como herramienta complementaria. Todos los gráficos se presentan ampliados en el Apéndice 4.

### **Condición 3: Análisis de Resultados**

En relación al comportamiento general de los grupos es relevado a partir del análisis de las visualizaciones de las mezclas<sup>39</sup> (G1, G2, G3 Y G4)<sup>40</sup> puede decirse que: Solo en el caso del G2 no se observan modificaciones en el espacio tonal de la mezcla. En G1 se observa una modificación recién a partir del CA<sub>3</sub>; el cambio de dirección en el groove tonal que se registra en G4 se visualiza tanto en el KeyStrengthPlot como en el MirKeySom como una dispersión de los datos que da cuenta de un espacio tonal más indefinido. El caso del G3 es el que más se acerca a la hipótesis de respuesta esperada, desplazándose como espacio hacia E (Mi) vinculado al CA del bajo en la Base Midi. (Ver comparación de visualizaciones de KeyStregthPlot en Figura 6.16)

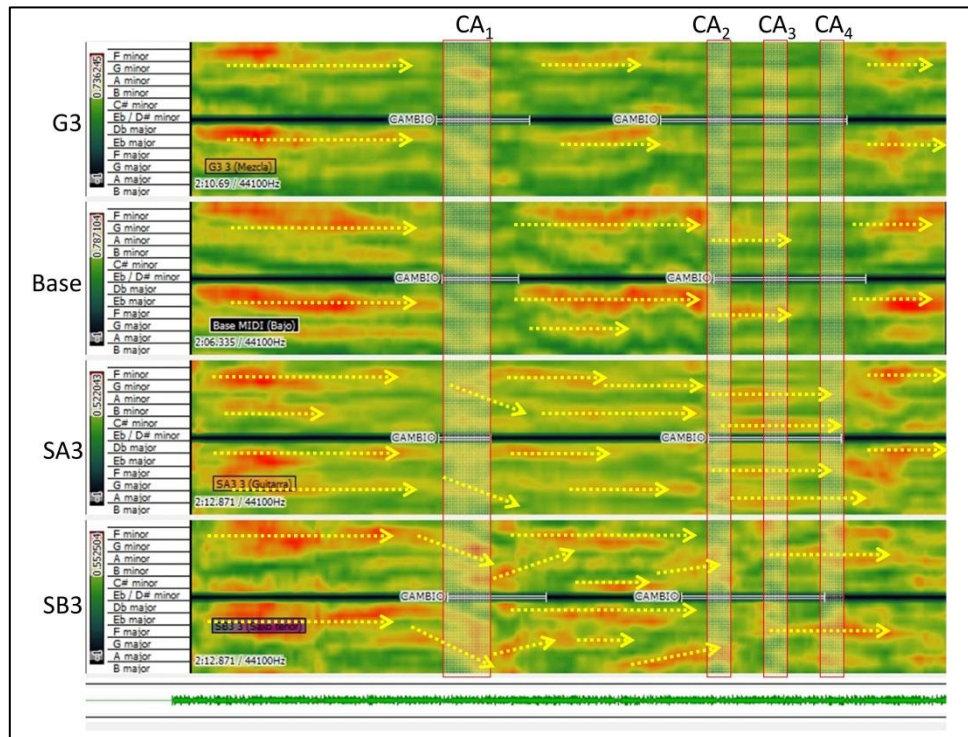


**Figura 6.16. Comparación de las visualizaciones en KeySetrghPlot de cada una de las improvisaciones de los grupos para la Condición 3. Las líneas amarillas indican la dirección que toma el groove tonal; la indicación CA refiere al Cambio Armónico introducido por la Base.**

<sup>39</sup> NOTA: Se cuenta para el análisis con 4 audios diferentes: G=audio de mezcla donde suenan la totalidad de los instrumentos y la Base; Bajo=audio del bajo; SA=audio del SA; SB=audio del SB.

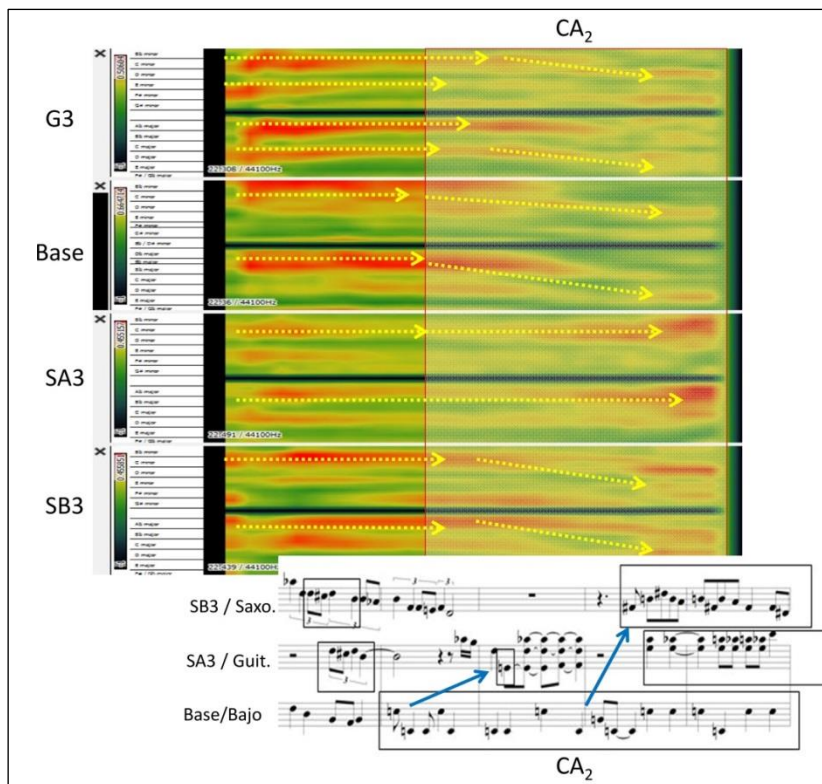
<sup>40</sup> NOTA: Debe aclararse que los datos correspondientes a G5 para la Condición 3 se perdieron debido a un desperfecto técnico durante dicha prueba.

**G3:** En el caso de este grupo SA3 y SB3 reaccionan casi inmediatamente al CA<sub>1</sub>; el espacio tonal se desplaza durante ese CA hacia A-a (La mayor - La menor) en el caso de SA3 y hacia B-b (Si mayor y Si menor) en SB3 –según pudo observarse en el MirKeySom–Ambos espacios tonales son cercanos a E (Mi) (bajo); luego del CA<sub>1</sub> regresan al espacio original de Bb7 pero esta vez se observa una apertura tonal mayor o ambigüedad que da como resultado una mayor indefinición en el audio general G3 a partir de CA<sub>1</sub>. Durante CA<sub>2</sub>, CA<sub>3</sub> y CA<sub>4</sub> ese cambio se acentúa para volver a establecerse Bb7 solo luego de CA<sub>4</sub>. (Ver visualización en Figura 6.17).



**Figura 6.17. Comparación de las visualizaciones en KeySetrghPlot para el G3 de la Condición 3. Las líneas amarillas indican la dirección que toma el groove tonal; la indicación CA refiere al Cambio Armónico introducido por la Base.**

Para ilustrar mejor este análisis se presenta un sub-segmento de la improvisación de G3 en Condición 3 donde se presenta una transcripción nota por nota (ver Figura 6.18). El gráfico del KeyStregghPlot coincide en la modificación de alturas en SB3 después del CA<sub>1</sub>. Efectivamente aparecen alturas cercanas a B7 (Si7), como había sido detectado por las herramientas de software. El movimiento implica un movimiento de semitono con respecto al espacio tonal original (Bb7). Con respecto al SA3 se observa como el espacio tonal se mantiene casi sin cambios. Aunque en la partitura puede identificarse a la altura Mi como una respuesta a lo que comienza a tocar el bajo a partir de CA<sub>2</sub>.

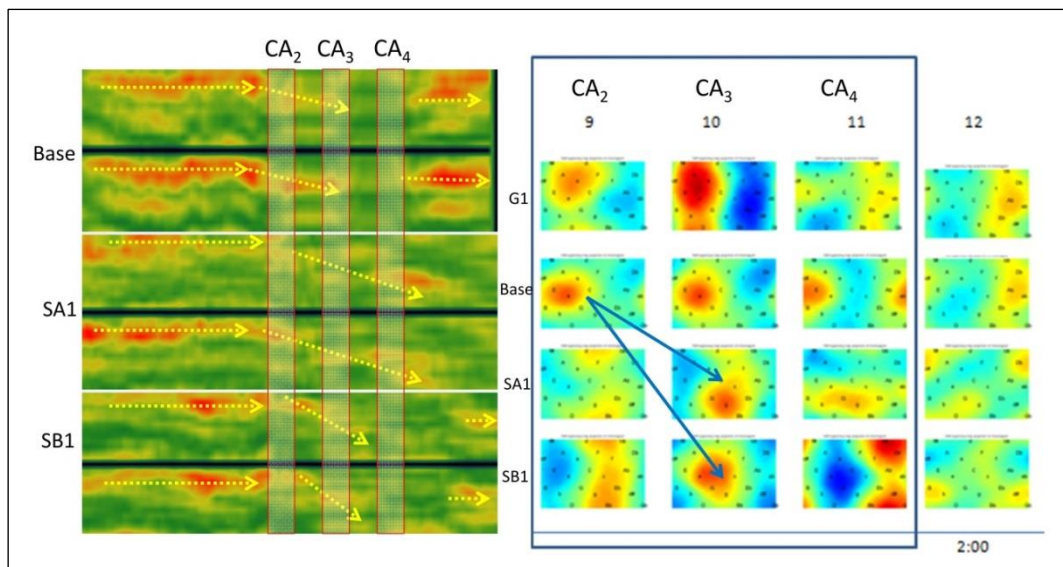


**Figura 6.18. Visualización ampliada del G3 Condición 3. Transcripción en partitura del fragmento correspondiente al CA1. Las flechas azules indican el modo en el que se produce la dinámica orientador-orientado.**

Ambos improvisadores SA3 y SB3 declaran reconocer los cambios CA en la entrevista. Las descripciones de los mismos son las que tienen el mayor nivel de especificidad en términos gramaticales en relación al conjunto de los grupos. Ambos improvisadores reconocieron la aparición del E (Mi) en el bajo. Sin embargo el SB toma la decisión de mantenerse en el espacio tonal que venía tocando.

**G1:** Con respecto a este grupo pueden señalarse cambios notorios recién a partir del CA<sub>2</sub>. En la visualización de KeyStregthPlot se observa que es a partir de CA<sub>2</sub> que se produce un corrimiento del espacio tonal en SA1 y SB1 hacia centros como F y C (Fa y Do mayor). El cambio sucede primero en la guitarra y posteriormente en el saxo, lo que podría dar cuenta de una dinámica de orientador-orientado en la que la Base orienta el cambio de SA1 y luego ambas modificaciones orientan el cambio de SB. En la visualización del MirKeySom puede observarse como en la U10<sup>41</sup>, SA1 se mueve hacia C (Do) mientras que SB1 se mueve hacia G-g (Sol mayor – sol menor). Posteriormente ambos sujetos tocan hasta el final alrededor de un espacio tonal indefinido. (ver Figura 6.19)

<sup>41</sup> NOTA: La unidades de análisis de 10 seg. De audio sobre las cuales se realiza el análisis de MirKeySom se numeran anteponiendo la letra U. U10 es la unidad de análisis 10.



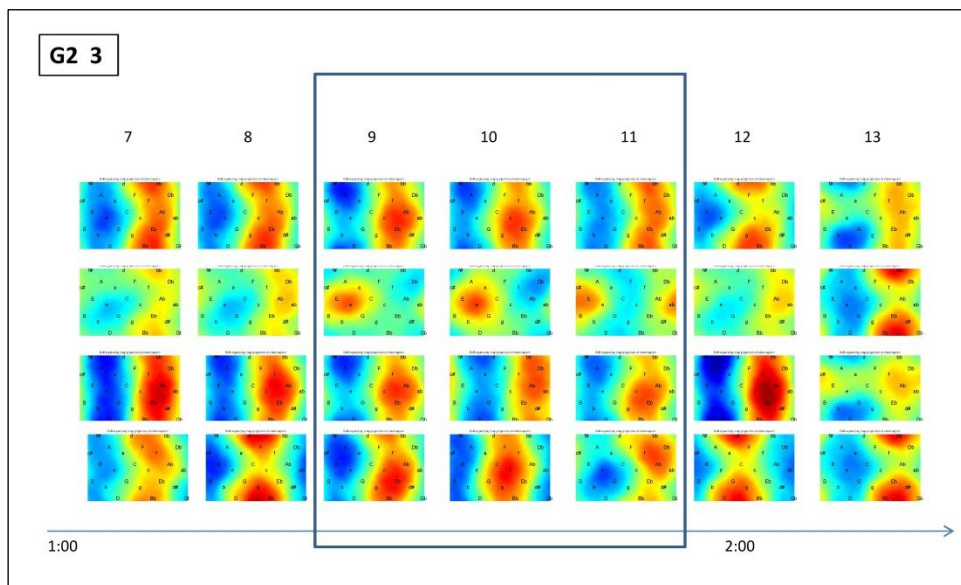
**Figura 6.19. Visualizaciones ampliadas del G1 Condición 3 en KeyStreght y MirKeySom. Las flechas azules indican el modo en el que se produce la dinámica orientador-orientado.**

En la transcripción (Ver Figura 6.20) de este mismo fragmento puede observarse cómo se produce una coincidencia entre los cambios en la línea de bajo y las ejecuciones de la guitarra (SA1) y el saxo (SA2). Sobre todo en lo que respecta a la altura Mi natural, pero posteriormente también en relación al Si natural. La aparición de estas notas genera la sensación de corrimiento de la tonalidad hacia F y C (Fa mayor y Do mayor).



**Figura 6.20. Transcripción de segmento en G1 Condición 3 correspondientes a CA<sub>2</sub>, CA<sub>3</sub> y CA<sub>4</sub>. Las flechas azules indican el modo en el que se produce la dinámica orientador-orientado.**

**G2:** En este grupo casi no se registran cambios en las visualizaciones de KeyStrghPlot. Los improvisadores declaran en la entrevista no registrar el cambio armónico del bajo. A pesar de esto los análisis en MirKeySom muestran cambios en el espacio tonal que se mueve hacia e y g (Mi menor y Sol menor) en la ejecución de SB2 a partir del CA<sub>3</sub>.



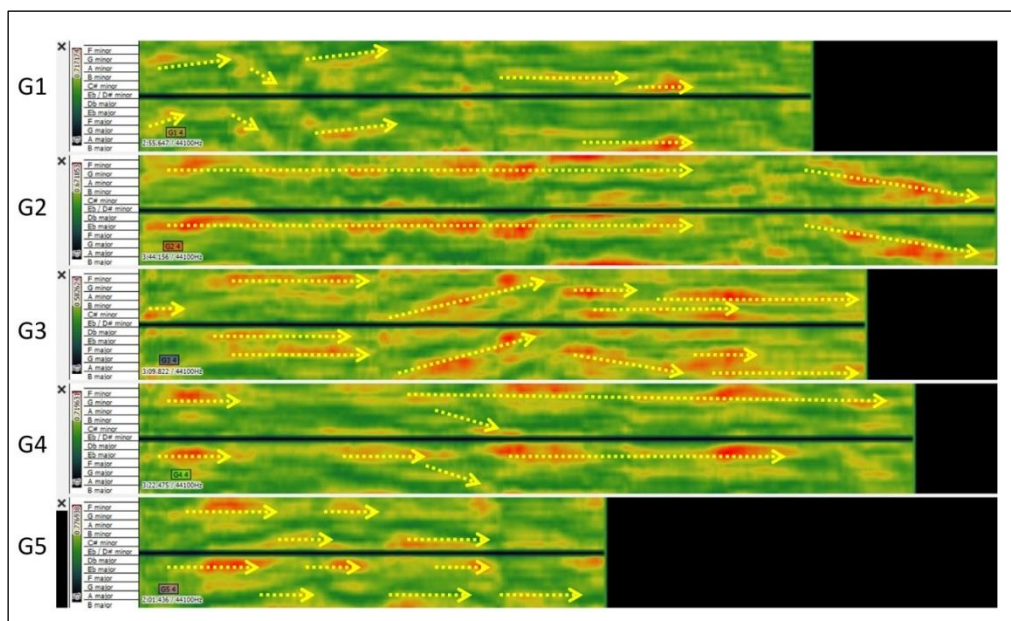
**Figura 6.21.** Visualizaciones en MirKeySom para el G2 Condición 3 (U7-13). En las U9-11 se producen los C2, C3 y C4

### **Condición 3: Consideraciones sobre las declaraciones en la encuesta**

Teniendo en cuenta la introducción del cambio armónico CA en la Base MIDI se obtuvieron los siguientes resultados en la encuesta posterior. En los casos de G3, G4 y G5 los músicos declaran percibir un cambio con distintos grados de especificidad: “un cambio hacia el E” (SA3); “un cambio en el diatonismo de Bb7” (SB3); (SB4); “el bajo no estaba caminando sobre Bb7” (SA5); SA4, SB4 y SB5 señalaron sentir un cambio en la „armonía“. Como contraparte los sujetos de G1 y G2 no reconocen el cambio tal como se propone en la prueba. Se hipotetiza que el no reconocimiento del cambio podría deberse a que el mismo está dado solo por la modificación del bajo; al tratarse de una interacción triádica (bajo, guitarra, saxo), este cambio podría estar atenuado por lo que toca el segundo sujeto en cuestión. En consecuencia, las claves perceptuales para poder reconocer el cambio se reducen. A pesar de esto todos los sujetos en G1 y G2 perciben un cambio vinculado a la métrica o el ritmo que está dado por la detención del walking y la aparición de un ostinato sobre el bajo en el momento mismo del cambio a E.

### **Condición 4: Análisis de Resultados**

En primer lugar hay que destacar que cada uno de los grupos tiene una tendencia a funcionar de manera similar a la Condición 3. En relación al comportamiento general y el análisis realizado a partir de la mezcla puede decirse que: G2 es el más estable, y con menos cambios en relación a la pauta; G3 es el que más variaciones tiene en relación al groove tonal; G4 sigue siendo tan estable como en la prueba y G5 tiene características similares a G4. (Ver visualización del KeyStrechPlot en Figura 6.22)



**Figura 6.22. Comparación de las visualizaciones en KeyStrechPlot de cada una de las improvisaciones de los grupos para la Condición 4. Las líneas amarillas indican la dirección que toma el groove tonal.**

En el caso de la Condición 4, los resultados en el análisis del audio individual se hacen más evidentes en las visualizaciones del MirKeySom, por lo cual recurriremos a ellas para mostrar algunos casos testigos del funcionamiento de los grupos con respecto a la propuesta del experimento.

**G1:** En este grupo, la idea de interacción con respecto al groove tonal y el modo en el que SA1 toma en primer lugar la función de orientador con respecto a la altura (y según se propone en la Consigna B) se hace evidente en la Figura 6.23. Los dos improvisadores comienzan tocando sobre Bb7, SA1 desde la U3 introduce un espacio cercano a E (Mi) que se mantiene durante la U4, es recién en la U5 donde se puede observar un cambio significativo en el SB1. En las U7-14 es evidente cómo el rol de orientador se intercambia, y en este intercambio se constituye el espacio tonal compartido que puede visibilizarse en el análisis de la mezcla.

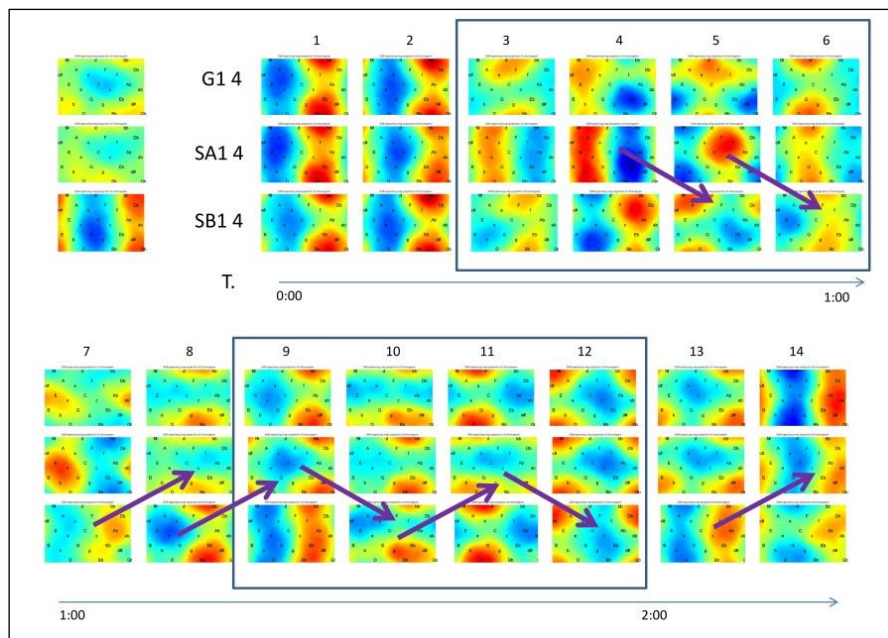


Figura 6.23. Visualización en MirKeySom de G1 en la Condición 4. Las flechas azules indican el modo en el que se produce la dinámica orientador-orientado.

**G4:** Los roles de orientador-orientado se alternan de tal manera que en este ejemplo a pesar de la consigna, es SB4 en U3-U4 quien comienza orientando a SA4 en relación al modo en el que ha de constituirse el espacio compartido de la altura. Posteriormente el espacio indefinido de U5 en SA4 conduce la acción de SB4 en U6. En la entrevista SA5 declara: “el saxo cambió la sonoridad sobre la que tocaba, intenté seguir sus ideas.”

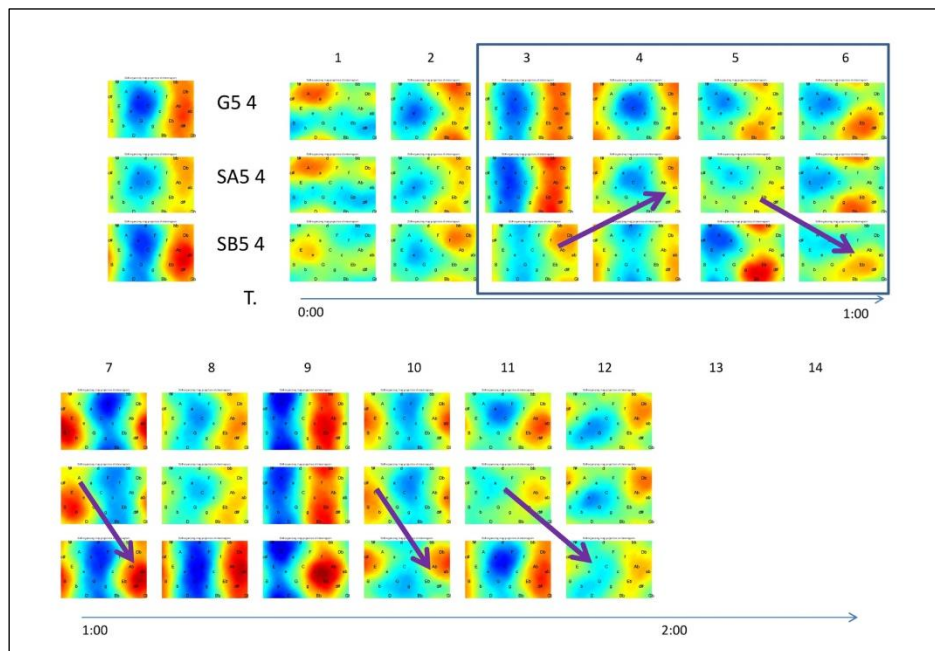


Figura 6.24. Visualización en MirKeySom de G1 en la Condición 4. Las flechas azules indican el modo en el que se produce la dinámica orientador-orientado.



### **Condición 4: Consideraciones sobre las declaraciones en la encuesta**

En relación a las encuestas realizadas en esta prueba, donde los SA debían introducir un cambio armónico con respecto a la pauta original (Bb7), todos los SB reconocieron dicho cambio, al que entendieron de diferentes maneras. Se lo describió como un *“abandono de la tonalidad”* (SB1), un *“cambio armónico sustancial”* (SB3), una *“desviación notoria de la pauta armónica”* (SB5), se lo describió también como *“notas fuera de la armonía”* (SB4) y *“momentos en los que no escuché más Bb7”* (SB2).

Lo que sucedió luego de dicho cambio fue experimentado de diferentes maneras en cada grupo: *“nos despegamos casi completamente del tempo y la armonía”* (SB1); *“traté de sostener la consigna hasta que decidí tocar fuera de Bb”* (SB2) *“Traté de sumarme a los cambios de tempo y notas”* (SB4) *“Se consideró dicha desviación como una posibilidad implícita”* (SB5).

En cuanto a los SA, que introducían el cambio, muchos de ellos señalaron a la interacción como una adaptación mutua. En tres de los casos se destacaron ideas donde orientador y orientado intercambian sus roles permanentemente: *“fuimos buscando notas desde el „consonar“ para definir el entorno escalístico deseado”* (SA1); *“tocamos juntos escuchándonos e interactuando”* (SA3).

### ***Discusión (Condiciones 3 y 4)***

Como hemos señalado las conductas generales de los grupos en ambas condiciones se mantiene. Es decir G2 sigue siendo el grupo con menores variaciones en el groove tonal; G3 el que más modificaciones de alturas realiza y G4 el grupo en el que más secciones ambiguas con respecto al groove tonal presenta. Sin embargo debe señalarse que las variaciones y el intercambio de roles en la dinámica orientador-orientado se hace más visible en la Condición 4.

Los resultados se discuten en referencia a las formas que emergen de la interacción grupal en la improvisación. Estas se vinculan en general a la mutua adaptación que sucede a partir de los cambios sutiles que cada improvisador introduce en relación a lo pautado a priori. Esta adaptación (conciente o no conciente) va configurando el espacio tonal en la interacción y generando como resultado final una (iii) narrativa de la altura que se construye en la superposición de los espacios tonales que sugiere cada uno de los individuos. En este caso se analiza específicamente el modo en el que los improvisadores construyen un espacio compartido de la altura, que puede considerarse dinámico y expresivo. La armonía en un sentido amplio, y la dinámica que ese espacio

adopta determina parte de la calidad expresiva de lo musical como forma sónica. La coexistencia de espacios individuales diferentes como el caso analizado en el G3, darían lugar a un groove tonal, o espacio conjunto emergente con cierta cualidad de tensión.

## **COMPARACIÓN DE LOS RESULTADOS (GROOVE/GROOVE TONAL)**

Se han analizado los resultados vinculados a la mutua adaptación de los sujetos, la dinámica orientador-orientado y a partir de la misma la Emergencia Colaborativa (EC) en diferentes tipos de Condiciones de interacción triádica y diádica. En las cuatro Condiciones se promovió un estímulo de ruptura a partir del cual se esperaba que los improvisadores reconfiguren las dinámicas de interacción. A partir de la realización de los análisis correspondientes surge la pregunta acerca de los rasgos en común y las diferencias para las diferentes condiciones. ¿Qué diferencias o rasgos en común pueden señalarse para la Emergencia Colaborativa en relación al groove y/o el groove tonal?

Podría sostenerse que el impacto que tienen las rupturas propuestas para el groove en la dinámica de interacción (ritmo), es mayor que el que tiene aquellas rupturas introducidas en el groove tonal (altura). Sin embargo nos veríamos en la difícil tarea de argumentar encontrando parámetros cuantitativos equivalentes sobre los cuales pueda realizarse una comparación por lo menos correcta en términos metodológicos. Este tipo de comparación no es posible por lo menos en este experimento. Pese a esto, pueden señalarse diferencias cualitativas entre la interacción para los casos estudiados que respectan a las Condiciones 1,2,3 y 4 para el groove y el groove tonal.

La ruptura en el ritmo en la mayoría de los casos lleva a una mutua adaptación que implica siempre la búsqueda de sincronización del beat. Sobre las bases de la teoría del entrainment, y a partir de la evidencia empírica en los casos estudiados puede afirmarse que el improvisador buscará el modo de sincronizar el beat en la interacción. Esto es entrar en o permanecer en el groove. Esta sincronización puede como hemos señalado en algunos casos implicar cambios en la velocidad o situaciones de proporciones polirrítmicas 2:1; 2:3 (ver casos de G1 [Condición 1] y G4 [Condición 2] en figura 6.14). En uno de los casos (G2[Condición 2]) se presentó la situación donde la asincronía se mantenía durante un lapso temporal considerable. Esta situación „fuera de groove“ constituye un caso aislado y puede ser planteada como una búsqueda expresiva.

Salvo en dicho caso, en todos los casos restantes y a pesar que los improvisadores hacen interpretaciones diversas acerca del cambio rítmico, la interacción en relación al groove implica la búsqueda de sincronización. Si bien el groove se co-construye en la interacción y pueden pasarse por situaciones de no-groove o de una proporción polirrítmica siempre hay una búsqueda de la sincronía, la sincronización es el lugar a donde se dirige –en términos metafóricos– la ejecución.

En el caso del groove tonal no puede afirmarse que necesariamente la co-construcción de un espacio de la altura involucre una sincronización de las notas en el nivel de precisión como el referido para beat en el groove temporal. En los casos analizados existen situaciones donde se presenta una sincronización en el groove tonal con un alto nivel de precisión (ver G3 [Condición 3] en Figura 6.17 y G1 [Condición 4] en Figura 6.24). Los restantes ejemplos dan cuenta de que en la situación de cambio o ruptura armónica los improvisadores actúan en sus propios términos „abandonando“ la pauta previa. Es decir alejándose del espacio constituido como groove tonal. En esta situación puede observarse como la interacción se da en términos metafóricos como un adentro-afuera de la pauta previa (Bb7) que está definida sobre todo en términos gramaticales. Aquellos improvisadores que lograron sincronizar con precisión el groove tonal con la base o con el otro improvisador fueron también capaces de reconocer el cambio con precisión en términos gramaticales.

En relación al modo en el que los improvisadores reconocieron las rupturas con respecto a la pauta previa pudo observarse mayor precisión en las Condiciones 1 y 2 para el groove. Es así como se describieron una serie de narrativas emergentes del „groove“ y del „groove tonal“ como espacios compartidos y dinámicos del ritmo y de la altura. Es así como se describieron una serie de narrativas emergentes del „groove“ y del „groove tonal“ como espacios compartidos y dinámicos del ritmo y de la altura. (ritmo). En estos casos los sujetos interpretaron y describieron al cambio con un nivel de precisión gramatical: *una aceleración del pulso* (SB4[C1]), *una subdivisión del pulso* (SA1[C1]). Las referencias en las Condiciones 3 y 4 son más imprecisas y se relacionan con el corrimiento de la pauta previa vinculada a la altura, se describe al cambio como *afuera* (SB2[C4]) *desviación* (SB5[C4]) o *cambio del diatonismo* (SB3[C3]).

## **ANÁLISIS DE ENTREVISTA**

En la primera instancia de este experimento se realizó una primera improvisación libre, con la única consigna de improvisar en dúo sobre una armonía de Bb7 y un tempo de 120bpm aproximado. La misma se propuso en vistas a establecer una primera práctica improvisatoria que sirviera a fines de una posterior reflexión en una breve entrevista semi-estructurada grupal. En dicha entrevista, se interrogó a los improvisadores acerca conceptos clave para comprender la interacción en la improvisación. La entrevista se organizó en seis preguntas guía (ver diseño en Apéndice 4) que fueron realizadas a los dos improvisadores de cada grupo en simultáneo, y que constituían disparadores para el diálogo. La idea central fue construir una respuesta grupal, atendiendo a que en la interacción del diálogo la respuesta se constituyera como una descripción de la experiencia conjunta antes que como una mera opinión o reflexión individual.

Las cinco entrevistas de una duración de entre 10 y 15 minutos cada una, fueron videograbadas y posteriormente transcritas en el software NVIVO 8, programa desarrollado especialmente para realizar análisis cualitativos. Para el análisis de las respuestas se recurrió a una metodología cualitativa basada en la Teoría Fundamentada (Glaser y Strauss, 1976) (ver Capítulo 2). Sobre los textos y con la ayuda de las herramientas de NVIVO se realizaron sucesivas lecturas a partir de las cuales: (i) se codificaron categorías (nodos en NVIVO) relevantes para dicho análisis vinculadas a citas específicas en el texto; estas categorías se configuraron a partir de palabras surgidas del mismo texto y conceptos vinculados al marco teórico a partir del cual se realiza este estudio. (ii) se identificaron aspectos recurrentes en las tres entrevistas para reducir las categorías a un conjunto de variables principales, las cuales fueron organizadas de manera jerárquica (nodos de árbol en NVIVO). (iii) se realizaron interpretaciones y descripciones sobre cada una de las variables y sus propiedades principales.

### **Resultados**

A partir del trabajo de análisis de los datos las categorías se redujeron para organizarse finalmente en tres variables análogas a los conceptos de pulso, calidad y narrativa a partir de los cuales se analiza la Musicalidad Comunicativa (Maloch, 1999). Las descripciones y el relato de los improvisadores acerca de la Emergencia Colaborativa (EC) en la improvisación jazzística se organizó a partir de las variables: (i) Groove/Pulso; (ii) Groove Tonal/Calidad (iii) Narrativa de lo Improvisado.

**(i) Groove temporal/ Pulso:** En el relato de los músicos de los cinco grupos, se hizo referencia a la idea de un organizador de la temporalidad vinculado al ritmo; sobre el cual el grupo puede desarrollar la improvisación. El groove fue descrito en base a ideas tales como: „hilo conductor“ (SB1) (SA5) (SB3), „pulso“ o „pulsación“ que siempre está presente, incluso cuando no se toca.

*“fue como el segundo hilo conductor de lo que tocábamos [...] siempre eso nos estaba sonando en la cabeza, y por eso podíamos volver siempre a ese groove que estaba presente...” (SB1)*

La idea de un groove que „está sonando en la cabeza“ refiere a un pulso implícito, sentido más que tocado o escuchado. En casi todos los casos apareció la idea de un pulso que aunque no suena, se mantiene y organiza. El groove no tiene necesariamente que estar explícito; en varios casos se registraron ideas de una pulsación interna que se mantenía, que estaba incluso aún sin estar.

*SA3: “...no hay una base que esté marcando constantemente, un bajo en negras o una batería... uno trata de mantener ese tempo interno.” [...] SB3: “Que esté la pulsación.... pero que las cuestiones métricas no dependan ....”*

La idea de un tempo interno, podría dar cuenta de un tempo no necesariamente mental, quizás sentido, corporeizado. Un pulso implícito, que dicen sentir los entrevistados, en las ideas propias pero también en las ideas del compañero. La cita que sigue ilustra bastante este tipo de pensamiento, en el que el improvisador dice que siente, que percibe el pulso aunque no esté.

*SA5: “...hubo cuestiones por ejemplo de pulso implícito, que yo no estaba haciendo un walking... por ahí Fede estaba tocando ideas discontinuas y el piano también y la sensación de pulso estaba. El pulso implícito estaba, o por lo menos yo lo sentía de su lado y lo sentía.... después habría que escuchar la grabación.... pero por lo menos yo en su toque discontinuo percibía la pulsación.”*

La idea de Groove / Pulso se vincula también a las posibilidades que encierra ese organizador temporal. Los improvisadores señalaron realizar acciones sobre el mismo tales como „mantenerlo“ (SB2, SA3), „despegarse“ (SA1) y „volver“ (SB1, SA2). En relación a estas posibilidades algunos de los improvisadores describieron situaciones en las que uno de los músicos adoptaba la función de „mantener“ mientras que el otro tocaba con más libertad sin la necesidad de mantener el groove.

**(ii) Groove Tonal / Calidad:** Es notable cómo la altura se destaca en el relato de los improvisadores como otro de los grandes organizadores del discurso musical, de la comunicación entre músicos y la idea de espacio compartido en términos metafóricos. Por

un lado la „configuración de la altura“ es un aspecto que el improvisador concientiza, piensa, escucha incluso en términos gramaticales. Un improvisador en jazz piensa en grados de la escala, en intervalos y este pensamiento también forma parte de su modo de experimentar la altura.

*SA1: “...me concentré ahí principalmente en un modo mixolidio... con algunas ideas ... subir un semitono el acorde... como para darle un cromatismo descendente rítmico... pero no lo pensé muy saturado al nivel alturas... en un momento apareció la 11# aumentada ..la 9b , creo y la traté de imitar...”*

El pensamiento gramatical en la improvisación también implica asociar cierta armonía o acorde en concreto a un recurso expresivo que es descrito en términos metafóricos. Aunque parezca paradójico pensar racionalmente en la altura puede colaborar con la comunicación de ciertos recursos expresivos.

*SA2: “...pensando Sib, pero muy racional... Sus4 o Sib7; mas con su tercera o una sonoridad lidia dominante. Trate de hacer aparecer la sonoridad de sus4 más gloriosa y la del lidio dominante más oscura.”*

La idea de diálogo y comunicación en torno a la configuración de la altura también depende de compartir una gramática y reconocerla en la escucha, los improvisadores nombran en reiteradas ocasiones la idea de „pescar“ (SB3. SA5. SB5) algo que sugiere el otro. Es decir concientizar en términos gramaticales lo que el otro propone con respecto a la altura.

*SB3: ...Marcos plantea una armonía que no estaba dentro de lo que a mí se me hubiera ocurrido en el momento ... una idea interesantísima y en el momento trato.. huy que bueno eso!; .de pescarlo en la medida que está en uno de pescarlo... hay sugerencias todo el tiempo que no forman parte de lo que uno viene teniendo en mente de tocar.... [...] La propuesta del otro genera un nuevo camino... lo mismo que una charla. Alguien propone un tema de charla.”*

Aparece en la cita nuevamente la metáfora de la improvisación como conversación, como „charla“ en la que uno de los dos propone algo –que quizás pueda expresarse en términos gramaticales– y el otro lo pesca. El espacio compartido emerge como un „nuevo camino“ en esa conversación entre improvisadores.

En este punto es que la idea de configuración de la altura se transforma en „groove tonal“. La altura se co-crea como un espacio compartido, como un „Jugar a donde ir juntos“ (SA5). El G5 refiere a esta idea en la siguiente cita de dos sujetos:

SA5: "...cambios de armonía que Fede los pescaba al toque. De hecho no sé quién los sugería... pero... sé que íbamos juntos [...] hubo momentos donde no tocábamos estrictamente un Sib7...." SB5: [...] los lugares que elegimos ir no eran como tan racionales, como tan pensados. O sea, no estábamos pensando [...] ni en relaciones tonales, ni en nombres de notas" SA5: "Claro." SB5: "Sino, más en una especie de coloración distinta a lo que era la pauta que era el Sib... O sea no era algo tan pensado."

Los dos sujetos describen al mismo tiempo una situación que acaban de experimentar en la improvisación. Hablan en plural; los dos dicen ir juntos a un lugar de la armonía, comparten un espacio de la altura, que no „era algo tan pensado“ ni importaba quien lo había sugerido. El groove tonal se co-construye en el transitar por diferentes espacios tonales, que tienen como referencia al Bb7 como lugar al que se vuelve; sin embargo, este espacio compartido no son siempre es posible de ser expresado en términos de gramática.

SA4: *Se van disparando ideas que no tienen a veces que ver con las escala mixolidia ni siquiera con una nota de paso fuera ... sino con un concepto de alejarme un poquito más [...]..vos tocaste más sobre un Sib con alguna nota afuera ,, un poquito más adentro ..pero igual funcionó bien porque..., la ida y venida por ahí mía quizás un poquito más afuera, siempre volvían a como... como que tenían el pie en Sib."*

Estar afuera o adentro de la tonalidad, es una forma de pensamiento metafórico que hace al estilo. Forma que implica un recurso de acción con respecto a la altura y el modo de pensarla juntos. Uno está más afuera en referencia a la pauta, pero quizás más cerca del otro; está en movimiento y transitando espacios, partiendo de un espacio de referencia, intuitivamente o pensando en términos gramaticales. Los improvisadores juegan, están dentro o fuera del groove tonal, se mueven adentro-afuera de la pauta y cerca-lejos del compañero. La descripción de la acción relativa al espacio de la altura en términos de pensamiento metafórico se convierte en un importante indicador del modo en el que se organiza el groove tonal como parte de la Emergencia Colaborativa. Es en este sentido que el concepto de groove tonal se construye fácilmente y de manera análoga a su equivalente para el ritmo.

**(iii) Narrativa de lo Improvisado:** ¿Cómo se construye en la dinámica de interacción la narrativa de lo improvisado? ¿Cómo llegan a organizarse las ideas musicales que se construyen sobre el (i) groove / pulso y el (ii) groove tonal / calidad en el marco de un discurso musical coherente en la improvisación jazzística? En el relato de los sujetos se detectan datos que aportan a la comprensión del modo en el podría presentarse a la

improvisación en jazz como Emergencia Colaborativa. Debido a la complejidad de esta variable, la misma será desagregada en una serie de sub-variables

(iii.a) Basamento: El primer aspecto señalado por los improvisadores como determinante al momento de explicar el „tocar juntos“ es el hecho de compartir un „lenguaje musical“ en este caso el lenguaje del jazz (SB1, SB3, SA4, SB4, SA5).

*SB5: “Uno estudia cierto tipo de escalas...cierto tipo de fraseos en este caso swing porque es una banda de Jazz, entonces ahí empiezan a haber códigos en común con los que nos podemos comunicar más fácilmente.”*

Además de compartir aspectos gramaticales vinculados al ritmo o la altura como relata en el caso de la cita anterior el SB1, los entrevistados señalan la importancia que en el marco de este estilo, tienen los roles típicos asignados para cada instrumento. En este caso la función de „acompañamiento“ o „base“ asignada al instrumento armónico y la función de „solista“ para el instrumento de viento. Pero sin embargo la idea de dúo sin base parece contradecir estos roles tradicionales para dar lugar a otro tipo de interacción donde ambos instrumentos intercambian roles.

*SA1: ...tenés una instancia donde uno lleva el canto y el otro se pone en un rol más secundario de acompañamiento. .. después esos roles se invierten... se puede dar que los dos lleven el canto y se produzca un espacio intermedio de figura melódica.”*

Y este intercambio de roles también es estilístico en el jazz contemporáneo según señalan los sujetos.

*SB3: “...ya es una cuestión estética digamos, dentro del lenguaje jazzístico, se busca tocar de esa manera. Que sea más ida y vuelta que otra cosa, que el que acompaña y el que solea.”*

Además del lenguaje en común y el conocimiento de ciertas reglas del estilo varios de los músicos señalaron la importancia del conocimiento personal (SA2, SB3, SB4). Conocer al otro músico, haber tocado con él, conocerlo en términos humanos más que musicales. Saber cómo toca pero además tener cierta empatía para poder así mejorar la calidad de comunicación necesaria para el desarrollo de la narrativa en la improvisación.

*SB2: “...a veces es necesario cierto conocimiento de la persona con la que estas tocando. Cierta entendimiento que se da con el tiempo de tocar. El tiempo de tocar juntos. Empastas ensamblas, compartís mas o menos los ritmos las ideas. Sabes hasta donde da el otro, hasta donde no. SA2: “El primer contacto que tenés tiene que ver con lo humano más que lo musical. Es como un todo, no van separados.. yo lo experimento así . Si con el tipo que voy a tocar siento una cosa que... los dos estamos en el mismo canal... no se si llamarlo canal de energía. Sé que la música va a funcionar.”*



(iii.b) Dinámicas de Interacción (orientador/orientado): Caracterizamos a las dinámicas de interacción a partir de la idea de orientador-orientado solo porque es la metáfora asociada con la danza que hemos venido trabajando para describirla (ver Capítulo 4). Pero las dinámicas de intercambio que surgen en la improvisación y que aparecen en el relato de los músicos entrevistados, pueden describirse con ideas o metáforas que incluyen: el diálogo, la alternancia, la imitación y la adaptación. La metáfora más frecuente para la improvisación en el jazz es la de la de la conversación. La necesidad de comprender a la improvisación como un hecho musical comunicativo da lugar a la idea de diálogo.

*SA1: "En el hecho comunicativo, otro compañero musical te interpela. En todas las posibilidades que pueda tener esa palabra, te interrumpe, te pregunta, te hace un chiste, te sugiere, tratas de imitarlo, tratas de seguirlo es decir... se da toda esa ... se dan todas esas posibilidades que solo estas mas ensimismado."*

Como condición necesaria para el diálogo y el intercambio comunicativo se plantea la idea de alternancia, hay un intercambio en la medida que hago con el otro o hablo, pero también dejo hablar y hacer.

*SB3: Como sugerir pero también dejar ser sugerido. Si todo el tiempo alguien está anulando la energía del otro es como bueno... es como una charla. Si estoy todo el tiempo hablando y no escucho lo que me dice el otro, capaz que el otro ya me está cambiando de tema y yo sigo con la misma idea.*

Una idea que aparece recurrentemente es la de tomar la idea del otro. Esto se describe en algunos casos como imitación. Pero la imitación literal tampoco favorece el diálogo, y mucho menos el hacer musical improvisado. Según señala uno de los sujetos imitar es „unirse al otro y desarrollar una idea musical“.

*SB4: Hay que encontrar ese lugar donde no estés imitando todo el tiempo, porque no funciona... ni tampoco estar todo el tiempo ajeno .... poder escuchar y tomar ideas [...] lo lindo es que por un lado es copiar, pero por otro lado no es copiar...unirse al otro y desarrollar una idea musical.. porque en definitiva cuando copias ....termina siendo algo monótono no creativo en cambio cuando a través de la copia... (piensa) el recurso después eso se transforma en una idea.... "*

Dejar hacer, o „ser sugerido“, escuchar al otro e imitar son lugares en los que uno se posiciona en relación al otro con el que va a co-construir lo musical. Una forma alternativa de ver este posicionamiento es la idea de adaptación. Se describe el modo en el que uno debe adaptar lo previo a aquello que sucede. A pesar de la preparación, en la improvisación el músico debe „dejar de lado“ aquello que ha preparado y construir en base a lo que sucede. Adaptarse a las posibilidades que se generan en base a lo que toca el otro.

*SB5: "...podes formarte una idea previa [...] de lo que vamos a tocar por una cuestión de parámetros o de pautas a seguir pero,... al momento que empezás a tocar con el otro, todo eso es totalmente relativo porque... te ves condicionado o a su vez construyendo sobre lo que escuchas del otro también ... por ahí vos pensás con ciertas pautas que ibas a tocar ... o trenes una idea de algo y después empieza a tocar el otro y nó... como que eso no funciona porque necesitas tocar otra cosa, eso está buenísimo... es algo que es imposible de preveer.. y algo que hay a prender a manejarlo en tiempo real..."*

Finalmente surge en las entrevistas, no con menor fuerza la idea de orientador-orientado sobre la cual venimos trabajando. La idea de conducir al otro y dejarse conducir queda explicitada en el relato de SB4.

*SB4: Si igual ... y hay veces que te llevo yo y hay veces que me llevas vos y hay veces que manejamos los dos juntos... y eso no puede pasar cuando improvisas solo vos tenés un volante y manejas vos.*

Es notable cómo en todos los casos se destaca la necesidad de ponerse en el lugar de orientado antes que en el de orientador. Lo proactivo parece siempre ser peligroso para el hacer improvisado. Es condición ineludible no estar avasallando al otro para poder ser parte de este tipo de dinámica de interacción.

*SA3: Es el tomar ideas y dar ideas a la vez. Siempre y cuando tiene que ser desde un lugar del respeto y la escucha... uno no puede estar avasallando por encima del otro, tiene que quedar en claro que somos dos en este caso... estamos todos armando algo en conjunto...*

(iii.c) Emergencia: La idea de emergencia da cuenta de aquello que surge como novedad en la dinámica de interacción. Hay algo nuevo; una experiencia musical que no es patrimonio de ninguno de los dos sujetos y que es en parte de ambos a la vez. Es „el todo“, „el contexto“ la „tercera realidad“ una realidad colectiva que se forma de la interacción de en este caso dos realidades individuales. Es por esto que quizás que la cita que mejor explica lo que significa la emergencia colaborativa, fue el resultado de la interacción en el diálogo de la entrevista.

*SB5: Tenés que estar escuchando lo que haces, lo que hace el otro, y a su vez como una tercera opción lo que es el contexto general; lo que se forma de las dos cosas. E: Claro. SB: escuchar el todo también. SA5: Claro. SB5: lo que se forma en conjunto. E: Lo que se va formando en conjunto. SA5: Claro. E: Como si hubiera tres.... eh.SB5: como hubiera tres sí, tres... E: ...tres realidades distintas. SA5: Planos, claro. SB5: Exactamente. SB5: Pero en realidad esa tercera realidad que es la que se forma en conjunto es la que más te hace tomar decisiones al momento de elegir que tocar. E: Está bueno como lo... SA: O por lo menos es la más importante, SB: Sí como la más importante, SA: ...a la hora del resultado....cuanto más puedas estar en ese resultado*

*colectivo SB: Sí... SA: y menos creo en una especie de burbuja individual mejor, es música colectiva.*

En relación a la descripción de las narrativas de lo improvisado se estableció al (iii.a) basamento/grounding como condición previa necesaria; a (iii.b) las dinámicas de la interacción como a aquellas condiciones que deben tener lugar durante la improvisación y que incluso existiendo el basamento podrían no necesariamente producirse; y a (iii.c) como aquello que puede identificarse como resultado de la interacción, que trasciende a los interactores y que se produce en la medida que se cumplen las condiciones iii.a y iii.b.

### ***Discusión (Análisis de Entrevista)***

En la entrevista a los cinco grupos de nuestro estudio, se capturan importantes aspectos conceptuales y cualitativos, que dan consistencia empírica a las interpretaciones cuantitativas hechas en los análisis de las Condiciones 1, 2, 3 y 4. En la entrevista grupal se pretende capturar la experiencia del grupo, una experiencia que puede ser considerada intersubjetiva e incluso de segunda persona. Las respuestas se construyen en el diálogo y son en muchos casos elaboradas grupalmente.

En primer lugar se destaca el modo en el que los improvisadores recurren para la descripción de su experiencia a las metáforas de uso frecuente en el estilo: la idea de improvisación como conversación o diálogo, la idea de viaje musical, y la idea de conducción. En esta línea fueron también descritas las dinámicas de interacción en términos de orientador-orientado a partir de ideas tales como *te llevo-vos me llevas; te sugiero-ser sugerido*. En relación a los aspectos vinculados al groove temporal o el groove tonal, los improvisadores refieren en sus descripciones tanto a conceptos vinculados a las gramáticas de la música como acorde, cromatismo o pulso como así también a ideas que dan cuenta de un pensamiento metafórico (adentro-afuera; adelante-atrás).

Se destaca el modo en el que los improvisadores describieron las dinámicas de la interacción en casi todos los casos desde un lugar de la escucha. Prevalece en la mayoría de los relatos la posición de orientado, antes que la de orientador; el lugar de adaptación a lo que realiza el otro, o en todo caso a lo que sucede en esa tercera realidad emergente. Cabe aclarar que esa posición no debe ser considerada bajo ningún concepto una posición pasiva; sino por el contrario un lugar donde las posibilidades de acción en relación al otro se maximizan. La posición proactiva de orientador solo constituye casos aislados en esta serie de entrevistas; y se hace referencia a la misma con muchísimo cuidado y solo atendiendo al balance que se establece con la posición de orientado. Por

ejemplo en el caso de SB3: “*sugerir pero también dejar ser sugerido*”; o en el caso de SB4 cuando declara “*hay veces que te llevo yo y hay veces que me llevas vos*”. En referencia a esto, en futuros estudios debería indagarse o poner el foco antes en la función de conducido que en la de conducción. O en todo caso, diseñar un modelo teórico que trascienda ese tipo de conceptualización.

La idea de una narrativa emergente como „el todo”, o como una „tercera realidad” da cuenta del lugar de creación colectiva que la improvisación ocupa en el imaginario de los mismos músicos que la practican. El valor del otro en la improvisación jazzística resulta central para su comprensión en una dimensión estética y cognitiva. El lugar de importancia que ocupa en el relato de los músicos entrevistados el conocimiento compartido y el conocimiento del otro con el que comparto, da cuenta de hasta qué punto el jazz se constituye como una estética de lo colectivo.

## CONCLUSIONES

En el estudio experimental del presente capítulo se indagó sobre la idea de Emergencia Colaborativa (EC) en la improvisación. La improvisación puede ser comprendida en estos términos como una resultante de la forma que va tomando el discurso musical generado en tiempo real a partir de la interacción del grupo. En primer lugar hay que señalar que a pesar de que se ha abordado al *groove temporal* y al *groove tonal* de forma independiente, dicha división se hace solo a fines de organizar el análisis puesto que en todos los casos existe una emergencia simultánea de los espacios compartidos de la altura y del ritmo.

Se ha descrito al groove como un „hilo conductor” en la improvisación, como un modo de organizar la temporalidad que resulta significativo para el estilo. El groove es en primer lugar un marco de referencia a partir del cual se comparte corporalmente la temporalidad en el jazz. Configura el ritmo en tanto movimiento corporal del improvisador y regula el entrainment entre los músicos de un grupo. Es por estas razones que vinculamos al groove temporal principalmente con una sensación corporal antes que mental. Las dinámicas de interacción del groove son sutiles, organizadas en un nivel micro-temporal que resulta inaccesible al pensamiento durante la performance. Sin embargo ciertos cambios y modificaciones en el mismo son accesibles para el improvisador en un nivel conciente, de esta manera es que se presentan aceleraciones, polirritmias, subdivisiones y leves desajustes del beat (atrás o adelante). Estas

variaciones configuran narrativas del ritmo alrededor de la idea de groove que dan lugar al desarrollo del discurso musical en la improvisación.

El groove tonal se define como un espacio compartido de la altura y aunque como en el caso del groove (ritmo) tiene sus bases corporeizadas, depende en mayor medida de las gramáticas vinculadas a la altura. El espacio tonal tal como lo hemos definido se asocia a ciertos centros tonales, a ciertas escalísticas y a un lenguaje propio de la música occidental y del estilo jazzístico. Se hace más evidente en este aspecto, cómo el basamento cultural que se apoya en ciertas gramáticas de lo musical resulta necesario para la interacción. No es lo mismo sincronizar el groove (ritmo), que sincronizar la altura en la improvisación del jazz. Interactuar en el marco de un groove tonal implica el conocimiento y reconocimiento perceptual de ciertas estructuras gramaticales. Según indican los improvisadores resulta imprescindible „pescar“ lo que toca el otro en términos de altura. Pero el groove tonal, está definido también por narrativas no vinculadas estrictamente a la gramática, o por lo menos no en términos proposicionales tan estrictos. La idea de adentro-afuera, de corrimiento, de ambigüedad implican un pensamiento que metafórico que involucra ciertos modos de sentir –en este caso del improvisador– en relación a la altura. Construir un espacio compartido de la altura implica más allá de las gramáticas encontrar sonidos en común, imitar y en la superposición buscar la armonía de los tonos. Construir juntos la altura en términos de adentro-afuera no necesariamente involucra siempre una acción orientada por la gramática musical. De hecho en el presente estudio se observan situaciones de adaptación con respecto a la altura en sujetos que declaran no haber percibido cambio alguno. El groove tonal emerge de la superposición a veces aleatoria de los sonidos que individualmente elige cada uno de los improvisadores en un grupo, orientados por una pauta inicial, pero también –de manera conciente o no conciente– por aquello que suena, por lo que toca el otro y por lo que toca uno mismo.

Una de las ideas principales que se desprende de este estudio tiene que ver con el modo de pensar la dinámica orientador-orientado en la improvisación jazzística. La misma se reconoce en distintos parámetros y niveles temporales vinculados al groove y al „groove tonal“. En todos los casos se detecta al orientador, solo a partir de la identificación del orientado; es decir solo en la medida que el „otro“ responde o se adapta aunque sea mínimamente a la „propuesta“ o el resultado de la performance del orientador. Podrían cuestionarse estas categorías teniendo en cuenta que en las entrevistas los músicos hacen generalmente descripciones que jerarquizan la idea de orientado por sobre la de orientador. Seguir al compañero, quizás no sea ser orientado por un orientador que

voluntariamente actúa para conducir la ejecución del otro. La „sugerencia“ a la que refieren los entrevistados podría bien no ser dirigida, es decir entendida en términos proactivos o intencionales. Sino más bien ser el resultado de haber seguido, o haber sido orientado en la escucha por algo que sucedió en la música que emergió en un momento anterior. En este sentido, la metáfora de orientador-orientado funcionaría solo en tanto dé cuenta de ciertas dinámicas del proceso de interacción que hacen al sentido conjunto y la autonomía del proceso interactivo. Si bien los músicos guardan su autonomía como sujetos el análisis de la emergencia colaborativa depende de que podamos detectar ciertas dinámicas propias del grupo. El análisis del G4 para la Condición 2 (ver Figura 6.16) es un buen ejemplo de cómo ciertas interacciones e intercambio de roles orientador-orientado dan lugar a un proceso dinámico en el que emergen una variedad de formas del groove en un lapso temporal relativamente breve durante la improvisación.

La construcción de una idea de Emergencia Colaborativa debería trascender la idea de orientador-orientado u otras similares para explicar la Musicalidad Comunicativa como la de „negociación entre improvisadores“ (Gratier, 2008). En ambas prevalece la figura del orientador, la intención del individuo por sobre las dinámicas colaborativas del grupo. Si hay algo que puede concluirse a partir de este trabajo empírico es que debemos revisar el modo en el que pensamos las dinámicas de interacción en la improvisación. Sobre todo teniendo en cuenta que el lugar de importancia que le hemos asignado a la figura de un orientador que conduce la acción no coincide mayormente con el relato y las descripciones de la propia experiencia de los improvisadores en la entrevista.

Por otro lado la adaptación de aquel que hipotéticamente fue orientado, en la imitación o a partir de dar respuesta a cierto acontecimiento no siempre es conciente. En numerosos casos descritos en este capítulo la dinámica de interacción sucede sin que el improvisador sea conciente gramaticalmente o incluso sin siquiera percatarse –sin que tenga que ser en términos gramaticales– del cambio ocurrido. Si el foco está en la escucha, la dinámica de adaptación sucede, emerge de manera colaborativa. La idea de Musicalidad Comunicativa resulta apropiada para dar cuenta de una comprensión mutua que va más allá del lenguaje proposicional o referido a las gramáticas de lo musical. Sin embargo, los improvisadores no dejan por esto de referirse a la importancia del lenguaje del jazz, de la gramática de la música, de percatarse; o mejor dicho en sus palabras de „pescar“ lo que propone el compañero. Reconocer en términos gramaticales un acorde, una armonía, una nota o un recurso rítmico como puede ser un desplazamiento, o una

relación de proporcionalidad polirrítmica resulta fundamental –según los improvisadores– a la hora de adaptarse y de interactuar.

Se destaca el uso de descripciones metafóricas por parte de los improvisadores para explicar la experiencia de la interacción en la improvisación. Se sugiere que este pensamiento metafórico podría contribuir a ordenar ciertas dinámicas de interacción grupal. Algunas de ellas podrían incluso interpretarse como metáforas conceptuales (Lakoff y Johnson; 1999). Según la teoría de la metáfora conceptual sería a través de los esquemas-imagen que se estructuraría la experiencia musical. En palabras de Mark Johnson “... *el esquema-imagen constituye la estructura y define la cualidad de nuestra experiencia musical. Los esquemas-imagen están en y son de la música vivida, ellos son la estructura de la música.*” (Johnson 2007, p. 258 en Jacquier y Callejas Leiva, 2013, p60). Las metáforas adentro-afuera de la tonalidad o adelante-atrás del beat, la idea de groove como contenedor y otras similares podrían guiar la acción de los improvisadores en el marco de una experiencia que no se explica en términos gramaticales-proposicionales. Más allá de las gramáticas específicas de lo musical, los improvisadores experimentan un acercamiento al espacio tonal de su compañero, se mueven juntos afuera de la pauta o experimentan la sincronía del beat en el marco del groove temporal como espacio contendor. Jacquier y Callejas Leiva (2013) han descrito por ejemplo el origen metafórico de la idea groove como un casillero en el que hay que ubicarse (Jacquier y Callejas Leiva, 2013).

En el presente capítulo se ha ilustrado en el análisis el modo en el que puede considerarse al ritmo y a la altura en la improvisación como espacios compartidos, co-creados en la interacción. En este caso como groove temporal y groove tonal; como organizadores e hilos conductores primarios para el desarrollo de una narrativa de lo improvisado. Hay que tener en cuenta que las ideas de intersubjetividad, musicalidad comunicativa e incluso emergencia colaborativa en la improvisación se encuentran en una etapa exploratoria. Considerando que este estudio, es el primero –en el caso del autor de esta tesis– dedicado específicamente a la intersubjetividad en la improvisación, los resultados del mismo nos dejan más preguntas que respuestas. ¿Con qué otros modelos podrían explicarse las dinámicas de la interacción en la improvisación jazzística? ¿Cómo dar cuenta de la importancia asignada a seguir, adaptarse, escuchar, ser sugerido por sobre la idea de orientador-orientado? Se sugiere que el estudio de la intersubjetividad como interacción grupal es de capital importancia para comprender de manera acabada los aspectos cognitivos de la improvisación musical. El punto al que se ha llegado en el

presente capítulo constituye más bien, un punto de partida para la realización de nuevos estudios vinculados al tema.



# CAPÍTULO 7

## DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

El propósito central de esta tesis, fue indagar en los aspectos cognitivos y estéticos de una forma especial de hacer música: la improvisación en jazz. La propuesta de abordaje de este estilo en particular y la necesidad de definir lo improvisado en el marco de una práctica concreta –en este caso el jazz en la Argentina– se realizó sin pretender alcanzar una definición universal de improvisación. Es decir, los modelos y/o las conclusiones que aquí se exponen no necesariamente debieran ser utilizados literalmente para la interpretación de otras prácticas a las que suele entenderse como improvisatorias. No obstante, se considera que teniendo en cuenta el lugar central que ocupa la improvisación en el jazz, el conocimiento generado podría constituirse en un aporte significativo incluso para el entendimiento de otras prácticas musicales no escritas. De manera sintética se exponen a continuación las conclusiones generales de esta tesis, sobre las que posteriormente se profundizará y reflexionará:

1. Todas las dimensiones de la experiencia musical que hacen a la improvisación posible en términos cognitivos se fundan primordialmente en la experiencia intersubjetiva. Es decir, en la interacción que implica el tocar con otro compartiendo temporalmente un mismo espacio físico y sonoro. Sin considerar esta dimensión macro no puede abordarse la improvisación como obra, como gramática o como interacción corporeizada de un individuo con el ambiente.
2. Los modos en los que un improvisador interactúa con el sonido producido por sí mismo y por el otro en la improvisación se definen en términos de interacción con el ambiente, en tanto se registran situaciones en las que la acción se reconfigura durante la performance. La reconfiguración de la acción es un fenómeno que se da de manera continua, tanto cuando la

interacción se produce a partir de una pauta temporal y armónica estable como cuando suceden eventos inesperados durante el transcurso de la performance. En esta continua reconfiguración emergen respuestas más o menos conscientes, más o menos evaluadas, interpretadas o espontáneas; pero siempre en virtud de las posibilidades que brinda la misma acción. Es por esto que debemos atender a la improvisación principalmente como una 'ontología orientada por la acción'.

3. Si bien en las dinámicas de interacción con el otro y con el sonido en la improvisación intervienen procesos en los que se configura lo improvisado en términos gramaticales, la co-construcción del espacio compartido del groove temporal y el groove tonal emergen como resultado de una 'conciencia en acción' corporeizada del ritmo y de la altura que excede las gramáticas. En este sentido la metáfora de la improvisación como conversación debe ser ampliada a una idea de comunicación en la que el significado de lo musical sea comprendido en términos expresivos y no-proposicionales, más allá de la gramática o la estructura de la música.
4. Las categorías de orientador-orientado, utilizadas en esta tesis para describir el proceso de emergencia colaborativa en la improvisación, resultan útiles a fin de dar cuenta de algunos aspectos del fenómeno, sin embargo constituyen solo un primer paso para describir la interacción intersubjetiva en la improvisación. Las dinámicas de lo colectivo en la improvisación musical adquieren lógicas propias de lo global que exceden al músico como individuo y a la idea de una acción conducida por la figura del orientador. Dichos aspectos deben ser investigados más exhaustivamente.
5. En la organización discursiva de una improvisación intervienen aspectos gramaticales que están fuertemente condicionados por las restricciones proactivas, es decir a priori, y por el modo en el que se restringe retroactivamente la improvisación momento a momento. Mientras que las restricciones retroactivas dan cuenta del modo en que se involucra al pasado reciente como memoria de la performance; las restricciones proactivas representan al futuro, en tanto incorporación de estructuras y patterns en la preparación que provee los mecanismos básicos para la anticipación de la acción en términos discursivos. Según el tipo de relación

que se establezca entre lo proactivo y lo retroactivo la organización del discurso puede estar más o menos condicionada por una preparación previa específica.

6. Se reconocen diferentes estilos cognitivos en la práctica de la improvisación vinculados específicamente a ciertas poéticas o modos de hacer particulares de cada improvisador. En una misma comunidad musical del jazz en Argentina, un grupo de improvisadores del mismo instrumento y cercanos en cuanto a su formación presentan importantes diferencias acerca de cómo conciben a la improvisación como un modo de conocimiento, involucrando diversas restricciones gramaticales que son preparadas para maximizar su control en tiempo real, o dejando que los dedos o el oído interno la guíen, o finalmente escuchando al otro. El modo en el que la improvisación es experimentada, vivida y sentida da lugar a estas diferencias.
7. La improvisación como modo de conocimiento musical no puede ser definida en términos cognitivos solo por su oposición en relación a los modos de conocimiento composición o ejecución en términos generalistas. Hacer música en la improvisación incluye una variedad de prácticas que merecen ser estudiadas en el marco de un estilo concreto, prácticas a las cuales podemos señalar como parte de una nueva tradición con rasgos de oralidad secundaria, que cobra fuerza durante el siglo XX y que se contrapone con el paradigma composición-ejecución asociado fundamentalmente a la experiencia de la música como texto.
8. La improvisación se define en términos estéticos como obra en tanto nos distanciamos de una concepción de obra musical tradicional como objeto autónomo separado del sujeto que ha sido producido para su contemplación. La improvisación se presenta como una experiencia estética en la que el producto y productor confunden; una obra que se construye permanentemente en la interacción con el sonido y con el otro en el transcurso de la performance.

Al ponernos como objetivo describir los aspectos cognitivos de la improvisación musical en el jazz desde una matriz de cognición corporeizada, donde lo cognitivo trasciende el concepto de mente representacional, nos topamos con la enorme dificultad

que conlleva estudiar la música desde una perspectiva experiencialista. La improvisación fue estudiada atendiendo a la multidimensionalidad de la experiencia musical y es por esto que se incluyeron trabajos empíricos donde se la abordó como obra, como gramática, como interacción corporeizada con el ambiente, y como fenómeno intersubjetivo. Ninguno de estos aspectos explica por completo a la improvisación en términos cognitivos y es por esto que a medida que se fueron presentando nuevas incógnitas alrededor del objeto estudiado fue necesario introducir nuevos modelos teóricos, nuevas categorías y sobre todo nuevas herramientas de análisis y metodologías de investigación. Es por esto quizás, que la tesis se desarrolla necesariamente a partir de la utilización de múltiples métodos. Mientras que la utilización de transcripciones y herramientas de análisis musical nos permitió acercarnos a los elementos discursivos en términos de gramáticas de la música, la entrevista nos permitió incorporar la perspectiva subjetiva de primera persona de los músicos improvisadores. Para estudiar el modo en el que el improvisador reconfiguraba la acción durante la improvisación se hizo necesario diseñar experimentos donde se interrumpió la temporalidad y se modificó adrede el espacio tonal. Los resultados de dichos experimentos nos brindaron datos para comprender de manera más profunda la improvisación como interacción corporeizada con el ambiente. La utilización de las herramientas vinculadas al entrainment y el análisis de la altura –software MirkeySom y Keystreight– nos permitió acercarnos de manera directa al sonido como audio digital para describir, a partir del análisis del groove temporal y el groove tonal, las dinámicas de interacción individual y grupal.

Atendiendo a que la improvisación musical podría constituirse en un modo de conocimiento musical diferenciado, distinto a la ejecución o a la composición en un sentido general, es que se realiza la pregunta por sus particularidades cognitivas. Bajo el supuesto de que, desde un punto de vista cognitivo, se constituye como experiencia multidimensional, se la describió considerando: (i) Su materialidad en tanto sonido y obra improvisada; la improvisación es en este sentido algo externo al sujeto que se produce haciendo uso del ‘lenguaje del jazz’. (ii) La improvisación como intercambio corporeizado y performativo en primera persona entre el sujeto y el ambiente en términos de sonido. (iii) La improvisación como cognición social, en tanto intercambiamos con el otro durante la performance; es lo que se produce intersubjetivamente y que, en ese sentido, trasciende al sujeto. Para cada una de estas dimensiones de la experiencia de lo improvisado es que se desarrollaron los modelos de: (i) Unidad Proceso-Producto (Capítulo 3); (ii) Ciclo de Percepción Acción (Capítulo 5) y (iii) Emergencia Colaborativa (Capítulo 6). Vale aclarar

que estas dimensiones se separan solo a los fines de realizar un análisis completo de la improvisación como experiencia. Experiencia que a pesar ser multidimensional es una, o por lo menos en lo que refiere a un mismo sujeto o a un mismo conjunto de sujetos.

En el desarrollo del cuerpo de esta tesis, en torno a los modelos referidos, se ha pensado primero a la performance improvisada en jazz en términos gramaticales-mentales; en segunda instancia se la ha entendido como interacción corporeizada con el ambiente, y finalmente ha sido abordada como un proceso de interacción social intersubjetivo. Si bien parece un recorrido razonable en términos metodológicos, en la presentación de las conclusiones y la discusión general de esta tesis se invierte este orden de presentación. Se intenta ilustrar de esta manera cómo las gramáticas y los procesos mentales de la improvisación musical, así como también la idea de un músico en interacción con el ambiente se conciben solo a partir de entender primero a la improvisación como práctica intersubjetiva y corporeizada.

### ***La interacción con el otro como punto de partida***

El concepto de Emergencia Colaborativa en la improvisación fue introducido para preguntarnos por aquello que trasciende el hacer individual en tanto emergente de la práctica colectiva. Al formulamos la pregunta por la interacción con el otro lo hicimos pensando primero en el músico como individuo y después en el grupo musical como colectivo. Este orden se tradujo luego en la metodología de análisis del Capítulo 6, en la que priorizamos el estudio de las dinámicas de interacción individual para definir luego aquello que es emergente e intersubjetivo. La relación lineal entre lo individual y lo colectivo resulta cuestionable al momento de escribir las conclusiones y volveremos sobre esto más adelante. En el análisis empírico de la Emergencia Colaborativa en la improvisación del Capítulo 6 recurrimos a las categorías orientador-orientado para realizar descripciones acerca de las dinámicas de interacción entre los músicos. A partir de ellas se describieron una serie de narrativas emergentes del 'groove temporal' y del 'groove tonal' como espacios compartidos y dinámicos del ritmo y de la altura. Los análisis realizados en los Estudios Experimentales 2, nos llevaron a concluir que:

- (i) Más allá del intercambio orientador-orientado, las dinámicas de interacción en la improvisación están condicionadas en primer lugar por el rol específico que tradicionalmente cumple cada instrumento en el estilo como parte de la base de acompañamiento o como solista.
- (ii) Trascendiendo la función vinculada al rol, ambos improvisadores introducen permanentemente variaciones expresivas de los espacios del ritmo y de la altura que

impactan en el otro orientando su acción. La figura de orientador y de orientado se intercambia de manera constante por lo que se dificulta, sobre todo en los casos de interacción a dúo, establecer quién es el que orienta y quien es el que fue orientado. (ver Condición 2- Est. Exp 2)

- (iii) La emergencia de nuevos sentidos del 'groove temporal' y del 'groove tonal' se originan a partir de las respuestas originales de aquel que fue orientado. Las interpretaciones diversas que realizan los sujetos frente a un mismo cambio (en el ritmo o en la altura) da cuenta del modo en el que la propuesta del supuesto 'orientador' es transformada creativamente por aquel que fue orientado. Lo que emerge en cada caso es una experiencia nueva y conjunta del ritmo o la altura. (ver G4 en Condición 2 p.198-199)
- (iv) En las entrevistas grupales las dinámicas de la interacción fueron descritas en la mayoría de los casos desde un lugar de la escucha (ver p.200-201). Prevalció en la mayoría de los relatos la posición de orientado, antes que la de orientador; el lugar de adaptación a lo que toca el otro, pero fundamentalmente a lo que emerge en términos sonoros como totalidad. Se jerarquizó en los relatos de los músicos la idea de una 'tercera realidad' que daría cuenta de una narrativa emergente de creación colectiva.

Para analizar la interacción entre sujetos se propuso al 'groove temporal' y al 'groove tonal' como espacios compartidos y dinámicos del ritmo y de la altura. Mientras que groove (groove temporal o rítmico) es un concepto acuñado en el marco del estilo para definir la configuración conjunta del ritmo, el concepto de 'groove tonal' se propone como constructo de esta tesis para definir de manera análoga la configuración de un espacio conjunto para la altura. La co-construcción de estas formas de estar juntos en la improvisación se realiza en el marco de un proceso de interacción comunicativo. La metáfora de la improvisación en jazz como conversación (Monson, 1996; Berliner, 1990) o su analogía con el intercambio expresivo adulto-bebe en términos de Musicalidad Comunicativa (Schögler, 1999; Custodero, 2008; Gratier, 2008) da cuenta de un proceso de comunicación apoyado en un 'basamento' o conocimiento compartido. El basamento incluye por un lado las gramáticas y las reglas del estilo, pero por otro y por sobre todo se apoya en un conocimiento de base no-proposicional, metafórico y corporeizado. El análisis de las declaraciones de los improvisadores acerca de su propia experiencia permitió identificar situaciones de interacción donde intervinieron procesos conscientes y reflexivos alrededor de aspectos gramaticales concretos (un acorde, una tonalidad, una escala, una métrica) y otras donde prevalece el pensamiento metafórico.

Por un lado se han reconocido metáforas que sirven para descripción de la experiencia tales como: (a) la idea de la improvisación *como diálogo, como conversación,*

como *viaje*, (b) la idea de compartir un espacio y de moverse en dicho espacio: *estar en el mismo canal, en la misma sintonía, alejarse o acercarse* (c) la idea de orientador-orientado, *te llevo-vos me llevas; manejamos juntos; seguir al otro; dejar ser sugerido*. Todas estas metáforas desarrollan sobre modelos culturalmente aprendidos de lo musical y de la improvisación jazzística en particular. Por otro lado también se han identificado metáforas conceptuales en ideas como *adentro-afuera* en relación a la tonalidad (groove tonal) o *adelante-atrás* en relación al beat (groove temporal). Las mismas configuran estructuras conceptuales e imaginativas de lo musical en términos de lo que Lakoff y Johnson (1987) han denominado 'esquemas-imagen'. Estos 'esquemas-imagen' están fuertemente ligados a los sistemas motores y perceptuales que tienen lugar en la práctica improvisatoria contribuyendo a la dinámica de interacción en un sentido imaginativo a la vez que corporeizado.

En concordancia con lo que hemos explicitado acerca de las dinámicas de orientador-orientado y en relación a los señalamientos que hacen los músicos acerca del lugar que detenta la jerarquía del orientado por sobre la del orientador se discute el uso de estas categorías en el análisis de la Emergencia Colaborativa. La idea de orientador-orientado podría llevarnos a definir a la interacción como un proceso en el que la acción individual de un músico conduce u orienta la acción del 'otro'. Si hay un improvisador que orienta conduciendo proactivamente la ejecución, ¿cómo ha configurado la acción el orientador en un momento previo? ¿Se ha generado a partir de la pauta armónica, de las gramáticas de la música o de la propia voluntad de conducir a su compañero? Sin darnos cuenta, y trabajando sobre un paradigma de cognición corporeizada, podemos seguir haciendo uso del modelo cognitivo tradicional, donde la acción es conducida por el pensamiento, la gramática o la conciencia en términos mentales. El lugar de atención está centrado en aquello que provoca la acción, de lo que sucedió antes de que el improvisador toque; en otros términos de lo que es 'a priori' en la performance.

La interacción grupal en la improvisación se estudió en términos de cognición social (De Jaegher y Di Paolo, 2007), a partir de contraponer un sentido individual - explicitado en las dinámicas de coordinación- con un sentido conjunto que daría cuenta de la Emergencia Colaborativa. Pero el sentido individual y el sentido conjunto podrían no necesariamente estar separados. Desde el campo de la psicología del desarrollo Vasudebi Reddy (2008) define la intersubjetividad como un compromiso (*engagement*) entre subjetividades. Como parte de la construcción de una idea de cognición en el marco de una perspectiva de segunda persona, la autora sostiene que el individuo debe ser

reconocido o admitido por el 'otro' para volverse 'uno mismo'. Citando a Hegel, afirma que uno tiene que ser confirmado por la conciencia del otro para volverse conciente del sí (p32). De manera similar el biólogo Humberto Maturana (1995) propone que no existe una contradicción esencial entre el ser humano como individuo y su condición social, sosteniendo que es el mismo individuo quien se construye en la interacción social. En sus palabras: "...si hay recurrencia de interacciones cooperativas entre dos o más seres vivos, el resultado puede ser un sistema social si tal recurrencia de interacciones pasa a ser un mecanismo mediante el cual éstos realizan su Autopoiésis." (Maturana, 1995, p.12). En la improvisación jazzística el músico aprende y se forma como improvisador en el hacer con otros. Es con otros con quienes aprende las reglas del estilo y de la gramática, y se forma como músico para luego volver con otros a tocar en grupo e interactuar. Es por esto que hemos definido a la improvisación musical en jazz como una práctica social. En el hacer musical, al conocer al otro se establece un compromiso (*engagement*) en el que los interactores co-construyen en cada encuentro lo musical, las gramáticas, las reglas del estilo y a sí mismos en el marco de un 'nosotros' que emerge de la interacción (Reedy y Morris, 2004).

### ***De la interacción con el ambiente a la construcción de las gramáticas de lo improvisado***

Hemos considerado al ámbito social como el lugar donde se crean las dinámicas de interacción del individuo; pero por otra parte, –y quizás paradójicamente– a la capacidad de interacción de cada individuo como generadora del sistema social que lo contiene. En esta línea se estudió la improvisación como interacción con el ambiente (Leman, 2008; Clarke, 2005) entendiendo como parte de ese ambiente a la música que – en tanto sonido, gramática y movimiento– ha producido el improvisador como individuo.

El primer supuesto que nos llevó al estudio de la improvisación en jazz como un tipo de interacción ecológica, es que dicha práctica, en tanto modo de conocimiento musical específico, establece un vínculo particular entre el sujeto músico y el objeto sonoro producido. El carácter oral de la improvisación pone al músico en una situación de intercambio directo con el sonido sin que medie un texto-partitura. Mientras que el compositor académico produce textos y el ejecutante tradicional los pone en acción, el improvisador en tanto 'performer' crea a la vez que pone en acción la música improvisada. Es por esta razón, principalmente, que resulta relevante para nuestro estudio la explicación de los procesos cognitivos en la improvisación en el marco de un Ciclo de



Percepción Acción (CPA). En los Estudios Experimentales 1 del Capítulo 5, se abordó el modo en el que un improvisador organiza los eventos sonoros mientras toca, es decir cómo percibe y evalúa a la vez que actúa. A partir del análisis del CPA, se arribó a las siguientes conclusiones:

- (i) El modo de interactuar del improvisador sobre una pauta rítmica o armónica estable siempre es dinámico; la pauta funciona como un lugar de referencia del cual se puede uno acercar o alejar. En este sentido un improvisador está siempre ‘reconfigurando su acción’ durante la improvisación.
- (ii) Otra situación de reconfiguración de la acción en el CPA, se relaciona con las acciones posteriores a un evento inesperado –en general en la ejecución del ‘otro’, en este caso experimental de la Base–. Las mismas dependen en primer lugar de las características que viene tomando el discurso en el momento que se produce dicho evento. Es por esto que las posibilidades de atender al cambio, de detenerse y de focalizar en lo que viene sucediendo, da lugar a diferentes tipos de respuestas, más o menos automáticas o evaluadas. (ver S5 en Condición 1, p.137 y 138 en contraposición con S2 y S6 en Condición 1, p.139).
- (iii) La percepción del cambio o de la ruptura no implica siempre que el improvisador realice una interpretación estricta en términos gramaticales. En el caso del presente experimento en Condición 2 la mayoría de los sujetos declaró solo haber escuchado un cambio ‘en la armonía’. (S2, S4, S5, S8, S9). En algunos casos incluso cuando los músicos manifiestan no percibir el cambio puede registrarse modificaciones y ajustes en el groove temporal o el ‘groove tonal’ que dan cuenta de la reconfiguración de la acción tal como si lo hubiera percibido (ver casos de S1, S3 y S7 en Condición 2 p.154 y 155)

A partir de la reflexión sobre los trabajos realizados y las conclusiones a las que hemos arribado podría establecerse una serie de posibilidades con respecto a la reconfiguración de la acción ante un cambio inesperado: (1) Ajustarse al cambio: el improvisador se ajusta o se acerca al cambio atendiendo al mismo como una nueva pauta. (2) Ajustarse a la pauta previa: El extrañamiento producido por el cambio inesperado lleva al músico a volver a la pauta inicial que regulaba su improvisación. (3) Generar un vínculo original con el cambio: Los improvisadores realizan nuevas interpretaciones acerca del cambio y a partir de las mismas establecen algún tipo de relación estable y novedosa generando una nueva pauta. En los tres casos, de manera similar a lo que hemos indicado en relación a la Emergencia Colaborativa, se generarían nuevas formas del ‘groove temporal’ o del ‘groove tonal’ que no estarían dadas solo por la acción individual, o por la pauta previa.

La idea de definir y estudiar la cognición en la improvisación en el marco de un Ciclo de Percepción Acción pone en el lugar central del proceso cognitivo a la acción corporeizada del improvisador. La improvisación se entiende en estos términos como una 'ontología orientada por la acción', o en todo caso por la percepción-acción; en la que la interpretación de un evento musical, su percepción y posteriormente la narrativa del discurso musical, emergen de la acción producida en la interacción con el ambiente. En este sentido podemos ubicarnos muy cerca del concepto de *enacción* (Varela, Thompson y Rosch, 1991); aquí el conocimiento surge de la experiencia de vida, es corporeizado e indisoluble del mundo. La cognición es enacción en tanto emerge a partir de una serie de acoplamientos corporales con nuestro entorno natural y cultural. Es en este enactuar con el mundo, más precisamente en la enacción del improvisador con la música que emerge el significado musical en la improvisación.

Se desarrolló además la idea de conciencia corporeizada o 'conciencia en acto'; es decir construida en la acción, a partir de la recurrencia de pequeñas interacciones con el ambiente. En contraposición con la idea de conciencia como control racional de estructuras gramaticales se propuso una idea de una conciencia más amplia que emerge de nuestra interacción con el mundo. Esta 'conciencia en acto' incluiría aspectos no-proposicionales, afectivos, y la propia conciencia de nuestro movimiento corporal; la improvisación podría relacionarse no solo con el ritmo o la armonía en términos gramaticales sino también con la experiencia corporeizada del groove temporal y del groove tonal.

En relación al modo en el que los improvisadores experimentan los cambios y rupturas en el transcurso de la performance cabe señalar que tanto en el Capítulo 5 (CPA) como en el Capítulo 6 (EC) se detectaron diferencias para las condiciones vinculadas al ritmo y a la altura por lo que se concluyó que:

- (i) La sincronización y el ajuste vinculada al groove temporal en términos de entrainment se configura como un proceso consciente fundamentalmente en un nivel corporal y no necesariamente mental-gramatical.
- (ii) En el caso de la altura, como espacio tonal o groove tonal se señaló que si bien se establece una mayor dependencia en cuanto a su definición en términos de gramática musical, también se comprende su impacto en términos de conciencia corporeizada. La altura impacta corporalmente y puede ser concientizada no necesariamente en vinculación a una gramática en términos proposicionales. En las entrevistas de Capítulo 6, se describieron

las narrativas de la altura términos metafóricos (adentro-afuera, de corrimiento, de ambigüedad).

El ritmo y la altura parecen ser dos dimensiones centrales en la experiencia musical. En la teoría de la música organizan la lectoescritura en términos notacionales e incluso constituyen dos aspectos centrales en relación a la calidad del sonido en términos acústicos. El análisis en términos de groove temporal o groove tonal intenta trascender el sentido tradicional que a partir de nuestros modelos culturales le hemos asignamos a ambos. En la interacción con otros construimos los espacios compartidos del ritmo y de la altura y es a partir de esta interacción y el modo en el que la experimentamos que los hemos definido luego en términos conceptuales y gramaticales. Aunque dicho de esta manera podría parecer una afirmación de sentido común, en general y sobre todo desde el modelo tradicional composición-ejecución se sostiene en la teoría y en la práctica justamente lo contrario; que son las gramáticas de lo musical las que definen y ordenan los ritmos y las alturas que luego ejecutamos.

### ***Las gramáticas de lo improvisado***

A pesar de lo expresado en el párrafo anterior, parte ineludible del basamento sobre el cual se hace posible la improvisación musical en el jazz está configurado por las gramáticas de lo musical. Improvisar juntos en jazz depende de que exista un conocimiento musical compartido que demanda una especial preparación y/o formación en las estructuras y gramáticas del estilo. Incluso este conocimiento al que podríamos adjetivar en principio como proposicional, tiene sus bases corporeizadas, depende de nuestra experiencia de interacción individual-social. Conocer el lenguaje musical solo de manera conceptual no nos habilita a improvisar, ni siquiera a ejecutar una partitura; puesto que aquellos procesos que involucran conocer un acorde, o un pattern melódico son también corporeizados. Mientras que en términos de texto musical un pattern configura solo una secuencia de alturas, cuando pensamos en la improvisación adquiere un estatus corporeizado como patrón de movimientos, originado en la interacción con el instrumento, con el lenguaje y con el otro.

En el Capítulo 3 se definió a la improvisación como una Unidad Proceso-Producto (UPP) en tres componentes: *preparación - proceso improvisatorio - obra improvisada*. A partir de dicho modelo se abordó un estudio de tres casos de saxofonistas improvisadores en la Argentina (Carlos Lastra, Ricardo Cavalli y Rodrigo Domínguez). El análisis estuvo direccionado a encontrar vínculos entre la improvisación como obra y el proceso

psicológico como proceso de producción; de acuerdo a dichos objetivos se definieron una serie de aspectos gramaticales-cognitivos en torno a las categorías de restricciones proactivas y retroactivas que sirvieron para describir las particularidades de la improvisación jazzística en cada uno de estos improvisadores. A partir de dichos trabajos se definió las particularidades de cada caso:

Carlos Lastra (CL): La improvisación es en general de carácter proactivo puesto que el solo analizado se organiza discursivamente a partir de una gran cantidad de patterns breves y previamente incorporados que recurren combinándose de diferentes maneras. La acentuación del carácter físico y corporal por sobre los aspectos reflexivos o mentales en las descripciones de la entrevista dan cuenta de cómo el pattern se convierte en primer lugar en un pattern corporal. Las condiciones iniciales, sobre todo aquellas vinculadas con un tempo muy rápido (300bpm) no favorecen una elaboración conciente en términos mentales sino más bien corporales. La búsqueda estética de CL se vincula según describe en encontrar 'una forma de decir algo dentro del lenguaje'.

Ricardo Cavalli (RC): En el análisis de obra se concluyó que el proceso improvisatorio se apoyaba fundamentalmente en el desarrollo discursivo sobre una estructura gramatical compleja de variados modos y escalísticas, que en términos de restricción proactiva demandaba la atención permanente del improvisador. De manera curiosa RC, vincula a la improvisación con '*los límites*', '*los márgenes que tenemos para actuar*', la preparación de la performance en instancias previas que fortalezcan el control de estos límites son para RC, 'la puerta de acceso a lo espontáneo' en la improvisación.

Rodrigo Domínguez (RD): El solo improvisado analizado se desarrolla sin una estructura armónica recurrente; esta elección configura la principal restricción proactiva ya que el desarrollo de los motivos melódicos debe sustentarse principalmente en la retroalimentación. La búsqueda estética principal de RD se basa en 'tocar con la oreja interna' y 'escuchar lo que toco'; la improvisación se apoya sobre todo en las restricciones retroactivas. Un aspecto que resulta relevante es que propone para la preparación imitar el estilo sin necesidad de un análisis gramatical; RD no separa al lenguaje, del estilo o de lo performativo y por sobre refiere a la performance como escucha.

En relación a las diferencias encontradas a partir del análisis poético inductivo de los solos y los resultados a los que se llegó luego comparados los datos con aquellos recogidos en las entrevistas que orientaron su interpretación en términos de poiesis externa se llegó a las siguientes conclusiones generales sobre el proceso improvisatorio:

- (i) Los mecanismos proactivos y retroactivos funcionan de manera conjunta, restringiéndose mutuamente. Las diferentes restricciones proactivas habilitan diferentes posibilidades para el uso de la retroalimentación durante la improvisación.
- (ii) Sobre una base de conocimiento que resulta de la experiencia previa en la 'preparación', la improvisación 'fluye' entre una multiplicidad de restricciones proactivas y retroactivas, relacionadas con diferentes parámetros armónicos, melódicos, rítmicos y formales. (ver Figura 3.11 en p.81)
- (iii) El análisis de las obras improvisadas aportan datos que demuestran diferentes estilos cognitivos y modos de concebir la práctica de la improvisación en jazz para cada uno de los sujetos. Mientras que algunos centraron su atención en la idea del control de ciertas estructuras en el marco de un lenguaje jazzístico (RC), otros definieron lo improvisado a partir del trabajo con la escucha, la retroalimentación (RD), o en términos físicos y corporales (CL). Las diferencias encontradas nos presentan a la improvisación como un modo de conocimiento musical en principio 'diverso'. La experiencia de improvisar es distinta para cada uno de los músicos. La manipulación de una experiencia en la búsqueda de distintas formas de conciencia, control y automatismo, forman parte del hacer estético.

Llegado este punto, los vínculos entre los problemas cognitivos y las decisiones estéticas se hacen más evidentes. El desarrollo de la improvisación jazzística en términos de estilo, como forma de hacer arte, implica en muchos casos la búsqueda de nuevos materiales, a los que podemos referir en términos de gramáticas, pero que implican diferentes modos de configurar las restricciones proactivas y retroactivas. Un tempo muy rápido, una serie de acordes complejos en la que los espacios tonales se modifican permanentemente o la no utilización de una estructura, establecen diferentes limitantes para el proceso cognitivo. En este sentido no podría reducirse el problema de la definición de improvisación a una simple diferenciación con otros modos de conocimiento musical como la ejecución y la composición en términos absolutos. Sin embargo, y a pesar de ser diversa la improvisación en jazz dentro de una serie de universos posibles mantiene su identidad. Dentro de los mismos, las distintas formas de creación de un discurso en tiempo real configuran una búsqueda estética que tiene como idea principal maximizar lo novedoso en la propia performance. Es por esto que nos hemos referido en numerosas ocasiones al problema como estético a la vez que cognitivo.

### ***Hacia una definición estética y cognitiva de la improvisación***

En el estudio de los casos de músicos improvisadores en la Argentina, se establecieron diferentes vínculos entre los aspectos psicológico-productivos de la

improvisación y la idea de objeto estético u obra musical improvisada. Puede parecer contradictorio el haber recurrido para dicho análisis a un concepto de gramática y estructura musical que ha sido desarrollado en el seno de la academia musical occidental vinculada fundamentalmente a la idea de música como texto partitura. Incluso las herramientas utilizadas para el análisis armónico, el análisis motivico así como el recurso de la transcripción en partitura son parte constitutiva de dicha tradición. Sin embargo hay que tener en cuenta que –como hemos definido en Capítulo 1– el mismo concepto de improvisación musical surge y se desarrolla en el marco de dicha academia para distinguir aquellas prácticas que se distinguen de la ejecución de música escrita en partitura. A pesar del carácter oral puro que en ocasiones se le atribuye a la improvisación jazzística, el estilo se desarrolla a lo largo del siglo XX, en el marco de una práctica cultural musical que conoce y hace uso del texto. Es por esto que hemos definido a lo improvisado como una oralidad secundaria (Ong, 1976) para la música. A pesar de ‘tocar sin partitura’ y de generar un discurso musical en tiempo real, el improvisador en jazz no desconoce las gramáticas de la música, las reglas de la armonía o los componentes del ‘lenguaje musical’. Es decir, más allá de tener o no la habilidad de leer o escribir partituras el improvisador piensa muchas veces en términos de notas, de acordes, de escalas; es decir hace uso de conceptos originados en la práctica de la música escrita. Incluso cuando aquellos conceptos que utiliza sean conocimiento ‘folk’ aprendidos en el marco de una práctica social no académica, fueron construidos en una cultura musical que definió a la música principalmente como texto escrito.

En el marco de los estudios del lenguaje, la oralidad y la escritura representan diferentes modos de saber pero además diferentes formas de conocer (Halliday, 1989). Si bien componer música escrita o ejecutarla implica el conocimiento de estructuras y componentes gramaticales del discurso musical, el modo en el que el improvisador hace uso de dichos componentes no es el mismo. A partir de los análisis realizados en Capítulo 3, hemos observado formas particulares de organización de los componentes motivicos y armónicos que ponen de manifiesto el modo en el que han sido producidos en la improvisación. El análisis de la dimensión gramatical –como sintaxis musical en un sentido tradicional– aunque no explica por completo el proceso improvisatorio, se constituye como un componente ineludible para la definición de la experiencia musical en la improvisación. Experiencia que si bien no es conceptual, implica la puesta en acto de un lenguaje musical, un modo de experimentarlo como sonido, como movimiento y como metáfora en términos imaginativos. Cuando incorporamos a nuestra investigación el

estudio del Ciclo de Percepción Acción en la Improvisación (CPA) y el concepto de Emergencia Colaborativa (EC) (Capítulos 5 y 6) hicimos foco en el modo en el que –trascendiendo al texto– los componentes del lenguaje se ponían en acto en la interacción corporeizada. Al indagar en el modo en el que es aprendido, es preparado y es puesto en acto el lenguaje musical en improvisación se buscó trascender la idea de gramática como texto escrito. En esta línea, aceptar el carácter oral de lo musical en términos de texto – como texto oral– podría ayudarnos a desarrollar nuevas herramientas apropiadas para el análisis gramatical de la improvisación en jazz y de la música popular en general.

En la música –improvisada y escrita– y en el lenguaje, la escritura y la oralidad se imbrican. Cuando Monson (1998) describe a la improvisación haciendo uso de la metáfora de la conversación introduce además el concepto de intermusicalidad. Como concepto análogo al de intertextualidad (Bakhtin, 1981); la intermusicalidad del sonido daría cuenta de cómo aquello que es producido como música, en este caso en la improvisación, hace múltiples referencias al pasado, en el marco de un significado musical construido culturalmente. Alejandra Álvarez Muro en su libro *Poética del habla cotidiana* (2012) propone que en las situaciones de uso del lenguaje cotidiano el fenómeno de intertextualidad se produce conectando diferentes formas de oralidad y escritura. Las referencias intermusicales en la improvisación conectan de forma similar textos escritos y orales dando cuenta de un continuo entre aquello que entendemos como obra musical escrita y lo que podríamos definir como obra improvisada en la performance. Quizás por esto según señalamos en Capítulo 1, la idea de una espontaneidad absoluta para la improvisación en cual se prescinde de la memoria o del conocimiento previo sería solo una utopía. El significado musical, incluso aquella parte que se vincula solo a las gramáticas de la música como lenguaje se construye indefectiblemente en la interacción social y es en esa interacción que desarrollamos el conocimiento previo que nutre nuestro basamento o base de conocimiento.

En referencia al habla, Maturana (1995) afirma que nuestra individualidad humana es social y lingüística ya que nuestro ser está inmerso en el lenguaje. Según el autor somos individuos solo en cuanto somos seres sociales en el lenguaje. Si la música es una práctica social comunicativa podríamos afirmar que el desarrollo de ciertas gramáticas a partir de la práctica de la improvisación sería inminente, es decir no constituiría de ninguna forma un fenómeno contingente y sería parte de la evolución natural de la música como fenómeno humano. Más allá de la noción de texto vinculado a la idea de obra musical occidental y del texto partitura, la posibilidad de que se desarrollen modos de

estructurar el sonido cuando tocamos juntos sería parte de la autopoiesis de la música. En este sentido las gramáticas musicales se originan en la interacción social y producen a la vez que son producidas, produciendo al sujeto músico y a la música como práctica social.

La construcción intersubjetiva en el marco de las múltiples interacciones entre músicos a lo largo del tiempo implica el surgimiento y el desarrollo de un estilo y de formas de conocimiento musical novedosas como la de la improvisación jazzística. Las formas de hacer el lenguaje musical –susceptibles de ser analizadas en sus aspectos gramaticales– también condicionan dicha evolución dando lugar a la misma como un modo dinámico de hacer musical, en tanto no se convierta en algo diferente. Improvisar en jazz podría ser en todos estos sentidos considerado un lenguaje, como gramática, con sus modelos conceptuales, con sus metáforas y fundamentalmente como parte de un hacer musical comunicativo que trasciende lo proposicional-conceptual dando lugar a lo expresivo y afectivo. Es en esta dirección que resulta pertinente la introducción de la idea de la improvisación como Musicalidad Comunicativa –en Capítulos 4 y 6– puesto que se presenta como un marco apropiado para la inclusión de aquellos aspectos no conceptuales que forman parte fundamental del significado musical. Ian Cross destaca el valor de la música como medio de comunicación, afirmando que es tan vital como el lenguaje para la vida social y espiritual humana. Si bien la música parece no tener como el lenguaje, un significado referencial posee, una ‘intencionalidad flotante’ en la que parece tratar sobre algo ambiguo que todos reconocemos; la música ofrece así un significado ‘sin mediación’ que se pone de manifiesto en tanto emerge como comunicación (Cross, 2010)

Hemos discutido en Capítulo 1, el lugar que la estética tradicional ha otorgado a la música como obra autónoma y la contradicción que la misma implica en relación a las ideas de comunicación y significado musical. Atendiendo a la música en términos de estética, el modelo tradicional entiende a la música como un objeto independiente de quien lo ha producido y que se referencia solo a sí mismo en términos de significado. Esta idea no resulta compatible con las descripciones que hemos desarrollado alrededor de la improvisación como fenómeno estético comunicativo. Se oponen de esta manera dos concepciones diferentes de lo que puede entenderse por música en términos estéticos. Por un lado la idea de contemplación, de un objeto estético inmanente que se separa del sujeto en términos de obra musical; por otro lado, una concepción de música como experiencia o suceso que nos envuelve y penetra confundiéndonos con quien lo ha producido (Hegel en Dalhaus, 1996, p.2). La idea de contemplar una obra musical se



distancia significativamente de aquellas descripciones de la experiencia musical en la improvisación, donde el producto (obra musical) y el productor (improvisador) se confunden en la performance. La obra improvisada se presenta como una experiencia estética en la que el objeto obra no se separa de quien lo ha producido sino más bien lo contrario; como una obra que se construye permanentemente en la performance, en la interacción con el sonido y en interacción con el otro.

### **Comentarios finales**

Esta tesis abordó en términos psicomusicológicos el estudio de la improvisación en el jazz. La pregunta central acerca de sus particularidades como modo de conocimiento musical guió inicialmente el desarrollo de un tema de investigación que incluyó el estudio de aspectos cognitivos, gramaticales, culturales y estéticos vinculados a este modo especial de práctica musical. Atendiendo a que la improvisación es una forma de arte musical y que como práctica artística está en permanente cambio, lograr una definición definitiva y universal para dicho fenómeno parece una empresa sin sentido. Tanto sea una definición desarrollada en términos estéticos como en términos cognitivos la música improvisada pero también la música en general se re-construye cada día en términos gramaticales, sonoros y expresivos en el marco de la práctica cultural.

Pese a esto, después de este recorrido teórico y empírico volvemos a afirmar pero ahora con argumentos sólidos aquello que antes fue un enunciado guiado por la intuición y la experiencia en el ámbito de la práctica. La improvisación se distancia sustancialmente por su naturaleza y esencia del modelo conservatorio basado en las ideas de compositor y ejecutante musical. En primer lugar la idea de improvisación prescinde de esta división de roles en las que se plantea por un lado la creación-escritura y por otro la puesta en acto. Considerar como equivalentes en términos de guión para la performance a una *lead-sheet* o cifrado americano para la improvisación, con una partitura de Mozart donde están todas las notas escritas se convierte en una afirmación difícil de sostener. En pocas palabras la improvisación musical propone otro tipo de vínculo con la música, en donde la obra en términos discursivos emerge en la interacción con otros y con uno mismo durante la performance. El performer es también parte del proceso creativo, la obra es efímera y no puede ser separada de quien la ha producido, salvo cuando es grabada y/o transcrita aunque en ese momento pierde parte de su estatus como obra improvisada.

Considerando la importancia que tiene la improvisación musical, especialmente la improvisación jazzística en nuestro país, los estudios empíricos de esta tesis se realizaron

en el marco de la práctica local del Jazz Argentino. Cabe recordar que el modelo imperante en las instituciones de enseñanza musical de nuestro país fue y sigue siendo el del conservatorio europeo. Al día de la fecha en el ámbito de los conservatorios, escuelas de música y universidades se han creado carreras con especializaciones en música popular e incluso con especialidad en jazz. Si bien la introducción de la práctica improvisatoria en las instituciones de enseñanza musical puede considerarse un avance haremos ciertas observaciones y sugerencias en relación a este proceso. En primer lugar la improvisación debiera siempre ser siempre incorporada a partir del estudio específico de un estilo; sobre todo en lo que respecta a una carrera de formación profesional. Ya hemos discutido acerca de considerar la idea de una improvisación musical en un sentido universal, concluyendo que sobre todo por su carácter diverso y por estar arraigada – quizás más que la escritura musical– en la misma performance resulta imprescindible referenciarla a un estudio concreto. En segundo lugar si bien las carreras especializadas en jazz resuelven el punto anterior; estarían en la obligación de incorporar los aspectos locales –en nuestro caso vinculados a la práctica en la Argentinas– para evitar promover una enseñanza musical anacrónica y descontextualizada. En tercer lugar la promoción de carreras especializadas en jazz podría propender negativamente a la lectura o interpretación de otras prácticas musicales argentinas y latinoamericanas en clave jazzística. Se sugiere que las músicas de carácter oral, vinculadas al folklore y la música urbana local deben abordarse a partir del desarrollo de teoría, pedagogía e investigación específica. Hemos discutido el modo en el que jazz podría constituirse al igual que sucedió con la música académica en un nuevo modelo hegemónico para la formación del músico. Si bien creemos que la improvisación puede favorecer una práctica musical no-reproductiva, la implementación directa de una enseñanza basada en métodos desarrollados en espacios de enseñanza extranjeros podría tener las mismas consecuencias que ha tenido el desarrollo del modelo académico europeo; constituyéndose como una enseñanza musical de segunda basada en la promoción y conservación de un estilo que no es practicado mayormente ni está extendido en el ámbito social donde ha de insertarse el músico en formación. De manera similar se pone en discusión la utilización indiscriminada del concepto de improvisación y el modelo oralidad musical originado en el jazz para el estudio y el análisis de otros tipos de manifestaciones musicales no escritas. Si bien hemos planteado que el concepto de improvisación surge en oposición al modelo de ejecución musical de música escrita, no podemos por estándar denominar como improvisada a cualquier tipo de práctica musical que no utilice la escritura. A pesar de todas estas observaciones, se sugiere que la

práctica de la improvisación con rasgos jazzísticos trasciende el aprendizaje de estilo propiamente dicho y debe ser incorporada de manera creativa y junto a otras formas de hacer musical a la enseñanza y la investigación del mismo modo que se incorpora la lectura de partituras como competencia necesaria para un músico formado en cualquier carrera de formación musical.

Los estudios realizados y los resultados alcanzados en esta tesis nos conducen a nuevas reflexiones; por lo cual, se espera en trabajos posdoctorales ampliar el estudio de la improvisación musical en las siguientes direcciones: En lo que respecta a la improvisación jazzística se espera profundizar sobre aquellos aspectos corporales de la experiencia vinculados al movimiento y el sonido durante la performance; los mismos aportaran nuevos niveles de significado a la experiencia de la improvisación como interacción con el ambiente y como práctica intersubjetiva. Por otro lado se considera pertinente el desarrollo futuro de nuevas herramientas de análisis y categorías para el estudio de la Emergencia Colaborativa y la Musicalidad Comunicativa en la improvisación; sobre todo en referencia a la implementación de nuevos modelos que trasciendan las categorías de orientador-orientado y se focalicen en las dinámicas de coordinación que dan lugar al groove y el groove tonal como espacios emergentes y co-construidos. Se espera además indagar sobre las ideas de enacción y autopoiesis (Maturana y Varela, 1980) vinculadas a la performance musical entendiendo que toda práctica sobre todo aquellas prácticas musicales orales crean a la vez que son creadas por gramáticas emergentes en la propia práctica.

En esta tesis se ha indagado en la idea de improvisación musical tanto como experiencia performativa intersubjetiva se configura como una otología musical orientada por la acción. La ampliación del campo de análisis de lo musical a las múltiples dimensiones de la experiencia pone en tela de juicio a la ontología clásica predominante de la música como texto escrito. La ampliación del estudio de las gramáticas de lo musical en el marco de una idea de cognición corporeizada tanto para el estudio de la improvisación como para el abordaje de cualquier manifestación no escrita de la práctica musical podría dar lugar a nuevas formas de comprender la tradición musical, dentro y fuera de las instituciones. Una tradición que debemos aprender, conocer y respetar pero que debemos interpelar creativamente y co-construir juntos para evitar que la música se convierta en una práctica meramente reproductiva.



# REFERENCIAS

- Aarden, B. (2003). *Dynamic melodic expectancy*. Tesis Doctoral. School of Music, Ohio State University.
- Adorno, T. (1940) On Popular Music. En R. Leppert Ed. *Essays on Music*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 2002, pp. 437-69.
- Álvarez Muro, A. (2012) *Poética del habla cotidiana*. Estudios de Lingüística del Español. Vol.32
- Apel, W. (1969) *Harvard Dictionary of Music*, 2da Ed. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Assinnato, M. y Pérez, J. (2011). El gesto en la improvisación. Movimiento corporal, acción epistémica y significación musical. En A. Pereira Ghiena, P. Jacquier, M. Valles y M. Martínez (Eds.). *Musicalidad Humana: Debates actuales en evolución, desarrollo y cognición e implicancias socio-culturales*. (Actas del X Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música). Buenos Aires: SACCoM, pp. 31-47.
- Atkins, E. Taylor. (Ed.) *Jazz planet*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- Bailey, D. (1992). *Improvisation: Its Nature And Practice In Music*. New York: Da Capo Press.
- Bakhtin, M. (1981) Discourse in the novel. En M Holquist Ed. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Pp. 259-422
- Belgrad, D. (1998) *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America*. Chicago: University of Chicago Press.
- Benson, B. E. (2003). *The improvisation of musical dialogue - a phenomenology of music*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Berendt, J. (1953). *Das Jazzbuch. Entwicklung und Bedeutung der Jazzmusik [El Jazz.De nueva Orleáns a los años 80*. Fondo de cultura Económica, 1998] Hamburgo: Fischer.
- Bergonzi, J. (1993). *Melodic Structures*. Boston: Advance Music.
- Berkowitz AL, Ansari D. (2008) Generation of novel motor sequences: the neural correlates of musical improvisation. *Neuroimage*. Vol. 4. Num.2. :535-43.
- Berkowitz, A.L. (2010) *The Improvising Mind: Cognition and Creativity in the Musical Moment*.New York: Oxford University Press, 2010.
- Berliner, P. (1994) *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Berry, W. (1983) *Musical Structure and Performance*. New Haven: Yale University Press.
- Blum, S. (1998). Recognizing Improvisation. En B. Nettl y M. Russell (Eds). *In the Course of Performance. Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bogdan, R.G. y Biklen, S.K. (1992) *Qualitative Research for Education* (second edition). Boston, MA: Allyn & Bacon.
- Brandt, C. y Roemer, C. (1976) Standardized chord symbol notation: a uniform system for the music profession, 2nd Ed. Roerick Music Co., Sherman Oaks.

- Cadoz, C. y Wanderley, M. M. (2000). Gesture - Music. In M. M. Wanderley and M. Battier (eds.), Trends in Gestural Control of Music [CD-ROM]. Paris, France: IRCAM, 71-93.
- Campbell, D.T. y Fiske, D.W. (1959) Convergent and discriminant validation by the multitrait multimethod matrix, *Psychological Bulletin*, Vol.56, Num: 81–105.
- Canclini, G. (2000) La globalización: ¿productora de culturas híbridas? En *Actas del III Congreso Latinoamérica IASPM*. Bogotá: IASPM-LA.
- Chamizo Moreno, M. L. (2009) *Estrategias narrativas de la improvisación en el jazz modal*. Tesis Doctoral . Universidad de Málaga, Servicio de Publicaciones.
- Chan, S.Y. (1998) Exploding the belly. Improvisation in Cantonese opera. In B. Nettl y M. Russell (Eds.) In the course of performance: Studies in the world of musical improvisation (pp. 199-218). Chicago: University of Chicago Press.
- Clarke, E. (2004) Empirical Methods in the study of performance. En Clarke, E. y Cook, N. *Empirical Musicology Aims Methods Prospects*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, pp.77-102
- Clarke, E. (2005). *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. Oxford: Oxford University Press.
- Clayton, M., Sager, R., y Will, U. (2004). In Time with the Music: the concept of entrainment and its significance for ethnomusicology. *ESEM Counterpoint*, Vol. 1, 1-84.
- Coan, C. (1995). *Michael Brecker*. Hal Leonard Corp
- Cohen, L., Manion, L., y Morrison K. (2000). *Research Methods in Education* (5th Edition). London: Routledge Falmer.
- Colles, H.C. (1927) *The New Groove Dictionary of Music and Musicians*
- Cook, N. (1998). *Music: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Cooker, J. (1964). *Improvisando en Jazz*. Buenos Aires: Ed. Victor Lerú.
- Cooker, J. (1970). *Patterns for Jazz*. U.S.A.: Studio Pr.
- Corti, B. (2008) Hacia un Jazz Argentino: Identidad, Relocalización y Discurso. En *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Estudios en Música Popular, Rama Latinoamericana*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Corti, B. (2015) *Jazz Argentino. La música negra del país blanco*. Buenos Aires: Gourmet Musica
- Crook, H. (1991) *How to Improvise*. Advance Music
- Csikszentmihalyi, M. (2002). *Flow: the classic work on how to achieve happiness*. London: Rider.
- Cumming, N. (1994). Metaphor in Roger Scruton's aesthetics of music. En A. Pople (Ed.), *Theory, analysis and meaning in music*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 3-28.
- Custodero, L. A. (2009). Intimacy and reciprocity in improvisatory musical performance. En S. N. Malloch & C. Trevarthen (Eds.). *Communicative musicality: Exploring the basis of human companionship* New York: Oxford University Press. pp. 513–529
- Dahlhaus, C. (1999) *La Idea de la Música Absoluta*. Barcelona: Idea Books.
- Dalhaus, C. (1980) *Die Musik des Jahrhunderts* (La Música del siglo XIX), Wiesbaden, Athenaion.

- Davidson, J. (1994). Expressive movements in musical performance. En *Proceedings of the third International Conference on Music Cognition (ESCOM)*. Lige, Belgium, 327-329.
- De Jaegher, H. y Di Paolo, E. (2007) Participatory sensemaking. An enactive approach to social cognition. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*. Vol. 6, No. 4, 485–507.
- De Jaegher, H., Di Paolo, E. y Gallagher, S. (2010) Can social interaction constitute social cognition? *Trends in Cognitive Sciences*. Vol. 14, No. 10, 441–47.
- Delalande, F. (1988). La gestique de Gould: Clements pour une semiologie du geste musical. En G. Guertin (ed.), *Glenn Gould Pluriel*. Quebec: Louise Courteau, pp.85-111
- Denzin, K.D. (1978). *The research Act*. New York: McGraw-hill Book Company.
- Doffman, M. R. (2008). *Feeling the groove: Shared time and its meanings for three jazz trios*. Tesis Doctoral, Music Department, Open University.
- Farley, J. (2011) Jazz as a Black American Art Form: Definitions of the Jazz Preservation Act. *Journal of American Studies*, Vol. 45, No 1, 113–129
- Ferand, E. (1938). *Die Improvisation in der Musik*. Zurich:Rhein- Verlag
- Forte, A. y Gilbert, S. (1992) *Introducción al Análisis Schenkeriano*. Barcelona: Ed. Labor.
- Gianera, Pablo. (2011) *Formas Frágiles. Improvisación, indeterminación y azar en la música*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- Gibson, J. J. (1986). *The Ecological Approach to Visual Perception*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.
- Goehr, L. (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works: an essay in the philosophy of music*. Oxford: Clarendon.
- Goia, E. *The Imperfect Art*. Oxford: Oxford U.P., 1988.
- Goldsen, M. H. (1957). *John Coltrane solos*. Nueva York: United Music Corp.
- Goldsen, M. H. (1987). *Omnibook*. Charlie Parker for piano. Atlantic Music.
- Gómez, J. C. (1998). Do concepts of Intersubjectivity apply to non-human primates? En S. Bråten (Ed.), *Intersubjective Communication and Emotion in Early Ontogeny*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 245-259.
- Gonzales, J.P. (2013) *Pensar la Música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet musical ediciones.
- Gopnik, A. y Meltzoff, A. (1997). *Words, thoughts, and theories*. [Palabras, Pensamientos y Teorías (M. Sotillo y I. Saul, trad.). Madrid: Visor. 1997], Cambridge, MA.: Bradford, MIT Press.
- Gratier, Maya (2008). Grounding in musical interaction: Evidence from jazz performances. *Musicæ Scientiæ, Special Issue*. 71-110
- Halliday, M.A.K. (1989) *Spoken and written language*. Oxford: University Press.
- Hamilton, A. (2000) The Art of Improvisation and the Aesthetics of Imperfection. *British Journal of Aesthetics* Vol. 40 No. 1: 168-185.
- Hamilton, A. (2010) Jazz as a Classical Music. En M. Santi Ed. *Improvisation Between Technique and Spontaneity*. Cambridge Scholar Publishing UK
- Hanslick, E., (1986) *Du beau dans la musique*. Paris, Christian Bourgois.

- Harris, P.L. (1991). The work of imagination. En A. Whiten (Ed.) *Natural theories of mind* (pp. 283-304). Oxford: Basil Blackwell
- Hernandez Sampieri, R. y otros (1997). *Metodología de la Investigación*. Tercera Edición. México Edit. McGraw Hill.
- Hobsbawm, E. (1999). *Gente poco corriente: resistencia, rebelión y jazz*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Hodson, R. (2007) *Interaction, Improvisation and Interplay in Jazz*. Nueva York: Routledge.
- Hood, M. (1971) *Aspects of Javanese Improvisation in the Javanese gamelan*. En Maceda J., *Music of Asia*. Manila. pp17-21
- Hood, M. (1971) *The Ethnomusicologist*. New York: McGraw-Hill.
- Huron, D. (2006) *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Iyer, V. (2004). Exploding the Narrative in Jazz Improvisation. En R. G. O'Meally, B. H. Edwards y F. J. Griffin (eds.) *Uptown Conversation: The New Jazz Studies*. New York: Columbia University Press, pp 393-403
- Jaquier, M.P. y Callejas Leiva, D. (2013). Teoría de la metáfora y cognición corporeizada ¿Cómo se introduce la teoría de la metáfora conceptual en los estudios musicales? *Epistemos. Vol 2, 51- 88*
- Jauretche, A. (1968) *Manual de Zonceras Argentinas*. Buenos Aires: A peña lillo Ed.
- Johnson, M. (2007). *The Meaning of the Body. Aesthetics of human understanding*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Johnson-Laird, N. P. (2002) How Jazz Musicians Improvise. *Music Perception. Vol. 19, No 3, 415–442*. USA
- Johnson-Laird, P. N. (1991). Jazz improvisation: A theory at the computational level. En P. Howell, R. West & I. Cross (Eds.), *Representing musical structure*, London: Academic Press pp. 291–325.
- Juslin, P.N. y Sloboda, J.A. (2001). *Music and Emotion. Theory and Research*. Oxford: Oxford.
- Kenny, B. J. y Gellrich, M. (2002). Improvisation. En R. Parncutt y G. McPherson Eds. *The science and psychology of music performance*. Oxford University Press, pp. 117-134
- Kernfeld, B. (2006). *Groove*, *Grove Music Online*: Ed. L. Macy. Consultado el 2-2-2014 en <http://www.grovemusic.com>.
- Kernfeld, B. (ed.). (2002). *The New Grove Dictionary of Jazz*, Second edition. New York: Oxford University Press.
- Kingsbury, H. (1988). *Music, Talent and Performance: A Conservatory Cultural System*. Philadelphia: Temple University Press
- Kohonen, Teuvo (1982). Self-Organized Formation of Topologically Correct Feature Maps. *Biological Cybernetics Vol. 43. Num.1: 59–69*.
- Krumhansl, C. L. (1990). *Cognitive Foundations of Musical Pitch*. New York: Oxford University Press.
- Kühl, O. (2004). *A semiotic approach to jazz improvisation. Aarhus, Dinamarca: Center for Semiotics, University of Aarhus and The Royal Academy of Music*. Consultado el 25 de enero de 2013. [http://www.musicandmeaning.net/issues/pdf/JMMart\\_4\\_4.pdf](http://www.musicandmeaning.net/issues/pdf/JMMart_4_4.pdf)
- Kühl, O. (2007). *Musical Semantics*. Berna: Peter Lang AG.



- Kuhn, T. (1962). *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lakoff, G. (1999). *Philosophy in the Flesh: the embodied mind and its challenge to western thought*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Langer, S. (1943). *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Larson, S. (1997-98). Musical forces and melodic patterns. *Theory and practice*, 22-23, 55-71.
- LaRue, J.. (1989). *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Labor.
- Leman, M. (2008). *Embodied Music Cognition and mediation technology*. Massachusetts: The MIT Press.
- Lerdahl, F. (2001) *Tonal pitch space*. Nueva York: Oxford University Press.
- Lerdahl, F. y Jackendoff, R. (1983) *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Levine, M. (1995). *The Jazz Theory Book*. Sheer Music: Advance Music.
- Lewis (1996) Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives. *Black Music Research Journal*, Vol. 16, No. 1, 91-122. Columbia: Illinois Press. Descargado el 23-2-2014 de <http://www.jstor.org/stable/779379>
- Limb C.J., Braun AR., PLoS One. 2008 Feb 27;3(2):e1679. Generation of novel motor sequences: the neural correlates of musical improvisation.
- London, J. (2012) Musical Meter, Musical Expression, and Social Cognition: An Inquiry in Cognitive Aesthetics. En A. Rozin & L. Bernstein, Eds. *Studies in Honor of Eugene Narmour*, Hillsdale: Pendragon Press.
- López Cano, R. (2009) Música, cuerpo, mente extendida y experiencia artística. La gesticulación de Keith Jarret en su Tokio Encore "84. En *Actas de la VIII Reunión Anual de SaCcom (Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música) La experiencia artística y la cognición musical*. Consultado el 25 de enero de 2013 en <http://lopezcano.org/Articulos/2009.Jarret.pdf>
- Malloch S.N. (1999-2000). Mothers and infants and communicative musicality. *Musicae Scientiae, Special Issue: Rhythm, musical narrative, and the origins of human communication*, 29-57.
- Malloch, S. (2002). Musicality: The Art of Human Gesture. En C Stevens, D. Burham, G. McPherson, E. Schubert y J. Renwick (eds.), *Proceedings of the 7th International Conference of Music Perception and Cognition*. Sydney: University of Western Sydney, pp. 143-146.
- Malloch, S., y Trevarthen, C. (Eds.) (2008). *Communicative musicality: Exploring the basis of human companionship*. Oxford: Oxford University Press.
- Manuel, P. (1988). *Popular Musics of the Non- Western World*, New York 1988
- Martinez, I. C. (2010). Audición Imaginativa y práctica de significado en la música: El valor implicativo de las estructuras lineales. *II Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XVII Jornadas de Investigación Sexto Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, pp. 380-381
- Martínez, I. C. y Pereira Ghiena, A. (2011). La experiencia de la música como forma vital. Perfil dinámico temporal, corporalidad y forma sónica en movimiento. En A. Pereira Ghiena, P. Jacquier, M. Valles y M. Martínez (Eds.) *Musicalidad Humana: Debates Actuales en Evolución, Desarrollo y Cognición e Implicancias Socio-Culturales. (Actas del X Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música)*. Buenos Aires. SACCoM, pp 521-530.

- Maturana, H. (1995) *La realidad: ¿objetiva o construida? Fundamentos biológicos de la realidad*. Barcelona: Ed. Anthropos.
- Maturana, H. y Varela, F. (1980). Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living, *En Volume 42 of Boston Studies in the Philosophy of Science*. D. Reidel Publishing Company, Dordrecht, Holland.
- Meltzoff, A. N. y Moore, M. K. (1998). Infant Intersubjectivity: broadening the dialogue to include imitation, identity and intention. En S. Bråten (Ed.), *Intersubjective Communication and Emotion in Early Ontogeny*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 47-62.
- Meltzoff, A., & Moore, (1995). Explaining facial imitation: a theoretical model. *Early Development and Parenting*, 6, 179–192
- Menanteau Aravena, A. (2009) *Modernidad, posmodernidad e identidad del jazz en Chile: el caso de la generación de 1990 y Ángel Parra*. Tesis Doctoral. Helsinki: Universidad de Helsinki, Facultad de Artes, Departamento de Musicología.
- Merker, B. (2002). Principles of Interactive Behavioral Timing. En C Stevens, D. Burham, G. McPherson, E. Schubert y J. Renwick (Eds.), *Proceedings of the 7th International Conference of Music Perception and Cognition*. Sydney: University of Western Sydney, pp. 149-152.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. [Fenomenología de la Percepción, Trad. J. Cabanes (1984). Barcelona: Planeta-Agostini]. París: Gallimard
- Meyer, L. (1956) *Emotion and Meaning in Music* [Emoción y significado en la música. (J. L. Turina, traductor) Madrid: Alianza Editorial, 2001] Chicago: The University of Chicago Press.
- Meyer, L. (1967) *Music, the arts and ideas. Patterns and predictions in the twentieth-century culture*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Meyer, L. (1973) *Explaining Music. Essays and Exploration*. Los Angeles y Londres: University of California Press
- Michaelsen, G. (2013) *Analysing Musical Interaction in Jazz Improvisations of the 1960's*. Tesis Doctoral. Indiana University.
- Mignolo, W. (2010) Aesthesis Decolonial. Descargado el 10-3-2015 en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279021528002>
- Molino, J. (1975). Fait musical et sémiologie de la musique. *Musique en Jeu*, 17, 37-62.
- Monson, I. (1996) *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Monson, I. (2009). Jazz as political and musical practice. En G. Solís y B. Nettl (eds.) *Musical improvisation: Art, education and society*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, pp. 21-37
- Morrison, K.R.B. (1993) *Planning and Accomplishing School-centred Evaluation*. Norfolk: Peter Francis Publishers.
- Musumeci, O. (2001): Hacia una educación de conservatorio humanamente compatible. En Martínez, I. y Musumeci, O. (Edit.) *Actas de la Segunda Reunión Anual de SACCoM*, Quilmes, (en CD)
- Nattiez, J.J. (1975). *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union Générale d'Éditions.
- Nettl, B., y Riddle, R., (1973) Taqsim Nahawand: A Study of Sixteen Performances by Jihad Racy, *Yearbook of the International Folk Music Council*, Vol.5, pp.11–50.

- Nettl, M. R. y. B. (1998). *In the course of the performance*. [En el transcurso de la interpretación. Estudios sobre el mundo de la improvisación musical. (B. Zitman, traductor) Madrid: Akal 2004] Chicago: University of Chicago Press.
- Noland K. y Sandler, M. (2007) Signal Processing Parameters for Tonality Estimation, En *Proc. 122nd Convention of the Audio Engineering Society*, Vienna, Austria.
- Ochoa, A.M.. (2003) *Músicas locales en tiempos de globalización*. Colección Enciclopedia Latinoamericana de Sociología y Comunicación. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Ong, W.J. (1987) *Oralidad y escritura*. Tecnologías de la palabra. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez, J. y Martínez, I.C. (2015) Intersubjetividad e improvisación jazzística Análisis de la interacción en un grupo de improvisadores. En Actas de ECCoM. Vol. 2 N° 1, *La Experiencia Musical: Cuerpo, Tiempo y Sonido en el Escenario de Nuestra Mente*. 12° ECCoM". Isabel C. Martínez, Alejandro Pereira Ghiena, Mónica Valles y Matías Tanco (Editores). Buenos Aires: SACCoM. pp. 95-103
- Pérez, J.B. (2010) Procesos de preparación para la improvisación en el Jazz. De la obra referente a la base de conocimientos en tres estudios de caso. En L.I. Fillottrani y A.P.Mansilla (Eds) *Actas de la IX Reunión de Saccóm*.
- Pérez, J.B. (2010) Un modelo teórico para el estudio de la improvisación en música. *Actas de las Jornadas de la AUGM*. Ediciones UNL.
- Pérez, J.B. (2013) Análisis de los aspectos armónicos en el ciclo de percepción-acción en la improvisación. Una propuesta empírica para el análisis con músicos de jazz argentinos. En D. Gonnet, M.I Burcet y R. Herrera (Eds). *Nuestro Cuerpo en Nuestra Música*. 11° ECCoM (Actas de ECCoM. Vol. 1 N°1). Buenos Aires: SACCoM. pp. 241 –251
- Pérez, J.B. (2013) Revisando las perspectivas de estudio en el abordaje de la improvisación musical. Hacia una caracterización de las dimensiones experienciales del problema. En F. Shifres, et. al. (Eds). *Actas de ECCoM. Vol. 1 N°1, "Nuestro Cuerpo en Nuestra Música"*, Buenos Aires: SACCoM, pp. 253-259
- Pérez-Sobrino, P. y Julich, N. (2014) Let's Talk Music: A Corpus-Based Account of Musical Motion. *Metaphor and Symbol*, Vol 29 Num4, 298-315
- Persichetti, V. (1961). *Armonía del siglo XX*. Madrid: Ed. Real Musical.
- Piston, W. (1941) *Harmony* [Rev. Mark DeVoto, Armonía, Florida: SpanPress Universitaria (1998)] Nueva York y Londres: W.W.Norton y Company, Inc.
- Piston, W. *Armonía*. Barcelona: Ed. Labor
- Povel, D.J. (1995). Exploring the elementary harmonic forces in the tonal system. *Psychological Research Vol. 58, No 4: 274–283*.
- Pressing, J. (1988). Improvisation: methods and models. En J. A. Sloboda. *Generative Processes in Music*. Clarendon Press, pp. 129-178
- Pressing, J. (1998). Psychological constraints on improvisational expertise and communication. En B. Nettl y M. Russell (Eds.). *In the Course of Performance. Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Prögler, J. A. (1995). Searching for swing: participatory discrepancies in the jazz rhythm section. *Ethnomusicology, Vol. 39, 21–54*.
- Pujol, S. (2004). *Jazz al Sur*. Buenos Aires: Emecé.

- Reddy, V. & Morris, P. (2004) Participants don't need theories. Knowing minds in engagement. *Theory and Psychology, Vol. 14: 647-665.*
- Reddy, V. (2008). How infants know minds. Cambridge: Harvard University Press.
- Rennie, D. (2000). Grounded Theory methodology as methodical hermeneutics: reconciling realism and relativism. *Theory Psychology, Vol 10, Num 4: 481-502.*
- Repp, B. H. (2000). Subliminal temporal discrimination revealed in sensorimotor coordination. In P. Desain & L. Windsor (Eds.), *Rhythm Perception and Production*. 317
- Russell, G. (1953). *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*. Brookline, Massachusetts: Concept Publishing Company.
- Ruwet, N. (1966 [1990]). Méthodes d'analyse en musicology. En E. Lippman (Ed.), *Musical Aesthetics: a historical reader*, vol. III, 479-507. New York: Pendragon.
- Sadie, S. (ed.). (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan.
- Sadie, S. ed. (1985). *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited.
- Sales, G. (1984). *Jazz: America's Classical Music*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 99.
- Salzer, F. (1962 [1995]). Audición estructural. Coherencia tonal en música. Barcelona: Labor.
- Sawyer, K. (2006). Group creativity: musical performance and collaboration. *Psychology of Music, Vol. 34, No. 2, 148-165.*
- Sawyer, R. K. (1999). Improvised conversations: Music, collaboration and development. *Psychology of Music, Vol. 27, 192-205*. Descargado de: <http://pom.sagepub.com>
- Schmuckler, M. A. (1988). *Expectation in music: Additivity of melodic and harmonic processes*. Tesis Doctoral, Cornell University
- Schoenberg, A. (1911) *Theory of Harmony*, [Trad. Roy Carter (Los Angeles: University of California Press, (1983)]
- Schögler B. (1999). Studying temporal co-ordination in jazz duets. Disponible en <http://skoogmusic.com/nuggets/wp-content/uploads/2012/02/MUSICAE.pdf> (página consultada el 10/06/2013).
- Scholes, Percy A. (1984) *Diccionario Oxford de la Música*. Ed. Sudamericana.
- Scruton, R. (1997). *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Shanker, S. G. y King, B. J. (2002). The emergence of a new paradigm in ape language research. *Behavioral and Brain Sciences, 25 (5), pp. 605-620*
- Shannon, C. E. y Weaver, W. (1949). *The Mathematical Theory of Communication*. Urbana, University of Illinois
- Shifres, F. (2007) La Música como Experiencia de Intersubjetividad. El hacer musical conjunto desde la perspectiva de segunda persona. En *Actas del II Encuentro Argentino de Musicoterapia. "Investigación y Salud Comunitaria"*. Buenos Aires: Honorable Cámara de Diputados de la Nación y ASAM, pp. 189-221.
- Signell, K. (1977) *Makam: Modal Practice in Turkish Art Music*, Seattle: Asian Music Publications, School of Music, University of Washington.

- Sirvent, M. T. (2003) *El proceso de investigación*. Cátedra de Investigación y Estadística Educacional I. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.
- Sloboda, J. A. (1985). *The Musical Mind. The Cognitive Psychology of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Small, C. (1998). *Musicking: the meanings of performing and listening*. Hanover, NH.: Wesleyan University Press.
- Solis, G. y Nettl, B. (2009) *Musical improvisation: Art, education and society*. Chicago: University of Illinois Press.
- Sousa Santos, Boaventura (2009) *Una epistemología del Sur. La reinención del conocimiento y la emancipación social*. México: CLACSO y Siglo XXI, 2009
- Stern, D. (1985). The interpersonal World of the Infant. A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology. New York: Basic Books.
- Stern, D. (2010). Forms of vitality. Exploring dynamic experience in psychology, the arts, psychotherapy and development. New York, NY: Oxford University Press.
- Stern, D.N. (1999). Vitality contours: The temporal contour of feelings as a basic unit for constructing the infant's social experience. En P. Rochat (Ed), *Early social cognition: Understanding others in the first months of life*, Mahwah, NJ: Erlbaum. pp. 67-90.
- Stravinsky, Igor. (1946) *Poética Musical*. EMECE editores. Buenos Aires.
- Stubley, E. (1992). Philosophical Foundations. En R. Colwell (Ed.). *Handbook of Research on Music Teaching and Learning*. New York: Schirmer Books.
- Sudnow, D. (1993) *Ways Of the Hand*, MIT Press, Cambridge – Massachusetts
- Taylor, T. D. (2001) *Strange Sounds. Music, Technology and Culture*. Nueva York y Londres: Routledge.
- Thiers, W. (1999). *El Jazz Criollo y otras yerbas*. Buenos Aires: Ed Corregidor.
- Timmermans, S. y Tavory, I. (2012). Theory construction in qualitative research: from Grounded Theory to abductive analysis. *Sociological Theory*, Vol 30 Num 3: 167-186.
- Toiviainen, P. (2007) Visualization of Tonal Content in the Symbolic and Audio Domains. Tonal Theory for the Digital Age. *Computing in Musicology*. Vol. 15.187–199.
- Toiviainen, P. (2007n ) Visualization of Tonal Content in the Symbolic and Audio Domains. Tonal Theory for the Digital Age. *Computing Musicology*. Vol. 15.187–199.
- Toiviainen, P., Krumhansl, C. (2003). Measuring and Modeling Real-Time Responses to Music: The Dynamics of Tonality Induction. *Perception*. Vol. 2 Num. 6. 741–66.
- Toiviainen, P., Krumhansl, C. (2003). Measuring and Modeling Real-Time Responses to Music: The Dynamics of Tonality Induction. *Perception*. Vol. 2 No. 6. 741–66.
- Trevarthen C. (1999-2000). Musicality and the intrinsic motive pulse. *Musicae Scientiæ, Special Issue: Rhythm, musical narrative, and the origins of human communication*, 155-215.
- Trevarthen, C. (1980). The Foundations of Intersubjectivity: development of interpersonal and cooperative understanding in infants. En D. R. Olson (Ed.), *The Social Foundations of Language and Thought: essays in honor of Jerome S. Bruner*, New York: Norton, pp. 316-342.
- Varela, F. (1988). *Conocer. Las ciencias cognitivas: tendencias y perspectivas*. Cartografía de las ideas actuales. Barcelona: Gedisa

- Varela, F.; Thompson, E. y Rosch, E. (1991). *The embodied mind: cognitive science and human Experience*. London: MIT Press.
- Vasilachis de Gialdino, I. (1992) *Métodos Cualitativos. Los problemas teórico-epistemológicos*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Waters, K. (2002), *Outside Forces: "Autumn Leaves" in the 1960s*, Columbia University Academic Commons. Descargado el 10 de Octubre de 2015 en: < <http://dx.doi.org/10.7916/D8FT8JRV>>.
- Weiskopf, W. y Ricke, R. (1991). *Coltrane. A player's guide to his harmony*. Indiana: Ed. Jamey Aebersold.
- Zbikowski, L. M. (2004). Modelling the Groove: Conceptual Structure and Popular. *Music. Journal of the Royal Musical Association, Vol. 129 No.2, 272-297*.
- Zbikowski, L. M. (2011) Music, Language, and Kinds of Consciousness. En E. Clarke y D. Clarke (eds.) *Music and Consciousness: Philosophical, Psychological, and Cultural Perspectives*. Oxford: Oxford University Press, pp 179–192
- Zonis, E. (1973). *Classical Persian Music: An Introduction*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

# APÉNDICE 1





# TRANSCRIPCIONES<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> NOTA: En todos los casos las transcripciones están realizadas para su lectura en saxo tenor. Es decir transpuestas un tono por sobre la nota real.



# Jazzymantaquius

Carlos Lastra

Saxo Tenor

Tema C C C  $\text{♩} = 260$  G7b5

5  $\text{♩} = 120$  F#

10 F# F# F# F# G#

14 B<sup>b</sup>  $\text{♩} = 260$

20 D Maj7

26 1 C#7

33 E7b5

39 G7b5 F#7

46 C#7 E7b5

53 G7b5

58 F#7

64 DMaj7

70 C#7

76 E7b5 G7b5

81 F#7

86 C#7

91 E7b5

96 G7b5 F#7

Detailed description: The image shows a page of musical notation for a jazz improvisation study. It consists of ten staves of music, each starting with a measure number. The notation is in treble clef and includes various chord changes and technical markings. The chords are: G7b5 (measures 53-57), F#7 (measures 58-63), DMaj7 (measures 64-69), C#7 (measures 70-75), E7b5 (measures 76-80), G7b5 (measures 81-85), F#7 (measures 86-90), C#7 (measures 91-95), E7b5 (measures 96-100), and F#7 (measures 101-105). Technical markings include accents (>), slurs, and triplets (3). A box with the number '2' is placed above the second measure of staff 70.

101 D Maj7

105

110 3 C#7

116 E7b5 G7b5

121 F#7

126 C#7

132 E7b5 G7b5

137 F#7

142 D Maj7

Detailed description: This musical score consists of ten staves of music in treble clef, with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Chord labels are placed above or below the staves: D Maj7 (101), C#7 (110), E7b5 (116), G7b5 (116), F#7 (121), C#7 (126), E7b5 (132), G7b5 (132), F#7 (137), and D Maj7 (142). Technical markings include triplets (indicated by a '3' in a box or a bracket with '3' below) and a quintuplet (indicated by a '5' below). A wavy line is used to indicate a slide or vibrato effect on a note in the final staff.

148 C#7 4

153 E7b5

4 158 G7b5 3

163 F#7

168 C#7 E7b5 3

173 G7b5 2 2

178 F#7 3 3 5

183 D Maj7 5

187

Detailed description: The image shows ten staves of musical notation in treble clef. Each staff begins with a measure number. Chord symbols are placed above the staves: C#7 (measures 148-152), E7b5 (measures 153-157), G7b5 (measures 158-162), F#7 (measures 163-167), C#7 and E7b5 (measures 168-172), G7b5 (measures 173-177), F#7 (measures 178-182), D Maj7 (measures 183-186), and no chord symbol (measures 187-191). Technical markings include a box with the number '4' above measure 148, and various numbers (3, 5, 2) indicating triplets or other rhythmic patterns. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals.

191 5 C#7

195 E7b5

200 G7b5 F#7

205 C#7

209 E7b5

214 G7b5

219 F#7 DMaj7

225

230 6 C#7

Detailed description: This musical score is for guitar, written in treble clef. It consists of eight staves of music, numbered 191 to 230. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Chord diagrams are provided for several measures, showing the fretting hand positions for C#7, E7b5, G7b5, F#7, and DMaj7. Fret numbers (5 and 6) are indicated in boxes above the notes. Triplet markings (the number 3) are used to indicate groups of three notes. The key signature has one sharp (F#).

The image displays ten staves of musical notation, each representing a different measure or phrase in a jazz improvisation exercise. The notation is written in treble clef and includes various chords, scales, and rhythmic patterns.

- Staff 1 (Measure 235):** Chord: E7b5. Features a quintuplet of eighth notes.
- Staff 2 (Measure 240):** Chord: G7b5. Features a sequence of eighth notes.
- Staff 3 (Measure 244):** Chord: F#7. Features several triplet eighth notes and quintuplets.
- Staff 4 (Measure 248):** Chord: C#7. Features an eighth-note triplet and a sextuplet.
- Staff 5 (Measure 252):** Chord: E7b5. Features several triplet eighth notes and a G7b5 chord.
- Staff 6 (Measure 257):** Chord: F#7. Features a sequence of eighth notes.
- Staff 7 (Measure 262):** Chord: D Maj7. Features a sequence of eighth notes and a trill.
- Staff 8 (Measure 268):** Chord: C#7. Features a sequence of eighth notes and a trill.
- Staff 9 (Measure 275):** Chord: E7b5 and G7b5. Features a sequence of eighth notes and a triplet.



281 F#7

286 C#7

291 E7b5

296 G7b5 F#7

301 DMaj7

306 8

312 C#7 E7b5

317 G7b5

322 F#7b5

326 C#7

331 E7b5

335 G7b5

339 F#7

343 DMaj7

348 9 C#7

353 E7b5

358 G7b5

363 F#7

Detailed description: This page contains a jazz improvisation exercise consisting of nine staves of music. Each staff begins with a measure number and a chord symbol. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The exercise includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and includes fingerings (e.g., 7, 8, 6, 5, 7, 3, 5, 5, 7, 5, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3) and slurs. The chord changes are: C#7 (measures 326-330), E7b5 (measures 331-334), G7b5 (measures 335-338), F#7 (measures 339-342), DMaj7 (measures 343-347), C#7 (measures 348-352), E7b5 (measures 353-357), G7b5 (measures 358-362), and F#7 (measures 363-366).

368 C#7

372 E7b5

376 G7b5 F#7

381 DMaj7

388 C#7

continua...



# Tonos y Formas

Ricardo Cavalli

Saxo Tenor

Guitarra Eléctrica

F 13sus D Maj7

5 C 9sus4 A b6 B 6 B 9sus4 D 7#5

10 G m9 E b9(#11) D Maj7 C 9sus4

14 A b6 B M aj7#11 B 9sus4 D 7#5 G m9

19

19 Gm9 F#m7 Fm7

22

22 Em7

24

24 A7#5 Gm7 A7#5 DMaj7 C9sus4

28

28 G#6 BMaj7#11 C13sus

31

31 F13sus

34 DMaj7 A<sup>b</sup>6 B6

38 D7<sup>#5</sup><sup>b9</sup> Gm9 E<sup>b</sup>7

42 DMaj7 A<sup>b</sup>6 BMaj7

46 5 D7<sup>#5</sup><sup>b9</sup> Gm

50 F<sup>#</sup>m7 Fm7

53 E m7 A7<sup>#5</sup>

56 DMaj7 C9sus4 A<sup>b</sup>6

59 B6 C13sus

61 F13sus

64 DMaj7 C9sus4 Ab6 BMaj7

68 B9sus4 D7<sup>b9</sup> Gm C#7

72 DMaj7 C9sus4 Ab6 BMaj7

76 B9sus4 D7<sup>b9</sup> Gm

79 F#m7 Fm7

82 Em7

85 A7#5 DMaj7 C9sus4

88 Ab6 B6 C13sus4

91 F13sus4



94 DMaj7 C9sus4 Ab6 AMaj7

98 A9sus4 D7#9 Gm

101 C#7 DMaj7 C9sus4 Ab6

105 B6 B9sus4 D7#9 Gm

109 F#m7 Fm7

112 Em7

115 A7#5 DMaj7 C9sus4

118 Ab6 AMaj7 C13sus

121 F13sus



# Mombyry

Rodrigo Dominguez

Saxo Tenor



6



13



20



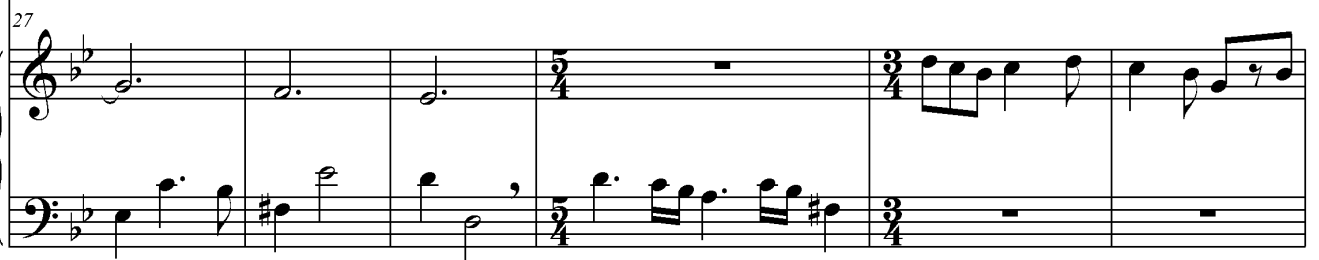
Org.



27



Org.



33

Org.

39

Org.

45

Org.

52

Org.

58

Org.

64

Org.

71

Org.

78

Org.

84

Org.

91

97

102

107

112

117

120

126

The musical score consists of seven staves of music in 7/8 time. The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and articulation marks such as slurs and triplets. Measure numbers 91, 97, 102, 107, 112, 117, 120, and 126 are indicated at the start of their respective staves. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some measures containing triplets and slurs. The key signature is one flat (Bb).

# ANÁLISIS PARADIGMÁTICOS<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> NOTA: En todos los casos los paradigmáticos están en el tono de lectura de saxo tenor, es decir transpuestos un tono por sobre la nota real. La raya roja punteada se utiliza para separar del resto del análisis paradigmático un motivo que aparece más adelante en el tiempo.





Análisis Paradigmático Solo 1 – Jazzymantaquius (CL) Pag.1

1 **A**  
2 **B**  
3 **B**  
4 **C**  
5 **F#**



12 **B** G7b5  
17 **B** E7b5 G7b5  
18 **C** G7b5  
19 **C**  
20 **B** F# D Maj7  
36 **B**  
39 **B**  
42 **B** G7b5

Análisis Paradigmático Solo 1 – Jazzymantaquius (CL) Pag.

Musical notation for measures 6 through 11. Measure 6 starts with a  $Dm\sharp 7$  chord and contains a triplet of eighth notes. Measure 7 has an  $E$  chord and a triplet of eighth notes. Measure 8 has an  $E$  chord. Measure 9 has an  $E$  chord and a  $C\sharp 7$  chord. Measure 10 has an  $E$  chord. Measure 11 has an  $E$  chord.

12 en página 1

Musical notation for measures 13 through 16. Measure 13 has an  $F\sharp 7$  chord and an  $F$  chord. Measure 14 has a  $G$  chord. Measure 15 has a  $C\sharp 7$  chord and a  $G$  chord. Measure 16 has a  $G$  chord and an  $E7b 5$  chord.

17 -20 en página 1

Musical notation for measure 21, starting with a  $Dm\sharp 7$  chord.

Musical notation for measure 43, starting with an  $F\sharp 7$  chord and an  $F$  chord.

Análisis Paradigmático Solo 1 – Jazzymantaquius (CL) Pag.3

22 H<sub>1</sub>  
23 H<sub>1</sub>  
24 H<sub>2</sub>  
25 H<sub>3</sub>  
26 H<sub>4</sub>  
27 H<sub>5</sub>  
28 H<sub>6</sub>  
29 H<sub>7</sub>  
30 H<sub>8</sub>  
31 H<sub>9</sub>  
32 H<sub>10</sub>  
33 H<sub>11</sub>  
34 H<sub>12</sub>  
35 H<sub>13</sub> 36 en página 1 G7b5 37 I F#7 38 y 39 en página 1

C#7 40 x E7b5 41 w

42 en página 1



Análisis Paradigmático Solo 2 – Tonos y Formas (RC) Pag.1

The musical score is presented in two systems. The first system contains measures 1 through 17, and the second system contains measures 31 through 54. Each measure is labeled with a letter in a box (A, B, C, X, Y, W, V) and a measure number. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. Various musical notations are used, such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). A red dashed horizontal line separates the two systems of the score.

Measures 1-17:  
1 [Z] 2 [A] 3 [A] 4 [B] 5 [B] 6 [C] 7 [C] 8 [C] 9 [A] 10 [Y] 11 [X] 12 [W] 13 [V] 14 [C] 15 [C] 16 [C] 17 [C]

Measures 31-54:  
31 [A] 54 [A]

Análisis Paradigmático Solo 2 – Tonos y Formas (RC) Pag.2

Musical notation for measures 18 through 23. Measure 18 has a D chord box. Measure 20 has an F chord box. Measure 21 has an E chord box. Measure 22 has an I chord box. Measure 23 has an F chord box. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and various rhythmic values with slurs and accents.

Musical notation for measure 26. It features a D chord box above the staff. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and various rhythmic values with slurs and accents.

Musical notation for measures 24 and 25. Measure 24 has an F chord box. Measure 25 has an I chord box. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and various rhythmic values with slurs and accents.

Musical notation for measures 27 through 30. Measure 27 has an I chord box. Measure 28 has a G chord box. Measure 29 has a G chord box. Measure 30 has a G chord box. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and various rhythmic values with slurs and accents.

31 en página 1

Musical notation for measures 32 through 37. Measure 32 has an H chord box. Measure 33 has an H chord box. Measure 34 has an I chord box. Measure 35 has an I chord box. Measure 36 has an I chord box. Measure 37 has an I chord box. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and various rhythmic values with slurs and accents.

Musical notation for measure 59. It features a D chord box above the staff. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and various rhythmic values with slurs and accents.

Musical notation for measures 63 and 64. Measure 63 has an I chord box. Measure 64 has an I chord box. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and various rhythmic values with slurs and accents.

Análisis Paradigmático Solo 2 – Tonos y Formas (RC) Pag.3

39 [K] 40 [o] 41 [L]

42 [L] 43 [h] 44 [a]

45 [K]

46 [m] 47 [LL]

48 [LL] [M]

49 [M]

50 [M]

51 [M]

60 [K]

Análisis Paradigmático Solo 2 – Tonos y Formas (RC) Pag.4



54 en página 1



59 en página 2

60 en página 3



63-63 en página 2





Análisis Paradigmático Solo 3 – Mombyyry (RD) Pag.1

The musical score is divided into two systems by a red dashed line. The first system contains measures 1 through 13, and the second system contains measures 23 through 33. Each measure is labeled with a letter in a box (A, B, C, D, K) indicating a specific musical element or chord. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The notes are primarily eighth and quarter notes, with some rests and accidentals.

Measures 1-3: Section A (A)

Measures 4-6: Section B (B)

Measure 7: Section Z (Z)

Measures 8-11: Section C (C)

Measures 12-13: Section D (D)

Measures 23-24: Section K (K)

Measures 33-34: Section K (K)

Análisis Paradigmático Solo 3 – Mombry (RD) Pag.2

Musical notation for measures 14 through 22. Measure 14 has a box labeled 'y'. Measure 15 has a box labeled 'E'. Measure 16 has boxes labeled 'E1' and 'E'. Measure 17 has a box labeled 'F2'. Measure 18 has boxes labeled 'F2' and 'G'. Measure 19 has a box labeled 'G'. Measure 20 has a box labeled 'H'. Measure 21 has a box labeled 'G'. Measure 22 has a box labeled 'H1'.

23 en página 1

Musical notation for measures 24 through 31. Measure 24 has a box labeled 'x'. Measure 25 has a box labeled 'L'. Measure 26 has boxes labeled 'L1' and 'J'. Measure 27 has a box labeled 'J1'. Measure 28 has a box labeled 'J2'. Measure 29 has boxes labeled 'J1' and 'W'. Measure 30 has a box labeled 'v'. Measure 31 has a box labeled 'W'.

32 y 33 en página 1

Musical notation for measure 34 with a box labeled 'L'.

Análisis Paradigmático Solo 3 – Mombyyr (RD) Pag.3

35 L

36 L M

37 M

38 M

39 M N

40 N

41 N N

42 N O

43 O

44 O

45 O

46 O

Detailed description: The image shows a musical score for a solo piece. It consists of ten staves of music, numbered 35 to 46. Each staff begins with a letter in a box, representing a paradigmatic label. The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 4/4. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. The labels are: 35 L, 36 L M, 37 M, 38 M, 39 M N, 40 N, 41 N N, 42 N O, 43 O, 44 O, 45 O, 46 O. The music concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 46.



# APÉNDICE 2



# ENTREVISTAS (ESTUDIO DE 3 CASOS)

## EL CUESTIONARIO

PREGUNTA 1 – ¿Cómo te formaste como improvisador? ¿Cómo aprendiste a improvisar?

PREGUNTA 2 – ¿Cómo concebís hoy una improvisación como proceso creativo en tu práctica de producción actual? ¿Cómo te preparas?

PREGUNTA 3 - Hablemos un poquito de lo que acabas de tocar, ¿en qué te apoyaste para desarrollar esta improvisación?

Pregunta 3.1, 3.2 y 3.3 (Basada en el solo analizado y en base a las hipótesis sobre cada improvisador) (no se desarrollaran ni presentaran en este trabajo)

PREGUNTA 4 - Hablemos de la improvisación ¿qué es la improvisación para vos? Brevemente en pocas palabras una definición un concepto.





## ENTREVISTA A CARLOS LASTRA

**Nombre y Apellido:** Carlos Lastra

**Edad:** 53

**Se dedica a la música desde:** (años) SD

**Instrumento/s:** Saxos

**Especialidades:** a – Intérprete.

**Estilos o géneros de formación:** (en orden de importancia) Jazz  
**Estilos o géneros de su especialidad:** (en orden de importancia) Jazz

**Otros estilos o géneros musicales que interpreta:** (en orden de importancia) SD

**PREGUNTA 1** – *Muchos improvisadores jazzísticos hacen referencia a una etapa de formación que los marca de una manera particular. Los maestros, los referentes musicales, la música con la que están en contacto, las experiencias musicales y las infinitas horas en casa realizando las prácticas más diversas. En tu caso en particular, ¿Cómo te formaste como improvisador? ¿Cómo aprendiste a improvisar?*

Qué se yo. Hay que considerar que yo me formé hace bastantes años. En la época que yo me fui afuera, irse a Berklee era otra cosa distinta que irse ahora; hay opciones en la Argentina, que hacen que uno tenga acceso a cierto tipo de información. En esa época acá no estaba esa información la única era irse. Lo que pasa es que, más allá de eso cuando uno estaba allá se encontraba que la cuestión no era tan estructurada. Si bien había un mito en el cual todos los músicos que estudiaban en Berklee tocaban lo mismo, cuando uno llegaba a Berklee, uno aprendía que no te enseñaban a improvisar. No había un sistema. Yo tomé improvisación 1 y 2 con George Garzone, e improvisación 1 y 2 fue un desastre, no hablábamos nada y lo único que se hizo fue tocar durante un año este tema. Pero no había una información concreta, es decir de tocá esto o tocá aquello, estudia esto o estudiá aquello. Hablabas con Bill Pierce o con quien sea, le hacías una pregunta y te decía y... tocá arriba de los discos. Uno no entendía lo que significaba y en ese momento decía yo viaje 16000 kilómetros para que vos me digas tocá arriba de los discos, yo quiero que me digas cómo hay que improvisar. Y en realidad después, uno descubría que eso era cierto. Lo que los tipos decían es que toda la información está ahí, ¿qué me estas preguntando? Es decir todo está en los discos. Si los grandes maestros están en los discos. Se confunde estudiar chord-scales con improvisación. El improvisador es aquel que modifica las reglas. Es aquel que toca aquello que escucha o que encuentra una forma de decir algo dentro del lenguaje. Eso no implica que uno respete 100% la escala que corresponde al acorde, sino que uno encuentre una manera de tocar algo y hacerlo sonar. Hay como una especie de gran axioma que es el más importante que es que la resolución justifica todo aquello que venimos tocando. Lo más importante era resolver. Maestros como Miles o músicos que de golpe en la resolución justificaban todo lo que venían tocando, determina que lo anterior, que lo que se toca antes, en realidad si es mucho más libre que lo uno aprende en un chord-scale en el que uno dice si el dominante es tal entonces la escala debe ser esta. Es esa

o puede ser cualquier otra cosa, siempre y cuando después uno sepa donde resuelva y sobre todo que uno sepa a nivel auditivo qué es lo que uno está tocando. Otro ejemplo básico para eso, es la sucesión. La única cosa que nos dio concretamente Garzone fue una cantidad de hojas, que yo todavía conservo de unas especies de frases o de licks que no tienen aparentemente una lógica real... por momentos uno descubre una cuestión trídica así medio enlazada, pero se desdibuja enseguida; que él le puso snakes, esa especie de serpientes o frases muy cromáticas o construidas de una manera muy caótica. Uno de los estudiantes que estaba con migo en el ensamble le pregunta George y arriba de que acorde van estas frases. Y él dijo de todos, como diciendo uno toca esto arriba de cualquier acorde, de cualquier secuencia, de cualquier cadencia. Con el tiempo lo que uno descubrió... eso era en su momento esto era bastante críptico... huy esta idea que apenas puedo tocar y apenas puedo entender que es lo que es, uno lo tomo como literal y no es tan así. Uno después aprende que la información está de algún manera como por la mitad. Eso entra arriba de todos los acordes si primero yo sé sobre que acordes estoy tocando auditivamente hablando y de esa alguna manera yo sé qué notas enfatizo de lo que estoy tocando, porque si no enfatizo las correctas, en vez de sonar bien, va a sonar muy mal. Entonces el secreto está en ese lugar, en como yo me manejo en el momento de tocar y en mi relación auditiva con la armonía que suena y de esa manera como yo elijo enfatizar o acentuar o acomodar la idea, a la armonía del momento, y después obviamente como lo resuelvo; el secreto está un poco ahí, ahora en el medio... si consideramos que nosotros podemos tocar casi nueve notas por acorde que son las permitidas y tenemos doce sonidos es casi... tenemos muy poco margen.

*Cuando vos llegaste a Berklee, ¿la práctica de escalas y acordes no la tenías y entraste con esto?*

No, en mi caso no. No la tenía. Si entre por cosas más básicas. Pero cuando estuve alla tuve que generarme un método como para poder empezar a entender la situación, porque yo había muy verde para estar en Berklee. No hacía tanto que tocaba el saxo. Yo no fui en el mejor momento a Berklee. Yo me armé mucho en la escuela y tuve que trabajar muchísimo para más o menos acomodarme. Pasó que terminé el último año de Berklee tocando con el cuarteto de Dave Kikoski, lo cual me parecía increíble, yo no entendía por qué me había llamado porque me parecía que yo no estaba al nivel de él. Hice en esos cinco años un proceso de crecimiento muy ligado a muchísimas horas de estudio como para poder acomodarme a algo que me quedaba grande por todos lados.

*¿Aprendiste a tocar el caño y a improvisar a la vez?*

Si, porque originalmente no iba a ir yo a Berklee a hacer una carrera musical. La iba a hacer un hermano mío que era pianista, que hacía diez años que tocaba el piano. Y yo lo iba a acompañar, era un hermano menor que fallece 3 meses antes de ir a Berklee. Por esas cosas del destino y por una cuestión romántica de llevar el sueño adelante, yo me encontré en Berklee con muy poca formación, yo sabía que tenía poca formación instrumental. Mi idea era ir a acompañarlo a él. Me encontré yo haciendo una carrera que originalmente no iba a hacer. Eso fue en el año 80'.

Yo tuve la suerte de que como yo entré con el barítono a Berklee. Ellos necesitan el saxo, sobre todo en big bands. Yo tenía dos ensambles por cuatrimestre, pero me daban más de lo que tenía que tener porque necesitaban saxos barítonos que no había tantos. Me daban 3 o 4 big bands por cuatrimestre. Yo podía negociarle a la gente de ensamble, yo tomo las cuatro big bands, hay dos que no me corresponden pero dame dos small improvisation para poder tocar otra cosa, el lenguaje de big band no era lo que más me interesaba. Entonces yo terminaba teniendo seis ensambles semanales. Más los ensayos. En esos cuatro años, había días que a mí a veces se me juntaban, dos ensayos y dos ensambles lo cual era estar tocando

ocho horas en grupo. Ese training es insuperable. Nada de lo que uno pueda aprender reemplaza la ejecución grupal. Ese es el secreto, el secreto está en tocar en grupo.

*Hay otras cosas que se nombran como importantes en otros improvisadores como la practica en casa, sacar solos...*

Está bien sacar solos pero... de hecho allá no se trabaja tanto como en algunas escuelas acá, en las cuales uno ve que se les hace trabajar mucho a los chicos en sacar solos, que es una excelente práctica en cuanto al audio. Pero yo creo que está bien, está bien tocar solos de otro. De cualquier manera una cosa es tocar el solo de Countdown de Coltrane. Y tocarlo y manejarlo y otra cosa es tener que tocarlo uno. Otra cosa es tener que decir uno algo arriba de ese lugar, que por más que Coltrane lo diga fantásticamente, bien es Coltrane y fue Coltrane y uno no es Coltrane. Y uno es una persona que tiene que decir algo distinto. A parte hay una obligación desde el punto de vista filosófico. Ahora, si transportamos esto a la pintura. Acá hay un dibujo de Dalí, calcalo que así vas a aprender a dibujar. Si el hecho de tocar arriba del disco, uno tiene la sensación de lo que está pasando. Sacar el solo es ver el mapa de ruta de un rally. Tocar arriba del disco no es manejar en el rally pero es ir de copiloto. Uno siente que es lo que el músico decide y cuando, y cuando arranca, cuando respira. Donde empiezan las frases y donde terminan... para mí tocar arriba del disco es la mejor escuela. Después obviamente que la situación de tocar con gente porque ahí uno realmente trabaja interacción, la reacción, la anticipación a saber qué es lo que uno va a tocar en función de lo que el otro toca. Aquellas cosas que hacen realmente que esta música se lo que es. Hablamos antes, de qué pasaba con lo melódico. Esa es la parte es la más pequeña, la real del estilo es la rítmica. En esta música lo que importa es no qué se toca sino como se toca.

*¿Es por eso es que te consideras un intérprete?*

Si, que se yo. Es lo que uno trata de ser. Uno siente que ciertas cosas le quedan grandes. Sobre todo cuando uno escucha ciertos intérpretes a los cuales uno admira mucho. Pero si creo que el análisis en esta música y de muchos otros estilos pasa por cómo se lo toca. La gran diferencia está ahí. Entonces... se gasta mucho tiempo en el qué se va a tocar. Y después uno analiza y cuando ve lo que toca Coltrane. Toca lo mismo que uno tocaría no tocan otras cosas. Quizás un solo de Sonny o de quien sea y vos ves que toca lo mismo... y vos decís por qué a él le suena y a mí no. Es por cómo lo toca.

**PREGUNTA 2** – *Algunos músicos hacen referencia a un momento, en casa, en el estudio o en la sala de ensayo donde se preparan o se planifican improvisaciones, vos sabes que vas a improvisar sobre un acorde, sobre un compás irregular o sobre un tema que no conocés y tenés que aprender, tenés que conocer el tema o quizás el grupo. Un estilo nuevo, o una nueva composición propia, nueva que plantea un campo antes no explorado por vos en la improvisación. ¿Cómo concebís hoy una improvisación como proceso creativo en tu práctica de producción actual? ¿Cómo te preparas?*

Eh... que se yo... (piensa) yo soy bastante anárquico en cuanto a la ejecución en sí. Mi proceso fue anárquico siempre desde cómo incorporé los elementos hasta como los manejé. Una de las cosas que me queda de la música clásica es la negación a la repetición. A la repetición mecánica. Yo no soy un tocador de licks. Licks es lo se denomina a esa frase estudiada y repetida como para tocarla en alguna parte de algún tema. Yo no sé hacer eso porque naturalmente no me siento cómodo. Soy alguien que toca más en caliente y que prefiere desarrollar los elementos para poder tocar lo que uno quiere tocar, lo que uno escucha. Siento que eso me prepara mejor para la interacción, y eso hace que yo no estudie los temas. No estudie lo que voy a tocar. Toco temas, toco, toco y toco distintos temas, pero no estudio específicamente lo que voy a tocar. Es decir si yo

mañana tengo que tocar un solo y me siento a pasarlo pensando que estoy preparando algo, lo primero que pienso es... mañana voy a tocar otra cosa.

*No diferencias una instancia previa...*

No, porque no preparo nada de lo que voy a tocar.

*Lo contrario a Hal Crook*

Claro... por ahí yo lo pienso muy diferente, yo no sé estructurar. Lo que hace que la música sea mucho más riesgosa. Porque es cierto, que de golpe hay veces que la situación es más cómoda, y hay veces que la situación no es tan cómoda y hay veces sucede mucho más fluidamente y hay veces que no. Ahora, los elementos con los que uno va a tocar, eso si uno lo ha preparado. No es que uno no ha trabajado nada. Yo no estoy hablando en contra de trabajar los elementos para ser tocados. Lo que yo no hago o nunca pude hacer es prepara un solo y estudiarlo pero si me preparo para tocar secuencias armónicas, eso sí. Me acostumbro a tocar secuencias armónicas... A ver... si yo hoy tengo que tocar una frase las doce tonalidades, lo hago igual porque fui capaz de desarrollar elementos auditivos para hacerlo pero nunca lo estudié de esa manera. El proceso es... uno llega a un lugar parecido, pero no desde la reiteración mecánica sino desde el manejo auditivo y del manejo del elemento. ¿si? Yo sentía.... A ver, por qué esta idea. Yo podría explicarte una cosa, si yo siento que las tonalidades a mí me sugieren cosas, por qué yo tengo que tocar los mismos licks en todas las tonalidades. Si yo toco un blues en Fa# posiblemente yo lo escuche más oscuro o lo escuche con otro criterio que si lo toco en Sib. Entonces, no quiero tocar lo mismo en Fa# que en Sib. Me niego a tocar los mismos licks. Por una cuestión, en este caso filosófica. Yo quiero interpretar lo que voy a tocar y la tonalidad también me hace sentir ese tema con un color diferente y con cosas distintas para ser tocadas en ese lugar. Te pongo lo del blues porque digo armonías semejantes o iguales... cambiamos la tonalidad y la tonalidad me tiene que sugerir algo sino para qué está. Si yo no siento que hay una modificación, entonces me parece que no interpreto bien la situación. Si yo lo único que hago es repetir las mismas frases que toqué en Sib, en Fa#, para eso toco siempre un blues en Sib y listo.

*Entonces, si te preparaste para tocar en todas las tonalidades, pero no traspusiste lo mismo a todas las tonalidades como...*

Si me preparé, desde ya. Eso lo he hecho pero lo diferente fue el método de estudio. Posiblemente ahora lo puedo hacer igual. Yo agarro una frase y la transpongo a todas las tonalidades pero nunca lo estudié así. Llegas al mismo lugar a lo largo del transcurso del tiempo sin necesidad de haber hecho el proceso orientado desde ese lado. En vez de haber estudiado la frase en las 12 tonalidades yo estudie la situación de poder tocar lo que yo quiero en cada tonalidad. Hoy agarro una frase y esa misma frase por este mismo manejo auditivo la toco en doce tonalidades sin haberla estudiado. Llegás al mismo lugar pero por caminos distintos

*¿Y con ese mismo criterio abordas lo que tenés que tocar esta noche? Quizás no lo tocaste antes en tu casa...*

No no lo toqué... No, de hecho no sé qué vamos a tocar. Toco otros temas. Si toco el día que voy a tocar seguramente lo que hago es tocar... toco temas, elijo temas toco temas, pero otros temas solo por el hecho de estar tocando.

*Como poniendo una distancia...*

Todo sirve. A mí lo que me interesa cuando toco temas originales es cuando mas trabajo sobre material estándar. Porque a mí lo que me interesa es estilístico. Yo quiero que lo que nosotros toquemos... que es

nacional. Obviamente por lo que nosotros hacemos es música de acá. Somos de acá. Es muy difícil no hacer música de acá siendo de acá. Por más que tocamos jazz. Lo que hacemos tiene... no digo raíces argentinas pero está hecho acá. Y nuestras vivencias... uno traslada las vivencias... son vivencias de Argentina de Buenos Aires 2011, sería estúpido decir que la música que estamos haciendo no va por ese lado. Ahora... pero sí que sea jazzístico. Yo trabajo... Si estamos siendo originales, incluso cuando nos juntamos a ensayar con el trío o el cuarteto trabajamos sobre material estándar. Por ahí al tempo que vamos a estar tocando por ahí reproducimos algunos algunos fills.

*¿Sobre material estándar a qué te referís?*

Estilo estándar de jazz. Canciones... de golpe con un tratamiento un poco más contemporáneo pero... A mí me interesa mucho que haya una unidad de criterio. Una de las pocas cosas que me preocupa en la presentación de mi material. Es que haya una unidad. Que se entienda lo que queremos hacer. A mí cuando la cosa está demasiado diversificada y se toca con distintos criterios estilísticos, no me gusta. Me parece que cuando uno se expresa tiene que tratar de determinar una vía X, que será mejor o peor, no tiene ningún tipo de importancia. Que le gustara a más o a menos esto es una cuestión opinable. Pero tiene que haber algo sobre la mesa. A mí me gusta expresarme de esta manera y yo quiero decir esto de esta forma y tengo además un criterio filosófico que además no tiene por qué estar expuesto sobre la mesa. Después si la gente quiere recibir lo que uno toca.

*Trato de pensar la búsqueda estética en tu caso. Y pareciera que no es fusionar estilos ni buscar estilos nuevos sino dentro de un estilo estándar tratar de ubicar tu forma de improvisar.*

Básicamente. A mí me interesa que suene jazzístico. Como premisa. Y que dentro de lo jazzístico tenga un peso de dicción orientado hacia una situación más lo frontal. Mas, mas... Menos linda. Linda entre comillas la belleza tiene formas muy distintas. Más vale que uno pretenda que lo que uno haga tenga una especie de característica dentro de esa situación. Pero tiene que ser una cosa más cruda, yo siento la música desde ese lugar. Aunque no creo que la música tenga que ser toda así, sino que es lo que necesito tocar ahora y es lo que intento hacer con el trío o con el cuarteto. Una cosa que sea muy... digamos, no tengo ningún tipo de pretensión intelectual. Yo creo que esto es físico, absolutamente físico. Me parece que la música es física, uno la hace con el cuerpo. Y es el cuerpo el que transmite en definitiva. Uno libera la situación y eso tiene que estar expuesto en lo que uno dice, Lo físico es intención pura. Lo físico agrega...

*Tu búsqueda está ahí.*

Sí, absolutamente. Si uno... la forma de comunicar un poco está ahí. Lo intelectual de la música... Digamos vos vas a escuchar o van algunos músicos a escuchar, y esos músicos algunos por una cuestión de entrenamiento podrán entender qué carajo se quiere tocar. Que en definitiva no es lo que importa. Lo que importa es lo que se lleva la gente que no sabe música de lo que estamos tocando. Que es lo que reciben de la ejecución aquellos que no saben nada de lo que está pasando. Yo no digo que uno toca para la gente. Uno toca porque necesita tocar. Es una necesidad física como ir al baño, comer, etc.

*Che Carlos me quedó algo en el tintero acerca de la forma en que producís tu música. Cómo vinculas composición e improvisación. Vos sos líder de un grupo y compones para ese grupo. ¿Qué forma tenés de abordar ese vínculo?*

Bueno yo soy... más allá de haber estudiado lo que uno tenía que estudiar de armonía y de composición en ese tipo de escuela. Yo nunca pude trabajar o escribir desde el análisis. Escribo desde lo que escucho, y

generalmente me surge desde lo melódico rítmico a lo cual después le agrego la cuestión armónica. Eso se da por una cuestión más de que instrumento es el que uno toca... mi primer idea es melódica-rítmica porque eso casi yo no lo separo. Me animaría a decir que es al revés. Mi idea es rítmica y lo melódico es consecuencia de lo rítmico que es lo que yo hago cuando construyo, yo construyo más rítmicamente y lo melódico se acomoda ahí arriba. Después la cuestión armónica. En el momento de componer uno lo que busca son excusas para tocar. Entonces yo que no soy compositor busco sonoridades o algo que me gustaría expresar, o algo que me interesa desde ese color, decir algo y a través de esa excusa surge el tema. Es una manera muy elemental de componer.

*Que finalmente va a ser un elemento que va a generar la improvisación*

Si... y aparte que después... Yo no soy... Al no considerarme compositor yo no soy de aquellos que le dan una línea completa al contra y al piano le dicen exactamente... no todo se construye un poco ahí, está la idea general y hay una guía y le puedo decir al contrabajista: mirá yo quiero que haya un ostinato o quiero algo que ande por esta rítmica y después vos toca lo que quieras.

*Se termina de componer con el aporte...*

Y si mañana yo cambio de contrabajista el tema va sonar distinto porque yo quiero que ese aporte. Porque aparte yo creo en eso. Yo lo hago de esa manera porque yo creo que desde su capacidad instrumental él va a saber resolver la situación. Yo que no tengo ese entrenamiento de compositor, tan depurado, él va a saber resolver mejor que yo. Si yo le escribo una línea posiblemente él la va a mejorar... entonces yo prefiero escribirle una guía y decirle cual para que el la interprete y mejore cualquier idea que yo tenga. Lo que hacemos entonces es producto de lo que tocamos nosotros, no de lo que yo les digo que tiene que tocar.

*Tu composición es un punto de partida.*

Claro, yo tiro la idea sobre la mesa. Esta es la idea, yo quiero que pase esto y esto, vamos a tocar. Pero nunca le digo al músico tocá esto así de esta manera porque es un error, sino tendría que tocarlo yo. Si yo tengo que decirle al músico lo que tiene que tocar, debería agarrar el contrabajo y decirle esto es así. Exactamente así. Tocar muy lindo el contrabajo para ser capaz de que el me respete si hago una cosa semejante. Ojo que esto si lo he investigado en otra época con algunos compositores como Mulligan. Mira que Mulligan fue músico que fue compositor. Yo te explico la mecánica porque yo se la pregunté a Richie de Rosas que fue el baterista que vino con el la última vez con el acá y que después fue el jefe de percusión del Manhattan School of Music. Y yo le pregunto a Rosas... yo quería saber cómo era la mecánica de trabajo. Y le pregunté: ¿Mulligan te escribe todo lo que tocas? No, no me escribe nada. ¿y cómo sacan el tema? Y dice, mira el me muestra el tema Me explica un poco la idea y dice vos toca, estamos tocando y me dice... eso me gusta, eso está bueno... elige lo que yo toco. Entonces, cuál es la lógica de esto es que... Si yo te digo a vos.... Sabes que Joaquín todo bien pero... porque no tocas un poco más como Kenny G. y vos decís mirá Carlos por qué no llamas a un saxofonista que toque como vos querés, pero no me hagas tocar como Kenny G. Uno no puede ponerlo al músico en el lugar de incomodidad porque el músico no rinde. Vos necesitas que un músico este tocando lo que toca y que te sea útil en ese su lugar. Eso no lo hacía ni Miles ni ninguno de estos músicos nunca le decían que era lo que tenían que tocar. Dónde está el secreto... en cómo elegir los músicos para tu idea musical.

*Y que tu idea musical no sea tan cerrada. ¿no?*

Claro. No pero más vale. Entendé que esta música es eso, esta música es el aporte de cada uno de los músicos que hacen que esto suceda. Entonces la música termina siendo de todos. Cuando yo hago un solo, no es mi solo. Yo tomo música de la batería, tomo cosas del contra todos aportan a la construcción. Uno siente que todo el tiempo está tocando. No es que ahora viene el solo de caño y después hago base y ya está. No, es vamos a construir la música. En este momento todos estamos participando y todos formamos parte... por ahí yo llevo la voz cantante en ese momento, lo cual no quiere decir que lo que yo toque tenga que ver con migo, sino que también estoy tomando de lo que sucede alrededor.

**PREGUNTA 3** - *Hablemos un poquito de lo que acabas de tocar, ¿en qué te apoyaste para desarrollar esta improvisación*

Está tocada básicamente con alguna idea melódica de estructuras que están alrededor de dos situaciones que son dos estructuras de cuatro notas, obviamente los modos por momentos también aparecen. Uno toca un poco todo pero la sonoridad está planteada por desplazamiento de dos estructuras que sería 1345 y 1256. Que generan dos ideas distintas de sonoridad. Uno cuando limita sonoridad genera una sonoridad concreta ¿no? (toca) eso es una, que son 1256 ó (toca) esa es la otra, que generan como dos sonoridades distintas. Cuando uno permuta o toca con esa situación, esa limitación de sonoridad genera una cuestión interválica que se abre y se cierra, que es la que da un poco el criterio. La interválica desde este punto de vista, también es lo que determina cómo suena nuestra música. Una interválica cerrada es un poco más amable y una interválica abierta es un poquitito menos amable, se pone más frontal. Entonces muchas veces nuestra elección interválica determina cómo va a sonar lo que estamos tocando. O en función de qué queremos que pase elegimos una cuestión interválica X. Ahora como te decía antes. Nada de esto está establecido. Yo puedo pensar por momentos... digo bueno hago 1256 y lo desplazo (toca) de manera tal de que genero una tercera sonoridad. ¿si? Eso es una manera más personal de ejecución por momentos. Entonces yo entremezclo dos sonoridades con un criterio interválico que me generan al tocarla en determinada velocidad una tercera sonoridad. Cabe aclarar que al no tener la referencia de lo que habría abajo, también eso modifica un poco el resultado. Al escuchar solo la línea, sin escuchar lo que sucede abajo que son el bajo y el acorde que son determinantes... uno construye en relación a. Cuando la relación se pierde lo único que queda es la situación superior, entonces eso también modifica como suena la situación. Pero bueno...

*Igual había una armonía implícita, la armonía, la vuelta...*

Si, si claro. La idea era tocar sobre la vuelta. Pero básicamente, lo que se podría llegar a merecer de esta cárcel de la ejecución está de recién, sin ningún tipo de pretensión con la idea solo de describirlo. Es justamente eso es el hecho de lo que yo suelo hacer de mezclar dos estructuras. Casi te diría de manera aleatoria. Por que como te decía antes y siendo consistente con lo que te dije antes, yo esto no lo estudio como criterio de trabajo, lo toco así porque me resulta cómodo pensarlo o me resulta cómo resolver. Entonces, uno lo que hace es... piensa (toca) hace ese tipo de cadenas de cuatro notas, (toca)... si lo pienso sale peor. Si tengo que ahora tratar de ver lo que hago, porque lo hago sin pensar ¿no? Entonces uno establece de esa manera (toca) A veces por ahí varío la situación de cómo me muevo en el semitono de un lado o hacia el otro. Y eso también cambia el color. Ahí es donde se plantea el juego (toca) Son siempre dos estructuras, al juntarlas genero esa tercera sonoridad que yo digo que es un poco la mezcla de esas dos situaciones que... Aparecen cuestiones cromáticas que no son la idea, es decir yo toco con muy poca aproximación cromática, ahora acá aparecen aproximaciones cromáticas simplemente por la superposición de dos estructuras. Dos estructuras que se mueven un semitono. Seguramente que van a aparecer. Ahora

eso yo lo hago con diferentes situaciones. Lo hago con menores. Lo hago con... puedo elegir dos escalas, dos digitaciones hextonicas y una disminuida. Dos dominantes, y hago ese tipo de situaciones todo el tiempo. ¿no? Dos hexatónicas (toca) y da esa sonoridad. O una hexatónica y una disminuída (toca). Entonces, generan como una sonoridad distinta, depende de lo que uno elige. O directamente situaciones escalísticas más normales como puede ser una dominante o una cosa así (toca) Ahí ya estamos dentro de escalas más... en este caso dentro de una dominante. Ahora siguen siendo una conexión entre dos situaciones simultaneas. Y una estructura X de cuatro notas que también puede variar.

*Me parece rarísimo que me hables de materiales escalísticos que no me nombraste cuando hablamos de lo formativo o la preparación...*

Claro, pero si de los elementos te hable. Los elementos hay que estudiarlos. Los elementos son este tipo de cosas, digamos. Obviamente uno trabaja las escalas que hay que trabajar, que uno tiene que conocer todas las escalas y sus modos. Sus modos más desde cuando uno desarma intervalicamente. O después el hecho de elegir estructuras. Yo si trabajo sobre esa situación. A mí me gusta elegir grupos de notas, que se yo. Uno a veces trabaja sobre menor, ponele. Esta que te decía (toca) 1256. Y el otro día yo empecé a trabajar (toca) 2356. Ves que la sonoridad cuando uno elige esas cuatro difiere. Yo pierdo el tiempo buscando este tipo de cosas que después aplico y por ahí... descubro esto y digo toco con esto ahora. Si sé qué es lo que estoy tocando. De alguna manera sí. Al menos se lo que estoy tocando inicialmente. Ahora dónde termina solo dios sabe eso. Eso tiene que ver con lo demás. Vos arrancas con esto y después se te suman 3 músicos más. A dónde te lleva eso. Eso es lo que nunca se sabe. Entonces es muy difícil prepararse para eso. Lo que yo quería transmitir es un poco esa idea. Cómo te preparas para el desarrollo, que es de alguna manera un misterio. Lo que va a terminar sucediendo siempre es un misterio. Ahora sí, uno maneja los elementos. Yo te mentiría si te dijera no sé lo que es una escala mayor. No más vale que uno sabe que es una escala o un modo. Uno debe tocarlos, y debe conocer y debe conocer las tonalidades. Uno debe conocer las opciones para después usarlas a su favor. Y uno después elige cómo tocar si más fragmentado, más entero. Ya ahí, pasa más por una cuestión de sonoridad. Lo que sí no pasa es que uno piense en eso en el momento de tocar. Yo ahora por qué te explico esto, porque me siento en la obligación de explicar algo. Pero no porque cuando toque piense de esta manera.

*Aquí las preguntas son siempre cómo pensaste... ¿Pensaste algo antes de tocar la primera nota?*

No, no.

*Pero dijiste voy a tocar este tema.*

Sí, sí. La sonoridad... por ahí arranqué con este tema y lo que tengo implícita es la sonoridad. Se que quiero que suene.

*Y pensabas en una estructura armónica, un groove o un ritmo.*

No no nó. Si si el feel

*Yo tendría que cambiar la palabra pensar para vos, me hace un poco de ruido.*

No no, lo que pasas es que pensarlo no lo pienso. El Groove está ahí. Partimos de esa idea... la idea de qué hay detrás. Cuando uno toca solo, cuando uno trabaja eso y hace que los demás trabajen eso. Lo que tiene uno en la cabeza, lo que uno escucha la armonía sucediendo, el walking del bajo o escuchas... no sé qué es lo que uno escucha cuando está tocando solo. Pero tenés que escuchar como que hay algo que está



sucediendo. Ahora el beat está implícito siempre a no ser que estés tocando algo abierto pero esa no era la idea. Ahora el beat es algo que tiene que estar sucediendo.

*Acá había un Groove*

Sí sí sí. No eso estaba y había una forma ABA a ser respetada.

*Y una armonía implícita...*

Si todo eso estaba. Desde ya. Esto estaba lejos de ser free. Y lo que sí, al momento de tocar yo escuchaba cual era la sonoridad que yo quería que hubiera ahí arriba. Ahora el análisis es posterior en este caso. Para mí el análisis siempre es posterior. Y me parece que así fue en la primera época. Las escuelas de música hicieron que después en análisis fuera anterior. Esta música cuando se desarrolló... se desarrolló... después para determinar un plan de estudio y un método, obviamente que hay que hacer un análisis, y de ese análisis establecer reglas y esas reglas empezar a enseñarlas. Ahora los músicos que lo armaron, generaban las reglas. Ellos no estaban pensando... las estaban generando al momento de tocar.

*Y un batallón de preguntas... ¿Qué aspectos de tu ejecución consideras que se desarrollaban automáticamente? ¿Dejaste que tus dedos se movieran solos? ¿Cómo te adaptabas a lo que iba sonando?*

Lo que pasa que es muy difícil... Uno entiende que eso debería suceder siempre. Que uno no debe meterse en el medio de la cuestión musical. Los americanos plantean esto de una forma muy concreta, dicen estudiar, aprender y olvidar. El olvidar quiere decir no pienses más en lo que vas a tocar. Dejé que suceda, confiá que lo que trabajaste lo trabajaste, los elementos se incorporaron y ahora hay que tocar. Lo cual no quita que uno después trata de volverlo al plano consciente y dice a ver qué toque, creo que fui por acá e intenté tocar esto, ahora eso no pasa más en el plano del tocar.

*Vos me explicaste toda la cuestión constructiva del discurso que vos armaste pero en ese momento vos no estabas trabajando con operaciones mentales...*

Claro, no no. No se trabajar así, no puedo trabajar así. No tengo tiempo para trabajar así. Es decir...

*Eso lo haces en tu casa...*

Antes, si me pongo a trabajar algo... pero lo que hago es que encuentro una sonoridad y lo que hago es ponerme a tocar con esa sonoridad. Y en donde deriva... en el hecho de sentirme cómodo escuchándola y tocando pero no siendo consciente y diciendo.... Yo no puedo decir ahora voy a tocar tal cosa. Eso no puedo hacer. Me parece que eso me saca de la cuestión realmente artística. Si yo decido... Sabes cuál es para mí la verdadera escuela de este tipo de pensamiento, del pensamiento más automático y más alejado a lo consciente, los up tempo. Cuando vos tocas up tempo de negra 320, negra que se yo todo pasa a una velocidad que es imposible decidir. Si yo me detengo a pensar que quiero tocar pasaron tres compases. Ahí la cuestión rítmica es crítica si yo me desfase en el up tempo, el up tempo ya no funciona. Lo que funciona en el up tempo es subirme al flujo rítmico. Subdividir y ser una especie de tren que camina arriba de ese riel rítmico. Si yo me pongo a pensar, eso no ocurre. Entonces, cuando uno empieza a encarar ese tipo de temas uno empieza a aprender que uno puede no meterse en el medio. Yo a modo de broma digo: vos cuando decidís en tu vida ¿cuántas veces acertaste? Y todos te terminan diciendo... y pocas. Por qué crees que vas a acertar cuando decidas musicalmente. Entonces dejé de decidir y tocá. ¿entendés? Y ahí es donde entra eso que te decía de la cuestión física. Sentir que el cuerpo y la cuestión muscular y la cuestión... es la decide. Por ahí yo puedo estar equivocado y hay algún plano a nivel mental que es el que se está ocupando de eso y uno

lo desconoce. Seguramente que en mi ignorancia al respecto algo de eso puede estar sucediendo. Ahora uno no es consciente. El tema en la realidad es que uno no está consciente.

**3.1- Para Carlos Lastra (sujeto 1): (hipótesis: predominan restricciones *proactivas de base corporal*).**

**A - En la música que escuché del trío, observé que con frecuencia eligen tempos muy rápidos, texturas cargadas, mucha intensidad en la dinámica, larga duración de los solos. Es una gran cantidad de energía, la que despliega el trío, creo que les impone una dificultad que es por momentos física. Por otro lado observo una voluntad de simplificar en lo armónico, en lo métrico y en lo rítmico. Me gustaría saber, ¿a qué se deben estas elecciones de tempo, de manejo de la dinámica o la textura en el grupo y los temas?**

Algunas son filosóficas, del planteo de lo que es lo que uno quiere decir cuando toca. Como expresar lo que uno quiere decir. Me parece que es lo que más se acerca a mi manera de entender por ahí realidades. Realidades del entorno. O interpretar una época o interpretar algo que nos ocurre o que a mí me parece que nos ocurre. Eso por un lado. Y por otro lado el trío también determina. El trío es un terreno muy árido. La carencia de instrumento armónico hace que la actividad... física y las texturas recargadas son buscadas exprofeso. La idea se trabaja desde ese lugar. Porque hay que llenar espacios que llena un piano o una guitarra. En mi caso lo dejaba el piano, porque en mi cabeza está el piano más que la guitarra. La forma de ejecución, esa forma tan activa de todos. Esa forma en la que todos construyen el solo... al menos mí solo. Cuando yo me callo me callo pero cuando yo estoy tocando espero que los músicos estén ayudando a construir lo que estamos construyendo y eso necesita actividad por parte de ellos. Tiene que ver con que el trío necesita eso. También pasa con los up tempo. Es muy difícil justificar una balada desde un trío porque se pone muy árida, se pone muy difícil a no ser que la encares con otro criterio de ejecución o la hagas mas rubateada o mas abierta o termines yendo a un tipo de Groove que esconda la idea de la balada. Hay que trabajarlo de manera tal que eso que estas tocando termine siendo una situación atractiva desde lo auditivo y que llene los espacios. ¿por qué? Porque de la otra manera si estamos entrando en una cuestión en la que el discurso si se tiene que orientar a lo intelectual. Y lo que yo tengo que empezar a decir tiene que ser muy importante desde ese lugar y yo no tengo esa pretensión en ningún caso. Mi pretensión es dar la sensación de una cuestión física ocurriendo. Una sensación de algo que está vivo en eso momento. La sensación de que por ahí.... las cosas no están bien. Están mal y eso ocurre en el escenario también cuando estamos tocando. Que el compromiso sea no estar cómodos, el compromiso sea... si yo los veo cómodos no te digo que me enojo pero de alguna manera digo, no paren. No tenemos que estar cómodos. Tenemos que estar como se está. Para mí no es ninguna verdad absoluta. Es una pequeñísima verdad personal. Lo que pasa que los chicos interpretan eso y entienden eso desde ese lugar y yo tuve la suerte de conseguirlos, de conocerlos y de que ellos también adhirieran a mi idea también desde lo musical. Que obviamente es un hecho fortuito. Por eso es que el trío suena de esa manera y la inclusión de Francisco también le agrega en ese sentido porque Francisco es muy físico al momento de tocar y agrega desde ese lugar.

*Mucho improvisadores buscan estar cómodos y otros no. Muchos buscan el riesgo. Y esto sería un risk taking al extremo. Un elemento...*

Es un elemento movilizador. Para mí es fundamental que me pase esto. Claro, eso debe ser. En las charlas que nosotros tenemos es. Si nos tenemos que caer de la sogá nos caemos. Que va a hacer

Eso forma parte del riesgo. El riesgo no es hacer algo perfecto. No pretendemos nosotros que sea perfecto.

*No quieren que sea perfecto.*

No, no queremos. La idea es que el riesgo esté. Si tomamos los riesgos va a pasar que hay dos o tres momentos en la noche que fueron realmente importantes porque estuvimos en lugares que no habíamos estado antes. Y eso ya justifica lo que estamos haciendo.

*B – En el análisis del solo de Jazzymantaquius encontré varios motivos que se repiten idénticos y algunas frases muy similares, lo que me lleva a pensar que son motivos o frases habituales en tus improvisaciones. ¿Cuáles crees que son las razones de estas recurrencias?*

Hay varios motivos. Yo en realidad no creo en la reiteración como forma de estudio ahora obviamente que la reiteración desde la construcción a veces es necesaria. Son dos cosas distintas. Que yo no estudie la reiteración no quiere decir que yo no reitere. Son dos cosas realmente distintas. Vos ahí te referís a varias cosas. Hay ciertas cosas de la reiteración que tienen que ver básicamente con que el que está tocando con que soy yo y yo me reitero. Ese es un punto. Uno se reitera en su propio discurso. Así como uno cuando habla usa cierto tipos de palabras y ....

*Como un cliché a la hablar*

Puede ser, más vale. Y que a veces hay una noche que uno está escuchando una cosa y esa cosa aparece todo el tiempo, bueno a veces pasa eso. Pero por otro lado está el criterio motivico. Ese es un criterio que yo utilizo mucho porque me siento cómodo desde lo motivico. Me siento cómodo desde la modificación motivica. Pero... utilizar la idea y que esa idea crezca y se modifique pero que esté presente. Yo exactamente no tengo tan presente ese solo, ni se cuáles son las cosas que se repiten ni con qué criterio las toqué en ese momento. Habría que escucharlas yo para saber que quise tocar pero... Pero, a veces obedecen a distintas razones. A veces una cuestión casi te diría entre comillas compositiva, de construcción en el cual vos querés que la reiteración sea una referencia a. Y después la otra que son mecánicas, que tienen que ver con... que son recursos muy abiertos por eso son recursos que a mi me gustan, como es el de la modificación motivica desde lo rítmico en la cual el motivo empieza a tener una vida propia y el motivo se modifica crece, decrece, se fragmenta, se le agrega material nuevo, se repite, se vuelve al mismo lugar. Esa es una práctica que a mí me gusta mucho por como genera unidad y como genera control desde la ejecución. Control desde... a ver si se entiende. Control no desde lo consciente si no desde la cuestión mecánica, casi de... mántrica de la reiteración que se va modificando y uno juega con esa cosa hacia adentro, no hacia afuera. No sé si esto queda claro, es difícil de... es cómo le funciona a uno eso. La reiteración tiene mucho de mántrico también. De aquello que nos ayuda a concentrarnos. En algún momento yo uso la reiteración... Hay una cosa interesante que decís de la cantidad de coros, y eso a mi me pasa en el primer... ese durante un tiempo cuando tocamos fue el primer tema del set siempre fue Jazzymantaquis. Yo siempre necesito un primer tema largo para poder concentrarme y arrancar. Después los temas no son tan largos y los solos no son tan largos. Pero el primer solo siempre cuando yo lo escucho digo es innecesariamente largo.

*Es largo*

Es innecesariamente largo. Yo me doy cuenta. Pero también me doy cuenta que es una necesidad que tengo.

*Es una forma de empezar a relacionarte físicamente con la cosa.*

Yo no soy un tipo que entre muy fácilmente en la situación. Si hay algo que me molesta es ir de invitado de un grupo y tocar un tema y dos no, y tocar otro, porque me cuesta mucho meterme. Nunca estoy metido en la cosa. Yo necesito arrancar y tocar y en cuanto me meto ahí empiezo a sentirme cómodo en cuanto a la ejecución.

*En cuanto a la reiteración que está muy medida. Se me ocurre que debe tener que ver con lo físico. Por ahí pasan dos minutos y volvés a tocar lo mismo.*

Eso pasa porque es inevitable que aunque vos no estructures cosas, las cosas se te van estructurando solas con la ejecución. Porque obviamente como te dije antes, es uno el que toca. Y es uno el que piensa de una manera determinada. No es que uno se transforma en un músico diferente en cada tema y cada noche. Uno es uno el que está diciendo y el que está hablando. Y es por eso es que uno reconoce a los músicos que uno escucha. Si vos lo escuchas a Sonny y el tipo es Sonny y toca ciertas cosas que las toca el, las toca siempre. Ojo que esto no pretende ser un punto de comparación. Nombro a ellos porque uno espera que reconozcas mejor a esos músicos que a uno mismo.

*Acá te estamos entrevistando a vos. (risas)*

Hay algunos solos de Coltrane en algunos temas que si vos analizas los solos siempre en la segunda casilla de la A toca siempre la misma frase.

*Yo analicé en Giant Steps una situación similar, y me parece muy similar a esta reiteración de la que estamos hablando.*

Es que pasa mucho eso y es normal que pase porque eso hace que los músicos sean reconocibles. Sino serían un músico diferente cada vez.

**PREGUNTA 4** - *Hablemos de la improvisación ¿qué es la improvisación para vos? Brevemente en pocas palabras una definición un concepto.*

Para mí. No es una definición de improvisación, sino qué es para mí. Para mí es eso que dije al principio. Tiene que transformarse en una necesidad física. Una necesidad de exteriorizar y de decir, pero física. Uno tiene que tener una compulsión por agarrar el instrumento y tener expresarse desde ese lugar. A mí me pasa de esa manera. Yo lo veo siempre desde ese lado. Yo no sé si es por una carencia de desarrollo intelectual en mi forma de haber aproximado esta música, pero es una necesidad. Yo me siento mal si pasan unos días y no puedo agarrar el instrumento y tocar un rato. No tanto estudiar sino poder improvisar lo que sea. Y sentir que eso que estoy tocando me lleva a algún lugar que no se cual es. Esa situación yo creo que nos termina abstrayendo de realidades. Si yo me pusiera más desde lo psicológico. Por situaciones que he a mí me han pasado la música me ayudo a mantenerme alejado de situaciones mentales como lo que te hablaba antes el fallecimiento de mi hermano o lo que sea. Ese lugar era el lugar protegido en el cual yo estaba en otro lado y la improvisación... ¿sí? Por ahí eso explica algunas cosas que tienen que ver con este tema.

*Muy bueno el análisis que haces. En lo físico te alejaste de lo mental.*

Claro, y termina en una idea circular. A veces somos consecuencia de lo que nos pasa. Hacer un análisis frío de la cuestión musical sin detenernos en las experiencias personales es como ver la mitad de la realidad.

*Está bueno que cuentes las experiencias personales en la entrevista.*

Yo estoy convencido que está ligado. Y eso está en lo que uno expresa. Uno busca expresarse de una manera en función de este tipo de cosas. Lo que pasa es que esto lo explicitamos ahora, no es que lo explicitamos todo el tiempo. Uno toca y ofrece y hay gente que toma eso y le sirve y hay gente que toma eso y no le sirve. Esas son las reglas de juego.

## ENTREVISTA A RICARDO CAVALLI

**Nombre y Apellido:** Ricardo Juan Cavalli

**Edad:** 42

**Se dedica a la música desde:** (años) 33 años

**Instrumento/s:** Saxos, clarinete, algo de piano.

**Especialidades:** d- Otras: improvisador

**Estilos o géneros de formación:** (en orden de importancia) JAZZ

**Estilos o géneros de su especialidad:** (en orden de importancia) JAZZ

**Otros estilos o géneros musicales que interpreta:** (en orden de importancia) SD

**1 - Muchos improvisadores jazzísticos hacen referencia a una etapa de formación que los marca de una manera particular. Los maestros, los referentes musicales, la música con la que están en contacto, las experiencias musicales y las infinitas horas en casa realizando las prácticas más diversas. En tu caso en particular, ¿Cómo te formaste como improvisador? ¿Cómo aprendiste a improvisar?**

Tocando. Tocando mucho libre en casa desde pibe, con una flauta dulce, antes de tocar el saxo, tocaba la flauta dulce barroca, ya leía algo de música. Improvisaba libremente. Después compré el primer saxo e improvisaba libremente arriba de los discos, sacaba más o menos como podía las cosas. Improvisaba, improvisaba, improvisaba. Después a los 13 o 14 años tuve mi primer maestro de saxo que también incentivó mucho esa práctica de improvisación libre y de cultivar el oído, sacábamos frases entre los dos y nos transcribamos ahí, in situ, como un juego, yo era un pibe. No estudié herramientas formales de improvisación hasta muy avanzados los veintipico de años. Sabía cifrado americano, había transcripto solos de Coltrane y de Dexter. Pero tocaba, mi práctica durante muchos años fue poner las bases de acompañamiento y tocar y tocar hasta que no podía soplar más. Pero siempre tocando, estudiaba, los arpeggios, las escalas, las escalas pentatónicas. Nada más, no tenía muchos más recursos. Los recursos vinieron más de grandes. En un punto fue ordenador, pero.... Por ejemplo el libro *Patterns for Jazz* y otros libros que estuvieron de moda en una época no los hice, fue algo más libre. Más libre e intuitiva y de escuchar los discos. Tampoco fui un gran transcriptor, pero me fui embebiendo de la estética jazzística, porque la adoraba y me apasionaba. Mi práctica era vivir escuchando jazz y tocar como mejor me salía. Transcribir cosas de Trane, de más joven a Dexter. Memorizaba, me acuerdo siempre del solo de Take de Coltrane, del disco de Trane con Ellington, fue un solo que lo fui memorizando, iba sacando una frase y le agregaba todo lo anterior, otra frase y así... hasta que lo tocaba con los ojos cerrados. Y después también estudié un solo de Moment Notice de Blue Train que tenía

una transcripción y lo estudié como si fuera una obra. Y yo sentía que después de tocar todo el solo, de tocarlo con el disco ponelo. Yo tocaba y estaba cargado de energía, se me había impregnado algo de eso. Que es lo que te pasa después de haber estudiado un solo de alguien concienzudamente, sentís que tenés más en la mochila.

***¿y si tenés que referirte a maestros referentes particulares?***

Todos mis maestros fueron importantes. Tuve una gran bendición, tengo muy buena memoria además y mucha gratitud. Cada maestro en mi vida tuvo un rol muy importante. Mi maestra de piano de chiquitito, me inculcó el valor de la lectura y el solfeo a muy temprana edad, y eso ya te evita el analfabetismo musical, que es re importante. Si bien yo nunca lo pondría antes que el juego o la parte lúdica e intuitiva de la música y el hecho de leer es re importante. Yo era muy chiquitito tenía 10 años cuando empecé con ella y ya leía mínimamente. Después mi primer maestro de saxo, que es un amigo del día de hoy Daniel Arari, me inculcó el valor del juego en la música y me enseñó el ABC del saxo, por ejemplo a respirar correctamente. Y yo tenía ya 13 años y respiraba bastante bien, tenía una embocadura correcta. Y me inculcó la parte lúdica de la música. Ya era un *Coltrane freak* el chabón, yo ya escuchaba Coltrane en casa y me cayó bien porque era un Coltrane freak. Después fui a estudiar con Andrés Boiarsky que me enseñó técnica respiratoria muy seriamente, embocadura, posición del caño, cuestiones de afinación, de timbre. Después Hugo Pierre, que fue el que me terminó de redondear conceptos técnicos del instrumento, un tipo que se había dedicado la vida a estudiar el caño y me enseñó cierta cuestión en cuanto a la relación escala-acorde, de la primera que hay que saber, donde ya la tonalidad empezó a tener otro color para mí. Después Carlos Lastra, que me hizo patear el tablero y empecé a buscar boquillas 9 y medio o 10, y me dijo que me fuera a Estados Unidos. Y fue muy inspirador porque era un tipo que te enseñaba empíricamente, tocaba con vos y tocaba muy bien y ya tenía el lenguaje norteamericano, y me puso una patada en el traste y no quiso darme más clase. Me dijo ándate a Estados Unidos. Después Frank Tiberi, que fue el maestro de George Garzon y Joe Lovano, que me enseñó el legado post Coltrane. Él lo iba a transcribir a los boliches a Trane, se llevaba una cinta abierta, y antes de que sacara Giant Steps, él ya tenía solos transcritos antes de que el lo grabara. Una copia te la pasé a vos. Ese tipo fue re importante. Después Jerry Bergonzi que fue como un gran ordenador y me regaló la fuerza de la sistematización en la práctica. Para no adelantar en la corchea de swing este ejercicio, para ganar color en los segundos quintos este ejercicio, para escuchar mejor en las progresiones, eartraining este ejercicio. El tipo tenía una cajita para cada cosa. Es muy raro encontrar un tipo que toque tan bien y enseñe tan bien, es muy raro el que toca muy bien no para de viajar y no quiere dar clase. El tenía vocación docente. Entonces empecé con la profesora de piano, terminé con Bergonzi, un recorrido tremendo.

Y después los discos, el mejor maestro. Y yo les digo a mis alumnos, si alguien dice que toda la enseñanza del jazz es un curro viste y me incluyen, si, decí que sí, porque en los discos está la cosa. Si no escuchas y no tocas con los tipos es muy difícil porque no hablas el lenguaje. Para mí lo que es muy importante es un buen profe de instrumento para que te ayude a que no sea una traba el instrumento. El otro día escuché un video de Sonny Rollins, en youtube. El entrevistador le pregunta si no haber recibido una educación formal en la música, fue favorable para su desarrollo musical. Y el responde que absolutamente, porque eso hubiera condicionado. Lo que pasa con lo que llamamos educación cuando mandamos a los chicos a la escuela. El creía que había sido favorable para él, porque le había permitido explorar por el mismo un montón de cosas, y llegar a las conclusiones musicales desde un lugar que la educación formal no le hubiera permitido. Sony

Rollins... como la medicina y la educación son grandes negocios hoy, pero no siempre se prioriza la individualidad de la persona. Se quiere encauzar por un lugar a la gente. Muchas veces porque la gente también lo pide, la gente necesita sentir que pertenece. Entonces quiere tocar frases del bebop, tocar frases de II-V. Lo que era un instrumento para algo, se convierte en un fin en si mismo. Y ahí se desvirtúa la cosa. Todos los maestros que te conté de la época de Estados Unidos, incluso Carlos Lastra, eran tipos que tenían recursos para hacerte sonar a vos mismo. No te daban la cosa digerida, vos tenías que digerir la cosa, hacer tu propia digestión y sacar la energía de eso. Que me parece super.... Viniendo de Sonny Rollins me voló la cabeza.

***Che Ricardo, algo que me quedó en el tintero, es preguntarte acerca de la importancia de salir a tocar con grupos, con gente.***

Eso es una parte, en esta música, es para mí 50% y 50%. No puede faltar. Cuando uno practica y practica solo y no toca, no interactúa con otros músicos, se produce un cortocircuito no se completa el círculo. Que tiene que completarse para tener esa formación holística del músico. Aunque no tengas mucho nivel musical, necesitas interactuar. La situación de los *minus one*. Es una situación muy muy real que realmente hace muchísimo. Hace mucho por la gente en acelerar el proceso de descubrimiento del ser uno mismo en música. Pero es una situación bastante artificial, porque no está el otro ingrediente fundamental en la música que es la interacción. Yo siempre tuve grupos, grupitos donde tocábamos estandars, con amigos, con no tan amigos. Pero tocar.... mucho piletaso. Tocar, tocar y tocar. Yo agregaría a este que estábamos hablando que para mí la música fue como un.... Yo viví una vida en música... , todo lo que me pasaba a mí tenía una incidencia directa en la música. Como yo tocaba muy libre, no desde patrones ni de disposiciones memorizadas, cada cosa que fui viviendo trajo un ingrediente a mi manera de tocar. Tuve una aproximación elástica a la música. Si era primavera, si estaba enamorado, si vivía en determinado barrio. Todo tenía un impacto en mi manera de tocar.

***2 - Algunos músicos hacen referencia a un momento, en casa, en el estudio o en la sala de ensayo donde se preparan o se planifican improvisaciones ¿Cómo concebís hoy una improvisación como proceso creativo en tu práctica de producción actual? ¿Cómo te preparas?***

Si, tiene que ver con los contextos. La improvisación en un contexto armónico y morfológico concreto es una cosa. La improvisación más abierta o free es otra cosa. Yo si hay un contexto armónico o morfológico determinado, trato de familiarizarme al máximo con lo que es el sustrato o soporte inicial de la composición sobre la que voy a improvisar, para estar lo mas libre posible. Cuando uno está muy familiarizado y probó diferentes aproximaciones melódicas, armónicas y rítmicas, sobre ese sustrato que uno va a crear, va alcanzando nuevos niveles de libertad. Es así como ahora estoy estudiando mis temas para una grabación. El ideal para mí es estar lo más libre posible y recolectar la mayor cantidad de sonoridades, de capas de sonido, sobre eso que no va a variar. Porque esas son las reglas de este juego estético. Hay otros juegos estético que propone cosas que pueden ir cambiando, reglas más libres, más abiertas. Cuando vos estas sobre algo que te está proponiendo un formato determinado, el tema es estar tan seguro de ese formato y estar tan seguro del como para poder llegar inclusive hasta violentarlo sin perder control. Un tema aparte es la intensidad controlada. Ese es un desafío para todos los improvisadores. Poder generar algo de intensidad e interés sin perder el control. Cada uno sabe dónde está su ideal de balance entre lo que es un aspecto más visceral e

intuicional y otro más racional dentro del marco de lo controlado. Yo sigo conservando el control de lo que estoy haciendo, que no se transforme en algo catártico, vomitado.

***¿Muchos improvisadores han planteado exactamente lo contrario no?***

Bueno son búsquedas estéticas. Cuando estamos abierto a todo y no hay que cuidar una forma, eso se propone como una apertura a otro nivel de sorpresa. Si la propuesta contempla que haya una situación dada armónica y morfológica es una cosa. Y sino ya es otro tipo de situación.

***¿Y cómo seleccionas los temas para improvisar o los acordes y materiales en tus composiciones? Porque esto también te va a plantear de antemano lo que va a pasar.***

Hasta ahora todo lo que compuse es algo bastante estándar. Y nunca compuse en función de la improvisación. Siempre en función de lo que el tema como entidad independiente me sugería como lo deseable, lo deseado, lo que yo quería que suene. Después me enfrenté con el problema de improvisar sobre eso, de estudiarlo. A lo mejor el tema funciona muy bien como composición y después bueno... hacer variaciones sobre ese tema no es algo tan... efectivo. Puede ser no tan efectivo para que se genere un desarrollo de intensidad en el solo. Hay formas que hay que ensayarlas mucho y encontrar nuevas maneras de entrarle para que realmente sea una forma que se la respire. Improvisable y cómoda. Ahora estamos con un tema en particular que compuse que está sonando muy lindo por suerte pero hubo que ponerle mucho trabajo para que la forma se ablande. Tiene mucha amalgama de compases caprichosos, que para la composición... fluye mucho, porque hubo un trabajo previo, una premeditación del orden de los elementos. Pero para hacerlo sonar como improvisadores y que suene fluido hubo que ensayarlo más. Mucho más que otro tema.

***¿todo ese tipo de recursos y de ideas métricas y armónicas te van condicionando?***

Hasta que no. Como dice un gran amigo pianista Guillermo Romero: *los valores irregulares son irregulares hasta que dejan de serlo*. Ya no es una irregularidad.

***¿lo pensás desde el lado la dificultad? Porque yo pensé que podía hacer surgir otras ideas ¿Un acorde CMaj7 te condiciona la tocada?***

Hasta que no. Cuando yo te decía de trabajar bastante hasta ganar nuevos niveles de libertad. Cuando uno trabaja lo suficiente ya el condicionamiento es menor, menor y menor. Y aumenta el lugar para la sorpresa y para que haya más libertad.

***Igual siempre es un punto de partida.***

Si el leit motiv. En contextos más libre el punto de partida no existe. El punto de partida es... tocar. Pero es otra estética.

***Esta relación entre composición e improvisación que planteas no se me había ocurrido. Ahora me resulta obvia... siempre me imaginé el improvisador componiendo en función de la improvisación.***

No necesariamente. A veces uno... Yo me acuerdo de la gestación de un tema que compuse para la tradición de los saxos tenores. Mientras iba naciendo el puente iba viendo que iba a ser muy divertido improvisar sobre



eso. Dije esto va a ser tremendo. Como sección contrastante de una parte A. Una parte B de acordes sus4 conectados por terceras menores, es todo gozo... decís acá van a pasar cosas.

***Me había quedado algo en el tintero. Algo que creo que pasa en tu disco Trinidad. Mas allá de elegir un tema, un acorde... vos también elegiste gente, elegiste formaciones diferentes y diferentes orquestaciones. Esto constituye un planteo previo.***

Esto es algo que me quedó grabado, que yo tome de... hace muchísimos años... del concepto de Duke Ellington de componer a la medida de los músicos que él tenía o convocaba. El tipo tenía el hábito de ver que era lo que le resultaba más atractivo en determinado intérprete para componerle a medida. En estos tríos y parte de este disco fue concebida así. Idee música para cada uno de los tríos. En dos tríos me salió bien, en uno no. Pero dos de tres es un buen promedio y quedó el disco.

***Yo pensé que habías elegido la gente, para hacer temas que ya tenías compuestos.***

Fue un poco y un poco. La verdad. Hay temas que los compuse para el trío de Miguel Tarzia y Mariano Otero. Los compuse para ese trío y terminaron en otro. Yo fui probando repertorio en los tres tríos.... Pero que es lo que importa acá. Tener una motivación y después no ser rígido.

***Vos tocaste diferente en cada trío.***

Sí. Para mí uno tiene que ser camaleón. Ba, es lo que quiero para mí. No le estoy aconsejando nada a nadie. A mí me gusta reaccionar diferente ante cada contexto. Me parece un embole tocar lo mismo en un dúo, que en un trío, que en una big band. Sistémicamente cada grupo de personas genera una alquimia determinada a la que uno tiene que estar permeable y sensible para reaccionar y aportar... no solo en ese instante, en esa coyuntura irreplicable, sino también en lo que se genera entre las diferentes energías. Yo no toco la misma música con Carto Brandan que la que toco con Oscar Giunta, son dos bateristas totalmente diferentes. No puedo tocar la misma música, por como tocan ellos. Son energías muy diferentes las que provienen de las baterías de esas dos personas. Pianista como Guillermo Romero no es un pianista como Francisco Lovuolo, no puedes tocar igual. Para mí sería desperdiciar oportunidades tocar igual. Si bien uno tiene ciertas fantasías pegadas y adheridas a veces e inevitablemente cae en ciertos lugares, en la concepción total de la imagen, de la producción artística de ese momento tiene que estar impregnada la química... como este reportaje no es el mismo... yo te considero un colega y un amigo, a esta altura estoy re cómodo charlando con vos. Sé que puedo hablar con ciertas cosas. Puedo decir ciertas frases que vos las recibís bien y vas a reaccionar bien. Si estoy hablando con un pibe que está estudiando periodismo y no sabe nada de música, como me pasó en Bahía Blanca la última vez que fui. La chica estaba estudiando periodismo. Sé cómo explicarle pero tengo que usar otros elementos. Entonces con Giunta voy a usar cierto tipo de frases. No es algo que uno se proponga. Voy a tocar diferente porque.... Sino que resulta así. Y yo creo que esto viene a la consciencia en los músicos de los 80' y los 90', sobre todo los 90' y los 2000 en adelante. Porque hubo todo un periodo Post-Coltrane de los 70' y los 80' donde la formación del músico estuvo muy impregnada por los patrones y las frases pre-hechas, que aniquilaban la espontaneidad.... (silencio) De algo que tenía una finalidad formadora, como puede ser estudiar frases, se hizo de un medio un fin. Hay gente que las escuchas tocar igual en todos los formatos... hay gente que se pierde la oportunidad de abrirse a la percepción de lo que se genera químicamente entre personas diferentes.

***Y para poder abrirse a eso... siguiendo tu idea anterior en la que planteabas de trabajar sobre un tema determinado para poder controlar... para...***

Cuando yo hablo de libertad, es eso. Estar libre para reaccionar a las energías de con quien tocas. Yo si toco el tema que vos transcribiste con ese grupo, no lo toco igual que con otro. Pero porque estoy libre, no estoy condicionado por el tema, porque ya lo practiqué tanto, que estoy permeable y receptivo a lo que pasa. Y libre para reaccionar diferente al mismo formato, al mismo sustrato, al mismo... tema.

**Luego de esta pregunta le pido a Ricardo que toque algo, lo que él quiera. Una improvisación, solo...**

***3 - Hablemos un poquito de lo que acabas de tocar, ¿en qué te apoyaste para desarrollar esta improvisación***

En la progresión de Stella by starlight. En una progresión de Stella. Una armonía que conozco hace años y me siento cómodo. Me dio una contención para tocar melodías y crear contornos melódicos.

***¿Te apoyabas en la métrica también?***

Por momentos si y por momentos no. Cuando sentía que podía estirar o podía realentar me apoyaba también. Tocar solo es algo que tengo que practicar más. Siempre me interesa explorar como medio de expresión. Tocar solo, en la forma, a un tempo determinado está buenísimo y es un entrenamiento que todos tenemos que hacer. Pero hacer una interpretación solo de un tema que te permita estirar en un momento o contraerla en otro, también está bueno. Todo lo que sume a que sea un momento musical para adelante.

***¿El tema y la estructura armónica son un punto de partida no?***

Un punto de partida que respete bastante tonalmente. No me fui muy afuera de eso para nada. Dentro de un concepto más inside de la armonía, no outside de la armonía.

***¿Y lo que es rítmica?***

Ahí capaz que si porque estaba efervescente y toqué mucho. Entonces de repente caí parado como un gato y por momentos capaz que me resbalé. Tendría que escucharlo. Pero no importa, siempre tratando de que siga saliendo buena música, lo mejor que uno pueda.

***¿Pensaste algo antes de tocar la primera nota?***

Si ya tenía, pensado. Visualice ese marco y ví el primer acorde ahí. El primer II V, el primer voicing y ahí elegí una frase.

***¿Cómo te adaptabas a lo que iba sonando? ¿Dejaste que se movieran solos los dedos? ¿Qué aspectos consideras que se realizaban automáticamente y que otros aspectos controlabas mentalmente?***

Un ejercicio muy importante es el ejercicio de no juzgar la producción. Tener la supervisión necesaria para seguir lo que está pasando desde un lugar de dar el último retoque de pertinencia a lo uno le parece que sea

la mejor forma de hacer sonar un impulso inicial. El redondeo final. Hasta ahí la supervisión sirve. Si eso se pasa, empieza a bloquearse la producción y empezás a ser crítico. Entonces yo elegí algo sobre lo que yo estoy libre. Sobre lo que yo voy a estar tranquilo porque conozco la sonoridad de la progresión armónica y dejo que los impulsos creativos sobre esa progresión armónica fluyan tratando de no inhibirlos desde un lugar consciente. Correrse lo necesario para que no se produzca un bloqueo creativo y al mismo tiempo estar presente desde un lugar de edición constructiva. Es un equilibrio bastante complejo que uno tiene que ejercitar. Si yo empiezo esta frase no, esta tampoco. Y ya estas como con freno. Lo opuesto al freno es la aceptación y la gratitud hacia lo que va sonando. E ir acompasando ese momento de creatividad desde un lugar positivo. De no intervencionismo. Cuanto más uno se pueda correr de la supervisión egoica de lo que está pasando, mejor. Y al mismo tiempo teniendo activo un editor pertinente, que sume. Que te permite decir: mejor así. Pero un poquito. Que la cosa fluya. Pero para que la cosa fluya tiene que haber un entrenamiento anterior. Estar tranquilos, la elación del sustrato del que hablábamos.

***¿Esto del control o no control de las cosas es un problemiya de la improvisación?***

Es un issue, es un tema. Digamos es un tema muy personal. Hay gente que trabaja más cerebralmente, hay gente que trabaja más intuitivamente. Hay gente que tiene un intervencionismo mayor, hay gente que tiene un intervencionismo menor. Eso es tremendamente personal. Tiene mucho que ver con las personalidades. Hay gente más cerebral en la vida hay gente más intuicional. Hay gente que quiere tener todo más controlado, hay gente que quiere realmente fluir a través del margen de sorpresa que pueda haber en esto.

***3.1 En la transcripción de Tonos y Formas observé una gran cantidad de armonías diversas y utilización de modos en un tema estándar A-A-B-A. También observé que utilizaste algunos compases en 7/4. Noto que es un tema de cierta complejidad que demanda cierto trabajo sobre lo métrico y sobre lo armónico. ¿a qué se deben estas elecciones en lo compositivo? ¿Qué relación estableces con lo que luego improvisas?***

Es un ABC el tema, porque los últimos compases cambian. Esa sería la parte C que también agrega este dinamismo que mencionas. Lo último que compuse también está impregnado de esto. Parece un contexto estándar pero tiene también... ..Me gusta la observación que haces. Me gusta que sea así también.

***Es un tema que demanda ¿no es un tema para largarse a la pileta?***

No... es un tema que lo compuse hace 9 años, lo grabé hace 4 años y lo sigo estudiando. Sigo encontrando formas. Tonos y formas. Sigo encontrando formas de tocarlos. Y lo voy a volver a grabar en otro formato de grupo. Es un tema que necesita... en realidad cualquier tema necesita... cualquier formato composicional puede ser llevado al máximo nivel posible dentro de las posibilidades de cada uno. Si uno lo comparara con formas más estándar, tiene un par de rincones que necesitan ser bien escuchados y.... para estar más cómodos. Hoy pensé tocar una versión de este tema, porque justo lo estoy practicando.

***Que rol juega la elección del grupo con el que vas a tocaren relación al proceso creativo de la improvisación: en relación a cada intérprete, en relación a cada instrumento.***

Está muy ligado a la estética artística. Hay estéticas que no permiten tanto la interacción y otras que viven de eso. Incluso dentro del jazz mismo. Viste que el jazz es una palabra muy abarcativa que ya tiene más de un

siglo de vida. Y hay muchísimas épocas diferenciadas unas de otras. En el jazz contemporáneo y desde el bebop en adelante, la interacción es una cosa muy instaurada. Verdaderamente también lo era en el dixiland, y seguramente lo fue en Congo Square, cuando cantaban los afroamericanos en sus primeras reuniones dominicales. Cuando cantaban lo que ellos consideraban que era su música, seguramente que ese componente estuvo, porque esa interacción está en un encuentro de trance, en un encuentro espiritual, tribal, ancestral. La interacción en esta música es crucial. Hay estilos que no la contemplan tanto, pero por lo general son estilos más comerciales, donde todo está apocado a una contención estética donde tiene que ocurrir de una manera porque hay una producción detrás de eso. Como en el pop, algunas bandas de rock, de soul, de funk.... en algunas bandas de funk porque otras son más abiertas, mas interactuadas. Pero para mí es un ingrediente crucial en esta música. Y la elección de los músicos se apoya mucho en la capacidad de un músico de adaptarse a la sorpresa de lo que hablamos acá. A la posibilidad de entrar en un trance que se logre esa comunión. Que es lo que hace tan interesante a esto la improvisación y la interacción por partes iguales. La interacción como combustible de la improvisación. Definitivamente aviva la llama una barbaridad. Porque te vas retroalimentando en la idea del otro. Esa es una situación ideal. Por eso el trio me gusta tanto a mí. La situación de tres personas creo que son un número.... Y si no fijate los tríos de los pianistas, para mí.... De la música... y aun siendo saxofonista... yo creo que las grandes perlas de la historia del jazz han surgido de tríos de pianistas, y de tríos de saxos tenores también. Sonny Rollins.... El ingrediente de tres... Contrapunto a tres voces...

***¿A cuatro se vuelve más engorroso?***

Y a cuatro es otra cosa, requiere otro arte. El cuarteto de Trane. Cuantos cuartos buenos de jazz.... Cuantos cuartetos de cuerdas también. De ahí nace Trinad de mi gusto por los tríos.

***4 - Hablemos de la improvisación ¿qué es la improvisación para vos? Brevemente en pocas palabras una definición un concepto.***

La vida.

***¿en una sola palabra?***

En mi seminario de iniciación a la improvisación. Empieza reconociendo en nuestra naturaleza improvisadora en lo cotidiano. Como vos hacías con el cable de la cámara.

***Por más preparación que haya. Siempre vas a tener que improvisar.***

La improvisación en el arte resume la existencia del ser humano. La vida. Por múltiples razones. Por el hecho de que lo único que tenemos es este momento irrepetible que es este instante presente. En otro aspecto... porque tenemos ciertas herramientas y ciertas variables y ciertos márgenes para jugar. Y sorprendemos a nosotros mismos y actuar de manera diferente. Y ciertos márgenes en los que... o sea hay un margen, hay un límite, hay una limitación. Que nos contiene, que nos encauza... el ser humano no fue creado para lo ilimitado, necesita de los límites para fortalecerse y apoyarse en ellos también, para reinventarse y para co-crear. Entonces la improvisación es la vida.

## ENTREVISTA A RODRIGO DOMÍNGUEZ

**Nombre y Apellido:** Rodrigo Dominguez

**Edad:** 41

**Se dedica a la música desde:** (años) 22 años

**Instrumento/s:** Saxo, clarinete pero juego con otros instrumentos como el piano, la bata

**Especialidades:** d- Otras: improvisador.

**Estilos o géneros de formación:** (en orden de importancia) JAZZ

**Estilos o géneros de su especialidad:** Jazz en un sentido más amplio

**Otros estilos o géneros musicales que interpreta:** (en orden de importancia) SD

*1 – Muchos improvisadores jazzísticos hacen referencia a una etapa de formación que los marca de una manera particular. Los maestros, los referentes musicales, la música con la que están en contacto, las experiencias musicales y las infinitas horas en casa realizando las prácticas más diversas. En tu caso en particular, ¿Cómo te formaste como improvisador? ¿Cómo aprendiste a improvisar?*

En realidad. No al principio pero muy temprano entré en contacto con la improvisación, cuando empecé a tocar.... eran temas y así empecé a tocar el instrumento... empecé a tocar la guitarra... creo que ahí ya improvisaba.... ...básicamente jugaba. Que en realidad creo que es el approach que todos tenemos con un instrumento cualquiera. Cuando sos pibe y vas a tocar un instrumento es porque te gusta jugar. En inglés tocar y jugar es la misma palabra. Para mí eso es la que está en la raíz de la cuestión. No perder lo lúdico. Volver a eso todo el tiempo.

Si querés te cuento la historiecita. Empecé a tocar la guitarra medio fogonoro, me gustaba Silvio Rodríguez. Empecé tocando las canciones de él. Después empecé a escuchar guitarristas como Paco de Lucia, Mc Laughlin. El disco del trío. Una vez estaba en la escuela con un disco de esos y un flaco se me acercó y me dijo: te gusta esto que se yo, que bueno porque no te venís a casa a escuchar música, yo soy fana. Y fui a la casa, y él me hizo escuchar Decoy, un disco de Miles ... Ahí toca Scofield. Yo de los 80, 83 creo que es.

**Medio abierto...**

Si, si pero medio funkero también, viste. Yo ahí escuchaba algo de jazz rock, de Weather Report, me gustaba y todo pero no era... Pero a partir de ahí, de esa época, eso ese disco me rompió la cabeza y empecé a escuchar más esa música. Así que entré directamente por ahí. No me acuerdo bien que año fue pero en los últimos años de la secundaria estuve mucho tiempo con ese pibe que me mostraba un montón de música y ya venía escuchando hacia mucho. Era muy amigo de Guille Vadalá que vivía en la otra cuadra. Y ahí empecé a conocer otros músicos. Diego Schisi, Guille Vadalá mismo y otra gente. Yo no tocaba el saxo, tocaba un poquito la guitarra. Pero tampoco tocaba como.... estos pibes eran más grandes y para mí era... iba a jackear con ellos y de ahí medio que los... empecé abrir mucho el horizonte de lo que escuchaba. En esa época también era mucho... como fusión, jazz rock. Era una época que había grupos como madre atómica. Mono Fontana y compañía. Todos ellos estaban haciendo cosas.... Había bastantes cosas.... Estaba bastante activa pero en ese palo, mas de fusión. Y empecé a ir a conciertos y escuchar discos y estaba al mango.

***¿y cuando empezaste a tocar el saxo?***

Empecé a tocar digamos.... En 86.... a fin del 86, vino Wayne Shorter, que yo lo conocía básicamente por Weather Report y me gustaba, pero no como algo tipo... era el saxofonista de Weather. A mí me gustaba Jaco. Y cuando lo escuché en vivo en un club que no está mas, que está en la calle.... Ahí en Belgrando, Jams, en Federico Lacroze. Ahí lo fui a escuchar a Shorter y se me cayó taaaa la mandíbula. No lo podía creer. Fui un día y después al otro día estaba colgado de la reja exterior que se escuchaba porque era verano y estaba todo abierto. Me vi los tres conciertos uno en una silla y otros colgado de la reja. Volví a casa caminando con los ojos como el dos de oro. No lo podía creer.

***¿No tocaba el saxo en esa época?***

No, ni me gustaba. De hecho es un instrumento... en realidad a mí no me gusta el saxo. No como instrumento... Digamos, el estereotipo del saxo es una desgracia. No sé, Kenny G, me entendés o Fausto Papatti. Es como una cosa deplorable. Lo de Shorter me hizo ver como otro aspecto de la cosa. Yo estaba empezando a escuchar para atrás en la historia del jazz. Ahí fue cuando me decidí a tocar el saxo, estaba en la secundaria pero era un instrumento caro no tenía guita. Estuve un par de años juntando guita. Y ahorre y me compré el saxo en 89'. Dos años y pico después de eso. Cuando arranqué en el 89'no pare. En ese interín antes de comprar el saxo, fui a un profe que proveía instrumento. Fui un par de clases en donde me explicó cuáles eran las digitaciones básicas, me dejaba en una sala con el caño para tocar y era eso ir a la clase a tocar el caño. Hasta que me compré un caño. Yo quería estudiar con Lastra que era el único.... Del momento que yo conocía que era más o menos contemporáneo, pero no tomaba principiantes. Estudié con otro chabón y después fui con él. Estudié con él un año más, medio salteado. Pero de todas maneras más allá de la gratitud que tengo con toda esta gente y con otros profesores con los que picoteé un poco. Yo siempre fui muy, muy alumno, muy mal estudiante. Muy mal alumno en realidad de los diferentes profesores, no hacia la tarea. Estudiaba un montón, estaba todo el día con el caño. Por ahí hacia otras cosas.... ¿Viste?

**¿qué hacías?**

Básicamente sacaba solos. Basicamente eso. Eso era como lo más... solos, temas, sacaba cosas. Escuchaba mucho y sacaba. Aprendía un montón de estandars en esa época pero no de leerlos sino de sacarlos. Sacarlos de oído, diferentes versiones.

**¿Transcribías?**

Si, en una época escribí muchas cosas... pera básicamente creo que aprendí mucho más de tocarlos, a los solos. Sacarlos y tocarlos. Tocarlos de memoria. Me daba mucha fiaca leer. Así que practiqué y estude pero nunca fue mi fuerte la lectura. El otro día me llamaron para hacer un laburo en una big band y bueno hay que leer ahí. Está todo bien pero no es mi fuerte. Justamente por eso resalte el otro lado el de sacar cosas de oreja.

**¿Analizabas los solos? ¿Imitabas el estilo?**

Si, si.... Digamos que análisis....mmm... Hice algunas cosas. Analizaba lo que no entendía. Tipo, bueno .... Acá qué toca? He inventaba ejercicios. Tipo patterns o secuencias cosas que sacaba y me gustaban. Más que analizar las tocaba, y las trataba de copiar al dedillo. Siempre tuve una facilidad para copiar estilos. Cuando empecé a tocar un poco más el instrumento y a sacar solos de Dexter, lo copiaba al mango, también con Coltrane, a varios, en esa época ya era Jazz.

***Hay mucha gente que resalta el hecho de estudiar los materiales escalísticos, armónicos.***

Si, todo eso sí, a full. Los materiales son los basics. Lo fui haciendo. En realidad casi que los doy por supuesto. Me cuesta un poco cuando enseño. Para mí se cae de maduro que cuando vos tocas algo... sobre este acorde, sobre este acorde podés tocar esta escala... buenísimo, primero lo estudio en los doce tonos. Porque en el caño no es igual que en otros instrumentos, cada tono es diferente. Primero me estudio todo en los 12 tonos, eso te lleva tiempo y te da una cantidad de cosas técnicas. Obviamente que estudié escalas, patrones, arpeggios y todo eso es el material básico. Muy temprano uno se da cuenta o debería darse cuenta que eso es como el ABC, como aprender las letras. Si querés ser escritor, tenes que primero aprender a escribir, aprender las letras. Después como se combinan esas cosas y mientras tantos vas leyendo. Una vez que aprendés las letras, podés escribir, pero también podés ir leyendo y viendo como escribe fulano, como escribe mengano, y los que te gustan. Y al principio toscamente copiás el estilo y eso te va afilando las herramientas.

***¿Qué sentido le diste a la práctica en grupos? A improvisar con gente.***

A improvisar libremente es algo que empecé después. No lo pensaba como algo.... Bah te miento me acordé de algo... cuando yo tocaba la viola, me juntaba con unos pibes y tocábamos cualquiera. Yo me divertía como me divierto ahora. No tenía ni control de lo que estaba tocando, ni podía escuchar tanto lo que pasaba. Pero nos divertíamos un montón. Y esas fueron las primeras sesiones de free, mezcladas con temas. En el momento que estaba tocando el saxo, casi inmediatamente o muy poquito después entre en la escuela de Avellaneda. Septiembre de un año empecé a tocar el saxo y en marzo empecé en a Avellaneda. En ese tiempito me estude todo el material necesario para entrar en la escuela, las escalas y esas cosas. Y cuando

entré empecé a tocar con gente, comencé a participar en grupos y tocar con gente. No tanto en jams pero si tocar con gente.

***Aparte de escuchar, imitar y aprender materiales. ¿Había un momento de tus sesiones de práctica en donde te ponías a improvisar?***

Mucho rato me pasaba haciendo eso de tocar solo. En esa época estudiaba mucho, muchas horas. Tenía la suerte de vivir con mis viejos que me bancaban, me veían que estudiaba., que estaba al mango. Entonces pasaba mucho tiempo. Estudiaba todo lo que tenía que estudiar, las escalas etc. Tenía mi rutina. Pero además pasaba muchas horas improvisando libremente, boludeando, que es una parte importantísima del estudio, porque es donde uno juega.

***2 – Algunos músicos hacen referencia a un momento, en casa, en el estudio o en la sala de ensayo donde se preparan o se planifican improvisaciones ¿Cómo concebís hoy una improvisación como proceso creativo en tu práctica de producción actual? ¿Cómo te preparas?***

Básicamente hay diferentes situaciones. Una situación que se suele dar es esto de tener que tocar temas o músicas nuevas con grupos o temas míos. Básicamente eso si lo estudio. Primero les doy una repasada por encima, ya si veo que hay una situación que veo que me va a complicar técnicamente, estudio específicamente. Esto que decías vos, algún compás raro metido en el medio, una subprogresión de acordes medio complicada. Todo esto trato de tenerlos en la oreja. Si son acordes, y no sé muy bien como suenan, los toco.... Los toco en la guitarra o en el piano para ver como suenan. Pero no me pasa tan seguido, ya. Yo veo una progresión de acordes y si no tiene muchas cosas raras, más o menos me lo imagino, si son acordes más o menos normales, toco encima y no necesito tanta preparación a esta altura. Y la verdad es que también prefiero prescindir llegado el caso, si la progresión del tema es estándar o simple, o la entiendo enseguida, no preparo lo que voy a tocar. De hecho prefiero no hacerlo, prefiero dejarlo para el momento de la tocada, siempre y cuando vea que voy a estar cómodo. Si es algo muy rápido o tiene alguna dificultad específica lo trabajo a parte. En general en ese tipo de cosas trabajo más la parte escrita que la parte improvisada. Lo que está escrito hay que tocarlo como está, o entenderlo. Y además muchas veces cuando tocas música de otro en la parte escrita hay una clave importante de cómo encarar la improvisación.

***¿y cuando es música tuya?***

En general... cuando escribo... Hay dos factores cuando escribo un tema. Uno es que sea para mi realmente natural... como que tenga una entidad la parte escrita. Que la parte escrita venga porque se me ocurrió o que sea algo que se me ocurrió con un trabajo determinado que lo pueda trabajar hasta el punto de que esto cobre entidad. Esto para mí es muy importante incluso en la música improvisada. Hay cosas que para mí tienen entidad y otras no. Esto es muy subjetivo por supuesto. Pero para lo que tiene entidad o fuerza de vida propia, vale la pena. Y podría ser un tema, incluso en una improvisación.

Al escribir... el otro aspecto es la situación de la improvisación que se va a plantear en el tema. Que de un tiempo a esta parte cada vez más me interesa que esté menos pautada. A veces el tema me pide algo, a veces un tema proviene de una idea para improvisar. Escribo algo pensando en una situación posible de improvisación. Esto... ahora por ahí no lo hago tanto pero hace algunos años estaba muy enroscado con esta



cuestión: ¿cómo escribir para improvisar? Diferentes estrategias para escribir cosas que me permitieran desarrollar la improvisación.

***¿y qué rol cumple la elección de los estilos?***

El jazz como estilo... es algo que me encanta, escucho... me pasa algo raro. De repente me siento como que no soy un músico de jazz, como que no es mi lenguaje. La otra vez me pasó, hice un laburo con una big band, estaban buenísimos los arreglos y todo pero me sentía en un lenguaje ajeno. Pero después de golpe escucho el quinteto de Miles y digo... si si es esto, y me copo. Quiero tocar Estela, viste...

***¿y en cuanto a los grupos y la elección de los músicos?***

En realidad lo que busco que la música tenga una cierta entidad... Eso en mi música. Obviamente Para que eso tenga sustancia necesitas que los tipos que toquen sean afines a vos en un punto, que puedas confiar en ellos, que te sorprendan, que haya empatía, que te entiendan a donde quieres ir, sobre todo confianza. Eso está bien, tengo un círculo de amigos con los que toco y siempre aparece gente nueva que aparece y se toca todo. Los pibes están al mango. Eso no es un problema en sí.

***¿Pero hay una elección de músicos?***

Si hay una elección de músicos. De los que a mí me gusta escuchar y me siento cómodo tocando. Pero no hay un parámetro con eso. A veces hay una cosa social, son tus amigos. Pero cada vez mas gracias a algunas experiencias que hice con gente de afuera o gente que no conocía, también aparecen otros intereses que es tocar con gente que no conozco, con gente que nunca toqué, aprender a escuchar como la encaran ellos, cada vez eso me gusta más.

***3 - Hablemos un poquito de lo que acabas de tocar, ¿en qué te apoyaste para desarrollar esta improvisación?***

Cada vez más lo que trato de hacer es escuchar lo que tengo en la cabeza, en la oreja interna y seguirlo. Cada vez más me permito soltarme y dejar que se toque solo lo que toco. Medio que toco con la oreja. Igual hay ciertas cosa que las hago... hoy hablaba con unos amigos de eso. Me parece que los dos lados del cerebro están activos... no es nada más... Yo antes pensaba que lo ideal era una situación en la que uno estuviera en un trance y que la parte mental no jugara.... Sin embargo ahora me parece que sí, que es parte del juego. Y de hecho me divierte hacerlo... Por ejemplo, agarrar situaciones y aplicarles cosas.... cosas que son recursos. Recursos de composición, como invertir algo que tocaste, jugar con la forma, utilizar cosas que ya utilizaste antes, recurrencias, mezclar cosas más abstractas y otras menos abstractas.

***¿pensaste algo previamente a tocar la primer nota?***

No, lo que pensé fue que... Hay una cosa que vengo laburando bastante, que es esta cuestión de los multifónicos y de generar sonidos, que a veces se cómo van a sonar y a veces dentro del sonido hay varias posibilidades. Vos depende como soplas, o como pones la laringe, o si apretas más o menos salen unos armónicos u otros, está todo dentro del sonido. Esta todo dentro del sonido, es como un filtro, o una perilla. Me gusta mucho jugar con eso, me gusta escuchar eso. Es algo que paso tiempo haciendo, cuando estudio en casa cuando practico, busco posiciones permitan diferentes. Recién no me salieron muchas. Viste?

Algunas ya las tengo, otras más experimentales, otras no salen lo que uno quiere, hay algunas que son delicadas, un poquito más para un lado o para otro. Yo igual juego a veces salen a veces no salen en vivo depende las situaciones, a veces se me escapan un par. Me interesa mucho el aspecto sonoro de eso, es un juego que me gusta jugar. Busco posiciones, todo el tiempo estoy... tengo un montón que encontré, que me gustan. Es como que el sonido más crudo me acerca (también cuando estudio notas largas) el sonido más crudo me hace afinar y me mete en la situación musical.

Tomé una clase con Tony Malaby, un saxofonista que a mí me gusta mucho. Hablamos bastante del sonido y el tipo me dijo: *Si yo estoy cómodo con el sonido puedo soltarme y dejar que la música salga, sino siempre estoy luchando con eso.* Y yo me identifico mucho con eso, con ese tema.

***¿pensabas en una estructura armónica, un Groove, un ritmo?***

Hay un montón de recursos. A mí me gusta pensar en temas que me gustan y tocar sobre los temas. Empiezo a tocar sobre los cambios de los temas. Por momentos... Viste lo que te dije recién que había estado escuchando el quinteto de Miles, hay una versión de Estela que me rompe la cabeza, y por momentos estuve tocando sobre Estela.

***¿En cuanto al ritmo?***

Si cosas internas, en esta impro no toque nada muy a tempo. Bueno pero eso es otra cosa, a mí me gusta mucho cuando toco con otra gente que se generen diferentes corrientes rítmicas, cosas paralelas, que van por diferente lado... poder escuchar esas cosas es algo que me causa placer.

***¿Cómo te adaptabas a lo que iba sonando? ¿dejaste que los dedos se movieran solos?***

***¿qué aspectos de tu ejecución consideras que se realizaban automáticamente? ¿qué parámetros intentabas controlar o controlabas mentalmente durante la improvisación?***

Hay una cosa interesante. Si, a los dedos los dejas solos que vayan. Pero una cosa que es importante es estar presente... es algo muy extraño porque es simultáneo... a veces la tensión va un poquito atrás de lo que van los dedos y a veces va un poquito adelante. A mí me asombra todo el tiempo esta cosa. Cuando va atrás, si dejo de escuchar lo que estoy tocando, lo que estoy tocando pierde entidad. Lo que estoy tocando no significa nada. Y me pasa cuando estoy pensando cualquier batata, siempre me pasa en algún momento. Salvo en momentos muy inspirados o en situaciones donde la situación exige mucha concentración y esto se logra. En general tocando con otra gente también está bueno, porque cada vez que salgo de la concentración puedo escuchar a la otra gente y esto me mete más rápido. Porque es como escuchar a otra persona hablando, si estás pensando o hablando vos... no fluye la cosa. Eso me ayuda, cuando estoy solo es más difícil. Quiero decir... entras y salís, a mí me pasa eso.

Cuando estas con la tensión antes de lo que escuchas, a mí me pasa que cada vez más puedo imaginarme para donde tiene que ir.... Para donde quiere ir la improvisación y la música. Pero requiere mucha concentración, porque si es... si estas... hay un milisegundo en el que escucho lo tiene que sonar y lo escucho como a tempo. Si lo escucho y me atraso un milisegundo porque estoy pensando o porque quiero imaginarme donde tengo que poner los dedos para que esto se produzca, ahí llego tarde, o rítmicamente queda débil, o no es exactamente lo que quería hacer, y eso me saca. Y entonces de vuelta estoy atrás de lo que está sonando. Es un juego de sincronización entre lo que toco y la oreja interna. También puede ser que tenga que ver con la forma de estudiar. Yo estudiaba los solos y los tocaba hasta que los podía tocar igual y a tempo. Llegaba un punto donde las cosas se te meten por osmosis. Un momento en el que estas tocando y estas escuchando, y lo que estas tocando se toca solo. Se toca exactamente a tempo y casi te diría que trae la emoción del que lo tocó. Si tocas un solo de Coltrane, es como si fueras un poquito Coltrane en ese

momento. Y ese momento... llegar a ese punto con un solo, que estas sacando o lo que fuera... es realmente aprovechar lo que tiene para darte ese solo, para que estudies. Más allá de los recursos técnicos, que el cuerpo aprenda a copiar un sonido o un gesto, es un como una especie de contagio de talento o contagio de musicalidad, que es casi como si fueras Coltrane en ese momento, un momentito.

***¿Va más allá de lo estrictamente musical?***

Es esencialmente musical. Quizás suena como algo medio místico. Pero es algo esencialmente musical. Porque cuando uno se vuelve loco porque algo musical lo toca, es eso lo que te está tocando, te está tocando una fibra que es la que.... Cuando vos entras en eso, en lo que estas tocando... entras en el surco que el tipo dejó en el universo cuando tocó eso. Entrás en eso y al entrar algo entra por osmosis. Es algo muy groso es como que te tomaste una clase con Coltrane. Y hay otra cosa que apoya esta teoría berreta que es que... si vos vivís un año en Nueva York seguro que tocas mejor. ¿Por qué? Si capaz que estudias las mismas horas en Nueva York, si capaz que no tomaste clase con nadie. Pero tiene que ver con el entorno te hace... vos te encontrás con que el vecino se toca todo, el de la otra cuadra se toca todo, vas a una jam y los pibes que tienen tu edad o más chicos se tocan todo. Tocan a un nivel determinado. Entonces eso empieza ser estándar para vos. Es como cuando aprendés un idioma, vas a la calle y escuchas como se pronuncia. Y entonces eso empieza a ser algo que, de inalcanzable o de deforme no sé qué. Empieza a ser como algo estándar. La famosa cuestión de que... como va a ser este un genio este que vivía en la otra cuadra de mi casa. Entonces ese entorno te va salpicando y te levanta el nivel. A mí me paso mucho con el sonido. Hace unos años en el 2004 estuve después de muchos años en Estados Unidos y escuché algunos tipos que nunca había escuchado en vivo. Joe Lovano por ejemplo. Lo tenía de los discos, tuve una época que me los fumaba a todos. Los escuche un montón y lo re copiaba. Pero cuando estuve allá en EEUU el sonido del tipo que yo había estudiado el timbre, como afanarle cosas... me hizo así jjjjgg (mueve las manos)...el sonido en vivo... y ahí entendí algo que físicamente pasaba con el sonido. Y eso fue re groso para mí porque después cuando me puse a estudiar, me puse a estudiar las mismas cosas que estudiaba pero con otra cosa en la oreja, con otro lugar donde tenía que ir, con otro objetivo. Y en poco tiempo me creció muchísimo el sonido. Porque tenía en la oreja a donde tenía que ir.

***3.1 Durante el trabajo de transcripción y análisis de Mombry, me llamó la atención por un lado, el trabajo con una textura de tipo contrapuntístico bastante diferente a las usuales en la improvisación jazzística y con una búsqueda estética en la que el jazz se fusiona de alguna manera con elementos de nuestro folcklore; por otro lado el trabajo con lo diatónico, el tipo de interacción con el órgano y la improvisación sin una estructura armónica predeterminada, te deja en un lugar totalmente nuevo y desvalido de muchas de tus herramientas como improvisador ¿cómo construís el solo en este tipo de situaciones?***

En el tema la improvisación es libre. Mi idea en ese momento cuando venía tocando el tema era que partía de donde te dejaba el tema, llegaba a donde tuviera que llegar y después volvía al tema, hay una parte del tema que se usa para volver. Este tema lo tocamos mucho con ese trío Tonal, pero lo habíamos grabado con el quinteto urbano y en el primer disco de Sergio Verdinelli, y las tres versiones son diferentes si bien están encaradas de una forma similar. La idea en realidad era tocar libre según lo que te dictara el tema, y también esta cuestión contrapuntística que ya está planteada en el tema también, es un elemento del tema. Y esto es

algo que venía laburando bastante que es escribir y después tratar de improvisar tratando de usar los elementos del tema. Pero no los elementos como la forma. A la improvisación vos la escribiste en 3 pero en realidad... va cambiando, no hay una métrica, está el tempo al principio pero después se desarma... No hay nada pautado, de pronto uno está en una métrica y otro en otra...

***¿y cómo construís tu improvisación?***

Escuchando, no hay algo técnico que pueda explicarte.

***4 - Hablemos de la improvisación ¿qué es la improvisación para vos? Brevemente en pocas palabras una definición un concepto.***

¿Se la puedo contestar otro día? La esencia de la improvisación es el juego. Poder tener esa actitud de juego. Sobre todo eso, que se yo. Me parece que prácticamente todo lo que hacemos las personas cuando somos grandes, son cosas que nos traigan de vuelta un poquito la sensación que teníamos cuando éramos chicos y jugábamos. Cualquier actividad artística, cualquier deporte, cualquier laburo... en realidad porque todos nos metemos en una actitud lúdica en algún momento en cualquier tipo de trabajo que hagamos. Me parece que eso es lo que algo de nosotros busca. Recuperar esa cosa lúdica. Yo creo que también hay como algo espiritual. En el sentido de tener un contacto con esa parte interior que intrínsecamente es pura. Como una cosa esencial, que bueno nada... en el arte te vas a encontrar con eso. Y también hay otra cosa en la improvisación... que me parece.... No lo tengo muy pensado a esto, pero me parece que la herramienta principal que tenemos que desarrollar para improvisar es el oído. En realidad para tocar cualquier música, no? Pero para improvisar, es más importante incluso que tocar el instrumento porque de hecho puedes tocar cualquier instrumento, o tocar con un nene que no sabe tocar el instrumento. Pero no puedes improvisar si sos sordo. Quiero decir no puedes escuchar, improvisar. Para mí lo más importante es el desarrollo de esa herramienta. Y eso me parece que te permite... Tiene un paralelo con la vida en general que es que si aprendes a escuchar, aprendes a escuchar a la gente y aprendes a conectar con la gente de otra forma. Por lo menos para mí esto es un poco así, me doy cuenta porque en la enseñanza y la práctica de la improvisación, sobre todo libre estoy encontrando muchas satisfacciones humanas que tienen que ver menos con la música y más con el contacto con la gente.

# APÉNDICE 3

Figura Ap.3.1. Fragmento de la Partitura de la Base MIDI utilizada para Condicion 1. Est. Exp. 1.

Piano:  $\text{mp}$   
 Bajo:  $\text{mp}$   
 Tempo:  $\text{♩} = 120$   
 Chords:  $B^b9$ ,  $E^b9$ ,  $B^b9$ ,  $B^b7(\#5)$ ,  $E^b9$ ,  $E^b9$ ,  $B^b9$ ,  $D^\circ$ ,  $G7^b9$ ,  $Cm7$ ,  $F13$ ,  $B^b9$ ,  $G7^b9$ ,  $Cm7$ ,  $F13$

Tabla Ap.3.1. Entrevista breve realizada después de realizada la Condición 1 (Est. Exp.1) Análisis del investigador sobre el modo en el que el improvisador reconfigura la acción.

| Sujeto | Entrevista  |   | Análisis del investigador:   |
|--------|---|---|--|
|        | 1 - ¿Qué evento de la base fue un factor sorpresa o inesperado en la improvisación? | 2 - Describa y evalúe brevemente su acción posterior  |  |
| S1     | <i>Sorprendió el cambio de pulso.</i>   | <i>No logré cerrar el solo porque no pude acomodarme a la nueva velocidad en tan poco tiempo.</i> | En el análisis anterior el sujeto interrumpe la acción, escucha y vuelve a tocar ajustado. |
| S2     | <i>Cambio de tiempo, y cortes bruscos</i>   | <i>Intenté jugar con el ritmo para que quede más o menos acorde a lo que estaba sonando.</i>      | El sujeto continua con su performance sin ajustar, detiene su acción y luego ajusta.       |
| S3     | <i>Los cambios de tempo</i>   | <i>Sorpresa ,un instante de confusión, adaptarme rápidamente al tempo del hi hat y el bajo.</i>   | El improvisador sigue tocando  |

|    |  |   |  |
|----|--|---|--|
| S4 | <i>Los cambios bruscos de tempo, los tipos de compas</i> | <i>Tratar de amoldarme a la velocidad, y de hacer sonar más intensos los momentos de confusión</i>  | El sujeto interrumpe su acción, y tiene grandes variaciones en el IBI hasta el ajuste.                           |
| S5 | <i>Cambios de tempo</i>                                  | <i>Escuchar y seguir los cambios de Tempo</i>   | El sujeto ajusta relativamente rápido sin dejar de tocar.  |
| S6 | <i>Métrica, Desplazamientos o modulaciones métrica</i>   | <i>Parar, escuchar y tocar. Parar de tocar escuchar que esta pasando y tratar de entender lo que pasa en el momento</i>   | El improvisador no detiene su acción inmediatamente sino que continua y luego de unos 8 beats detiene su acción. |
| S7 | <i>Cambios de Metrica</i>                                | <i>Tratar de acomodarme escuchando la base en cuanto al ritmo</i>   | El sujeto escucha y toca de forma fragmentada.   |
| S8 | <i>El ritmo fundamentalmente</i>                         | <i>En principio intente acomodarme a lo que se estaba escuchando, cambiando mi manera de tocar. Pero después, pensé que era mejor incorporar esa nueva base al solo que yo estaba haciendo. A lo que venía tocando. Lo que yo estuviese tocando pudiese sonar arriba de esa base nueva ya sea estirando la frase o las figuras. En la base 1 lo que intente fue acomodarme a la base.</i> | No detiene su acción e intenta ajustarse. Posteriormente detiene su acción y luego se ajusta.                    |
| S9 | <i>El ritmo... el tempo más que nada</i>                 | <i>Trate de seguir los cambios de la base y por momentos había desfasaje entre el cambio y lo que estaba tocando... no encontré una lógica regular en los cambios como para poder decidir o poder seguirlo en tiempo. Ritmicamente dupliqué el tempo y después volvía.</i>  | Aunque ajusta relativamente pronto, detiene su ejecución y tiene gran fluctuación en el IBI.                     |

Tabla Ap.3.2. Escala ordinal de distancia de los espacios tonales con respecto a Bb Mixolidio.

| <b>Distancia con respecto a Bb mixolidio</b> | <b>Espacios tonales considerados</b>  |
|--|---|
| 0 – (Coincidente)                            | Bb7 Diatónico (Mixolidio); Bb pentatónico mayor   |
| 1 -  | Bb7 Cromático   |
| 2 -  | Bbm Dórico; Bb Lidio Dominante; Bb Pentatónico menor; Bb mayor  |
| 3 -  | Bbm Eólico; Bb menor armónica; Modos mixtos   |
| 4 -  | Bb tono entero; B melódico ó Bb alterado ( Bb-B-Db-D-E-F#-Ab-Bb)  |
| 5 -  | Espacios cromáticos no relacionado con Bb7; Abm pentatónico; Modo defectivo (aclarar que notas) (B-C#-D#-E-F#-) |
| 6 -  | B Mayor   |

Figura 3.2. Gráficos 2d del Mirkeysom para la totalidad de los sujetos en las situaciones 1-9. Representan la cercanía o lejanía de la altura analizada en relación a los diversos centros tonales posibles. Los colores cálidos (rojos) representan acentuación, colores fríos (azules) la atenuación.

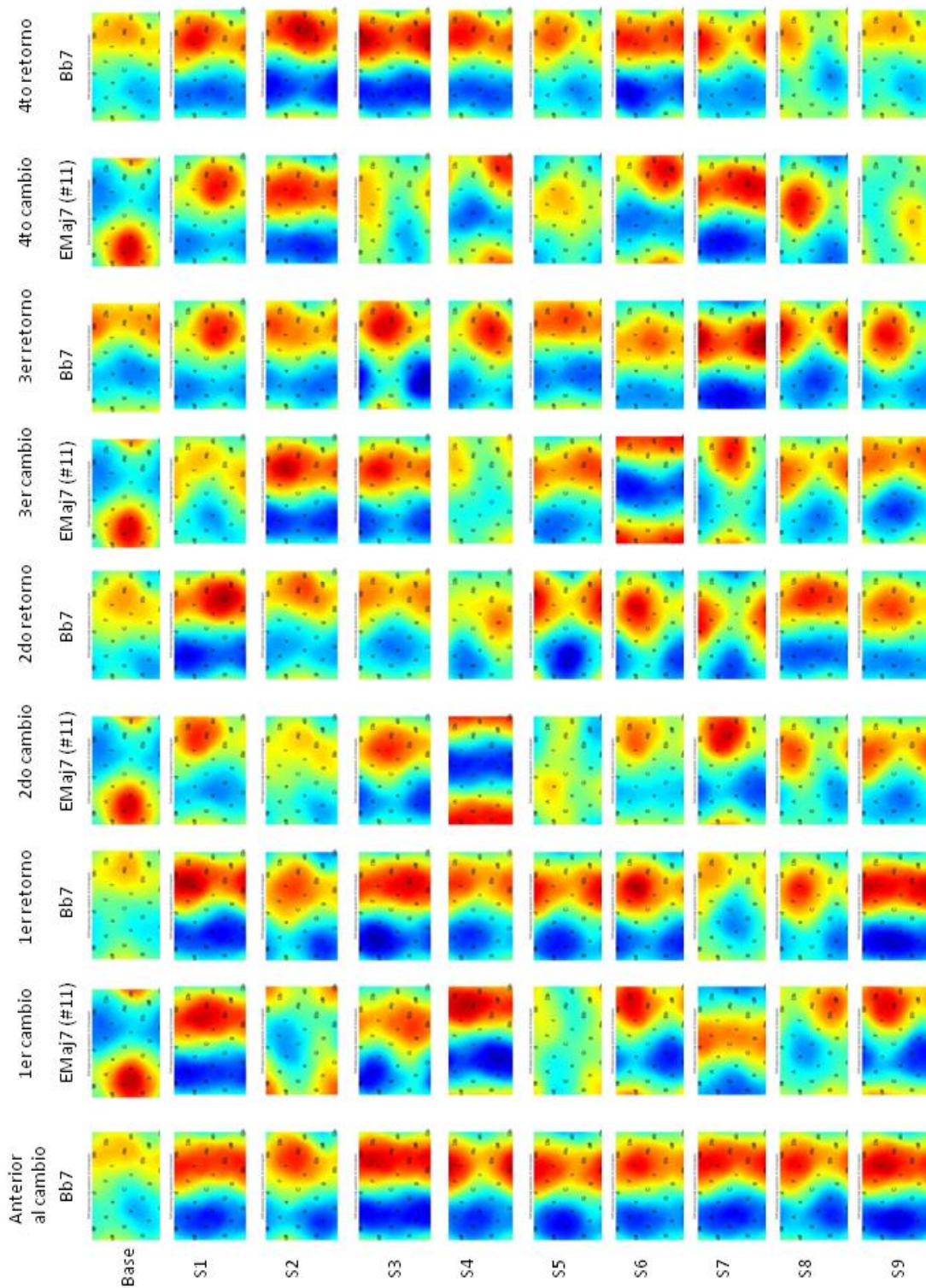


Tabla Ap.3.3. Entrevista breve realizada después de realizada la prueba de Condición 2.. Análisis del investigador sobre la conciencia que tiene el sujeto sobre la interacción con la base, en relación a los eventos no esperados.

| Sujeto | Entrevista  |  | Análisis del investigador:<br>Conciencia del cambio en términos tradicionales (S/N) |
|--------|---|--|---|
|        | 1. ¿Qué evento de la base fue un factor sorpresa o inesperado en la improvisación?  | 2. Describa y evalúe brevemente su acción posterior  |   |
| S1     | No logré identificar un cambio determinante.  | SD   | N   |
| S2     | El cambio de acorde y el bajo, movimientos inesperados, no podía encontrar un patrón.                                       | Probar notas a través de cromatismos hasta dar con las que me agradaban.   | S   |
| S3     | No registre un cambio.  | SD   | N   |
| S4     | La armonía.   | Amoldarme a la armonía   | S   |
| S5     | Cambios Armónicos.  | Cambios en el fraseo   | S   |
| S6     | Acorde Lidio.   | Parar, escuchar y tocar. Parar de tocar escuchar qué está pasando y tratar de entender lo que pasa en el momento   | S   |
| S7     | Ninguno.  | SD.  | N   |
| S8     | El bajo cambiaba, no era solamente Bb7 que sugerían otra cosa, me pareció escuchar un V que tenía que resolver estaba raro. | En principio intenté acomodarme a lo que se estaba escuchando, cambiando mi manera de tocar. Pero después, pensé que era mejor incorporar esa nueva base al solo que yo estaba haciendo. A lo que venía tocando. Lo que yo estuviese tocando pudiese sonar arriba de esa base nueva ya sea estirando la frase o las figuras. | S   |
| S9     | La armonía  | Traté de seguir los cambios de la base y por momentos había desfasaje entre el cambio y lo que estaba tocando... no encontré una lógica regular en los cambios como para poder decidir o poder seguirlo en tiempo. Trataba de introducir las alteraciones o seguir los cambios armónicos que sugería la base                 | S   |



# APÉNDICE 4

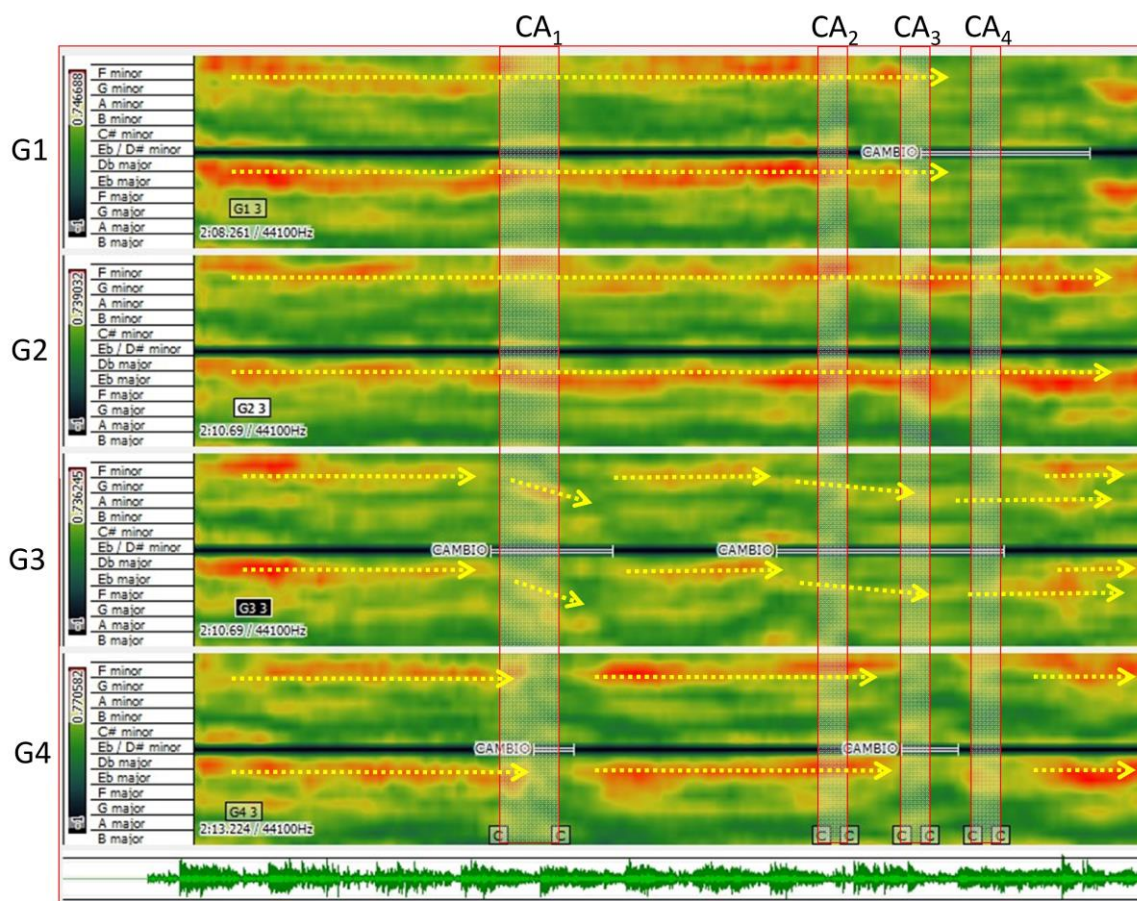


Figura 6.16. Comparación de las visualizaciones en KeySetrghPlot de cada una de las improvisaciones de los grupos para la Condición 3. Las líneas amarillas indican la dirección que toma el groove tonal; la indicación CA refiere al Cambio Armónico introducido por la Base.

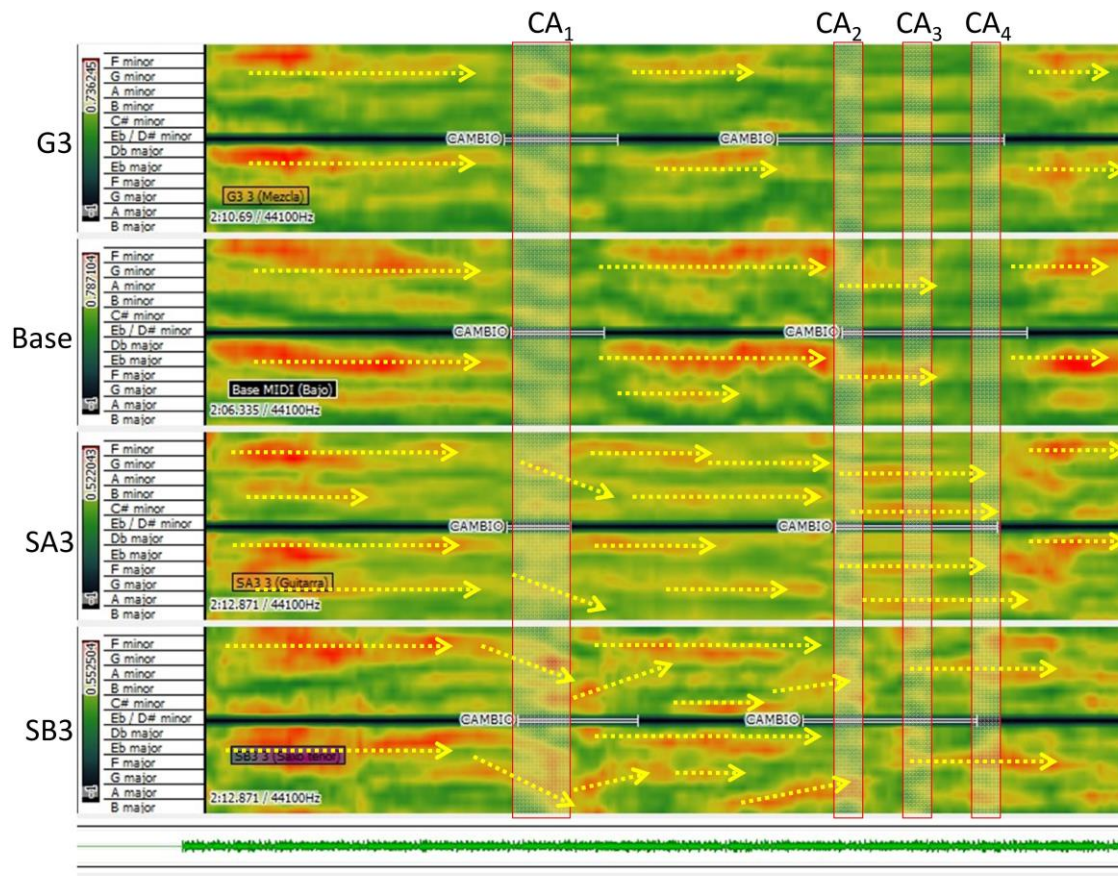


Figura 6.17. Comparación de las visualizaciones en KeySetrghPlot para el G3 de la Condición 3. Las líneas amarillas indican la dirección que toma el groove tonal; la indicación CA refiere al Cambio Armónico introducido por la Base.

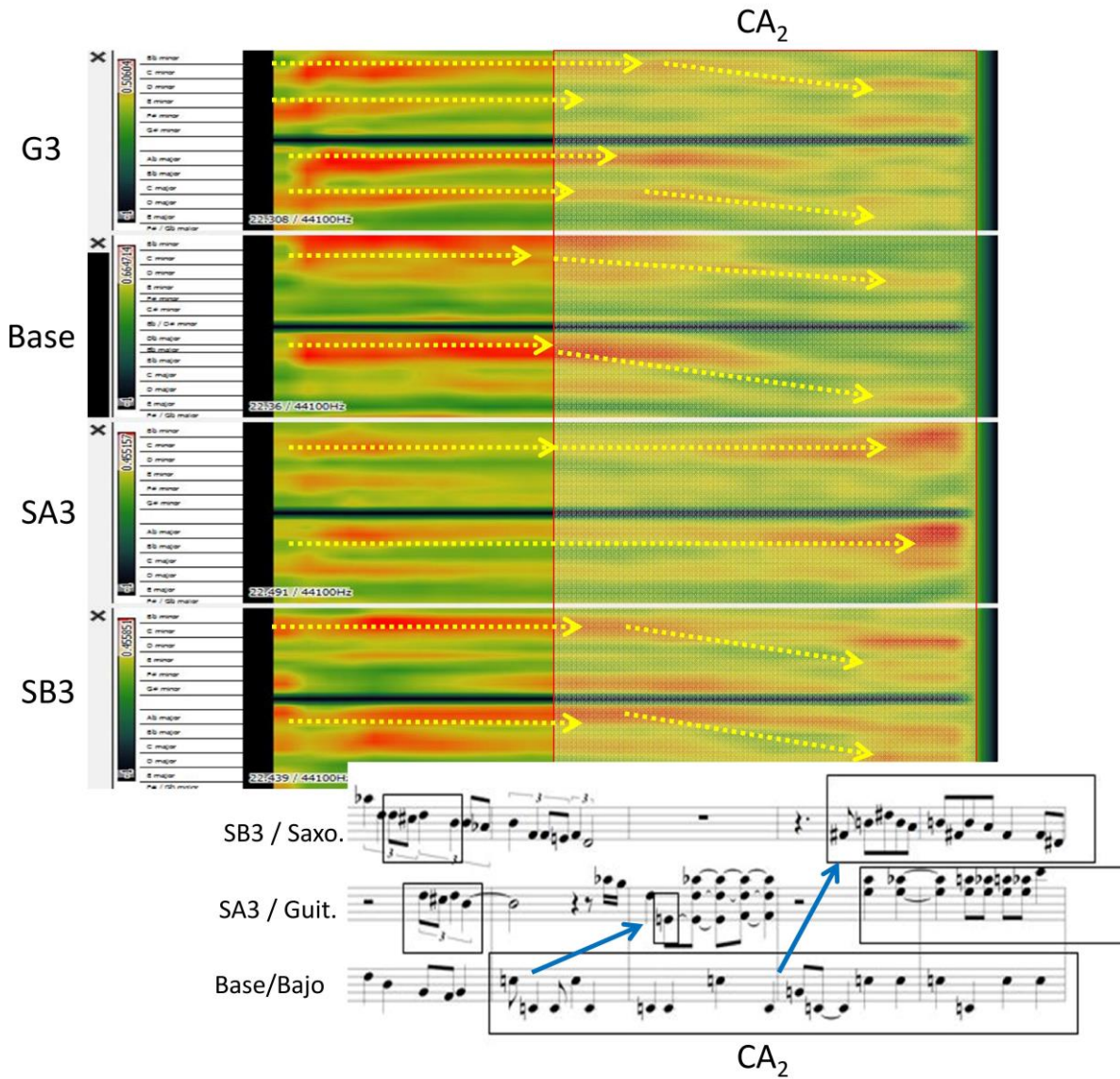
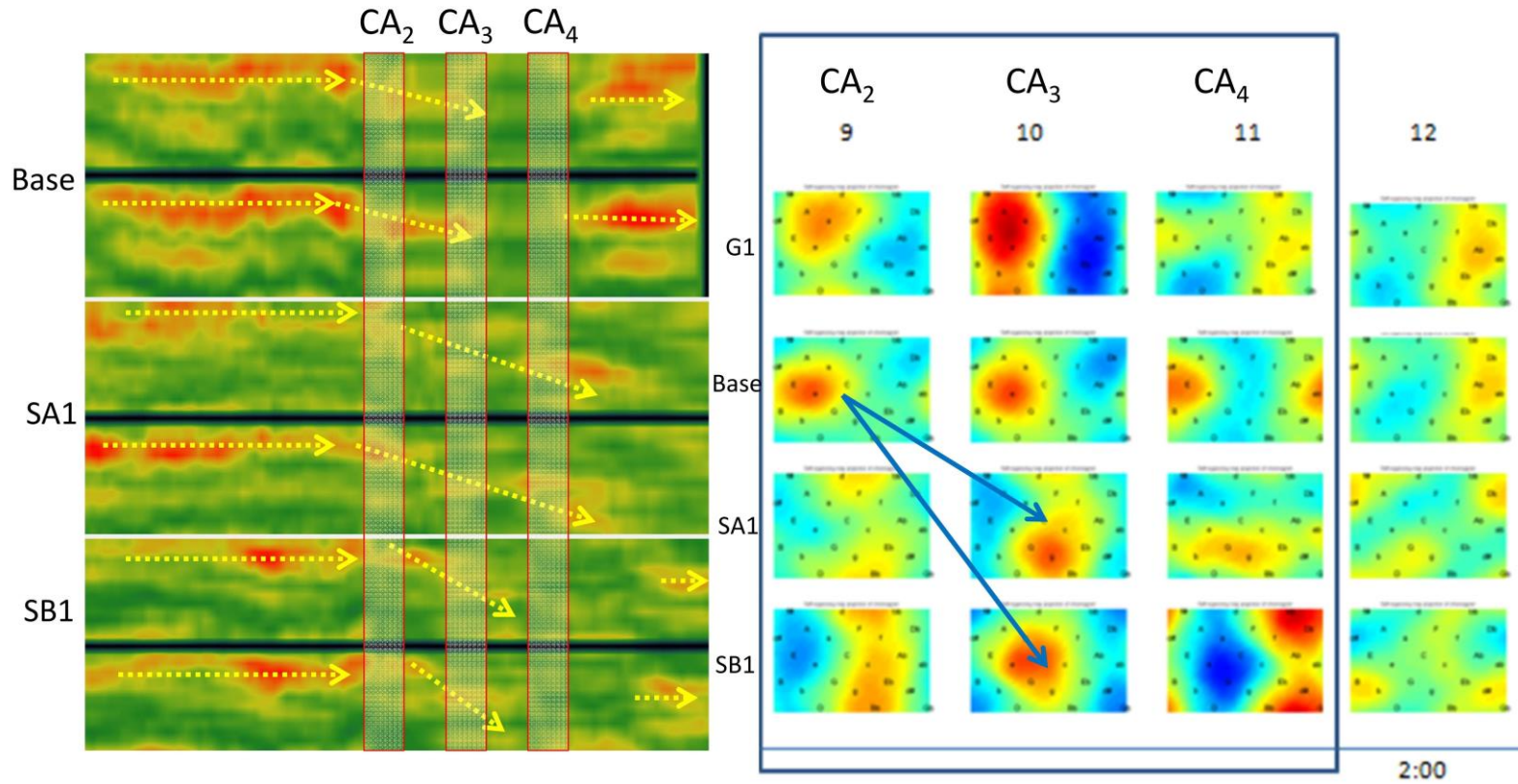
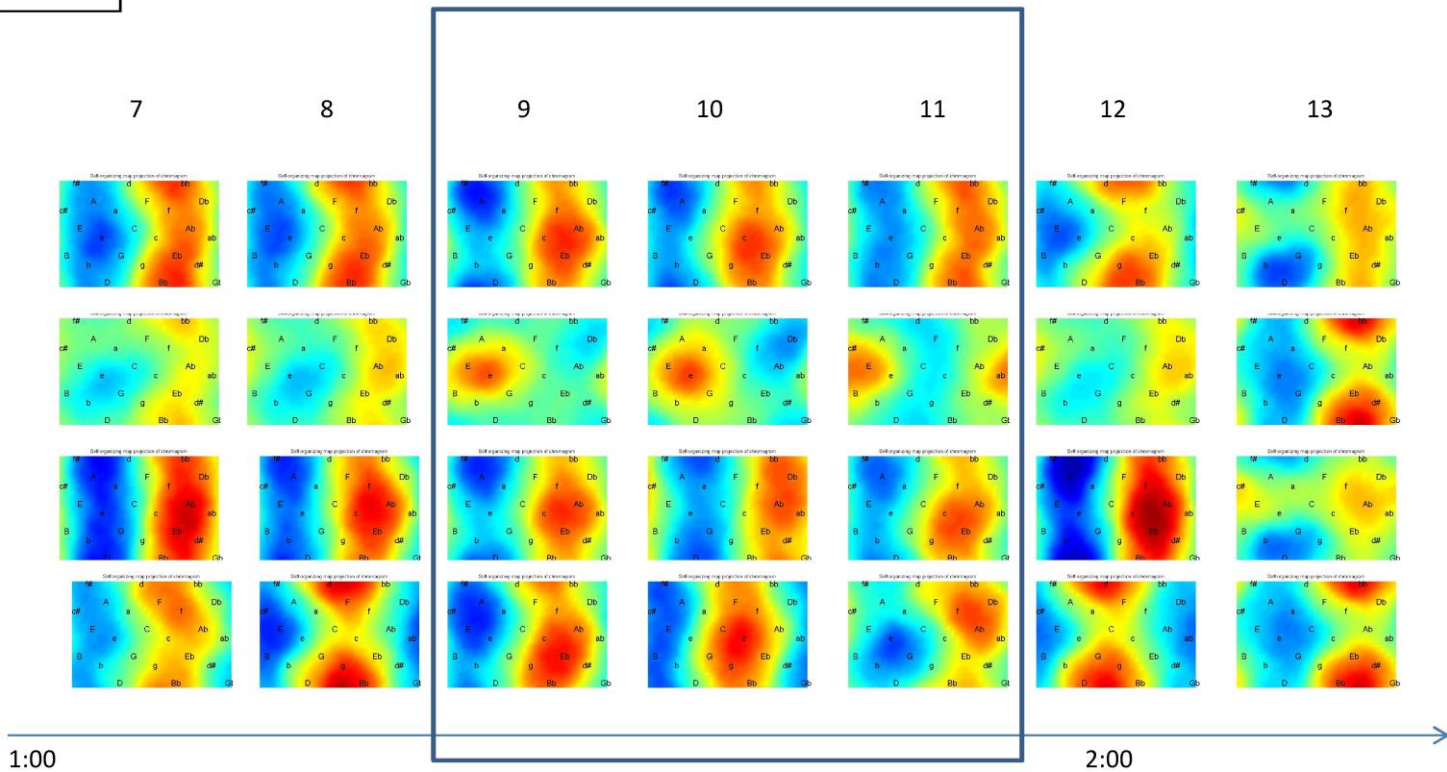


Figura 6.18. Visualización ampliada del G3 Condición 3. Transcripción en partitura del fragmento correspondiente al CA1. Las flechas azules indican el modo en el que se produce la dinámica orientador-orientado.

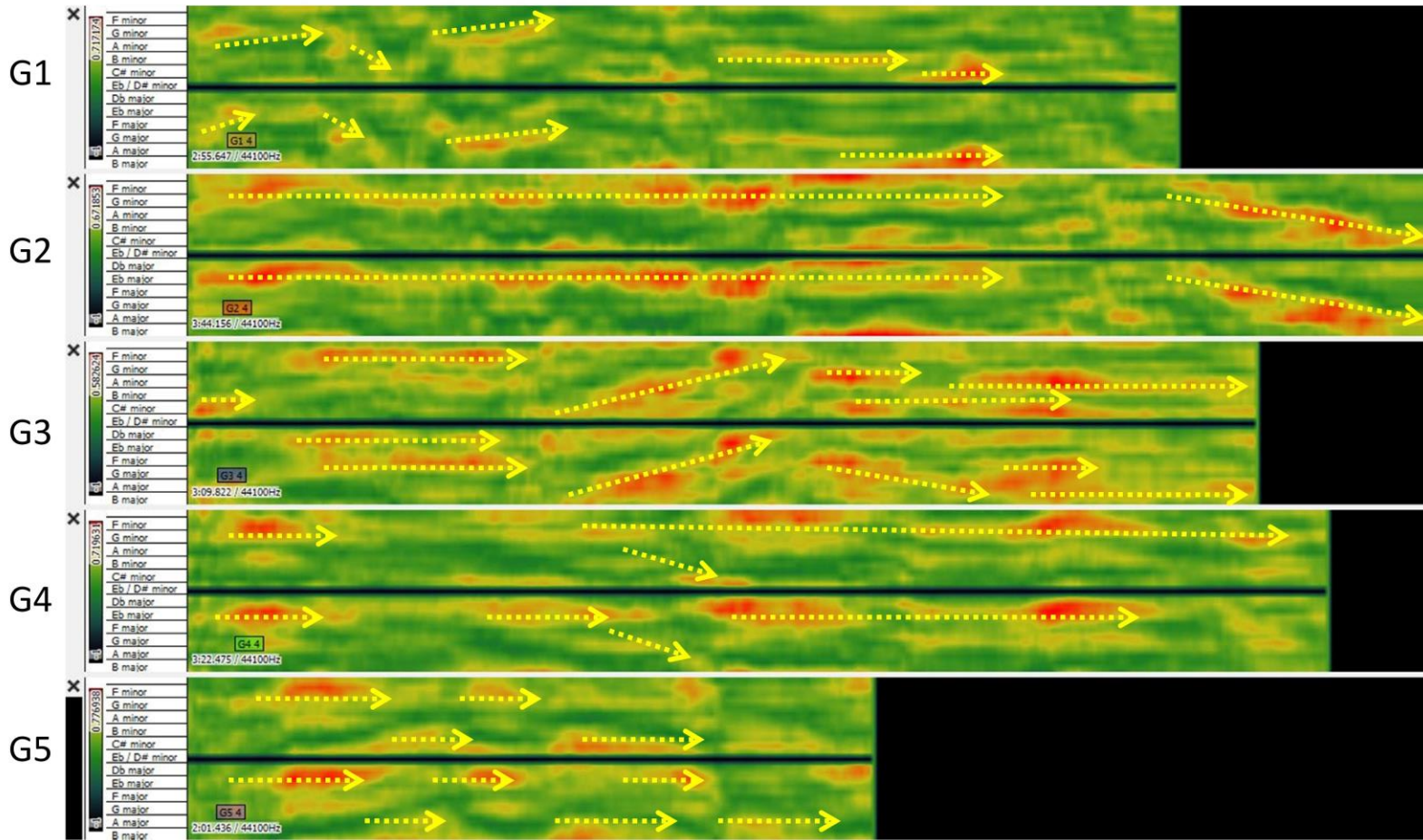


**Figura 6.19.** Visualizaciones ampliadas del G1 Condición 3 en KeyStreght y MirKeySom. Las flechas azules indican el modo en el que se produce la dinámica orientador-orientado.

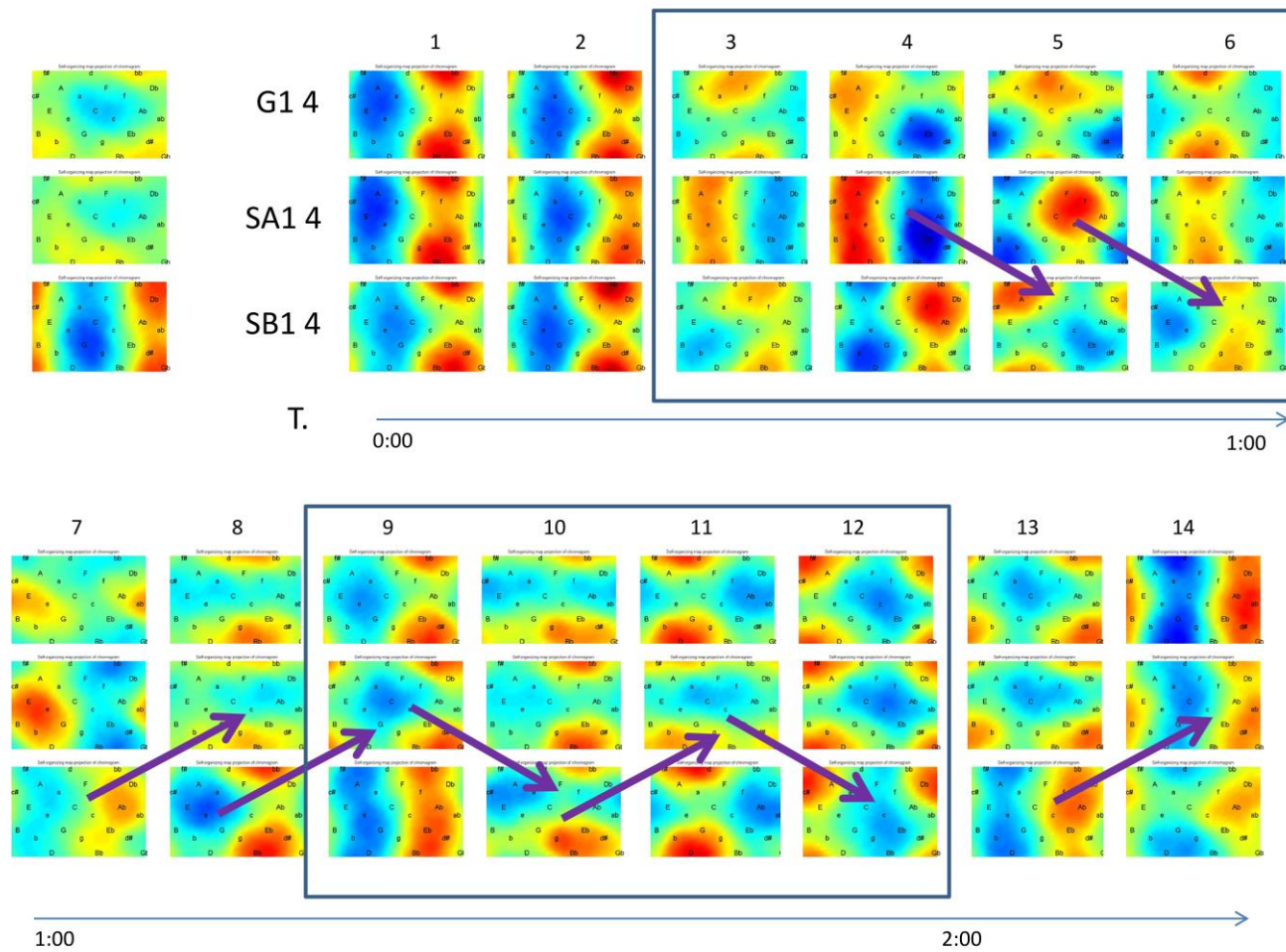
**G2 3**



**Figura 6.21. Visualizaciones en MirKeySom para el G2 Condición 3 (U7-13). En las U9-11 se producen los C2, C3 y C4**

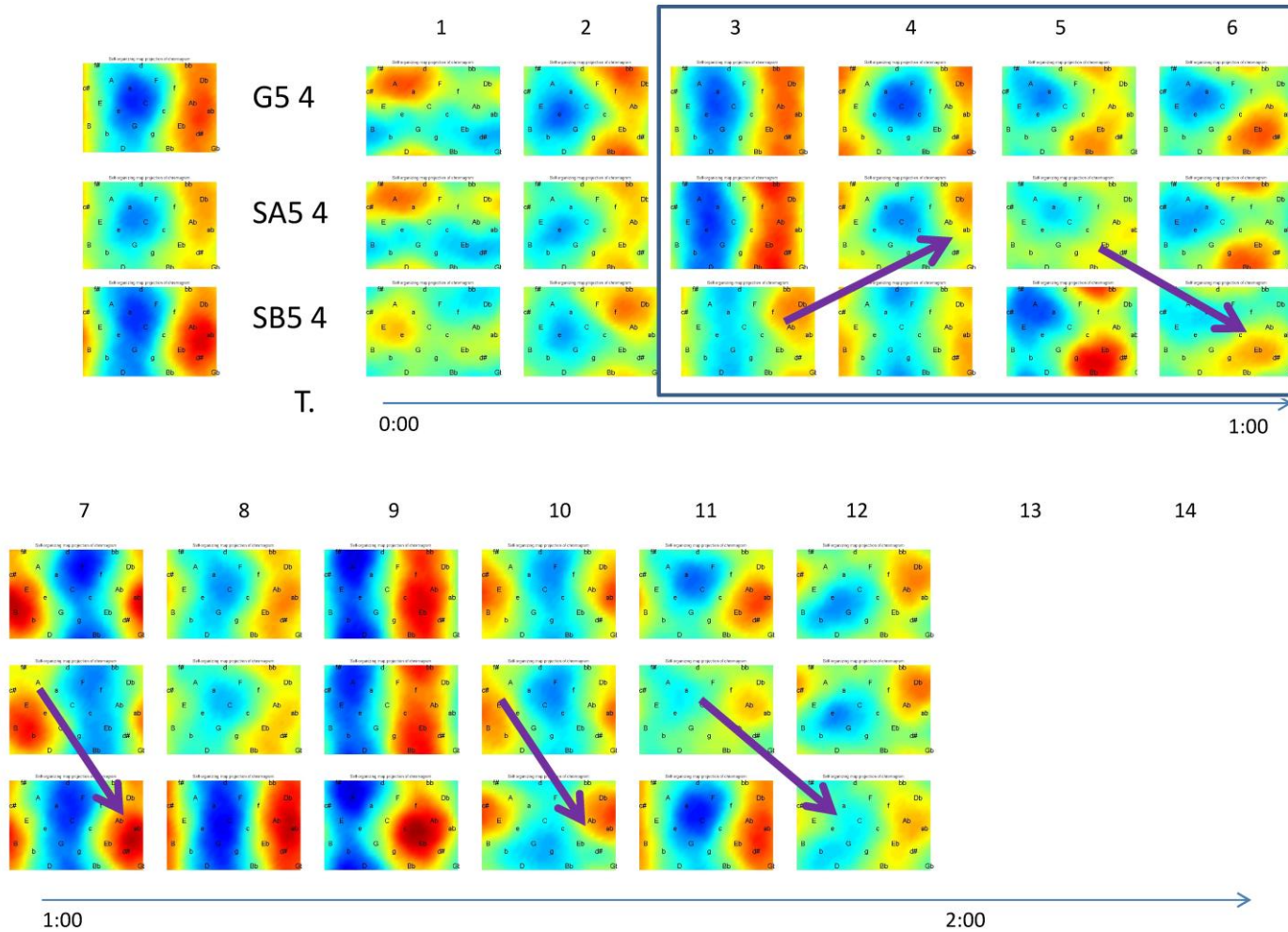


**Figura 6.22. Comparación de las visualizaciones en KeySrengthPlot de cada una de las improvisaciones de los grupos para la Condición 4. Las líneas amarillas indican la dirección que toma el groove tonal.**



**Figura 6.23. Visualización en MirKeySom de G1 en la Condición 4. Las flechas azules indican el modo en el que se produce la dinámica orientador-orientado.**





**Figura 6.24. Visualización en MirKeySom de G1 en la Condición 4. Las flechas azules indican el modo en el que se produce la dinámica orientador-orientado.**

| <b>PRUEBA 1</b>  | <b>G1</b>   | <b>G2</b>   | <b>G3</b>   | <b>G4</b>  | <b>G5</b>   |
|--|---|---|---|--|---|
| 1. ¿Hubo algún evento de la base que sintiera como un factor sorpresa o inesperado durante la improvisación? ¿Cuál?                  | SA: Sí hubo un desplazamiento rítmico. Creo que era una pulsación en negras con puntillo.   | SA: Los cambios repentinos de tempo.  | SA: Los cambios repentinos de tempo inesperados durante la secuencia.   | SA: El ritmo cambió hubo un compás asimétrico.                             | SA: Cambios de tempo en el bajo y creo que no siguió la estructura armónica del blues.  |
|  | SB: Sí el cambio de tempo y de forma  | SB: Los cambios de tempo totalmente irregulares.  | Si, ocurrieron momentos en los que el bajo cambiaba la constancia rítmica (metro, compaas, etc.)                  | SB: Cambios en el tempo.   | SB: Sí el cambio repentino de tempo sin llegar a establecer una nueva velocidad   |
| 2. Si responde afirmativamente: describa y evalúe brevemente lo que sucedió a partir de ese evento. Si responde negativamente tache. | SA: Mi atención tuvo que prestar espacio a poder mantenerme dentro de la forma. Además de la atención prestada a mi compañero y los elementos generales de la música blues. | SA: La base presentaba cambios de tempo a la mitad. Luego volvía al tempo original. A partir de ese evento las libertades fueron mucho mayores. | SA: Al escuchar esto debimos acomodarnos a que estos cambios iban a seguir apareciendo muy posiblemente.          | SA: Escuchamos y tratamos de acomodarnos haciendo lo mejor que pudimos.    | SA: En principio traté de seguir los cambios de tempo, cuando vi que era algo que ocurría frecuentemente intenté tratar de hacer algo a partir de los cambios de tempo. |
|  | Sb: Mi atención se dirigió a la métrica más que a la armonía y en ese sentido me sentí con mayor libertad en cuanto a la forma.   | SB: Me generó desconcierto y me llevó un tiempo acomodarme.   | Inmediatamente paro lo que estoy tocando y trato de ubicarme dentro de la forma o en el lugar donde me encuentro. | SB: Los dos nos desorientamos y empezamos a tocar más fuera de la armonía. | SB: Si traté de adaptarme a lo que se estaba tocando al nuevo tempo, sumando un parámetro más al conjunto solo/pautas/interacción.                                      |

| <b>PRUEBA 2</b>   | <b>G1</b>  | <b>G2</b>   | <b>G3</b>  | <b>G4</b>  | <b>G5</b>   |
|---|--|---|--|--|---|
| SA. ¿Se produjo algún o cambio que pueda señalar como inesperado en la ejecución de su compañero durante la improvisación? ¿Cuál? | SA: Sí llevó las frases a un ritmo de subdivisión del pulso. Lo cual sentí como una invitación a una carrera, a poner adrenalina en la música. | SA: Algunas cuestiones rítmicas inesperadas.          | SA: Determinadas repeticiones en la rítmica, frases rápidas.   | SA: Sí, cambios de varias índoles.   | SA: Sí, yo lo interpreté como que dobló el tempo.   |
| SA.. Describa y evalúe lo que sucedió a partir del mismo.   | SA: Empezamos a alternar momentos de reencuentro en el groove con momentos de frenesí rítmico.   | SA: No hubo cambios radicales.                        | SA: Sucedieron varias interacciones entre los dos instrumentos sin tanta base armada desde la guitarra.  | .SA: Interacción. Jugamos a seguirmos, a copiarnos y generar algo.         | SA: Intenté seguir al doble de tempo.   |
| SB.: ¿En qué momento introdujo el cambio de tempo propuesto por la consigna?  | SB: Pasado bastante tiempo. Hasta que sentí que el tempo dado se había instaurado.   | SB2: Cuando Sentí que empezaba a armarse algo.        | SB: Dado el tempo original se trató de generar ideas que tuvieran que ver con la aceleración o mas específicamente establecer el doble de tempo como pulsación que prevaleciera. | SB: A pocos segundos de comenzar establecí un tempo y traté de acelerarlo. | SB: Aproximadamente en la mitad de la ejecución.  |
| SB. Describa y evalúe lo que sucedió a partir del mismo.  | SB: A partir de ese momento mi compañero casi instantáneamente comenzó a copiar el carácter de lo que estaba tocando en el nuevo tempo.        | SB: Nacho se acoló al pulso nuevo o a la interacción. | SB: Sentí que hubo interacción, si bien fue algo forzado en cierto momento estábamos los dos sobre la misma pulsación.   | SB: El compañero respondió y me siguió perfectamente.                      | SB: Se configuraron otras ideas rítmicas/melódicas y la intención se mantuvo, pero adaptada a la nueva configuración. |

| <b>PRUEBA 3</b>  | <b>G1</b>   | <b>G2</b>  | <b>G3</b>  | <b>G4</b>   | <b>G5</b>  |
|--|---|--|--|---|--|
| 1. ¿Hubo algún evento de la base que sintiera como un factor sorpresa o inesperado durante la improvisación? ¿Cuál?                  | SA: No, me pareció estática y por lo tanto pasó a un segundo plano. | SA: Cambios en la métrica  | SA: Sí, un cambio hacia el E manteniendo el mismo tritono.                               | SA: Cambió la armonía y los tiempos armónicos, no sé bien que pasó pero cambió. | SA: Por momentos el bajo no estaba caminando sobre Bb7. Tampoco estoy seguro de si estaba todo el tiempo en 4/4. LA línea de bajos no me resultaba rítmicamente clara dentro del compás. |
|  | SB: No, o por lo menos no lo aprecié                                | SB: Sí, hubo cambios de compás o acentos que no permitían establecer el pulso firme. | SB: Sí. Un cambio en el diatonismo de Bb7 o de las notas que uno esperaría de Bb7.       | SB: Cambios armónicos y de tempo.   | SB: Si, desviaciones en la armonía (piano) y en el walking (bajo)  |
| 2. Si responde afirmativamente: describa y evalúe brevemente lo que sucedió a partir de ese evento. Si responde negativamente tache. | N/C   | SA: No hubo cambios radicales a partir del evento.                                   | SA: Tratamos de interactuar con esa nueva situación                                      | .SA: Reaccionamos a los cambios.  | SA: Intenté seguir los cambios armónicos que la línea de bajos sugería y al mismo tiempo intentar interactuar con el saxo.   |
|  | N/C   | SB: No, traté de seguir la métrica y toqué mas libre                                 | SB: Traté de tocar una frase melódica que fuera "acorde" con la "sustitución" de la base | SB: Nos liberamos y nos ponemos mas "free".                                     | SB: Se realizaron otras elecciones de alturas y se generaron otras sonoridades (tensión) con respecto a lo planteado por la base MIDI.   |

| <b>PRUEBA 4</b>   | <b>G1</b>   | <b>G2</b>   | <b>G3</b>   | <b>G4</b>  | <b>G5</b>   |
|---|---|---|---|--|---|
| 1. ¿En qué momento introdujo el cambio armónico propuesto por la consigna?  | SA: Lo intenté introducir desde el comienzo para que se fuera definiendo gradualmente la escala y al final se estableciera. | SA: Cercano a la mitad de la toma.                                    | SA: Comencé en Bb y luego de un minuto aproximadamente introduje el cambio. Volví a Bb e introduje el cambio nuevamente para ya quedarse ahí. | SA: No me acuerdo pero hubo muchos cambios.  | SA: Creo que lo hice a partir de dos estructuras de 8 compases. Volví al acorde del principio y alterné al otro varias veces siguiendo estructuras de 8 compases. |
| 2. Describa y evalúe lo que pasó a partir del mismo.  | SA: Fuimos buscando notas desde el "consonar", para definir el entorno escalístico deseado.                                 | SA: Cambió la sonoridad general.                                      | SA: Cambió el color de la improvisación hacia esta nueva armonía adaptándose el saxo rápidamente a esto.                                      | SA: Tocamos juntos escuchándonos e interactuando.  | SA: El saxo cambio la sonoridad sobre la que tocaba, intenté seguir sus ideas.  |
| 1. ¿Se produjo algún acontecimiento o evento/cambio que pueda señalar como inesperado en la ejecución de su compañero durante la improvisación? | SB: Sí, el abandono del tempo como recurso organizador del discurso. Así también como la tonalidad.                         | SB: Sí, hubo momentos en los que no escuché mas el Bb.                | SB: Sí un cambio armónico sustancial.   | SB: No, creo que fue muy musical los cambios de tempo se sintieron bien.                           | SB: Desviación notoria de la pauta armónica.  |
| 2. Describa y evalúe lo que pasó a partir del mismo   | SB: A partir de ese momento nos despegamos casi completamente del tempo y la armonía.                                       | SB: Traté de sostener la consigna hasta que decidí tocar fuera de Bb. | SB: Dentro de la función Bb7 mi compañero comenzó a sugerir un acorde de E7, lo que modifíco el repertorio de notas que estaba utilizando.    | SB: Traté de sumarme a los cambios de tempo y notas fuera de la armonía que proponía el compañero. | SB: Se consideró dicha desviación como una posibilidad implícita y formó parte de los elementos/pautas dadas para la ejecución.                                   |

## Entrevista Grupal

### Preguntas:

- 1 - ¿Cómo experimentaron el tocar juntos? ¿Cómo es la experiencia de tocar con otro en la improvisación?
- 2 - ¿Qué diferencias creen que existen con tocar solos?
- 3 - ¿Qué es lo que pasa en una improvisación con otro que no sucede en una improvisación solos? ¿Hay algo de lo musical, de todo eso que le sorprendió que creen que no hubiera aparecido tocando solos?
- 4 - ¿Qué los sorprendió de la ejecución del otro durante la improvisación? ¿Qué hicieron con eso que escucharon?
- 5 - ¿Qué sucedió en relación al ritmo durante la improvisación?
- 6 - ¿Cómo pueden explicar lo que sucedió en términos de altura, de armonía, de notas?

### Transcripción Entrevista a Grupo 5 (G5)

|    | Timespan        | Content  |
|----|-----------------|--|
| 1  | 0:13,1 - 0:31,5 | E: ¿Cómo experimentaron tocar juntos? ¿Cómo es la experiencia de tocar con otro en la improvisación?   |
| 2  | 1:00,9 - 1:15,8 | SA: Es difícil para mí...Creo que tiene que ver con una más...   |
| 3  | 1:25,1 - 2:02,8 | SB: Ya es complicado improvisar sobre nada uno solo. Bah a mí me cuesta y a veces es necesario cierto conocimiento de la persona con la que estas tocando. Cierta entendimiento que se da con el tiempo de tocar. El tiempo de tocar juntos. Empastas ensamblas, compartís mas o menos los ritmos las ideas. Sabés hasta donde da el otro, hasta donde no.   |
| 4  | 2:00,5 - 2:05,4 | E: Vos lo decís porque en este caso...   |
| 5  | 2:07,4 - 2:12,7 | SB: En este caso al ser espontaneo ninguno de los dos conoce lo que hace el otro me parece.  |
| 6  | 2:12,7 - 2:29,8 | SB: Y también no sé. Yo escuchaba ideas que sugería él las quería tomar y desde ahí es como una pauta que siempre uso cuando tengo que improvisar. Si hay algo que me gusta trato de tomarlo y arreglarlo.   |
| 7  | 2:29,8 - 2:39,2 | SB: No se es como. Está buenísimo pero es raro difícil.  |
| 8  | 2:39,2 - 2:39,7 | E: Y nacho?  |
| 9  | 2:39,7 - 3:16,1 | SA: Para mi es complejo porque la primera instancia es... La instancia más fundamental es la humana cuando improvisas. El primer contacto que tenés tiene que ver con lo humano más que lo musical. Es como un todo, no van separados. Yo lo experimento así. Si con el tipo que voy a tocar siento una cosa que... los dos estamos en el mismo canal... no sé si llamarlo canal de energía. Sé que la música va a funcionar.  |
| 10 | 3:16,1 - 3:57,0 | SA: Después está la cuestión de poder estar ahí, en el momento realmente escuchando. También eso es humano. Uno a veces no está en ese momento escuchando. Porque esta desconcentrado... porque ... La primera instancia cuando uno improvisa es ...primero tratar de enfocarme yo en el lugar donde tengo que estar para dejar que la música pueda ocurrir , sino no ocurre.... si yo no estoy ahí la música no está tampoco. Es como la primer cosa que intento es alinear me conmigo y con el otro en esa cuestión la más humana. |
| 11 | 3:57,0 - 4:25,8 | SA: Después improvisando no sé cuáles son los mecanismos....de uno...puede ser... estar escuchando e intentando construir un algo que puede ser... mediante el contraste, mediante la copia... copia es una palabra fea... pero sí, copiar la idea del otro y empezar a construir algo... este ...   |
| 12 | 4:24,6 - 4:50,7 | E: La segunda pregunta viene como enlazada. ¿Qué diferencia creen que hay con tocar solos? Con improvisar y tocar solos  |
| 13 | 4:50,8 - 5:31,5 | SA: Yo creo es totalmente diferente. Ahora volviendo a lo que decía.... la sensación de tocar solo y las cosas pones en juego son totalmente diferentes que es como estar monologando en cabeza uno y dialogando con alguien... Uno monologando puede ir y   |

|    |                   |  |
|----|-------------------|--|
|    |                   | venir a los lugares que quiere y se escucha a uno mismo ....constantemente no? hacer y deshacer y cuando estás hablando con otra persona no puedes monologar sino sos un ...sos insoportable   |
| 14 | 5:31,4 - 6:07,1   | SB: A mí me genera más ansiedad... es como que tocar solo implica no poder manejar tanto el silencio, o si lo usas de más yo siento que hay vacío.... entonces a veces tocar solo me lleva a tocar mucho más pero a ser muchísimo más repetitivo ..y que haya mucho menos música por ahí a comparación de tocar con alguien.   |
| 15 | 6:06,5 - 6:31,1   | E: ¿Qué es lo que pasa en una improvisación con otros que no pasa en una improvisación solos? ¿Hay algo de lo musical que no hubiera aparecido tocando solos?  |
| 16 | 6:31,1 - 7:09,2   | SB: Yo creo... yo tomo como una especie de lenguaje a la música. Y como forma de comunicarse,... cuando tocas con alguien y te entendés, está esa comunicación o esa conexión o llámalo como quieras. Pero hay cosas que suceden hasta casi espontáneamente sin pensarlo demasiado y pasa cuando se genera eso... si no se genera eso va a haber superposición de ideas y de distintas cuestiones de cada uno que va a ser casi como estar tocando solo pero a la vez. Simultáneas.  |
| 17 | 7:09,1 - 7:59,1   | SA: No se la diferencia esencial creo que sí. Tiene que ver con lo que hablábamos hoy... que es el dialogo.... Salir de vos para poder compartir algo con alguien. Vuelvo con lo humano, es lo mismo que el diálogo. Estas monologando solo y viajando solo o estás dispuesto a salir de vos escuchar al otro y construir algo colectivo. Esa creo que es la gran diferencia.  |
| 18 | 7:59,1 - 8:11,5   | E: ese algo que se construye.... siempre se habla de algo... que se construye pero es difícil nombrarlo.   |
| 19 | 8:11,5 - 15:15,8  | E: Qué es lo que hay cuando tocamos con el otro que no hay cuando tocamos solos. Entonces la respuesta es algo.  |
| 20 | 8:27,6 - 9:00,6   | SA: Esos algos son bastante abstractos, medio innombrables... es como si uno tuviese que definir qué es la empatía.... a veces no tiene una palabra definida.... y no se ... no lo puedo definir es una sensación algo que se genera. indefinible  |
| 21 | 9:00,8 - 9:26,6   | E: ¿Qué los sorprendió de la ejecución del otro durante la improvisación? ¿Qué hicieron con eso que escucharon que los sorprendió?   |
| 22 | 9:22,5 - 10:43,5  | SA: Yo lo que pensé en un momento como... que estaba bien, que los dos de repente si la premisa era un tempo... fuimos los dos un poco bancando esa premisa. no? O sea, De repente el... empezó a... cuando yo empecé a tocar de forma menos isócrona digamos, el mantenía esa cuestión atrás... mas sobre el final. Eso pensé en ese momento de las cosas que uno piensa... lograr balance... sostener hasta la primer idea mantener una cosa simple pero (toca) esa primera función porque había una premisa . no podíamos llegar al caos atemporal. Lo sostuvimos como intuitivamente. eso me sorprendió ... fue algo que pensé cuando estábamos zapando sí .. está y eso es un nivel de entendimiento. |
| 23 | 10:45,6 - 11:56,4 | SB: Yo estuve más abocado en no desbocarme y no imponer cosas.. hubo varias cosas que ...no es sorpresa... hubo varias cosas que me gustaron que fueron las que traté de agarrar y pegarme... porque ... me, no me sentía cómodo tratando de imponer algo.... estuve todo el tiempo esperando ver qué sugería el para sumarme... estuve todo el tiempo tratando de no pasar por arriba.... porque ya la sonoridad era como chiquito todo.... más allá de las pautases como que estábamos muy contenidos en algo así... eso un poco a mí me lo dificultó ... en cierta medida tratar de mantener así ... sin desaforar, sin romper...   |
| 24 | 12:04,6 - 12:22,6 | SB: No pero se dio por lo que yo venía escuchando a nivel audio incluso no solo musical... como que se daba eso... sentí medio atado a quedarme mas  |
| 25 | 12:28,8 - 15:15,8 | E: ¿Qué sucedió con el ritmo? con lo temporal  |
| 26 | 12:32,4 - 12:58,9 | SB: El pulso mas o menos se mantuvo. El ritmo fue variando todo el tiempo. Fuimos haciendo cosas mas o menos distintas y por momentos pegaditos. Pero el pulso tratamos de mantenerlo.   |
| 27 | 12:57,2 - 13:24,8 | SA: Yo cada tanto trataba cada tanto de volver a la idea inicial. Que estuviese esa especie de riff. Que mantuviera la idea que habíamos planteado al principio. Porque había un tempo.... Pero luego nos tomamos ciertas libertades rítmicas. Pero siempre creo que volvimos.   |
| 28 | 13:20,5 - 15:15,8 | E: ¿Y con la altura con las notas? Qué creen que pasó?   |
| 29 | 13:44,0 - 14:34,2 | SA: Como constantemente.... encontrar las dos variables...mucho con la cuarte...pensando Sib.... pero ...muy racional... sus4 o Sib7 mas con su tercera o una sonoridad lidia dominante... trate de hacer aparecer la sonoridad de sus4 mas gloriosa y la del lidio dominante más oscura.  |
| 30 | 14:34,2 - 15:15,8 | SB: Yo estuve más atado al Si7... o más agarrado al...(Era Sib dijo SA!!) (Risas... chista)  |