



Conservatorio  
Nacional de Música

Departamento Académico de Interpretación Musical

Carrera de Saxofón

Trabajo de investigación conducente a grado de bachiller en música

# **UNA APROXIMACIÓN A LOS PROCESOS COGNITIVOS EN LA IMPROVISACIÓN LIBRE COLECTIVA**

Presentado por

**José Augusto Lezama Navarro**

Asesor

Daniel Jesús Dorival García

Lima, 30 de diciembre del 2020

# UNA APROXIMACIÓN A LOS PROCESOS COGNITIVOS EN LA IMPROVISACIÓN LIBRE COLECTIVA

José Augusto Lezama Navarro

## Resumen

El siguiente trabajo de investigación presenta algunos de los procesos cognitivos involucrados en la práctica de la improvisación libre colectiva. Primero se definen los procesos cognitivos y su rol en el lenguaje musical, luego se presenta la naturaleza de la improvisación libre como una actividad musical de carácter lúdico donde se desarrolla la creatividad. Entre los procesos cognitivos tratados, se habla de la percepción auditiva y cómo interactúa con los sonidos del ámbito sonoro de la improvisación libre colectiva. Luego se aborda la cognición compositiva y las funciones que desempeñan la creación musical espontánea. Finalmente, se presenta a la memoria y su relación con el bagaje musical del improvisador durante la actividad musical. Esta investigación concluye en cómo se articula la experiencia musical de la improvisación libre por medio de estos procesos cognitivos.

**Palabras clave:** improvisación libre; procesos cognitivos musicales; percepción musical; cognición compositiva; memoria musical; improvisación libre colectiva.

## Abstract

The following research work presents some of the cognitive processes involved in the practice of collective free improvisation. First the cognitive processes and their role in musical language are defined, then the nature of free improvisation is presented as a musical activity of a playful nature where creativity is developed. Among the cognitive processes discussed, the auditory perception and how it interacts with the sounds of the sound field of collective free improvisation is talked about. Then the compositional cognition and the functions perform the spontaneous musical creation are addressed. Finally, the memory and its relationship with the musical baggage of the improviser are presented during the musical activity. This research concludes on how the musical experience of free improvisation is articulated through these cognitive processes.

**Keywords:** free improvisation; musical cognitive processes; musical perception; compositional cognition; musical memory; collective free improvisation.

## **INTRODUCCIÓN**

La presente investigación fue motivada por mi experiencia personal en la improvisación libre colectiva, que aprendí y practiqué en talleres, clases de la especialidad de saxofón y en conjunto de saxofones. He experimentado con otras actividades similares como el *soundpainting* y la improvisación en el jazz, recibiendo clases con diferentes maestros en esta última.

Como estudiante de la especialidad de saxofón reconozco que el dominio técnico del instrumento musical es de gran prioridad, pero considero que los talleres o cursos de improvisación musical que trabajan la creatividad del estudiante contribuyen a una formación más completa e íntegra. Realicé este trabajo con la necesidad de dar sustento teórico a la comprensión de la improvisación libre afianzando el aprendizaje musical y el desarrollo de la creatividad. Frente a estos problemas surge la presente investigación que, basada en una aproximación a los procesos cognitivos en la improvisación libre, plantea la siguiente pregunta: ¿Qué funciones cumplen los procesos cognitivos en la improvisación libre colectiva?

Frente a tal problemática, el presente trabajo se plantea mostrar las funciones de algunos procesos cognitivos como la percepción auditiva, la cognición compositiva y la memoria, que están entre los que participan en la realización de la improvisación libre colectiva.

Finalmente, elaborar esta investigación fue una experiencia enriquecedora en tanto que me permitió en dar un sustento teórico más sólido a la práctica de la improvisación libre que yo practico y que deseo enseñar, permitiéndome entender qué procesos se ponen en marcha en las competencias.

### **1. LAS FUNCIONES COGNITIVAS MUSICALES Y LA IMPROVISACIÓN MUSICAL**

La improvisación, como todo tipo de actividad musical, pone en juego en el músico ejecutante una serie de procesos cognitivos, emocionales, cinestésico, lúdico y plural. A continuación, se reconocerán los procesos cognitivos musicales: la percepción y la creatividad. Luego se definirá la improvisación musical libre.

### **1.1. Procesos cognitivos musicales: la percepción y la creatividad**

Toda actividad musical pone en juego en el ejecutante una serie de actividades físicas y mentales. Los procesos cognitivos acceden al conocimiento e interactúan con el entorno. La importancia de los procesos mentales, según el educador musical Gabriel Rusinek (2003, p. 51), radica en que son el objetivo de la educación musical, conduciendo a un desarrollo integral del estudiante. Indica, además Rusinek (2003, p. 52), que para el entendimiento y la práctica de la música no requiere de un concepto o explicación verbal que juzgue u opine de la experiencia musical; basta que contenga conocimientos específicamente musicales y con nula presencia de información extra musical, ya que se ponen en marcha los procesos cognitivos. De este modo, el autor enfatiza la importancia de los procesos cognitivos en la educación musical, encargados de procesar el conocimiento para una comprensión de la experiencia musical.

La capacidad, concebida como un conjunto de procesos cognitivos, tiene como función organizar herramientas culturales sensoriomotoras y de razonamiento como, por ejemplo, el lenguaje y las matemáticas. Al hacer música, el ser humano desarrolla capacidades que le permiten procesar auditivamente las características del lenguaje musical (Rusinek, 2003, p. 51). Varios procesos cognitivos trabajan en conjunto para procesar el conocimiento musical.

Para organizar los procesos cognitivos pertinentes a la actividad musical, Rusinek (2003, p. 52) propone una clasificación en tres conjuntos para su marco teórico. El primero es la cognición auditiva que está encargada de procesar mentalmente entornos sonoros y gestos musicales. El segundo es la cognición en la ejecución que está encargada de producir música en el entorno, a través de la voz o instrumento. Y el tercero es la cognición compositiva que está encargada de la creación específicamente musical. Estos conjuntos de cogniciones musicales se emplean en toda actividad musical como, por ejemplo: asistir a un concierto, escuchar la reproducción de discos de música, interpretar una canción con un instrumento o la voz, componer música para un ensamble de vientos, etc. Con este modelo, Rusinek proporciona un contexto que clasifica las cogniciones o conjuntos de procesos cognitivos musicales del ser humano.

Dos procesos cognitivos importantes en la performance musical son la percepción y la creatividad. El investigador Eloy Cubillo (2012), respecto a la percepción musical, dice lo siguiente: "(...) puede ser considerada desde la aprehensión de los elementos estructurales globales constituyentes de la música, hasta la percepción de los elementos auditivos esenciales de dichas estructuras" (p. 74). Es decir, mediante la percepción la persona es capaz de captar elementos mayores como la melodía, la armonía y el ritmo, y también elementos menores como la altura e intensidad del sonido. Similar idea comparte el psicólogo y compositor Robert Francés, citado por Cubillo (2012), quien explica así los elementos musicales y su intervención en la percepción musical:

La asimilación psicológica de los diferentes elementos constitutivos de la música se encuentra inserta de lleno en el proceso perceptivo, siendo necesario para que ésta se lleve a cabo. Dentro de dichos elementos se encuentran las llamadas cualidades del sonido, aspectos básicos de dichos elementos constitutivos. Las principales son la altura y la duración; siendo el timbre y la intensidad unas derivaciones de las dos anteriores. (p. 77)

La percepción musical analiza el sonido y los elementos de la música. Francés, citado por Cubillo (2012, p. 77), dice que: "(...) el desarrollo de la percepción musical se produce por un crecimiento progresivo de las capacidades de discriminación, de memorización y de organización de los elementos musicales y en base a los cuales se organiza el análisis de audición." Esto indica que la percepción depende del desarrollo de otras capacidades.

La cognición compositiva se hace cargo de la creación musical, y en ella tiene un papel importante la creatividad, que de acuerdo a los investigadores Gómez y Rovira (2011) es la: "(...) capacidad para pensar y actuar de forma original e imaginativa" (p. 7). Esta se manifiesta, según Sági y Vitány, citados por Rusinek (2003, p. 60), en dos tipos diferentes: creatividad generativa y creatividad constructiva. La creatividad generativa aplica intuitivamente elementos sonoros en la creación de una obra musical, por ejemplo, los primeros bocetos de una composición, frases musicales inconclusas, etc.; y la creatividad constructiva concluye la forma final de una obra original luego de un trabajo consciente, por ejemplo, concluir una sinfonía, un aria, un concierto, etc. Adicionalmente, la creatividad generativa puede anteceder a la constructiva en forma progresiva.

Por otro lado, al analizar el modo de operación de la música atonal, los investigadores Anta y Martínez (2006, p. 128) observan que, en el proceso de creación, el compositor toma el rol de oyente que le permite la toma de decisiones a base de juzgar y criticar auditivamente su obra. De esta manera, los procesos cognitivos de la escucha musical participan activamente en el proceso creativo.

## **1.2. La improvisación musical**

### **1.2.1. Definición, aportes y desarrollo de la improvisación musical**

Aunque la Real Academia Española defina el término *improvisar* como el acto de “hacer algo de pronto, sin estudio ni preparación”, el término improvisación musical posee diversas definiciones y conceptos individuales que conllevan a un continuo debate. Por ejemplo, la acotación del crítico musical Harold Schonberg, citado por Anabel Luis, (2018, p. 12) dice lo siguiente:

La improvisación es el arte de pensar y ejecutar la música simultáneamente. En cuanto la música se anota deja de ser una improvisación. Cuanto mejor sea la calidad de la mente musical y más firme la técnica, mejor será, naturalmente, la improvisación.

En contraste con la primera definición, Schonberg señala que en el momento que se improvisa, el ejecutante demuestra sus habilidades técnicas y creativas permitiendo así identificar el nivel de destreza que posee el improvisador. Aunque generalmente se le considera a la improvisación musical como un proceso de generación de material novedoso en un sentido estricto o radical, realmente es un proceso que se basa en la variación de aspectos ya prefigurados en la mente del músico. El improvisador altera o distorsiona ideas originales que percibe a su alrededor generando novedades (Contreras, 2002, p. 187).

Considerando su aporte pedagógico, el doctor José Peñalver (2013, p. 3) afirma que la improvisación provoca al alumno una respuesta de expresión libre. La improvisación motiva a sensibilizar, comprender, vivificar e interiorizar en la persona las cualidades del sonido, los elementos constitutivos de la música y los recursos compositivos que servirán más tarde como aproximación a los aspectos teóricos de la interpretación y la composición musical.

Estos recursos compositivos se comprenden dentro de un tipo de contexto, de ahí que la improvisación musical se elabora, se desarrolla y se conduzca en uno de ellos, como lo especifica Chefa Alonso (2008):

La improvisación en la música barroca, en las músicas folklóricas y populares, en el jazz, juega siempre con la presencia de una gramática, de un contexto regulado que puede obedecer a reglas de contrapunto, a acuerdos melódicos o rítmicos, a determinadas progresiones armónicas. Cualquiera de estos referentes facilita el flujo creativo de los improvisadores ofreciéndoles un marco, unos límites, unas reglas. (p. 1)

Según Alonso, la improvisación está supeditada a las reglas establecidas de algún determinado género musical, estableciendo la dirección melódica del discurso musical improvisado.

Las propuestas de Peñalver y Alonso tratan la improvisación con intención de resolver problemas o interrogantes de abordaje inicial a su práctica. De acuerdo a criterios generales como elemento musical, género, ejecutante, nivel de coacción y tema, Peñalver (2013, p. 4) selecciona y clasifica los distintos tipos de improvisación como se muestran en el cuadro 1.

**Cuadro 1**

*Tipos de improvisación*

| <b>Criterios Generales</b> | <b>Tipo de improvisación</b>  |
|----------------------------|---|
| Elemento musical           | Rítmica, melódica y armónica  |
| Género                     | Vocal, instrumental, prosódica, percusión corporal, movimiento y expresión corporal |
| Ejecutante                 | Individual y colectiva  |
| Nivel de coacción          | Libre y dirigida  |
| Tema                       | Temática y no-temática  |

Fuente: Cuadro proveniente de *Análisis de la práctica de la improvisación musical en las distintas metodologías: características y criterios de clasificación*, Peñalver, 2013, p. 4.

Esta clasificación permite ordenar pautas y consignas que distintas metodologías adoptan para abordar objetivamente la práctica de la improvisación (Peñalver, 2013, p. 4). Este autor considera que las metodologías que aportan a la práctica de la improvisación son: Dalcroze, Kodaly, Orff, Willems, Martenot, Violeta Hemsy de Gainza y Murray Schafer (Peñalver, 2013, p. 9).

### **1.2.2. Historia, definición, características y aportes de la improvisación libre**

La improvisación libre o *free improvisation* surgió en la década de 1960 en Estados Unidos, Inglaterra y algunos países de Europa. El jazz y la música clásica del siglo XX son las principales prácticas musicales que influyeron en el concepto, movimiento y práctica de la improvisación libre (Bailey, Sansom, Alonso, Morris y Nunn, citados por Arana, 2019, p. 10). Dereck Bailey, guitarrista inglés y pionero de la improvisación libre, define su música como improvisación no idiomática. Él considera la improvisación libre como una manifestación artística “efímera, fugaz, existe sólo mientras se practica” (Galiana, 2018, p. 27).

Josep Galiana (2018) dice sobre la improvisación libre: “Se trata de una actividad musical espontánea, abierta, participativa y plural, y que, estéticamente, destaca por su diversidad de planteamientos y motivaciones, características todas ellas que dan como resultado tantas identidades musicales como improvisadores la ejercen.” (p. 27). Por lo tanto, la identidad y estética musical de cada improvisador contribuye al desarrollo de la improvisación libre de forma colectiva. En complemento, Croatto y Lengronne, (2014) dicen lo siguiente:

Entendemos por improvisación libre una forma de improvisación que excluye toda forma de lenguaje musical convencional, toda referencia explícita o implícita a músicas preexistentes, toda imitación estilística y toda utilización literal de técnicas musicales heredadas de las diversas culturas musicales que nos rodean. (p. 1)

Croatto y Lengronne se refieren al abandono de estilos, estéticas y técnicas musicales específicos que conciernen a distintas culturas musicales con el fin de alcanzar la espontaneidad, creando un discurso propio que se identifica y se diferencia de los demás complementando y contribuyendo al desarrollo del proceso creativo colectivo.

La improvisación libre posee un carácter lúdico y pedagógico donde el sonido es el único vehículo que conduce este proceso de creación musical instantánea. A diferencia de la improvisación libre individual, la colectiva desarrolla la toma de decisiones, las estrategias, los posicionamientos y la negociación; estas son efectuadas en el momento, en tiempo real, dando oportunidad al desarrollo de habilidades y capacidades heurísticas (Galiana, 2018, p. 27).



El investigador Wade Matthews reconoce en la improvisación libre cuatro aspectos. Primero, es más importante el proceso creativo y la interacción en sí que el producto creado. Segundo, la creación es producto de la participación grupal en la cual se mantiene un carácter colaborativo. Tercero, el sonido es el medio de transporte que permite el proceso creativo. Y cuarto, la interacción requiere de un nivel alto de discurso, proceso, significado y escucha activa para poder entender el ámbito sonoro (Rubio, Falleiros y Fornari, 2019, p. 3).

Asimismo, Galiana (2018) describe y explica los elementos que caracterizan la práctica de la improvisación libre:

(...) la preeminencia del proceso creativo por encima del producto creado; su fuerte carácter participativo, colectivo, dado que se trata de un proceso compartido entre varios creadores; el sonido como único vehículo que guía el proceso de creación; la permeabilidad de un proceso que permite que el espacio, su configuración y sus condiciones acústicas, y todos los sonidos que contiene y/o acontecen en él, ajenos a los improvisadores, interactúen en el discurso, y, por último, la escucha, que exige tanto a improvisadores como a público diferentes tipos y niveles para entender y entenderse en el proceso sonoro. (p. 39)

De esta manera, tanto Galiana como Matthews, concuerdan en la importancia de la participación grupal en la improvisación libre diferenciándose así de la forma individual, por esa razón su denominación de improvisación libre colectiva. A continuación, se presenta la improvisación libre con sus funciones cognitivas, basada en los procesos. Al respecto, el investigador Díaz (2013) da cuenta de lo siguiente: “las funciones cognitivas implicadas en la improvisación libre, a nivel general, son: atención, memoria del trabajo, funciones ejecutivas, y aquellas implicadas con la percepción y la producción musical (salida motora).” (p. 13).

Estas funciones se visualizan en el siguiente cuadro.

**Cuadro 2**

*Funciones cognitivas importantes durante la improvisación libre*

| <b>TIPO DE PROCESO COGNITIVO</b> | <b>FUNCIONES COGNITIVAS</b>                         |
|----------------------------------|---|
| Cognición auditiva               | Atención, memoria de trabajo, percepción            |
| Cognición en la ejecución        | Funciones ejecutivas, memoria de trabajo, atención. |
| Cognición compositiva            | Producción musical, memoria de trabajo, percepción. |

Fuente: Elaboración propia

En conclusión, los procesos cognitivos son aquellos que ponen en marcha el conocimiento que permite un entendimiento pleno del lenguaje musical. La improvisación musical es la creación y ejecución musical simultánea y espontánea, mediante la modificación, alteración y variación de motivos o frases musicales externas que implica la sensibilización al ambiente. El valor pedagógico de la improvisación libre es desarrollar capacidades heurísticas mediante la toma de decisiones, negociaciones y posicionamientos entre improvisadores bajo un carácter lúdico. En la improvisación libre, el improvisador se aparta de estilos musicales convencionales y sus reglas, planteando una estética propia, y mediante la interacción con otros músicos determina el rumbo de la interpretación colectiva.

## **2. PROCESOS COGNITIVOS EN LA IMPROVISACIÓN LIBRE COLECTIVA**

Entre los procesos cognitivos que intervienen en la improvisación libre colectiva están la percepción auditiva, la cognición compositiva y la memoria. Basándose en otros investigadores quienes practican la improvisación libre y su docencia en talleres e instituciones, en esta sección se reconocerán las funciones que cumplen estos procesos cognitivos en la práctica de la improvisación libre colectiva.

### **2.1. La percepción auditiva en el ámbito sonoro**

Partiendo desde un punto de vista neuropsicológico, Galiana (2018, p. 45) considera que la percepción auditiva atraviesa tres momentos o etapas en las que se activan diferentes niveles de estructuras cerebrales, que forman parte del proceso de la escucha, y establece una fuerte conexión con la respuesta emocional y el bagaje cultural y sonoro de cada improvisador u oyente.

La primera etapa es la búsqueda y selección. La improvisación libre asume un carácter exploratorio tomando en cuenta tanto sonidos externos provenientes del público como del espacio. En ella pueden participar todos los sonidos del ámbito sonoro en el proceso creativo de la improvisación. Por consiguiente, la selección del material sonoro compromete el interés del improvisador en interactuar con el ambiente que lo rodea, ejerciendo así una escucha global y holística (Galiana,

2018, p. 46). El improvisador interactúa cuando empieza a seleccionar, escoger y destacar el material sonoro, conduciéndole a la siguiente etapa.

Esta segunda etapa es la aprehensión del material sonoro. En esta fase se manifiesta la destreza y preparación del improvisador y del oyente, quienes abordan un tipo de escucha que cambia entre la aprehensión elemental, fragmentaria y categórica, que vienen a ser la altura, duración, timbre; y un tipo de escucha cualificada, globalizada, encargada de construir y enmarcar el imprevisible e irreversible proceso sonoro. En la aprehensión global se encuentran fuertes valores como el reconocimiento, la asociación referencial, la comparación con experiencias anteriores, la asociación conceptual y un afán estructuralista (Galiana, 2018, p. 46). Es en esta etapa en que la escucha presenta una variación en dos aspectos, la primera, se centra en las cualidades del sonido; y la segunda, en el ámbito sonoro, es decir, el conjunto de sonidos que se produce a causa de la improvisación libre. Por tal razón, el nivel de escucha determina la calidad de asimilación sonora.

En la tercera etapa, toda la información es integrada en sus estructuras nerviosas en el universo mental. La recepción sonora estimula respuestas emocionales y afectivas, y las procesa una zona específica del cerebro que son los circuitos cortico-subcorticales (Galiana, 2018, p. 46). En esta etapa, se procesa la carga emocional que convoca el material sonoro concretizando la experiencia musical, y que a la vez potencia la retención del conocimiento adquirido.

Cuando se emprende la práctica de la improvisación libre, la escucha adquiere un valor significativo en percibir los detalles sumergidos en la masa sonora. La concentración en la producción sonora de otros es más importante que la concentración en lo que uno ejecuta. La base de la improvisación libre es recibir y captar la globalidad y el detalle de lo que sucede en el ámbito sonoro. Esto es similar a la función que realizan los directores de orquesta, solo que esta vez se generaliza convirtiendo a cada integrante del grupo en directores que se dirigen el uno al otro. (Croatto y Lengronne, 2014, p. 4)

Para Galiana (2018), la función de la escucha frente a la creación sonora genera la improvisación libre; esta debe desprenderse de los hábitos auditivos anteriores, los cuales están motivados por un concepto estructurado y establecido por la influencia cultural y referencias musicales. Para sustentar esta posición, Galiana toma la

propuesta fenomenológica del compositor Pierre Schaeffer quien afirma que eliminar todos los prejuicios del sonido de nuestra conciencia permite llegar a la esencia del sonido (p. 47). Por lo tanto, buscar liberar la escucha de las percepciones de las músicas anteriores permite una mayor comprensión de la improvisación libre.

La improvisación libre colectiva une distintos gestos promovidos por cada integrante aumentando la densidad del proceso sonoro. Esto estimula a la escucha tridimensional que señalan Rubio, Falleiro y Fornari, un tipo de escucha que se ejemplifica en el siguiente ejercicio de investigación de carácter metodológico puesto a prueba en un ensamble de saxofones.

(...) se sugiere que los alumnos formen un círculo con varios saxofonistas sentados y el resto se quede en pie deambulando por la sala de clase de ahí el grupo comenzará a improvisar y cada músico intentará interactuar con algún músico que esté sentado intentando compartir aquello que quiere expresar o simplemente complementa aquello que este esté tocando, después estos, pueden cambiar de lugar e ir interactuando con los otros músicos que se encuentren sentados, por último podríamos cambiar los papeles se puede complementar esta actividad con el fin de cambiar los papeles entre los que estaban sentados y los que deambulaban por la sala. (sic)  
(Rubio, et al., 2019, p. 9)

En este ejemplo, el improvisador, además de elaborar sus propios objetos o discursos sonoros, reacciona y se posiciona frente a las otras propuestas sonoras contribuyendo a la textura grupal. De esta manera, la escucha tridimensional actúa favoreciendo la recepción global sonora del improvisador.

En conclusión, las funciones de la percepción auditiva se demuestran en primera instancia por etapas. Primera etapa, buscar y seleccionar sonidos en el ámbito sonoro. Segunda etapa, analizar y discriminar desde parámetros menores como la altura, la intensidad del sonido, hasta parámetros grandes como el material sonoro global, la estructura, concepto, etc. Y tercera etapa, el estímulo de emociones a causa del ámbito sonoro. La percepción está vinculada a la escucha que tiene funciones en la concentración sobre la creación sonora global y sus detalles específicos, la escucha tridimensional y la eliminación de prejuicios estéticos dirigidas hacia la comprensión de la esencia sonora.

## **2.2. La cognición compositiva en el proceso creativo colectivo**

La cognición compositiva está conformada por procesos cognitivos específicos, entre los cuales se encuentra la imaginación (Rusinek, 2003, p. 60). El improvisador utiliza la imaginación para crear y ejecutar sonidos en tiempo real. En 2016, Falleiros, citado por Rubio, et al. (2019) explica el proceso de la imaginación, su definición, su manifestación y su relación con la razón:

(...) el imaginario es un proceso que se verifica cuando somos irrumpidos por imágenes que a veces no llegan a la razón de una manera clara y evidente. Sin embargo, estas se encuentran presentes de cierta forma que acaban por complementar y participar de las interacciones ejecutadas o pretendidas. (...) estas imágenes deben ser entendidas no de forma literal, aunque previamente como un amalgamado amorfo de sensaciones, ideas, recuerdos construidos o reconstituidos, así como deseo e intencionales que se aproximen a la acción musical. (p. 11)

Esta explicación se complementa con el siguiente ejercicio metodológico de Falleiros. En él se intenta demostrar la participación de la imaginación en la libre improvisación, donde el improvisador realiza la tarea de imaginar, y posteriormente enunciar un acontecimiento y representarlo en la improvisación libre partiendo de situaciones como: “el ruido de las personas dentro de un avión a la hora de realizar un despegue”, “el sonido de la naturaleza en un amanecer lluvioso”, “un jarrón con una flor visto por diferentes lados que se ha caído al suelo debido a un balonazo” (Stefanbeyst, citado por Rubio, et al., 2019, p. 10). Este procedimiento se empieza realizándolo de forma individual y luego incorporándolo en el formato grupal interactuando con otros participantes (Stefanbeyst, citado por Rubio, et al., 2019, p. 10). Este ejercicio pone en práctica la interpretación y ejecución de imágenes que irrumpen en la mente, de modo simultáneo, favoreciendo a la improvisación libre.

La improvisación libre requiere de la creatividad instantánea, como lo señalan los autores Rubio, et al. (2019, p. 8). Para ejercerla, proponen un ejercicio colectivo que consiste en formar un grupo de dos personas; la tarea inicial es la repetición de gestos mímicos: uno ejecuta y el otro repite intencionalmente. Luego se hace lo mismo pero esta vez tocando su instrumento. De esta manera se fomenta la creatividad instantánea y además la escucha (Rubio, et al., 2019, p. 8). El primer ejecutante, el que inicia el discurso, ejerce la creatividad instantánea efectuándose

de manera que el acto imitativo condiciona al improvisador a crear un discurso sonoro repentino.

Otro de los roles del improvisador es la búsqueda de sonidos, que forma parte del proceso creativo. Según Galiana (2018, p. 44), el improvisador utiliza el sonido para guiar el proceso creativo en la improvisación libre. Por ello no debe considerar un punto de partida, ni líneas discursivas por las que deba transitar, tampoco estructuras predeterminadas sobre las que deba construir. El improvisador busca sonidos a través de la interacción grupal y las reacciones que provoca. La principal fuente de elaboración de los discursos sonoros es el proceso participativo entre músicos guiados por la escucha atenta y profunda. Además, el trabajo conjunto de escuchar y ejecutar permite experimentar con el sonido, y con ello la búsqueda y el descubrimiento de nuevas sonoridades.

Otros procesos cognitivos involucrados en la práctica de la improvisación libre que se consolidan en un modelo tripartito de cognición son: automatización, variación y recombinación (Berkowitz, citado por Neeman, 2014, p. 46). En la automatización, el improvisador parte del “conocimiento base”, ideas interpretativas que parten de simples movimientos corporales inconscientes, motivados por un impulso inicial con el mínimo de reflexión involucrada. En la variación, al conocimiento base se le aplica la transposición, el embellecimiento, el cambio estilístico, etc. Finalmente, la recombinación es la ejecución de las ideas del “conocimiento base” en sus formas originales y variaciones, y es donde comienza la improvisación. La automatización y las variaciones son etapas preparatorias (Berkowitz, citado por Neeman, 2014, p. 47). Por otro lado, se considera también al silencio como respiro al discurso sonoro global, se emplea a raíz de las múltiples escuchas que guían el proceso participativo entre improvisadores (Galiana, 2018, p. 44).

En conclusión, los procesos cognitivos involucrados en la cognición compositiva son la imaginación, la creatividad instantánea, la búsqueda de sonidos, la automatización, variación y recombinación. La imaginación crea ideas musicales e imágenes mentales desprendidos de alguna explicación racional. La creatividad instantánea se encarga de la creación rápida, fugaz, breve y repentina del discurso sonoro. La búsqueda de sonidos en el campo sonoro permite experimentar con el sonido y reaccionar consecuentemente de la interacción grupal, conduciendo a la elaboración y ejecución de discursos sonoros propios. La automatización, variación

y recombinación son procesos que actúan partiendo desde ideas interpretativas inconscientes, indefinidas, ambiguas y equívocas que posteriormente se modifican, se alteran desde su origen y se ejecutan en la improvisación libre colectiva.

### **2.3. La memoria en la relación interpersonal colaborativa**

Rusinek (2003) atribuye los conocimientos y las habilidades adquiridas a la memoria, todos los cuales vienen a ser una base importante de contribución individual para la creación grupal (p. 4). De igual manera, Rubio, et al. (2019, p. 7) señalan que cada participante del grupo de improvisación libre debe poseer experiencia previa, es decir, aquello que la persona lleva consigo misma, por ejemplo, lo que viene escuchando a lo largo de su vida, el estilo de música, el lugar, etc., experiencia que es guardada por la memoria. También se toma en cuenta las habilidades adquiridas y el desempeño en el instrumento que determina la calidad de expresión y cómo traducir pensamientos, sentimientos y emociones en sonido (Rubio, et al., 2019, p. 7).

En la improvisación libre, la memoria cumple algunas funciones. Aquí Berkowitz, citado por Assinnato (2013, p. 232), explica dos funciones de la memoria: la implícita y la explícita. La memoria implícita es la que se encarga de aprender una tarea nueva, en tanto que la memoria explícita es la responsable de mantener el recuerdo de lo hecho. Un ejemplo de memoria implícita es improvisar a base de técnicas extendidas; y de la memoria explícita es de recordar la frase musical textualmente expuesta del compañero o de uno mismo.

A pesar de que ambas memorias logran interconectarse, trabajan por separado. Por esa razón no es posible recordar con exactitud el material improvisado expuesto, debido a que en ese preciso momento se encuentra obrando la memoria implícita, dificultando la función de la memoria explícita (Berkowitz, citado por Assinnato, 2013, p. 232). A su vez, la memoria implícita también se define como lo señalan Rubio et al. (2019, p. 7) respecto al desempeño y habilidades musicales de la experiencia previa del inconsciente.

Refiriéndose a la memoria y su relación con la percepción musical, Cubillo (2012, p. 81) señala que: "(...) dentro del entrenamiento musical y del propio proceso

audioperceptivo juega un papel muy importante la memoria. Este proceso psicológico se considera fundamental para todos los subprocesos implicados en la percepción (...). Añade Galiana (2018, p. 46) que en el nivel perceptivo de búsqueda y selección de sonidos están presentes los procesos de anticipación. Estos procesos envían información auditiva, junto con las connotaciones estéticas y respuestas emocionales y afectivas que suscita la improvisación, en dirección hacia la memoria inmediata. A su vez, esta memoria envía señales de alerta o expectativa a la escucha para afrontar al proceso de creación sonora, lográndose una interacción entre la percepción y la memoria.

La memoria en la improvisación libre cumple la función de aprender y recordar el material sonoro expuesto por el proceso creativo grupal, consecuencia de la relación interpersonal colaborativa. La memoria dispone del bagaje musical, conocimientos y habilidades del sujeto, que influye en el proceso creativo de la relación interpersonal. Además, la memoria trabaja a la par con la percepción musical donde los procesos de anticipación estimulan con respuestas afectivas y emocionales a la memoria inmediata alertando a la escucha con expectativas sonoras del proceso creativo grupal.



## CONCLUSIONES

- Los procesos cognitivos son aquellos procesos mentales que nos permiten acceder al conocimiento e interactuar con el entorno. Estos se pueden clasificar en cognición auditiva, cognición con la ejecución y cognición compositiva. La improvisación libre o *free improvisation* surgió alrededor de 1960, y es una actividad musical espontánea y participativa, que evita toda referencia intencional o estilos musicales convencionales, buscando sensibilizar en el improvisador la percepción del entorno sonoro, las reacciones espontáneas propias y la interacción en grupo.
- Las funciones de la percepción auditiva en la improvisación libre colectiva se manifiestan en el desarrollo de un análisis estructural y auditivo, la concentración en la creación sonora global y sus detalles específicos, la escucha tridimensional, y la eliminación de prejuicios estéticos.
- El improvisador tiene tres maneras de creación musical: la primera es mediante el uso de la propia imaginación para crear repentinamente ideas musicales, la segunda se da en respuesta a la interacción grupal, y la tercera es crear inconscientemente o por simple impulso corporal ideas musicales para luego desarrollarlas.
- Para el improvisador, la memoria como proceso cognitivo cumple las funciones de conservar conocimientos y habilidades según experiencia previa, recordar el discurso sonoro expuesto en el proceso creativo, recibir información auditiva, y condicionar a la escucha de expectativas sonoras del proceso creativo.
- En la improvisación libre, se ponen en juego diversos procesos cognitivos como la percepción, la cognición compositiva y la memoria, siendo éstos quienes definen la experiencia musical empleando y creando nuevos conocimientos y desarrollando diversas capacidades.


## REFERENCIAS

- Alonso, C. (2008). *Improvisación libre: La composición en movimiento*. Dos Acordes. Recuperado de: [https://www.academia.edu/32227301/Improvisaci%C3%B3n\\_libre\\_La\\_composici%C3%B3n\\_en\\_movimiento](https://www.academia.edu/32227301/Improvisaci%C3%B3n_libre_La_composici%C3%B3n_en_movimiento)
- Anta, J. y Martínez, I. (1-3 de junio de 2006). Procesos cognitivos compartidos por la composición y la audición de música contemporánea. En M. Burcet (Presidencia), *V Reunión de SACCoM*. SACCoM, Corrientes, Argentina. Recuperado de: <https://www.aacademica.org/martinez.isabel.cecilia/103>
- Arana, C. (2019). *Los beneficios de la improvisación libre en la educación musical superior*. (Tesis de titulación en Estudios Musicales). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia. Recuperado de: <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/46939>
- Assinnato, M. V. (2013). Aaron L. Berkowitz. The Improvising Mind: Cognition and Creativity in the Musical Moment. Oxford: Oxford University Press. *Epistemos. Revista de Estudios en Música, Cognición y Cultura*, 2(1), 229-236. Recuperado de: <https://revistas.unlp.edu.ar/Epistemos/article/download/2718/2525>
- Contreras, J. (2002). *El "guitagrama": Un lenguaje para la composición musical dinámica* (Tesis de doctorado). Universidad de Sevilla, Sevilla, España. Recuperado de: <https://idus.us.es/handle/11441/65326>
- Croatto, L. y Lengronne, F. (9-11 de junio de 2014) Procesos educativos e improvisación libre: una paradoja productiva. En E. Lewis e I. Carillo (Dirección), *Colloquium "Improvisation and the Politics of Everyday Sounds: Cornelius Cardew and Beyond"*. Instituto Internacional de Estudios Críticos en Improvisación (IICSI) y la Universidad McGill, Montreal, Canadá. Recuperado de: [https://anarchipel.net/documents/Croatto-Lengronne-Procesos\\_educativos\\_e\\_improvisacion\\_libre\\_\(2014\).pdf](https://anarchipel.net/documents/Croatto-Lengronne-Procesos_educativos_e_improvisacion_libre_(2014).pdf)
- Cubillo, E. (2012). Desarrollo de la percepción auditiva musical y la asimilación psicológica de las cualidades del sonido. Una breve revisión teórica. *Arte y*

- Movimiento*, (6). 69-84. Recuperado de:  
<https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/artymov/article/view/741>
- Díaz, V. (2013). *Improvisación musical desde la perspectiva de las neurociencias*. (Tesis de Licenciatura de Psicología). Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina. Recuperado de:  
<https://www.aacademica.org/veronika.diaz.abraham/2>
- Galiana, J. (2018). De la naturaleza de la improvisación libre: elementos esenciales para su identificación y diferencias con la composición escrita. *Itamar. Revista de Investigación Musical*, (4), 26-49. Recuperado de:  
<http://roderic.uv.es/handle/10550/67168>
- Gómez, C. y Rovira, A. (27-29 de junio de 2012). El aprendizaje musical a través del pensamiento creativo: una investigación acción colaborativa en Enseñanza Secundaria. En F. Guerra (Dirección). *V Congreso Mundial de Estilos de Aprendizaje*. Universidad de Cantabria, Santander, España. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4672968>
- Luis, A. (2018) *La improvisación musical como recurso educativo*. (Tesis de Maestría en Filosofía) Universidad de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, España Recuperado de: <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/10858>
- Neeman, E. (2014) *Free Improvisation as a Performance Technique: Group Creativity and Interpreting Graphic Scores*. (Tesis de Doctorado en Artes Musicales) Juilliard School, Nueva York, Estado Unidos. Recuperado de: <https://pdfs.semanticscholar.org/e428/5bc16cdd7b7c8499bc1846dfe0c94e417a16.pdf>
- Peñalver, J. (2013) *Análisis de la práctica de la improvisación musical en las distintas metodologías: características y criterios de calificación*. Universidad Jaime I, Castellón de la Plana, España. Recuperado de: <http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/87211>
- Rubio, M. C., Falleiros, M. y Fornari, J. (2019). La libre improvisación en la Escuela libre de Música CIDDIC-UNICAMP Propuesta metodológica para la adquisición de habilidades, capacidades y actitudes dentro del ensemble de

saxofones. *Revista Vórtex*, 7(2). 1-18. Recuperado de:  
<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/2875>

Rusinek, G. (2003) *El aprendizaje musical como desarrollo de procesos cognitivos*. Universidad Complutense de Madrid, España. Recuperado de:  
<https://rodin.uca.es/xmlui/bitstream/handle/10498/7756/32071619.pdf?sequence=1>

A handwritten signature in black ink, enclosed in a thin black rectangular border. The signature is written in a cursive style and appears to read 'José Augusto'.

José Augusto Lezama Navarro

72186906