

# **IMPROVISACIÓN Y EXPERIENCIA ARTÍSTICA**

## **La influencia de la repetición como base en la creación de obras musicales en tiempo real**

Trabajo Fin de Master

Master en Investigación e Interpretación Musical

Universidad Internacional de Valencia

Director:

Rubén López-Cano

**Elena García Sáenz de Tejada**

#### Resumen:

El objeto de esta investigación es analizar cómo influye la repetición utilizada como base en el proceso de transformación de una improvisación, en una experiencia artística en tiempo real dentro del marco de las músicas actuales improvisadas. En una investigación desde la práctica, se analiza cuál es la influencia de la repetición constante de un fragmento de carácter breve, *loop*, en el resultado sonoro de una improvisación y en su proceso de transformación. Partiendo de esta propuesta surge el proceso de retroalimentación. A partir de ahí se define un concepto operativo del término y se analizan los procesos y resultados de retroalimentación entre la base y quien improvisa, y viceversa. Además, se realiza un recorrido por los elementos que influyen en el proceso creativo de una improvisación en una experiencia artística en tiempo real, contemplando los aspectos que la integran desde el punto de vista que entiende la experiencia artística como un todo indisoluble.

#### Palabras clave:

Experiencia artística – Improvisación – Repetición – Retroalimentación – *Loop*

#### Abstract:

The aim of this research is the analysis of the influence of repetition as musical bases used within process of transformation of improvisation framed as a real time artistic experience, in the context of current improvised musics. Adopting the point of view of practice-led research, it studies how continuous repetition of a short passage, a loop, affects the sound output of an improvisation and its transformative process. Along the elaboration of the work, raises the idea of feedback process, which is defined as a kind of operational concept, that enlightens the analysis of processes and results of feedback between loop-based music and improvisation performer, in both senses. It's also carry out an outlook of the elements that become part of the creative processes of improvisations in real time artistic experience improvisation, figured out as an inseparable whole thing.

#### Keywords:

Artistic experience – Improvisation – Repetition – Feedback - Loop

## **Agradecimientos**

A mi tutor Rubén López-Cano, por dirigirme en esta investigación con gran profesionalidad, por su motivación y por compartir conmigo su experiencia y sus conocimientos. A los profesores del Máster, por haberme enseñado tanto en tan poco tiempo. A mi familia, por su comprensión y apoyo. A todos, ¡Gracias!

**Improvisación y experiencia artística. La influencia de la repetición como base en la creación de obras musicales en tiempo real.**

## ÍNDICE

Capítulo I. INTRODUCCIÓN .....	1
I.1. Objeto de estudio.....	1
I.2. Justificación.....	3
I.3. Preguntas de investigación .....	4
I.4. Objetivos .....	4
I.5. Marco teórico .....	4
I.6. Estado de la cuestión .....	7
I.7. Metodología y plan de trabajo.....	10
Capítulo II. LA IMPROVISACIÓN COMO ACTO CREATIVO COMPOSITIVO.....	11
II.1. Proceso y producto.....	13
II.2. Creación on-line. El acto performativo como generador de material musical nuevo. ....	15
II.3. La repetición como base para la creación. ....	16
Capítulo III. MÚSICA IMPROVISADA Y PERFORMANCE. LA EXPERIENCIA ARTÍSTICA MUSICAL COMO UN TODO INDISOCIABLE. ....	20
III.1. Interacción entorno-improvisador/a-instrumento. ....	21
III.1.1. Interacción instrumento/intérprete.....	21
III.1.2. Gesto, acción epistémica y performance musical .....	23
III.1.3. Contexto, percepción-acción, emoción.....	25
III.2. Experiencia artística. El punto de partida.....	27
III.2.1. Postura estética.....	27
III.2.2. La teoría de la destreza .....	28
III.2.3. Estado físico. Preparación física y emocional. ....	29
III.2.4. Actitud escénica.....	30
III.3. Música y experiencia compartida .....	31
Capítulo IV. DEFINIENDO RETROALIMENTACIÓN .....	32
IV.1. Resultados de la conciencia de la nueva oportunidad en la creación en tiempo real. ....	32
IV.2. La influencia de la repetición como base en el comportamiento improvisado. ....	33
IV.3. Procesos y resultados de retroalimentación.....	34
Capítulo V. EL RESULTADO SONORO DE MI IMPROVISACIÓN. DEFINIENDO ESTRATEGIAS HABITUALES DE IMPROVISACIÓN.....	37
V.1. Observación y descripción de interpretaciones improvisadas. ....	37

V.1.1. Propuesta de marco controlado para estudio.....	39
V.1.2. Análisis de temas. ....	40
V.1.2.1. Tema 1. Pantanosa.....	40
V.1.2.1.1. Análisis de los bloques sonoros .....	40
V.1.2.1.2. Análisis formal de la pieza.....	41
V.1.2.1.3. Análisis de las improvisaciones .....	44
V.2. Interpretación y evaluación de resultados.....	55
REFLEXIONES FINALES .....	59
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	62
MATERIAL DE VÍDEOS .....	64
ANEXOS .....	65
ANEXO I. Lista de vídeos.....	65
ANEXO II. Lista de figuras.....	66
ANEXO III. Lista de Tablas.....	67
ANEXO IV. Ficha de Autoetnografía .....	68
ANEXO V. Análisis del tema 2: Tiempo Robado e improvisaciones.....	72

## **Capítulo I. INTRODUCCIÓN**

### **I.1. Objeto de estudio**

El objeto de esta investigación es analizar el resultado de una improvisación realizada sobre un marco establecido, consistente en la repetición continuada de un fragmento de carácter breve. Se pretende analizar cuál es la influencia de este marco repetido en el resultado sonoro de una improvisación y en su proceso de transformación. Además se pretenden establecer cuáles son los elementos con los que las personas que improvisan<sup>1</sup> y su instrumento interaccionan durante su performance, para una toma de conciencia y mejora de la comprensión de la experiencia artística, y observar su influencia en el resultado final de la obra. También se va a definir un concepto operativo de retroalimentación y a analizar sus procesos y sus resultados.

El término retroalimentación objeto de estudio en este trabajo, se refiere al proceso resultante causado por la interacción entre una base de acompañamiento repetida y la persona improvisadora. Por un lado, la base repetida en forma de *loop*, en su doble función de apoyo y material sonoro inspirador, influye en la persona improvisadora, generando impulsos transformativos, inductores de acciones que modifican y condicionan la improvisación. A su vez, quien improvisa, va modificando la conducción de los bloques sonoros que componen la base, a través de acciones. El término contempla tanto los procesos como las transformaciones resultantes derivadas de ellos. Se pueden visionar los ejemplos de base de acompañamiento que voy a analizar en los videos anotados que se anexan (ver video 1 y video 2).

Mi propuesta pretende estudiar, analizar, reflexionar y comprender el proceso creativo on-line en diferentes contextos sobre una base que se repite y sus posibles variaciones *-loop on/off-*, partiendo de un marco controlado sobre el que se improvisa. El marco establecido tiene como base la repetición de secuencias armónicas sencillas y las improvisaciones se realizan aunando elementos de distintos lenguajes improvisatorios: jazz, improvisación libre, clásica.

---

<sup>1</sup> La escritura del trabajo está realizada siguiendo pautas de guías de escritura académica de lenguaje inclusivo como la Guía para el uso no sexista del lenguaje en la Universitat Autònoma de Barcelona, editada en 2011 y elaborada por el Servicio de Lenguas de la UAB por encargo del Observatorio para la Igualdad de la UAB o la Guía de Lenguaje Inclusivo de Género del Gobierno de Chile. Por eso para evitar el uso específico de un género me refiero en el trabajo a las personas que improvisan, que investigan o a quien analiza, quien improvisa, etc.



**Video 1.** Ejemplo de base de acompañamiento del tema “Pantanosas” de Elena Sáenz. Video anotado del Concierto en el Auditorio de Guadalupe, Murcia, el 2 de mayo de 2019. Descargable en: [http://tiny.cc/pantanosas\\_2019](http://tiny.cc/pantanosas_2019)



**Video 2.** Ejemplo de base de acompañamiento del tema “Tiempo Robado”. Video anotado del Concierto en el Auditorio de Guadalupe, Murcia, el 2 de mayo de 2019. Descargable en: [http://tiny.cc/tiemporobado\\_2019](http://tiny.cc/tiemporobado_2019)

A partir del análisis y posterior estudio de una selección de improvisaciones en diferentes contextos musicales pretendo aportar claves y datos que ayuden tanto a otros músicos/as improvisadores en el desarrollo de su actividad musical como a mí como improvisadora y como intérprete en la mejora de mi práctica improvisatoria. También va dirigido a estudiosos de la música interesados en la creación en tiempo real y en la experiencia musical. Se pretende contribuir a la comprensión integrada de la experiencia artística en el contexto de la improvisación.

El tema de esta investigación surge de la necesidad de comprender, analizar y reflexionar sobre la experiencia artística que vengo desarrollando en la actualidad en un proyecto personal de creación e improvisación musical. En él realizo improvisaciones sustentadas sobre bases con diferentes materiales rítmicos, armónicos y melódicos - grabados en directo en tres pedales que funcionan a modo de *loop*-, con los que voy jugando e interaccionando posteriormente en improvisaciones con la flauta travesera.

Derivada de esta experiencia personal, parte mi necesidad por integrar en esta investigación reflexiones que contribuyan a la toma de conciencia de aspectos implicados en la improvisación y en la experiencia artística, susceptibles de influir en su resultado y en la experiencia global de la performance. Estos aspectos no se pueden separar en el estudio de una experiencia artística de creación en tiempo real, ya que se integran en la experiencia improvisadora junto a la producción de material sonoro en un todo indisoluble.

## **Motivaciones para realizar este proyecto:**

Como estrategia metodológica de inicio, antes de formular este proyecto realicé diferentes ejercicios de autoetnografía, como los propuestos en López-Cano y San Cristóbal (2014). He aplicado las siguientes metodologías: la memoria personal, el autoinventario, el registro de la autoobservación de acciones concretas, la autorreflexión, la elaboración de relatos y textos de intenciones, el texto de desahogo y la autoentrevista.

Como resultado, de la memoria personal obtengo que entre las motivaciones para realizar el proyecto, se encuentran: 1) la necesidad de fluir, divagar y dejarme llevar sobre la música con la improvisación; 2) la necesidad de liberarme de las reglas y encorsetamientos propios de los lenguajes improvisatorios; 3) la necesidad de reivindicar la libertad creativa en música y de romper con principios propios de los lenguajes de improvisación: una reivindicación del placer en la interpretación y creación de música, de la exploración de nuevos territorios; 4) dotar de un marco teórico y un sustrato filosófico a mi proyecto que esté integrado como parte de la experiencia artística.

## **I.2. Justificación**

En el panorama musical contemporáneo, dentro de los diversos estilos de música en los que se utiliza la improvisación como material generativo, no existen investigaciones desde la práctica que analicen la influencia de la repetición de una base continuada en el proceso de transformación de una improvisación.

Cada vez hay más bibliografía e investigaciones que abordan la comprensión de los procesos cognitivos, psicológicos y corporales que tienen lugar durante una improvisación. Las nuevas corrientes de investigación cualitativa, los estudios de performance, así como los estudios cognitivos relativos al estudio de los procesos de creación en tiempo real, han producido un gran avance en la comprensión de los procesos que tienen lugar en la práctica instrumental e improvisadora.

Sin embargo, no existen estudios que aborden su comprensión cuando la improvisación tiene lugar sobre una base repetida de forma constante, a modo de *loop*, y la posible influencia de esta base en el resultado final de la improvisación. Tampoco existen investigaciones desde la práctica que aborden las modificaciones de que la obra puede ser objeto como consecuencia de la interacción posible entre la base que se repite y la persona improvisadora.



### **I.3. Preguntas de investigación**

La pregunta principal de investigación que me planteo es: ¿Cómo influye la repetición utilizada como base en el proceso de transformación de una improvisación, dentro del marco de las músicas actuales improvisadas, jazz, improvisación libre o clásica, en una experiencia artística en tiempo real?

De ella se derivan las siguientes subpreguntas:

1. ¿Cuáles son los elementos que influyen en el proceso creativo en una improvisación?
2. ¿Cómo influyen estos elementos en una improvisación en el contexto de una experiencia artística en tiempo real?
3. ¿Qué es lo que cambia en una improvisación que se realiza sobre una misma secuencia de acordes que se repiten desde la primera vez hasta la última repetición?
4. ¿Cómo influye la retroalimentación en la creación en tiempo real en el resultado final de la obra, como consecuencia de la interacción entre quien improvisa y una base que se repite susceptible de ser modificada?

### **I.4. Objetivos**

- Explicar el proceso de transformación de una improvisación basada en un *loop* o estructura fija repetitiva.
- Enumerar, describir, diferenciar y evaluar los elementos que influyen en el proceso creativo en una improvisación y las interacciones entre improvisador/a instrumento con el entorno durante la performance en tiempo real.
- Definir un concepto operativo de retroalimentación.
- Describir el resultado de la retroalimentación en el proceso creativo de una obra en una experiencia artística en tiempo real.

### **I.5. Marco teórico**

El concepto principal de repetición como base que se trata en este trabajo es el de la repetición de fragmentos breves de forma sucesiva a modo de *loop*, que van a constituir la estructura arquitectónica de la pieza musical. A ese tipo de repetición le he denominado repetición marco-textural. A este tipo de repetición se le suma el de la

repetición como recurso que trae a un momento algo expuesto con anterioridad, al que he denominado repetición referencial. Así, se hablará de la repetición como doble recurso: por un lado, repetición referencial, como exposición de algo anterior, marcando puntos de referencia, y por otro, repetición marco-textural, como apoyo firme, constante y estructurador, -que genera una atmósfera a modo de entramado de texturas-, sobre la que se construye algo nuevo y con la que la persona improvisadora interacciona.

El término retroalimentación surge a raíz del estudio de la influencia de la repetición como base en una improvisación, siendo el resultado de la interacción entre quien improvisa con una base repetida. La base, compuesta por bloques sonoros -cada uno de ellos integrado por uno o más *loops*- puede ser modificada por la persona improvisadora a través de acciones, en adelante acciones estructurales, las cuales pueden ser aditivas, sustractivas o de fusión. A través de estas acciones estructurales, quien improvisa tiene la opción de sumar, sustraer o fusionar los diferentes bloques sonoros con un juego de pedales, pudiendo incluso modificar los bloques sonoros en tiempo real, añadiendo elementos armónicos, rítmicos o melódicos (ver ejemplos de interacción en vídeo 1, a partir del minuto 4, y en vídeo 2, a partir del minuto 1 y 57 segundos). El resultado sonoro producido por las acciones estructurales en la base, produce impulsos transformativos en la improvisación. Estos impulsos pueden ser de variación, de crecimiento, reductivos o de yuxtaposición, es decir, que condicionan la improvisación induciendo a la variación del discurso o de los motivos, o pudiendo hacerla crecer o disminuir en su intensidad o energía o induciendo a la yuxtaposición de unas melodías sobre otras. Estas acciones a su vez producen la transformación de resultados sonoros que son susceptibles de producir acciones en la base. Así es como se entra en el bucle de retroalimentación entre base de acompañamiento y persona improvisadora, y viceversa.

Denomino “retroalimentación” por tanto a los procesos y resultados sonoros que tienen lugar como consecuencia de la interacción entre una base repetida y quien improvisa y viceversa, cuyo origen inicial se encuentra en la influencia de la repetición continuada de una base sobre la persona improvisadora. El término contempla las modificaciones, procesos, y las transformaciones, los resultados sonoros.

Los bucles que sustentan la base de las improvisaciones son fragmentos sonoros denominados *loops*. En esta repetición continuada actúan a modo de ostinato. Un *loop* es un fragmento breve que es grabado y reproducido en reproducción constante, susceptible de ser reproducido de forma infinita, en este caso a voluntad de quien improvisa.

A lo largo del trabajo me referiré a la improvisación on-line, lo que se refiere a la improvisación como proceso creativo que tiene lugar en el momento, a lo que Cook denomina en “tiempo interior” en oposición al proceso de una composición, que sería off line, “en tiempo exterior” (como se cita en Palmer, 2017, p. 6).

La improvisación generativa, es el término que engloba el resultado de esta creación on-line, en tiempo real, otorgándole al resultado de este proceso valor como obra musical (Palmer, 2017, p. 6).

En cuanto al momento performativo y a la experiencia artística o performance, son términos que se contemplan como experiencias dinámicas, dándole importancia al proceso en sí y a la práctica de una improvisación generativa on-line. Autores como Palmer (2017), Sloboda (2012), Pressing (2004), Carbonel (2002) o Matthews (2002), apoyan este concepto de la improvisación como obra que es a su vez proceso y producto.

Sobre la definición utilizada de performance musical, siguiendo a San Cristóbal (2018, p. 20), es conveniente adaptar la definición de performance según el tipo de estudio “que deberá tener en cuenta, no solo las tendencias de investigación existentes, sino también las características del objeto de estudio y su contexto”. En este caso se analizan registros audiovisuales de performances realizadas en vivo.

Parto de la concepción de la experiencia artística como un todo indisociable, teniendo en cuenta no solo las cuestiones técnicas e interpretativas, sino todos los elementos susceptibles de integrar la performance. De ellos hablaré más detenidamente en el capítulo II. Autores que contemplan estos aspectos en el estudio de la experiencia artística son Assinato y Pérez (2013), Asprilla (2013), López-Cano (2009), Pressing (2004), Meyer (2001) o Cage (1999).

El material improvisado generado en cada experiencia objeto de estudio en la presente investigación tiene como influencia la práctica, estudios e influencias personales de la autora. Las improvisaciones beben de distintos lenguajes improvisatorios: jazz, improvisación libre o música clásica. En las improvisaciones no se toma partido por ninguno de ellos. Cada improvisación de las estudiadas tiene como fin último la expresión personal “dando lugar a una apertura hacia la multiplicidad musical y a la expresión en las nuevas formas de improvisación” (Calví, 2018, p.71).

No se pretende definir un concepto de improvisación, sino profundizar en la improvisación como lenguaje expresivo en sí mismo y en el proceso de creación en

tiempo real, contribuyendo en la medida de lo posible a conceptualizar aspectos que influyen en una experiencia artística que tiene como base la repetición.

Para el estudio del gesto en la improvisación, sigo la propuesta de categorías gestuales de López-Cano (2009) en su estudio sobre la gesticulación de “Keith Garret en su Tokio ‘84 Encore” (p. 20-34) de donde extraigo las categorías de gesto efector, gestos ancillares, gestos de exhibición y gestos adaptativos, las cuales explicaré más adelante en el apartado gesto, acción epistémica y performance musical, incluido en el capítulo III.

## **I.6. Estado de la cuestión**

En cuanto a la improvisación y su estudio tratada como proceso, de la bibliografía existente en castellano, destacan estudios de investigadores como Palmer (2017), Pressing (2004), Sloboda (2012), López-Cano (2009) o Assinato y Pérez (2013).

Palmer (2017), en su artículo “La improvisación musical como investigación desde la práctica artística”, trata la improvisación y su proceso como objeto de estudio para la investigación desde la práctica y tiene en cuenta a la improvisación como generadora de material musical.

Pressing (2004), en *Constreñimientos psicológicos en la destreza y la comunicación improvisatorias* aborda el tema de la improvisación como proceso desde el punto de vista de la psicología del comportamiento improvisado y desarrolla una teoría de la destreza improvisatoria.

Sloboda (2012), en su libro *La mente musical: La psicología cognitiva de la música*, trata los procesos cognitivos que tienen lugar al escuchar, interpretar, componer o improvisar música y la psicología del comportamiento improvisado.

Sobre experiencia artística y cognición musical, encontramos a autores como López-Cano (2009). En su estudio “Música, cuerpo, mente extendida y experiencia artística: la gesticulación de Keith Jarret en su Tokyo ‘84 Encore”, analiza una interpretación del pianista Keith Jarret, desde el punto de vista de la corporeidad. En este análisis concibe la gesticulación del músico dentro de su performance como parte de la significación de la performance en música y desarrolla el concepto de mente extendida aplicado a la creación en música.

También Assinato y Pérez (2013), en su estudio “Improvisación musical y corporeidad. Acción epistémica y significado corporeizado”, analizan los procesos en la improvisación, teniendo en cuenta la corporeidad durante la performance, como un elemento que contiene un significado que va más allá del hecho de producir sonido.

Todos ellos comparten puntos en común como su apuesta por la investigación desde la práctica artística y que contemplan en sus investigaciones aspectos cognitivos, gestuales y contextuales.

El artículo de Carbonell (2002), “Quince segundos para decidirse. La “composición instantánea” y otras ideas recibidas acerca de la improvisación musical”, contiene reflexiones sobre diferencias existentes entre composición e improvisación, relativas a la idea de proceso y producto y a la interacción del público con la obra resultante de ambas.

Como compilación imprescindible de estudios relacionados con la improvisación, sus procesos y sus diferentes formas, destaca el libro *En el transcurso de una interpretación. Estudios sobre el mundo de la improvisación musical*, editado por Nettl y Russell (2004). Este recopilatorio, además de contener el capítulo de Nettl (2004), *Un arte relegado por los eruditos*, en el que se realiza un exhaustivo análisis sobre el estado del estudio de la improvisación a lo largo de la historia por los musicólogos, incorpora los trabajos de autores como Jeff Pressing, sobre el comportamiento improvisado, Stephen Blum, sobre reconocer la improvisación o de Chris Smith, sobre semiótica de la interpretación improvisada, entre otros.

Como modelo de estudio y representación de procesos improvisatorios se encuentra la tesis doctoral de García Ruíz (2014), *Propuesta de una herramienta de representación multi-método de los procesos funcionales de la expresión en la improvisación libre. Un estudio sobre las improvisaciones realizadas por Musicalibre*, en la que a partir de la pregunta de si es posible representar los procesos formales y expresivos de una obra improvisada analiza una experiencia de improvisación libre y presenta una herramienta para su estudio.

También la tesis de Chamizo Moreno (2009), *Estrategias narrativas de la improvisación en el jazz modal*, analiza improvisaciones modales, desde el punto de vista del significado y el intento de medir la narratividad, entendida como sucesión de estados que desencadenan una transformación.

Existen otros autores que tratan diversos aspectos relacionados con la improvisación y la experiencia artística, como Asprilla (2013) en su artículo

“El proyecto de creación-investigación. La investigación desde las artes”, en el que analiza el papel del artista/investigador y reflexiona sobre su necesidad de definir una postura estética personal. También Carbonel, (2002), en su artículo “Improvisación, música y pensamiento contemporáneo”, reflexiona sobre la improvisación libre y sobre la creación en tiempo real como pensamiento contemporáneo por sus características de rechazo a la forma y de implicación de los autores. Por último, Meyer (2001) y su libro *La emoción y el significado en la música*, que realiza importantes aportaciones sobre la psicología de la percepción musical.

Sobre la creación y sus procesos cabe citar a Cage, (1999), *Escritos al oído* y a Oliveros (2019), *Deep Listening. Una práctica para la composición sonora*. Este último contiene la experiencia de la autora en su proceso creativo e interpretativo y profundiza en su experiencia como compositora, y en la improvisación en sus experiencias artísticas. También el libro de Boulez, Changeux, y Manoury (2016), *Las neuronas encantadas*, contiene las reflexiones de Boulez sobre procesos cognitivos en la creación musical y teorías del consciente y no consciente en la invención musical, la intuición estética o el acceso a la conciencia.

Con respecto a diversos lenguajes de la improvisación, cabe destacar en improvisación libre el libro de Galiana (2017), *Improvisación libre. El gran juego de la deriva sonora*, que contiene reflexiones sobre el proceso de creación en improvisación libre. Entre la variedad existente de bibliografía sobre el lenguaje improvisatorio en el jazz, a sabiendas de que dejo muchos por nombrar, destaco *la Historia del Jazz Clásico y la Historia del Jazz Moderno de Tirro (2007)*.

Otros autores que abordan en sus obras la improvisación musical son, Hensy de Gainza (1983) *La improvisación musical*, Molina (1988), *Improvisación y educación musical en España* o Terrazas (2006), *La improvisación y la enseñanza de la técnica contemporánea en la flauta travesera*.

En cuanto a la repetición y su tratamiento como recurso para la creación, cabe destacar a Kühn (2009) y su *Tratado de la forma musical*. En él se definen los conceptos de repetición, variación y analiza los efectos que generan los distintos tipos de repetición. Expone cómo se utilizan los recursos de variación, repetición, variante, diversidad y contraste por diferentes autores de distintas épocas para lograr efectos.

Pelinski (2009), en su artículo “Ostinato y placer de la repetición en la música de Astor Piazzolla”, habla sobre el ostinato entendido como forma de repetición sobre la que construir una obra y expone una clasificación de los ostinatos.

También sobre la repetición cabe tener en cuenta el artículo de Steve Reich (1974), “La música como proceso gradual”, en el que habla de piezas de música que son literalmente procesos, haciendo énfasis en el desarrollo sonoro y en la exposición extremadamente gradual.

El libro de Auner, J. (2018), *La música en los siglos XX y XXI*, contiene información sobre autores, formas musicales y corrientes de vanguardia en el siglo que utilizan la repetición como recurso y la composición por capas.

En cuanto a los estudios de Performance, cabe destacar el artículo de Úrsula San Cristobal (2018), “¿Acción, puesta en escena, evento o construcción audiovisual? Una breve introducción al concepto de performance en humanidades y en música, y el de A. Madrid (2009), “¿Qué son los estudios de performance?”, en los que se aborda el debate existente sobre los estudios de performance y se proponen definiciones que contribuyen a acotar la definición de performance según la acción que se estudia.

## **I.7. Metodología y plan de trabajo.**

La metodología principal que se utiliza es cualitativa. Esta metodología, desde la práctica, la combino con métodos de investigación documental de búsqueda bibliográfica y recopilación de datos. Dentro de los métodos cualitativos utilizo la observación y la observación participante, la experimentación, la autoetnografía o la memoria personal, entre otros.

Dentro de los métodos para recabar datos en la investigación cualitativa utilizo el registro audiovisual de distintas experiencias improvisatorias para su posterior análisis. A través de la observación he recopilado notas y materiales que aportan datos sobre el marco de experiencia diseñado. Los he descrito en tablas realizadas específicamente a tal efecto. Estas tablas contemplan aspectos como el momento o la fase de la improvisación, la superposición de bloques sonoros, el número de vuelta o loop, la direccionalidad de la improvisación en sus distintas fases, consecuencias de las elecciones en el movimiento, influencia de la retroalimentación en las elecciones o las observaciones relación entorno-instrumento-improvisador/a, entre otros aspectos que contribuyan a describir el proceso. Además, registro aspectos formales sobre ritmo, altura, métrica, forma y expresión entre otros aspectos musicales y su influencia en la estructura o en la dirección de cada improvisación o en sus diferentes fases.

## **Capítulo II. LA IMPROVISACIÓN COMO ACTO CREATIVO COMPOSITIVO.**

Existe un debate sobre la improvisación entendida como creación en el momento, proceso, y sobre la consideración de su resultado como obra, producto.

Esto se debe principalmente al carácter efímero del hecho de improvisar y su no permanencia en el tiempo, cuando la obra se ejecuta en una actuación en vivo en músicas como el jazz, la improvisación libre, la música clásica contemporánea o cualquier género donde exista improvisación. También es debido al lugar secundario que ha ocupado la improvisación dentro del marco de estudio de la historia de la música clásica occidental.

No obstante, y a pesar de esto, en la actualidad las músicas improvisadas en la música culta occidental han ido ganando con el tiempo el respeto y la consideración de los y las investigadores e investigadoras, musicólogos y musicólogas y miembros del colectivo musical de música contemporánea. Hoy en día el jazz tiene el reconocimiento como estudio superior de música en los conservatorios: la improvisación forma parte de composiciones en música clásica contemporánea, así como la improvisación libre goza de gran consideración por parte del colectivo de músicos/as e intérpretes. También en varios conservatorios han incluido asignaturas de improvisación en música clásica o antigua. La improvisación, “en la historia de la musicología, ha desempeñado un papel secundario. Los musicólogos se han ocupado en primer lugar de la composición dedicándose más al estudio de la obra acabada, tal y como ha quedado escrita por el compositor, que al proceso de su creación.” (Nettl, 2004, p. 9).

Sin embargo, en la actualidad, son numerosos los autores y autoras que en sus estudios investigan los procesos que tienen lugar durante la improvisación como acto creativo compositivo, e incorporan investigaciones desde la práctica en sus estudios, para su mejor comprensión, como Sloboda (2013), Pressing (2014), Palmer (2017), López-Cano (2013).

La apertura de las personas que practican la musicología a la consideración como relevante de la música de otras culturas también ha contribuido al hecho de cambiar la perspectiva etnocentrista en el estudio de la música. Esta apertura, a su vez, ha fomentado la comprensión de otras músicas y de los procesos de hacer música y como consecuencia la improvisación ha tomado un lugar relevante para ser estudiada. De este modo, “los etnomusicólogos han abordado el tema de la música improvisada durante más de un siglo, pero el estudio de la improvisación como proceso específico surgió



más tarde” (Nettl, 2004, p. 9). Disciplinas como la musicología, la etnomusicología, la psicología de la música o el estudio de los procesos cognitivos, aportan cada vez más datos para la comprensión de los procesos en el acto creativo.

Se puede observar cómo la consideración de la importancia de la improvisación y el resultado de ésta como obra, al igual que el papel de la persona improvisadora, ha ido variando en el tiempo, dependiendo de la cultura y del estilo musical.

En el mundo, existen multitud de formas de improvisación que gozan en su cultura de reconocimiento como obra. El gamelán Javanés, las swaras y el kriti del Sur de la India, el canto épico Serbo-Croata o el raga hindostaní, son ejemplos de muy diferentes formas de improvisación, que contemplan entre sus diferencias aspectos como “la composición oral sin notación, la improvisación de cadencias, la improvisación en fugas y piezas cuya estructura se basa en las elecciones hechas por el compositor al comienzo de un discurso musical” (Nettl, 2004, p. 14).

En la música clásica occidental, las obras más valoradas “son las obras extensas e intrincadas -sinfonías, óperas, conciertos y quizás las grandes obras de cámara y sonatas para piano- y raramente se incluiría en esta lista a las piezas breves que sugieren una creación impulsiva y de carácter improvisatorio, como los impromptus, fantasías, moments musicaux y rapsodias” (Nettl, 2004, p. 16), aunque estas últimas también gozan de reconocimiento.

A pesar del lugar secundario que ha ocupado la improvisación y las formas improvisadas en los estudios musicológicos, la improvisación si ha sido destacable en la historia como cualidad ligada a las habilidades del compositor. Como grandes maestros compositores que a su vez eran buenos improvisadores encontramos a Bach, Mozart, Haendel, Beethoven o Schubert entre otros.

En la actualidad, los distintos tipos de música improvisada existentes tienen características que los distinguen y que dotan de peculiaridad al tipo de improvisación que de ellos resulta. Estas diferencias pueden venir dadas por las características propias del lenguaje de cada estilo, por el compositor de la obra o por la persona improvisadora, en el caso de proyectos independientes no enmarcados en un estilo concreto: el marco estructural o armónico de la improvisación, los rasgos del lenguaje improvisatorio o la ausencia de reglas.

A pesar de las diferencias existentes entre ellos, todos poseen una característica común y principal que es la que les otorga su principal valor y excepcionalidad: la creación en tiempo real. Esta peculiaridad de ser proceso que sucede en el momento,

es precisamente la principal característica que les dota de valor y de interés para ser analizado.

Si la consideración de una obra musical, para ser considerada como tal, solo tuviera lugar cuando su permanencia en el tiempo estuviera asegurada, una improvisación ejecutada en directo solo tendría valor como obra cuando fuera grabada en soporte de audio o audiovisual. (No se entra aquí en la dicotomía existente entre performance grabada vs performance en vivo<sup>2</sup>).

Está claro que esto no es así, que un evento artístico de música improvisada no pierde su valor por no tener las improvisaciones permanencia en el tiempo a no ser que sean grabadas en soporte. Es más, todo lo contrario, y es ahí donde las actuaciones improvisadas adquieren su valor, ya que las personas asistentes tienen la oportunidad de presenciar el acto creativo de la improvisación en el mismo momento, y de asistir, en ocasiones, a momentos únicos e irrepetibles precisamente por su carácter efímero. Es aquí donde adquiere un valor añadido la experiencia artística en tiempo real.

## **II.1. Proceso y producto.**

La improvisación es a la misma vez proceso y producto. El proceso tiene lugar en el acto creativo en sí mismo, en el hecho de la improvisación. Sus características, el valor que contiene y el resultado de este acto, dan lugar al producto, a la obra final. La diferencia principal en el proceso creativo en composición e improvisación radica precisamente en la atención que se presta al modo de creación en sí mismo y a su resultado, y en cuál es la consideración que se le da a cada uno de estos hechos. Según Matthews (2002), podrían considerarse dos hipótesis: “1) cuando una improvisación termina, se acabó. Por lo tanto, no hay producto. O bien, 2) en la improvisación, el proceso es el producto” (p. 18).

En una experiencia artística de música improvisada, el público asiste a la creación de un producto, siendo el proceso el producto en sí y se produce una relación especial en la interacción que el público establece con la obra: “el improvisador crea la obra

---

<sup>2</sup> San Cristóbal (2018) entiende la grabación como performance, como “aquella constelación de acciones que contribuye a la creación de eso que “audiovisionamos”, independiente de si se trata de una instancia en vivo o de una reproducción”. Comparto esta afirmación para las performances concebidas para ser reproducidas de forma audiovisual, no en el caso de performances realizadas en vivo, que son concebidas para ser experimentadas en vivo, a pesar de que estas puedan ser registradas de manera audiovisual y difundirse o utilizar para su estudio. Por otro lado, el registro en soporte de una improvisación en un evento, es el registro de ese momento y no tiene otro carácter. El registro del audio de improvisaciones en estudio para la edición de un disco o de audiovisuales para videoclips, lo concibo como parte del proceso creativo de la experiencia global del artista. Ahí la improvisación se registra para ser difundida, aunque en su difusión faltarán ingredientes al oyente para gozar de la experiencia improvisadora y su esencia al completo.

delante del público. En este sentido, lo que el público contempla es el proceso en sí...” (Matthews, 2002, p. 17).

La improvisación es un proceso que tiene lugar “on-line”, en tiempo interior (Palmer, 2017, p. 6). Es decir, mientras se está creando la música se está generando la obra, o, para ser más precisa, se está completando la obra, puesto que en la mayoría de los casos de improvisación se suele partir de un marco preestablecido<sup>3</sup>.

Resultan de gran interés las aportaciones que hace Reich sobre los procesos musicales entendidos como piezas, que se pueden asemejar perfectamente a los procesos que tienen lugar durante la improvisación sobre una base repetida.

Reich concibe “piezas de música que son, literalmente, procesos” (1974, p.1). Para él una pieza se comprende a través de su proceso, de su desarrollo sonoro y para llegar a la perfecta comprensión del proceso durante la audición, incide en la gran importancia de ir exponiendo de forma extremadamente gradual el material sonoro (Reich, 1974, p. 2). Señala la exposición gradual del material sonoro como inherente a la música que es entendida como proceso.

De aquí se puede tomar el concepto de exposición gradual y de las piezas que son “procesos”, excluyendo la acepción de proceso que hace Reich en las músicas modales, como el rock o la música clásica de la India, que utilizan la tonalidad constante y las notas sostenidas y repetidas como bordón, a las que atribuye la característica de ser “marcos estrictos de improvisación” (1974, p. 2). Reich no está hablando del hecho de hacer improvisación sobre una base, (es más, él excluye la improvisación con la música que es proceso), sino de la creación de la base en sí, y del proceso que está teniendo lugar en el momento, que es a la misma vez producto y proceso, como proceso de creación y pieza musical en sí.

Esta interesante contribución, se puede extrapolar a la exposición gradual de una base (ver video 1) y sobre todo al desarrollo de la improvisación que se realiza sobre ella, donde la improvisación es proceso, aunque él no la considere como tal, y es gradual, como se podrá ver más adelante.

---

<sup>3</sup> La ausencia de este marco o de reglas en estilos como la improvisación libre, se establece también como marco o pauta preestablecida para la creación, por lo tanto, no está libre de él. La libertad total en la improvisación y en la creación, la ausencia de reglas no es posible.

Aunque Reich no entienda a los marcos de la improvisación en jazz, rock, música clásica de la India u otras músicas como proceso, y efectivamente no lo son, y aunque no contemple la improvisación como parte de un proceso, las apreciaciones que hace se pueden aplicar al desarrollo de una improvisación, así como a su comprensión de este proceso. En el caso que se estudia en este trabajo se puede aplicar el concepto de proceso a la exposición gradual de las partes que componen una base o una pieza. También se puede aplicar este mismo concepto de pieza que es literalmente un proceso a la improvisación, en su desarrollo gradual.

Los procesos, sean en la creación de una pieza o en una improvisación, tienen características comunes como la exposición gradual o la necesidad de ser comprendidos a través de su desarrollo sonoro.

## **II.2. Creación on-line. El acto performativo como generador de material musical nuevo.**

La improvisación on-line es la creación improvisada en tiempo real. Es un momento creativo que se desarrolla en un tiempo paralelo, que Cook denomina “en tiempo interior” (como se cita en Palmer, 2017, p.6). Si se contempla el resultado de la creación on-line improvisada desde el punto de vista del resultado, obtendríamos lo que Palmer (2017) denomina, “improvisación generativa”, es decir, materiales musicales que se han generado como consecuencia de la creación on-line.

El término “tiempo interior”, utilizado por Cook en oposición al de “tiempo exterior” para referirse a la composición (como se cita en Palmer, 2017, p. 6), resulta particularmente acertado, si se tiene en cuenta el momento performativo. Se podría decir que el acto o momento performativo de la creación improvisada sucede en un tiempo paralelo al real, un tiempo que transcurre en el interior de quien improvisa y que trasciende los límites de la realidad y del tiempo objetivo. Siguiendo esta analogía se podría decir que no solo la improvisación sucede en tiempo interior, sino también el acto performativo, siendo todos los elementos que integran la performance definitivos en el resultado de los materiales que se generan. Esto es debido a la percepción subjetiva de la realidad que quien realiza la performance tiene. Autores como Berkowitz (2010), hablan del estado de total absorción y fusión con la música en el que se encuentran las personas improvisadoras durante una performance. El mismo autor al hablar del pensamiento de quien improvisa durante la performance, afirma que en el momento performativo, quien improvisa “opera como un todo integral, que incluye el cerebro, los

dedos, las relaciones con los demás músicos, los materiales musicales y el tiempo” (Berkowitz 2010, como se cita en Assinato, 2013, p. 232). Este tiempo interior y los procesos que suceden durante el momento performativo, son semejantes al concepto de “estado de flujo” que Berkowitz (2010, como se cita en Assinato 2013, p. 232) utiliza para referirse al estado de inmersión en el que se encuentran las personas improvisadoras en el momento performativo.

Una performance musical es una experiencia dinámica y en la parte de ella en la que existe creación improvisada<sup>4</sup>, se convierte a la misma vez en proceso y en producto.

Durante el proceso de la performance, el acto performativo se convierte a su vez en producto, en el inevitable hecho de que por el resultado de la creación se genera material musical nuevo. Los materiales musicales improvisados durante la performance son únicos, son instante, son momento presente y son resultado de ese momento en sí, que a su vez es consecuencia de la performance y de la dinámica integradora que supone toda experiencia artística<sup>5</sup>.

### **II.3. La repetición como base para la creación.**

En el marco de este trabajo el concepto de repetición que se estudia es el de la repetición sucesiva de fragmentos breves. También se utiliza la repetición como recurso, que trae a un momento algo expuesto con anterioridad.

Tenemos por tanto un doble concepto de la repetición: por un lado la repetición como apoyo firme que actúa como marco estructurador, generador de atmósferas y texturas armónicas-rítmico-melódicas, a la que he denominado repetición marco-textural; por otro la repetición como exposición de algo anterior que marca puntos de referencia o que nos trae al momento presente algo ya sucedido, a la que he denominado repetición referencial.

Kuhn (2007) explica diferentes modos de utilización de la repetición como forma y como recurso compositivo. Atribuye a la repetición cualidades de sencillez y energía para la creación y entre sus funciones destaca la de ser “un factor estructurador del espacio, una pieza de la arquitectura musical” (p.18). Por otro lado, aunque inicialmente

---

<sup>4</sup> En oposición al concepto de “conducta restaurada” de Schneider (San Cristóbal, 2018, p. 216) para el que en una performance toda acción llevada a cabo está planificada.

<sup>5</sup> En este caso hablo de la performance entendida como ocasión de creación en vivo, ya que es ese el objeto de estudio de esta investigación, pero no por ello caigo en el descrédito señalado por San Cristóbal (2018, p. 224) que realizan la *New Musicology* y la *etnomusicología* hacia las performances producidas a través de medios audiovisuales, ni comparto las consideraciones que realizan cuando atribuyen cualidades de obra exclusivamente a los materiales generados en performances realizadas en vivo y no a los materiales generados en dichas performances.

califica la repetición inmediata como lo que sería la renuncia a algo nuevo, que a priori podría ser una carencia, a continuación, le confiere a la repetición la cualidad de ser generadora de “consecuencias que se extraen de la repetición y que dan un posterior impulso, mediante la incorporación de alguna otra cosa” (p.18). Es decir, que un uso de la repetición es su utilización para que se genere algo nuevo, como generadora de consecuencias.

También es posible considerar o denominar a este tipo de repetición ostinato y más si tenemos en cuenta su relación con la improvisación. Kuhn define que “un bajo ostinato de fondo sirve de soporte a las formulaciones cambiantes de las voces superiores; el bajo fundamenta y, a la vez, articula la forma” (2007, p. 228) y expone cómo, desde el tiempo barroco, la repetición ha sido utilizada como base para la improvisación, poniendo por ejemplo de la práctica de improvisación sobre un ostinato como base compositiva, el *Orfeo* de Claudio Monteverdi (1607). Otro ejemplo de improvisación sobre un bajo ostinato se encuentra en el género de diferencia de los siglos XVI, XVII y XVIII, como los canarios, folias, jácaras, etc., que se practicaron en Italia y península ibérica y sus colonias. Bajos que se repiten una y otra vez con una misma base armónica y sobre la cual se improvisaba de manera indefinida<sup>6</sup>.

Un ostinato es un patrón melódico, rítmico o armónico, generalmente breve, que se repite de forma constante. Para este trabajo se entiende que el ostinato actúa como marco estructurador de una sección o pieza musical.

Pelinski (2005, p. 30) distingue entre ostinatos musemáticos y ostinatos discursivos, clasificación que fué adoptada por Philip Tagg (1982) de la semiología de la música (como se cita en Pelinski, 2005, p. 30). Los ostinatos musemáticos suelen ser de uno o dos compases y están basados generalmente en una nota pedal. Los ostinatos discursivos pueden ser de 8 o más compases y en ellos, por su extensión se pueden incluir mayor variedad armónica, si se desea. (Pelinski, 2005, p.30).

En este trabajo, en el caso de la repetición como base, se trata del concepto de ostinatos discursivos y de su yuxtaposición utilizada como base estructural.

Un ejemplo de música que utiliza la repetición como base para la creación es Astor Piazzolla. En ella utiliza los ostinatos como base para construir, inventar e improvisar. Sus obras *Otoño Porteño* (1969) o *Fuga y Misterio* (1968) son buenos ejemplos del uso del ostinato en su obra. En la música de Piazzolla “la redundancia de las repeticiones

---

<sup>6</sup> Rubén López-Cano, “Comunicación personal”, 27/02/2020.

de ostinatos establece una relación dialéctica con la invención de la superficie” (Pelinski, 2005, p. 36).

También se debe considerar a la repetición como fuente de placer para el creador. Como señala Pelinski (2005), de la misma manera que se produce placer en quien escucha, la repetición produce placer en quien crea o improvisa y da seguridad para la improvisación. Esta es la seguridad que aporta la conciencia de la nueva oportunidad, tema que trataré más adelante.

Según Pelinski “el empleo de ostinatos redundantes es una oportunidad para que el compositor muestre cuánta música se puede inventar sobre la base de un fondo estándar, y para que el intérprete luzca sus habilidades como improvisador” (2005, p. 38).

Son muchos los estilos que a lo largo de la historia utilizan la repetición como recurso para la creación, tanto en música clásica occidental, en músicas no occidentales, en música tradicional o en el jazz. Por mencionar algunos de los más recientes, dentro de la música occidental de los Siglos XX y XXI cabría destacar la composición por capas de Elliott Carter o composición estratificada de compositores y compositoras como Henry Brant o Sofía Gubaidulina, la música textural como la de Raphael Cendo, la música procesual de Ligeti, la música electrónica de Stockhausen, el minimalismo de Steve Reich o Terry Relay, el posminimalismo, también denominado totalismo o maximalismo, de John Adams o de Phil Kline - minimalismo y posminimalismo son a su vez ejemplos de composición por capas-, la música concreta de Pierre Schaffer o Pierre Henry, la música futurista de Russolo y Marinetti o el jazz modal de John Coltrane o Miles Davis. De las músicas no occidentales encontramos ejemplos de música basada en la repetición o de sonidos sostenidos por mucho tiempo en música de África, India u Oriente Próximo, entre otros.

De todos estilos mencionados destaco el minimalismo por sus características de repetición secuencial de patrones melódicos, rítmicos o armónicos, estructuras simples, por incorporar elementos constructivos y estructurales sencillos donde estatismo, movimiento y repetición se entremezclan, y por tener como fuentes de inspiración la influencia de los sonidos sostenidos por mucho tiempo de las músicas del mundo, como los bordones de la música India, los patrones rítmicos de la música ewé de África Occidental e influencias del jazz modal, de marcos estructurales sencillos y armonías modales estáticas sobre los que se presentan melodías largas. También porque incorpora la composición por capas con el uso de múltiples ostinatos, las posibilidades de la tecnología y el sonido amplificado y algunas obras incorporan la posibilidad de

improvisación o creación del intérprete. Algunas obras representativas que contienen estas características son *Four Organs* (1970) de Steve Reich, que usa instrumentos electrónicos, usa un solo acorde o *Music for Mallet Instruments, Voices and Organ* (1973) que incluye la percusión de tipo gamelán y capas estratificadas, *The well tuned piano* (1987) de La Monte Young, en el que aparecen armonías sostenidas durante mucho tiempo, *Einstein on the Beach* y *Satyagraha* (1980) de Glass, que usa amalgamas para crear ritmos extensos, o *In C* (1964) de Terry Riley en la que establece 53 fórmulas melódicas, pero deja a elección del intérprete el establecimiento de la forma.

Por otro lado, también de la exposición gradual de los fragmentos breves u ostinatos que tiene lugar durante la propia actuación, en el caso práctico que se va a estudiar, se derivan diversas consecuencias que influyen en la creación improvisada: la creación de un clima envolvente de inmersión; la conexión profunda de quien interpreta e improvisa con cada una de las capas que forma el entramado sonoro de la obra; el efecto de goce y placer que se produce tanto en la persona improvisadora como en quien escucha; el material musical que se genera sobre este marco en concreto. Esta exposición gradual puede considerarse como un motor de lanzamiento de consecuencias e impulsos que generarán determinados materiales musicales.



### **Capítulo III. MÚSICA IMPROVISADA Y PERFORMANCE. LA EXPERIENCIA ARTÍSTICA MUSICAL COMO UN TODO INDISOCIABLE.**

Al entender la improvisación como proceso de creación en un momento, cobra carácter de performance. El término performance ha estado y sigue estando sujeto a debate. Dentro de las disciplinas humanistas ha adquirido diferentes acepciones a lo largo del tiempo y aún lo sigue haciendo en la actualidad, “si bien en algunos casos es posible distinguir algunos elementos comunes, no cabe duda de que cada investigación acuña sus propias definiciones a partir de las características de su objeto de estudio” (San Cristobal, 2018, p. 4). Entre los puntos comunes de las definiciones más recientes se encuentra la característica de performance entendida como acto creativo en el momento, la ejecución de arte en un momento en vivo. Esta característica, es también la característica principal de la improvisación, en cualquier estilo o tipo de improvisación ante el que nos encontremos.

Respecto a los estudios de performance y el estudio de la acción, para autores como Schneder (2002) la performance se define como una *conducta restaurada*, “es una acción premeditada y ensayada, donde la performance es fruto de la planificación” (como se cita en San Cristobal, 2018, p. 10). No obstante, como cualquier acción llevada a cabo en un tiempo y un momento determinado, siempre existe un contexto, que influye en el resultado. No se puede aislar una acción humana de la influencia que el contexto le imprime y que por tanto genera también acciones espontáneas. Por otro lado, la corriente del *performance art*, influida por las corrientes de vanguardia del futurismo, dadaísmo, surrealismo o arte conceptual, abandonan la idea de obra de arte estática tomando el proceso relevancia frente al producto final, abogan por la interdisciplinariedad y por la experimentación artística y el performer deja de ser intérprete para convertirse en creador (San Cristóbal, 2018. p. 8). También, desde el ámbito de la sociología se encuentra la noción de performance de Bauman (1975, como se cita en San Cristóbal, 2018, p. 6), que resalta el acto espontáneo en la performance, producido por la interacción del performer con el contexto de una situación particular.

La acepción del término performance en este trabajo para el estudio de la experiencia artística improvisada, contempla en parte esta afirmación de *conducta restaurada* - entendida como marco estructural premeditado sobre el que crear que genera acciones espontáneas- y a su vez, entiende al performer como creador, estableciendo una igualdad en la consideración de resultado final tanto del proceso y de los elementos que lo integran como del producto resultante.

Existen diversos tipos de performance: ensayada, preparada o grabada vs en vivo. En este trabajo me centraré en la performance en vivo. No obstante, aunque se utilizan grabaciones para analizar, son de performances realizadas en vivo, que son estudiadas y analizadas posteriormente, la grabación no es la performance en sí misma. En efecto, como dice Mathews (2002), “la grabación de una improvisación no es una improvisación, es más bien la foto de una improvisación” (p. 19).

Se hace una diferencia entre la experiencia artística y la asistencia en vivo al evento y la asistencia de los participantes a la performance, y la reproducción de la grabación del mismo. Por eso el concepto de performance grabada como performance, no se contempla en este trabajo. Porque dentro de la experiencia artística que se propone analizar y el objeto de estudio, se contemplan aspectos inherentes e indisolubles al evento en vivo, que no se pueden recoger en una grabación.

Una experiencia artística en vivo es el resultado de un conjunto de factores que se incluyen dentro de la propia práctica musical o de la práctica improvisatoria. No solo el resultado sonoro se convierte en el producto durante la experiencia artística o performance, para las personas asistentes, sino que existen múltiples aspectos que contribuyen a conformarla y a imprimirle carácter, sobre todo cuando se trata de experimentar el resultado sonoro de la creación en tiempo real. Estos elementos forman parte de ella -entre los que se encuentran la interacción del intérprete con el entorno y su instrumento, la corporeidad o la emoción, entre otros aspectos intervinientes y que detallaré más adelante- y son percibidos tanto en el resultado sonoro como en la totalidad de la experiencia de las personas asistentes.

La experiencia artística en vivo es un todo indisoluble, que incluye aspectos que conforman tanto el resultado global como la propia práctica artística, creadora o interpretativa.

### **III.1. Interacción entorno-improvisador/a-instrumento.**

#### ***III.1.1. Interacción instrumento/intérprete.***

Dependiendo del instrumento y de su particular forma de producir sonido, se produce un tipo de interacción de base entre quien interpreta y el instrumento. De esta forma las personas cantantes poseen su propio cuerpo como instrumento, quienes tocan instrumentos de viento establecen una interacción profunda cuerpo-instrumento, ya que el propio cuerpo se incluye como parte del instrumento por su forma de producir sonido,

o quienes tocan instrumentos de cuerda o percusión establecen una relación menos directa entre cuerpo e instrumento ya que el cuerpo que afecta menos a las posibilidades de modificación del sonido.

De forma general se podría decir por tanto que encontramos por un lado factores técnicos, que condicionan una interacción de base por las características sonoras del instrumento y su forma de producir sonido, haciendo que la interpretación resulte corporalmente de una forma u otra. Estos factores condicionan el resultado sonoro y el resultado de corporeidad, así como las posibilidades de expresión personal y la propia interacción entre el instrumento y la persona música o intérprete del mismo.

Por ejemplo, en el caso de la flauta travesera, instrumento que va a ser objeto de análisis en este TFM, el sonido y la sonoridad se producen tanto en el instrumento como en el cuerpo de la persona instrumentista, que actúa como resonador, además de que el cuerpo actúa como iniciador de la producción de sonido, con la necesaria impostura y control de la respiración y de la emisión del aire que posteriormente se transmitirá a través del bisel de la flauta. A partir de ahí, además intervienen los resonadores, principales y secundarios. Como indica Dick (1995, p. 5) los resonadores principales son pecho, cuello (sobre todo cuerdas vocales), cavidad bucal y la propia flauta. De ellos, los tres pertenecientes al cuerpo se pueden controlar voluntariamente por quien interpreta, pudiendo modificar el sonido resultante. Los senos, resonadores secundarios, no se pueden controlar. No obstante, aunque el sonido comience cuando se sopla por el bisel, la interpretación, la acción, la producción para que el sonido sea posible comienza antes en el cuerpo del flautista, que es parte del sonido en este proceso de emisión, además de actuar como resonador.

En este ejemplo la interacción instrumento/intérprete es total e indisoluble, y en este caso, el cuerpo es también instrumento. Para lograr el sonido final de la flauta es indispensable el cuerpo de la persona ejecutante. En otros instrumentos, sobre todo de viento, se producen interacciones similares.

Por otro lado, encontramos elementos personales que afectan a esta interacción, que son dependientes de la personalidad de quien improvisa, de su forma de expresión y de la particular relación que tenga la persona improvisadora con su instrumento. Para Assinato (2013) “es en la relación que el músico construye con el instrumento donde están inscritas las posibilidades de acción del improvisador” (p. 104). También la interacción depende de otros factores personales de quien improvisa, como pueden ser la relación que el improvisador tenga con la música y con la experiencia artística en tiempo real: la emoción, la interacción con el contexto, o la actitud escénica, entre otros,

en los que iré profundizando individualmente en los siguientes apartados.

A través del análisis de la gesticulación de la persona instrumentista en su interacción con su instrumento dentro de la performance se puede llegar a construir significado, tomando estos gestos “como un despliegue de gestos interpretantes cuyo principal valor no es el de remitir cada uno de forma aislada a un significado también aislado, sino de construir una red interdependiente de entidades que se interpretan unas a otras para dotarse entre todas ellas de significación.” (López-Cano, 2019, p. 40).

### ***III.1.2. Gesto, acción epistémica y performance musical.***

El gesto, durante la interpretación o la improvisación musical en una experiencia artística, se encuentra integrado en el resultado sonoro. En la práctica instrumental, el sonido incluye al gesto y el gesto incluye al sonido. Ambos forman parte del proceso y del resultado total. Los gestos contribuyen a conformar el significado global del hecho sonoro, además de ayudar a quien interpreta en su práctica instrumental. Como explica Assinato (2013) “el gesto es parte del significado musical, parte de la experiencia sentida y por lo tanto parte de lo que puede entenderse por pensamiento musical resultado de una compleja red de interacciones corporales con el ambiente. Su significado es indisoluble del sonido” (p.118).

Además, durante la performance el público percibe que el gesto viste al sonido y viceversa y esta relación interactiva ayuda a completar el significado global de la experiencia artística, aportando significado, vivencias emocionales y transmitiendo carácter y expresividad.

Para el estudio del gesto en la improvisación, siguiendo la propuesta de categorías gestuales de López-Cano (2009) en su estudio sobre la gesticulación de Keith Garret en su Tokio '84 Encore (p. 20-34), extraigo las categorías de: 1) gesto efector (Gef), relativa a los gestos propios de la producción de sonido; 2) gestos ancillares (Gall), que son gestos motores que acompañan la producción; 3) gestos de exhibición (Gex), que forman parte de la escenificación o dramatización de la performance; 4) Gestos adaptativos (Gap), relacionados con la autoestimulación y con las acciones epistémicas.

De los gestos ancillares, en adelante Gall, en el estudio tendré en cuenta principalmente: 1) los gestos preparatorios, que realiza la persona improvisadora antes de la tarea efectora; 2) los gestos vinculados, que colaboran con el movimiento efector y dependen de la técnica de la persona improvisadora; 3) y los gestos icónicos que se mueven entre la producción sonora y la expresividad estética de la performance. Los gestos icónicos a su vez se dividen en gestos traductores, que trasladan al movimiento

las incidencias métricas, rítmicas y melódicas de la música, y en gestos interpretativos, que reflejan incidencias de la música pero que no están sincronizados estrictamente con la estructura o el discurso sonoro.

De los gestos de exhibición, en adelante Gex, tendré en cuenta para el análisis los gestos interpeladores, realizados para conectar con el público, los gestos de exteriorización del afecto de la música, que incluyen gestos que muestran el carácter y la expresividad de la música y los gestos de experiencia afectiva interna, que reflejan la vivencia emocional de la persona improvisadora durante la performance.

Por último, entre los gestos adaptativos, en adelante Gap, estudiaré los gestos de autoestimulación, que tienen que ver con la actitud escénica y están destinados a apropiarse del espacio de la performance antes o durante la interpretación o al control de los nervios, y las acciones epistémicas, a través de las cuales se contribuye a enfrentar un objetivo a través de tareas auxiliares.

Como explica López Cano (2009, p. 27), las acciones epistémicas son acciones motoras que sirven como apoyo para la realización de funciones cognitivas que van más allá de la expresividad. De esta forma, a través de la realización de movimientos que se podrían denominar auxiliares, se está contribuyendo al desarrollo y a la planificación de una tarea” López Cano (2009, p. 27).

A través de estas acciones epistémicas, se conecta directamente con el concepto de mente extendida de Clark y Chalmers (1988, como se cita en López-Cano, 2009), al considerar acciones corporales como “soportes físico- simbólicos, anclajes en el mundo físico que no necesariamente intervienen de manera efectiva en los procesos cognitivos... En ocasiones la mente necesita salir al mundo exterior para sujetarse en un elemento de este, pero de manera simbólica” (López-Cano, 2009, p.29).

Como acciones epistémicas se encuentran acciones motoras tales como seguir el pulso con alguna parte del cuerpo para mantener el ritmo, dramatizar la música con expresiones faciales o realizar efectos respiratorios no necesarios para la técnica del instrumento (López-Cano, 2009, p. 28-29).

Gesto y sonido se integran en la performance musical, proporcionando al público el resultado principal del audio-visual, donde “el músico experimenta y comunica la música a través de la unidad gesto-sonido y el oyente la comprende a través de esta misma unidad”. (Assinato, 2013, p. 92). El desarrollo de una performance en música improvisada está unido a quien improvisa y la relación que establece con su instrumento a través del movimiento. Las posibilidades de acción durante la improvisación, se

mueven principalmente en este marco y a partir de ahí, según el contexto, el número de participantes y los elementos que intervienen en la performance, se pueden establecer un sinnúmero de acciones y resultados. No obstante, en lo que a producción de sonido durante la improvisación se refiere, la acción del movimiento está vinculada a la interacción de quien improvisa con su instrumento.

### ***III.1.3. Contexto, percepción-acción, emoción.***

Durante una improvisación, existe una clara interacción y una relación conectada entre el contexto, la emoción y las consecuencias de las percepciones de quien improvisa en la acción resultante y el resultado sonoro. Se produce una determinada percepción del entorno por la persona improvisadora durante la improvisación. También se produce una percepción de la propia acción, de la performance que está sucediendo, así como una emoción durante el proceso creativo. Estas percepciones, que están actualizándose constantemente durante la performance, pasan a ser parte del proceso, condicionan el discurso musical y se hacen visibles para la audiencia de forma sutil, a través del sonido, del gesto, del movimiento o de las acciones.

Algunos autores como Matthews (2002), piensan que también la influencia de la forma de escuchar del público, condicionan el resultado de las improvisaciones:

La capacidad de escucha, el grado de entendimiento, la duración y profundidad de la atención son todos factores determinantes en cómo y hasta qué punto, el improvisador establece la comunicación y la intimidad. Influyen en el grado de riesgo que asume, en la velocidad de acontecimientos o pulso interno de su discurso, en el nivel de matización o complejidad que alcanza. (Matthews, 2002, p. 18).

Matthews (2002) habla de una comunicación interactiva entre el público y quien improvisa. No obstante, no dejan de ser percepciones subjetivas de la persona improvisadora. Quien improvisa no puede saber con certeza lo que el público escucha, si está concentrado o no. Puede interpretar señales, puede pensar que silencio es sinónimo de concentración y atención, no obstante, son todo interpretaciones. Lo que está claro es que esas percepciones, sean o no sean acertadas, se producen en cualquier performance, están ahí y están influyendo de alguna forma en los acontecimientos de la creación en ese momento.

También la acústica, el espacio, los ruidos ambientales, la interacción con otros músicos si los hay, son factores que condicionan la performance, las acciones de quien improvisa y el discurso durante la improvisación.

Respecto al impacto estético y a la parte emocional implícita en el acto creativo, Cage (1999), habla de la naturalidad en la creación y la expresión de emociones y define el componente emocional y dejarse llevar como parte importante en el proceso de la creación musical.

En este proyecto, en el momento de la creación existe la posibilidad de jugar durante la improvisación con los bloques sonoros repetidos en bucle: el fondo, que es la base repetida, y sus posibles combinaciones con la línea melódica improvisada, la figura. Durante este momento de creación e interacción, a la vez que se improvisa, existe un grado de concentración absoluta donde la mente está absorta y donde los factores externos están dentro del proceso sonoro que está teniendo lugar. Se ha llegado a un determinado estado a través del proceso de ir exponiendo gradualmente las partes que componen la base o textura (ver video 1 y video 2). Se ha producido una inmersión en la propia experiencia, en el espacio, con las personas asistentes, con los ruidos ambientales, la acústica. El estado de introspección es elevado, ya todo está dentro del proceso sonoro, a pesar de que se actualice constantemente y se vayan incorporando los nuevos estímulos que aparecen o que desaparecen. Ahí, los recursos de los lenguajes improvisatorios que posee quien improvisa y los de su propia intuición, aparecen y se integran en el discurso de la improvisación, pero ya no como frases o fórmulas ensayadas o practicadas, se produce una simbiosis donde son ligados, articulados, expuestos por la emoción o quizás por un instinto natural que el propio estado ha generado y donde pasan a integrarse en ese todo.

Con el material sensorial que se genera a través de las texturas y sus combinaciones, figura y fondo a veces se entrelazan, a veces se ocultan, a veces desaparecen. En muchos casos estas combinaciones, vienen dadas por la emoción de la persona que lo ejecuta.

Dentro de las teorías de la emoción musical, se encuentra la teoría de Meyer (1956), basada en la creación de expectativa y por lo tanto en una relación entre público e intérprete. En determinados estilos o formatos de presentación musical, existe un intercambio emocional entre intérpretes y oyentes, en los que este intercambio resulta una parte fundamental. Para Racy, “esto conduce al planteamiento de que la creatividad no es individual ni se concentra en el creador, sino que está basada en la colectividad e inspirada en lo social” (Racy, 1991, como se cita en Pressing, 2014, p. 61).

### **III.2. Experiencia artística. El punto de partida.**

Al hablar de experiencia artística, estoy hablando del estudio de la experiencia de quien realiza la performance. El término también tiene en cuenta al público, que es parte integradora del contexto y por lo tanto parte del proceso, como espectador y como sujeto activo participante de la inmersión.

El punto de partida de una experiencia artística, engloba aspectos tanto estéticos y filosóficos, como sociales, musicales y personales (en el caso de proyectos personales), que suelen estar inscritos en el marco de la base del propio estilo, de la cultura o de la época -sus características, su lenguaje.

Para el estudio de la improvisación y sus procesos “una propuesta que distingue a la improvisación de la composición, y que nos ayuda a comprender los procesos improvisatorios y sus prácticas establecidas, es la identificación de un punto de partida que el improvisador utiliza como base para su arte” (Nettl, 2004, p. 20). Es decir, la existencia de un marco o modelo establecido previamente sobre el que se realizarán las improvisaciones y que según la cultura o el estilo puede ser diferente.

En este estudio, el punto de partida establecido son las bases (ver video 1, ver vídeo 2), interpretadas y grabadas en directo. Se interactúa con ellas y en esta interacción se realizan las improvisaciones que se van a estudiar.

#### **III.2.1. Postura estética.**

Para llevar a cabo la realización de un proyecto personal de creación se hace necesario desarrollar una postura estética. Autores como Cage (1999) también señalan la necesidad para el creador de una apertura mental para que haya evolución y de la “revolución” que esta lleva implícita.

Aspirilla (2013) afirma, que en la creación-investigación en música se trata de “realizar una actividad de naturaleza creativa, desde el panorama del pensamiento, en la que entran en juego las tensiones entre las formas existentes de construcción del conocimiento con la producción de lo original y lo novedoso”. Habla aquí de creación de algo novedoso, terreno en el que se mueve una improvisación, de investigación artística desde la práctica y también habla de proceso. Esta práctica lleva implícita una trayectoria creativa y una postura estética personal, en las que la subjetividad, la emoción y el pensamiento intuitivo tienen una alta valoración. “La investigación artística, por el lugar que el campo concede a la libertad creativa, admite muchas opciones con los contextos, objetos y los procesos”. (Aspirilla, 2013)



Se hace necesario para quien es artista definir una postura estética personal, por la naturaleza subjetiva que la obra lleva implícita y por su condición de forma dinámica. En este caso de un proyecto personal, en el que se entiende a la improvisación como proceso y producto, la condición de implicación de quien la realiza debe ser inherente al acto.

Así, posicionamiento estético personal, subjetividad, emoción, apertura mental y pensamiento intuitivo son elementos de gran valor para contribuir a definir la base de la creación improvisada y del sustrato filosófico que la sostiene. Implicación, emoción, evolución, revolución. Y a partir de ahí, todo lo demás.

### **III.2.2. La teoría de la destreza.**

La psicología del comportamiento improvisado estudia los elementos interdisciplinarios y culturales bajo los cuales se encuentra inevitablemente quien improvisa durante el momento creativo. Pressing (2004), en su intento de explicar y analizar los elementos que intervienen en los procesos improvisatorios realiza un estudio en el que elabora una teoría de la destreza y denomina a estos factores, constreñimientos. Busca conocimientos que puedan ayudar a las personas que improvisan a obtener mayor fluidez expresiva y realiza una propuesta sobre una forma de sortear los constreñimientos psicológicos desde el punto de vista de la destreza.

Para ello, en su estudio *Constreñimientos psicológicos en la destreza y la comunicación improvisatorias*, establece unos principios generales de la destreza, unos fundamentos psicológicos de la destreza improvisatoria.

Como principios generales de la destreza Pressing se cuestiona la perspectiva innata del talento. Expone que “la práctica intensiva y adecuada (“práctica deliberada”) está relacionada con el nivel experto y es probable que los fundamentos de la destreza puedan hallarse en los factores que predisponen al individuo a dichas prácticas intensivas” (Pressing, 2004, p. 52). En cuanto a la personalidad musical y a la fluidez de las habilidades que ayudan al improvisador en la comunicación y en la elaboración de su discurso, resalta la adaptación al cambio como una de las características de la destreza.

Sobre los fundamentos psicológicos de la destreza improvisatoria, piensa que la improvisación está configurada por los constreñimientos del procesamiento de la información y de la acción:

El improvisador debe ejecutar una codificación sensorial y perceptiva en tiempo real, distribuir su atención de manera óptima, interpretar los eventos, tomar decisiones, predecir (la acción de otros), almacenar y recuperar datos en la memoria, corregir errores y controlar los movimientos, y además debe integrar dichos procesos en una serie fluida de enunciados musicales que reflejen una perspectiva personal de la organización musical y una capacidad de emocionar a los oyentes (Pressing, 2004, p. 55).

Como ayuda para sortear estos constreñimientos Pressing resalta algunas herramientas, cuya destreza puede trabajarse con la *práctica deliberada*. Una de ellas es *el referente*, entendido como marco o estructura sobre la que improvisar que ayuda a disminuir influencia en la disminución del nivel de procesamiento, lo que aumenta las posibilidades de elevar el nivel y mejorar las improvisaciones. Otra es la base del conocimiento, asociada y establecida en la memoria a largo plazo, compuesta por los recursos, habilidades, materiales, extractos musicales, sub-habilidades de procesamiento adquiridos por quien improvisa, como otra de las herramientas para lograr fluidez en la improvisación (Pressing, 2004, p. 57).

En cuanto a los constreñimientos culturales existentes para quien improvisa, habla de las tradiciones y su influencia, en cuestiones referentes tanto al estilo musical, como a repertorio; el grado de incorporación de la música en rituales y eventos sociales o el valor asignado en una cultura a la actividad musical creadora (Pressing, 2004, p. 61).

Por último destaco la importancia que Pressing da a la improvisación y a la emoción, al señalar como aspecto incluido en la improvisación el intercambio emocional que se produce entre intérpretes u oyentes en algunos tipos de música o formatos de concierto y la importancia de la interacción con el público y otras personas improvisadoras.

En resumen, la teoría de la destreza de Pressing, trata de conceptualizar los aspectos o constreñimientos que encuentra quien improvisa, así como las habilidades necesarias que debe poseer quien improvisa, para mejorar las improvisaciones, “dejando libre la capacidad de atención para lograr un mayor control musical, realzar los efectos emocionales y aumentar la interacción con el público y los coimprovisadores” (Pressing, 2014, p. 68).

### **III.2.3. Estado físico. Preparación física y emocional.**

La influencia del estado físico también puede verse reflejada en el resultado de una experiencia artística, por lo que es importante prepararse física y emocionalmente antes de salir a un escenario, de forma previa a la actuación: calentar y realizar ejercicios de

concentración y de concienciación para hacer frente a los desafíos que una actuación de improvisación supone.

Al haber tantos elementos que intervienen, además de los físicos y emocionales (cómo se encuentra quien actúa en ese día y momento concretos), se debe ser consciente de que cada improvisación y cada experiencia será única. La importancia reside en prepararse en la medida de lo posible, para, como dice Pressing (2004), poder centrarse en lo musical y realzar el discurso musical y la transmisión hacia el público.

#### ***III.2.4. Actitud escénica.***

La forma de salir al escenario de quien realiza una performance, la forma de presentarse ante el público y de afrontar esta situación, tiene que ver con las cualidades personales de cada persona. Dependiendo de su estilo, de su manera de ser o de la importancia que cada persona da a este elemento como parte integradora de la performance, el resultado será uno u otro.

La importancia de la actitud escénica es vital ya que la forma de transmitir al público la manera personal de vivir la experiencia artística pasa a conformar el global de la propia experiencia. Y no solo la forma de vivir la experiencia como parte de una puesta en escena, en las acciones extramusicales, sino también en las de la interpretación musical. Durante una improvisación se produce la exteriorización del afecto de lo que quiere expresar la propia música y se transmite la vivencia interna de la emoción que vive quien improvisa. También se comunica su actitud frente a la experiencia artística y creativa on-line, la relación personal con la música y la forma de vivir ese momento. Todo esto se refleja en el sonido, en el discurso de la improvisación, en la calidad musical y en los gestos. Son sensaciones comunicables que también conforman la experiencia artística. La forma en que cada persona afronta una experiencia artística suele depender de su seguridad en sí misma, de la práctica y la experiencia y de su bagaje personal.

Una propuesta personal que ofrece técnicas y un modelo para afrontar una actuación en un escenario, en una experiencia artística en la que se realiza improvisación on-line, es la que propone Oliveros (2019). La escucha profunda es una propuesta de escucha interior como forma de conciencia para vivir una actuación en un escenario. En esta escucha interior la atención se dirige a la interacción entre sonidos y silencios, y pretende expandir la conciencia a la totalidad del continuum espacio-temporal. Para Oliveros, al escuchar de manera imparcial, surgen oportunidades de exploración y descubrimiento para conectar con nuevas formas de interaccionar.

Esta propuesta coincide con el proyecto personal presentado en este trabajo, en el que a medida que se va desarrollando la experiencia, se va alcanzando la concentración total y se llega a una conexión en el momento presente que permite proyectarse hacia el interior del proceso y de la improvisación. La experiencia de la creación on-line requiere de este estado de conexión interior, de exploración y de descubrimiento. Es una forma de vivir la experiencia de creación.

### **III.3. Música y experiencia compartida**

Hay muchos factores que intervienen en esta vivencia de la experiencia musical y la forma de vivirla depende en muchos casos de las percepciones personales que cada uno tenemos frente a ellos: cómo pensamos y vivimos la experiencia artística, la experiencia musical, la performance, la creación en el momento, la relación con los instrumentos, la relación con los demás desde la propia experiencia, entre otros.

El posicionamiento personal frente a una exposición pública, frente a uno mismo, frente a la creación y a lo que pueda suceder imprevisto en un instante, condicionan la experiencia. El concepto que cada persona tiene de la perfección, lo esperado y el resultado real y la integración de ese momento a cada instante durante la improvisación. La forma de vivir la integración y la constante actualización de lo que está sucediendo y su influencia en el resultado del discurso de la improvisación. El público: la afluencia de público, mucho, poco, lo esperado. El espacio, las personas que en él habitan, los y las técnicos de sonido, la prueba de sonido, el sonido resultante. Sentirse cómodo o no. Ver al público o no verlo. Espacios que acercan, espacios que alejan. La naturalidad. La capacidad personal de transmisión. La seguridad en uno mismo.

Una experiencia artística es una experiencia compartida. Como señalaba anteriormente, al hablar de experiencia artística, hablo de la experiencia de quien realiza la performance, pero también en esa experiencia se incluye al público como parte del contexto, como espectador y como sujeto activo capaz de interactuar.

A través del trabajo de autoetnografía realizado, obtengo que la música como experiencia compartida es, en el proyecto personal que llevo a cabo, la mejor y más natural forma de vivir y transmitir la música que hago. En una experiencia artística, esta forma que sentir y vivir la creación on-line no solo es la más natural sino que también es la que más sencillo lo hace todo. El posicionamiento personal produce acercamiento o alejamiento. La cercanía es necesaria para compartir.

## **Capítulo IV. DEFINIENDO RETROALIMENTACIÓN.**

El término retroalimentación surge en un contexto de interacción de la persona improvisadora con una base repetida. Denomino “retroalimentación” a la influencia que tiene la repetición continuada de una base sobre quien improvisa y a las posibles modificaciones de las que puedan ser objeto tanto la base como la improvisación, como consecuencia de esta interacción.

### **IV.1. Resultados de la conciencia de la nueva oportunidad en la creación en tiempo real.**

La existencia de un marco a la hora de improvisar es, cognitivamente, una de las herramientas que proporcionan un anclaje a quien improvisa a la hora de desarrollar ideas musicales.

Sloboda (2012), al hablar sobre la toma de decisiones realizada por quien improvisa, resalta como característica común de las improvisaciones, la de ser elaboradas sobre marcos formales preestablecidos o modelos, que “comprenden un anteproyecto o esqueleto para la improvisación... Tales modelos frecuentemente tienen una forma seccional recursiva, de tal manera que el que lleva a cabo la actuación se hace muy familiar con la estructura de la sección básica” (pp. 203-204). En el jazz, por ejemplo, la estructura de la armonía y la melodía son las que actúan como marco preestablecido. En la creación improvisada sobre *loops* sucede esto mismo: la familiaridad con la estructura y con la armonía de la pieza se llega a interiorizar absolutamente.

Casi todos los tipos de improvisación se construyen sobre marcos preestablecidos, incluso en el caso de la improvisación libre, en el que una de sus premisas fundamentales es la ausencia de estructuras prefijadas. En este caso también hay un marco preestablecido, aunque el marco mismo sea precisamente el hecho de no tenerlo. El hecho de fijar cualquier tipo de regla, aunque sea la ausencia de ellas, es también un marco estructural.

Así, la repetición constante de un fragmento, hace que la persona improvisadora se sumerja en la estructura y la armonía quedando ambas interiorizadas tan profundamente, que durante la improvisación llegue a dejar de pensar en ella. La repetición y la sencillez armónica y estructural -en este caso- contribuyen a ello. De la misma forma, la conciencia de tener una nueva oportunidad, el saber que esa misma estructura y armonía se va a repetir constantemente, dotan a la persona improvisadora

de tiempo, calma y seguridad para la creación. La armonía no cambia, la estructura armónica sobre la que se va a improvisar está clara y va a ser la misma, no hay sobresaltos. Todo esto se refleja en tiempo para elaborar ideas y materiales melódicos y en tranquilidad durante la improvisación.

En este sentido también Pressing (2014) señala el marco o estructura sobre la que improvisar como referente para disminuir el nivel de procesamiento y mejorar así las improvisaciones, “dejando libre la capacidad de atención para lograr un mayor control musical, realzar los efectos emocionales y aumentar la interacción con el público y los coimprovisadores” (p. 68).

La conciencia de la nueva oportunidad influye en el estado de quien improvisa y en su capacidad para elaborar su improvisación, dejando libre la atención para la elaboración de ideas musicales y contribuyendo a generar un particular estado de tranquilidad y serenidad durante la performance.

#### **IV.2. La influencia de la repetición como base en el comportamiento improvisado.**

El estudio psicológico de la improvisación a través del análisis del comportamiento, analiza como las personas se comportan entre el procesamiento de la información y la propia acción. Entre las tareas a las que se enfrenta quien improvisa se encuentran:

“ejecutar una codificación sensorial y perceptiva en tiempo real, distribuir su atención de manera óptima, interpretar los eventos, tomar decisiones, predecir, almacenar y recuperar datos en la memoria, corregir errores y controlar los movimientos, y además debe integrar dichos procesos en una serie fluida de enunciados musicales que reflejen una perspectiva personal de la organización musical y una capacidad de emocionar a los oyentes” (Pressing, 2014, p. 55).

La influencia de la repetición como base en el comportamiento improvisado a la hora de enfrentarse a estas tareas es notable. La conciencia de la nueva oportunidad influye notablemente en el comportamiento y en la manera de afrontar algunas de estas tareas. Principalmente contribuye al dejar libre gran parte de la capacidad de atención para tomar decisiones, elaborar ideas musicales, corregir errores, disfrutar del acto musical, transmitir y conectar con el público.

La influencia de la repetición como base en el comportamiento improvisado, se hace latente además en la inmersión profunda de quien improvisa, a causa de la escucha de la repetición constante, y en el olvido de una misma. Se produce una percepción ampliada del tiempo, una sensación de continuidad donde la propia experiencia y el resultado sonoro se funden sin saber dónde está el límite de lo personal y de lo musical.

Por otro lado, la repetición como base de la obra musical, genera un estado de placer tanto en el público que escucha como en la persona improvisadora. Como señala Pelinski (2005, p.39), la repetición es fuente de placer, “la escucha de música basada en una serie de ostinatos ofrece la confortable sensación de estar instalado en un espacio tonal fuera del cual el oyente podría ser arrastrado hacia las expectativas creadas por las progresiones”. Esta sensación placentera para el oyente, señalada por Pelinski (2005), se produce también en la persona que improvisa. Quien improvisa se encuentra sumergido en un proceso de escucha y de creación donde la repetición mantenida le hace entrar en ese estado placentero, de disfrute, de seguridad y de tranquilidad.

### **IV.3. Procesos y resultados de retroalimentación.**

Tras los apartados anteriores vemos las influencias que tiene la repetición como base tanto en el estado que se genera en quien improvisa como en las consecuencias del procesamiento, en las acciones de la persona improvisadora y en la improvisación.

Dentro de las acciones que puede llevar a cabo quien improvisa, en el marco de interacción de las obras planteadas para análisis, la persona improvisadora tiene la posibilidad de modificar de una determinada forma la base, a través de la adición, sustracción, activación o desactivación total de los bloques sonoros de que se componen las piezas que se van a analizar -con el manejo de los pedales en los que están previamente grabados. En esta interacción contemplo los conceptos de variante, contraste o carencia de relación, definidos por Kuhn (2009), como complementarios a la creación musical basada en la repetición. A través del uso de estos recursos entremezclados la pieza se transforma y se enriquece, se diferencia, se contrasta y se generan tensiones.

La interacción se produce en dos sentidos. Por un lado, la base repetida influye en el resultado de la improvisación tanto en el comportamiento improvisado como en el resultado sonoro de la improvisación. Por otro lado quien improvisa puede influir en la base eligiendo llevar a cabo o no la posibilidad de interactuar con ella a través de la

adición, sustracción o desactivación total (carencia de relación), realizando diferentes combinaciones con los bloques sonoros. Existe un margen de modificación de la base por la persona improvisadora para crear cambios y contrastes – que además mantienen el discurso musical, el interés y la base para la creación. El resultado de esta interacción tiene influencia a su vez en el resultado de la improvisación y esta posibilidad de interacción sigue produciéndose en ambos sentidos durante toda la improvisación.

Es en el resultado de estas posibles interacciones, producidas en dos direcciones, persona improvisadora/base, donde surge el término retroalimentación. Dentro de los procesos que tienen lugar como consecuencia de la retroalimentación, encontramos interacciones sobre la base y sobre la improvisación que afectan el resultado sonoro del producto. La realización de acciones o la no ejecución de la posibilidad de realizarlas, produce consecuencias en el resultado sonoro. En este contexto de la repetición como base que genera estados, comportamientos y posibilidades de interacción se produce la retroalimentación bidireccional entre la base y la persona improvisadora.

La retroalimentación incluye varios procesos como el impulso transformativo y las acciones estructurales. El impulso transformativo induce acciones en la improvisación. Estos impulsos pueden ser: 1) impulso de variación, 2) impulso de crecimiento, 3) impulso reductivo e 4) impulso de yuxtaposición. A través de estos impulsos se producen impactos en el resultado sonoro transformando el resultado de la improvisación. Los resultados de estos impulsos pueden generar en el resultado melódico efectos de texturización, potenciación, tensión, oscilación, distensión, relajación, contraste, estabilidad, reelaboración o distanciamiento tonal.

Por otro lado se encuentran las acciones estructurales, que son las que producen modificaciones en la base a través de la activación o desactivación de los pedales de *loop* y pueden ser: 1) acción aditiva, 2) acción sustractiva, 3) acción de fusión o combinativa. A través de estas acciones se producen transformaciones en el resultado sonoro como saturación, densificación, filtrado, extrañamiento (carencia de relación), continuidad o discontinuidad.



<p style="text-align: center;"><b>PROCESOS DE RETROALIMENTACIÓN</b></p>	<p style="text-align: center;"><b>RESULTADOS DE RETROALIMENTACIÓN</b></p>
<p>IMPULSO TRANSFORMATIVO</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Impulso de variación</li> <li>• Impulso de crecimiento</li> <li>• Impulso de desarrollo</li> <li>• Impulso reductivo</li> <li>• Impulso de Yuxtaposición</li> </ul>	<p>Texturización Potenciación Tensión Oscilación Distensión Relajación Contraste Estabilidad Reelaboración Distanciamiento tonal Movimiento interválico Distanciamiento</p>
<p>ACCIONES ESTRUCTURALES</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Acción aditiva</li> <li>• Acción sustractiva</li> <li>• Acción de fusión o combinativa</li> <li>• Acción de continuidad.</li> </ul>	<p>Saturación Densificación Filtrado Extrañamiento (carencia de relación) Inercia Estabilidad</p>

**Figura 1.** Conceptualización de procesos y resultados de retroalimentación. (Elaboración propia)

## **Capítulo V. EL RESULTADO SONORO DE MI IMPROVISACIÓN. DEFINIENDO ESTRATEGIAS HABITUALES DE IMPROVISACIÓN.**

### **V.1. Observación y descripción de interpretaciones improvisadas.**

La observación y descripción de interpretaciones improvisadas, la realizo desde la perspectiva que contempla la experiencia artística como un todo indisoluble, descrito en el capítulo III.

En el análisis de la performance y de las improvisaciones, estudio las acciones desde el punto de vista de los estudios de performance que, tal y como indica Schneider (2002), observan el comportamiento y la práctica artística, y empleo la observación participante como uno de los principales métodos para estudiar el comportamiento dentro de la propia cultura (como se cita en San Cristóbal, 2018 p. 10). Para ello he seguido los métodos descritos de autoetnografía (ver anexo IV, ficha de autoetnografía), como la observación participante y su registro, observando los parámetros que forman parte de una experiencia artística a partir de diversas herramientas.

Partiendo de esta perspectiva global, en primer lugar, analizo de forma general cada tema, que es el marco sobre el que se va a improvisar. En este análisis general estudio: 1) los bloques sonoros de los que se compone el tema y su estructura, discurso conductor, discurso armónico, disposición de los bloques y elementos del discurso; 2) luego realizo un análisis de los parámetros formales de lenguaje musical, que he separado en tres apartados, lenguaje musical, contenido musical y ámbito estructural; 3) por último realizo el análisis de las improvisaciones.

En este último apartado es donde analizo las distintas improvisaciones de las performances seleccionadas (ver anexo IV, ficha de autoetnografía). Para la observación y el registro de estas improvisaciones, he establecido tres categorías de análisis que incluyen aspectos formales, interpretativos, contextuales y experienciales, cuyo análisis es necesario y complementario a la observación y análisis de la influencia de la repetición en la improvisación y de los procesos de retroalimentación. Estas categorías son: 1) análisis formal; 2) análisis de repetición y retroalimentación. La tercera categoría, el análisis interpretativo, contextual y experiencial lo he realizado de forma conjunta para las tres improvisaciones que se analizan de cada tema.

Para el análisis formal, tomo como referencia el momento de la improvisación. La medida es el número de vuelta del *loop*: *loop 1, loop 2, loop 3,...* Por cada vuelta del

*loop* analizo aspectos formales, como los recursos armónicos, escalas o acordes utilizados en la improvisación y los elementos temáticos. También observo el resultado sonoro y la dirección de la improvisación y su traducción al gesto y al movimiento. Por último, se registra la evolución de la improvisación a través del *loop* y si se perciben o no influencias de la repetición en el comportamiento improvisado y en el resultado sonoro, así como los resultados de la retroalimentación.

Para la clasificación de los dos tipos de repetición principales utilizo los conceptos de repetición marco-textural, para referirme a la repetición constante de la base y el de repetición referencial, para la repetición que trae al presente algo ya conocido.

Para el análisis de retroalimentación utilizo la clasificación que se puede ver en la figura 1, donde están conceptualizadas las distintas acciones e impulsos de retroalimentación, así como los posibles resultados derivados de esas acciones (ver figura 1).

Para registrar la traducción de la improvisación al gesto y al movimiento utilizo la propuesta de análisis gestual de López-Cano (2009), ya expuesta anteriormente (ver capítulo III apartado III.1.2. Gesto, acción epistémica y performance musical). En este análisis distingo principalmente entre gestos y movimientos propios de la técnica del instrumento (Gef), los relativos a la expresión personal en la improvisación y que trasladan información sobre la expresividad estética (Gall), los gestos de exhibición o dramatización de la performance (Gex), o los gestos adaptativos o de autoestimulación (Gap). En el análisis se estudian con mayor profundidad los gestos icónicos (Gall): 1) los traductores, que aportan información al trasladar al movimiento las incidencias métricas, rítmicas y melódicas, 2) y los gestos interpretativos, que reflejan incidencias de la música pero que no están sincronizados con el discurso sonoro. También destacan los gestos adaptativos (Gap), que incluyen gestos de exteriorización de la música que muestran el carácter y la expresividad de la música o la experiencia afectiva interna.

Entre los gestos adaptativos (Gap) analizo las acciones epistémicas, es decir, la presencia de movimientos auxiliares que contribuyen a la realización de funciones cognitivas (López-Cano 2009) y su conexión con la idea de mente extendida de Clark y Chalmers (1988, como se cita en López-Cano, 2009), como soporte físico-simbólico.

En el último apartado de análisis de la interacción intérprete/ instrumento/contexto analizo si en la improvisación existen muestras - en el sonido, en el gesto, en el movimiento o en las acciones- de percepción del entorno, que puedan influir en el

resultado sonoro, haciendo especial énfasis en la observación de la influencia de la repetición en el resultado sonoro, en si existe retroalimentación, así como en la influencia del marco sonoro en la propia acción y en el resultado de la improvisación.

### **V.1.1. Propuesta de marco controlado para estudio.**

He escogido dos temas de mi repertorio para el estudio desde la práctica de improvisaciones realizadas sobre una base repetida: *Pantanosa* y *Tiempo Robado*. Ambos tienen una estructura principal basada en la repetición de secuencias armónicas sencillas a través de *loops*, lo cual va a conformar el marco establecido para realizar las improvisaciones. A partir de su estudio y del estudio de diversas improvisaciones realizadas sobre los marcos seleccionados voy a definir mis estrategias habituales de improvisación, así como a observar cuál es la influencia de un marco estructural repetido a modo de *loop* en el resultado.

De los dos temas seleccionados he escogido tres performances llevadas a cabo en momentos y lugares distintos, dentro de un rango de fechas entre febrero de 2017 y diciembre de 2019. Estas performances las he seleccionado por considerarlas relevantes para el análisis y reflexión posterior, por el contexto en que se realizan y por pertenecer a distintos momentos evolutivos del proyecto musical. La última actuación de cada tema que voy a observar, la he seleccionado porque ha tenido lugar en el transcurso de esta investigación, el 12 de diciembre de 2019. Durante su realización era consciente de que la performance iba a ser estudiada y formaría parte de esta autoetnografía, cosa que no sucedía en el resto.

Para cada uno de los temas, en primer lugar, he realizado un análisis general. Tras el análisis general de cada tema realizo el análisis de las improvisaciones realizadas en las performances seleccionadas, tres por cada tema (ver anexo IV, ficha de autoetnografía). Estos análisis han sido posteriormente comparados para obtener las conclusiones sobre la influencia de la repetición sobre una base que se repite en la creación en tiempo real.

El análisis del tema *Pantanosa* va incluido en el cuerpo del texto y el análisis del tema *Tiempo Robado* y las improvisaciones, se pueden consultar en el Anexo V, por motivos de falta de espacio y por agilizar la lectura del trabajo.

## V.1.2. Análisis de temas.

### V.1.2.1. Tema 1. Pantanosa:

En este apartado realizo en primer lugar el análisis general del tema *Pantanosa* de Elena Sáenz (nombre artístico de quien realiza este trabajo) cuyo vídeo se puede ver completo en el video que se anexa a continuación (ver video 3). Tras el análisis general se realiza el de las improvisaciones realizadas sobre ese mismo marco en tres performances que han tenido lugar en distintos lugares y contextos. Se puede ver la ficha de actuaciones seleccionadas en la ficha de autoetnografía (ver anexo IV, ficha de autoetnografía).



**Video 3.** *Pantanosa*. Performance realizada el 2 de mayo de 2019 a solo, dentro Festival de jazz y swing de los Auditorios de Murcia. Descargable en: <http://tiny.cc/pantanosaGuadalupe2019>

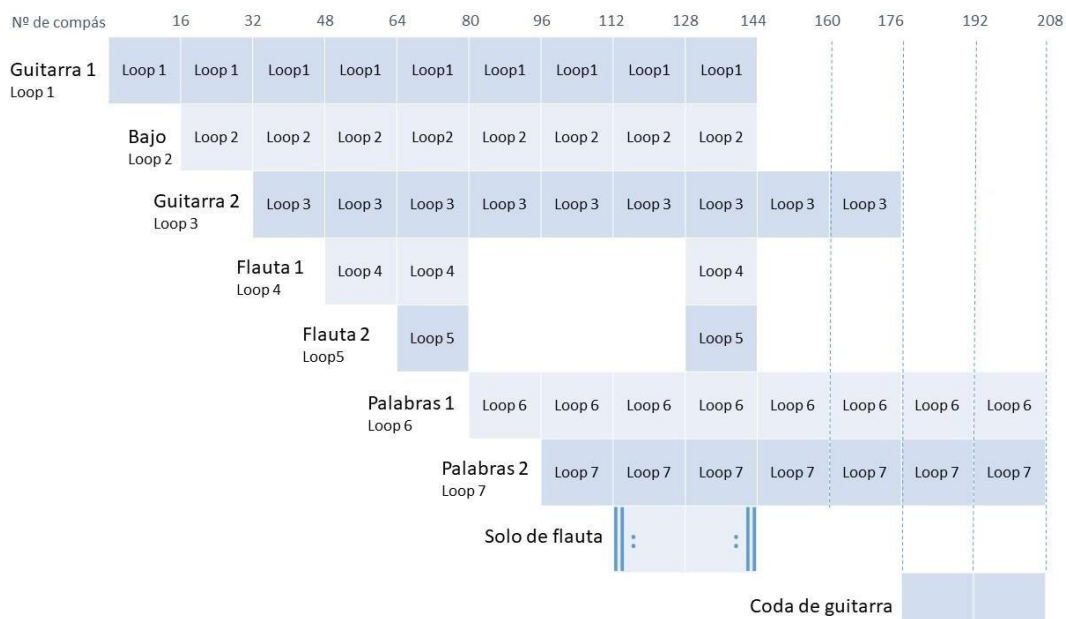
#### V.1.2.1.1. Análisis de los bloques sonoros

La estructura del tema *Pantanosa* (2017) (ver vídeo 6), está formada por tres bloques sonoros principales. Estos bloques son susceptibles de ir combinándose entre ellos a voluntad de quien interpreta la pieza, sumándolos al resultado sonoro o desactivándolos, haciéndolos desaparecer. Cada uno de estos bloques está formado por varias capas de *loops*. A su vez, cada *loop* está compuesto por 16 compases, con dos partes diferenciadas de 8 compases, que denominaré A y B. En la figura 2 se puede apreciar gráficamente la estructura del tema y la superposición de los loops (ver figura 2).

El bloque uno está formado por 2 *loops* de guitarra, *loop 1* y *loop 3*, y un *loop* de línea de bajo, *loop 2*. El bloque 2 lo componen los *loops 4* y *5*, correspondientes a dos capas con melodías de flauta, flauta 1 y flauta 2. El bloque tres está formado por los *loops 6* y *7* que son dos capas formadas por palabras extraídas al azar de la novela *Pantanosa*, escrita por el fallecido escritor murciano, Francisco Miranda, para cuyo homenaje fue compuesta la pieza.

El resultado de la superposición de los distintos bloques y sus posibles combinaciones, crea un discurso continuo, una atmósfera sonora. En cuanto al discurso

armónico, es tonal y está basado en una armonía de Am. La disposición de los bloques, tiene una función principalmente estructuradora. Cada uno de los tres bloques -formado por varios *loops* superpuestos- ejerce como base estructuradora y marco para la creación de quien improvisa posteriormente. Entre los elementos del discurso, se encuentran la repetición y el contraste de los bloques sonoros entre sí. Este contraste y repetición tienen lugar tanto por reaparecer los bucles de forma aditiva, al sustraerse o bien por el vacío contrastante al quedar silenciados, si se da el caso.



**Figura 2.** Estructura del tema Pantanosa de Elena Sáenz. (Elaboración propia)

#### V.1.2.1.2. Análisis formal de la pieza

La pieza se estructura en tres bloques principales y una coda. En el bloque 1 se encuentran los *loops* 1, 2 y 3. En la figura 3 se puede ver como se superponen los tres *loops* del primer bloque sonoro.

El *loop* 1 es el *loop* principal interpretado por la guitarra, sobre el que se construye el resto de la pieza. La parte A de este *loop* consiste en la repetición del intervalo de 3ª menor A-C. En la parte B existe alternancia del intervalos de 3ª menor A-C con el de 3ª mayor G-B .

Sobre este primer *loop* se superpone el *loop* 2, una línea del bajo interpretada con la guitarra. Consiste en un bajo constante de corcheas que se va introduciendo poco a poco de forma ascendente.

♩ = 89      Bloque Sonoro 1\_Pantanosa

Am/A Am/G Am/F Am/A Am/A Am/G Am/F Am/A Am/A m/GA m/FA m/A m/A Am/G Am/F Am/A Am/A Am/G Am/F Am/A

**Figura 3.** Bloque sonoro 1 del tema *Pantanosa*, compuesto por los loops 1, 2 y 3. (Elaboración propia)

Por último, para este bloque se superpone el tercer *loop*, interpretado por la segunda guitarra. Está compuesto por acordes de A menor con bajo en A para el primer compás, en G para el segundo, en F para el tercero y en A, de nuevo, para el cuarto. Esta disposición de acordes arpegiados se repite igual en las partes A y B: //Am/A Am/G Am/F Am/A//.

En el bloque 2 se encuentran superpuestas los *loops* 4 y 5 que son dos melodías de flauta, como se puede ver en la figura 4. El *loop* 4 es una melodía de flauta compuesta por dos partes contrastantes en A y B. La parte B se compone de intervalos ascendentes por terceras, menos el último que es de cuarta. El *loop* 5 también tiene dos partes contrastantes A y B, en la que A tiene un carácter rítmico y contrasta a contratiempo con la primera flauta. La parte B transcurre en intervalos paralelos a la flauta 1.

♩ = 89      Bloque Sonoro 2\_Pantanosa

**Figura 4.** Bloque sonoro 2 del tema Pantanosa, *loop 4* y *loop 5*. (Elaboración propia)

En el bloque 3, se encuentran los *loops 6* y *7*, ambos compuestos por una sucesión de palabras sin ritmo predefinido, interpretadas aleatoriamente a gusto de quien interpreta, con efecto contrastante entre las dos pistas (ver figura 5).

Bloque Sonoro 3\_Pantanosa

Accessories 1  
*Loop 6*

Accessories 2  
*Loop 7*

**Figura 5.** Bloque sonoro 3 del tema Pantanosa, *loop 6* y *loop 7*. (Elaboración propia)

El bloque 4 de la pieza es una coda, correspondiente a la parte final de la pieza. Consiste en una sucesión de acordes, //Fm, Gm, Ab Maj7, Bb7 CMaj//, que se interpretan con la guitarra sobre el tercer bloque sonoro.

Sobre las características del lenguaje musical, en general se puede decir que el lenguaje armónico es sencillo. Toda la pieza está construida sobre la capa principal de guitarra (*loop 1*), formada por 16 compases en 4/4 que están compuestos por una sucesión constante de intervalos de 3ª m (*la-do*) en la parte A y de 3º menor (*la-do*) y 3º mayor, en la parte B.

El ritmo es estable, invariable y constante. La negra, en las diferentes performances analizadas, oscila entre 80 y 90 bpm, así como la duración de la obra que puede durar entre 6 y 9 min, según la performance y según la duración de cada improvisación.

Los *loops* están divididos en dos secciones de 4 compases, A y B. En cuanto expresión y dinámica, existe un ligero contraste de intensidad entre A y B, al acentuarse en la parte B levemente la segunda corchea de cada grupo de dos.

El contenido musical está basado principalmente en una base de capas sonoras superpuestas, *loops*, cuya repetición constante logra conformar una atmósfera que se mantiene en el fondo. Este fondo es la base generadora para la creación melódica.

En cuanto al ámbito estructural de la pieza, la lógica discursiva de la pieza está basada en la primera capa sobre la que se construye la arquitectura de toda la obra. La exposición, repetición y variación de los bloques sonoros grabados y sus diferentes combinaciones abre paso al desarrollo de las ideas musicales de la improvisación.



Existe unidad estructural y un discurso coherente y continuo entre todas las partes. Hay equilibrio y naturalidad.

### V.1.2.1.3. Análisis de las improvisaciones

#### IMPROVISACIÓN 1:

La primera improvisación registrada tras la autoobservación del audiovisual, es la de la performance del festival de Jazz y Swing de los auditorios de Murcia, el 2 de mayo de 2019 (ver vídeo 7, minuto 6 y 30 segundos). En la tabla 1 se encuentra el análisis formal. La simbología de la tabla se puede ver en la figura 5, “leyenda de la tabla de análisis formal de las improvisaciones”. La duración de la improvisación es de 1 minuto y 36 segundos y la de cada *loop* es de 32 segundos a 89 bpm la negra.

LEYENDA DE LA TABLA	
LP:	<i>Loop</i> . Indica el momento de la improvisación, el número de vueltas del <i>loop</i> .
BLO:	Muestra los bloques sonoros que se están ejecutando.
ARM:	Armonía. Se anotan los recursos armónicos utilizados en la improvisación, las escalas o acordes.
ELE:	Elementos temáticos. Uso de repetición, variación y contrastes, variación de motivos o desarrollo melódico.
RES:	Resultado sonoro y dirección de la improvisación. Contorno melódico y armónico.
GEST:	Traducción al gesto y al movimiento.
EVOL:	Evolución de la improvisación a través del <i>loop</i> .
R:	Tipo de repetición e influencia. Se anotan apreciaciones sobre si se perciben o no influencias de la repetición en el comportamiento improvisado y en el resultado sonoro.

**Figura 6.** Leyenda de la tabla de análisis formal de las improvisaciones. (Elaboración propia)

#### 1) Análisis Formal:

LP	BLO	ARM	ELE	RES	GEST	EVOL	R
					(Gall) Gestos de preparación. (Gap) Gestos de autoestimulación.		
<b>01</b>	1 2	Escala Frigia de E  Escala de A m  Escala de D dórica	Grados conjuntos e intervalos de 3º o 4º.  Improvisación modal	Comienzo en registro grave. La impro empasta con los bloques.  Discurso relajado, pausado y tranquilo.  Va ascendiendo del registro grave al registro	(Gef) Gestos efectores  (Gall) Gestos vinculados e icónicos: traductores interpretativos de expresividad estética.  (Gex) Gestos de exteriorización del afecto y de la	Comienza el desarrollo melódico de una idea. Poco a poco y suavemente  Pasa del registro grave al medio con escalas acendentes por grados conjuntos e intervalos no lejanos. Poco a poco, con energía, pero suavemente.	Repetición marco-textural  La repetición de la base influye en el resultado de la improvisación y en el comportamiento improvisado.  La conciencia de la nueva oportunidad

				<p>medio, e imprimiendo poco a poco energía a esta vuelta de improvisación.</p> <p>La base es un fondo sobre el que la melodía se desarrolla. Fondo y figura están bien diferenciados.</p>	<p>experiencia interna.</p>	<p>La dirección es ascendente y al final del loop va descendiendo y deja entrever que llega el final del loop, pero es un final abierto que indica lo que viene a continuación.</p> <p>Todo la impro es una exposición que antecede lo que va a suceder después.</p>	<p>está inevitablemente presente.</p> <p>La repetición actúa como marco estructurador y generador de atmósfera.</p>
02	1	Escala de A menor	Escalas ascendentes.	<p>Desarrollo de escalas por el registro medio que va ascendiendo al registro agudo, imprimiendo tensión.</p> <p>Los bloques mantienen la atmósfera y la improvisación se mueve con energía. En ocasiones contrasta con notas largas y delicadas.</p> <p>Articulación enérgica.</p> <p>El fondo (base) sirve a la figura (flauta) para ir desarrollándose sobre él. Fondo y figura están claramente diferenciados pero integrados.</p> <p>La melodía se desarrolla en sincronía con el loop, respetando sus pausas.</p>	<p>(Gef) Gestos efectores</p> <p>(Gall) Gestos vinculados e icónicos: traductores interpretativos de expresividad estética.</p> <p>(Gex) Gestos de exteriorización del afecto y experiencia interna.</p> <p>Destaca gesto traductor que transmite un error armónico en la improvisación.</p>	<p>Comienza con una escala ascendente por grados conjuntos que marca la dirección de la improvisación. Va subiendo peldaños nota a nota y se regodea en ellos. Pero continúa subiendo cada vez más y cuando en ocasiones desciende, es para volver a subir.</p> <p>El discurso se mantiene en el registro agudo, adentrándose ya en el sobre agudo.</p> <p>De nuevo desciende para seguidamente ascender, culminar y quedarse definitivamente en el registro sobre agudo, anticipando lo que va a ser el éxtasis final en el nuevo <i>loop</i> que ya llega.</p> <p>Otra vez el final queda abierto para continuar ascendiendo y desarrollando la idea en el siguiente <i>loop</i>.</p>	<p>Repetición marco-textural</p> <p>La repetición de la base establece en la continuidad del discurso de la improvisación.</p> <p>Establece un marco generador de consecuencias.</p> <p>La redundancia de la repetición establece un diálogo con la improvisadora y con la improvisación</p>
	2	Escala Frigia en E	<p>Intervalos por terceras y cuartas.</p> <p>Articulación enérgica. Portato</p> <p>Uso del trino como recurso auxiliar y de adorno.</p> <p>Improvisación modal.</p>				
03	1	Escala de Am	Improvisación modal	<p>Cada nota empuja, imprime</p>	(Gef) Gestos efectores	<p>La improvisación sigue al nuevo bloque sonoro añadido sin alejarse de él. Este añadido le hace tomar un nuevo impulso. La melodía improvisada se entretiene en algunas notas,</p>	<p>Repetición marco-textural y repetición referencial</p>
	2			<p>energía, lo que contrasta con el ligado suave, de las notas largas mantenidas. La melodía sube y baja por el</p>	(Gall) Gestos vinculados e icónicos: traductores interpretativos de expresividad estética.		<p>Una vuelta es consecuencia de la anterior.</p>
	3	Escala Frigia de E	<p>Desarrollo de ideas por grados conjuntos a través de escalas ascendentes y descendentes,</p>				<p>La repetición referencial imprime un</p>

Escala de D Dórica	que también son adornadas.  Saltos de tercera y cuarta.  Notas atresilladas y notas largas.  Trinos y adornos.	registro agudo y sobre agudo de la flauta.  La exposición y combinación de motivos empasta con los bloques sonoros.  Figura y fondo están diferenciados pero en ocasiones se entremezclan, sobre todo al final del <i>loop</i> .  Base y melodía van completamente en sincronía.	(Gex) Gestos de exteriorización del afecto y experiencia interna.  Acción epistémica: la pierna izquierda realiza un movimiento auxiliar no rítmico, como ayuda cognitiva. (Ver a partir del minuto 7 y 37 segundos).	alargándolas, y cubriendo así el recorrido marcado por los bloques sonoros, completándolos.  La melodía de la improvisación unas veces se permite ir entrando en la armonía de los bloques sonoros, entrelazándose entre ellos e introduciendo con su despliegue armónico variantes texturales que completan la base.  Un leve descenso avisa de que la improvisación termina, apoyado por notas largas. A pesar de este descenso termina en todo lo alto y de forma tajante, pero sin brusquedad.	nuevo impulso, trayendo al momento algo ya conocido.  La insistente continuidad de los bloques que suenan de fondo desde el inicio mantiene la coherencia del discurso de la improvisación.
--------------------	--	--	---	--	---

**Tabla 1.** Análisis formal Pantanosa, performance realizada en el festival de Jazz y Swing de los auditorios de Murcia. (Elaboración propia).

## 2) Análisis de retroalimentación:

En la tabla 2 realizo el análisis de retroalimentación. Los conceptos utilizados para el registro de los procesos y resultados de retroalimentación en la base y en la improvisación pueden verse en la figura 1.

LP	PROCESO DE RETROALIMENTACIÓN DE LA IMPROVISACIÓN		PROCESO DE RETROALIMENTACIÓN DE LA BASE	
	IMPULSO TRANSFORMATIVO	RESULTADO	ACCIÓN ESTRUCTURAL	RESULTADO
01	Desarrollo Crecimiento	Relajación Reelaboración		
02	Crecimiento Desarrollo Variación	Potenciación Reelaboración Contraste	Acción de continuidad	Inercia Estabilidad
03	Crecimiento Desarrollo Reductivo	Texturización Tensión Potenciación Relajación	Acción aditiva	Densificación

**Tabla 2.** Análisis de retroalimentación de Pantanosa, performance realizada en el festival de Jazz y Swing de los auditorios de Murcia. (Elaboración propia).

## IMPROVISACIÓN 2:

La segunda improvisación registrada tras la autoobservación del audiovisual, es la de la performance realizada el 23 de febrero de 2017 en el Centro de Arte contemporáneo Málaga (ver vídeo 3, minuto 5 y 18 segundos). En la tabla 3 se encuentra su análisis formal. La simbología de la tabla se puede ver en la figura 6. La duración de la improvisación es de 1 minuto y 3 segundos y la de cada *loop* es de 30 segundos a 88 bpm la negra.



*Video 4. Pantanosa. Performance realizada el 23 de febrero de 2017, a solo, en el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga. Descargable en: <http://tiny.cc/pantanosaCAC2017>*

### 1) Análisis formal

LP	BL0	ARM	ELE	RES	GEST	EVOL	R
					(Gall) Gestos de preparación.  (Gap) Gestos de autoestimulación.		
<b>01</b>	1  2	Escala de A m	Grados conjuntos e intervalos de 3º o 4º.  Notas largas  Notas a contratiempo  Trinos  Notas atresilladas  Improvisación modal	Figura y fondo muy diferenciados.  La influencia del entorno en el resultado sonoro es muy grande. Una nave con gran reverberación que hace que el fondo se mezcle con el ruido del espacio y la figura cobre una presencia exagerada por la reverberación,	(Gef) Gestos efectores  (Gall) Gestos vinculados e icónicos: traductores interpretativos de expresividad estética.  (Gex) Gestos de exteriorización del afecto y de la experiencia interna.  (Gap) Gestos de concentración.  Gestos traductores interpretativos	Comienza el desarrollo melódico de una forma directa, casi se diría que brusca, con saltos ascendentes por terceras.  Al final del primer loop la melodía enlaza con continuidad sobre el segundo loop, sin notarse el salto entre ellos.  La dirección es ascendente y al final del loop mantiene la direccionalidad indicando continuidad.	Repetición marco-textural  La repetición de la base influye en el resultado de la improvisación y en el comportamiento o improvisado.  La conciencia de la nueva oportunidad está inevitablemente presente.  La repetición actúa como marco estructurador y

			que lo inunda todo.  Discurso enérgico desde el comienzo, apresurado.	Acción epistémica: movimiento de pie derecho.		generador de atmósfera y da continuidad.	
02	1	Escala de A menor	Escalas ascendentes.	Desarrollo de escalas por el registro medio que va ascendiendo al registro agudo, imprimiendo tensión. Saltos por terceras.	Gef) Gestos efectores	Continua casi apresuradamente.	Reptición marco-textural
	2		Saltos de tercera y cuarta.		(Gall) Gestos vinculados e icónicos: traductores interpretativos de expresividad estética.	Escalas ascendentes y descendentes se desarrollan por grados conjuntos, casi alborotadas. También hay saltos por terceras.	Repetición referencial
	3	Escala Frigia de E	Articulación enérgica. Portato  Escalas descendentes  Desarrollo de ideas melódicas por grados conjuntos a través de escalas ascendentes y descendentes.  Uso del trino como recurso auxiliar y de adorno.  Improvisación modal	Los bloques sonoros mantienen la atmósfera y la improvisación se mueve con energía. En ocasiones contrasta con notas largas.  La articulación es enérgica y ligera.  El fondo sirve a la figura para ir desarrollándose sobre él. Fondo y figura están claramente diferenciados pero integrados. El resultado sonoro, junto al sonido ambiental que hay en el espacio hace que todo se vuelva una masa sonora, donde la flauta es la única que se diferencia.  Aún así la melodía se desarrolla en sincronía con el <i>loop</i> , sin detenerse.	(Gex) Gestos de exteriorización del afecto y experiencia interna.  (Gap) Gestos de concentración. Gestos traductores interpretativos  Acción epistémica: movimiento de pie izquierdo y ambos pies.	Se utilizan notas largas para establecer pausas.  Se aprecia un discurso apresurado.  El discurso melódico se mantiene entre el registro agudo y el sobre agudo.  El añadido del nuevo bloque sonoro imprime impulso al resultado sonoro, pero no destaca por la dificultad de diferenciarse por el sonido ambiental: el ruido y la gran apertura del espacio, el movimiento del público, condicionan toda la improvisación.  Hay un nuevo bloque sonoro que es el sonido de ambiente del espacio, que lo llena todo y se integra en la improvisación mezclándose con el <i>loop</i> .  La melodía de la improvisación a veces consigue empastar con la armonía de la base pero la influencia del sonido ambiental lo dificulta.	La repetición de la base establece en la continuidad del discurso improvisatorio.  La redundancia de la repetición se funde con el sonido ambiente, que pasa a formar parte de ella.  La repetición referencial imprime un nuevo impulso, pero pasa levemente desapercibido por el sonido ambiental. Es difícil de percibir.

			<p>Base e improvisación van unidas en su discurso, pero resulta difícil el diálogo entre ellas. La base continúa impasible y la melodía se desarrolla girando a su alrededor apresuradamente.</p> <p>Un leve descenso en la intensidad y el uso de notas que descienden avisa de que la improvisación termina.</p>
--	--	--	--

**Tabla 3.** Análisis formal Pantanosa, performance realizada el 23 de febrero de 2017 en el Museo Arte Contemporáneo Málaga. (Elaboración propia).

## 2) Análisis de retroalimentación

Los conceptos utilizados para el registro de retroalimentación para la base y para la improvisación, pueden verse en la en la figura 1, “procesos y resultados de retroalimentación”.

LP	PROCESO DE RETROALIMENTACIÓN DE LA IMPROVISACIÓN		PROCESO DE RETROALIMENTACIÓN DE LA BASE	
	IMPULSO TRANSFORMATIVO	RESULTADO	ACCIÓN ESTRUCTURAL	RESULTADO
<b>01</b>	Desarrollo Crecimiento	Relajación Reelaboración Potenciación		
<b>02</b>	Crecimiento Desarrollo Variación Reductivo	Tensión Contraste Reelaboración Relajación	Acción de continuidad Acción aditiva Acción de fusión	Inercia Densificación Saturación

**Tabla 4.** Análisis de retroalimentación de Pantanosa, performance realizada el 23 de febrero de 2017 en el Centro de Arte Contemporáneo Málaga. (Elaboración propia).

### IMPROVISACIÓN 3

La primera improvisación registrada tras la autoobservación del audiovisual, es la de la performance realizada el 12 de diciembre de 2019 en la Biblioteca Río Segura de Murcia (ver vídeo 8, minuto 6 y 17 segundos). En la tabla 5 vemos su análisis formal. La simbología de la tabla se puede ver en la figura 6. La duración de la improvisación es de 2 minutos y 13 segundos y la de cada *loop* es de 32 segundos a 89 bpm la negra.



**Video 5.** *Pantanosa. Performance realizada el 12 de diciembre de 2019 a solo, en la Biblioteca Río Segura de Murcia. Descargable en: <http://tiny.cc/pantanosaBRS2019>*

#### 1) Análisis formal

LP	BLO	ARM	ELE	RES	GEST	EVOL	R
					(Gall) Gestos de preparación. (Gap) Gestos de autoestimulación.		
<b>01</b>	1 2	Escala de D Dórica  Escala de Am  Escala Frigia de E	Grados conjuntos e intervalos de 3º o 4º, 5  Improvisación modal	Comienzo en registro grave al medio.  Discurso relajado, pausado y tranquilo.  Va ascendiendo del registro grave al registro medio, en total sincronía con la base.  La base es un fondo sobre el que la melodía se desarrolla de	(Gef) Gestos efectores  (Gall) Gestos de preparación.  (Gall) Gestos vinculados e icónicos: traductores interpretativos de expresividad estética.  (Gex) Gestos de exteriorización del afecto y de la experiencia interna.	Comienza el desarrollo melódico de una idea. Poco a poco y suavemente  Pasa del registro grave al medio con notas escogidas, notas largas.  Al acabar el loop se observa por el fraseo que termina, pero que lo que continúa sigue en la misma línea.  deja entrever que llega el final del loop, pero es un final abierto que indica lo que viene a continuación sigue	Repetición marco-textural  La conciencia de la nueva oportunidad está inevitablemente presente.  La repetición de la base influye en el resultado de la improvisación y en el comportamiento o improvisado.  La repetición actúa como marco estructurador y

				forma pausada. Fondo y figura están bien diferenciados, pero caminan juntos complementándose.		en la misma dirección.	generador de atmósfera.
02	1	Escala de A menor	Escalas ascendentes y descendentes.	Desarrollo de escalas y motivos por el registro medio que llegan al agudo.	(Gef) Gestos efectores	La evolución de la misma idea continúa pausada y tranquila.	Repetición marco-textural
	2	Escala de D Dórica Escala Frigia en E	Saltos interválicos de tercera, cuarta y quinta. Improvisación modal. Notas largas Notas de aproximación. Patrones motivicos.	La improvisación sobresale sobre la base. Los bloques mantienen la atmósfera y la improvisación comienza a moverse con energía. El fondo (base) sirve a la figura (flauta) para ir desarrollándose sobre él. Fondo y figura están claramente diferenciados pero integrados. La melodía se desarrolla en sincronía con el <i>loop</i> , respetando sus pausas.	(Gall) Gestos vinculados e icónicos: traductores interpretativos de expresividad estética. (Gex) Gestos de exteriorización del afecto y experiencia interna. Destaca gesto traductor que transmite un error armónico en la improvisación. Acción epistémica: del movimiento del pie izquierdo	Realiza dibujos melódicos interválicos de 5 que pasan del registro medio al grave y vuelven a ascender. Poco a poco, con tranquilidad, el discurso transcurre lento y pausado y va ascendiendo. Realiza una bajada por terceras ascendentes a contratiempo Y a partir de ahí va aumentando la tensión. De nuevo hay pausa en el <i>lop</i> , que nos indica que comienza la próxima vuelta. Pero esta vez con más energía.	La repetición establece un marco generador de continuidad e inmersión. La redundancia de la repetición se refleja en la tranquilidad de quien improvisa. Y la conciencia de la nueva oportunidad.
03	1	Escala de Am	Improvisación modal	Fondo y figura siguen en equilibrio al inicio, pero a mitad del <i>loop</i> comienza la melodía a desmarcarse del fondo y comienza a imprimir tensión al discurso.	(Gef) Gestos efectores	Continúa pausada con notas largas graves al inicio.	Repetición marco-textural
	2	Escala Frigia de E Escala de D Dórica	Notas largas y notas de aproximación. Movimientos cromáticos. Desarrollo de dibujos motivicos por grados conjuntos. Escalas ascendentes y descendentes.	La melodía a desmarcarse del fondo y comienza a imprimir tensión al discurso. Las notas van imprimiendo energía, aunque aún exista contraste con las notas largas que transcurren paralelas a los	(Gall) Gestos vinculados e icónicos: traductores interpretativos de expresividad estética. (Gex) Gestos de exteriorización del afecto y experiencia interna. Acción epistémica: movimiento de ambas piernas.	Notas de aproximación Escalas que van ascendiendo, y descendiendo, con notas de aproximación, que van aumentando la velocidad del discurso imprimen energía, Aumenta la tensión, y la dirección es ascendente. Se anticipa que llega el nuevo <i>loop</i> con una pausa que	Una vuelta es consecuencia de la anterior. La repetición referencial imprime un nuevo impulso, trayendo al momento algo ya conocido. La insistente continuidad de los bloques que suenan de fondo desde el inicio mantiene la coherencia del discurso de



			<p>Salto de tercera y cuarta.</p> <p>Notas a contratiempo y notas largas.</p> <p>Trinos y adornos.</p>	<p>bloques sonoros.</p> <p>Base y melodía van completamente en sincronía.</p>		<p>deja abierta la sorpresa a lo que va a acontecer.</p>	<p>la improvisación.</p>
04	1	Escala de Am	Escalas ascendentes y descendentes.	Cada nota empuja, imprime energía, lo que contrasta con el ligado suave, de las notas largas mantenidas. La melodía sube y baja por el registro agudo y sobre agudo de la flauta.	(Gef) Gestos efectores	La improvisación sigue al nuevo bloque sonoro entrelazándose con el, completándolo.	Repetición marco-textural
	2	Escala Frigia de E	Notas largas y notas de aproximación.	Desarrollo de dibujos motivicos por grados conjuntos e intervalos.	(Gall) Gestos vinculados e icónicos: traductores interpretativos de expresividad estética.	Se pone por debajo entrando en su textura y dejando al bloque destacar, sin alejarse de él.	Una vuelta es consecuencia de la anterior.
	3	Escala de D Dórica	Salto de tercera y cuarta.	Notas a contratiempo y notas largas.	Trinos y adornos.	<p>(Gex) Gestos de exteriorización del afecto y experiencia interna.</p> <p>Acción epistémica: movimiento del pié izquierdo.</p>	<p>Este nuevo impulso le hace tomar una nueva dirección. La melodía improvisada se entretiene en algunas notas, alargándolas, y cubriendo así el recorrido marcado por los bloques sonoros, completándolos.</p> <p>La melodía de la improvisación unas veces se permite ir entrando en la armonía de los bloques sonoros, entrelazándose entre ellos e introduciendo con su despliegue armónico variantes texturales que los completan.</p> <p>Se intuye que llega el final del <i>loop</i>, pero el discurso melódico indica continuidad,</p>
05	1	Escala de Am	Escalas ascendentes y descendentes.	Cada nota empuja, imprime energía, lo que contrasta con el ligado suave, de las notas largas mantenidas. La melodía sube y baja por el registro medio y agudo y finalmente baja	(Gef) Gestos efectores	La improvisación sigue al nuevo bloque sonoro, esta vez por encima, destacando, imprimiendo energía para colocarse de nuevo dentro de la textura e ir disminuyendo la intensidad y la tensión de la improvisación, con notas largas	Repetición marco-textural
	2	Escala Frigia de E	Notas largas y notas de aproximación.	Desarrollo de dibujos motivicos por grados conjuntos e intervalos.	(Gall) Gestos vinculados e icónicos: traductores interpretativos de expresividad estética.		Una vuelta es consecuencia de la anterior.
	3	Escala de D Dórica	Salto de tercera y cuarta.	Notas a contratiempo y notas largas.	Trinos y adornos.	(Gex) Gestos de exteriorización del afecto y experiencia interna.	imprime un nuevo impulso, trayendo al momento algo ya conocido.
							La insistente continuidad de

	Notas a al registro grave experiencia mantenidas, lo que los bloques que contratiempo y de la flautas.. interna. va indicando que suenan de notas largas. Figura y fondo Acción epistémica: movimiento y de fondo desde el Trinos y forman una epistémica: movimiento y de la coherencia adornos. Al principio la la pierna del discurso de flauta se izquierda y de la la diferencia, pero en seguida se sumerge en el fondo para ya no dejar de estar integrado en él hasta finalizar. Base y melodía van completamente en sincronía	improvisación
--	---	---------------

**Tabla 5.** Análisis formal Pantanosa, performance realizada en la Biblioteca Río Segura de Murcia el 12 de diciembre de 2019. (Elaboración propia).

## 2) Análisis de retroalimentación

Los conceptos utilizados para el registro de retroalimentación pueden verse en la en la figura 1.

LP	PROCESO DE RETROALIMENTACIÓN DE LA IMPROVISACIÓN		PROCESO DE RETROALIMENTACIÓN DE LA BASE	
	IMPULSO TRANSFORMATIVO	RESULTADO	ACCIÓN ESTRUCTURAL	RESULTADO
01	Desarrollo	Relajación Reelaboración		
02	Desarrollo Variación	Potenciación Reelaboración Contraste	Acción de continuidad	Inercia Estabilidad
03	Crecimiento Desarrollo Variación	Crecimiento Desarrollo Reelaboración Variación	Acción de continuidad	Estabilidad Inercia
04	Crecimiento Desarrollo Variación	Texturización Tensión Potenciación Contraste Reelaboración	Acción aditiva	Densificación Inercia Estabilidad
05	Crecimiento Desarrollo Reductivo	Tensión Texturización Contraste Relajación	Acción de continuidad	Densificación Inercia

**Tabla 6.** Análisis de retroalimentación de Pantanosa, performance realizada en la Biblioteca Río Segura de Murcia el 12 de diciembre de 2019. (Elaboración propia)

## ANÁLISIS INTERPRETATIVO, CONTEXTUAL Y DE LA EXPERIENCIA ARTÍSTICA PARA EL CONJUNTO DE LAS TRES IMPROVISACIONES

En la siguiente tabla se observan las siguientes características generales para cada una de las improvisaciones. La leyenda de la tabla se puede observar a continuación en la figura 7.

LEYENDA DE LA TABLA	
IMP:	Número de improvisación: improvisación 1, Auditorios de Murcia; improvisación 2, CAC Málaga; improvisación 3, Festival de arte emergente Mucho Más Mayo, Cartagena.
INTER:	Análisis interpretativo.
CONTX:	Análisis contextual y de interacción instrumento/intérprete/contexto.
EXP:	Análisis de la experiencia artística

**Figura 7.** Leyenda de la tabla de análisis interpretativo, contextual y de la experiencia artística de las improvisaciones.

CARACTERÍSTICAS		IMP 1	IMP 2	IMP 3
<b>INTER</b>	El desarrollo de las ideas va paralelo al fraseo marcado por el <i>loop</i> dando sensación de libertad y fluidez en su desenvolvimiento y transformación.	X	X	X
	El uso de las escalas se desarrolla principalmente por grados conjuntos y no va siguiendo patrones ni motivos rítmico-melódicos.	X	X	X
	La línea melódica no apunta a un objetivo, dando la sensación de dar vueltas sobre si misma.	X	X	X
	Existe un discurso coherente y estructurado en su desarrollo interno, donde se aprecia introducción, desarrollo y final.	X		X
	En ocasiones no hay distinción entre figura y fondo y se observa la melodía improvisada como parte del fondo, integrada en la textura.	X		X
	Existe dificultad para integrar la melodía improvisada con la textura de la base.		X	
	La repetición referencial y la combinación de bloques, contribuyen a acentuar la energía de la improvisación que deambula paralela al discurso armónico.	X		X
	Frecuentemente la longitud de los fragmentos melódicos pasa de escalas por notas consecutivas a notas largas que se sostienen.	X	X	X
<b>CONTX</b>	Gesto, instrumento y sonido se entrelazan con el entorno y con el entramado armónico.	X		X
	La respiración, el contacto con el instrumento, el sentir el entorno, forma parte clara de interpretación improvisada y se refleja tanto en el sonido como en el movimiento.	X	X	X
	Se observa a quien improvisa, a través de sus gestos, movimientos y su forma de expresividad personal, transmitir su vivencia interna. Se aprecia como se encuentra inmersa en la performance y en la repetición de la música recién grabada.	X	X	X
	Se observa como cuerpo, instrumento, sonido y bloques sonoros, reflejan la atemporalidad y la inmersión del proceso de creación on-line, en un tiempo que sucede internamente para quien improvisa.	X		X
	La vivencia interna de quien improvisa, influida por la inmersión en la repetición constante, transmite un estado de ingravidez y volatilidad.	X		X

	Se aprecia al instrumento como extensión de la improvisadora en la transmisión de la música y de la expresividad: 1) por los movimientos efectores, necesarios para la interpretación técnica de la flauta, 2) por la actuación del propio cuerpo como resonador del instrumento; 3) por los movimientos ancillares que transmiten la expresividad estética de la música y la vivencia interna de la improvisadora.	X	X	X
	Factores del entorno condicionan notablemente la improvisación: ruido, acústica en función del espacio, el movimiento y el lugar del público, la actividad que se desarrolla en la sala.		X	
	Factores del entorno condicionan la improvisación, pero no influyen en el sonido directamente, solo lo hacen a partir de la inevitable influencia en la percepción-acción de quien improvisa en su interacción necesaria con el entorno.	X		X
<b>EXP</b>	Por el modo en que el discurso improvisatorio se ha ido creando, desde el inicio se transmite un estado de quietud y relajación de quien improvisa y de conexión con la música que suena, con el instrumento y con el entorno. Esta conexión hace a la improvisadora deambular por la armonía de su solo en un equilibrio reposado.	X		X
	Por el modo en que el discurso improvisatorio se ha ido creando, desde el inicio no se transmite un estado de relajación, aunque exista conexión con la música que suena, con el instrumento y con el entorno. Se observa un apresuramiento en el discurso que puede estar ocasionado por factores externos, personales de vivencia de la propia experiencia o por el estado físico.		X	
	La expresión, la velocidad y el sentido de la música van ligadas al movimiento y a la experiencia. La improvisación no es sola, es con el todo y el todo se refleja en la improvisación.	X	X	X
	Se observa que el resultado de la improvisación está integrado con lo que sucedió anteriormente al ir grabando los bloques sonoros. El hecho de que la improvisadora esté inmersa en la repetición desde el inicio del queda reflejado desde el inicio de la improvisación y en toda ella.	X	X	X
	Quien improvisa transmite un estado de libertad y de ingravidez con su forma de estar y de vivir la experiencia. Esta forma de dejarse llevar deja entrever un significado adicional de la propia experiencia, mezclando la intensidad de la vivencia del momento con la forma personal de vivir la experiencia	X	X	X
Se aprecia como quien improvisa transmite con su particular forma de estar y sentir el momento, su forma de vivir y compartir la experiencia artística. La forma de estar en el escenario, mezclada con su forma de interactuar con su instrumento, con el entorno, con el espacio, y con lo que sucede durante la actuación dotan de una determinada energía a la propia experiencia.	X	X	X	

**Tabla 7.** Análisis interpretativo, contextual y de la experiencia artística conjunto de las tres improvisaciones del tema Pantanosa. (Elaboración propia).

## V.2. Interpretación y evaluación de resultados

Tras la observación y registro de la influencia de la repetición en diferentes performances realizadas en distintos contextos y momentos evolutivos, concluyo que:

- La influencia de la repetición como base en el proceso de transformación de una improvisación -repetición marco-textural- condiciona el resultado sonoro de la improvisación, al igual que la repetición referencial, en su calidad de recuerdo de

algo anterior, aunque en menor medida. Los dos tipos de repeticiones condicionan el discurso de la improvisación modificando e influyendo en aspectos que hacen que las acciones de la persona improvisadora varíen en un grado u otro. Estas variaciones tienen consecuencias que se reflejan a nivel musical en la elaboración de la improvisación, en la experiencia artística y en el comportamiento improvisado, como: 1) en la elección del tipo de recursos y elementos armónico, melódicos, rítmicos y temáticos utilizados en la improvisación, 2) en la toma de decisiones, 3) en la capacidad de corregir errores, 4) en la elaboración de un discurso fluido, 5) en la forma de afrontar la experiencia artística, 6) la percepción ampliada del tiempo, el tiempo on-line, 7) a nivel sensorial y de expresión estética, 8) en la expresión y transmisión musical y personal a través del gesto y del movimiento 9) en la capacidad de conexión con una misma y con el entorno y con la capacidad de dejarse llevar como parte de un proceso de creación.

- Caben destacar, como favorables, algunas de estas consecuencias producidas por el uso de la repetición como base y su influencia en el desarrollo de la improvisación, por ser potenciadoras de un enriquecimiento transversal producido a nivel de transmisión, conexión y elaboración del discurso musical: 1) la elaboración de un discurso fluido, 2) la forma de afrontar la experiencia artística, 3) la capacidad de conexión con una misma y con el entorno y la capacidad de transmisión del propio proceso de la experiencia artística.
- La conciencia de la nueva oportunidad influye notablemente en el comportamiento improvisado y en la manera de afrontar algunas de las tareas propias de la improvisación, contribuyendo principalmente: 1) a dejar libre gran parte de la capacidad de atención para tomar decisiones, elaborar ideas musicales, corregir errores, disfrutar del acto musical, transmitir y conectar con el público, 2) a generar un estado de tranquilidad y serenidad durante la performance.

Tras la observación de los resultados del análisis de retroalimentación de las improvisaciones estudiadas constato que:

- Existe retroalimentación en una experiencia artística en tiempo real, entre una base que se repite susceptible de ser modificada por quien improvisa, y entre la persona improvisadora, produciéndose acciones e impulsos que logran modificar el resultado sonoro tanto de la improvisación como de la base. Estas acciones producen transformaciones que modifican el resultado sonoro

Tras el análisis de todas las improvisaciones, se constata que efectivamente no se pueden disociar de la propia experiencia de creación en tiempo real en una performance

improvisada aspectos interpretativos, contextuales y de la propia experiencia como 1) la influencia del contexto y de elementos que forman parte de la performance improvisada y que no están traducidos en sonido como elementos corporales, gestuales, espaciales, o de interacción con el público, 2) la interacción entorno-improvisador/a-instrumento, 3) la percepción acción-emoción en la que la expresión y el sentido musical, van parejas al movimiento corporal durante la improvisación y son a la vez influidos por la situación del contexto de la propia experiencia artística, 4) la forma de vivir la experiencia artística y el posicionamiento personal en una exposición frente al público. Esto se concluye al observar como en las improvisaciones analizadas se establecen características comunes, como las siguientes:

- La sensación de libertad y fluidez en el desenvolvimiento y transformación de la improvisación, donde la improvisación no apunta a un objetivo, sino que lo que se transmite es una sensación de inmersión y volatilidad y de dejarse llevar, de la que también forma parte la vivencia interna de quien improvisa.
- La respiración, el contacto con el instrumento, la percepción del entorno, forman parte clara de interpretación improvisada, quedando reflejada tanto en el sonido como en el movimiento. El instrumento es una extensión de la improvisadora en la transmisión de la música y de la expresividad.
- Cuerpo, instrumento, sonido y bloques sonoros, reflejan la atemporalidad y la inmersión del proceso de creación on-line, en un tiempo que sucede internamente para quien improvisa. A través de gestos, y movimientos y se refleja la forma particular de expresividad personal, de transmitir la vivencia interna. Se aprecia un estado de inmersión en la performance producido por la repetición de la música recién grabada.
- La influencia del entorno condiciona la experiencia artística: el ruido, la acústica, el espacio, el movimiento y el lugar del público, la actividad que se desarrolla en la sala, son algunos de los factores que influyen.
- La expresión, la velocidad y el sentido de la música van ligadas al movimiento y al conjunto de los factores que conforman la experiencia.
- El resultado de la improvisación está integrado con lo que sucedió anteriormente al ir grabando los bloques sonoros. El hecho de que la improvisadora esté inmersa en la repetición desde el inicio mientras va grabando los *loops* que integran los bloques sonoros y que no dejan de repetirse, queda reflejado desde el inicio de la

improvisación y en toda ella. Así la improvisación no es sola, es con el todo. Desde el inicio el resultado sonoro no depende solo del propio momento improvisatorio sino de la integración de todo el desarrollo del tema desde que comenzó a grabarse la base. Así la improvisación es con el todo y el todo se refleja en la improvisación.

- Quien improvisa transmite un estado de libertad y de ingravidez con su forma de estar y de vivir la experiencia. Esta forma de dejarse llevar deja entrever un significado adicional de la propia experiencia, mezclando la intensidad de la vivencia del momento con la forma personal de vivir la experiencia

Además se observa como en improvisaciones de distintos temas realizadas en la misma experiencia artística -con el mismo contexto, día y momento personal, físico y emocional-, existen similitudes en diversos aspectos que influyen en los resultados de la improvisación. Esto contribuye a constatar la afirmación de que la experiencia artística es un todo indisociable que es influida inevitablemente por los aspectos que la integran, condicionando el resultado sonoro de la improvisación y de la experiencia artística.

## **REFLEXIONES FINALES**

El objetivo principal planteado inicialmente en esta investigación fue analizar el proceso de transformación de una improvisación basada en un *loop* o estructura fija repetitiva y estudiar la influencia de un marco repetido en el resultado de una improvisación. Además pretendía enumerar, describir, analizar y evaluar los elementos con los que las personas que improvisan y su instrumento interactúan durante su performance, para una toma de conciencia y mejora de la comprensión global de la experiencia artística, y observar su influencia en el resultado final de la obra. A lo largo de este camino ha surgido el proceso de retroalimentación, como proceso resultante de la interacción entre una base repetida y quien improvisa y viceversa, cuyo origen inicial se encuentra en la influencia de la repetición continuada de una base repetida sobre la persona improvisadora. Por eso ha sido necesario incorporarlo a la investigación y definir un concepto operativo de retroalimentación, así como realizar una conceptualización de sus procesos y sus resultados.

Tras realizar esta investigación, puedo decir que he logrado los objetivos y que he dado respuesta a la pregunta principal que me planteaba al inicio del trabajo: cómo influye la repetición utilizada como base en el proceso de transformación de una improvisación, dentro del marco de las músicas actuales improvisadas, jazz, improvisación libre o clásica, en una experiencia artística en tiempo real.

Para lograrlo, a través del plan de trabajo marcado y la metodología planteada -que combina métodos de investigación documental de búsqueda bibliográfica y recopilación de datos y la metodología cualitativa desde la práctica con métodos de investigación en los que principalmente se han llevado a cabo tareas de autoetnografía-, he ido dando respuesta a las subpreguntas derivadas de la pregunta inicial.

En primer lugar, para una completa comprensión y contextualización de la improvisación en la experiencia artística, he profundizado en los conceptos de proceso y producto en la creación en tiempo real, en la consideración de la improvisación como acto performativo generador de material musical nuevo y en el acto improvisatorio entendido como performance.

A continuación, para el estudio de la influencia de la repetición como base para la creación, he conceptualizado las dos formas principales de repetición que he utilizado en la investigación práctica y he realizado un breve recorrido documental sobre el uso de la repetición como recurso compositivo y sobre su uso en diferentes estilos y culturas,



detallando los más recientes y cercanos a las músicas de la actualidad. A través de las tareas autoetnográficas de metodología cualitativa que he llevado a cabo, la autoobservación participante y el registro de las experiencias de investigación, y con el registro, análisis y conceptualización de aspectos de mi práctica artística, he conseguido estudiar, analizar, reflexionar, comprender el proceso creativo on-line en diferentes contextos sobre una base que se repite y sus posibles variaciones, partiendo de un marco controlado sobre el que se improvisa.

A lo largo del estudio, ha surgido el concepto de retroalimentación, como proceso resultante de la influencia de una base repetida en interacción con la persona que improvisa. Para su estudio he definido un concepto operativo de retroalimentación y he conceptualizado los procesos de retroalimentación, así como sus resultados y he llevado a la práctica el análisis de retroalimentación y su registro, partiendo de esta conceptualización.

También he realizado un recorrido sobre los elementos que influyen en el proceso creativo en una improvisación y sobre cómo afectan estos mismos elementos cuando la improvisación se lleva a cabo en una experiencia artística en tiempo real. Este recorrido lo he llevado a cabo analizando la influencia de estos elementos desde el punto de vista de la experiencia artística integrada como un todo indisoluble. Estos aspectos teóricos también los he tenido en cuenta en el análisis realizado de los temas propuestos, por ser complementarios para la observación y análisis de la influencia de la repetición en la improvisación y en los procesos de retroalimentación.

Creo que he aportado claves y datos que pueden ayudar tanto a otras personas improvisadoras en el desarrollo de su actividad musical como a mí como improvisadora y como intérprete en la mejora de mi práctica artística e improvisatoria. También apporto información que contribuye a la comprensión integrada de la experiencia artística en el contexto de una improvisación, que puede ser de interés para otras personas estudiosas de la música que puedan estar interesadas en la creación en tiempo real y en la experiencia artística.

La realización de este trabajo partía de mi necesidad por integrar en esta investigación reflexiones que contribuyeran a la toma de conciencia de aspectos implicados en la improvisación y en la experiencia artística, susceptibles de influir en su resultado y en la experiencia global de la performance, así como de mi necesidad de profundizar en mi propia práctica artística.

Considero que con las aportaciones hechas en la investigación he logrado dar

respuesta a los problemas planteados en la introducción. Como líneas de mejora y propuestas para futuras líneas de investigación, planteo: 1) realizar un estudio del proceso de retroalimentación en músicas basadas en la repetición de culturas no occidentales; 3) realizar un estudio comparativo de improvisaciones de varias personas improvisadoras realizadas sobre un marco o estructura fija repetitiva, que estén especializados en el lenguaje de un estilo concreto de improvisación, jazz o improvisación libre; 4) profundizar en el estudio de músicas que utilicen marcos estructurales basados en la repetición, sobre los que se realicen improvisaciones, en músicas tanto occidentales como no occidentales. A nivel personal también me planteo la posibilidad de continuar profundizando en la conceptualización de mi práctica artística a través de la investigación desde la práctica, ya que ha sido una experiencia muy enriquecedora a nivel personal y porque la considero necesaria para contribuir a la comprensión de los procesos creativos de la creación en tiempo real, así como para la comprensión de la práctica improvisatoria y sus procesos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Asprilla, L.I. (2013). El proyecto de creación-investigación. La investigación desde las artes. Santiago de Cali: Institución Universitaria del Valle.
- Assinato, M. V. y Pérez, B. (2013). Improvisación musical y corporeidad. Acción epistémica y significado corporeizado. *Epistemus*, 2. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional de la Plata.
- Auner, J. (2018). La música en los siglos XX y XXI. Madrid: Akal Música.
- Boulez. P., Changeux, J.P., y Manoury, Ph. (2016). Las neuronas encantadas. Barcelona: Gedisa.
- Burkholder, J.P., Grout, D.J, Palisca, C.V. (2015). Historia de la música occidental. Madrid: Alianza.
- Cage, J. (1999). Escritos al oído. Murcia: Colección de Arquitectura.
- Carbonel, F. (2002). Improvisación, música y pensamiento contemporáneo. *Doce notas preliminares*, 10, 40-50.
- Chamizo, M. L., Postigo, I. (2009). *Estrategias narrativas de la improvisación en el jazz modal. (Tesis doctoral)*. Universidad de Málaga, Málaga.
- Cook, N. (2007) Music, performance, meaning: Selected essays. Ashgate Publishing.
- Cook, Nicholas (2001). Between process and product: Music and/as performance. *Music Theory Online*, vol. 7, no 2, 1-31.
- Dick, R. (1995). El Desarrollo del sonido mediante nuevas técnicas. Madrid: Mundimúsica.
- Diederichsen, D. (2011). Personas en Loop. Ensayos sobre cultura pop. Buenos Aires: Interzona.
- Galiana, J.L. (2017). Improvisación libre. El gran juego de la deriva sonora. Valencia: Edictorialia Música.
- García, F. J., Palmer, A., Martínez, A. (2014). Propuesta de una herramienta de representación multi-método de los procesos funcionales de la expresión en la improvisación libre. *Un estudio sobre las improvisaciones realizadas por Musicalibre. (Tesis doctoral)*. Universidad Rey Juan Carlos. Madrid.
- Hensy de Gainza, V. (1983). La improvisación musical. Buenos Aires: Ricordi.
- Kühn, C. (2009). Tratado de la forma musical. Madrid: Mundimúsica ediciones.

- López Cano (Junio de 2009). Música, cuerpo, mente extendida y experiencia artística: la gesticulación de Keith Jarret en su Todyo ´84 Encore. Conferencia presentada en la VIII Reunión anual de la SACCoM (Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música). *La experiencia artística y la cognición musical*. Recuperado de <http://rlopezcano.blogspot.com/p/publicaciones-ruben-lopez-cano-1996.html>. Consultado el 7/12/2019.
- López-Cano, R., San Cristóbal, Ú. (2014). Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos. Barcelona: Esmuc.
- Madrid, A. (2009). "Why Music and Performance Studies? Why Now? An Introduction to the Special Issue". *TRANS-Transcultural Music Review* , 13. <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/1/why-music-and-performance-studies-why-now-an-introduction-to-the-special-issue> [¿Qué son los estudios de performance? Recuperado de <https://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/actos-de-transfer-espanol>. Consultado el 29/12/2019]
- Matthews, W. (2002). Quince segundos para decidirse. La "composición instantánea" y otras ideas recibidas acerca de la improvisación musical. *Doce notas preliminares*, 10, 15-39.
- Meyer, L. B. (2001). Emoción y significado en la música. Madrid: Alianza Música.
- Molina, E. (1988). Improvisación y educación musical en España. En *Música y Educación*, Vol1, n,1. Madrid. Consultado electrónicamente el 9 de enero de 2020 en Revista de la Lista Electrónica Europea de Música en la Educación, Nº1.
- Nettl, B. (2004). Un arte relegado por los eruditos. En Nettl, B. y Russell, M. (Eds.). *En el transcurso de la interpretación. Estudios sobre el mundo de la improvisación musical* (pp. 9-30). Madrid: Akal Musicología.
- Nettl, B., Russell, M (Eds). (2004) En el transcurso de una interpretación. Estudios sobre el mundo de la improvisación musical. Madrid: Akal.
- Oliveros, P. (2019). Deep Listening. Una práctica para la composición sonora. Valencia: Edictorialia.
- Palmer, A. (2017). La improvisación musical como investigación desde la práctica artística. En A. Martínez (Coord), *Investigar en creación e interpretación musical en España* (pp. 37- 54). Madrid: Dykinson.
- Pekinski, R. (2005). Ostinato y placer de la repetición en la música de Astor Piazzolla. *Revista del instituto superior de música* 9, pp. 29-39. Recuperado de <https://doi.org/10.14409/ism.v1i9.542>. Consultado el 26/11/2019.

- Pressing, J. (2004). Constreñimientos psicológicos en la destreza y la comunicación improvisatorias. En Nettl, B. y Russell, M. (Eds.). *En el transcurso de la interpretación. Estudios sobre el mundo de la improvisación musical* (pp. 50 -70). Madrid: Akal Musicología.
- Reich, S. (1974). La música como proceso gradual. *Écrits et entretiens sur la musique* París: Christian Bourgois Éditeur.
- Salvetti, G. (1977). Historia de la música, 10. El Siglo XX. *Primera parte*. Madrid: Turner.
- San Cristóbal, U. (2018) ¿Acción, puesta en escena, evento o construcción audiovisual? Una breve introducción al concepto de performance en humanidades y en música. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 13, 1. Recuperado de <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/16999/11>. Consultado el 29/12/2019.
- Sloboda, J. A. (2012) La mente musical: La psicología cognitiva de la música. Madrid: Machado grupo de distribución S.L.
- Terrazas, W. (2006). La improvisación y la enseñanza de la técnica contemporánea en la flauta travesa. En *Redes: música y musicología desde baja California*.1, 1. Recuperado de <http://www.redesmusica.org/no1improv.html> el 9 de enero de 2020.
- Tirro, F. (2007). Historia del Jazz Clásico, Vol I. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Tirro, F. (2007). Historia del Jazz Clásico, Vol II. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Zaldivar, A (2008). Investigar desde el arte. *Anales de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel*, 1, 57-64.
- Zaldivar, A. (2006). El reto de la investigación artística y performativa. *Eufonía* 38, 87-94.

### **MATERIAL DE VÍDEOS**

Lista de vídeos organizados en carpeta de Drive.

[http://tiny.cc/ListaVideosTFM\\_EGSDT\\_2020](http://tiny.cc/ListaVideosTFM_EGSDT_2020)

## **ANEXOS**

### **ANEXO I. Lista de vídeos**

Lista de vídeos organizados en carpeta de Drive.

<http://tiny.cc/VideosTFM-VIU2020>

[Video 1](#): Pantanosa anotado por capas.

[Video 2](#): Tiempo Robado anotado por capas.

[Video 3](#): Pantanosa. Performance realizada el 23 de febrero de 2017, a solo, en el Museo arte contemporáneo Málaga el 23 febrero de 2017.

[Video 4](#): Pantanosa. Performance realizada el 2 de mayo de 2019 a solo, dentro Festival de Jazz y Swing de los Auditorios de Murcia.

[Video 5](#): Pantanosa. Performance realizada el 12 de diciembre de 2019 a solo, en la Biblioteca Río Segura de Murcia.

[Video 6](#): Tiempo Robado. Performance realizada el 23 de febrero de 2017, a solo, en el Museo arte contemporáneo Málaga: 23 febrero de 2017.

[Video 7](#): Tiempo Robado. Performance realizada el 2 de mayo de 2019 a solo, dentro Festival de jazz y swing de los Auditorios de Murcia.

[Video 8](#): Tiempo Robado. Performance realizada el 12 de diciembre de 2019 a solo, en la Biblioteca Río Segura de Murcia.

## **ANEXO II. Lista de figuras**

**Figura 1.** Conceptualización de procesos y resultados de retroalimentación. (Elaboración propia). (P. 36).

**Figura 2.** Estructura del tema Pantanosa de Elena Sáenz. (Elaboración propia). (P. 41).

**Figura 3.** Bloque sonoro 1 del tema *Pantanosa*, compuesto por los *loops* 1, 2 y 3. (Elaboración propia). (P. 42).

**Figura 4.** Bloque sonoro 2 del tema *Pantanosa*, *loop* 4 y *loop* 5. (Elaboración propia). (P. 42).

**Figura 5.** Bloque sonoro 3 del tema *Pantanosa*, *loop* 6 y *loop* 7. (Elaboración propia). (P. 43).

**Figura 6.** *Leyenda* de la tabla de análisis formal de las improvisaciones. (Elaboración propia). (P. 44).

**Figura 7.** *Leyenda* de la tabla de análisis interpretativo, contextual y de la experiencia artística de las improvisaciones. (P. 54).

**Figura 8.** Estructura del tema *Tiempo Robado* de Elena Sáenz. (Elaboración propia). (P. 72).

**Figura 9.** *Loops* 1, 2 y 3 del tema *Tiempo Robado* de Elena Sáenz 1. (Elaboración propia). (P. 74).

### **ANEXO III. Lista de Tablas**

**Tabla 1.** Análisis formal Pantanosa, performance realizada en el festival de Jazz y Swing de los auditorios de Murcia. (Elaboración propia). (P.44).

**Tabla 2.** Análisis de retroalimentación de Pantanosa, performance realizada en el festival de Jazz y Swing de los auditorios de Murcia. (Elaboración propia). (P. 46).

**Tabla 3.** Análisis formal Pantanosa, performance realizada el 23 de febrero de 2017 en el Museo arte contemporáneo Málaga. (Elaboración propia). (P. 47).

**Tabla 4.** Análisis de retroalimentación de Pantanosa, performance realizada el 23 de febrero de 2017 en el Museo arte contemporáneo Málaga. (Elaboración propia). (P. 49)

**Tabla 5.** Análisis formal Pantanosa, performance realizada en la Biblioteca Río Segura de Murcia el 12 de diciembre de 2019. (Elaboración propia). (P. 50).

**Tabla 6.** Análisis de retroalimentación de Pantanosa, performance realizada en la Biblioteca Río Segura de Murcia el 12 de diciembre de 2019.(Elaboración propia).(P. 53)

**Tabla 7.** Análisis interpretativo, contextual y de la experiencia artística conjunto de las tres improvisaciones del tema Pantanosa. (Elaboración propia). (P.55).

**Tabla 8.** Análisis formal Tiempo Robado, performance realizada en el festival de Jazz y Swing de los auditorios de Murcia. (Elaboración propia). (P. 75).

**Tabla 9.** Análisis de retroalimentación de Tiempo Robado, performance realizada en el festival de Jazz y Swing de los auditorios de Murcia. (Elaboración propia). (P.79).

**Tabla 10.** Análisis formal de Tiempo Robado. performance realizada el 23 de febrero de 2017 en el Museo de arte contemporáneo Málaga. (Elaboración propia). (P. 80).

**Tabla 11.** Análisis de retroalimentación de Tiempo Robado, performance realizada el 23 de febrero de 2017 en el Museo arte contemporáneo Málaga. (Elaboración propia). (P. 83).

**Tabla 12.** Análisis formal de Tiempo Robado, performance realizada en la Biblioteca Río Segura de Murcia el 12 de diciembre de 2019. (Elaboración propia). (P.84).

**Tabla 13.** Análisis de retroalimentación de Tiempo Robado, performance realizada en la Biblioteca Río Segura, Murcia, 12 de diciembre de 2019.(Elaboración propia).(P. 88).

**Tabla 14.** Análisis interpretativo, contextual y de la experiencia artística conjunto de las tres improvisaciones del tema Tiempo Robado. (Elaboración propia). (P. 89).



## **ANEXO IV. Ficha de Autoetnografía**

### **FICHA DE AUTOETNOGRAFÍA**

#### **NOMBRE DEL PROYECTO: “Escenas” de Elena Sáenz.**

Dentro del trabajo de autoetnografía analítica que he llevado a cabo, he analizado y comparado los resultados de las improvisaciones de dos temas, seleccionados de mi repertorio.

Para la selección de cada una de las improvisaciones realizadas y la comparación entre ellas, he escogido tres performances, llevadas a cabo en momentos y lugares distintos, dentro de un rango de fechas entre febrero de 2017 y diciembre de 2019.

Para la elección del material que voy a observar, dentro de las estrategias de registro de la autoobservación, he optado por el registro de acción (López-Cano y San Cristóbal, 2013, p. 156). Es decir, no analizo todas las performances de los temas seleccionados en la franja de tiempo entre febrero de 2017 y diciembre de 2019. Serían demasiadas y ni la extensión del trabajo ni el tiempo lo permitirían. De todas ellas, he seleccionado tres por cada tema, consideradas relevantes para el análisis y reflexión posterior, por el contexto en que se realizan y por pertenecer a distintos momentos evolutivos del proyecto musical.

La última actuación de cada tema que voy a observar, la he seleccionado porque ha tenido lugar en el transcurso de esta investigación, el 12 de diciembre de 2019. Durante su realización era consciente de que la performance iba a ser estudiada y formaría parte de esta autoetnografía, cosa que no sucedía en el resto de performances.

La selección también se ha visto influida por la calidad del material audiovisual de las actuaciones, habiendo sido la buena calidad de los registros seleccionados un requisito añadido para la selección.

Los temas seleccionados son:

#### ■ **Tema 1: Tiempo Robado.**

- Performance realizada el 23 de febrero de 2017, a solo, en el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga: 23 febrero de 2017.
- Performance realizada el 2 de mayo de 2019 a solo, dentro Festival de jazz y swing de los Auditorios de Murcia.

- Performance realizada el 12 de diciembre de 2019 a solo, en la Biblioteca Río Segura de Murcia.
- **Tema 2: Pantanosa.**
- Performance realizada el 23 de febrero de 2017, a solo, en el Museo Arte Contemporáneo Málaga: 23 febrero de 2017.
- Performance realizada el 2 de mayo de 2019 a solo, dentro Festival de Jazz y Swing de los Auditorios de Murcia.
- Performance realizada el 12 de diciembre de 2019 a solo, en la Biblioteca Río Segura de Murcia.

## **TAREAS DE INVESTIGACIÓN**

Dentro de las tareas de investigación autoetnográfica existentes en investigación artística he utilizado: 1) la memoria personal, en la que he realizado un autoinventario temático; 2) la autoobservación indirecta de los registros audiovisuales de las improvisaciones que he seleccionado, para estudiar mi proceso de construir técnica y musicalmente las improvisaciones; 3) estrategias para el registro de la autoobservación como el registro por acciones concretas, con el propósito de analizar “cómo hacemos cuando hacemos música”(López-Cano y San Cristóbal, 2014, p. 156); 4) la autorreflexión, analizando y evaluando los resultados de la observación, pensando en la práctica de forma retrospectiva y poniendo la atención no solo en la interpretación formal, sino también en los aspectos cognitivos, emotivos, sociales y corporales que forman el todo indisoluble de la experiencia artística; 5) y por último, dentro de la autorreflexión he utilizado métodos autoetnográficos como la elaboración de relatos y textos de intenciones, textos de soporte para la construcción de la obra, textos de desahogo y la autoentrevista.

Metodológicamente, he utilizado recursos autoetnográficos que integran la acción/creación en la investigación, convirtiendo así actividades de la práctica artística en tareas de investigación. Esto se ha realizado fundamentalmente a través de la reflexión y observación de la práctica de las improvisaciones, fomentando así la interacción entre práctica y reflexión: observar la práctica, registrarla y reflexionar sobre

ella, con el objetivo final de dar respuesta a las preguntas de investigación objeto de estudio de este trabajo y de conceptualizar aspectos de la práctica artística.

Como resultado de la autoetnografía destaco apreciaciones como: 1) que tanto lo que precede a improvisación como lo que continua cuando finaliza, forma parte de la propia improvisación; 2) que los elementos que forman parte de la performance improvisada que no están traducidos en sonido son también parte de ella y no se pueden disociar: elementos corporales, gestuales, espaciales, contextuales, de interacción con el público, 3) que la expresión y el sentido musical, van pareja al movimiento corporal durante la improvisación y son a la vez influidos por la situación del contexto de la propia experiencia artística, 4) que la realización de improvisaciones sobre una base repetida susceptible de modificarse produce el proceso de retroalimentación, 5) que la realización de improvisaciones sobre una base repetida influye en el comportamiento improvisado y por lo tanto en la forma de afrontar y vivir la experiencia artística, en la elaboración del discurso improvisatorio, en la percepción ampliada del tiempo durante la improvisación y en la capacidad de fluir y dejarse llevar como parte de un proceso de creación.

#### **Resultados del ejercicio de autoetnografía de memoria personal:**

Como resultado del ejercicio autoetnográfico de memoria personal, obtengo que las motivaciones para realizar este proyecto son las siguientes:

- Mi necesidad de hacer música improvisada sin estar encorsetada por las reglas y principios de los diferentes lenguajes improvisatorios.
- La necesidad de transformación y evolución de los hábitos de creación y la necesidad de salir de las constricciones que los propios estilos marcan, liberándome de constreñimientos e idiosincrasias disciplinares que no siempre respetan mi necesidad de expresión y ni mi momento vital.
- La necesidad de fluir, divagar y dejarme llevar sobre la música con la improvisación.
- Crear una expresión propia que no encuentre barreras ni encorsetamientos estructurales, una reivindicación de la libertad en música, una ruptura con lo que se tiene que hacer. Es hago lo que quiero y reelaboro lo que poseo y lo que soy: lo estudiado y lo adquirido, lo natural, todo es algo propio que utilizo como quiero. Una reivindicación del placer en la interpretación y creación de música y de la exploración de nuevos territorios.

- La importancia de dotar de un marco teórico y un sustrato filosófico a mi proyecto. Esto contribuye a aportarme seguridad y sentido y es un pilar más al que agarrarse cuando otras cosas fallan. Esto es para mí importante dentro de mi experiencia artística y de sostenerme como artista.
- La necesidad de profundizar en aspectos relacionados con la comprensión global de la experiencia artística que aumentaran mi conocimiento sobre los procesos de la creación y la improvisación.

## ANEXO V. Análisis del tema 2: Tiempo Robado e improvisaciones.

### Tema 2. Tiempo Robado.

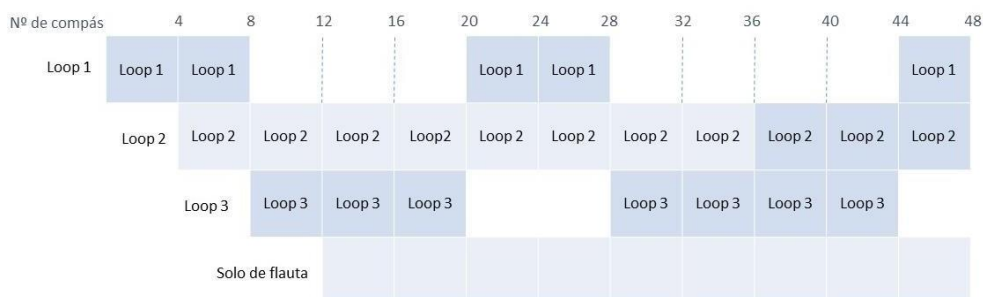
En este apartado realizo el análisis general del tema *Tiempo Robado* de Elena Sáenz, cuyo vídeo se puede ver completo en el video que se anexa a continuación (ver video 6). Tras el análisis general se realiza el de las improvisaciones realizadas sobre ese mismo marco en tres performances que han tenido lugar en distintos lugares y contextos. Se puede ver la ficha de actuaciones seleccionadas en la ficha de autoetnografía (ver anexo IV, ficha de autoetnografía).



**Video 6.** *Tiempo Robado.* Performance realizada el 2 de mayo de 2019 a solo, dentro Festival de Jazz y Swing de los Auditorios de Murcia. Descargable en: <http://tiny.cc/tiemporobadoGudalupe2019>

#### 1) Análisis de los bloques sonoros.

La estructura del tema *Tiempo Robado* (2017) (ver vídeo 6), está formada por una introducción ad libitum en Dm y por tres bloques sonoros principales. Estos bloques son susceptibles de ir combinándose entre ellos a voluntad de quien interpreta la pieza, sumándolos al resultado sonoro o haciéndolos desaparecer. Cada uno de estos bloques está formado por un solo *loop*. Cada *loop*, en este caso, está compuesto por 4 compases. La estructura del tema se puede apreciar gráficamente en la figura 8.



**Figura 8.** Estructura del tema *Tiempo Robado* de Elena Sáenz. (Elaboración propia)

Cada uno de los tres bloques sonoros está compuesto por un solo *loop* consistente en una melodía interpretada con la flauta, como se puede ver en la figura 9, expuesta más adelante. El bloque sonoro uno está formado por el *loop* 1; el bloque sonoro 2, por el *loop* 2; y el *bloque sonoro 3*, por el *loop* 3.

El resultado de la superposición de los distintos bloques y sus posibles combinaciones crea una atmósfera sonora. Durante toda la pieza la pista de la flauta tiene aplicado un efecto delay de dos segundos de retardo, en el que lo que se toca en la flauta queda repetido de forma lejana a los dos segundos. El discurso armónico es tonal y está basado en una armonía de Dm y de Bbmaj. La disposición de los bloques, tiene una función estructuradora para la improvisación posterior. Entre los elementos del discurso, se encuentran la repetición y el contraste de los bloques sonoros entre sí. Este contraste y repetición tienen lugar tanto por reaparecer los bucles de forma sumativa, al sustraerse o bien por el vacío contrastante al quedar muteados, si se da el caso.

## **2) Análisis formal de la pieza**

La pieza se estructura en tres bloques principales. En este caso, cada uno de los bloques sonoros está formado por un *loop* de melodía de flauta. Así, en el bloque 1 se encuentra el *Loop* 1, en el bloque 2 el *loop* 2 y en el bloque 3 el *loop* 3.

El *loop* 1 es el *loop* principal interpretado por la flauta 1, sobre el que se construye el resto de la pieza. Está formado por cuatro compases en compás de cuatro por cuatro, ejecutado a 58 bpm la negra. El *loop* 1 está formado por una breve melodía en Dm. Se puede ver la melodía en la figura X que se anexa a continuación. El *loop* 2 lo forma otra melodía en Dm, que completa armónicamente a la anterior e introduciendo sencillos motivos rítmico-melódicos. Su funcionalidad es servir de transición entre el *loop* 1 y el 3. Se puede ver en la figura X. Por último, el *loop* 3, interpretado por una melodía también de flauta con acordes arpegiados está en la tonalidad de BbMaj. Este cambio en la tonalidad proporciona una variedad que contribuye a enriquecer el discurso sonoro total de la base (Ver figura 9).

♩ = 58    Tiempo Robado

Flute 1  
Loop 1

Flute 2  
Loop 2

Flute 3  
Loop 3

**Figura 9.** Loops 1, 2 y 3 del tema Tiempo Robado de Elena Sáenz 1 (Elaboración propia).

Sobre las características del lenguaje musical, en general su lenguaje armónico es sencillo. Toda la pieza está construida sobre la capa principal de flauta (*loop 1*), formada por 4 compases en 4/4. El ritmo es estable, invariable y constante. La negra, en las diferentes performances analizadas, oscila entre 58 y 62 bpm, así como la duración de la obra que puede durar entre 5 y 7 min, según la performance y según la duración de cada improvisación.

El contenido musical de la pieza está basado principalmente en las combinaciones que se pueden lograr a través de la superposición de los tres bloques sonoros. El juego combinado entre ellos y la repetición constante logra conformar una atmósfera que se mantiene de fondo. Este fondo es la base generadora para la creación melódica.

En cuanto al ámbito estructural de la pieza, la lógica discursiva de la pieza se basa en el primer *loop* sobre el que se construye la arquitectura de toda la obra, que en este caso corresponde al primer bloque sonoro. Las posibles combinaciones entre los tres bloques sonoros jugando con su repetición, la variación de los bloques sonoros grabados y sus diferentes combinaciones abren paso al desarrollo de las ideas musicales de la improvisación. Existe unidad estructural y un discurso coherente y continuo entre todas las partes. Hay equilibrio y naturalidad.

### 3) Análisis de las improvisaciones

#### IMPROVISACIÓN 1

La primera improvisación registrada tras la autoobservación del audiovisual, es la del tema Tiempo Robado de Elena Sáenz, en la performance del Festival de Jazz y Swing de los auditorios de Murcia, el 2 de mayo de 2019 (ver vídeo 6, minuto 1 y 58 segundos). En la tabla 1 vemos su análisis formal. La simbología de la tabla se puede ver en la figura 6. La duración de la improvisación es de 3 minutos y 7 segundos y la de cada *loop* es de 15 segundos a 58 bpm la negra.

##### 1) Análisis Formal:

LP	BL	ARM	ELE	RES	GEST	EVOL	R
	0				(Gall) Gestos de preparación.		
01	2 3	Escala de BbMaj	<p>Repetición de dibujos melódicos ascendiendo por grados conjuntos</p> <p>Efecto <i>Delay</i> con retardo de 2 segundos, con efecto de repetición</p> <p>Elabora la idea, pero se apoya en notas largas adornadas con trinos.</p> <p>Articulación enérgica.</p> <p>Uso del trino como recurso auxiliar y de adorno.</p> <p>Improvisación modal.</p>	<p>Notas largas mantenidas acaban las frases pausadamente e imprimen lentitud.</p> <p>Hay empaste de la melodía con los bloques sonoros activados.</p> <p>El fondo (base) sirve a la figura (flauta) para ir desarrollándose sobre él. Fondo y figura están diferenciados pero integrados. El efecto <i>Delay</i> hace que todo se entremezcle en el ambiente.</p> <p>Discurso relajado, pausado y tranquilo.</p>	<p>(Gef) Gestos efectores</p> <p>(Gall) Gestos vinculados e icónicos: traductores interpretativos de expresividad estética.</p> <p>(Gex) Gestos de exteriorización del afecto y de la experiencia interna.</p>	<p>La improvisación comienza con una melodía que se engancha al loop unos segundos después de empezar y se desarrolla paralela al loop, planeando por encima.</p> <p>El tercer bloque sonoro sigue mantenido y por lo tanto grabando lo que se improvisa. Luego, por saturación, lo desactiva.</p> <p>Se empasta la melodía improvisada con los bloques sonoros activados.</p> <p>Comienza el desarrollo melódico de una idea. Poco a poco y suavemente</p> <p>Va ascendiendo por el registro grave al medio por grados conjuntos e intervalos no lejanos, con energía, pero suavemente.</p> <p>Afinal del loop va descendiendo y deja entrever que llega el final del</p>	<p>Repetición marco-textural</p> <p>La repetición de la base establece la continuidad sobre la que se elabora el discurso de la improvisación.</p> <p>Actúa como marco estructurador y generador de atmósfera.</p>



						loop, pero es un final abierto.	
02	2	Escala de Dm	Desarrollo melódico descendiente por grados conjuntos.	La improvisación se funde con la base y figura y fondo están entrelazadas, diferenciados pero integrados. Se escucha una parte de la improvisación anterior en el registro medio, que quedó grabada en el pedal tres, pero que se desactiva a la mitad del <i>loop</i> .	Gef) Gestos efectores  (Gall) Gestos vinculados e icónicos: traductores interpretativos de expresividad estética.  (Gex) Gestos de exteriorización del afecto y experiencia interna.	Continúa el desarrollo de la improvisación por el registro grave, con notas largas que se entrelazan con los bloques sonoros y que a su vez contrastan con un añadido de la improvisación del primer <i>loop</i> , reproducido en el pedal 3.  Otra vez el final queda abierto para continuar ascendiendo y desarrollando la idea en el siguiente <i>loop</i> .	Repetición marco-textural
	3		Notas largas  Trinos  Improvisación modal  Efecto Delay				Los bloques mantienen la atmósfera y la improvisación se mueve suavemente.  El efecto <i>Delay</i> de 2 sg, hace que todo se entremezcle en el ambiente.  La melodía en sincronía con el <i>loop</i> , respetando sus pausas.
03	1	Escala de Dm	Improvisación modal	La melodía sube al registro agudo.	(Gef) Gestos efectores  (Gall) Gestos vinculados e icónicos: traductores interpretativos de expresividad estética.  (Gex) Gestos de exteriorización del afecto y experiencia interna.	La improvisación cobra momentáneamente un fuerte impulso. Imprime energía a través de la subida al registro medio y al agudo través de una marcada articulación, que resalta insistentemente cada nota y con saltos interválicos.  La continuidad de los bloques que suenan de fondo va propiciando la inmersión de quien improvisa en la armonía y se percibe que la improvisación entra en el tiempo que transcurre paralelo al real.  Finaliza con un ligero reposo alargando la última nota.	Repetición marco-textural
	2		Efecto <i>Delay</i>  Desarrollo de ideas por grados conjuntos a través de escalas ascendentes y descendentes, son adornadas.  Saltos de tercera y cuarta.  Notas atresilladas  Notas largas  Entradas a contratiempo  Trinos				Comienza un discurso enérgico, impulsando la improvisación sobre la base que con cada nota empuja e imprime energía. De nuevo vuelve a reposar el discurso sobre el fondo con el ligado suave de notas continuas.  La melodía sube y baja por el registro agudo y sobre agudo de la flauta.  Figura y fondo están diferenciados pero en ocasiones se entremezclan, sobre todo al final del <i>loop</i> .  Base y melodía van en sincronía.
04	1	Dm	Improvisación modal	Sube al registro medio.	(Gef) Gestos efectores	Continúa con un impulso que imprime energía a	Repetición marco-textural

	2		<p>Efecto <i>Delay</i></p> <p>Desarrollo de ideas por grados conjuntos a través de escalas ascendentes y descendentes, son adornadas.</p> <p>Saltos de tercera y cuarta</p> <p>Notas atresilladas y notas largas.</p> <p>Contratiempo</p> <p>Trinos</p>	<p>Continúa con un discurso enérgico, impulsando la improvisación sobre la base con cada nota.</p> <p>De nuevo vuelve a reposar el discurso.</p> <p>Figura y fondo están diferenciados pero entrelazados.</p> <p>Base y melodía van en sincronía.</p>	<p>(Gall) Gestos vinculados e icónicos: traductores interpretativos de expresividad estética.</p> <p>(Gex) Gestos de exteriorización del afecto y experiencia interna.</p>	<p>través de la subida al registro agudo y sobre agudo través de una marcada articulación, que resalta insistentemente cada nota y con saltos interválicos.</p> <p>Vuelve a entrar en reposo alargando las notas.</p>	<p>La insistente continuidad de los bloques que suenan de fondo va propiciando la Inmersión en la armonía y en la percepción de un tiempo paralelo.</p>
<b>05</b>	2	Dm	<p>Notas largas</p> <p>Trinos</p> <p><i>Delay</i></p>	<p>Notas largas deambulan sobre el fondo sonoro de los bloques uno y dos donde destaca el bloque sonoro 2 especialmente.</p> <p>Se exponen ideas anteriores de forma muy pausada.</p> <p>Discurso relajado, pausado y tranquilo.</p> <p>Base y melodía van en sincronía.</p>	<p>(Gef) Gestos efectores</p> <p>(Gall) Gestos vinculados e icónicos: traductores interpretativos de expresividad estética.</p> <p>(Gex) Gestos de exteriorización del afecto y experiencia interna.</p>	<p>Momento en el que la improvisación se toma un tiempo pausado de repetición de ideas breves expuestas anteriormente. Un momento de recreación en la improvisación, un respiro.</p>	<p>Repetición marco-textural</p> <p>La repetición como marco generador de atmósferas.</p> <p>Repetición referencial</p>
<b>06</b>	2 3	Bbmaj	<p>Re-exposición del bloque sonoro 3.</p> <p><i>Delay</i></p>	<p>El tercer bloque sonoro se reexpone con mayor intensidad, quedando por encima del bloque sonoro 2, pero empastando perfectamente con él.</p>	<p>(Gef) Gestos efectores</p> <p>(Gall) Gestos vinculados e icónicos: traductores interpretativos de expresividad estética.</p> <p>(Gex) Gestos de exteriorización del afecto y experiencia interna.</p>	<p>La melodía vuelve a reexponer el bloque sonoro 3, para grabarlo de nuevo en el pedal 3, dándole mayor intensidad.</p>	<p>Repetición marco-textural</p> <p>La repetición como marco generador de consecuencias.</p> <p>Repetición referencial</p>
<b>07</b>	2 3	Bbmaj	<p><i>Delay</i></p> <p>Escalas ascendentes con saltos de tercera y descendentes</p> <p>Articulación marcada</p> <p>Articulación ligada</p> <p>Octavación con armónicos y trinos</p>	<p>Fondo y figura están diferenciados. La melodía discurre por encima de los bloques sonoros.</p> <p>Discurso enérgico</p> <p>Base y melodía van en sincronía.</p>	<p>(Gef) Gestos efectores</p> <p>(Gall) Gestos vinculados e icónicos: traductores interpretativos de expresividad estética.</p> <p>(Gex) Gestos de exteriorización del afecto y experiencia interna.</p>	<p>La improvisación recobra un impulso de fuerza improvisando sobre los bloques segundo y tercero.</p> <p>Se acerca con saltos interválicos lejanos a los registros agudo y sobreagudo, realizando octavaciones y trinos sobre ellas.</p>	<p>Repetición marco-textural</p> <p>La repetición como marco generador de consecuencias</p>

08	2	Bbmaj	Escalas ascendentes por terceras y descendentes por grados conjuntos	Discurso enérgico.	(Gef) Gestos efectores	La improvisación evoluciona intensamente, con un desarrollo sobre la base, fluyendo y desarrollándose con el uso de escalas e intervalos de tercera y descendiendo rápidamente por grados conjuntos.	Repetición marco-textural
	3		Trinos	La flauta se apoya sobre la base fluyendo sobre ella con su desarrollo.	(Gall) Gestos vinculados e icónicos: traductores interpretativos de expresividad estética.	La improvisación está en todo lo alto, sosteniéndose sobre la base para desarrollarse.	La repetición como marco generador de consecuencias
			Notas largas <i>Delay</i>	Discurso enérgico  Base y melodía van en sincronía.  Discurso relajado, pausado y tranquilo.	(Gex) Gestos de exteriorización del afecto y experiencia interna.	Pero termina la vuelta de loop de forma pausada	La repetición de la base establece la continuidad sobre la que se elabora el discurso de la improvisación.
09	1	Dm	Repetición de motivos anteriores.	La flauta se apoya sobre la base fluyendo sobre ella con su desarrollo. Que imprime impulsos de energía pero va reduciéndose poco a poco.	(Gef) Gestos efectores	Repetición de ideas melódicas.	Repetición marco-textural
	2		Notas largas  Notas octavadas por armónicos	Discurso reposado.  Base y melodía van en sincronía pero la melodía va por libre.	(Gall) Gestos vinculados e icónicos: traductores interpretativos de expresividad estética.  (Gex) Gestos de exteriorización del afecto y experiencia interna.	El discurso de la improvisación comienza a pausarse poco a poco. Se repiten ideas expuestas anteriormente, vuelven las notas largas. Sigue la melodía sustentándose sobre la base quedando ésta en un segundo plano, como si hubiera desaparecido. Son los últimos estertores de la improvisación. Está como perdida en el tiempo.	La repetición como marco generador de atmósferas y consecuencias  Repetición referencial
10	1	Dm	Exposición del motivo de la coda final	La melodía se apoya en la base, pero es como si la base fuera desintegrándose y desapareciendo a pesar de estar ahí.	(Gef) Gestos efectores	La improvisación expone su coda final, sobre la base que aún estando ahí parece que hubiera desaparecido.	Repetición marco-textural
	2		<i>Delay</i>		(Gall) Gestos vinculados e icónicos: traductores interpretativos de expresividad estética.  (Gex) Gestos de exteriorización del afecto y experiencia interna.		La repetición como base de continuidad.
11	1	Dm	Repetición de la coda final. <i>Delay</i>	Se reduce la densidad de la base quedando un solo bloque sonoro.	(Gef) Gestos efectores  (Gall) Gestos vinculados e icónicos: traductores interpretativos de expresividad estética.  (Gex) Gestos de exteriorización del afecto y	La reexpone, quedando reducida la base con la sustracción del bloque sonoro 2	Repetición marco-textural  La repetición como base de continuidad.

				experiencia interna.		
<b>12</b>	0	Dm	Repetición del motivo de la coda final añadiendo una disonancia.  <i>Delay</i>	La base ha desaparecido	(Gef) Gestos efectores  (Gall) Gestos vinculados e icónicos: traductores interpretativos de expresividad estética.  (Gex) Gestos de exteriorización del afecto y experiencia interna.	Desaparece la base para finalmente terminar en una nota larga sostenida.

**Tabla 8.** Análisis formal Tiempo Robado, performance realizada en el Festival de Jazz y Swing de los auditorios de Murcia. (Elaboración propia).

## 2) Análisis de retroalimentación:

En la tabla 9 realizo el análisis de retroalimentación. Los conceptos utilizados para el registro de la retroalimentación, sus procesos y sus resultados tanto en la base como en la improvisación pueden verse en la en la figura 1.

LP	PROCESO DE RETROALIMENTACIÓN DE LA IMPROVISACIÓN		PROCESO DE RETROALIMENTACIÓN DE LA BASE	
	IMPULSO	RESULTADO	ACCIÓN	RESULTADO
	<b>TRANSFORMATIVO</b>		<b>ESTRUCTURAL</b>	
<b>01</b>	Desarrollo Crecimiento	Relajación Reelaboración Texturización		
<b>02</b>	Crecimiento Desarrollo Variación	Potenciación Reelaboración Contraste Texturización	Acción de continuidad Acción de fusión	Inercia Estabilidad
<b>03</b>	Crecimiento Desarrollo Reductivo	Tensión Potenciación Relajación Texturización	Acción aditiva Acción sustractiva	Densificación
<b>04</b>	Desarrollo	Potenciación	Acción de continuidad	Estabilidad Relajación
<b>05</b>	Reductivo Relajación	Relajación Distensión	Acción sustractiva	Relajación Filtrado
<b>06</b>	De crecimiento	Potenciación Texturización	Acción de continuidad Acción aditiva	Densificación
<b>07</b>	De variación De crecimiento	Contraste Reelaboración Movimiento interválico	Acción de continuidad	Saturación Continuidad
<b>08</b>	De crecimiento De desarrollo	Potenciación Tensión Reelaboración	Acción de continuidad	Saturación Continuidad
<b>09</b>	De desarrollo	Reelaboración Distensión	Acción aditiva Acción sustractiva	Filtrado

10	De variación Reductivo	Distensión Relajación	Acción de continuidad	Filtrado
11	De variación Reductivo	Distensión Relajación	Acción sustractiva	Filtrado
12	Reductivo	Relajación	Acción sustractiva	Filtrado

**Tabla 9.** Análisis de retroalimentación de Tiempo Robado, performance realizada en el festival de Jazz y Swing de los auditorios de Murcia. (Elaboración propia).

## IMPROVISACIÓN 2

La segunda improvisación registrada tras la autoobservación del audiovisual, es la performance realizada en el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga el 23 de febrero de 2017 (ver vídeo 7, minuto 1 y 56 segundos). En la tabla 10 vemos su análisis formal. La simbología de la tabla se puede ver en la figura 6. La duración de la improvisación es de 2 minutos y 8 segundos y la de cada *loop* es de 15 segundos a 57 bpm la negra.



**Video 7.** *Tiempo Robado.* Performance realizada el 23 de febrero de 2017, a solo, en el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga. Descargable en: <http://tiny.cc/tiemporobadoCAC2017>

### 1) Análisis formal

LP	BL0	ARM	ELE	RES	GEST	EVOL	R
					(Gall) Gestos de preparación.		
01	1 2	Dm	Escalas ascendentes y descendentes  Saltos interválicos de terceras y cuartas  Notas largas mantenidas  Trinos  <i>Delay</i>	Desarrollo melódico por el registro agudo y medio.  El fondo sirve a la figura para ir desarrollándose sobre él. Fondo y figura están diferenciados pero integrados.  Base y melodía van en sincronía.	(Gef) Gestos efectores  (Gall) Gestos vinculados e icónicos: traductores interpretativos de expresividad estética.  (Gex) Gestos de exteriorización del afecto y experiencia interna.	Comienza la improvisación en el registro agudo, con fuerza y va descendiendo hasta entrelazarse con la base.	Repetición marco-textural

<b>02</b>	1	Dm	Escalas ascendentes y descendentes	La flauta destaca por encima de la base.	(Gef) Gestos efectores	Continúa con la misma energía, por encima de la base, con el registro agudo, sobrevolando con el desarrollo de escalas en la tonalidad.	Repetición marco-textural
	2		Salto de terceras y cuartas	Fondo y figura están diferenciados y en ocasiones se entrelazan.	(Gall) Gestos vinculados e icónicos: traductores interpretativos de expresividad estética.		
			Delay				
			Notas a contratiempo	También se entrelaza, registro medio	(Gex) Gestos de exteriorización del afecto y experiencia interna.		
			Notas largas	Base y melodía van en sincronía pero la melodía fluye independiente.			
<b>03</b>	2	Bb maj	Escalas descendentes y ascendentes	Energía	(Gef) Gestos efectores	Continúa con la misma energía, por encima de la base, con el registro agudo, sobrevolando con el desarrollo de escalas y saltos interválicos en la tonalidad.	Repetición marco-textural
	3		Salto de tercera y cuartas	Registro medio y agudo	(Gall) Gestos vinculados e icónicos: traductores interpretativos de expresividad estética.		
			Notas a contratiempo	Base y melodía van en sincronía pero la melodía fluye independiente.			
			Delay		(Gex) Gestos de exteriorización del afecto y experiencia interna.		
			Notas largas				Repetición referencial
			Trinos				
<b>04</b>	2	B b maj	Escalas descendentes y ascendentes	La melodía sube y baja por el registro agudo y sobre agudo de la flauta.	(Gef) Gestos efectores	El discurso de la improvisación aumenta su intensidad fluyendo por encima de la base, con el registro agudo, sobrevolando con el desarrollo de escalas y saltos interválicos en la tonalidad.	Repetición marco-textural
	3		Salto de tercera y cuartas	Destaca la figura sobre el fondo.	(Gall) Gestos vinculados e icónicos: traductores interpretativos de expresividad estética.		
			Delay	Base y melodía van en sincronía pero la melodía fluye independiente.	(Gex) Gestos de exteriorización del afecto y experiencia interna.		
			Notas largas			Hay una energía ascendente, en el discurso, que impulsa la improvisación sobre la base. La articulación de cada nota que empuja e imprime energía.	La repetición como marco generador de consecuencias
			Trinos			Termina pausadamente con notas largas mantenidas.	
<b>05</b>	1	Dm	Escalas descendentes y ascendentes	Registro agudo y sobre agudo	(Gef) Gestos efectores	Continúa de nuevo imprimiendo fuerza a la improvisación, ascendiendo y dando impulsos con saltos interválicos hacia el registro sobre agudo y	Repetición marco-textural
	2		Salto de tercera y cuartas	Destaca flauta sobre fondo	(Gall) Gestos vinculados e icónicos: traductores interpretativos de expresividad estética.		
			Delay	Vuelve a reposar el discurso sobre el fondo con el ligado suave de notas continuas.			
			Notas largas				

			Trinos		(Gex) Gestos de exteriorización del afecto y experiencia interna.	pronunciando la articulación.	
06	1	Dm	Escalas descendentes y ascendentes	Figura y fondo se mezclan entrelazadas y no se diferencian. Texturización.	(Gef) Gestos efectores	Realiza dibujos que se van de nuevo entrelazando con la base. Va relajando el discurso bajando al registro medio y grave, y al final del <i>loop</i> va recobrando de nuevo la energía.	Repetición marco-textural
	2	Bbmaj			(Gall) Gestos vinculados e icónicos: traductores interpretativos de expresividad estética.		La repetición de la base establece la continuidad sobre la que se elabora el discurso de la improvisación.
	3		Salto de tercera y cuartas <i>Delay</i> Notas largas Trinos	Registro medio y grave.  Base y melodía van en sincronía pero la melodía fluye independiente.	(Gex) Gestos de exteriorización del afecto y experiencia interna.		Repetición referencial
07	2	Bbmaj	Escalas descendentes y ascendentes	Destaca figura sobre fondo	(Gef) Gestos efectores	Continúa con la fuerza anterior, es el último impulso que imprime fuerza y tensión con la armonía para finalmente relajar.	Repetición marco-textural
	3		Salto de tercera y cuartas <i>Delay</i> Notas largas	Registro agudo y finaliza en el grave.  Base y melodía van en sincronía pero la melodía fluye independiente.	(Gall) Gestos vinculados e icónicos: traductores interpretativos de expresividad estética.  (Gex) Gestos de exteriorización del afecto y experiencia interna.		La repetición como marco generador de consecuencias.
08	2	Bbmaj	Notas largas mantenidas	Fondo y figura quedan entrelazados	(Gef) Gestos efectores	Se mantiene con largas notas tenidas, en un largo reposo.	Repetición marco-textural
	3		<i>Delay</i>	Registro grave.  Base y melodía van en sincronía pero la melodía fluye independiente.	(Gall) Gestos vinculados e icónicos: traductores interpretativos de expresividad estética.  (Gex) Gestos de exteriorización del afecto y experiencia interna.		La repetición como marco generador de atmósfera.
09	2	Bbmaj	Nota larga mantenida	Destaca el fondo	(Gef) Gestos efectores	Queda sola la base.	Repetición marco-textural
	3		<i>Delay</i>  Queja sola la base		(Gall) Gestos vinculados e icónicos: traductores interpretativos de expresividad estética.  (Gex) Gestos de exteriorización del afecto y		Repetición como marco generador de atmósfera.

**Tabla 10.** Análisis formal de Tiempo Robado. performance realizada el 23 de febrero de 2017 en el Museo Arte Contemporáneo Málaga. (Elaboración propia).

## 2) Análisis de retroalimentación

En la tabla 11 realizo el análisis de retroalimentación. Los conceptos utilizados en la para el registro de la retroalimentación, sus procesos y sus resultados tanto en la base como en la improvisación pueden verse en la en la figura 1.

LP	PROCESO DE RETROALIMENTACIÓN DE LA IMPROVISACIÓN		PROCESO DE RETROALIMENTACIÓN DE LA BASE	
	IMPULSO TRANSFORMATIVO	RESULTADO	ACCIÓN ESTRUCTURAL	RESULTADO
01	Desarrollo Crecimiento	Relajación Texturización		
02	Crecimiento Desarrollo Variación	Potenciación Reelaboración Contraste Texturización	Acción de continuidad	Inercia Estabilidad
03	Crecimiento Desarrollo Reductivo	Potenciación Relajación Texturización	Acción aditiva Acción sustractiva	Densificación
04	Desarrollo Crecimiento Variación	Potenciación Reelaboración	Acción de continuidad	Estabilidad Densificación
05	Desarrollo Crecimiento Variación	Potenciación Reelaboración	Acción aditiva Acción sustractiva	Densificación
06	Desarrollo Reductivo	Texturización Distensión	Acción de continuidad Acción aditiva	Densificación Saturación
07	De variación De crecimiento	Tensión Contraste	Acción sustractiva	Estabilidad Filtrado
08	Impulso reductivo	Texturización Distensión Relajación	Acción de continuidad	Estabilidad
09	De desarrollo	Distensión relajación	Acción de continuidad	Estabilidad

**Tabla 11.** Análisis de retroalimentación de Tiempo Robado, performance realizada el 23 de febrero de 2017 en el Museo arte contemporáneo Málaga. (Elaboración propia).



## IMPROVISACIÓN 3

La tercera improvisación registrada tras la autoobservación del audiovisual, es la performance realizada en la Biblioteca Río Segura de Murcia el 12 de diciembre de 2019 (ver vídeo 8, minuto 2 y 8 segundos). En la tabla 12 vemos su análisis formal. La simbología de la tabla se puede ver en la figura 1. La duración de la improvisación es de 3 minutos y 44 segundos y la de cada *loop* es de 17 segundos a 59 bpm la negra.



**Video 8.** *Tiempo Robado.* Performance realizada el 12 de diciembre de 2019 a solo, en la Biblioteca Río Segura de Murcia. Descargable en: <http://tiny.cc/tiemporobadoBRS2019>

### 1) Análisis formal

LP	BL	ARM	ELE	RES	GEST	EVOL	R
	0				(Gall) Gestos de preparación.		
01	2 3	Bbmaj Dm	Notas largas Trinos Desarrollo por grados conjuntos Efecto <i>Delay</i>	Figura y fondo están diferenciados pero integrados. La figura se apoya en el fondo para comenzar su desarrollo por el registro medio.  El efecto <i>Delay</i> hace que todo se entremezcle en el ambiente.  Notas largas mantenidas imprimen lentitud.  Discurso muy relajado y extremadamente pausado.	(Gef) Gestos efectores  (Gall) Gestos vinculados e icónicos: traductores interpretativos de expresividad estética.  (Gex) Gestos de exteriorización del afecto y experiencia interna.	La improvisación comienza pausadamente con notas largas a contratiempo, adornada con trinos.  Termina el loop con el inicio de una nota larga que será mantenida casi 7 segundos enlazándose con el siguiente <i>loop</i> .  La melodía está empastada con los bloques sonoros activados.  Es una exposición extremadamente pausada que avisa del carácter que va a tener el resto de la improvisación	Repetición marco-textural  Actúa como marco estructurador y generador de atmósfera

02	2	Bbmaj	Notas largas	Hay empaste de la melodía con los bloques sonoros activados. Fondo y figura completamente integrados.	Gef) Gestos efectores  (Gall) Gestos vinculados e icónicos: traductores interpretativos de expresividad estética.	Comienza con la nota mantenida iniciada en el loop anterior.	Repetición marco-textural
	3	dm	Trinos  Desarrollo por grados conjuntos. Escalas ascendentes.  Intervalos, de tercera y cuarta  Improvisación modal  Efecto <i>Delay</i> de 2 sg	Nota larga mantenida 7 segundos imprime carácter de exagerada lentitud.  Discurso muy relajado y extremadamente pausado.	(Gex) Gestos de exteriorización del afecto y experiencia interna.	A la mitad del loop se inicia el desarrollo melódico de una idea que va a contratiempo con la base. Se desarrolla poco a poco, ascendiendo por el registro agudo por grados conjuntos e intervalos no lejanos. Con energía, pero suavemente.	Actúa como marco estructurador y generador de atmósfera
03	2		Notas largas	Figura y fondo están diferenciados. La figura se apoya en el fondo a contratiempo. Existe unidad pero están diferenciados.	Gef) Gestos efectores  (Gall) Gestos vinculados e icónicos: traductores interpretativos de expresividad estética.	El desarrollo de la improvisación continúa a contratiempo con la base del loop. Fuertemente enraizada en él. Continúa moviéndose de forma suave con saltos interválicos por el registro agudo.	Repetición marco-textural
	3		Trinos  Desarrollo por grados conjuntos. Escalas ascendentes.  Intervalos, de tercera y cuarta  Improvisación modal  Efecto <i>Delay</i> de 2 sg	Desarrollo por el registro grave.	(Gex) Gestos de exteriorización del afecto y experiencia interna.		La repetición de la base establece la continuidad sobre la que se elabora el discurso de la improvisación.
04	1		Notas largas	Figura y fondo son un todo pero no van en sincronía, la melodía fluye a contratiempo sirviéndose del fondo como base.	Gef) Gestos efectores  (Gall) Gestos vinculados e icónicos: traductores interpretativos de expresividad estética.	Continúa a contratiempo con la base del loop, enraizada en él. Va fluyendo suavemente a contratiempo, con pocas notas.	Repetición marco-textural
	2		Trinos  Desarrollo por grados conjuntos.  Intervalos, de tercera.  Improvisación modal  Efecto <i>Delay</i> de 2 sg	Desarrollo por registro grave y salto al agudo.  Discurso pausado y al final enérgico.	(Gex) Gestos de exteriorización del afecto y experiencia interna.	Al final del loop comienza enérgica sobre el registro agudo con un despliegue por terceras para luego descender.	Repetición referencial
05	1	Dm	Notas largas	Figura y fondo son un todo pero no van en sincronía, la melodía fluye a contratiempo.	Gef) Gestos efectores  (Gall) Gestos vinculados e icónicos: traductores interpretativos de expresividad estética.	Continúa lenta por los registros grave y medio. Dibuja un motivo y se repite a sí misma, imitando el <i>delay</i> del efecto de la flauta, pronunciándolo.	Repetición marco-textural
	2		Imitación de motivo, ecos.  Trino  Desarrollo por grados conjuntos. Escala ascendente  Intervalos, de tercera	Desarrollo por registro grave y medio.  Discurso pausado y al final enérgico.	(Gex) Gestos de exteriorización del afecto y experiencia interna.	Y de nuevo cobra impulso y se despliega enérgicamente.  La flauta comete un error armónico en la improvisación.	Actúa como marco generador de atmósfera  La repetición como marco generador de consecuencias.

			Improvisación modal			Se aprecia la libertad en el desarrollo de la improvisación, sustentándose sobre la base, pero fluyendo libre.	
06	1	Dm	Notas largas	Un motivo repetido y notas largas	(Gef) Gestos efectores	Momento en el que la improvisación se toma un tiempo pausado.	Repetición marco-textural
	2		Trinos Imitación de motivo, ecos. Improvisación modal Efecto <i>Delay</i> de 2 sg	deambulan sobre el fondo sonoro de los bloques. Discurso relajado, muy pausado. Base y melodía van a contratiempo.	(Gall) Gestos vinculados e icónicos: traductores interpretativos de expresividad estética. (Gex) Gestos de exteriorización del afecto y experiencia interna.	Se expone un motivo que se repite. Un momento de recreación en la improvisación. Un respiro que indica que a continuación algo va a suceder.	La repetición de la base establece la continuidad sobre la que se elabora el discurso de la improvisación.
07	2	Dm	Delay	Figura y fondo son un todo pero no van en sincronía, la melodía fluye a contratiempo.	(Gef) Gestos efectores	La improvisación recobra un impulso de fuerza improvisando sobre los bloques segundo y tercero.	Repetición marco-textural
	3		Escalas ascendentes y descendentes con saltos de tercera, cuarteas y quinta y descendentes. Articulación marcada Articulación ligada	Desarrollo por el registro agudo y sobre agudo. Discurso enérgico que de nuevo acaba lentamente.	(Gall) Gestos vinculados e icónicos: traductores interpretativos de expresividad estética. (Gex) Gestos de exteriorización del afecto y experiencia interna.	Se acerca con saltos interválicos más distantes a los registros agudo y sobreagudo. Termina el loop otra vez de forma pausada.	La repetición como marco generador de consecuencias. Repetición referencial
08	2	Bbmaj	Delay	Figura y fondo son un todo pero no van en sincronía, la melodía fluye a contratiempo.	(Gef) Gestos efectores	La improvisación continúa desarrollándose libremente por el registro agudo, con saltos interválicos y carácter jovial adornado con trinos.	Repetición marco-textural
	3		Escalas ascendentes y descendentes con saltos de tercera, cuarteas y quinta y descendentes. Articulación marcada. Trinos Repetición de motivos.	Desarrollo por registro agudo y sobre agudo. Discurso enérgico que de nuevo acaba lentamente.	(Gall) Gestos vinculados e icónicos: traductores interpretativos de expresividad estética. (Gex) Gestos de exteriorización del afecto y experiencia interna.	Termina el loop de nuevo pausadamente.	
09	2	Bbmaj	Notas largas	Figura y fondo son un todo pero no van en sincronía, la melodía fluye a contratiempo.	(Gef) Gestos efectores	Continúa el discurso lentamente, casi como en el inicio, marcando que se acerca el final de la improvisación, repitiendo motivos y abusando del trino.	Repetición marco-textural
	3	Dm	Trinos Desarrollo por grados conjuntos Intervalos, de tercera Improvisación modal Efecto <i>Delay</i>	Desarrollo por registro grave y medio. Discurso pausado y al final enérgico.	(Gall) Gestos vinculados e icónicos: traductores interpretativos de expresividad estética. (Gex) Gestos de exteriorización del afecto y experiencia interna.	El desarrollo de la improvisación continúa fuertemente enraizada en él <i>loop</i> . Va fluyendo suavemente a contratiempo, descendiendo, con pocas notas.	

10	1	Dm	Trinos	Fondo y figura entrelazados y la figura desarrolla el motivo final en el registro grave.	Gef) Gestos efectores  (Gall) Gestos vinculados e icónicos: traductores interpretativos de expresividad estética.  (Gex) Gestos de exteriorización del afecto y experiencia interna.	Notas largas a modo de transición adornadas con trinos que dan inicio al desarrollo de lo que será el motivo final, repetido como eco en el registro grave	Repetición marco-textural  La repetición de la base establece la continuidad sobre la que se elabora el discurso de la improvisación.
	2		Ecos  Efecto <i>Delay</i>				
11	1	Dm	Imitación de motivo, ecos	Fondo y figura entrelazados y la figura repite insistentemente el motivo final en el registro grave.	Gef) Gestos efectores  (Gall) Gestos vinculados e icónicos: traductores interpretativos de expresividad estética.  (Gex) Gestos de exteriorización del afecto y experiencia interna.	La flauta expone el motivo completo y lo repite constantemente imprimiéndole diferente carácter en cada repetición y adornándolo, abusando del trino. Al final lo expone más lentamente. La repetición constante de la base y la repetición de la melodía crean un efecto de estaticidad.	Repetición marco-textural
	2		Trinos  Efecto <i>Delay</i>				
12	1	Dm	Imitación de motivo, ecos.  Efecto <i>Delay</i>	El fondo aún presente, casi desaparece por la insistente repetición del motivo final en el registro grave.	Gef) Gestos efectores  (Gall) Gestos vinculados e icónicos: traductores interpretativos de expresividad estética.  (Gex) Gestos de exteriorización del afecto y experiencia interna.	Continúa repitiendo el mismo motivo, acabándolo con notas largas, cada vez más pausadas.	Repetición marco-textural  Actúa como marco generador de atmósfera
13		Dm	Imitación de motivo, ecos.  Efecto <i>Delay</i>	Queda solo la figura, la base desaparece, pero su esencia está impregnada y la figura se desarrolla al mismo ritmo, como si estuviera presente.	Gef) Gestos efectores  (Gall) Gestos vinculados e icónicos: traductores interpretativos de expresividad estética.  (Gex) Gestos de exteriorización del afecto y experiencia interna.	Continúa repitiendo el mismo motivo, añadiéndole diversos finales en ausencia de la base.	
14		Dm	Imitación de motivo, ecos.  Efecto <i>Delay</i>	Solo queda la figura repitiendo el motivo final, pero sigue presente en el silencio la	Gef) Gestos efectores  (Gall) Gestos vinculados e icónicos: traductores interpretativos	Va desapareciendo mientras repite insistentemente el mismo motivo, desapareciendo con un fade out.	

		repetición de la base.	de expresividad estética.  (Gex) Gestos de exteriorización del afecto y experiencia interna.	
--	--	------------------------	--	--

**Tabla 12.** Análisis formal de Tiempo Robado, performance realizada en la Biblioteca Río Segura de Murcia el 12 de diciembre de 2019. (Elaboración propia)

## 2) Análisis de retroalimentación

En la tabla 13 realizo el análisis de retroalimentación. Los conceptos utilizados para el registro de la retroalimentación, sus procesos y sus resultados tanto en la base como en la improvisación pueden verse en la en la figura 1.

LP	PROCESO DE RETROALIMENTACIÓN DE LA IMPROVISACIÓN		PROCESO DE RETROALIMENTACIÓN DE LA BASE	
	IMPULSO TRANSFORMATIVO	RESULTADO	ACCIÓN ESTRUCTURAL	RESULTADO
01	Desarrollo	Relajación Texturización		
02	Crecimiento Desarrollo	Relajación Reelaboración Texturización	Acción de continuidad	Inercia Estabilidad
03	Crecimiento Desarrollo	Reelaboración Texturización	Acción de continuidad	Inercia Estabilidad
04	Crecimiento Desarrollo	Relajación Reelaboración Texturización	Acción sustractiva Acción aditiva Acción de continuidad	Inercia Estabilidad Filtrado
05	Crecimiento Desarrollo Variación	Reelaboración Texturización Potenciación	Acción de continuidad	Inercia Estabilidad
06	Reductivo	Relajación Texturización	Acción de continuidad	Estabilidad
07	Crecimiento Desarrollo Variación	Potenciación Tensión Contraste Reelaboración	Acción sustractiva Acción aditiva Acción de continuidad	Estabilidad Inercia
08	Variación Desarrollo	Reelaboración Contraste	Acción de continuidad	Estabilidad Inercia
09	Crecimiento Variación	Relajación Reelaboración Texturización	Acción de continuidad	Inercia Estabilidad
10	Variación	Relajación Texturización Distensión	Acción de continuidad	Inercia Estabilidad
11	Variación Reductivo	Relajación Distensión	Acción sustractiva	Inercia
12	Variación Reductivo	Relajación Distensión	Acción sustractiva	Inercia
13	Reductivo	Relajación		Inercia
14	Reductivo	Relajación		Inercia

**Tabla 13.** Análisis de retroalimentación de Tiempo Robado, performance realizada en la Biblioteca Río Segura de Murcia el 12 de diciembre de 2019. (Elaboración propia)

## ANÁLISIS INTERPRETATIVO, CONTEXTUAL Y DE LA EXPERIENCIA ARTÍSTICA PARA EL CONJUNTO DE LAS TRES IMPROVISACIONES

En la siguiente tabla se observan las siguientes características generales para cada una de las improvisaciones del tema Tiempo Robado. La leyenda de la tabla se puede observar en la figura 7.

CARACTERÍSTICAS		IMP 1	IMP 2	IMP 3
<b>INTER</b>	El desarrollo de las ideas va paralelo al fraseo marcado por el <i>loop</i> dando sensación de libertad y fluidez en su desenvolvimiento y transformación.	X	X	X
	El uso de las escalas se desarrolla principalmente por grados conjuntos y no va siguiendo patrones ni motivos rítmico-melódicos.	X	X	X
	La línea melódica no apunta a un objetivo, dando la sensación de dar vueltas sobre si misma.	X	X	X
	Existe un discurso coherente y estructurado en su desarrollo interno, donde se aprecia introducción, desarrollo y final.	X	X	X
	En ocasiones no hay distinción entre figura y fondo y se observa la melodía improvisada como parte del fondo, integrada en la textura.	X	X	X
	Existe dificultad para integrar la melodía improvisada con la textura de la base.			
	La repetición referencial y la combinación de bloques, contribuyen a acentuar la energía de la improvisación que deambula paralela al discurso armónico.	X	X	X
	Frecuentemente la longitud de los fragmentos melódicos pasa de escalas por notas consecutivas a notas largas que se sostienen.	X	X	X
<b>CONTX</b>	Gesto, instrumento y sonido se entrelazan con el entorno y con el entramado armónico.	X	X	X
	La respiración, el contacto con el instrumento, el sentir el entorno, forma parte clara de interpretación improvisada y se refleja tanto en el sonido como en el movimiento.	X	X	X
	Se observa a quien improvisa, a través de sus gestos, movimientos y su forma de expresividad personal, transmitir su vivencia interna. Se aprecia como se encuentra inmersa en la performance y en la repetición de la música recién grabada.	X	X	X
	Se observa como cuerpo, instrumento, sonido y bloques sonoros, reflejan la atemporalidad y la inmersión del proceso de creación on-line, en un tiempo que sucede internamente para quien improvisa.	X		X
	La vivencia interna de quien improvisa, influida por la inmersión en la repetición constante, transmite un estado de ingravidez y volatilidad.	X		X
	Se aprecia al instrumento como extensión de la improvisadora en la transmisión de la música y de la expresividad: 1) por los movimientos efectores, necesarios para la interpretación técnica de la flauta, 2) por la actuación del propio cuerpo como resonador del instrumento; 3) por los movimientos ancillares que transmiten la expresividad estética de la música y la vivencia interna de la improvisadora.	X	X	X
	Factores del entorno condicionan notablemente la improvisación: ruido, acústica en función del espacio, el movimiento y el lugar del público, la actividad que se desarrolla en la sala.		X	
	Factores del entorno condicionan la improvisación, pero no influyen en el sonido directamente, solo lo hacen a partir de la inevitable influencia en la percepción-acción de quien improvisa en su interacción necesaria con el entorno.	X		X
<b>EXP</b>	Por el modo en que el discurso improvisatorio se ha ido creando, desde el inicio se transmite un estado de quietud y relajación de quien improvisa y de conexión con la	X	X	X

música que suena, con el instrumento y con el entorno. Esta conexión hace a la improvisadora deambular por la armonía de su solo en un equilibrio reposado.			
Por el modo en que el discurso improvisatorio se ha ido creando, desde el inicio no se transmite un estado de relajación, aunque exista conexión con la música que suena, con el instrumento y con el entorno. Se observa un apresuramiento en el discurso que puede estar ocasionado por factores externos, personales de vivencia de la propia experiencia o por el estado físico.			
La expresión, la velocidad y el sentido de la música van ligadas al movimiento y a la experiencia. La improvisación no es sola, es con el todo y el todo se refleja en la improvisación.	X	X	X
Se observa que el resultado de la improvisación está integrado con lo que sucedió anteriormente al ir grabando los bloques sonoros. El hecho de que la improvisadora esté inmersa en la repetición desde el inicio del queda reflejado desde el inicio de la improvisación y en toda ella.	X	X	X
Quien improvisa transmite un estado de libertad y de ingravidez con su forma de estar y de vivir la experiencia. Esta forma de dejarse llevar deja entrever un significado adicional de la propia experiencia, mezclando la intensidad de la vivencia del momento con la forma personal de vivir la experiencia.	X	X	X
Se aprecia como quien improvisa transmite con su particular forma de estar y sentir el momento, su forma de vivir y compartir la experiencia artística. La forma de estar en el escenario, mezclada con su forma de interactuar con su instrumento, con el entorno, con el espacio, y con lo que sucede durante la actuación dotan de una determinada energía a la propia experiencia.	X	X	X

**Tabla 14.** Análisis interpretativo, contextual y de la experiencia artística conjunto de las tres improvisaciones del tema Tiempo Robado. (Elaboración propia).