

Material musical como acervo de conocimiento

Sujeto, acción e interacción en procesos
de improvisación musical

Musical material as stock of knowledge

*Subject, action and interaction within processes
of musical improvisation*

Silvana K. Figueroa-Dreher*

Resumo: Esta contribuição explora a potencialidade da abordagem subjetiva representada na teoria fenomenológica de Alfred Schutz para explicar processos de improvisação musical a partir de uma perspectiva sociológica. Isto constitui um desafio para a teoria de Schutz, uma vez que sua ideia de projetos de ação tipificados podem explicar ação improvisatória e interação apenas parcialmente. Contudo, esta mesma teoria abre um novo caminho – ainda menos explorado – para explicar fenômenos de improvisação com a noção de *estoque de conhecimento subjetivo e social*. A principal contribuição deste artigo é conectar a noção de estoque de conhecimento com o de material musical e, com isso, vincular ação improvisatória e interação.

Palavras-chave: improvisação, material musical, teoria da ação, interação

Abstract: This contribution explores the potentiality of the subjectivity approach represented in the phenomenological theory of Alfred Schutz to explain processes of musical improvisation from a sociological perspective. This constitute a challenge to Schutz' theory, since his idea of typified projects of action can explain improvisatory action and interaction only partially. However, this same theory opens another – still less explored – path to explain phenomena of improvisation with the notion of *subjective and social stock of knowledge*. The principal contribution of this article is to connect the notion of stock of knowledge with that of musical material, and with it, to link improvisatory action and interaction.

Keywords: improvisation, musical material, action theory, interaction, knowledge

* Dr. rer. soc., investigadora y docente del Departamento de Humanidades de la Universidad de Konstanz. Temas de investigación actuales: sociología de la cultura, de la música y del conocimiento, teoría de la acción, métodos cualitativos, creatividad, improvisación. E-mail: <Silvana.Figueroa@uni-konstanz.de>.

El propósito de la presente contribución es explorar la potencialidad del enfoque subjetivista representado en la teoría fenomenológica de Alfred Schutz¹ para explicar, desde una perspectiva sociológica, procesos de improvisación musical. Estos presentan un desafío a la teoría de Schutz, en tanto su idea de proyectos de acción tipificados explica sólo en parte la acción e interacción improvisatorias. Sin embargo, es esta misma teoría la que nos abre otro camino – aún poco transitado – para explicar fenómenos de improvisación, gracias a la noción central de *acervo subjetivo y social de conocimiento*. En la vinculación de la noción de acervo de conocimiento con la idea de *material* musical (y con él, la vinculación con la acción y la interacción improvisatorias) radica la principal contribución de este artículo.

En especial interesa analizar dos aspectos de los procesos de improvisación: el relacionado con la teoría de la acción (¿qué caracteriza a la acción improvisatoria? ¿qué la diferencia de la acción cotidiana, tal como la entiende Schutz?), y el aspecto relacionado con la interacción (¿qué dinámicas o patrones de interacción caracterizan a los procesos improvisatorios?). Postulamos que la noción de *material* musical, tal como será explicada aquí, permite comprender, por un lado, la acción improvisatoria, y, por el otro, la interacción improvisatoria, ya que entendemos al *material* musical tanto como parte específica del acervo de conocimiento subjetivo de músicos y músicas que trabajan con géneros improvisatorios, como también como parte del acervo social de conocimiento de los respectivos mundos en los cuales este conocimiento rige y es comunicado y desarrollado.

La teoría de la acción de Alfred Schutz

Schutz sitúa su concepto de acción en el ámbito de la vida cotidiana, en “ese ámbito de la realidad que el adulto alerta y normal simplemente presupone en la actitud de sentido común. Designamos por esta presuposición todo lo que experimentamos como incuestionable; para nosotros, todo estado de cosas es apromblemático hasta nuevo aviso” (Schutz y Luckmann, 2003, p. 25). Schutz distingue “acción” (Handeln) de “conducta” (Verhalten): “En primer lugar, toda acción es una actividad espontánea orientada hacia el futuro. Esta orientación hacia el futuro no es de ninguna manera peculiar de la conducta” (Schütz, 1972a, p. 87). Es que, en palabras de Husserl: “En cada acción conocemos la meta por anticipado en la forma de una anticipación que es ‘vacía’, en el sentido de vaga, y carece de su adecuado ‘llenado’, que vendrá con el completamiento [el acto proyectado]. Sin embargo, nos esforzamos

¹ En muchas de las traducciones castellanas de su obra, Alfred Schütz aparece como Alfred Schutz. En este artículo escribimos Schutz cuando nos referimos a este autor, con excepción de las citas en las cuales aparece como Schütz, sea en una versión castellana o alemana de sus obras.

hacia tal meta y buscamos, mediante nuestra acción, llevarla paso a paso a la realización concreta.” (Husserl, citado en Schütz, 1972a, p. 87-88). Para Schutz, entonces, “la acción podría definirse como un tipo de conducta que anticipa el futuro en forma de una protensión² *vacía*. El futuro sería, en este caso, lo que va a realizarse mediante la acción; en una palabra, el acto (Handlung)” (ibíd., p. 88). Sin embargo, en el proceso de proyectarla, “la acción se contempla como si ya hubiera transcurrido y terminado, totalmente constituida. [...] “Pero en tal atención reflexiva, las protensiones nunca son expectativas que estén aún vacías [...]. Más bien llevan la marca del completamiento” (ibíd.). Así, para este autor “El análisis de la acción muestra que siempre se la realiza de acuerdo con un plan más o menos implícitamente preconcebido o reflexionado. O, para utilizar un término de Heidegger, una acción tiene siempre la ‘naturaleza de un proyecto’ (*Entwurfcharakter*).” (ibíd., p. 89). A su vez, todo proyecto de acción es “una fantasía de la acción”, pero no la actividad misma. Las fantasías son representaciones intuitivas; “Lo que se proyecta es el acto [y no la acción], que constituye la meta de la acción y que cobra vida mediante ésta” (ibíd.). Los componentes definitorios de la acción (proyecto del acto como fin, medios para alcanzar este fin, ver ibíd., p. 90) permiten a Schutz distinguir acción de conducta, ya que la primera “es la ejecución de un acto proyectado” (ibíd.), mientras que la segunda no lo es.

Schutz se sirve en su teoría del concepto de acción de Max Weber – que la define como una actividad dotada de significado subjetivo, mientras que la acción social se diferencia de la que no es social en que la primera está orientada a la conducta de otro/s (ver Weber, 1972, p. 1) – y lo completa agregando que “el significado de cualquier acción es su correspondiente acto proyectado”. Especialmente, nuestro autor se centra en el análisis de la acción *racional* o *telética* (ibíd.), es decir en “la acción que tiene un fin de claridad óptima” (ibíd.), en la cual la proyección de la acción comienza con la elección de un fin y continúa con la elección de los medios para alcanzar el fin planeado en el tiempo futuro perfecto, es decir, como acto ya ocurrido. La acción es así para Schutz conducta proyectada. Analíticamente, para este autor la unidad y el significado de la acción no se establecen desde “fuera”, desde la perspectiva del observador, sino desde la perspectiva subjetiva del actor, tomando en cuenta que el acto ya existe, para este último, “en proyecto”: “Una acción carece de significado como tal si se la separa del proyecto que la define” (ibíd., p. 92).

² La diferencia entre anticipación y protensión resulta poco clara en este texto de Schutz, de manera que utilizaremos preferentemente el término protensión para referirnos a la “experiencia del futuro” como un “horizonte de lo que vendrá”, que “deja fundamentalmente abierta” la posibilidad de la “diferencia (*Anderssein*) o la inexistencia (*Nichtsein*) de lo que vendrá, por ejemplo, en el caso de una melodía, que se interrumpa o que su continuación no se corresponda con nuestra expectativa (ver Gander (Hrsg.), 2010, p. 326).

En términos de Schutz, una acción es ‘consciente’ – en contraste con una conducta ‘inconsciente’ – “en el sentido de que antes de que la realicemos, tenemos en nuestra mente una imagen de lo que vamos a hacer. Este es el ‘acto proyectado’. Luego, a medida que procedemos en la acción, vamos manteniendo continuamente la imagen ante nuestro ojo interno (retención), o la vamos evocando de tiempo en tiempo en nuestra mente (reproducción).” [...] Esta ‘consulta del mapa’ es aquello a lo que nos referimos cuando llamamos consciente a la acción. La conducta sin mapa o representación es inconsciente.” (ibid., p. 92-93). En esto, el proyecto puede ser de cualquier grado, desde la total vaguedad hasta el máximo detalle. Estos “lugares vacíos” se llenan, según Schutz, a medida que la acción progresa paso a paso.

Acción y contexto de acción en procesos de improvisación en el free jazz

Como veremos a continuación, la noción de proyecto de acción, o, para expresarlo con exactitud, la idea de acto proyectado como elemento constitutivo de la acción se vuelve problemática a la luz de la acción improvisatoria. Para ilustrar este punto, nos servimos de un género radicalmente improvisatorio como lo es el free jazz, y analizamos los procesos de improvisación tal como tienen lugar allí. Tomamos al free jazz como un caso extremo de improvisación, para analizar este tipo de acción en un estado lo más “puro” posible y deducir así sus características centrales, en analogía con el análisis que Schutz realiza de la ejecución musical conjunta para deducir aspectos de la estructura de la interacción en general (Schutz, 2003, p. 153). Las reflexiones presentadas aquí se basan en el proyecto empírico de investigación “*Improvisación como ‘nuevo’ tipo de acción. Una exploración de la improvisación musical desde la perspectiva de la teoría de la acción*”, en el que la autora analiza empíricamente procesos de improvisación en el free jazz y en el flamenco. El proyecto, de carácter etnográfico, consistió en registrar audiovisualmente, en un estudio de grabación, a diferentes formaciones de free jazz y de flamenco mientras improvisaban, así como en entrevistar a los músicos/as grupal e individualmente luego de la improvisación para comprender la acción e interacción improvisatorias desde sus perspectivas, y explicarlas. Las conclusiones que aquí se discuten se deducen del análisis de las entrevistas y de las improvisaciones realizadas en el marco de este proyecto³, así como de su comparación con la literatura disponible sobre el tema.

³ Por razones de espacio no es posible extenderse más aquí en los detalles del proyecto. Para mayor información ver <<http://www.uni-konstanz.de/soziologie/improvisation>>.

Los procesos de improvisación en el free jazz sólo pueden ser comprendidos en el contexto en el cual este género tiene sus raíces, y del cual se ‘liberó’: el jazz. Los músicos de jazz disponen, como lo muestran Becker y Faulkner (2006) de un repertorio de *songs*⁴, es decir, de melodías con una estructura armónica fija (Pressing, 2002, p. 203). *Songs* son composiciones cortas que poseen el carácter de fórmulas, y que pueden tomar una de varias formas, por ejemplo, en el Blues, el esquema de 12 compases con una estructura armónica simple o en el jazz el esquema usado más frecuentemente de 32 compases en el formato AABA o ABAB, en el cual cada letra corresponde a un segmento de ocho compases. Cuando los músicos de jazz aprenden una melodía o *song*, toman esta estructura como punto de partida – en palabras de Schutz, como “mapa” de la acción – y varían sobre esta base.

Por el contrario, en el free jazz no es posible hablar de un repertorio de *songs* en el sentido descripto, sino de *material* musical, tal como lo describimos en el siguiente apartado, ya que la música que se toca en este género no posee una estructura fijada de antemano. La estructura musical emerge recién durante el proceso de improvisación. En la “improvisación total” del free jazz, tal como la llama Pressing (2002, p. 3 y sig. y p. 91 y sig.), los músicos no se orientan por ningún parámetro musical o fórmula obligatoria – “mapa” – que determine su acción y el contenido de las expresiones musicales, así como su mutua vinculación tonal, atonal, melódica, armónica o temporal entre los “comentarios” musicales de los diferentes músicos o músicas comprometidos en una improvisación musical emergen recién en el proceso mismo de improvisar. A diferencia de otros géneros musicales de carácter improvisatorio, pero que poseen ritmos o estructuras melódicas ‘fijas’, las performances en el free jazz pueden consistir en improvisaciones en todas las dimensiones musicales, como melodía, ritmo, etc. – de allí la noción de “improvisación total”.

En la escala de Pressing (1984), que ordena los diferentes géneros musicales improvisatorios de acuerdo a los extremos “todo preconcebido” y “todo inventado en el momento”, el free jazz se ubica en el último extremo con un valor por sobre el 90% (Stoffer y Oerter, 2005, p. 919). Decisivo en este marco es que los músicos/as de free jazz tienden a improvisar simultáneamente y no secuencialmente, aunque los ‘solos’ también son frecuentes. Para ejecutar su música, ellas y ellos disponen de un *material* musical, que forma parte de su acervo de conocimiento, y que han incorporado a lo largo de su carrera musical (Noll, 1977, p. 79). Sin embargo, antes de improvisar no saben cuál *material*

⁴ Los términos en cursiva designan categorías de primer grado, e decir, las que constituyen metáforas y nociones corrientes en el mundo empírico analizado, en nuestro caso en el jazz/free jazz.

utilizarán, de las muchas posibilidades de que disponen, o cómo adaptarán su *material* a la situación musical concreta.

El free jazz se mueve en la tensión entre certeza e incertidumbre. La certeza reside más bien en el marco de la situación de improvisación: la hora y el lugar donde se va a improvisar (estudio de grabación, club de jazz, etc.), los instrumentos que serán empleados, y los músicos/as, es decir la formación del grupo, que normalmente tiene una cierta continuidad en el tiempo. Cuando una formación como un trío, cuarteto, etc. posee una experiencia más o menos larga de ejecución conjunta, esto se cristaliza frecuentemente en determinadas dinámicas en la forma de tocar juntos, así como en ciertas características sonoras que dan por resultado un estilo⁵ grupal reconocible. Este estilo, sin embargo, no permite ni al público ni a los mismos músicos/as anticipar qué sonidos serán empleados, ni tampoco con qué ritmo, intensidad, etc. se tocará en cada situación concreta de ejecución, así como tampoco es posible saber de antemano en qué “dirección” se moverá la música (por ejemplo: ¿crecerá o decrecerá la densidad de las expresiones musicales simultáneas?), y cuándo finalizará la improvisación.

Aún en el caso de que en determinados ensembles de free jazz se utilicen “partituras”, que fijan determinados motivos, temas o parámetros musicales, Noll observa en los procesos de improvisación de este género, que en los pasajes en los cuales tiene lugar la improvisación total, la música ejecutada se despegaba de estos motivos y frecuentemente no es posible establecer una conexión directa entre tema e improvisación (Noll, 1977, p. 43). Así, “el tema puede ser abandonado en cualquier dirección, incluso en la contraria” (ibid., p. 53), o “el tema no tiene más que la función de hacerlos ‘entrar en calor’”⁶ (ibid., p. 72).

Para los músicos y músicas de jazz, de lo que se trata no es de generar una incertidumbre absoluta, sino, en la tensión entre certidumbre e incertidumbre, de mantener la música “en movimiento”, de una manera que se corresponda con sus valores estéticos, por ejemplo, en sus palabras, en forma *balanceada*, *sazonada*, etc.

De la descripción anterior se sigue que, en la improvisación total, la noción de acto proyectado antes de la acción concreta resulta problemática, a no ser que éste se encuentre reducido a un mínimo – o que constituya una “protensión vacía” –, ya que como vimos, la acción individual no se orienta a la realización de una idea musical proyectada antes de su ejecución. A diferencia

⁵ El hecho de que un estilo sea reconocible no significa que cada improvisación en ese estilo sea en todo previsible, como tampoco que los/las músicos/as que tocan juntos desde larga data toquen o combinen siempre lo mismo, así como nadie afirmaría que el estilo reconocible de un pintor dé por resultado siempre las mismas imágenes.

⁶ En alemán en el original. Traducción de la autora.

de la ejecución de una composición musical, en la improvisación total la pieza musical no existe como pieza imaginada (como acto proyectado) antes de realizarla, ni tampoco como secuencias de actos proyectados, de manera que la acción no se orienta, en la conciencia del actor, a la realización de estos proyectos. Por el contrario, como afirman los músicos/as entrevistados/as, si tuvieran presente un acto proyectado que guiara su acción, ésta sería demasiado rígida y les bloquearía la posibilidad de improvisar. Evidentemente, nos encontramos aquí con un tipo de acción estética, que se diferencia de aquella acción pragmática cotidiana pensada por Schutz. Es esta acción estética, con principios específicos de funcionamiento, lo que deseamos caracterizar.⁷ “Un problema central para el improvisador es el hecho de que trabaja en tiempo real. A diferencia del compositor, que es casi independiente del tiempo que corre, y puede corregir en cualquier momento lo escrito o incluso puede comenzar nuevamente su composición, el improvisador se encuentra atado al tiempo real en curso. Esto implica que debe arreglárselas con las decisiones tomadas y los errores cometidos, que no pueden corregirse y deben ser incorporadas/os y/o reinterpretadas/os en el curso continuo de su ejecución musical” (Lehmann, 2005, p. 923, traducción de la autora).

Resumiendo, podemos afirmar que la acción de los músicos/as en los procesos de improvisación en el free jazz se efectúa en un contexto altamente contingente respecto de lo que va a ser ejecutado concretamente y se constituye en el proceso mismo de la ejecución. De allí que la improvisación haya sido definida como composición y ejecución musical *simultáneas*. Esto significa, además, que las opciones por las que puede decidirse un músico/a para tocar y “engarzar” su idea musical con la de los otros emergen también en el proceso improvisatorio concreto, lo que constituye otro factor que inutiliza la proyección de actos antes de la improvisación. El proceso interactivo mismo de improvisación se torna, de esta manera, constitutivo para la acción improvisatoria, y no puede ser separado ni empírica ni analíticamente de ella. Esto llevaría a pensar que los procesos de improvisación pueden ser entendidos, más que como realización de actos proyectados, como procesos colectivos de proyección de actos. Pero esta explicación no nos conforma aún. En todo caso,

⁷ Una de las diferencias centrales es, para decirlo en palabras de Schutz (1972a, p. 265 y 282), que el tipo de “problemas” y sus “soluciones” tienen un carácter diferente en la acción cotidiana y en la acción estética extracotidiana. Sin embargo, Schutz mismo advierte que la acción pragmática cotidiana no es la *única* forma de acción humana, y que el tipo de modificaciones radicales, como “la inversión de problemas” que se generan en los ámbitos religiosos, científicos, etc. pueden infiltrarse de manera inmediata en el acervo cotidiano de conocimiento (Ibid., p. 283). Nuestras reflexiones constituyen en este sentido un intento de profundizar en la teoría de Schutz.

ya no es posible, para comprender procesos de improvisación, analizar las acciones de los individuos aislados, ya que ellas no son entendibles fuera de la dinámica dialógica que caracteriza a los procesos improvisatorios (Figueroa-Dreher, 2008a, p. 397).

Como es ahora claro, los procesos de improvisación en el free jazz son explicables, desde la perspectiva de la teoría de la acción de Schutz tal como es descrita brevemente arriba, sólo considerando los proyectos de acción como reducidos al mínimo posible o como protensiones “vacías”, ya que en estos procesos improvisatorios tiene lugar un tipo de acción que no se corresponde con la concepción de acción como realización de un acto proyectado. Partiendo de la base del proyecto de acción no es posible explicar en su totalidad la acción (así como la interacción) improvisatoria, ya que no se trata de una acción teleológica, es decir, dirigida a un fin (Lothwesen, 2009, p. 35). Aunque Schutz aclara que los actos pueden ser proyectados en forma más o menos vaga o imprecisa, el carácter teleológico de la acción como dirigida a la realización del acto proyectado sigue siendo, en su teoría, parte constitutiva de la acción. Schutz ofrece la alternativa de la noción de acción rutinaria, en la cual los proyectos de acción se encuentran incorporados en el actor/a en forma ya tipificada y son repetidos automáticamente de una forma siempre similar en las mismas situaciones, sin demandar mayor atención por parte del individuo. Esto resulta posible, porque el actor/a ha incorporado proyectos de acción tipificados (ver Luckmann, 1992, p. 51). Empero, esta concepción tampoco explica en su totalidad la acción improvisatoria, ya que carece de la posibilidad de incorporar el aspecto creativo y situacional de esta última.

Sin embargo, existe la posibilidad de pensar la improvisación como acción, con Schutz, si la concebimos como una protensión tendencialmente “vacía”, en la que tiene lugar el “llenado” de aquellos “espacios vacíos” del proyecto de acción que no son contemplados al proyectar el acto. En este sentido, estaríamos trabajando con la idea de proyectos de acción extremadamente vagos, pero corremos el riesgo de que la noción de proyecto de acción pierda su poder explicatorio: necesitamos profundizar la reflexión en este sentido, ya que Schutz no se ocupa del proceso de “llenado de espacios vacíos” del proyecto durante la acción⁸.

⁸ Evidentemente, Schutz advirtió este problema, tal como lo indica el apartado “Filosofía del espacio vacío” en Schütz, 2004, p. 202-208, en el cual formula en forma de notas una serie de problemas relacionados sobre todo con la interpretación de espacios vacíos, pero también con el llenado de los mismos durante la acción. Llamativamente, Schutz utiliza en uno de sus ejemplos el término “material” así como incluye, en la formulación de un índice para una filosofía de los espacios vacíos, los campos de “contexto significativo” y “forma (el tema musical)”. Sin embargo, lamentablemente no es posible deducir de este manuscrito aún una completa filosofía de los espacios vacíos tal como son completados en la acción.

El concepto de acervo de conocimiento en la teoría de Alfred Schutz

La teoría de Schutz nos señala sin embargo un camino aún más valioso para comprender la acción improvisatoria: la noción de acervo de conocimiento, que puede ser pensada tanto a nivel del individuo (como acervo subjetivo de conocimiento), como a nivel colectivo (como acervo social de conocimiento). El acervo subjetivo de conocimiento es definido por Thomas Luckmann, discípulo de Schutz, de quien adopta su teoría, como “la totalidad de las experiencias subjetivas sedimentadas sobre la base de estructuras subjetivas de relevancia, que se adquirieron en forma directa o mediada. Muchos elementos del acervo subjetivo de conocimiento están verbalizados, es decir que proceden de las taxonomías y categorías del acervo social de conocimiento. La estructura del acervo subjetivo de conocimiento está determinada por los procesos subjetivos, en parte institucionalizados, de adquisición de conocimiento” (Luckmann, 1992, p. 178-9, traducción de la autora).

A su vez, el acervo social de conocimiento es definido por Luckmann como “una noción teórica que denota a la totalidad del conocimiento disponible en una sociedad. Significativo para el acervo de conocimiento de una sociedad es la distribución social de destrezas, ‘recetas’, y conocimiento especializado, incluidas las formas ‘más altas’ de conocimiento sustentadas por expertos. Los elementos del acervo social de conocimiento emanan de los procesos de adquisición subjetiva de conocimiento; la estructura del acervo de conocimiento total está determinada por los procesos institucionales de transmisión de conocimiento y se corresponde con la distribución social del conocimiento” (ibid., p. 178, traducción de la autora).

La noción de acervo de conocimiento de Schutz es aplicable a todos los campos de experiencias subjetivas acumuladas y sedimentadas, tal como por ejemplo el campo de la música, más específicamente de improvisación musical, más específicamente aún, en el free jazz. En este caso, nos encontramos reflexionando sobre la improvisación tal como la conocen y practican los expertos en este campo. La reflexión sobre él nos proporcionará una idea clara de las especificidades de este tipo de acervo de conocimiento que llamamos *material* musical. Sobre esta base, esperamos generar una reflexión más profunda y específica sobre el acervo de conocimiento en general, contribuyendo a profundizar la teoría de Schutz en aspectos como las propiedades del acervo de conocimiento no verbalizable, poco estructurado o tipificado, y por ende altamente moldeable. Además nos concentraremos en la conexión entre la disponibilidad subjetiva de *material* musical y la ejecución del mismo en el contexto concreto de acción e interacción.

El *material* musical como parte del acervo de conocimiento – el caso del free jazz como ejemplo paradigmático

Dado que no existe una estructura o fórmula musical (un “mapa” de acción) antes de comenzar a tocar, la improvisación en el free jazz tiene lugar sobre la base de una dinámica dialógica, en la que cada músico/a *ofrece* a quienes están improvisando con él o ella *material* musical (por ejemplo, en forma de una secuencia musical), a la cual los demás pueden o no responder. Las respuestas a los ofrecimientos de otros pueden ser de una enorme variabilidad, como será expuesto más adelante. En esta dinámica dialógica, que no es totalmente libre, ya que existen reglas de carácter estético (generar una dramaturgia, no repetirse constantemente, mantener la música en movimiento, etc.), de “cortesía” (no tocar un solo músico todo el tiempo, por ejemplo, sino escuchar y responder a los demás), etc., se va tejiendo una estructura musical que se va desarrollando en el tiempo, y que puede adquirir formas altamente variables. Esta dinámica es posible gracias a que los músicos disponen de lo que ellos llaman *material* musical – así denominan al repertorio de sonidos del que disponen y que emplean y modelan, en la mayoría de los casos e idealmente de forma no reflexiva (en el sentido de Schutz, 1976, p. 38-42), en las situaciones concretas de improvisación.

La noción de *material* musical es central para comprender procesos de improvisación (no sólo en el free jazz) desde el punto de vista de la teoría de la acción. En lo que sigue, analizaremos el concepto de *material* musical desde esta perspectiva.

El *material* musical – esta es nuestra hipótesis central – es parte del acervo de conocimiento de los músicos/as, y es desde este lugar que es posible comprender la improvisación, realizando un paralelo con la teoría de Schutz, que comprende la acción (así como la intersubjetividad y la interacción) no sólo sobre la base de la reciprocidad de perspectivas, sino también sobre la base del acervo de conocimiento compartido que poseen los actores/es. Sin embargo, como veremos, el *material* musical posee características especiales que explicaremos a continuación.⁹

⁹ Desde la perspectiva de la sociología del conocimiento, Schutz se refiere a las obras de arte como “objetivaciones de conocimiento subjetivo, pero de un conocimiento que expone intentos de resolver los problemas que trascienden el mundo de la vida cotidiana” (Schutz, 1972a, p. 264). Nuestra perspectiva se diferencia de la suya en que no analizamos obras de arte como productos, sino el proceso de su producción, por un lado, y por el otro, que las improvisaciones, sobre todo en el free jazz, se distancian absolutamente de la idea de “obra de arte” como producto terminado, y como obra atribuible a un solo autor. Las improvisaciones del free jazz son procesos colectivos e interactivos de producción musical cuyo valor reside, para músicos/as y público, en el proceso de producción y no en el producto.

Alexander von Schlippenbach – pianista alemán y representante central del free jazz europeo – resume en la siguiente cita los diferentes aspectos que hacen al *material* musical:

Yo encontré ciertas posiciones sobre el piano para ambas manos, en las cuales es posible tocar series de seis tonos, que las ‘traduje’ en sucesiones de acordes. Obviamente, no quiero tocar cada vez la misma cosa fija, sino que quiero tener este material que tengo en los dedos, disponible – está, por decirlo así, ‘guardado en mi memoria’ – para poder improvisar con él una y otra vez en constelaciones, en tiempos, en situaciones, y conexiones completamente diferentes. [...] Una disponibilidad del material, que uno consigue incorporar con mucho trabajo previo (citado en Wilson, 1999, p. 148, traducción de la autora).

Esta cita resume con exactitud las diferentes dimensiones contenidas en la idea de *material* musical, tal como se lo concibe en el free jazz, pero que puede ser ampliada para formular un modelo de mayor generalidad sobre la acción improvisatoria.¹⁰ Las dimensiones centrales del *material* como parte del acervo de conocimiento de los músicos/as son la corporal o sensomotora, la que corresponde al instrumento específico empleado, la dimensión sónica o musical (con las subdimensiones tonal, atonal, rítmica, ruidos, etc.), la de la interacción musical, la de la memoria, la de la espontaneidad y creatividad con la posibilidad de modelar o adaptar el *material* a la situación, y la de la experiencia o preparación previa a la ejecución.

Aunque nuestra cita es altamente ilustrativa respecto de estas dimensiones, nos extenderemos brevemente en cada una de ellas para comprender más profundamente la idea de *material* musical desde la perspectiva tanto de la teoría de la acción como de la sociología del conocimiento.

La primera dimensión que menciona von Schlippenbach se refiere a las posiciones de las manos en el piano, que forman la base sobre la cual modela series de acordes de acuerdo a la situación musical. La dimensión corporal, en especial psicomotor de la improvisación es un área poco explorada en la psicología de la improvisación (Lehmann, 2005, p. 930). Esta dimensión concierne a la relación entre percepción y acción o “respuesta”, así como también a la técnica instrumental, es decir, a la generación de sonidos por medio de un instrumento o de la voz. Aunque no podemos ahondar en el marco de este artículo en este complejo aspecto, podemos afirmar que la técnica

¹⁰ Lo que cambia a lo largo de los géneros no es el *carácter* de la acción improvisatoria como empleo y modelaje del material musical en situaciones concretas, sino el *nivel de estructuración previa* del material – en el caso de free jazz, esta pre-estructuración es muy débil, lo que permite modelarlo mejor de acuerdo a la situación musical actual.

instrumental en géneros improvisatorios, sobre todo en aquellos como el free jazz, no consiste en la interpretación y ejecución sonora de una composición previamente concebida, que ha sido ejercitada y será reproducida, en lo posible, con fidelidad a la partitura o “mapa”. Este momento de estandarización se abandona en el free jazz, que pone el acento en la generación de sonidos menos convencionales, y que no deja de lado (al contrario de la música interpretada en base a una partitura ‘clásica’) “errores”, “ruidos”, “desentonos”, discordancias, etc. Más bien, el free jazz acepta a estos últimos como expresiones musicales con el mismo valor que otras y en muchos casos los músicos incorporan estos “errores” a su lenguaje o *material* musical. Alexander von Schlippenbach, como muchos otros, no podría haber desarrollado su técnica instrumental para el free jazz, apreciable por ejemplo en el disco *Heartplants* de 1965, si antes no se hubiera liberado de o no hubiera enriquecido la técnica convencional de piano (Noll, 1977, p. 8).

Otro aspecto de los procesos sensoriomotores de la improvisación se relaciona con la pregunta de la ejecución automática de diferentes *materiales*, de los cuales dispone cada músico/a, y que se relacionan con diferentes técnicas instrumentales. En principio, la improvisación parece posible – según la psicología de la música – gracias a la ejecución automática de secuencias musicales – un comentario frecuente de los músicos cuando explican cómo improvisan, “porque pueden tener lugar sin mediación cognitiva y por lo tanto liberar al sistema ejecutivo, que se ocupa entonces de tareas más complicadas, como la solución de problemas y la planificación” (Lehmann, 2005, p. 925, traducción de la autora). Esta suposición es sin embargo problemática, ya que estos procesos automáticos se contemplan en la literatura sobre creatividad como factores que interfieren o bloquean la acción espontánea o creativa, central en el caso de la improvisación (ibid., p. 930), porque la acción automática implica la repetición siempre igual e inflexible de un mismo acto. Esta paradoja se soluciona, sin embargo, cuando se contempla a los procesos automáticos de ejecución musical como un aspecto del *material* musical incorporado y automatizado por los músicos, que puede ser no obstante modelado y adaptado a la situación musical en tiempo real.

El *material* que un músico/a adquiere está siempre determinado por la forma concreta en la cual el sonido es generado, es decir, por su voz o por su instrumento específico. Éste impone límites, tanto como abre una serie, si no infinita, al menos muy amplia de posibilidades en cuanto a la generación convencional y no convencional de sonido. En esto, el cuerpo no funciona exclusivamente como órgano ejecutor de metas generadas cognitivamente; más bien, la percepción auditiva de lo que tocan o cantan los otros músicos/

as dispara reacciones directas como respuesta, fenómeno que los músicos/as denominan como *reflejos* o *impulsos*, que tienen un carácter no reflexivo. Esta descripción coincide con aquella de Schutz en la cual, a diferencia de cuando proyectamos un acto en forma reflexiva, durante la acción misma no experimentamos el mismo nivel de reflexión: “sólo estamos *conscientes* de una acción si la contemplamos como ya transcurrida y acabada, es decir, como un acto. Esto es cierto inclusive en lo que respecta a los proyectos, pues proyectamos la acción que nos proponemos como un acto en el tiempo futuro perfecto” [...] “Lo que estaba adentro del círculo iluminado de la conciencia durante el momento de la proyección retrocede ahora [durante la acción] hacia la oscuridad...” (Schütz, 1972a, p. 94).

Los sonidos generados y escuchados en la situación interactiva de la improvisación, y más generalmente, a lo largo de su carrera musical y de su vida cotidiana, son incorporados por los músicos/as como parte de su *material* musical, y por lo tanto parte específica de su acervo de conocimiento, ya se trate de sonidos “buscados”, tanto como de “no buscados” (“erróneos”, como la caída de un timbal, casuales, copiados, etc.). A diferencia de otros géneros musicales, el free jazz integra sonidos “no intencionados”, “extramusicales”, etc. y les otorga el mismo valor estético que a los sonidos más convencionales en sentido musical. Esto incluye la incorporación de sonidos producto de la “vida propia” del cuerpo (respirar, reír, suspirar, etc.), más allá de la ejecución de actos proyectados.

La noción de *material* musical implica otra dimensión central de la improvisación: la creativa, espontánea. Los sonidos se engarzan, en el proceso de ejecución interactiva del free jazz, en una estructura musical, en tanto pueden ser modelados (“amasados”, “moldeados”) como si se tratara de masa u otro *material* moldeable: el *material* en forma de tonos, ritmos, timbre, volumen, texturas, secuencias, etc. es adaptado por los músicos/as en tiempo real a la situación musical. De esta manera, el *material* no puede ser concebido como secuencias musicales fijas¹¹ que son, sobre la base de la ejercitación previa a la ejecución, tocados siempre de la misma forma en el proceso de improvisación. En tanto éste se asemeja a una conversación, se hace evidente que ninguna conversación puede tener lugar repitiendo fielmente oraciones que han sido formuladas y aprendidas fuera de contexto. Es justamente la flexibilidad del *material* musical lo que hace posible improvisar, porque le permite adaptarse a la situación dialógica contingente y responder a las expresiones musicales

¹¹ Para una crítica de la teoría simplificadora de los “motivos”, que parte de la asunción de que patterns o estereotipos prefabricados forman la base de los procesos improvisatorios ver Lehmann, 2005, p. 932.

de los otros músicos/as, propia de los procesos de improvisación. En este sentido, no es posible explicar la improvisación con recurso a proyectos de acción tipificados, que son actualizados y realizados en la interacción, sin reducir la idea de proyecto de acción a un mínimo pensable. El *material* funciona más bien como impulso o disparador para mantener la música en movimiento y tiene por lo tanto siempre un carácter provisional, cambiando permanentemente durante la interacción improvisatoria. A diferencia de la música compuesta, que es interpretada en lo posible fielmente respecto de la partitura (una especie de proyecto de acción), el *material* musical constituye una enorme fuente de materia prima, que es modelada una y otra vez durante la improvisación y que da por resultado siempre formas musicales diferentes o nuevas.

Es necesario volver aquí a la teoría de la acción de Schutz, para complementarla con los resultados de nuestro análisis. Hemos mencionado antes que Schutz considera los proyectos de acción como “mapas” que la guían. La metáfora “mapas” ilustra el carácter abstracto e incompleto, como bien remarca Schutz, de los proyectos de acción. Durante la misma, lo que Schutz llama “espacios vacíos” del mapa o proyecto de acción son “llenados” en la acción concreta: se toman decisiones aún pendientes, se ejecutan “elementos” o partes del acto aún no proyectados. Schutz, sin embargo, no describe la forma en que estos procesos de llenado tienen lugar. Y es aquí donde consideramos que su teoría puede ser complementada, ya que la espontaneidad y la creatividad, aspectos de la acción menos analizados por Schutz, constituyen la acción humana tanto como la reflexividad, la planificación o la reproducción. En este sentido, mientras la teoría de Schutz parece orientarse más bien a la explicación del (micro)orden social, las reflexiones aquí ofrecidas la complementan, explicando, sobre la base de la teoría schutziana, también el cambio. Los procesos de “llenado de espacios vacíos” son posibles en la acción – tal nuestra hipótesis – gracias a la disponibilidad de *material* musical como parte del acervo de conocimiento – un conocimiento que, como vemos, no implica solamente actividades y habilidades mentales, sino también corporales. Más adelante describimos algunos patrones concretos de interacción improvisatoria, como la repetición y la imitación, mostrando que en ellos continuidad y cambio no son mutuamente excluyentes.

***Material* musical e interacción**

La noción de *material* musical no sólo es útil para comprender la acción improvisatoria individual, sino también para explicar la interacción improvisatoria. A continuación profundizamos en este aspecto interactivo.

Dado que el *material* musical es, en el caso de géneros radicalmente improvisatorios como el free jazz, altamente moldeable, es en especial al principio de una improvisación menos decisivo qué *material* se emplea en el momento de improvisar; la pregunta central es más bien cómo el músico/a maneja su *material* y hace música interactivamente, en tanto adapta o cambia su *material* de acuerdo a la música que se va creando. Estos procesos de adecuación y experimentación con sonidos conocidos posibilitan al mismo tiempo la emergencia de nuevo *material*, con el cual el músico/a nuevamente comienza a trabajar para tenerlo técnicamente bajo control e incorporarlo como parte de su lenguaje musical.

La similitud de la noción de *material* musical con la de lenguaje es evidente. Así como en el caso de este último, que ocupa parte central de las reflexiones de Schutz en su teoría de la acción y del acervo de conocimiento (por ej. Schutz y Luckmann, 2003, p. 239-243), también el *material* musical constituye un conocimiento dinámico que es conservado como parte del acervo subjetivo (y social) de conocimiento, y que es producto de la experiencia. Como el lenguaje, el *material* musical se modifica (actualiza, olvida, completa, etc.) constantemente con nuevas experiencias musicales, y debe ser aprendido con la práctica. Sin embargo, la analogía del *material* musical con el lenguaje debe ser investigada más profundamente y excede el marco de este artículo (para la analogía de la improvisación con la producción lingüística ver Johnson-Laird, 2002). Aunque las prácticas llevadas a cabo en el campo de la música son de hecho verbalizadas a posteriori (en entrevistas, artículos, etc.) no debemos olvidar que, en el caso de la música, la práctica misma se basa en una comunicación no conceptual (Schutz, 2003, p. 153), lo que supone una diferencia fundamental con el lenguaje. Los sonidos musicales son, o pueden ser, sin embargo, como el lenguaje, símbolos (Schütz, 1972b), cuyo significado es empero poco convencional. Esto convierte a la música en un medio ideal para la improvisación, porque ella no posee una gramática fija para la ilación de los sonidos, aunque existen “gramáticas” con diferentes grados de secuenciación obligada dependiendo del género musical – en ciertos géneros, una determinada secuenciación de tonos es más obligatoria que en otros, para responder a la estructura musical de ese género. Sin embargo, el *significado* de los sonidos sigue siendo abierto. El carácter no convencional de los sonidos musicales posibilita que cada músico/a desarrolle su propio “lenguaje” musical, pero al mismo tiempo elude la posibilidad de tipificación propia del lenguaje verbal. Con estos recaudos, el *material* musical puede ser concebido, como el lenguaje, como parte del acervo social de conocimiento, en el cual determinadas “áreas” de éste son compartidas (transmitidas, copiadas,

aprendidas) por el resto de los “hablantes”, mientras que otras áreas pertenecen más exclusivamente al acervo subjetivo. Así puede hablarse con cierto derecho, de una “comunidad de hablantes” del jazz, del flamenco, etc.

El *material* cumple los requisitos necesarios para Schutz (1972a, p. 36-313) para ser denominado también acervo *social* de conocimiento: no sólo ha sido *objetivado* por determinados sujetos en su acción, sino también *transferido como conocimiento* (incluso institucionalmente en escuelas de música) y *aceptado* (adquirido, aprendido) por otros y otras generaciones, poseyendo así una *historia* e independizándose de las estructuras subjetivas de significatividades que le dieron origen (ibid., p. 281). El *material* sólo se diferencia de la noción de Schutz en el grado de su tipicidad o convencionalidad, porque no está atado a la idea pragmática de receta para la “solución de problemas” típicos en el sentido cotidiano. Como escribe Schutz (ibid., p. 282), “El grado de ‘rigidez’ (o, a la inversa, de ‘apertura’) [del acervo de conocimiento] está vinculado con la estructura social y las características generales de la cosmovisión natural-relativa, y sólo puede ser determinado en estudios históricos y etnológicos comparativos”, en nuestro caso en el campo específico de la improvisación musical en el free jazz.

En tanto en la improvisación total no existe una estructura musical antes de la ejecución, sino que esta estructura surge interactivamente durante la performance, la noción de *material* musical implica también la dimensión de la espontaneidad en la ejecución, es decir, la idea de que en el juego musical pueden ser empleados por un músico/a diferentes *materiales*, a los cuales los otros músicos/as responderán (o no), etc. *Material* no es, por lo tanto, música, así como en el arte plástico los colores no son la imagen pintada. Los mismos *materiales*, combinados en la ejecución simultáneamente o en forma secuencial, pueden dar por resultado improvisaciones completamente diferentes, así como con los mismos colores pueden realizarse imágenes infinitamente variadas, de acuerdo a combinaciones, texturas, formas, etc. El saxofonista Evan Parker, como Alexander von Schlippenbach, otro pionero del free jazz europeo, denomina al *material* musical *imaginación tonal* (*tonal imagination*), lo que ilustra la dimensión imaginativa y, en un sentido, extracotidiana, del trabajo con el *material* (Rora, 2008; Figueroa-Dreher, 2008b), así como las innumerables configuraciones que posibilita el trabajo con el *material* musical en el caso del free jazz, gracias a su maleabilidad. Esta maleabilidad se reduce, si se trabaja con la ejecución musical en géneros más convencionales.

La noción de *material* implica asimismo el momento de la preparación para la ejecución, ya que los músicos/as disponen de su acervo de *material* debido a su experiencia de práctica musical. Más allá de que en la improvisación total,

para citar el ejemplo más radical, es posible improvisar a lo largo de todos los parámetros musicales simultáneamente, esto no significa, como es obvio, que todo lo que es ejecutado sea inventado en el momento. Cuanta más experiencia y práctica posee el músico/a, en mejores condiciones está de improvisar, porque dispone de más y mejor *material* (técnica instrumental, ideas, etc.) para hacerlo. En este sentido, el *material* no es sólo más o menos moldeable, es también identificable y repetible, lo que se refleja en las afirmaciones de los músicos entrevistados: “*utilicé un material similar al anterior*”, “*quería volver al material del principio*”, etc. Aquí resulta claro que el *material* musical, como parte del acervo subjetivo de conocimiento, posibilita la generación de nuevo conocimiento, sobre la base de la acumulación previa de conocimiento subjetivo y social (Schutz, 1972a, p. 284): para innovar en la técnica instrumental de la batería debo primero poder identificarla como “batería”, luego aprender y dominar la técnica convencional de este instrumento, etc.

Asimismo, el *material* permite conectar la dimensión de la acción individual con la de la interacción, en tanto sus grados de flexibilidad y variabilidad posibilitan conectarlo o hilvanarlo con los *materiales* que ejecutan los demás músico/as, adaptándolo en tiempo, tonalidad, intensidad, volumen, etc. De allí que sea “correcto” ofrecer prácticamente “cualquier” *material* en la situación de improvisación, ya que éste puede adaptarse en tiempo real, y lo largo de diferentes parámetros musicales, al de los demás. Por ello, *materiales* que son ofrecidos al mismo tiempo por diferentes músicos/as, y que al principio no están “emparentados”, pueden relacionarse (o no) mutuamente a lo largo de la improvisación. Un patrón de interacción muy frecuente en el free jazz es, por ejemplo, la mutua imitación de *material* de un instrumento a otro y viceversa. Esta referencia o citación entre los diferentes instrumentos lleva a dinámicas dialógicas que pueden convertirse en procesos de alta densidad rítmica, tonal, etc.

Los criterios para evaluar si las improvisaciones fueron bien logradas o no varían de acuerdo a las nociones y representaciones estéticas de los diferentes músicos y ensembles. En el caso de free jazz pueden formularse dos reglas generales: la evasión de clichés y la necesidad de referirse o “responder” al menos en parte a los “ofrecimientos” de los demás músicos/as. El propio *material* ejecutado tiene que “comportarse” de alguna forma respecto del de los demás, tiene que existir una “relación”. En este marco, el fenómeno de la repetición juega un rol central. Los músicos repiten varias veces una determinada secuencia, los otros imitan (“repiten” o “citan”) esta secuencia y al mismo tiempo la transforman en otra cosa, que a su vez es repetida o imitada por los demás, etc. Así, reproducción y cambio no se excluyen mutuamente,

sino que forman parte de un mismo proceso. Noll (1977, p.91-143), por ejemplo, se ocupa extensamente en su análisis empírico de este fenómeno de la repetición y la imitación, para el caso del free jazz, y lo postula como un patrón de acción e interacción central, formulando diferentes tipos de repetición, como reiteración, variación, imitación, etc. Su modelo ilustra la gran complejidad que posee el fenómeno de la repetición, y que no podemos tratar aquí con más profundidad. Sólo podemos recalcar que mientras que la repetición implica a una persona, la imitación supone al menos dos actores. También Globokar (1971) formula un modelo basado en diferentes tipos de repetición para explicar procesos de improvisación.

En la situación interactiva y dialógica del free jazz, los criterios de la toma de turnos (turn-taking) para tocar no están estipulados de antemano, como es el caso en el jazz standard. Más bien, los turnos se dan en el proceso mismo de ejecución. La maleabilidad del *material* abre numerosos caminos que posibilitan intensificarlo, adaptarlo, abandonarlo, etc. para responder a las necesidades de la situación musical corriente. En esta situación, los músicos “negocian” *materiales*, en tanto aceptan (imitan, varían) el *material* de otros, lo continúan, lo problematizan, etc. y se “ponen de acuerdo” (o no) en proseguir la música en una determinada “dirección”. Sin embargo, el amplio grado de libertad que garantiza la improvisación en el free jazz no sólo lleva a procesos de “negociación” relativamente armónicos, sino también al desarrollo de procesos conflictivos de negociación, e incluso al denominado “battle playing”, de carácter altamente conflictivo o “agresivo”, pero también aceptado como una posibilidad estética en el free jazz.

Un último pero fundamental aspecto de la creación improvisatoria incluido en la noción de *material* musical impregna, por así decirlo, a todos los demás: la estética. El material no es sólo algo que los músicos saben hacer y que “funciona”, sino también algo que al/la y los/las músicos/as les gusta escuchar y tocar.

Conclusiones

Como se deduce de esta contribución, el enfoque fenomenológico de Alfred Schutz ofrece un significativo potencial para la explicación de la acción e interacción improvisatorias, abriéndonos un productivo campo de análisis gracias a la combinación, en la noción de *material* musical, de su teoría de la acción con la noción de acervo de conocimiento.

Como vimos, la acción improvisatoria puede ser explicada desde la teoría de la acción de Schutz como el llenado de los espacios vacíos a que dan lugar proyectos de acción reducidos a un mínimo, o, para decirlo en forma más radical,

la improvisación consiste en el completamiento de “anticipaciones vacías”, es que es acción orientada al futuro, pero no en tanto realización de proyectos de acción. Para los músicos, esto es posible de hacer utilizando su *material* musical incorporado y disponible como parte de su acervo de conocimiento subjetivo y social. En estos procesos, la interacción posee un valor constitutivo para la acción, ya que es en ella que surgen las acciones y reacciones musicales, por ello inseparables analítica y empíricamente de la dinámica dialógica de la improvisación. Es el *material* musical y su grado variable de maleabilidad lo que permite a los músicos estar, al mismo tiempo, preparados para improvisar y hacerlo de forma creativa y espontánea, moldeando su *material* musical de acuerdo a la situación interactiva actual de improvisación.

Referencias

- BECKER, Howard S.; FAULKNER, Robert R. The jazz repertoire. In: FAGO, Sylvain; UZEL, Jean-Philippe (Org.). *Enonciation artistique et socialite*. Paris: L’Harmattan, 2006. p. 243-251.
- FIGUEROA-DREHER, Silvana K. Musikalisches Improvisieren: Die phänomenologische Handlungstheorie auf dem Prüfstand. In: RAAB, Jürgen; PFADENHAUER, Michaela; STEGMAIER, Peter et al. (Org.). *Phänomenologie und Soziologie. Theoretische Positionen, aktuelle Problemfelder und empirische Umsetzungen*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2008a. p. 389-399.
- FIGUEROA-DREHER, Silvana K. Musikalisches Improvisieren: Ein Ausdruck des Augenblicks. In: KURT, Ronald; NÄUMANN, Klaus (Org.). *Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld: transcript, 2008b. p. 159-182.
- GANDER, Hans-Helmuth (Org.). *Husserl-Lexikon*. Darmstadt: WBG, 2010.
- GLOBOKAR, Vinko. Vom Reagieren. *Melos*, Mainz, v. 2, p. 59-62, 1971.
- JOHNSON-LAIRD, Philip N. How Jazz Musicians Improvise. *Music Perception*, Berkeley, Calif./New York, NY, v. 19, n. 3, p. 415-442, 2002.
- LEHMANN, Andreas C. Komposition und Improvisation: Generative musikalische Performanz. In: STOFFER, Thomas; OERTER, Rolf (Org.). *Allgemeine Musikpsychologie*. Göttingen: Hogrefe, 2005. p. 913-954.
- LOTHWESEN, Kai. *Klang – Struktur – Konzept. Die Bedeutung der neuen Musik für Free Jazz und Improvisationsmusik*. Bielefeld: transcript, 2009.
- LUCKMANN, Thomas. *Theorie des sozialen Handelns*. Berlin/New York: de Gruyter, 1992.
- NOLL, Dietrich J. *Zur Improvisation im deutschen Free Jazz. Untersuchungen zur Ästhetik frei improvisierter Klangflächen*. Hamburg: Wagner, 1977.
- PRESSING, Jeff. Cognitive Processes in Improvisation. In: CROZIER, W. Ray; CHAPMAN, Anthony J. (Orgs.). *Cognitive Processes in the Perception of Art*. North-Holland: Elsevier, 1984. p. 345-363.

PRESSING, Jeff. Free Jazz and the Avantgarde. In: COOKE, Mervyn; HORN, David (Org.). *The Cambridge Companion to Jazz*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 202-216.

RORA, Constanze. Vom Sinn der Improvisation als Spiel. In: KURT, Ronald; NÄUMANN, Klaus (Orgs.). *Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld: transcript, 2008. p. 215-231.

SCHUTZ, Alfred. *Estudios sobre teoría social. Escritos II*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

SCHUTZ, Alfred. Fragments on the Phenomenology of Music. *Music and Man*, London, 1976. v. 2. p. 5-71.

SCHUTZ, Alfred; LUCKMANN, Thomas. *Las estructuras del mundo de la vida*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

SCHÜTZ, Alfred. *Fenomenología del mundo social. Introducción a la sociología comprensiva*. Buenos Aires: Paidós, 1972a.

SCHÜTZ, Alfred. Gemeinsam Musizieren. In: SCHÜTZ, Alfred (Org.). *Gesammelte Aufsätze. 2. Studien zur soziologischen Theorie*. Den Haag: Nijhoff, 1972b. p. 129-150.

SCHÜTZ, Alfred. *Werkausgabe. Band VI: Relevanz und Handeln 1. Zur Phänomenologie des Alltagswissens*. Konstanz: UVK, 2004.

STOFFER, Thomas; OERTER, Rolf (Orgs.). *Allgemeine Musikpsychologie*. Göttingen: Hogrefe, 2005.

WEBER, Max. *Wirtschaft und Gesellschaft*. Tübingen: Mohr, 1972.

WILSON, Peter Niklas. *Hear and Now. Gedanken zur improvisierten Musik*. Hofheim: Wolke, 1999.

Recebido em: 29/05/2011

Aprovado em: 29/06/2011