



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.



THÈSE / TESIS

En vue de l'obtention du :
Con el fin de obtener:

UAB
Universitat
Autònoma
de Barcelona

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE DOCTORADO DE LA UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

Délivré par : / Expedido por:

Université Toulouse - Jean Jaurès / Universitat Autònoma de Barcelona

Cotutelle internationale / Cotutela Internacional

Présentée et soutenue par : / Presentada y defendida por:
Iván Tadeo Ireta Sánchez

le mardi 17 décembre 2019 / el martes 17 de diciembre 2019

Titre : / Título:

L'improvisation libre en solo: approche phénoménologique et proposition
d'analyse

La improvisación libre en solo: una aproximación fenomenológica y una
proposición de análisis

École doctorale et discipline ou spécialité : / Escuela doctoral y disciplina o especialidad

ED ALLPH@ : Musique

Escola de Doctorat-UAB

Unité de recherche :

Departament d'Art i de Musicologia

LLEA CREATIS: : Lettres, Langues et Arts, EA 4152

Directeur/trice(s) de Thèse : / Directores/as de Tesis:

Monsieur Canguilhem Philippe, Professeur, Université de Toulouse 2 Jean Jaurès

Monsieur Francesc Cortès i Mir, Professeur, Universitat Autònoma de Barcelona

Jury : / Jurado:

Madame Matilde Olarte Martínez, Professeur, Universidad de Salamanca

Monsieur Yvan Nommick Professeur, Université Paul-Valéry

Monsieur Esteban Buch, Directeur d'études, Centre d'Etudes sur l'ART et le Langage, EHESS

Monsieur Francesc Cortès i Mir, Professeur, Universitat Autònoma de Barcelona

Monsieur Canguilhem Philippe, Professeur, Université de Toulouse 2 Jean Jaurès

A Karina, Leonardo y Eunice,

A mi madre, la Mtra. Atala Sánchez, y a mi padre, el Sr. Juan Ireta

A mis hermanos Martín, Roberto, Atala y Pedro,

A los Profesores Philippe Canguilhem y Ludovic Florin (Université de Toulouse 2 Jean Jaurès)

Al Profesor Francesc Cortés i Mir (Universitat Autònoma de Barcelona)

À Denis Badault (Conservatoire à Rayonnement Régional de Toulouse)

À tous mes professeurs de la UT2J

A mis colegas de LLA-Creatis

À tous mes amis toulousains y “mexicanos residentes” en Toulouse.

A mis colegas de la Escuela Superior de Música de la Universidad Autónoma de Coahuila

A la UAdeC.

Resumen

La improvisación libre *en solo* surgió como una práctica musical en la década de los setentas, y al interior de lo que se conoce como la *Free European Improvisation*. Sin embargo, no todos los músicos de este movimiento musical se aventuraron a experimentar la improvisación abstenidos de interacción. Pero así, los ingleses Derek Bailey, Evan Parker, Barry Guy, Paul Rutherford, Howard Riley; los neerlandeses Hann Bennink y Maarten Altena; los alemanes Peter Brötzmann y Alexander Von Schlippenbach; el belga Fred Van Hove y la suiza Irène Schweizer fueron los precursores que grabaron en estas condiciones.

El primer capítulo tiene por objetivo esclarecer la noción de improvisación en el campo de la música. Se identifican los términos que circundan a este fenómeno musical y que suscitan interpretaciones inadecuadas. Además, se explica el paradigma de Matthias Rousselot, cuyos términos de *improviso* e *improvisum* especifican los dos estados de este fenómeno musical. También se exponen las diferencias de improvisación en los entornos colectivo idiomático y libre.

El segundo capítulo consiste en una revisión histórica de las influencias que contribuyeron en la emergencia de la improvisación libre, y además, se remarcan sus características estéticas que la distinguen del *Free Jazz* y de la música indeterminista.

En el tercer capítulo se hace una aproximación histórica de la improvisación libre en solo, a partir de la información obtenida de diferentes producciones discográficas conferidas a esta práctica. En esta sección, se exponen los LP's más significativos durante este período. También, se hace una aproximación sobre sus condiciones de desarrollo con base en la reflexión y en la experiencia personal con el objetivo de demostrar su imprevisibilidad, su inmediatez, su naturaleza resolutive y su transitoriedad.

El cuarto capítulo consiste en analizar tres registros audiovisuales de improvisaciones de los músicos Fred Van Hove, Barry Guy y Evan Parker. Para conseguirlo, se propone la noción de "unidad formacional" con el fin de establecer una perspectiva cuyo enfoque de atención sea el proceso o el *improviso*. Es decir, un enfoque diferente de análisis musical de un fenómeno sonoro efímero.

Por último, queremos señalar que este trabajo de investigación contribuirá a reivindicar la improvisación libre en solo, comprendiéndola como una actividad de creación artística auténtica.

Abstract

L'improvisation libre en solo émerge, en tant que pratique musicale, dans les années soixante-dix, au sein de ce qui est connu comme la *Free European Improvisation*. Cependant, tous les musiciens issus de ce mouvement musical ne se sont pas aventurés à expérimenter l'improvisation dépourvue d'interaction. Il revient néanmoins aux anglais Derek Bailey, Evan Parker, Barry Guy, Paul Rutherford, Howard Riley; aux néerlandais Hann Bennink y Maarten Altena; aux allemands Peter Brötzmann y Alexander Von Schlippenbach; au belge Fred Van Hove y à la suisse Irène Schweizer, d'être les précurseurs qui enregistrèrent en solo.

Le premier chapitre a pour objectif de clarifier la notion d'improvisation dans le domaine musical. A cet effet, nous identifions les termes qui sont associés à ce phénomène musical et qui suscitent des interprétations inadéquates. Nous expliquons, par ailleurs, le paradigme de Matthias Rousselot, dont les concepts d'*improviso* et d'*improvisum* spécifient les deux états de ce phénomène musical. Pour finir, nous exposons les différences d'improvisation dans les contextes collectif idiomatique et libre.

Le second chapitre fait état des influences qui contribuèrent à l'émergence de l'improvisation libre, d'un point de vue historique, tout en relevant les caractéristiques esthétiques qui la distinguent du Free Jazz et de la musique indéterministe.

Dans le troisième chapitre, nous abordons l'improvisation libre en solo à travers une approche historique basée sur les informations obtenues à partir des différentes productions discographiques conférées à cette pratique. Dans cette partie, nous exposons les LP's les plus significatifs de cette période. Partant d'une réflexion ainsi que de notre expérience personnelles, nous nous intéressons également aux conditions de développement de l'improvisation libre en solo, avec pour objectif de démontrer son imprévisibilité, son immédiateté, sa nature résolutive ainsi que sa transitorité.

Le quatrième chapitre consiste en l'analyse de trois registres audiovisuels d'improvisations des musiciens Fred Van Hove, Barry Guy et Evan Parker. Pour mener à bien cette analyse, nous proposons la notion d' "unité formationnelle" qui nous permet d'établir une perspective en nous focalisant sur le processus ou l'*improviso*. Notre intention est, en ce sens, de proposer une approche originale de ce type de phénomène musical éphémère.

Pour finir, nous soulignons le fait que ce travail de recherche contribuera à revendiquer l'improvisation libre en solo, en la concevant en concevant cette pratique comme une activité de création artistique authentique.

Abstract

Free improvisation *en solo* emerged as a musical practice in the 1970s and is also known as the Free European Improvisation. However, not all musicians of this musical movement experimented this experience's improvisation abstained from interaction. But so, the English Derek Bailey, Evan Parker, Barry Guy, Paul Rutherford and Howard Riley; the Dutch Hann Bennink and Maarten Altena; the Germans Peter Brötzmann and Alexander Von Schlippenbach; the Belgian Fred Van Hove; and the Swiss Irène Schweizer were the precursors that recorded in these conditions.

The first chapter aims to clarify the notion of improvisation in the music field. The conditions that surround this musical phenomenon and generate inappropriate interpretations are identified. Further, the Matthias Rousselot paradigm is explained, whose terms of *improviso* and *improvisum* specify the two states of this musical phenomenon. The improvisation differences in the collective and idiomatic environments are also exposed.

The second chapter consists of a historical review of the influences that contributed to the emergence of free improvisation and also, its aesthetic characteristics that distinguish it from Free Jazz and indeterministic music are highlighted.

The third chapter reports a historical approximation of free improvisation *en solo* from the information obtained from different record productions provided on this practice. In this section, the most significant LP's are exposed during this period. Also, an approximation is made about their development conditions based on reflection and personal experience in order to demonstrate their unpredictability, their immediacy, their decisive nature and their transience.

The fourth chapter consists of analyzing three audiovisual improvisation records of musicians as Fred Van Hove, Barry Guy and Evan Parker. To achieve this, the notion of "formative unity" is proposed in order to establish a perspective whose focus is the process or *improviso*. The foregoing is in order to establish a different perspective of musical analysis in an ephemeral musical phenomenon.

Finally, we want to point out that this research will contribute to claiming free *improvisation en solo*, understanding it as an activity of authentic artistic creation.

SUMARIO

| | |
|--|-----------|
| INTRODUCCIÓN | 1 |
| 1. LA NOCIÓN DE IMPROVISACIÓN EN LA MÚSICA: MITOS, APROXIMACIONES, PROPUESTA DE DETERMINACIÓN, ESQUEMAS Y PROCEDIMIENTOS..... | 9 |
| 1.1. MITOS DE LA IMPROVISACION MUSICAL..... | 9 |
| 1.1.1. <i>La improvisación como creación ex nihilo</i> | 10 |
| 1.1.2. <i>La improvisación como creación espontánea</i> | 15 |
| 1.2. APROXIMACIONES A LAS CUALIDADES DE LA IMPROVISACIÓN MUSICAL..... | 20 |
| 1.2.1. <i>La imprevisibilidad</i> | 21 |
| 1.2.2. <i>La Inmediatez</i> | 24 |
| 1.2.3. <i>La resolución</i> | 25 |
| 1.2.4. <i>La transitoriedad</i> | 26 |
| 1.3. EL PARADIGMA DE LA IMPROVISACIÓN DE MATTHIAS ROUSSELOT | 29 |
| 1.3.1. <i>Improviso : El proceso en acción de la improvisación</i> | 30 |
| 1.3.2. <i>Improvisum: La improvisación concluida</i> | 33 |
| 1.3.3. <i>In-pro-videre: Un proceso exploratorio y evaluativo</i> | 34 |
| 1.4. PROCEDIMIENTOS INDIVIDUALES DE IMPROVISACIÓN EN ENTORNOS COLECTIVOS IDIOMÁTICOS Y LIBRE. | 35 |
| 1.4.1. <i>Métodos esquemáticos en la improvisación idiomática</i> | 36 |
| 1.4.2. <i>Una aproximación al término de improvisación idiomática</i> | 38 |
| 1.4.3. <i>Procedimientos en la improvisación libre</i> | 42 |
| 2. LAS INNOVACIONES DE LA FREE EUROPEAN IMPROVISATION | 52 |
| 2.1. EL FREE JAZZ, LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA Y FLUXUS PREVIO A LA EMERGENCIA DE LA FREE EUROPEAN IMPROVISATION. | 52 |
| 2.1.1. <i>El surgimiento y advenimiento del Free Jazz</i> | 52 |
| 2.1.2. <i>La música indeterminista</i> | 69 |
| 2.1.3. <i>Las ideas aleatorias europeas</i> | 76 |
| 2.1.4. <i>El movimiento fluxus</i> | 79 |
| 2.2. LOS PIONEROS DE LA FREE EUROPEAN IMPROVISATION | 80 |

| | |
|--|-----|
| 2.2.1. AMM | 81 |
| 2.2.2. Spontaneous Music Ensemble..... | 82 |
| 2.2.3. Instant Composers Pool | 84 |
| 2.2.4. Musica Elettronica Viva | 85 |
| 2.2.5. Music Improvisation Company | 86 |
| 2.2.6. New Phonic Art | 86 |
| 2.2.7. The Peter Brötzmann Octet Machine Gun Band..... | 87 |
| 2.2.8. Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza | 88 |
| 2.2.9. Globe Unity Orchestra..... | 89 |
| 2.3. LAS INNOVACIONES MUSICALES DE LA <i>FREE EUROPEAN IMPROVISATION</i> | 89 |
| 2.3.1. La auto invención en el ánimo reformista | 89 |
| 2.3.2. La disolución de jerarquías..... | 100 |
| 2.3.3. La interacción..... | 109 |
| 2.3.4. Emancipación del sonido idiomático | 114 |

3. LA IMPROVISACIÓN LIBRE EN SOLO: CRONOLOGÍA DISCOGRÁFICA Y SU NATURALEZA..... 124

| | |
|---|-----|
| 3.1. APROXIMACIÓN HISTÓRICA DE LA IMPROVISACIÓN LIBRE EN SOLO A PARTIR DE SUS PRODUCCIONES DISCOGRÁFICAS DE LA DÉCADA DE 1970. | 124 |
| 3.1.1. Derek Bailey | 124 |
| 3.1.2. Evan Parker | 130 |
| 3.1.3. Howard Riley..... | 135 |
| 3.1.4. Paul Rutherford..... | 137 |
| 3.1.5. Barry Guy | 141 |
| 3.1.6. Hann Bennink..... | 142 |
| 3.1.6.1. Solo (ICP, Los Países Bajos, 1971) | 143 |
| 3.1.7. Maarten Altena..... | 147 |
| 3.1.8. Fred Van Hove..... | 151 |
| 3.1.9. Peter Brötzmann | 154 |
| 3.1.10. Alexander Von Schlippenbach..... | 156 |

| | |
|--|------------|
| 3.1.11. Irène Schweizer | 158 |
| 3.1.12. Varios; For Example - Workshop Freie Musik 1969 – 1978 (FMP, Alemania, 1978) | 161 |
| 3.2. LAS CUALIDADES Y CONDICIONES DE LA IMPROVISACIÓN LIBRE EN SOLO | 164 |
| 3.2.1. La cualidad imprevisible..... | 165 |
| 3.2.2. La inmediatez..... | 173 |
| 3.2.3. La Resolutividad | 178 |
| 3.2.4. La transitoriedad de la improvisación libre en solo | 186 |
| 4. ANÁLISIS DE LA IMPROVISACIÓN LIBRE EN SOLO A PARTIR DE LA NOCIÓN DE UNIDADES FORMACIONALES | 191 |
| 4.1. JUSTIFICACION | 191 |
| 4.2. DESCRIPCION | 192 |
| 4.3. DEFINICIONES | 194 |
| 4.3.1. Unidad formacional (uf):..... | 194 |
| 4.3.2. Tipos de unidades formacionales según la perspectiva:..... | 194 |
| 4.3.3. Tipos de unidades microformacionales según su función: | 195 |
| 4.4. PROCEDIMIENTO: HACIA UNA DEFINICIÓN DE LA METODOLOGÍA | 195 |
| 4.4.1. Criterios de segmentación macro, meso y microformal: | 195 |
| 4.4.2. Identificación de las distintas unidades formacionales en el programa informático Sony Vegas pro v.15.0 | 198 |
| 4.5. RESULTADOS | 200 |
| 4.5.1. Descripción formal de las improvisaciones | 203 |
| 4.6. CONCLUSION | 226 |
| 4.6.1. Con relación al capítulo 1..... | 226 |
| 4.6.2. Con relación al capítulo 2..... | 230 |
| 4.6.3. Con relación al capítulo 3..... | 233 |
| CONCLUSIÓN GENERAL..... | 239 |
| ANEXO 1: DESCRIPCIONES GRÁFICAS DE LOS EJEMPLOS ANALIZADOS. | 244 |

| | |
|--|------------|
| FRED VAN HOVE, <i>ALFABET: IMPROVISATION SOLO</i> (AMBERES, 2009)..... | 244 |
| BARRY GUY, <i>SUPERSAM PLUS-1</i> (VARSOVIA, 2016) | 250 |
| EVAN PARKER, <i>SUPERSAM PLUS-1</i> (VARSOVIA, 2016) | 255 |
| ANEXO 2: CONTENIDO DEL PENDRIVE | 273 |
| ANEXO 3: LISTA NO EXHAUSTIVA DE MÚSICOS CON PRODUCCIONES DISCOGRÁFICAS EXCLUSIVAS A LA IMPROVISACIÓN LIBRE EN SOLO DESDE LA DÉCADA DE LOS SETENTA HASTA INICIOS DEL S.XXI. | 274 |
| ANEXO 4 RESUME EN FRANÇAIS..... | 282 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 368 |
| TABLA DE CONTENIDOS | 380 |

INTRODUCCIÓN

La *improvisación libre en solo* es una práctica musical que nació al interior de la *Free European Improvisation*. Sin embargo, su periodo de emergencia es posterior al nacimiento de la práctica de improvisación libre colectiva. Muy posiblemente, este desfase temporal se debió a que la efervescencia política del inicio de la década de los sesenta incitaba a manifestaciones colectivas. Este ánimo político se vería reflejado también en los distintos movimientos y disciplinas artísticas que fomentaban el trabajo colectivo.

En la mitad de los años 60 en Europa, la noción de la creación individual era cuestionada por distintos artistas. En el caso de la improvisación libre, se creía que la interacción colectiva era el único medio posible para manifestar música verdaderamente a lo improvisado; y a su vez, conducía a emanciparse de normas preestablecidas por la tradición eurocéntrica.

Es a finales de los años sesenta, cuando la *Free European Improvisation* vive su periodo culminante y perdura hasta la primera mitad de la década siguiente. En la segunda mitad de los setentas, surgieron otras expresiones musicales que llamarían la atención del público —muchas de ellas fusionando el jazz y el rock— que provocaron el desinterés de esta práctica colectiva. Mientras que la improvisación libre en solo continuó como la prolongación de un ánimo libertario que se resistía a desaparecer.

Los improvisadores que impulsaron este tipo de práctica musical también fueron parte de ensambles pioneros, tales como el *Instant Composer's Pool* (Los Países Bajos), *Spontaneous Music Ensemble* (Reino Unido), *Globe Unity Orchestra* (Alemania). Las primeras producciones discográficas consagradas a la improvisación libre en solo se realizaron a partir de 1971; y aunque lo fueron de manera intermitente, éstas se incrementaron gradualmente en la segunda mitad de esta década. Los ingleses Derek Bailey, Evan Parker, Barry Guy, Paul Rutherford, Howard Riley; los neerlandeses Hann Bennink y Maarten Altena; los alemanes Peter Brötzmann y Alexander Von Schlippenbach; el belga Fred Van Hove; y la única mujer, la suiza Irène Schweizer, fueron los precursores que realizaron este tipo de producciones durante los años setenta. Sin embargo, no todas éstas tuvieron la misma difusión: algunas de ellas, se hicieron en cantidad limitada —por

ejemplo, la producción *One Music Ensemble* (Nondo, DPLP 002, R.U., 1974) de Derek Bailey consistió en 99 ejemplares—, u otras se conocieron hasta años después en su edición en formato de disco compacto —tal es el caso de *Singleness* (Jazzprint, JPVP110, R.U.) de Howard Riley—. Durante la realización de esta investigación, se encontraron referencias de 170 producciones discográficas, de 58 músicos improvisadores, entre los años 1971 y 2005.

Con la publicación del libro en 1980 *Improvisation: Its Nature And Practice In Music* (Moorland Pub., 1980) del guitarrista Derek Bailey, inicia una etapa de reflexión sobre el fenómeno de la improvisación, especialmente en géneros que están fuera de la música académica de tradición eurocéntrica. En esta publicación, Bailey se aproxima a esta noción por medio de la música hindú, el flamenco, el barroco, la música de órgano, el rock, el jazz, la música contemporánea y la *free music*. Una de las aportaciones más significativas que propone este autor, es la distinción entre dos maneras de improvisar regidas por contenidos diferentes. En la perspectiva de Bailey, la improvisación idiomática sucede cuando la ejecución musical debe respetar un conjunto de normas preestablecidas; y en el caso de la improvisación no idiomática o también llamada libre —para evitar la connotación negativa—, no existen ni modelos ni reglas que condicionen la ejecución del músico. Aunque este libro se apoya en conversaciones con improvisadores importantes de ese entonces, e incluso de la actualidad—tales como como John Zorn, Jerry Garcia, Steve Howe, Steve Lacy, Lionel Salter, Earle Brown, Paco Peña, Max Roach, Evan Parker y Ronnie Scott-Bailey—, el contenido es prioritariamente sobre el contexto de la improvisación colectiva.

De la misma manera, las investigaciones de *Wisdom of the Impulse On the Nature of Musical Free Improvisation* (1998) de Tom Nunn, y *Negotiating Freedom: Values and Practices in Contemporary Improvised Music*, (Black Music Research Journal, 2002) de David Borgo, se focalizan sobre la práctica colectiva por encima de la individual.

Por otra parte, el libro *Esthetique de l'improvisation libre Experimentation musicale et politique* (Les presses du Réel, Dijon, 2014) de Matthieu Saladin contribuye a la comprensión histórica y estética de la *Free European Improvisation*. Asimismo, la publicación de *A listener's guide to free improvisation* (The University of Chicago Press, Chicago, 2016) de John Corbett, consiste en un conjunto de estrategias de escucha para comprender esta práctica de improvisación. Sin embargo, los textos citados anteriormente ponderan la práctica colectiva, y menosprecian la

individual como si de ella no fuera posible manifestarse el fenómeno de la improvisación. Para Derek Bailey, la improvisación en solo es una etapa de preparación donde se perfecciona la técnica elemental del instrumento; se desarrollan procedimientos que favorecen la emergencia de nuevas ideas particulares; y se ejercita el trabajo mecánico largo y fastidioso como estrategia de mediano alcance:

But with solo improvisation [...] there are definite possibilities for practise. Not a pre-fixing of material nor preparing devices but something which deals with and, hopefully, can be expected to improve the ability to improvise. The practise I do divides into three areas. Firstly, the normal basic technical practise, the musical equivalent of running on the spot, the sort of thing which might be useful to the player of any music. [...] The second area of practise is centred on exercises worked out to deal specifically with the manipulative demands made by new material. [...] The third area, and I suspect this type of practise is done by many improvisors, if they practise at all, is similar to something known in jazz circles at one time as 'woodshedding'. (Do jazz players not do this now or do they call it something else?) It is the bridge between technical practise and improvisation. As personal as improvisation itself, it approximates to it but is really quite different¹.

Contrariamente, este mismo autor afirma que la interacción es el único mecanismo que promueve la emergencia de música imprevista:

Whatever the advantages to solo playing there is a whole side to improvisation; the more exciting, the more magical side, which can only be discovered by people playing together. The essence of improvisation, its intuitive, telepathic foundation, is best explored in a group situation. And the possible musical dimensions of group playing far outstrip those of solo playing².

En este mismo sentido, Nunn menciona que los resultados de sus entrevistas señalan que los músicos optan por la interacción de la improvisación colectiva que la improvisación individual:

¹ Derek Bailey, *Improvisation: Its nature and practice in music* (Ashborune, England: Da Capo Press, 1993), p. 110.

² *Ídem*, p. 112.

*Respondents were almost equally divided in their opinions whether group improvisation or solo is more difficult. At the same time, the majority preferred group improvisation over solo. Comments on the differences between solo and group free improvisation give a good indication of the communicative and interactive aspects of free improvisation. They also attest to pre-compositional thinking in solo improvisation and certain necessary social attitudes in group improvisation. Again, particular "themes" come to light examining this aspect of free improvisation*³.

Con base en lo anterior, surge la siguiente pregunta: Si la interacción es el impulso que favorece la ejecución de música a lo improvisado ¿Entonces qué motivó a los distintos improvisadores a realizar producciones discográficas de sus improvisaciones en solo, tanto en concierto como en estudio, en los años setenta?

Lamentablemente, la falta de documentación sobre la improvisación libre en solo, desde su emergencia hasta la actualidad, ocasiona que no sea posible conocer qué motivó a los músicos pioneros de la improvisación libre aventurarse a estas condiciones de ejecución. En más de cuatro décadas, esta práctica musical ha sido relegada por la musicología y por la historia del arte. Durante la realización de este trabajo de investigación —y al momento de escribir estas líneas—, no se ha encontrado ningún artículo o libro que trate su contexto histórico o su estética. Este desinterés expone un vacío que debe ser atendido puesto que hay evidencia de su existencia, y motiva a responder la siguiente pregunta: ¿Qué se debe entender como *improvisación libre en solo*?

Para responderla, esta investigación se llevó a cabo partiendo desde una perspectiva general hasta otra particular; y durante este recorrido, se respondieron las siguientes preguntas, y que su vez, promovieron el desarrollo de cada uno de los capítulos: ¿Qué es la improvisación? ¿Qué es la improvisación libre? ¿Qué es la improvisación libre en solo? ¿Qué reemplaza a la interacción cuando se improvisa *libremente* en condiciones individuales?

El primer capítulo tiene por objetivo esclarecer la noción de improvisación en el campo de la música. Se identifican los términos que circundan a este fenómeno musical y que cotidianamente

³ Tom Nunn, *Wisdom of the Impulse On the Nature of Musical Free Improvisation Part 2*, Pdf edition, 1998, p. 65–66 <http://intuitivemusic.dk/iima/tn_wisdom_part2.pdf>.

son utilizados como sinónimos de éste. Sin embargo, su utilización suscita dudas y confusiones al identificar la improvisación. De modo que, al cuestionar las nociones de *espontaneidad* y *creación ex nihilo*, se reconoce que estos conceptos no son compatibles para determinar cuándo se manifiesta lo improvisado; ya que las características sonoras del instante condicionan las cualidades del material musical emergente, y provienen del conocimiento y la experiencia del ejecutante. Una vez aislada la noción de improvisación de los términos anteriores, se establece un marco teórico sobre el cual se proponen las cualidades de la improvisación musical. Si bien la imprevisibilidad, la inmediatez, la naturaleza resolutiva del improvisador y la transitoriedad son las cuatro características que consideramos como esenciales, éstas no se encuentran reunidas en las definiciones de diccionario o en otras aproximaciones. Posteriormente, se explican los dos estados implícitos de la improvisación, así como sus diferencias entre ellos.

Para distinguir entre proceso y conclusión, nos apoyamos en el paradigma que propone Matthias Rousselot en su libro *Étude sur l' improvisation musicale Le témoin de l' instant* (L'Harmattan, 2012). Las nociones de *improviso* e *improvisum*, propuestas por este autor francés, identifican tanto el estado vivo (en curso de realización) como el estado concluido (el resultado obtenido). La última parte de este capítulo está dedicado a explicar el cómo se hace frente a lo no previsto, y en dónde se manifiesta la imprevisión en los entornos colectivos, tanto idiomáticos como libres. Además, ahí se exponen las diferentes estrategias y procedimientos que hacen los improvisadores — en los niveles macro, meso y microformal—para desarrollar música improvisada.

En el segundo capítulo hacemos una revisión histórica de las influencias que contribuyeron en la emergencia de la improvisación libre, y se remarcan sus características que la distinguen del Free Jazz y de la música indeterminista. La presencia de músicos afroamericanos —tales como Archie Shepp, Eric Dolphy, Ornette Coleman, Steve Lacy, Albert Ayler, Cecil Taylor— en distintos países en el Viejo Continente favoreció la creación de grupos de improvisación que se esforzaban en separarse del jazz idiomático y de la tradición musical europea. Asimismo, las ideas de compositores de música contemporánea de ese entonces también influyeron en el pensamiento colectivo de algunos ensambles. Por ejemplo, el pensamiento indeterminista y la música de los compositores de John Cage y Karlheinz Stockhausen fueron apreciadas por Cornelius Cardew —

quien fue parte del grupo *AMM*— y por Peter Brötzmann —cuya figura es reconocida como un pionero de la improvisación libre y fundador de distintos ensambles—.

Pero también, esta ideología del azar en la composición llegó de otra manera: Algunos de los integrantes del grupo italiano *Musica Elettronica Viva* eran estadounidenses que residían en Roma, y habían realizado su formación musical en universidades de prestigio en Estados Unidos, bajo la tutela de compositores reconocidos —tales como Milton Babbitt, Mel Powell, Elliott Carter; o en Italia con Luigi Nono—. Sin embargo, la Free European Improvisation emprendería su propio camino tomando a la exploración y la experimentación como herramientas con el fin de expandir su propio espacio de libertad. En el Reino Unido, en Los Países Bajos, en Alemania y en Italia se formaron diferentes grupos que difundieron, a través de conciertos y por producciones discográficas, una música que manifestaba ideas musicales imprevistas y ajenas a cualquier norma de estilo por medio de la colectividad. La gran mayoría de los LP's fueron producidos por sellos discográficos creados por los mismos improvisadores. *Incus Records* (Reino Unido), *Free Music Production* (Alemani), *ICP* (Holanda) son algunos que han subsistido los embates del tiempo, aún cuando se dedicaron exclusivamente a la producción y difusión de la improvisación libre.

Su ánimo reformista, su interés por abandonar cualquier tipo de jerarquía, la puesta en marcha de la interacción y la emancipación del sonido idiomático del instrumento son las características generales del pensamiento de los ensambles *AMM*, *Spontaneous Music Ensemble*, *Instant Composers Pool*, *Musica Elettronica Viva*, *Music Improvisation Company*, *New Phonic Art*, *Nouva Consonanza*, *Globe Unity Orchestra*, entre otros.

El tercer capítulo se constituye de dos partes. La primera consiste en una aproximación histórica de la improvisación libre en solo. A pesar de que la documentación es casi inexistente, se hace una reconstrucción de su emergencia y desarrollo durante los años setenta, a partir de la información obtenida por internet de diferentes producciones discográficas conferidas a esta práctica de improvisación individual. En esta sección, se exponen los LP's más significativos durante este período, y que gracias a sitios web —tales como www.efi.group.shef.ac.uk, www.allmusic.com, www.discogs.com/fr/ o www.fmp-label.de— fue posible establecer un panorama general sobre el desarrollo de esta manera de improvisar. Si bien la cantidad de referencias discográficas que se muestran en este capítulo son pocas, ellas son suficientes para

establecer el inicio de su emergencia, conocer las condiciones de su realización, sus precursores, los lugares donde se grabaron, los instrumentos utilizados y su objetivo. La segunda parte de este capítulo se esfuerza en delimitar las condiciones de realización que distinguen a la improvisación libre en solo, de la colectiva y de la composición. Y es con base en la reflexión y en la experiencia personal como demostramos la imprevisibilidad, la inmediatez, la naturaleza resolutive y la transitoriedad de la improvisación libre en solo.

Desde mi participación en la producción discográfica *Improvisaciones libres para piano solo y en dúo con medio electrónicos* (Universidad Autónoma de Coahuila, 2012), como improvisador en solo, despertó mi interés en comprender el proceso de la improvisación sin condiciones idiomáticas. Sin embargo, no ha sido posible encontrar documentación específica sobre esta práctica, desde ese entonces; y además, la información que aparenta relacionarse, con frecuencia es errónea porque comparan los procesos de la improvisación libre individual, colectiva y la composición como si se tratase de las mismas condiciones (¿Acaso existen composiciones musicales colectivas? Y si existiesen, ¿Por qué no son divulgadas?). Mi formación y mi experiencia, tanto de compositor de música contemporánea como de improvisador no idiomático, me faculta reflexionar sobre las diferencias entre ambos procesos creativos, y con ello, establecer una base inicial de observación sobre esta práctica musical. Si bien los distintos procesos de invención musical citados anteriormente aparentan tener similitudes, es la intransmisibilidad, la inmediatez, la resolución y la imprevisión continua, así como la cualidad *mono-original* lo que diferencia a la improvisación libre en solo de la improvisación colectiva, de la composición, e inclusive, de la interpretación.

El cuarto capítulo tiene como finalidad analizar la forma resultante de esta práctica como una estrategia de escucha. Esto tiene como primer objetivo contribuir con herramientas de análisis musicológicas de una música que por su naturaleza se escapa de los métodos analíticos tradicionales; y como segundo, recrear las condiciones de su desarrollo en la imaginación durante su estudio. Para conseguirlo, se propone la noción de *unidad formacional* con el fin de establecer una perspectiva diferente cuyo enfoque de atención sea el proceso de ejecución a lo improvisado de una forma musical.

Además, se evitan términos de la musicología tradicional puesto que se trata de examinar una música efímera y carente de partitura, y para fortalecer nuestro contexto analítico. Por consiguiente, el registro audiovisual es el único testimonio de su existencia. Es importante mencionar que los ejemplos utilizados son improvisaciones de Fred Van Hove (piano), Barry Guy (contrabajo) y Evan Parker (saxofón alto) quienes fueron pioneros de la improvisación libre en solo, además de haberlo sido de la improvisación libre colectiva. Los registros son de época reciente y revelan la experiencia de estos tres músicos en esta práctica musical. Por último, las conclusiones de este capítulo tienen relación estrecha con los conceptos de *procedimientos preventivos macro, meso y microformativos*, del capítulo primero; con el pensamiento libertario de la Free European Improvisation, del segundo; y como argumentos de la reflexión sobre las condiciones de la improvisación libre en solo, del tercero.

En resumen, este trabajo de investigación reivindica a una práctica de invención musical que ha sido desatendida por más de cuatro décadas. La improvisación libre en solo ocasiona todavía confusiones de comprensión, aún cuando ésta se difunde en distintos festivales, se cultiva en distintas instituciones de formación musical en distintos países —tanto europeos como americanos— y se realizan producciones discográficas. Por lo tanto, se espera que este trabajo de investigación sirva de preparación de un entorno adecuado para su estudio.

1. LA NOCIÓN DE IMPROVISACIÓN EN LA MÚSICA: MITOS, APROXIMACIONES, PROPUESTA DE DETERMINACIÓN, ESQUEMAS Y PROCEDIMIENTOS.

1.1. Mitos de la improvisación musical

Existen entornos musicales donde se presume que la música que se ejecuta en ese momento se realiza improvisadamente. Por ejemplo, en las músicas de tradición oral, en el jazz o en el blues se establece un vínculo entre el músico y el auditor que retroalimenta la creencia de presenciar un proceso de invención en tiempo real. En general, la enseñanza de la historia de la música señala que la ejecución de música clásica consiste en la realización y en la interpretación de una forma musical precisa; mientras que en el jazz, ésta se improvisa. Esto conduce al oyente a tomar una actitud receptiva según el tipo de música percibida, especialmente en situación de concierto. Por ejemplo, en el caso del jazz en vivo, “la audiencia y el ejecutante se predisponen para comportarse como si la música ejecutada fuese creada en el momento”⁴.

Para que suceda lo anterior, debe existir una preparación anticipada y mutua. El auditor, por su parte, debe tener conocimiento previo que la música percibida corresponde a un modo particular de ejecución donde existen momentos total o parcialmente imprevistos.

Mientras que el improvisador deberá exhibir sus capacidades para instaurar ideas musicales en estos espacios indeterminados, y respetando las reglas de un estilo musical. De esta manera, se crea un entorno donde el auditor cree que la música del momento proviene inmediatamente después de su concepción. Aun cuando ambas partes reconozcan que la música pueda estar relativamente predeterminada previo a la ejecución, el auditor y el improvisador comprenden de antemano el riesgo implícito del imprevisto; porque justamente de ahí, nace la acción de la improvisación.

Para persuadir a la audiencia de que percibe música inédita, el improvisador debe incorporar eventos que causen sorpresa en distintos momentos de su ejecución. Sin embargo, la

⁴ Andreas C Lehmann y Reinhard Kopiez, “The difficulty of discerning between composed and improvised music”, *ESCOM-European Society for the Cognitive Sciences of Music*, Special Is (2010), 113–29 (p. 123).

cantidad de éstas eventualidades debe limitarse para asegurar la dirección de la improvisación y no perder la atención del público. El balance entre novedad y continuidad es necesario para mantener el flujo de la improvisación, introduciendo material musical nuevo y su desarrollo inmediato. En otros términos:

[...] el éxito de la realización de una improvisación, —sin importar el contexto estilístico, histórico o lugar donde se desarrolle una improvisación— consiste en introducir un cierto número de accidentes al interior de un proceso musical parcialmente previsible. Pero si éstos accidentes son excesivos, entonces podría percibirse una forma musical deforme. Contrariamente, un discurso musical exageradamente previsible suscitaría la percepción de música ya escuchada^{5,6}.

1.1.1. La improvisación como creación *ex nihilo*

Existe una acepción subyacente de la improvisación que presupone que esta noción es un modo de proceder cuyo resultado es completamente original. Se tiene la creencia que es un proceso creativo que se desarrolla continuamente y sin ninguna prevención. En estas circunstancias, “el improvisador —ya sea músico, poeta o actor— debe elaborar un discurso sin tener la mínima idea un instante previo al acto mismo de la improvisación”⁷. La noción de *no preparación*, “a lo improvisado” o cualquiera de sus sinónimos son recurrentes en las diferentes aproximaciones sobre este vocablo. Por ejemplo, las siguientes definiciones —provenientes de diccionarios en lengua española y de la primera mitad del S.XX— señalan lo anterior como una condición de la improvisación y como medio de invención musical:

⁵ Mondher Ayari, “L’art de l’improvisation dans les musiques du Maqâm”, en *Penser l’improvisation*, ed. Mondher AYARI (Sampzon, 2015), pp. 15–52 (p. 22).

⁶ La mayoría de las citas en castellano en este trabajo de investigación fueron traducidas por el autor. En caso contrario, se indica la fuente.

⁷ Antoine Pétard, *L’improvisation musicale. Enjeux et contrainte sociale* (Paris: L’Harmattan, 2010), p. 8.

Hacer una cosa de pronto, sin estudio, ni premeditación alguna. Hacer de este modo discursos, poesías, composiciones musicales, etc.⁸.

Inventar de repente, sin estudio ni preparación. Hacer de este modo discursos, poesías, composiciones musicales, etc.⁹.

También, existen algunas aproximaciones más recientes en lengua inglesa que remarcan la no prevención como una característica sustancial de la improvisación musical:

*The art of performing music spontaneously, without the aid of manuscript, sketches, or memory*¹⁰.

*Improvisation involves making decisions affecting the composition of music during its performance. The fundamental ideal of improvisation is the discovery and invention of original music spontaneously, while performing it, without preconceived formulation, scoring, or content*¹¹

*[...] the spontaneous creation and performance of musical materials in a real-time format, where the reworking of ideas is not possible*¹².

Los ejemplos anteriores señalan que la improvisación es un medio de creación inmediata

⁸ *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana* (Madrid-Barcelona: Espasa Calpe, 1925) Emilio Molina, "La improvisación: Definiciones y puntos de vista", *Música y Educación*, 75 (2008), 76–93 (p. 79).

⁹ Felipe Pedrell, s.v. "Improvisar", *Diccionario técnico de la música* (Barcelona: Isidro Torres Oriol, 1900) <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000010690&page=1>>.

¹⁰ Willi Apel, s.v. "Improvisation", *Harvard Dictionary of Music*, Segunda Ed (Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, 1969), p. 404.

¹¹ Larry Solomon, "Improvisation II", *Perspectives of New Music*, 24.2 (1986), 224–35 (p. 226).

¹² Ed Sarath, "A New Look at Improvisation", *Journal of Music Theory*, 40.1 (1996), 1–38 (p. 3).

que debe realizarse sin ideas predeterminadas o material de apoyo. Sin embargo, la falta de precisión de la duración de su desarrollo en estas aproximaciones puede conducir a percibirla como una herramienta de invención de la composición o como un proceso continuo. En ambos casos, se puede inferir que se trata de un procedimiento inventivo donde *se crea en el aire*; porque su realización se hace con ingenio en todo momento para solventar las dificultades que suscita la imprevisibilidad. También señalan que la improvisación libera al ejecutante del esfuerzo cognitivo que produce la reflexión durante el proceso de la composición:

[...]la espontaneidad y la falta de planeación sustituyen a los largos y frecuentemente tortuosos procesos que se considera que los actos compositivos por lo regular incluyen, así como también hace a un lado el trabajoso aprendizaje y procesamiento de un texto impreso que la ejecución normalmente presume¹³.

La noción de creación *ex nihilo* emerge sin dificultad en la comprensión de la improvisación. Aunque esta expresión latina no se menciona en la literatura musical, la reiteración de las nociones *sin preparación* o *sin prevención* —como condiciones inherentes de esta práctica— fomentan esta idea. *Crear a partir de la nada* y *ejecutar sin preparar* pueden percibirse como expresiones sinónimas porque ellas tienen en común la carencia absoluta de cualquier predeterminación.

Benson hace una crítica a las definiciones del *Oxford English Dictionary* y del *Harvard Dictionary of Music*. Según el autor, quienes participan en la constitución de estos diccionarios no están familiarizados con el proceso de la improvisación, aun cuando se comprendan las raíces latinas de esta noción. Esto ocasiona que la improvisación se entienda como *ejecución repentina* o *procedimiento creativo sin ayuda de nada*, y por consiguiente, se relacione a la noción de creación *ex nihilo*:

[...] the OED (*Oxford English Dictionary*) also gives us "the production or execution

¹³ Alison Latham, s.v. "Improvisación", *Diccionario Enciclopédico De La Música* (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2008).

of anything offhand." Such a definition is certainly understandable etymologically, since "improvisation" has its roots in the Latin term "improvisus," which literally means "unforeseen." Of course, one might be tempted to respond here with the observation that dictionary makers aren't necessarily familiar with the improvisatory process. Yet, the Harvard Dictionary of Music (presumably compiled by lexicographers who are either musicians or else have some musical knowledge) tells us something similar, that improvisation is done "without the aid of manuscript, sketches or memory." On both accounts, improvisation sounds almost like creatio ex nihilo- creation out of nothing. But is that really the case?¹⁴

Etimológicamente y dentro del contexto musical, la noción de la improvisación no especifica el origen del material sonoro emergente. Esto tiene por consecuencia que ella se utilice para señalar a una gran diversidad de condiciones musicales donde se presume su manifestación a partir de la nada. Por ejemplo, la música de jazz supone la emanación de ideas musicales originales; sin embargo, la música emergente proviene de un vocabulario colectivo que debe emplearse en acuerdo a una normatividad colectiva. La enseñanza de este género musical promueve el aprendizaje y memorización de estructuras musicales con el fin de que éstas sean empleadas y manipuladas durante la improvisación; porque una vez automatizadas, éstas favorecerán la adaptación en el instante y la su preparación de cualquier imprevisto. Se tiene la creencia de que la improvisación puede cultivarse, transmitirse y evaluarse bajo criterios de evaluación específicos.

Así lo demuestran los distintos centros de enseñanza del jazz cuyos métodos pedagógicos consisten en conocer y memorizar las normas de ejecución de este género musical¹⁵. Desde los años sesenta, se han escrito una gran cantidad de libros sobre el tema de la improvisación en el jazz. "Muchos de ellos proporcionan recursos excelentes para el

¹⁴ Bruce Ellis Benson, *The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music* (Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 2003), p. 24.

¹⁵ Pétard, *op.cit.*, p. 8.

desarrollo de la técnica de la improvisación tales como conceptos de escalas modales, patrones musicales, ejercicios técnicos y transcripción de solos”¹⁶.

Además, la falta de evidencia visible de la fuente que impulsa la ejecución instrumental favorece la idealización de la improvisación musical. Con frecuencia, el auditor percibe al improvisador como un prodigio porque éste parece crear una música *ex nihilo*¹⁷— aún cuando el material musical sea impulsado desde la memoria del ejecutante—. Se acepta *a priori* que el improvisador no predetermina los materiales del instante; porque en el caso contrario, esto sería una oposición natural a esta práctica.

Para llevar a cabo una legítima improvisación, el músico debe desenvolverse sin la ayuda de ningún soporte visual o auditivo, porque la no prevención es una condición inherente de la improvisación. Sin preparación o sin premeditación, por ejemplo, son acepciones que se vinculan a un modo de actuar que favorece la invención instantánea falto de precedente o desprovisto de origen musical.

Pareyson señala que la creación artística no puede ser creación *ex nihilo*, porque solo el arte puede engendrar arte, y solamente el arte ya realizado es de donde puede nacer arte¹⁸. La afirmación anterior puede ayudar a esclarecer el significado de la improvisación en la música; porque los improvisadores más experimentados recurren a patrones musicales provenientes de un vocabulario colectivo e individual, con el fin de realizar su ejecución con eficacia. Estas estructuras funcionan como modelos flexibles que son manipulados con elocuencia y expresividad para suscitar la percepción en el auditor de que el instrumentista se vale de sí mismo para ejecutar ideas musicales nuevas.

En resumen y considerando lo anterior, podemos señalar que la improvisación no es creación *ex nihilo* sino *ex materia*. El material musical proviene de un vocabulario donde cada elemento tiene un significado y cuyo uso debe satisfacer las exigencias de acuerdos preestablecidos.

¹⁶ Howard C. Jr. Harris y William B. Fielder, *The complete book of improvisation/composition and funk techniques*, 1st Ed (Houston: DeMos Music, 1980), p. 6.

¹⁷ Pétard, *op.cit.*, p. 8.

¹⁸ Luigi Pareyson, *Esthétique. Théorie de la formativité*, ed. Gilles A. Tiberghien (Paris: Éditions Rue D’Ulm, 2007), p. 177 <<http://books.openedition.org/editionsulm/959>>.

1.1.2. La improvisación como creación espontánea

Etimológicamente, el término espontáneo proviene del adverbio *sponte* que significa “por su propia voluntad, sin intervención de otro, sin ayuda ajena”¹⁹. Desde la perspectiva de su origen latino, este vocablo determina un procedimiento que se manifiesta voluntariamente, sin ninguna influencia o prescripción del exterior. Con frecuencia, la noción anterior se relaciona con la improvisación porque esta última “designa tanto a todo aquello que se realiza espontáneamente como a lo otro con urgencia, audacia o despreocupación”²⁰.

En el campo musical, este vocablo se utiliza para determinar a prácticas musicales cuyo proceso aparenta desarrollarse irreflexivamente. Se tiene la idea generalizada que, durante su ejecución, el sujeto actúa con imaginación e instinto para sobrepasar los imprevistos, suscitando en el oyente la idea de que el músico es libre y autónomo en cada instante²¹. Debido a la naturaleza inventiva de la improvisación, su desarrollo provoca la percepción de escuchar música inédita en apariencia, puesto que “la originalidad y la novedad suscitan la impresión de la espontaneidad en el auditor”²².

Con el afán de comprender la naturaleza de este tipo de desarrollo, la espontaneidad y la creación son asociadas en una gran variedad de aproximaciones. Esta relación favorece la idea de que el acto improvisado es espontáneo e inventivo. Esto conlleva a entender esta práctica como “un proceso de creación distinto al de la composición, desde el punto de vista de la complejidad, de la espontaneidad, de la apreciación y de la expectativa de los auditores”²³.

También, existen definiciones en lengua inglesa y francesa que hacen uso de la noción de la espontaneidad para describir la improvisación:

¹⁹ José María Mir, s.v. "Sponte", *VOX: Diccionario ilustrado Latino-Español, Español-Latino*, Décimoquin (Barcelona: Bibliograf S.A., 1964), p. 636.

²⁰ Pétard, *op.cit.*, p. 7.

²¹ Citado en Bruno Couderc, “L’improvisation en danse” (Université Rennes 2, 2010), p. 53 <<http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00458233>>.

²² Alfred Willener, *Le désir d’improvisation musicale : Essai de sociologie* (Paris: L’Harmattan, 2008), p. 18.

²³ Lehmann y Kopiez, *op.cit.*, p. 128.

*[...] qu'on définira de façon lâche comme une forme de création musicale immédiate, sans médiation de la notation, et reposant sur la spontanéité des musiciens*²⁴.

*By "improvisation" I mean the spontaneous creation and performance of musical materials in a real-time format, where the reworking of ideas is not possible*²⁵.

*Thus, improvisation inevitably involves "a constantly changing balance between material planned in advance and spontaneous extemporisation"*²⁶.

Mientras que otras perspectivas que vinculan las nociones de organización y espontaneidad. Esta combinación sugiere que la disposición de los materiales musicales es regida por algún conjunto de criterios durante la improvisación. Sin embargo, no queda claro en estas aproximaciones si dicha lógica es predeterminada o creada *in situ*; porque *organizar* infiere que la improvisación se desarrolla razonadamente para obtener un resultado coherente. En los siguientes ejemplos, se observa la expresión de *organización espontánea* para referirse a un resultado esperado por medio de la improvisación. En este primer ejemplo, Willener cita la opinión de un *jazzmen* sobre la improvisación:

*Pour Claudio le jazz est très divers. mais en tous cas «une musique d'une spontanéité organisée*²⁷.

²⁴ Constantin Dubois, "L'improvisation musicale au 20ème siècle" (Université Libre de Bruxelles, 2006), p. 3.

²⁵ Sarath, *op.cit.*, p. 3.

²⁶ Alan Durant, "Improvisation in the Political Economy of Music," en Music and the Politics of Culture, ed. Christopher Norris (New York: St. Martin's Press, 1989, cit. por Bruce Ellis Benson, *The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music* (Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 2003), p. 142.

²⁷ Willener, *op.cit.*, p. 24.

Calafat hace hincapié en la importancia del acto improvisado para superar el desafío que implica la imprevisibilidad de la forma de la improvisación:

La principale difficulté pour l'improvisation reste généralement d'atteindre une certaine cohérence, autrement dit de parvenir à travers un geste spontané à organiser, au sens fort, les évènements musicaux²⁸.

Mientras que Ayari hace uso de la expresión organización espontánea solamente cuando se improvisa de manera colectiva:

L'improvisation collective peut aussi être considérée comme un cas exemplaire de cognition distribuée, qui permettrait alors de penser les phénomènes d'innovation, de collaboration, d'organisation spontanée, au sein d'un groupe²⁹.

En comparación con las aproximaciones mencionadas anteriormente, la siguiente de Berkowitz precisa de mejor manera porque ella revela el modo del acto improvisado y las cualidades del razonamiento durante la improvisación:

[...] improvisation requires spontaneous creativity, this creativity is constrained by "conventions or implicit rules" to make the improvisation "an organized totality" that is "comprehensible and interesting"³⁰.

²⁸ Sandeep Bhagwati, "La superposition de traditions encapsulées dans les partitions improvisées", en *Penser l'improvisation*, ed. Mondher Ayari (Sampzon: Delatour France, 2015), pp. 203–48 (p. 19).

²⁹ Revue Tracés, "'Improviser' (Revue Tracés n°18)", *Tracés. Revue de Sciences Humaines.*, 2009 <http://www.fabula.org/actualites/improviser-revue-traces-ndeg18_29505.php> [consultado 2 enero 2017].

³⁰ Aaron Berkowitz, *The improvising mind: cognition and creativity in the musical moment* (New York: Oxford University Press, 2010), p. 2.

Las citas anteriores señalan que el desarrollo de la improvisación debe realizarse espontáneamente puesto que “el gesto espontáneo o la producción irreflexiva (o irreflexiva en apariencia) es lo que cautiva de la improvisación”³¹. Por mínimo que sea cualquier preparativo, éste ofusca la emergencia de la acción verdaderamente improvisada, porque “la preparación específica ensombrece su apariencia espontánea”³². Por lo tanto, cualquier previsión es una antonimia a la naturaleza del desarrollo de la improvisación y, por ende, a la espontaneidad.

Por otra parte, se acepta que la intuición o el instinto musical nacen inevitablemente ante la imprecisión durante la ejecución improvisada. El músico debe vislumbrar y comprender inmediatamente las características del instante sonoro; y a partir de su apreciación, actuar reactivamente y de manera continua. Por lo tanto, el instrumentista debe hacer uso de su instinto para afrontar cualquier imprevisto y mantener “el equilibrio delicado entre la espontaneidad del propósito musical y la pertinencia artística”³³. Para solventar este desafío implícito, el improvisador debe contar con el conocimiento y la experiencia que garantice un resultado musical satisfactorio. Es entonces cuando los automatismos, las hábitos y la pericia son necesarios; y cuando emergan, aparenten ser espontáneos. En este sentido Harris y Fielders afirman:

La espontaneidad sucede cuando no tienes que reflexionar sobre que tocar. Esto es una reacción en el instante. [...] . Tu meta como improvisador es conocer tu instrumento, las escalas, los acordes e intervalos para que concienzudamente se conviertan en respuestas involuntarias—de segunda naturaleza. La verdadera improvisación no es artificial. Ella es natural y espontánea³⁴.

De la cita anterior, podemos extraer que los autores aseguran que la espontaneidad es

³¹ Carl Dahlhaus, “Qu’est-ce que l’improvisation musicale ?”, *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 2010 <<https://doi.org/DOI:10.4000/traces.4597>>.

³² Pétard, *op.cit.*, p. 70.

³³ Marie-Anne Remond, “L’improvisation libre : Mécanismes musicaux et enjeux pédagogiques” (CEFEDM Bretagne-Pays de la Loire, 2011), p. 21.

³⁴ Harris y Fielder, *op.cit.*, p. 101.

inherente en el jazz. Para ellos, la acción espontánea es la ejecución automatizada de modelos musicales y gestuales aprendidos previamente. Para aparentar un actuar espontáneo, el músico debe suscitar la sorpresa en su ejecución evitando la obviedad. Aún cuando se pueda reconocer determinados modelos musicales preestablecidos, la alteración inesperada de éste atrae la atención del oyente. Los giros melódicos inesperados, el cambio de altura, de timbre o de dirección melódica favorecen esta percepción. En este sentido, Matthews señala que el improvisador debe expresarse con facilidad demostrando su conocimiento y su capacidad de desarrollar la improvisación, porque “la espontaneidad del improvisador no radica en su capacidad de inventar lenguaje, sino en la maestría y fluidez con la que maneja un idioma que ya domina”³⁵. Esta pericia de la que habla el autor anterior induce a aceptar que el acto espontáneo es una reacción inmediata o un acto irreflexivo ante un estímulo inopinado. Sin embargo, si el acto es reflexionado o previsto, aun en condiciones urgentes, entonces la acción perdería su cualidad espontánea por haber sido prevista.

Se cree que la improvisación emana espontaneidad porque su realización aparenta ser irreflexiva y favorece la creación *in situ* e inmediata de una forma musical. Si su desarrollo es convincente como ejecución espontánea para el auditor, entonces éste último situará al músico en la posición mítica de genio, *considerándolo como un diablo o un dios*³⁶. Debido a la falta de evidencia y certeza de las características de las acciones de la ejecución, es difícil reconocer si los distintos momentos de la improvisación son el resultado de acciones reactivas o deliberadas. En el primer caso, nos referimos cuando el improvisador es forzado a actuar instintivamente por causa de la imprevisibilidad o por un acontecimiento inesperado, cuya consecuencia de esta acción puede suscitar la exploración y experimentación inmediata a partir del material musical recientemente ejecutado. Mientras que en el segundo, se trata de la ejecución de material musical preparado y uso de automatismos, los cuales garantizan la efectividad de la improvisación.

³⁵ Wade et al. Matthews, “Quince segundos para decidirse: La ‘composición instantánea’ y otras ideas recibidas acerca de la improvisación musical.”, ed. Gloria Collado Guevara, *Doce Notas Preliminares*, 10 (2002), 15–39 (p. 24).

³⁶ Mathias Rousselot, *Étude sur l'improvisation musicale : Le témoin de l'instant* (Paris: L'HARMATTAN, 2012), p. 144.

Sin embargo, en sentido estricto, la noción de la espontaneidad no es adecuada para referirse a la improvisación musical, porque el exterior sí condiciona su realización. Por ejemplo, en el jazz o en el flamenco, las características del instante musical influyen en la selección y ejecución del material musical. El músico debe reconocer las características del instante (tonalidad, el acorde, la pulsación entre otras) para decidir la acción más adecuada, según el estilo musical. Por último, de la misma manera que la noción de la improvisación, la espontaneidad también suscita dificultades de comprensión. Su extensibilidad hace que ella se perciba en entornos de naturalezas distintas e inclusive antagónicas; ya sea como “expresiones del inconsciente y de la habitud; o la exteriorización de estereotipos culturales acumulados y automatismos sociales”³⁷.

1.2. Aproximaciones a las cualidades de la improvisación musical.

En general, se percibe como improvisación a todo aquello que realiza o produce el ser humano temporalmente, en condiciones de urgencia, de manera irreflexiva y decisiva para hacerle frente a un imprevisto. Cuando se habla de ella, se cree comprender algo medianamente determinado porque en la vida cotidiana se opera de esta manera con frecuencia. Sin embargo, la diversidad de ámbitos donde este fenómeno se manifiesta y se percibe hace que su interpretación lo sea de distintas maneras. Diversos estudiosos de esta noción reconocen o excluyen alguna de sus cualidades, según su punto de observación. Por ejemplo, Pareyson enfatiza la flexibilidad como una cualidad preponderante sobre el carácter resolutivo, la inmediatez de la acción y el estado de alerta durante la improvisación. Para el filósofo italiano, el imprevisto no representa una amenaza al agente y la improvisación no es una reacción ofensiva a éste. Al contrario, se trata de una adecuación voluntaria del ejecutante para controlar la situación inopinada “con una mezcla de decisión y ductilidad, de elasticidad y prontitud, de adaptación y vigilancia”³⁸. Para De Raymond, la improvisación elimina el intervalo temporal que existe necesariamente en los procesos creativos cuyo resultado exige intervalos temporales durante su desarrollo —la composición musical, por ejemplo, es un proceso creativo donde existe un intermedio entre la creación de la obra y la

³⁷ Jean-Francois De Raymond, *L'improvisation: contribution a la philosophie de l'action.*, Problèmes et controverses (Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1980), p. 36.

³⁸ Pareyson, *Op.cit.*, p. 101.

ejecución de ésta. Aunque su perspectiva omite su naturaleza efímera, subraya la inmediatez y la creatividad. Se trata pues, en los términos de este filósofo, de una práctica de invención cuyo desarrollo infiere un acciones reactivas y contiguas a su concepción. Además, se trata de un proceso “que busca cumplir un objetivo a través del uso de los únicos medios disponibles al alcance”³⁹.

Por otra parte, la fugacidad y la imprevisibilidad de la improvisación constituyen la base de la definición de Marina Santi. Esta autora afirma que la naturaleza inestable, la diversidad de formas que de ella se producen y la falta de anunciación imposibilitan esclarecerla y establecerla en una definición absoluta⁴⁰.

En resumen, las definiciones anteriores sobre este fenómeno delimitan vagamente su determinación. En general, cualquier aproximación hará referencia a cualquiera de sus atributos generales: la imposibilidad de reiniciar o interrumpir su desarrollo, su posición única en el espacio temporal, su manifestación exclusiva, su carácter decisivo y su ímpetu dinámico. La improvisación se extiende a todos los dominios del ser humano, pero es en la música donde se encuentra su expresión más apropiada para su estudio.

1.2.1. La imprevisibilidad

La no previsión del total o parte del desarrollo de una improvisación es el atributo más reconocido en la mayoría de las definiciones sobre este fenómeno. Pétard afirma que “los artículos de diccionario son unánimes, una improvisación se practica sin ninguna preparación”⁴¹. En principio, cada una de las acciones ejecutadas se deciden en el instante mismo y se adaptan para solventar los imprevistos del instante. Por consecuencia, este modo de proceder no puede ser programado con anterioridad debido a que las condiciones del momento y la naturaleza de los imprevistos cambian sus características de manera inopinada y con regularidad. Para improvisar

³⁹ De Raymond, *op.cit.*, p. 15.

⁴⁰ Marina Santi y Luca Illeteratti, “Introduction: Improvisation between Performance Art and Lifeworld.”, en *Improvisation: between technique and spontaneity*, ed. Marina Santi (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2010), p. 164 (p. 1).

⁴¹ Pétard, *op.cit.*, p. 10.

adecuadamente, el ejecutante debe actuar con inventiva para encontrar soluciones posibles ante situaciones como éstas.

Algunas definiciones y aproximaciones señalan a la improvisación como invención inmediata; y afirman que durante su realización se actúa impensadamente, debido a la indeterminación de su desarrollo. Por ejemplo, el *Diccionario Técnico de la Música* la define como un proceso de invención inmediata que se desarrolla inopinadamente:

Inventar de repente, sin estudio ni preparación. Aplicase, especialmente, a composiciones musicales, poéticas o discursos hechos improvisadamente⁴².

Esta definición remarca la cualidad imprevisible de la improvisación y hace referencias a las características de su proceder. Las expresiones *de repente*, *sin estudio* y *sin preparación* sugieren que el improvisador actúa irreflexivamente; sin embargo, esta aproximación no especifica si su realización es continua o intermitente; pero en ella se infiere un desarrollo discontinuo porque el proceso habitual de la composición musical puede ser interrumpido sin alterar la obra final, porque ésta última no es dependiente de la continuidad del desarrollo.

Entonces, ¿Qué incita al músico a actuar improvisadamente si no existe un plan detallado de la ejecución? ¿Por qué improvisar? ¿Dónde nace el ánimo para hacerlo? ¿Por qué aventurarse a un vacío musical? Willener afirma que el deseo de explorar el instante indeterminado y de expresarse inmediatamente sustentan la acción de la improvisación. Su inicio es promovido por el interés de experimentar el momento musical a tanteos, lo cual conlleva a formalizar musicalmente un espacio conforme se desarrolla⁴³. Ikor señala que la improvisación es impulsada por el deseo intencionado de actuar ininterrumpidamente sin ninguna prevención. Para el autor, la no prevención no es la condición exclusiva que hace revelar la improvisación, sino “en la voluntad de actuar continuamente sin prever”⁴⁴. En base a lo anterior, se puede asumir que conforme avanza la improvisación, puede suscitarse e intensificarse gradualmente el interés por organizar el material

⁴² Pedrell, *op.cit.*, p. 228.

⁴³ Willener, *op.cit.*, p. 10.

⁴⁴ Tristan Ikor, “Significations de l’ improvisation” (Université Lumière Lyon 2, 2014), p. 14.

musical conforme se desarrolla la ejecución musical. Por lo tanto, puede inferirse la existencia de una relación proporcional entre exploración e interés: A mayor sea interés por precisar la forma final, mayor será el control de la exploración; y por consecuencia, menor el interés en realizar cualquier acción aleatoria.

Las citas del párrafo anterior hacen notar que la no planificación es una condición inherente de la improvisación. Pero esta imprevisión puede percibirse en cualquiera de los aspectos de la música; ya sea en la forma, en la altura, el timbre o el ritmo, la improvisación encontraría su espacio para manifestarse. Por ejemplo, la música indeterminista y aleatoria de los años cincuenta se caracterizan por la imprecisión de la forma y del contenido. En este tipo de música, el proceso creativo es compartido entre el creador y el ejecutante. El instrumentista realiza su ejecución con ideas preconcebidas por el compositor que le servirán para orientar la emergencia del material musical. Estas directrices favorecen la libertad de determinar las características musicales del instante durante la ejecución.

De manera similar, el jazz ejemplifica un entorno donde la improvisación se manifiesta en la música. Aunque la notación de este género musical predetermina distintos aspectos de la ejecución, ésta fomenta la libertad de formalización. Los *standards* contienen espacios no predeterminados donde el músico goza de cierta independencia para ejecutar y disponer el material sonoro. Otro ejemplo es la ejecución de los *palos* del flamenco. La forma final de éstos se transforma en cada ejecución porque ésta no está predeterminada, aún cuando la progresión armónica de estas formas musicales no varíe demasiado entre una interpretación y otra. Estas diferencias formales entre los distintos *palos* se deben a la falta de especificación previa de la duración de la secuencia. La armonía cambia cuando los adornos vocales o instrumentales que se hacen sobre cada acorde llega a su fin⁴⁵. Por tales razones, cada interpretación del mismo palo se percibe como algo nuevo.

El grado de imprevisibilidad de la improvisación depende la predeterminación de las cualidades musicales de la ejecución a realizar; puesto que las normas de estilo condicionan el

⁴⁵ Derek Bailey, *La improvisación: su naturaleza y su práctica en la música*, ed. Peyrou Mariano (Gijón: Trea, 2010), p. 54.

desarrollo de la improvisación, tanto en la forma como en el contenido. Aunque la no prevención sea evidente antes del acto improvisado, es hasta el instante mismo que se manifiesta una acción voluntaria.

1.2.2. La Inmediatez

Esta práctica se caracteriza también por la supresión de toda intermediación temporal. Durante su realización, la reflexión y la ejecución convergen en el mismo instante para favorecer la improvisación. Esta articulación debe perseverar para evitar la inserción de cualquier intervalo posible en el desarrollo; porque en el caso de suceder esto, se tiene el riesgo de detener el flujo de la ejecución. Por tal razón, “la improvisación puede ser descrita como acciones inmediatas, donde no hay tiempo para pensar profundamente”⁴⁶. Para actuar con prontitud, se requiere de sagacidad para responder satisfactoriamente a los imprevistos. Esta rapidez con que se toman las decisiones para ejecutar las acciones hace que la improvisación sea percibida como “la creatividad manifiesta en el momento de la invención y la intuición”⁴⁷.

La reacción instantánea y la perspicacia son inmanentes en su desarrollo. Por medio de ellas se promueve la continuidad y el éxito en el cumplimiento de la improvisación, respectivamente. La habilidad de ejecutar rápidamente una idea concebida es sustancial, porque la acción improvisada debe “reaccionar en el momento de una manera a la vez sutil y objetiva a condiciones impuestas”⁴⁸. Para proceder reactivamente en el instante, es necesario examinar con rapidez las condiciones y el entorno donde se lleva a cabo el desarrollo. Aunque la naturaleza de esta práctica musical limita la observación detallada, la atención debe fijarse en puntos específicos que encaminen la ejecución. El instante se analiza con empeño y cautela para comprender el resultado musical obtenido e inmediatamente “preparar”, de alguna manera, el siguiente como consecuencia de esta evaluación. Dicho de otra manera, “El acto de improvisar significa acercarse

⁴⁶ Bjørn Alterhaug, “Improvisation as Phenomenon and Tool for Communication, Interactive Action and Learning.”, en *Improvisation: Between Technique and Spontaneity.*, ed. Marina Santi (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2010), pp. 103–34 (p. 115).

⁴⁷ *Ídem.*

⁴⁸ Volker Biesenbender, *Plaidoyer pour l'improvisation dans l'apprentissage instrumental* (Paris: Van de Velde, 2001), p. 91.

a tientas, precavidamente, de una cierta manera, y también ser capaz de poner al margen sus intenciones, sus ideas preconcebidas y sus aprensiones para que otra cosa pueda desarrollarse según su orden y propias leyes”⁴⁹.

1.2.3. La resolución

La orientación de la improvisación se basa en la reflexión urgente con el objetivo de buscar soluciones posibles y decidir la acción a cumplir. Puesto que la precisión del material musical – previo al acto y en la imaginación del improvisador– favorece la eficacia del desarrollo de la improvisación, el instrumentista debe indagar constantemente y con ingenio las posibles soluciones que favorezcan la obtención de un resultado musical satisfactorio. Para conseguirlo, éste debe disipar toda incertidumbre y tener claro un propósito –detallado o bosquejado ya sea desde el inicio o durante el desarrollo – que pueda cumplirse y acorde a sus capacidades técnicas instrumentales.

Esta precisión del objetivo es importante porque favorece el impulso y la dirección de la improvisación, lo cual conlleva a relacionar constantemente el resultado sonoro del instante con todo lo obtenido anteriormente. Por otra parte, el improvisador debe considerar que las condiciones le exigen conocimiento y dominio del lenguaje musical para que todo lo que emerja de su ejecución tenga relación con el resultado obtenido y con el contexto musical. Todo lo que suceda – decisiones, acciones y resultados inmediatos, por ejemplo– estarán relacionados implícitamente entre sí, puesto que este *todo* está dirigido en conveniencia hacia un desenlace intuido de alguna manera, porque “la principal dificultad de la improvisación es en general de esperar una cierta coherencia”⁵⁰.

La explicación del rol del guitarrista de flamenco por Bailey ejemplifica el proceder resolutivo del instrumentista en este género musical:

Cuando acompaña es ayudar a quien está cantando o bailando a que saque lo mejor de su talento. Tiene que crear una atmosfera adecuada para cada pieza y proporcionar un

⁴⁹ *Ídem*, p. 91.

⁵⁰ Ayari, *op.cit.*, p. 19.

ritmo bien claro y seguir todos los matices de la voz. También tiene que colorearlo todo tocando falsetas, que son unas secuencias melódicas muy breves que separan cada copla de la siguiente. El guitarrista está al servicio absoluto del cantaor, y éste es quien le proporciona su inspiración⁵¹. [...] En cambio, cuando toca solo tiene que encargarse de crear toda la atmósfera del flamenco. Las falsetas se vuelven mucho más elaboradas y musicales para recordar al cante, y el ritmo se vuelve más fuerte y complejo para recordar el zapateado del bailar⁵².

En la cita anterior se infiere que las condiciones de ejecución son diferentes para el guitarrista cuando se encuentra en dúo o como solista. En el primer caso, la atención del guitarrista se dirige hacia el cantante porque lo que haga este último, el instrumentista habrá de reaccionar inmediatamente. Y aunque la sucesión de los acordes pudiese estar prevista, el desconocimiento de la duración de un acorde establece una dificultad que debe ser resuelta. En el segundo caso, el obstáculo se manifiesta al emular las melodías y giros melódicos del cantante. Es evidente que contar con un conjunto de normas de estilo musical facilita la selección y la ejecución del material musical durante la improvisación; y también disminuye cualquier incertidumbre. Este conjunto de reglas sirven de marco referencial con el cual se procede adecuadamente ante imprevistos específicos. No obstante, esto no significa que se proyecte un desarrollo implícitamente. Si esto fuera el caso, entonces se trataría de un procedimiento predeterminado y no de una improvisación por la predisposición de éste a su repetición posterior. Sin embargo, la normatividad beneficia la resolución de cualquier situación inopinada puesto que delimitan un conjunto de posibilidades para improvisar.

1.2.4. La transitoriedad

La improvisación se manifiesta en un periodo de tiempo determinado y único. Su inicio siempre es impulsado por algún imprevisto, y finaliza una vez alcanzado su propósito. Cualquier intento

⁵¹ Bailey, *La improvisación: su naturaleza y su práctica en la música*, p. 53.

⁵² *Ídem*, p. 54.

de repetición de su desarrollo o parte de él sería inexacto debido a que la irreversibilidad del tiempo impide regresar a un estado anterior las mismas condiciones de una improvisación. Las circunstancias influyen en la determinación de las cualidades musicales del instante de la improvisación. Debido a la variabilidad constante de éstas, el desarrollo se convierte en efímero y su resultado provisional. Se trata de un proceso dinámico y continuo que se constituye según las exigencias que surjan en el momento. Una vez iniciada la improvisación, ésta no puede detenerse en ninguna circunstancia porque así lo exige su naturaleza. El resultado obtenido de su desarrollo siempre será único tanto por la fugacidad de su proceso, y porque la verdadera experiencia de la improvisación se percibe en el instante mismo de su realización.

Es importante señalar que la observación y escucha de registros audiovisuales conducen fácilmente a creer que se percibe una improvisación como tal. Sin embargo, esto es un error porque estas grabaciones son testimonios de un proceso único e irrepetible. Se trata de una *experiencia diferida* porque este tipo de escucha musical es posterior a la ejecución y en ella no se viven las condiciones que impulsaron la ejecución. En estas condiciones de apreciación musical existe una intermediación temporal entre emergencia de la improvisación y la audición. La percepción del registro sonoro de una improvisación no refleja su carácter viviente, es solamente una aproximación. En su lugar, se percibe un objeto sonoro que certifica la existencia y conclusión de un proceso efímero. Porque la improvisación musical exige, para su verdadera comprensión, “convertirse en su contemporáneo”⁵³.

Por otra parte, percibir la ejecución de una música transcrita de un proceso improvisado tampoco representa la experimentación de un desarrollo a lo improvisado. Esta recreación elimina todas las cualidades inherentes de la improvisación debido a la predeterminación de forma y contenido. La música improvisada se realiza, en su mayoría, con despreocupación “de las sutilezas de la escala temperada o por las divisiones exactas y uniformes de cada compás o de cada pulso”⁵⁴. Por consecuencia, la notación musical puede ser insuficiente para determinar con exactitud las imperfecciones de la ejecución improvisada. Para Keith Jarrett, la transcripción del *Köln Concert* va contra natura de esta práctica musical. Así lo señala el pianista en el prefacio de la partitura

⁵³ De Raymond, *op.cit.*, p. 13.

⁵⁴ Bailey, *La improvisación: su naturaleza y su práctica en la música*, p. 56.

donde expresa su punto de vista en cuanto a las limitaciones y dificultades que ocasiona la transcripción musical para representar una improvisación:

Desde la publicación de una grabación en ECM del *KÖLN CONCERT* en 1975, pianistas, estudiantes, musicólogos y otras personas me pidieron que publicara esta música, para que otros también pudieran tocarla. En principio me resistí firmemente a hacerlo al menos por dos razones: la primera, porque éste fue un concierto totalmente improvisado que nació una noche concreta y que estaba destinado a desaparecer tan rápidamente como había surgido; la segunda es que muchas partes del concierto, tal como aparecen en la grabación, son casi imposible de transcribir. Sin embargo, como una transcripción no existe más que en forma de aproximación a la música misma [...] y esta improvisación ya existe en una forma permanente (grabación). [...] Aunque esta edición se aproxima lo más posible a la música de la grabación, en algunos pasajes las notas son correctas, pero no así los tiempos, porque en la grabación estaba tocando completamente fuera del tiempo metronómico. En algunas partes tuvimos que elegir entre imprecisiones alternas. También decidimos que la notación misma contradiría a la precisión, puesto que ninguno de los métodos de notación musical que conocemos eran los más adecuados para muchas partes de la obra. Casi sería necesario que la apuntación de cada nota fuera exacta. [...] recomiendo a cada pianista que pretenda tocar el *KÖLN CONCERT* que use dicha grabación como última referencia⁵⁵.

Esta propiedad transitoria de la improvisación hace que a ella se le desprecie de alguna manera. Debido a la falta de oportunidad de perfeccionarse –como consecuencia de la irreversibilidad del tiempo– lo obtenido de ella son señalados frecuentemente como temporales o precarios. En el pensamiento occidental, la planificación es concebida como parte inherente de la vida cotidiana del ser humano, y tiene por objetivo que todo lo que se realice sea productivo. Nuestro modo de vida hace que nos conduzcamos hacia un beneficio y excluyamos todo aquello que no tenga un fin. Evidentemente, vivimos en un mundo orientado, donde cualquier actividad sin sentido es considerada una pérdida de tiempo. Por consecuencia, la eficiencia y calidad del

⁵⁵ Keith Jarrett, “The Koln Concert (for Piano)” (Tokyo: Schott Japan, 2007), p. 87 <<http://www.mindformusic.com/public/pdf/keithjarrett-thekoelnconcert.pdf>>.

resultado de una improvisación son cuestionadas puesto que “cualquier solución improvisada siempre tiene algo de peligrosa, incluso de desesperada; el improvisador, en esa acepción, es el que sabe salir airoso de una situación imprevista y difícil⁵⁶”. Esta percepción de la improvisación, como un actuar urgente, se debe a que el espacio de reflexión para concebir ideas y soluciones es restringido. Su desarrollo no permite interrupción alguna para favorecer el pensamiento y la meditación de la acción. En este sentido, Gaslini señala “En el uso corriente de la palabra, improvisar es sinónimo de efectuar un acto sin historia, precario y provisional. Un sustituto, en suma, de una acción cierta, elaborada y pensada”⁵⁷. Esta idea es recurrente porque en distintos contextos se refuerza que la improvisación es un proceso que pone en riesgo la obtención de una decisión adecuada.

En resumen, el desarrollo de la improvisación musical es irrepetible porque todo lo constituido en ella intervinieron e influyeron *in situ* en la decisión adecuada y en la ejecución indefinida el instrumento, el estado de ánimo del ejecutante, las condiciones acústicas del lugar y el público.

1.3. El paradigma de la improvisación de Matthias Rouselot

En su libro *Étude sur l'improvisation musicale : Le témoin de l' instant*, Matthias Rouselot propone dos perspectivas para comprender el fenómeno de la improvisación. Esto tiene por objetivo esclarecer los distintos estados y condiciones donde ella se manifiesta, puesto que este vocablo es utilizado para referirse tanto a un proceso en realización como al resultado de éste. Por lo tanto, la comprensión de la improvisación requiere aceptar su ambivalencia *acción-resultado* y entender el contexto donde este vocablo se utiliza.

La primera perspectiva de este musicólogo francés se sitúa en el campo musical pero puede extenderse hacia otras disciplinas artísticas. En esta posición, Rouselot establece dos nociones para identificar los dos estados de la improvisación. Con base a los términos latinos *actio* —como acción en curso de realización— y *actum* —como acción realizada o producto del *actio*—, el autor

⁵⁶ Molina, *op.cit.*, p. 78.

⁵⁷ Giorgio Gaslini, “Música total” (Barcelona: Anagrama, 1976), cit. por Molina, *op.cit.*, p. 78.

propone los términos de *improviso* e *improvisum* para referirse a la *improvisación en curso de realización* y a la *improvisación finalizada* respectivamente.

La segunda, está orientada bajo una posición antropológica. Para el autor, la naturaleza humana se desenvuelve de manera *in-pro-videre* —que literalmente significa *no haber visto por adelantado*—. Puesto que cualquier acción planificada del ser humano es susceptible al desacierto, por lo tanto, la improvisación puede emerger para solucionar satisfactoriamente el objetivo preestablecido. Cuando un imprevisto frustra las actividades planificadas en lo cotidiano, entonces se procede sin prever para ajustar las condiciones del momento, según su programa previsto y anterior a su modificación.

1.3.1. Improviso : El proceso en acción de la improvisación

En general, se entiende que el desarrollo de la improvisación es un proceso complejo. El individuo ejecuta acciones no previstas de manera continua y en urgencia involucrando sus habilidades psicológicas y motrices. Es un estado dinámico donde intervienen la voluntad, la memoria, los automatismos, las hábitos y la actividad lúdica corporal.

Esta cualidad de la improvisación se distingue de otras acciones humanas que se realizan de manera ordinaria y repetida. Según Rousselot, el *improviso* es un procedimiento particular porque la inmediatez obliga al individuo a producir una acción sin representación cognitiva del resultado al instante de su realización, contrariamente a las acciones que se conoce de antemano su resultado. En oposición a otras aproximaciones, para este autor la improvisación no es un proceder reflexivo porque no es un mecanismo de defensa o de reacción inmediata a un estímulo del entorno. El actuar reflexivamente, desde el punto de vista psicológico, es una respuesta involuntaria a un estímulo. Por consecuencia, esto sería contrario al *actio* voluntario de la improvisación porque éste sí fue decidido.

Además, para comprender este estado de la improvisación es necesario comprender el funcionamiento de la mente y del cuerpo de quien improvisa. Con base en un trabajo publicado de Marc Neuberger en el libro de *Théorie de l'action*, Rousselot reflexiona sobre el proceso psicológico y fisiológico para determinar su término del *improviso*. Bajo estas dos perspectivas, el autor propone una vía para el esclarecimiento de este estado de la improvisación.

La primera de ellas consiste en una observación compleja porque se trata de una aproximación filosófica y cognitiva a la vez. Para Rousselot, el improviso se constituye de *cuasi-acciones*, puesto que el acto improvisado carece de una representación específica del resultado que se quiere obtener, tal como lo señalamos anteriormente. Para este autor y desde las perspectivas filosóficas y psicológicas, las *acciones* se distinguen de las *no-acciones* según el proceso cognitivo precedente a la producción del movimiento corporal. En ambos casos, la voluntad es el inicio de esta etapa preparatoria donde se decide racionalmente si se actúa o no: En la aventura hacia lo imprevisto, “Ella es la libertad de actuar o de no actuar”⁵⁸. Posteriormente, surge la intención y su manifestación determina la naturaleza del acto. Bajo la perspectiva de este paradigma, *tener la intención* corresponde a tener una representación interna y confiable del objetivo a cumplir. En caso de que sea así, entonces se trataría de una acción. Pero en la improvisación, el ejecutante no cuenta con esta representación fidedigna o confiable del material sonoro que va a producir porque él mismo lo desconoce de antemano al sumergirse a lo imprevisto. Dicho de otra manera, el músico no tiene una representación específica ni motriz ni sonora de lo que desarrollará durante el improviso. Por tal razón, Rousselot concluye que los actos del improviso son cuasi acciones debido a que la intención es incierta en ellas. En ocasiones las condiciones estéticas musicales del instante pueden orientar la producción de una representación mental con el apoyo de automatismos o hábitos—por ejemplo, cuando el músico recita sus *patterns* de estilo—. Pero en otras circunstancias, el improvisador puede actuar de manera voluntaria por el llano deseo de explorar y experimentar el instante musical; y en estas condiciones, la intención podría ser nebulosa o no corresponder al resultado sonoro. Lo anterior, “es justamente uno de los intereses de la improvisación y una de las ventajas como herramienta de creación artística: la obra no conoce su unicidad antes de su finalización, su forma definitiva no se revela solo hasta cuando la improvisación se muere”⁵⁹.

La segunda perspectiva se dirige a la dimensión motriz del improvisador porque el cuerpo tiene un rol esencial en el desarrollo de la improvisación. Sin él, evidentemente no podría llevarse a cabo ninguna actividad humana. Para Rousselot, el cuerpo es el vehículo de la expresión del

⁵⁸ Rousselot, *op. cit.*, p. 39.

⁵⁹ *Ídem*, p. 41.

improvisado y se sitúa entre la voluntad y el instrumento. La cualidad lúdica de la improvisación se manifiesta en combinación con la exploración, la experimentación, la experiencia y el dominio instrumental. Es decir, a través de la explotación habilidosa de la capacidad motriz es como se va constituyendo el material sonoro emergente.

Para Rousselot, es necesario considerar al cuerpo como algo ajeno a sí mismo, ya que a través de su explotación se revela la expresión en toda su franqueza: “Improvisar es jugar con el cuerpo con el fin de demostrar a través de él lo que uno es. Improvisar es ser uno”⁶⁰. Etimológicamente, el vocablo *exprimere* significa *hacer salir presionando*; y si hacemos uso de este término en el contexto que tratamos aquí sobre la improvisación, podría entenderse como *la explotación del cuerpo para la extracción de ideas musicales*. El cuerpo musical al que se refiere este musicólogo francés son aquellas partes corporales —o zonas *musicógenas*⁶¹ del cuerpo físico— que están en contacto e inseparables del instrumento porque contribuyen directamente en la producción sonora: “Los dedos en contacto con las cuerdas de la guitarra o con el teclado, los labios sobre las embocaduras o las lengüetas de los instrumentos de aliento se convierten en los lugares corporales de la expresión”⁶².

Es el cuerpo transformado en un mecanismo automático —a causa de la repetición y la experiencia— con capacidad de extender el tiempo musical por medio del manejo de modelos musicales y gestuales memorizados, tales como progresiones armónicas y melódicas, glissandos, etc. Por lo tanto, el instrumento musical se convierte en una extensión del cuerpo que favorece la exteriorización del alma musical. La expresión corporal musical, además de revelar la capacidad creativa del improvisador, ésta pone en evidencia el camino recorrido del improvisador hacia el dominio instrumental, cuya experiencia consistió prioritariamente en la prueba y en el error.

El improvisado es un juego complejo donde interviene la madurez corporal y el conocimiento del estilo musical para controlar el desarrollo de éste ante las modificaciones del instante ocasionadas por las eventualidades. Se trata pues, de un desafío donde la combinación de control y azar fomentan e impulsan un mecanismo lúdico durante la improvisación.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 42.

⁶¹ Bernard Sève, “L’altération musicale” (Paris, Seuil, 2002), cit. por Rousselot, p. 43.

⁶² Rousselot, *op.cit.*, p. 43.

1.3.2. *Improvisum*: La improvisación concluida.

Tal como lo señalamos anteriormente, el *improvisum* es el resultado obtenido una vez finalizada la improvisación: Mientras que el improviso es la forma de la improvisación en formación, el *improvisum* es la forma formada. En el caso de la música, es la consecuencia efímera de un proceso dinámico y culminado, pero que puede subsistir ya sea en la memoria en fragmentos o por algún medio de fijación.

Pero si la práctica de la improvisación se caracteriza por el desinterés en la obtención de un resultado fijo, ¿Entonces cuál sería la finalidad de improvisar en la música? ¿Qué diferencia habría entre un improvisador a quien no le interesa conseguir un producto permanente y un compositor quien trabaja en una obra fija? La finalidad de la improvisación reside en el improviso. Para Rousselot, lo que más atrae de esta práctica es el deseo de experimentar inmediatamente el material sonoro que produce este proceso, así como las emociones que ocasiona la novedad. La consecución de un resultado fijo y re-ejecutable instrumentalmente no es parte de la naturaleza de esta práctica musical; porque el improvisador no tiene una representación precisa del resultado final que quiere obtener durante su realización. Por lo tanto, la cualidad transitoria de la improvisación está en relación directa con el desinterés en transcender. “El resultado de la improvisación es, por lo tanto, una entidad inédita y evanescente, a menos que ella adquiera un alto grado de cosificación”⁶³.

Sin embargo, según Rousselot, el *improvisum* puede convertirse en un objeto fijo si éste es sujeto a un proceso de fijación. Evidentemente, la transcripción musical y las técnicas de grabación audiovisual son medios que hacen posible esta cristalización; y por consecuencia, éstos favorecen la transmisión de una improvisación por medio de la re-ejecución por un instrumentista diferente al improvisador y por la escucha de archivos de sonido.

El uso de las técnicas anteriores convierte al improviso en un *objeto-testimonio*⁶⁴; porque una vez transformado en lo anterior, éste evidencia la realización de un proceso creativo y

⁶³ *Ídem*, p. 44.

⁶⁴ Desde el punto de vista de la museografía, un objeto-testimonio es polifuncional y polisémico en primera instancia, pero solamente tiene significado cuando éste es puesto en su contexto. De manera similar, esto también puede suceder con el registro de una música. Si el lector Con el fin de profundizar sobre este término, sugerimos la

transitorio en condiciones únicas en el pasado. Por consiguiente, este objeto facilitaría el análisis musicológico, además de su difusión. Gracias a estos medios de registro audiovisual, las distintas músicas improvisadas pueden preservarse, cultivarse—sin importar ni el estilo ni ubicación geográfica—, así como describir el contexto social y cultural donde ellas se realizan. Sin embargo, la escucha de una grabación de una improvisación es percibir un remanente porque ésta última no recrea íntegramente las condiciones acústicas donde ésta fue realizada.

En resumen, la verdadera naturaleza del improvisum es aquella forma que no puede reconstituirse debido a la cualidad efímera e intransferible del improviso. Sin embargo, ella puede prevalecer, ya sea como imagen general o parcial en la memoria, o como una forma sonora fija y única en las grabaciones. Pero en ambos casos, ni las condiciones ni el desarrollo del improviso jamás podrán reconstituirse. En caso de ejecutar la transcripción de un improvisum, éste se transformaría en una composición debido a la predeterminación de la ejecución.

1.3.3. *In-pro-videre*: Un proceso exploratorio y evaluativo.

Por último, Rousselot propone el término de *in-pro-videre* como otra acepción para completar su definición de la improvisación. Según el autor, el *actio* mismo no garantiza el *actum*; y cuando éste último no es lo deseado, entonces es cuando emerge *in-pro-videre* —cuyo prefijo latino *in* significa la negación; *pro*, hacia delante, y *videre*, ver—. Esta noción designa una perspectiva de la improvisación que es inherente a la realidad humana, cuyo desarrollo se basa en la prueba y en el error; y finaliza hasta obtener el resultado deseado.

Cuando las consecuencias de un imprevisto ponen en riesgo el estado o la continuidad de una actividad, es cuando se procede este fenómeno de *in-pro-videre* con los objetivos de adaptarse a las nuevas condiciones y de concluir la meta. Esta condición de la improvisación emerge regularmente durante la vida cotidiana. Es un mecanismo heurístico porque se trata de la búsqueda inmediata de alternativas conducentes a la resolución de dificultades, según las condiciones del instante y del entorno. Si los efectos del acto improvisado tienen consecuencias satisfactorias,

lectura del libro de Jacques Hainard y Roland Kaehr (Editores), *Objets prétextes, objets manipulés*, Musée d'ethnographie, Neuchâtel, 1984, 191 p.

entonces se continúa la improvisación en la misma dirección; es decir, se circunscriben las alternativas que pudieran ser eficaces en la resolución del imprevisto al mismo tiempo que se excluyen otras. Pero si las consecuencias son insatisfactorias, entonces se examinan otra posibilidad, y así sucesivamente. En las palabras de Rousselot, el in-pro-videre es una herramienta que consiste en tantear las soluciones probables y disponibles en el entorno permitiéndole al hombre encontrar recursos, procedimientos y experiencia. Esta improvisación arcaica, como la llama él, es una herramienta de civilización que va de la mano con la curiosidad, valorizando el instante y lo inédito.

En general, podemos señalar que este paradigma de la improvisación favorece su identificación, ya que en él se esclarecen las características y las circunstancias de este fenómeno musical. Si bien existe un consenso común de utilizar el término de improvisación para referirse a un proceso o al resultado de éste, las nociones de *improviso* e *improvisum* serán utilizadas en este trabajo de investigación en los capítulos posteriores con la finalidad de precisar y delimitar de mejor manera este fenómeno musical.

1.4. Procedimientos individuales de improvisación en entornos colectivos idiomáticos y libre.

Para nuestro estudio, definimos como entorno de improvisación musical a aquellos espacios donde se promueve un proceso de ejecución no predeterminado. Éste puede estar regulado por criterios preestablecidos con el objetivo de lograr un resultado sonoro satisfactorio. Y con base en los términos de Bailey, quien diferencia entre improvisación idiomática y libre, señalamos que estas nociones identifican a los dos ámbitos principales y que a la vez son distintos⁶⁵.

Ambos entornos se distinguen según el tipo de proceso y resultado musical. Si el material musical y la forma final hacen referencia a un conjunto convenciones adoptadas por un grupo, entonces diremos que se trata de un medio idiomático. Pero si el desarrollo no se realiza según las normas de la tradición y el resultado obtenido no es referencial, entonces diremos que se trata de un ámbito libre o no idiomático. La utilización de un referente hace la distinción entre improvisar de manera idiomática o libre. Pressing señala que el referente es un esquema formal subyacente

⁶⁵ Bailey, *Improvisation: Its nature and practice in music*, pp. xi–xii.

que favorece la generación de comportamientos improvisados y enmienda las posibles imperfecciones de la ejecución. Pero si éste es inexistente o concebido en tiempo real, se entiende como improvisación libre o absoluta⁶⁶.

1.4.1. Métodos esquemáticos en la improvisación idiomática

1.4.1.1. Definición de métodos esquemáticos

1.4.1.1.1. ¿Qué es un esquema musical?

Con regularidad, los improvisadores tienen representaciones mentales de carácter musical que utilizan para garantizar una ejecución satisfactoria. Éstas ideas generales contienen la información necesaria que inducen al improvisador a ejecutar sus materiales musicales hacia un modo pretendido. Es decir, son modelos que influyen en las decisiones del improvisador que afectan a distintos niveles de la improvisación, ya sean de manera general, parcial o particular. Sin embargo, éstos son flexibles debido a que no están detallados totalmente, lo que favorece adaptarlas, modificarlas y relacionarlas con otras representaciones. Desde el punto de vista de la cognición, los esquemas son estructuras no absolutas porque no están determinados cabalmente; y esta falta de especificidad favorece la inserción de información nueva a partir de la experiencia, propiciando su engrandecimiento y su modificación:

[...] En nuestras vidas cotidianas organizamos las actividades de acuerdo con esos esquemas: por ejemplo, planeamos las salidas de compras, comidas o vacaciones, con referencia a estrategias generales basadas en nuestras experiencias pasadas de actividades similares. Podemos considerar esos planes como el «andamiaje», es decir,

⁶⁶ PRESSING, Jeff, “Cognitive Processes in Improvisation”, cit. por C. Canonne, “L’improvisation collective libre : de l’ exigence de coordination à la recherche de points focaux.” (Université Jean Monnet de Saint-Étienne, 2010), p. 14 <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00676796>>.

como armazones vacíos que son llenados en diferentes ocasiones con los detalles apropiados a una situación específica⁶⁷.

1.4.1.1.2. *¿Qué es un método esquemático?*

Para este estudio, referimos como método esquemático a aquellos procedimientos que hacen uso de representaciones musicales para conformar estrategias con el objetivo de tener bajo control una improvisación. Los esquemas utilizados son de naturaleza diversa, ya que pueden figurar una o varias de las cualidades de la música: La melodía, la armonía, el ritmo, la intensidad, la agógica, la instrumentación y la forma pueden ser representadas visualmente o en la imaginación del improvisador. Además, estos conceptos musicales pueden ser predeterminados o creados *in situ*. Dicho de otra manera, son esquemas que pueden pertenecer a un lenguaje colectivo o ser exclusivos del individuo. Pero también pueden crearse en el instante mismo de la improvisación. Estos esquemas influyen en la forma de la improvisación a tres niveles distintos de la forma: macroformal, mesoformal y microformal.

1.4.1.2. El esquema macroformal

Es una representación no detallada de una forma musical. Ésta incluye características generales que orientan la realización de la improvisación, y de este modo cumplir con una forma atendida. Estos esquemas macroformales pueden indicar la duración total, secciones internas, el carácter, pulsación, etc. Es importante señalar que la emergencia de imprevistos a nivel formal tiene relación con el grado de especificación de este esquema: A menor sea la determinación macroformal, mayor el espacio para el desarrollo de la improvisación.

1.4.1.3. El esquema mesoformal

Este tipo de imágenes musicales se focalizan en partes o secciones de la forma global. Su extensión puede ser equivalente a lo que convencionalmente se entiende en música como una frase o un

⁶⁷ David Hargreaves, *Música y desarrollo psicológico* (Barcelona, España: Editorial GRAO, 1998), p. 167.

período. Los esquemas mesoformales pueden sugerir una melodía, una progresión armónica, ritmo, textura o instrumentación. Sin embargo, si todas éstas anteriores se incluyen en un solo esquema, entonces se trata de material musical preconcebido y por lo tanto decrecen las posibilidades de emergencia de la improvisación.

1.4.1.4. El esquema microformal

Son estructuras o patrones musicales cuyas propiedades favorecen su transposición melódica, armónica y su repetición. Aunque son de duración breve, su uso recurrente sostiene el flujo de la improvisación, ya que éstos se relacionan fácilmente con variaciones de ellos mismos o con otros distintos.

1.4.2. Una aproximación al término de improvisación idiomática

Bailey propone el término de *improvisación idiomática* para distinguir a un tipo frecuente de práctica musical cuya ejecución está estrechamente vinculada a un conjunto de normas preestablecidas, estables y pertenecientes a una colectividad:

La improvisación idiomática, con mucho la más practicada, tiene que ver sobre todo con la expresión de un lenguaje musical —como el jazz, el flamenco o el barroco— y obtiene su identidad y su energía de dicho lenguaje⁶⁸

En estas condiciones, la ejecución del material musical debe pertenecer a un vocabulario de conocimiento común. Con su utilización, se favorece la interrelación entre los improvisadores y se reafirma un idioma musical particular, simultáneamente. Con regularidad, los músicos mencionan el nombre del estilo musical que practican para explicar el modo y el entorno donde ellos improvisan. El mismo Bailey señala: “Los improvisadores al describir lo que hacen, usan el nombre de su lenguaje. Tocaban flamenco o jazz”⁶⁹.

⁶⁸ Bailey, *La improvisación: su naturaleza y su práctica en la música*, p. 27.

⁶⁹ *Ídem*, p. 28.

Para observar el fenómeno de improvisación en músicas de tradición oral, Lortat-Jacob propone la noción de *modelo* para identificar a componentes reconocibles por sus características musicales, tales como el ritmo, escalas, o gestos de orden instrumental. Además, el autor menciona que la naturaleza de estos modelos se asemeja a las ideas y conceptos que integran el léxico de un lenguaje: Aunque éstos son en cantidad finita, su cualidad flexible y su permanencia en la memoria de los improvisadores favorecen múltiples combinaciones, por lo que es posible introducir una cantidad infinita de enunciados musicales como si se tratase de una organización gramatical musical⁷⁰.

En base a lo anterior, podemos señalar que para improvisar idiomáticamente es necesario el aprendizaje e interiorización de los modelos respectivos al estilo. Esto es con la finalidad de ocasionar el efecto de percibir una ejecución espontánea durante la exteriorización de éstos, y de aparentar un desarrollo de la improvisación de manera continua y sin dificultades.

Por nuestra parte, consideramos que la noción de modelo es útil para comprender otros modos de improvisación idiomática distintos a los ejemplos citados por Lortat-Jacob.

Y el hecho que los modelos sean representaciones mentales y cuya función formal determina su extensión, establece una semejanza con nuestra noción de esquemas macro, meso y microformales que proponemos a continuación:

1.4.2.1. El *modelo-composición* como esquema macroformal

En distintas músicas de improvisación idiomática es común el uso de una representación global y predeterminada para tener bajo control el desarrollo de una improvisación.

En el jazz o en las músicas de tradición oral se utiliza regularmente material musical predeterminado para crear esquemas de gran tamaño con el fin de tener bajo control la dirección de la ejecución improvisada. Es decir, una melodía o un tema fijo pueden servir de modelo para improvisar de maneras distintas haciendo uso de técnicas de desarrollo musical, similares a los

⁷⁰ Bernard Lortat-Jacob, “Formes et conditions de l’improvisation dans les musiques de tradition orale”, en *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e Siècle*, ed. Jean-Jacques Nattiez, L’Unité (Arles-Paris: Actes Sud/Cité de la musique, 2007), p. 1253 (p. 671).

utilizados en el proceso tradicional de la composición⁷¹. Por ejemplo, el *standard* de jazz es un tema que sirve para proyectar un plan formal de toda una improvisación idiomática, aún cuando no se tenga el conocimiento previo del contenido musical de cada una de las partes que integrarán la forma resultante.

Sin embargo, el músico puede inferir el contenido musical que desarrollará si éste conoce de antemano algunas de las características generales del entorno donde se desarrollará la improvisación —tales como la tonalidad, la pulsación, el carácter, el timbre, o la forma—. Es decir, si el músico es hábil en la ejecución y conocedor del estilo musical, éste podrá especular las partes no previstas con el objetivo de crear continuidad, variación o contraste entre las distintas secciones.

Esto hace que el *standard* de jazz sea poliforme, a tal grado que existen ejecuciones célebres que son objeto de estudio e imitación. Esta flexibilidad se debe a que éste se caracteriza por constituirse de elementos rudimentarios (melódicos, armónicos, rítmicos, etc.) que son aprovechados libremente por los músicos para estimular sus improvisaciones⁷².

Otro ejemplo es el caso de la música clásica del norte de la India donde los instrumentistas utilizan modelos formales de gran escala para ejecutar lo que se conoce como *rāgas*. En esta práctica musical, se tiene previsto una forma general flexible en su extensión. La forma habitual de un recital de esta música se desarrolla en dos partes principales y distintas entre sí: *alap* y *gat*. En la primera, el músico de *sitar* debe desarrollar el raga sin acompañamiento durante toda esta sección, la cual puede extenderse hasta la mitad de toda la extensión del recital. Esta parte se subdivide regularmente en *alap*, *jor* y *jhala*⁷³. Mientras que la segunda parte se caracteriza por la ejecución de patrones rítmicos por los sitaristas y los percusionistas. Ésta se subdivide en ocho: *vilambit gat*, *tabla solo*, *tihai*, *chhand*, *layakari*, *tankari*, *madhya gat*, *drut gat*, *jhala*, y *jhala-closing phrase*⁷⁴.

⁷¹ *Ídem*.

⁷² *Ibidem*, p. 672.

⁷³ Neil Sorrel y Ram Nayaran, *Indian music in performance: a practical introduction* (Manchester: Manchester Univ. Press, 1980), p. 92.

⁷⁴ “Raga structure” <<http://raga.hu/en/raga-structure/#tabla>> [consultado 22 abril 2018].

Con base en los ejemplos anteriores se puede señalar que la utilización de una melodía compuesta puede servir como punto de partida para prever una forma global de una improvisación; ya que dicha melodía determina, por lo menos, la extensión de una parte de toda la ejecución. Por consecuencia, las secciones subsecuentes podrían tener extensiones similares a la melodía principal con el objetivo de improvisar una forma equilibrada entre todas las partes.

1.4.2.2. El modelo-fórmula como esquema macroestructural

Con frecuencia, en ciertas músicas se hace uso de patrones musicales cuyas cualidades facilitan su repetición o recurrencia, y promueven la continuidad durante un período de tiempo determinado. Por ejemplo, los pasos que realizan los bailarines de la música de baile *ballu* de Cerdeña o de la *roata feciorilor* en Rumania son modelos precisos y repetitivos. Su realización contribuye a establecer un marco referencial, el cual es aprovechado por los músicos para improvisar, mientras los bailarines desarrollan esquemas métrico-rítmicos específicos, según la danza en cuestión⁷⁵.

Otro ejemplo, es el caso de la *rueda de blues*. Ésta consiste en una progresión armónica que se repite durante doce compases de cuatro tiempos, y sobre la cual los músicos improvisan sus melodías con base en una escala predeterminada y con el apoyo de figuras rítmicas predeterminadas. Aún cuando esta base armónica sea simple en apariencia, las distintas combinaciones y variaciones de los acordes I, IV y V, así como la improvisación melódica fomentan la percepción de una diversidad de ejecuciones dentro de un mismo estilo⁷⁶.

1.4.2.3. El modelo de aprendizaje como esquema microformacional

En muchos casos, los músicos utilizan modelos de proporciones pequeñas para impulsar la improvisación durante un período de tiempo no extenso. Estos patrones son claramente identificables cuyo grado de dificultad de ejecución depende de las habilidades musicales y

⁷⁵ Lortat-Jacob, *op. cit.*, p. 672.

⁷⁶ “Twelve-bar blues” <https://en.wikipedia.org/wiki/Twelve-bar_blues#Variations>.

expresivas del músico. Según Lortat-Jacob, en muchas prácticas musicales alrededor del mundo, se cultivan y se transmiten de generación en generación este tipo de modelos con el objetivo de facilitar el aprendizaje de la improvisación. El músico principiante procura suprimir las notas ornamentales y las más difíciles de realizar de dicho patrón para facilitar la coincidencia de su ejecución con un esquema rítmico subyacente. Este autor ejemplifica el caso de la música de la isla italiana de Cerdeña donde los debutantes aprenden formulas básicas o *nodas* que funcionan como pequeños temas de referencia sobre los cuales el instrumentista utilizará para desarrollar su improvisación.

Otro ejemplo, es el caso de la utilización de *riffs* en el estilo de blues para desarrollar temas o ideas musicales para responder al solista. Son modelos rítmico-melódicos de corta duración (de uno o dos compases) que se repiten constantemente con variaciones sutiles en cada ocasión que se ejecutan. Cuando éstos se realizan eficazmente pueden producir la sensación de emerger espontáneamente, aún cuando son deliberados, ocasionalmente. Estos patrones tienen orígenes distintos, ya que pueden pertenecer a un bagaje musical individual o colectivo característico del estilo; o también, provenir de citas de otras melodías y clichés⁷⁷.

1.4.3. Procedimientos en la improvisación libre

1.4.3.1. Una aproximación al término de improvisación libre.

En general, la noción de improvisación libre es un término consensuado para referirse a una de práctica musical cuyo material sonoro emergente no pertenece a un modo común de ejecución musical basado en un conjunto de normas. Tal como lo refiere Bailey, se trata de un tipo de improvisación *no idiomática* porque su estética musical se caracteriza por su inconformidad, tanto hacia algún estilo o lenguaje como hacia algún sonido específico. Además, la manera de improvisar de cada músico no determina la identidad de la improvisación libre⁷⁸. Es decir, en la improvisación

⁷⁷ Josep Pedro, “La sintaxis del blues: Análisis y escritura musical”, *bluesvibe.com*, 2012 <<https://bluesvibe.com/2012/04/21/la-sintaxis-del-blues/>> [consultado 23 abril 2018].

⁷⁸ Bailey, *Improvisation: Its nature and practice in music*, p. xii.

libre se evita la utilización de modelos musicales melódicos, rítmicos, armónicos o formales de estilos reconocibles y pertenecientes a un género, durante su desarrollo.

Aunque su conceptualización es aparentemente simple para algunos, para otros es comprenderla debido a la ausencia de reglas y acuerdos preestablecidos, la evasión de material musical de géneros reconocibles y su cualidad efímera. *Música Improvisada*, *Música Radical*, *Improvisación Total*, *Improvisación Idiomática* son algunas de las distintas nominaciones propuestas para señalar esta práctica musical; pero esta diversidad de términos evidencia la dificultad para definir con precisión a este tipo de improvisación⁷⁹.

El término de *improvisación libre* es un consenso debido al uso habitual de llamarla así por los músicos que la cultivan, y no como resultado de una investigación o estudio exclusivo a encontrar un término apropiado⁸⁰. Además, para evitar la connotación negativa de la noción no idiomática, es preferible el adjetivo *libre*, puesto que con ello se afirma un procedimiento particular por la adhesión de este epíteto⁸¹.

En base a lo anterior, nos surge la siguiente interrogante: ¿Cómo hacerle frente al desafío inherente que provoca la indeterminación tanto de forma como de contenido, si el ideal de la improvisación libre es la exclusión de cualquier previsión o prescripción previo a su desarrollo? ¿Existen estrategias o procedimientos comunes entre los improvisadores no idiomáticos?

1.4.3.2. Procedimientos preventivos y de control macroformacionales

Con el fin de tener una representación global del resultado formal que se quiere obtener y encontrarle sentido musical al material sonoro del instante, los improvisadores recurren a estrategias preconcebidas u ocasionales para proceder eficazmente ante la incertidumbre de un espacio musical indeterminado. Aunque el ideal de este tipo de improvisación es la ejecución de material musical no predeterminado y la exclusión de normas musicales, algunos autores

⁷⁹ Matthieu Saladin, *Esthétique de l'improvisation libre Experimentation musicale et politique* (Dijon: Les presses du Réel, 2014), p. 22.

⁸⁰ *Ídem*, p. 23.

⁸¹ Laurent Cugny, "La théorie des musiques audiotactiles et les études sur le jazz" (Paris: Outre Mesure, 2016), pp. 15–46 (p. 30).

reconocen la existencia de modos recurrentes en la improvisación libre. Es evidente que el conocimiento de este entorno juega un rol importante, porque con facilidad el improvisador hará uso de su experiencia para proyectar una forma de la improvisación mientras ésta desarrolla. Presentamos a continuación cuatro tipos de procedimientos posibles que favorecen representaciones formales mega-estructurales.

1.4.3.2.1. Forma narrativa clásica

La improvisación puede utilizar un esquema común en la música de tradición europea. Es decir, durante el desarrollo de ésta el improvisador puede tener en mente una estructura con introducción, exposición, conflicto y resolución⁸².

1.4.3.2.2. La forma ondulatoria

Nos referimos a un procedimiento cuya representación en forma ondulante es el resultado del contraste entre secciones contiguas en la intensidad y en la dinámica. Durante su realización, estos cambios se realizan de manera gradual y paulatinamente, provocando la percepción de un desarrollo fluctuante. En general, este modo de improvisar comienza a partir de una intensidad de nivel bajo, como si se tratase de una introducción. Posteriormente, la música aumenta su potencia hasta alcanzar un punto máximo posible, para inmediatamente decrecer. Y así sucesivamente en varias ocasiones a lo largo de la ejecución y finalizar a un nivel similar al punto inicial⁸³. Esta manera de conducir el desarrollo de la improvisación suscita el interés en los músicos y en la audiencia porque se percibe como movimiento dinámico continuo. En 1972, el ensamble *Howard Riley Trio* se presentó en la televisión francesa, cuya improvisación fue transmitida en vivo. En esa ocasión, se percibe como el pianista, el contrabajista y el baterista empiezan su desarrollo colectivo de manera progresiva hasta llegar a un punto máximo y luego descender⁸⁴.

⁸² John Corbett, *A listener's guide to free improvisation* (Chicago: The University of Chicago Press, 2016), p. 81.

⁸³ Wade Matthews, *La libre creación musical* (Barcelona: Turner Publicaciones), p. 52.

⁸⁴ Howard Riley Trio, "Howard Riley Trio - Cirrus Live French TV 1972 (improvised music)", 1972 <https://www.youtube.com/watch?v=TJAT6_RCazI> [consultado 23 junio 2018].

1.4.3.2.3. Procedimiento lógico-catártico.

Se trata de un esquema donde la disposición de las distintas partes produce la percepción de una improvisación en forma de arco. Es un procedimiento gradual que se desarrolla en tres etapas principales: incremento, clímax y decremento. La primera parte se caracteriza por la graduación ascendente de la intensidad musical. La ejecución del material sonoro durante esta etapa se realiza a partir de un nivel bajo, hasta ascender progresivamente a un punto máximo de intensidad esperada. Una vez alcanzado este punto climático, los improvisadores dan inicio a una segunda fase donde interactúan entre sí de manera impulsiva provocando una situación de conflicto intensa y aparentando la expulsión de material musical de manera irreflexiva. Posteriormente, la siguiente fase la música consiste en el decrecimiento parcial en intensidad para, por último, tomar un rumbo hacia un desenlace⁸⁵.

La disposición de las distintas partes produce la percepción de un esquema en forma de arco. Durante los distintos períodos de la música académica de tradición europea fue utilizada con regularidad una estructura similar. Por lo tanto, se puede inferir que este tipo de narrativa musical estaría presente en la memoria de cada uno de los ejecutantes debido a la escucha constante de formas similares. Sin embargo, la duración y cualidades del material musical de cada una de las partes de la forma estarían imprevistas por su dependencia de las decisiones del momento, gusto musical y capacidades de cada músico. En resumen, es un proceso cuya representación mental infiere intensificación, sostenimiento y disolución energética de la improvisación.

1.4.3.2.4. Procedimiento por yuxtaposición

Otra manera de improvisar es a través de la unión de períodos musicales de naturaleza distinta. Es un procedimiento cuyo desarrollo se sostiene por medio del contraste inmediato, creando una representación visual de tipo lineal. En este caso, el razonamiento durante la improvisación se basa en la confrontación entre las dinámicas, matices, timbre, material melódico y rítmico de cada una de las partes, con el objetivo de favorecer el interés y el flujo entre los músicos y la audiencia — contrariamente al esquema curvilíneo que sugiere un desarrollo donde se modifica gradualmente

⁸⁵ Corbett, *op.cit.*, p. 81.

la intensidad sonora, tanto ascendente como descendientemente. En este procedimiento, por ejemplo, a una sección estridente puede yuxtaponerse otra apacible; que, a su vez, ésta puede ser seguida por una de intensidad intermedia; y posteriormente, una estruendosa. O también, una sección puntillista puede ser seguida por otra de movimientos melódicos ondulantes.

1.4.3.2.5. Improvisación estructurada según Corbett

También, contar con una estrategia global o bosquejo preliminar es una posibilidad que favorece el control de la ejecución de la improvisación. Aunque esta manera de proceder podría percibirse como un antagonismo al ideal de la improvisación libre, aún cuando pre-formalizar la improvisación es una estrategia relativamente común en este ámbito musical. Aunque el desarrollo se realice sobre la base de bosquejos de una referencia formal, las condiciones donde ésta se realiza y los imprevistos provocaran efectos y consecuencias únicas en el resultado final y efímero.

Según Corbett, existen algunos indicios frecuentes que favorecen el reconocimiento de este tipo de proceder⁸⁶:

- a) El uso de material impreso sobre los atriles de los músicos ya sea musical o figurativo.
- b) La uniformidad en el comportamiento melódico o rítmico en algunos o en la totalidad del ensamble.
- c) La presencia de un conductor sobre el escenario que controla la actividad musical de los instrumentistas.
- d) La anunciación del título de la improvisación antes de su ejecución (En general, en la escena de la improvisación libre, una improvisación es nombrada cuando ésta es incluida en una producción discográfica).

1.4.3.2.6. La forma in situ

Tal vez en el sentido más absolutista e ideal, otra manera de iniciar una improvisación libre es hacerlo sin ningún plan previo. Si este es el caso, entonces lo anterior significa que la forma de la

⁸⁶ *Ídem*, p. 16–17.

improvisación se decide *sobre el terreno*, puesto que los improvisadores no están sujetos a un esquema particular para disponer el material musical⁸⁷. Este modo de desarrollo orgánico tendría por consecuencia la producción de una gran diversidad de esquemas o representaciones debido a la falta de dirección inicial y a los cambios de rumbo factibles. Por lo tanto, el abandono de cualquier prescripción formal abre una gama infinita de formas resultantes posibles.

1.4.3.3. Procedimientos preventivos y de control mesoformativos

Quienes practican la improvisación libre utilizan hábitos discursivos que favorecen la articulación de material musical y para desarrollar las partes de una improvisación. La experiencia y la repetición de procedimientos mesoformativos favorecerá la adquisición de estrategias personales y útiles para desarrollar un episodio de una improvisación en el futuro, aún cuando las condiciones musicales sean distintas. De nuestra parte, hemos identificado dos procesos de organización diferentes que se caracterizan según el tipo de representación formal: La articulación orgánica y la no narrativa.

1.4.3.3.1. Articulación orgánica

La articulación orgánica produce la experiencia de percibir un desarrollo coherente de un episodio. Esto se debe a que los procedimientos de este tipo vinculan los distintos materiales musicales de la improvisación. Estos modos de despliegue favorecen la permanencia de una figura o esquema musical—por medio de la repetición o recurrencia—, el establecimiento de puntos de referencia y la evolución de un instante musical.

a. El modo cíclico.

La repetición es el proceder más elemental de articulación y el más utilizado en todas las culturas musicales. Ésta produce la percepción de un momento musical cíclico, y a su vez, una representación de un esquema lineal y horizontal. Sin embargo, la ejecución excesiva de esta estrategia puede ocasionar un estado estático de un episodio.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 83–84.

b. El modo recurrente.

Por otra parte, la ejecución recurrente de una idea sonora en un episodio favorece la percepción de contraste y el establecimiento de puntos de referencia, a manera de trazos en la representación global de la improvisación.

c. El modo evolutivo.

En cambio, la variación progresiva producirá la percepción de un material musical en constante evolución, puesto que la transformación gradual de un material sonoro puede llegar a tal grado que éste sea totalmente distinto a su estado inicial.

1.4.3.3.2. Articulación no narrativa

Nos referimos a procedimientos que se perciben como irreflexivos como resultado de evitar la articulación de las ideas musicales de manera narrativa⁸⁸. Esto es debido a que la disposición de los materiales musicales se realiza sin ninguna vinculación evidente entre ellos. En otras palabras, es un desarrollo de un episodio de la improvisación incoherente y de difícil representación lineal.

a. Modo por yuxtaposición

Se trata de un procedimiento donde la disposición de los materiales musicales de un episodio determinado produce una representación desfigurada, debido a su desarticulación interna. Este modo de actuar podría ocasionar el desinterés en la improvisación, si se realiza en exceso, porque el cambio constante puede producir la percepción de un estado perpetuo⁸⁹.

b. Modo por contraste

Se trata de ejecutar material musical emergente contrastante con el instante precedente. En este caso, el improvisador debe estar consciente de no utilizar algún procedimiento que favorezca un desarrollo narrativo, sino todo lo contrario. Es un proceso que requiere de esfuerzo creativo para hacer emerger figuras musicales en constante oposición.

⁸⁸ *Ibídem*, p. 82.

⁸⁹ *Ibídem*, p. 76.

1.4.3.4. Estrategias preventivas micromacionales

Durante el desarrollo de la improvisación, existen momentos donde es necesario ejecutar ideas musicales nuevas para incentivar el flujo del proceso. Para lograrlo, el improvisador tiene dos modos posibles que impulsan la emergencia de ideas musicales significativas y factibles para su explotación inmediata. El uso de figuras musicales de tamaño pequeño, ya sea por deliberación o por serendipia, son procedimientos que son parte de la naturaleza de la improvisación libre. La utilización de éstos depende de la experiencia de cada instrumentista y de las condiciones donde se desarrolla la improvisación.

1.4.3.4.1. Utilización de material sonoro por deliberación.

Se trata de un procedimiento donde el improvisador hace uso de esquemas mínimos musicales provenientes de su memoria. Para lograrlo, el instrumentista debe evaluar todo lo desarrollado — desde el inicio hasta el instante previo de la ejecución— antes de ejecutar su idea premeditada. En muchas ocasiones, las ideas que impulsan la ejecución provienen de un catálogo constituido por pequeñas figuras musicales, cuya flexibilidad favorece el desarrollo mesoformal de la improvisación.

Entre quienes practican la improvisación libre existe la noción de vocabulario o *boîte à outils* para referirse a un conjunto de ideas musicales constituido a base de la experiencia y la repetición. Cada ejecutante acumula un rango de técnicas y sensibilidades que pueden ser descritas como un tipo de léxico⁹⁰. Este repertorio también incluye técnicas de emisión y de manipulación de sonido —vocal, instrumental y tímbrica—, y en combinación con estrategias para desarrollar ideas sonoras a voluntad.

1.4.3.4.2. Utilización de material sonoro por serendipia.

Debido a que la improvisación libre es un espacio abierto a la exploración, a la experimentación y al desarrollo de material sonoro, la serendipia es parte de la naturaleza de esta práctica musical.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 86.

Esto hace referencia a encontrar una idea musical, valorizarla dentro del mismo instante y reconocer su utilidad en beneficio del proceso de la improvisación⁹¹.

El descubrimiento inesperado de material musical puede suceder durante la realización de una acción impensada sobre el instrumento. Con frecuencia, el músico recurre a su catálogo gestual con el objetivo de producir ideas inesperadas. A diferencia de la improvisación idiomática donde se sabe de antemano las cualidades musicales que producirá una determinada digitación sobre el instrumento, en la improvisación libre la relación entre gesto y resultado musical no es del todo preciso lo que favorece la exploración lúdica. Pero también, el empleo de procedimientos habituales de ejecución sobre una idea particular puede propiciar la emergencia de otras inopinadas.

En las condiciones de la improvisación libre, el músico debe ser capaz de situarse en un estado de alerta con la finalidad de anticipar, presentir y sacar provecho de una idea musical o de cualquier imprevisto; ya que, sin estas capacidades, difícilmente podría él desplegar una improvisación de este tipo exitosamente. Por último, y considerando lo anterior, se puede inferir que la revelación de material musical por serendipia favorece la percepción de un proceso de creación musical aparentemente espontáneo o *ex nihilo*.

1.4.3.4.3. Manipulación de la dinámica

El uso de la dinámica también es una estrategia frecuentemente que utilizan los improvisadores para hacer notar el inicio de un episodio. El volumen de gran intensidad es un recurso poderoso que atrae la atención, especialmente cuando se realiza de manera estridente. En ocasiones un material sonoro parecido a un *grito demente y escandaloso*, puede infundir energía y reanimar una improvisación que se desarrolla lánguidamente⁹². Pero también un sonido de baja intensidad puede ser atractivo. Comúnmente, la indeterminación de la forma y de contenido ocasiona que los improvisadores inicien su ejecución de manera lenta y con baja intensidad, como si se tratase de

⁹¹ Rousselot, *op.cit.*, p. 55.

⁹² Corbett, *op.cit.*, p. 71.

una fase de adaptación; y una vez finalizada ésta, la contrastan con nuevo episodio que inicia con alta intensidad.

2. LAS INNOVACIONES DE LA FREE EUROPEAN IMPROVISATION

El siguiente capítulo tiene por objetivo principal exponer las distinciones de la Free European Improvisation o la Improvisación Libre Europea, tal como se conoce actualmente, frente a otras prácticas musicales de su época de emergencia. Para lograr lo anterior, se presenta una revisión histórica donde se muestran las influencias musicales y artísticas que contribuyeron su emergencia. El *Free Jazz* fue una de las expresiones musicales que más influyeron en jóvenes improvisadores europeos. También, las ideas indeterministas de la música contemporánea de ese entonces se infiltraron en varios ensambles de improvisación libre, al igual que el movimiento *Fluxus* y las condiciones socio-políticas durante los años setentas.

2.1. El Free Jazz, la Música Contemporánea y Fluxus previo a la emergencia de la Free European Improvisation.

2.1.1. El surgimiento y advenimiento del *Free Jazz*

2.1.1.1. El entorno político y social alrededor de la música afroamericana.

A finales de los años cincuenta y durante la década siguiente, en Estados Unidos se vivía un clima de agitación social debido a la desigualdad ocasionada por las políticas gubernamentales de segregación hacia la comunidad afroamericana. Esto promovió que los músicos de este sector social participaran con su música con el fin de reivindicar sus orígenes y expresar su insatisfacción contra las leyes que les impedían llevar un rol de vida equitativo.

El 17 de mayo de 1954, el fallo de la Suprema Corte de Justicia, y con el amparo de las leyes estatales, sentenció que aquellas instalaciones educativas que separaban a estudiantes por su condición social eran inherentemente desiguales porque se negaba la paridad de oportunidades de educación. Como consecuencia, la segregación racial se convertiría en una violación a las leyes constitucionales de ese país, lo que dio inicio a un sinnúmero de manifestaciones por parte de la

comunidad afroamericana para alcanzar la integración racial e igualdad de sus derechos civiles. A partir de este dictamen, los discursos se orientarían en propugnar la libertad ya que esta noción se intensificaría su significado de manera profunda y sensible en la comunidad afroamericana, suscitando reacciones y emociones intensas cada vez que se pronunciaba en cualquier ámbito social

La idea de la libertad estaba tan apropiada en ellos que “libertad era más que un motivo por lo el que vivir, o incluso para morir para otros”⁹³. Sin duda alguna, Martin Luther King Jr. es la figura más emblemática de este movimiento afroamericano: Hasta su asesinato, luchó, lideró, organizó y participó incansablemente en diversas protestas reclamando el derecho al voto, la no discriminación y otros derechos civiles básicos para éste sector social estadounidense.

Los músicos, por su parte, tuvieron un rol importante en el Movimiento de los Derechos Civiles. La música coral se convirtió en una expresión intensa de contenido espiritual. El góspel y el blues transmitían estos ideales de libertad e igualdad. Por ejemplo, el cuarteto vocal *Freedom Singers* contribuyeron en la concientización y en el entendimiento de los derechos elementales civiles —tales como el derecho al voto y la integración racial— a las comunidades afroamericanas. Este ensamble musical viajó por toda la unión americana recabando fondos económicos y divulgando el mensaje de este movimiento social a través de sus conciertos⁹⁴.

Sin embargo, todavía se percibía la disparidad racial en diversos sectores sociales en la primera mitad de los años sesenta. Aun cuando ya se había logrado avanzar en la igualdad en algunos ámbitos, al interior del musical continuaba la desigualdad. Los jazzistas afroamericanos se encontraban en desventaja porque la industria musical y los medios de comunicación masiva estaban bajo el control de individuos de raza blanca; y quienes, a su vez, priorizaban la difusión de contenidos para su sector social, casi exclusivamente. Esta situación impulsaba fuertemente a los músicos de jazz a participar en las manifestaciones de índole político. Con sus voces y con los

⁹³ Ted Gioia, *The history of jazz* (New York: Oxford University Press, 2011), p. 249.

⁹⁴ El momento máximo de la carrera de los *Freedom Singers* sucedió en 1963 cuando participaron en la gran manifestación *The Great March on Washington for Job and Freedom*, el 28 de Agosto de 1963. En esa ocasión, el ensamble vocal cantó frente a 350 mil personas y donde Martin Luther King Jr. dio su histórico discurso *I have a dream*. En ese mismo año, los *Freedom Singers* se desintegrarían inmediatamente después a su grabación de su única producción musical con el sello de Mercury Records.

instrumentos a su alcance, exigían, igualdad de derechos para toda la ciudadanía y responsabilidad gubernamental:

En todo este alboroto social, el nuevo jazz se convirtió en un espejo de la sociedad, particularmente la afroamericana, que reflejaba el dolor, la ira, la frustración y el caos [...]”⁹⁵.

2.1.1.2. La emergencia del Free Jazz

La intensidad de esta efervescencia social que cuestionaba la rigidez política del gobierno estadounidense se extendía también al campo musical. Ya desde la segunda mitad de los años cincuenta se gestaba una nueva música que expresaban su intento de liberarse de la rigidez que establecían las normas de estilo musical. Es entonces cuando surge lo que se conoce como Free Jazz, cuyo interés consistía en reivindicar la práctica de la improvisación y en oponerse a las normas de estilo que prestablecía el *hard bop* y otros géneros musicales del jazz⁹⁶. Para los músicos de esta práctica la improvisación significaba eximirse de las cualidades musicales, tales como la altura, la métrica y la forma⁹⁷.

En gran medida, es al saxofonista Ornette Coleman a quien se le concede la paternidad del término free jazz debido a su contribución en el desarrollo y en la difusión de ideas estéticas musicales que influenciaron a muchos músicos afroamericanos con el paso del tiempo⁹⁸. En las notas de su álbum *Change of Century* (Atlantic, 1327, E.U., 1960), este músico expuso sus aspiraciones artísticas que consistía en establecer a la improvisación como una nueva ruta de búsqueda sonora o medio de emancipación de las imposiciones y limitaciones creativas del jazz idiomático.

⁹⁵ Franck Tirro, *Historia del Jazz Moderno* (Barcelona: Robincook, 2007), p. 93.

⁹⁶ Kevin Whitehead, *Why jazz? : a concise guide* (New York: Oxford University Press, 2011), p. 85.

⁹⁷ Es importante hacerle notar al lector que durante un tiempo los términos de *Avant-Garde Jazz* y *Free Jazz* fueron utilizados como sinónimos debido a la similitud sonora, debido al distanciamiento de la armonía tradicional. Sin embargo, el primero se distingue por su predeterminación a nivel formal y melódico. Ver: Mark C. GRIDLEY and Barry LONG, "Avant-garde Jazz", *The Grove Dictionary of American Music*, second edition, supplement on Grove Music Online 4 October 2012.

⁹⁸ Alyn Shipton, *Jazz makers: vanguards of sound* (New York: Oxford University Press, 2002), p. 190.

Coleman concebía de manera diferente la noción de *grupo de improvisación* de jazz en ese entonces. Para él, la improvisación colectiva debía alcanzar la liberación de las normas que condicionaban la acción de improvisar. Aunque el saxofonista reconoce modestamente que la idea anterior de ensamble ya existía, la inclusión del adjetivo *free* lo distinguiría como un ámbito creativo que se desarrolla en colectividad y en un espacio de mayor apertura, en comparación a lo que se conocía en ese entonces:

Perhaps the most important new element in our music is our conception of free group improvisation. The idea of group improvisation, in itself, is not at all new; it played a big role in New Orleans' early bands. The big bands of the swing period changed all that. Today, still, the individual is either swallowed up in a group situation, or else he is out front soloing, with none of the other horns doing anything but calmly awaiting their turn for their solos. Even in some of the trios and quartets, which permit quite a bit of group improvisation, the final effect is one that is imposed beforehand by the arranger. One knows pretty much what to expect⁹⁹.

Sin embargo, esta libertad de improvisación colectiva ocasionaba que el músico perdiera la conciencia del tiempo —y es hasta después de escuchar la grabación de su ejecución, cuando se reconoce la abstracción de sí mismos— debido a la imprevisión formal y a la libertad del músico para decidir por él mismo el qué, el cómo y el cuándo ejecutar su material musical. Así lo señala Coleman:

When our group plays, before we start out to play, we do not have any idea what the end result will be. Each player is free to contribute what he feels in the music at any given moment. We do not begin with a preconceived notion as to what kind of effect we will achieve. When we record, sometimes I can hardly believe that what I hear when the tape is played back to me, is the playing of my group. I am so busy and absorbed when I play that I am not aware of what I'm doing at time I'm doing it¹⁰⁰.

⁹⁹ *Ídem.* p. 191.

¹⁰⁰ *Ibidem.*, p. 190.

*I don't tell the members of my group what to do. I want them to play what they hear in the piece for themselves. I let everyone express himself just as he wants to. The musicians have complete freedom, and so, of course, our final results depend entirely on the musicianship, emotional make-up and taste of the individual member. Ours is at all times a group effort and it is only because we have the rapport we do that our music takes on the shape that it does. A strong personality with a star-complex would take away from the effectiveness of our group, no matter how brilliantly he played*¹⁰¹.

Pero estas libertades de ejecución a las que se refiere Coleman no son evidentes en todos los niveles formales en *Change of Century*. En varias de las improvisaciones que comprenden este álbum, se puede apreciar un procedimiento formal recurrente. Se trata de un esquema macroformacional comprendido por tres secciones asimétricas. La primera funge como introducción donde los instrumentos de aliento-metal ejecutan material musical al unísono; y conforme avanza la música, éstos se separan gradualmente hasta llegar a la siguiente sección. Ya en la segunda parte, todos los instrumentos del ensamble interactúan entre sí, haciendo contrapunto o imitaciones durante un mayor periodo de tiempo. Posteriormente, los instrumentos de aliento se reúnen melódicamente en esta última sección para concluir la ejecución musical. Este esquema de *Introducción – Sección improvisada – Cierre* evidencia un mayor interés por la indeterminación de contenido que por la forma, ya que es la sección intermedia la que tiene mayor importancia debido su duración y la sensación de imprevisión que ella produce. La primera y tercera parte sirven para envolver la sección intermedia dándole un sentido lógico formal a toda la ejecución. Esto se debe porque en la última parte los instrumentos de aliento retoman al unísono el tema o las ideas musicales iniciales. Con base en lo anterior podemos inferir que la experimentación de la improvisación en cada una de las pistas de esta producción musical estuvo determinada dentro de una sola forma musical. Esto hace evidente la utilización de un esquema de *previsión-*

¹⁰¹ Ornette Coleman, "Notas del disco", *Change of the Century* (Atlantic, E.U., 1960), <<http://jerryjazzmusician.com/2014/10/liner-notes-ornette-colemans-change-century-written-ornette-coleman/>> [consultado 19 junio 2018].

improvisación-previsión tanto en el pensamiento de Coleman como en los músicos que lo acompañaron durante toda la grabación.

Pero en *Free Jazz: A Collective Improvisation* (Atlantic, 1960) se aprecian de mejor manera las ideas de libertad a las que se refería Coleman en las notas de *Change of Century*. Este disco se convertiría en una de las producciones más significativas e influyentes de la música en general. Su proceso de realización se hizo de manera no convencional lo que fijó una nueva dirección en el pensamiento de este saxofonista. La improvisación se experimentó conformando dos cuartetos con el fin de grabar en una sola toma cada una de las pistas que constituyen este álbum. Su resultado fue radical y desafiante para la época: Coleman, junto a los bajistas Charlie Haden y Scott La Faro, los bateristas Billy Higgins y Ed Blackwell, y los trompetistas Freddie Hubbard y Donald Cherry realizaron dos sesiones de grabación sin ninguna preparación, posicionando en canales separados en la mezcla de audio a cada uno de los cuartetos.

El registro de esta experimentación fue notablemente diferente a las producciones previas de Coleman. En *Change of Century*, por ejemplo, se puede apreciar que el material melódico gravita sobre un centro tonal debido a la utilización de escalas modales y motivos musicales recurrentes. Pero en *Free Jazz* se aprecian otras cualidades musicales diferentes que distinguen este disco: la rítmica es más compleja, las melodías carecen de un centro tonal, los motivos musicales son de corta duración y son ejecutados sin lógica aparente.

Esta producción podría entenderse como la primera producción musical que omitía las normas restrictivas entorno a la improvisación colectiva en los géneros del jazz de la época. Coleman y su ensamble crearon una música densa, desordenada, confusa y caótica utilizando sus instrumentos de manera burda. Las grabaciones parecían un espectáculo, donde el jazz es utilizado como un ring donde luchadores profesionales y aficionados pelean dentro de él, y en el cual los individuos mucho más aptos y fuertes para la lucha baten brutalmente a los otros, como si fuese un entrenamiento: Una música de agitación y furia, de movilidad sonora de un cuarteto al otro, de energía incansable cumpliendo todas las profecías formuladas por Coleman¹⁰².

¹⁰² Gioia, *op.cit.*, p. 253–54.

El término de *Free Jazz* fue utilizado solamente para nombrar este álbum. Pero con el paso del tiempo y conforme crecía la reputación de Coleman como innovador en el jazz, este término continuó empleándose para referirse a toda su música, aún cuando él mismo lo desaprobaba:

*Ahora yo no llamaría free jazz a la música que estoy haciendo. Alguien de la compañía disquera lo llamó así, poniendo una pintura de Jackson Pollock en la cubierta, y llamándolo Free Jazz*¹⁰³.

La música de Coleman gravitaba sobre un método de improvisación que él mismo llamó como *harmolodics*. Este consiste en un modo de improvisar donde la ejecución del material melódico se realiza a distintas alturas, produciendo politonalidad. Este sistema favorece la emancipación de cualquier centro tonal, la autonomía de la progresión armónica y el equilibrio entre los distintos instrumentos. De manera general, podría describirse como

*[...] una filosofía inspirada profundamente en el Movimiento de los Derechos Civiles. Y puesto que es difícil de entender, aún para músicos experimentados y musicólogos, se emplea el término de Free Jazz a todo lo que derive de ella como pretexto para facilitar su comprensión. El método de Coleman es mejor entenderlo tanto como una teoría de improvisación, como una expresión artística que promueve la igualdad racial y humana*¹⁰⁴.

Las grabaciones en vivo de Coleman con su ensamble deben comprenderse como un entorno acústico que involucra tanto a quienes están en el escenario como al público.

Es un espacio que exige, por una parte, un músico con sensibilidad auditiva inusual y agilidad cognitiva; y por otra, una audiencia dispuesta a aceptar la abstracción del color instrumental abstracto, la imprevisión en la duración extrema de frases, la democracia instrumental y el florecimiento contrapuntístico¹⁰⁵.

¹⁰³ Howard Reich, *Let freedom swing: collected writings on jazz, blues, and gospel* (Evanston: Northwestern University Press, 2010), p. 333.

¹⁰⁴ Stephen Rush, *Free jazz, harmolodics, and Ornette Coleman* (New York London: Routledge, 2017), p. i.

¹⁰⁵ Reich, *op. cit.*, p. 333.

Progresivamente, la música de Coleman fue influyendo en otros músicos jazzistas afroamericanos. El ímpetu por dinamizar, liberar y flexibilizar a la improvisación se convirtió en un estandarte de revolución musical para algunos. A inicios de la década de los sesenta, Archie Shepp, Cecil Taylor, Albert Ayler, Eric Dolphy, Don Cherry entre otros, impulsaron este modo de improvisar; y aún con el rechazo y la crítica negativa que sufrían constantemente, estos músicos perseveraban en su difusión.

Además del álbum *Free Jazz: A Collective Improvisation* de Coleman, las producciones musicales *Spiritual Unity* (1964) de Ayler, *Ascension* (1965) de Coltrane y *Unit Structures* (1966) de Taylor, favorecieron la difusión y la consolidación de esta música en su etapa de emergencia¹⁰⁶. A finales de esta misma década, el free jazz ya había ganado cierto espacio y reconocimiento en la escena musical. Para muchos, esta música era un espacio donde coexistían una diversidad de ideas estéticas sobre la improvisación, y fuertemente motivadas por los ideales de igualdad racial que se vivían en el entorno social de la sociedad americana de esa época. Por tal razón, varios jazzistas idiomáticos de renombre, tales como John Coltrane, Sonny Rollins e incluso Miles Davis, se interesaron también en experimentarla¹⁰⁷. Sin embargo, la *new thing* no era ni apreciada ni comprendida como lo hubiesen querido varios de los músicos citados anteriormente. En la segunda mitad de los años sesenta, Albert Ayler, Eric Dolphy, Steve Lacy, Don Cherry, Cecil Taylor, principalmente, emigraron a Europa donde fueron ampliamente recibidos. En colaboración con otros jóvenes músicos interesados de la misma manera en la improvisación, estos freejazzistas conformaron grupos musicales y realizaron grabaciones en Dinamarca, Suecia, Francia, Inglaterra y Holanda, influyendo en el desarrollo de lo que inmediatamente llamaron como el *Free Jazz Europeo*.

2.1.1.3. El arribo del Free Jazz a Europa

A principios de 1962, Albert Ayler decidió regresar al continente europeo —inmediatamente después de haber finalizado su estancia, como parte del ejército estadounidense, en Francia— en

¹⁰⁶ Whitehead, *op. cit.*, p. 91.

¹⁰⁷ Gioia, *op. cit.*, p. 250–51.

la búsqueda de nuevos horizontes. Durante dos años, este saxofonista tuvo una gran actividad promoviendo el Free Jazz en la región escandinava, no sin encontrarse con cierta resistencia por parte de algunos propietarios de clubs para presentarse.

Pero aun así y como músico todavía desconocido en ese momento, Ayler logró llevar a cabo algunas presentaciones: El 25 de octubre de ese mismo año en Estocolmo, este saxofonista realizó su primera presentación en el Main Hall de la Academia de Música, junto al bajista Torbjörn Hulcrantz y con el baterista Sune Spångberg. De este concierto se obtuvieron una producción musical de dos volúmenes *The First Recordings Vol. 1 y Vol. 2* (Bird Notes, BNLP 2, Sweden, 1962). Estas grabaciones son consideradas como vestigios de la presencia de Ayler en concierto en Suecia. Son más un testimonio fonográfico por lo que sería un error apreciarlas como una grabación con fines de publicación, por su calidad sonora. Pero a pesar de los defectos en su registro, a estos volúmenes se les reconoce su autenticidad como improvisaciones. En ambos volúmenes, se percibe una dicotomía entre el músico afroamericano y los suecos: el ánimo libre del saxofonista se refleja en el fraseo y la distorsión melódica, en la manipulación del timbre y en el uso del vibrato; lo cual contrasta con las estructuras musicales idiomáticas realizadas por el bajista y el baterista, y muy parecidas al estilo del *hard bop*. En las grabaciones, Ayler demuestra una fuerza dominante sobre Hulcrantz y Spangberg debido a que el saxofonista contaba con más recursos, haciéndolo parecer más visionario, aún cuando ya tenían meses trabajando juntos¹⁰⁸. Si bien “*The First Recordings* podrían no ser lo mejor del legado musical de Ayler, éstas sesiones sí son un claramente un ejemplo de su camino emprendido hacia la libertad musical, ocupando un lugar fascinante, y hasta importante, en la historia del jazz”¹⁰⁹.

Un año más tarde, Ayler comienza a radicalizar su enfoque musical, haciendo énfasis en el ritmo, el fraseo y la articulación. En 1963, este músico creó un cuarteto —junto a los Niels Brøsted (piano), Niels-Henning Ørsted Pedersen (bajo) y Ronnie Gardiner (batería)— con quienes grabaría en la estación de radio danesa el álbum *My Name is Albert Ayler*. La sesión de grabación se realizó en un programa quincenal *Jazz 63*, que difundía música de jazz contemporáneo de aquella época.

¹⁰⁸ Todd S. Jenkins, *Free jazz and free improvisation: an encyclopedia. Vol. 1: A - J* (Westport, Conn.: Greenwood Press, 2004), p. 20.

¹⁰⁹ Charles Fox, “Charles Fox”, *sleevenotes to the Sonet LP 1969 release of Volume One*, 1969 <<http://www.ayler.co.uk/html/somethingdifferent.html#covers>> [consultado 23 mayo 2017].

En esta producción se percibe el interés de Ayler en explorar su instrumento con intensidad expresiva y todas las formas posibles: Los trinos, las notas tenidas con vibrato, la entonación y la articulación las realizan de manera inusual, según los estándares del sonido idiomático del saxofón en el jazz. El lanzamiento al mercado de este disco fue considerado como el primero, aún cuando se reconocía la existencia de su primera grabación en Suecia¹¹⁰. *My name is Albert Ayler* (1963) sería una profecía del arribo de una expresión sonora y revolucionaria¹¹¹.

Poco tiempo después, en 1964, Ayler fue invitado a Copenhague a tocar varios días en el Café Montmartre. El gerente del lugar lo había recordado cuando participó en el grupo de Cecil Taylor tiempo atrás, por lo que éste consideró que el saxofonista tendría ya la suficiente experiencia para llamarlo junto con su ensamble. El 3 de septiembre de ese mismo año, el Trío de Ayler grabaría en estudio y en vivo el álbum *The Copenhagen tapes* (Ayler Records, ayLCD-033, Suecia, 2002). Posteriormente se trasladaría a Hilversum, Holanda donde grabó *The Hilversum Session*, el 9 de noviembre. Posteriormente, en 1966, Ayler se presentó en el Festival de Jazz de Berlín fue invitado por Joachim-Ernst Berend. En esa ocasión, el saxofonista conformaría un quinteto junto a Don Ayler (trompeta), Michael Sampson (violín), Beavern Harris (batería) y William Folwell (contrabajo). De esta visita a Europa, surgirían otros conciertos más en las ciudades París, Lörrach y Londres y donde grabó el disco *Lörrach / Paris* (1966), bajo el sello *hat MUSICS*. Años más adelante, en 1970, Ayler es llamado por la Fundación Maeght a presentarse en St. Paul-de-Vence en el mes de julio. De esa ocasión, se realizó lo que sería su última producción musical *Nuits De La Fondation Maeght 1970*. Un par de meses después, en el mes de septiembre, este pionero del Free Jazz falleció en Nueva York. Albert Ayler no tuvo el tiempo suficiente para alcanzar una plenitud musical. Pero aún así, en un período de una década le fueron publicados más de una veintena de álbumes. Es de llamar la atención que el desarrollo musical de este saxofonista, desde su primer disco hasta su muerte, representa una curva, curiosamente simétrica, cuyo punto culminante y decisivo se sitúan entre los años 1964-1965¹¹².

¹¹⁰ Los álbumes que integran *The First Recordings* (1962) fue una producción limitada de LP's, y es hasta la segunda mitad de esa década cuando esta se redita bajo el sello de Sonet, en 1969

¹¹¹ Jenkins, *Free jazz and free improvisation: an encyclopedia. Vol. 1: A - J*, p. 21.

¹¹² Ekkehard Jost, *Free Jazz. étude critique stylistique du jazz années 1960* (Paris: Éditions Outre Mesure, 2002), p. 137.

Eric Dolphy fue otro músico que también emigró también para buscar nuevos horizontes. Cuatro años después de su participación como clarinetista bajo en la grabación del álbum *Free Jazz* de Coleman, este multi-instrumentista se unió al sexteto de Charles Mingus para llevar a cabo una gira intensa en Europa: en un período de tres semanas, en Abril de 1964, Dolphy participó en quince conciertos en las ciudades de Amsterdam, Oslo, Estocolmo, Copenhague, , Liege, Paris, Marsella, Lyon, Bolonia, Wuppertal, Bremen , Stuttgart, Biel, , Frankfurt y Hamburgo Zurich. Antes del concierto de Oslo, Dolphy le confesó a Mingus su intención de no regresar a Estados Unidos, puesto que él estaba desilusionado de que la sociedad estadounidense y su ámbito musical no apreciaban lo suficiente a los músicos que intentaban algo diferente.

Una vez finalizada la gira, este músico decidió no regresar a su país de origen y llevar a cabo sus sueños como improvisador en Europa. Dolphy participó en distintos ensambles constituidos por jóvenes músicos de diversas nacionalidades, tales como el *Kenny Drew Trío* en París, el *Misha Mengelberg Trío* en Holanda; y conformó el *Eric Dolphy Septet* teniendo a Donald Bird como invitado. Lamentablemente, sólo a tres meses del primer concierto de la gira con Charles Mingus, el 29 de junio de 1964, Eric Dolphy fallecería en Berlín a la edad de 36 años. Cabe destacar que, en su último mes de vida, Dolphy tuvo una gran actividad musical que impactó en la música improvisada que se gestaba en ese entonces en el continente europeo. En los primeros días de ese mes y junto a Han Bennink (batería), Misha Mengelberg (piano) y Jacques Schols (contrabajo), Dolphy se presentó con ellos el 1 de junio en el *Cafe De Kroon*, en Eindhoven y realizó una sesión de improvisación en estudio en estudio el día 6. De lo anterior, surgió la producción *Eric Dolphy / Misha Mengelberg / Jacques Schols / Han Bennink – Playing: Epistrophy, June 1, 1964 In Eindhoven, Holland*, (Instant Composers Pool – ICP 015, Netherlands,1974)¹¹³. Este álbum se constituye de dos pistas: la primera, nombrada como *Epistrophy*, corresponde a la presentación en vivo, la cual fue grabada sin el consentimiento del ensamble por alguien de la audiencia. Años más tarde, el registro de este concierto fue dado a Bennink. En cambio, *Instant Composition 5/VI/72* fue una sesión de improvisación en estudio en

¹¹³ En 1967, Mischa Mengelber, Han Bennink y Willem Breuker fundarían esta compañía disquera con sede en Amsterdam, con el objetivo de difundir la improvisación libre europea.

la casa de Mengelberg¹¹⁴. A pesar de su breve paso en el viejo continente, Eric Dolphy contribuyó en la difusión del Avant-Garde afroamericano cuya presencia influiría a improvisadores europeos a través de sus presentaciones y grabaciones.

Ornette Coleman también tuvo la oportunidad de grabar en Europa. Después de un período de tres años de retiro —debido a que se sentía infravalorado por su compañía disquera y por los clubes donde tocaba en Estados Unidos—, este músico realizó dos sesiones en vivo junto al contrabajista David Izenzon y el baterista Charles Moffett en el *Gyllene Cirkeln* club, los días 3 y 4 de diciembre de 1965 en Estocolmo. Durante este período de exilio instrumental, Coleman decidió aprender la trompeta y el violín. En la doble producción discográfica *At the Golden Circle Stockholm*, Coleman sorprendió al mundo del jazz por la utilización de una técnica no convencional en estos instrumentos, haciendo uso de ellos como herramientas de producción sonora. Por ejemplo, en la pista *Snowflakes y Sunshine* —del segundo volumen de la producción citada anteriormente— se percibe que el violín es utilizado de manera experimental. Coleman lo manipula enérgicamente produciendo glissandos, trinos, trémolo y material melódico, y emancipándose del estándar tímbrico instrumental o de cualquier referencia de estilo. La trompeta también se convierte en un objeto sonoro de exploración, la cual somete a su ánimo experimental y de liberación: el músico afroamericano produce sonidos muy parecidos a la técnica del *frulatto* y ejecuta estructuras musicales breves y recurrentes, de entonación difusa y altamente expresivas. La combinación de la extralimitación instrumental de Coleman, el virtuosismo del Izenzon en el contrabajo y la contundencia de Moffet en la batería crearon una música de mucho empuje. Tres meses después de estas sesiones de improvisación, el ahora multi-instrumentista participaría con el grupo inglés de improvisación libre AMM, en la primavera de 66¹¹⁵.

Steve Lacy también tomó la misma dirección que ya habían trazado otros músicos afroamericanos desde el inicio de los años sesenta. Este saxofonista estadounidense emprendió su largo viaje en la segunda mitad de esta década y con el mismo sentimiento de frustración que sus

¹¹⁴ Notas del disco *Eric Dolphy / Misha Mengelberg / Jacques Schols / Han Bennink – Playing: Epistrophy, June 1, 1964 In Eindhoven, Holland* (ICP Label, 015, Los Países Bajos, 1974), <https://www.discogs.com/fr/Eric-Dolphy-Misha-Mengelberg-Jacques-Schols-Han-Bennink-Playing-Epistrophy-June-1-1964-In-Eindhoven-/release/1141193>

¹¹⁵ Saladin, p. 42.

predecesores. En el continente europeo, Lacy se encontró con músicos de ambos continentes, y quienes posteriormente serían considerados como los pioneros de la *Free European Improvisation*. En 1965 arribaría a Copenhagen donde permaneció un año haciendo una residencia en el *Café Montmartre*, junto a Don Cherry. Posteriormente, se trasladó a Roma para colaborar con el grupo de improvisación *Musica Elettronica Viva*, al lado de los expatriados estadounidenses Frederic Rzewski y Alvin Curran. Aunque su estadía fue breve en la capital italiana, el saxofonista participó en la grabación del álbum *Disponability* (Vik Records, Italia, 1966) durante los días 21 y 22 de diciembre de 1965, al lado de su compatriota Kent Carter (contrabajo), y con italiano Aldo Romano (batería)¹¹⁶. Poco después, este trío viajó a Los Países Bajos para reunirse con Carla Bley, en Baarn. Ahí, el 11 de Enero de 1966, estos músicos grabaron en una sola sesión el disco *Jazz Realities* (Fontana Records, 1966). Después, Lacy regresaría a Italia para reunirse con músicos de la escena del jazz americano y europeo. En Milán, participó en el álbum *Nueva sentiment/new feelings* (La Voce Del Padrone ,QELP 8154, Italia, 1966), colaborando con el saxofonista y flautista Gianni Bedori; los contrabajistas Jean Francois, Jenny-Clark y Ken Carter; con los bateristas Al Romano, Franco Tonani Leader; con el pianista y líder de la banda Giorgio Gaslini; con el saxofonista Gato Barbieri y con los trompetistas Enrico Rava y Don Cherry. En ese mismo período, el saxofonista aprovechó su estancia para realizar otra producción musical en colaboración con músicos que habían participado en el ensamble de Gaslini. De modo que Lacy, Romano y Rava grabaron el álbum *Sortie* (GTA Records, 1966).

Pero es hasta que se encuentra con Michel Portal y Alan Silva a finales de la década de los sesenta, cuando el saxofonista americano se sumerge totalmente en las experiencias *free*. Posteriormente, este saxofonista se estableció en Paris a partir de 1970 para dar inicio a una era, la cual nombró *post-free*; porque según su perspectiva musical, todas las experimentaciones están conectadas con la escala y melodía. Este músico grabó una gran cantidad de discos en el Viejo Continente en colaboración con improvisadores de nacionalidades distintas, convirtiéndose en uno

¹¹⁶ Colin Green, “Steve Lacy – Free for a Minute (1965-1972) (Emanem, 2017)”, 2017 <<http://www.freejazzblog.org/2017/10/steve-lacy-free-for-minute-1965-1972.html>> [consultado 4 abril 2019].

de los influyentes en la emergencia de la Free European Improvisation; y al igual que Ornette Coleman, Lacy también visitó al grupo inglés AMM¹¹⁷.

La figura de Archi Shepp es considerada como uno de los exportadores del free jazz americano en Europa. En 1962 y en colaboración con Bill Dixon, este músico afroamericano conformó un cuarteto con el fin de viajar a Helsinki y difundir el free jazz por primera vez en un festival de música¹¹⁸. En ese país, Shepp conoció al saxofonista y compositor danés-congolés John Tchicai, y a quien lo incluiría en distintas presentaciones y proyectos tanto en Europa como en Estados Unidos. A pesar de que este último todavía no alcanzaba su capacidad máxima como instrumentista, su adición le aportó vitalidad al ensamble con el que Shepp había emigrado¹¹⁹. Posteriormente, Shepp y Tchicai formaron el ensamble *The New York Contemporary Five* en colaboración con el trompetista Don Cherry, con el bajista Don Moore y con el baterista J.C. Moses, cuya aceptación fue inmediata en Europa. A dos meses del arribo de este grupo a Dinamarca, en noviembre de 1963, grabaron el álbum *Archie Shepp & The New York Contemporary Five* (Sonet, SLP 36, Dinamarca, 1964), en el *Jazzhus Montmartre* en Copenhagen. Aunque fue un ensamble de corta duración, llegaron a grabar 4 álbumes durante un período de dos años hasta 1964, cuando se desintegró la banda. La producción de *Live at the Dorueschingen Music Festival* (MPS, 1968) es considerada como una de las producciones más representativas de Shepp. En este álbum en vivo, se aprecia en el saxofonista su expresividad musical entusiasta y libre de cualquier indicio de referencia de estilo. Muy probablemente, esta grabación represente el mejor momento de la carrera musical de Archi Shepp en la escena del jazz Avant-garde.

Por otra parte, la imagen de Cecil Taylor representa a uno de los músicos más influyentes de la improvisación en ambos continentes. Este pianista fue quien trazó el recorrido que favoreció la emigración del free jazz americano. Irónicamente, cuando este músico trabajaba como lavaplatos para sostener su actividad musical, Taylor recibió el premio al mejor pianista otorgado por la revista *Down Beat* en 1962. Posterior a ello, el músico afroamericano viajó hacia

¹¹⁷ *Ídem*, p. 42.

¹¹⁸ Ben Watson, *Derek Bailey and the story of free improvisation* (London New York: Verso, 2013), p. 208.

¹¹⁹ Todd S. Jenkins, *Free jazz and free improvisation: an encyclopedia. Vol. 2: K - Z* (Westport, Conn.: Greenwood Press, 2004), p. 310.

Escandinavia para realizar un tour con su grupo conformado por el saxofonista Larry Lyons y el baterista Sunny Murray.

En aquella región coincidió con su connacional Albert Ayler y con quien grabó *Four*, el 16 de noviembre del mismo año, en Copenhague. El registro sonoro de esta sesión de 21 minutos fue ignorado por varias décadas, hasta su lanzamiento en el 2004 por la compañía disquera *Revenant Records*.

Esta sesión podría considerarse como la primera grabación, de todo el espectro jazzístico, de una versión larga de una improvisación realizada sin ninguna sincronización explícita de tiempo, de estructura armónica o formal¹²⁰.

Una semana después de la grabación anterior, Cecil Taylor grabó en vivo en el Café Montmartre en Copenhague el álbum *Nefertiti, the Beautiful One Has Come* (Debut Records, 1965). Aunque la calidad de la grabación no favorece la apreciación a detalle del material musical de cada uno de los instrumentistas, en ella se percibe un lirismo extremo en los músicos. Colectivamente, el ensamble establece una masa sonora frenética cuya energía no parece tener fin. En cuanto a Taylor, se percibe que él ejecuta estructuras musicales disonantes y de corta duración, haciendo repeticiones, recurrencias y transposiciones de éstas a distintas alturas del teclado. Mientras que el Lyons en el saxofón improvisa sus melodías enfatizando la realización de grados conjuntos sobre escalas de distintos tipos, y dándoles a ellas un sentido de libertad y ahínco. Y Murray sobresale por su perseverancia rítmica en la batería, aun cuando éste se encuentre detrás del saxofón y del piano¹²¹. Aún cuando la audiencia europea había bien recibido tanto al pianista como a su ensamble —y era notablemente más abierta a las innovaciones musicales en comparación con la estadounidense—, el sentimiento de Taylor de regresar a casa era más importante que la desilusión¹²². Una vez finalizada la gira, Taylor decidió volvió a los Estados Unidos en lugar de expatriarse, tal como lo hicieron varios de sus músicos compatriotas.

¹²⁰Ben YOUNG, Notas de la producción *Albert Ayler – Holy Ghost* (Revenant Records, 2004, Compilación de 10 álbumes)

¹²¹ Jenkins, *Free jazz and free improvisation: an encyclopedia*. Vol. 2: K - Z, p. 341.

¹²² *Ídem*, p. 341.

Años más tarde, este pianista regresó a Europa y donde llevó a cabo conciertos en distintas ciudades, las cuales fueron grabadas y producidas por distintos sellos discográficos hasta una década después. El 30 de noviembre de 1966, en la Maison de Radio France, en París, Taylor grabó el álbum *Student Studies* (BYG Records, 1973) junto a los saxofonistas Jimmy Lyons y Sam Rivers, al bajista Alan Silva y al baterista Andrew Cyrill. Al año siguiente, a finales del mes de junio, se presentó en el Concertgebouw en Amsterdam; y el mes siguiente en el De Doelen en Rotterdam. Estas presentaciones en la región neerlandesa son el inicio de su faceta como músico en solo. En 1969, Taylor junto a Jimmy Lyons (saxofón alto), Sam Rivers (saxofones soprano y tenor) y Andrew Cyrille (batería) participaron como cuarteto en el festival de la Fondation Maeght, en St. Paul-de-Vence. Este concierto fue grabado y producido por distintos sellos discográficos. El primer lanzamiento de este álbum se le nombró *Nuits de la Fondation Maeght* por la productora francesa *Shandar*. Pero su relanzamiento en 1977, al mismo concierto se le llamó *The Great Concert of Cecil Taylor* por la neoyorkina *Prestige*.

El *Free Jazz* encontró en Europa un ámbito propicio para desarrollarse. En gran medida, su adopción se dio porque el público europeo estaba familiarizado con las nuevas corrientes y expresiones artísticas desde la posguerra. Las ideas estéticas sobre el azar en la música se propagaban entre la comunidad musical, poniéndolas en práctica tanto compositores como instrumentistas.

Por lo tanto, la recepción de esta música afroamericana no causaba extrañeza sino interés y afinidad, especialmente en jóvenes músicos que practicaban el jazz en ese entonces. En el viejo continente subyacía un ánimo antiamericano que se intensificaba por la crueldad de las consecuencias de la Guerra de Vietnam. Por primera vez, y después de la Segunda Guerra Mundial, el gobierno de Estados Unidos era puesto en duda como orientador internacional. La atmósfera social cimbraba la política de muchos países a finales de la década de los sesenta y los movimientos estudiantiles se intensificaban gradualmente, especialmente en Alemania y Francia. La música de los afroamericanos reflejaba este cuestionamiento al gobierno de su país lo que causó empatía en jóvenes músicos europeos. Muy probablemente, los ideales extra musicales de carácter social y político hayan sido compartidos entre los músicos de ambos continentes, favoreciendo el interés por improvisar como un medio de liberación en los europeos.

Sin embargo, los ideales que impulsaban a los free jazzistas no fueron adoptados del mismo modo por los precursores de la improvisación libre europea. La idea de la libertad tenía una estrecha relación con la reivindicación racial para los músicos afroamericanos, ya que todavía ellos eran discriminados en ese entonces, tanto socialmente como en el ámbito musical, a finales de la década de los sesenta —aun cuando desde el 2 de julio de 1964 se había promulgado una ley que prohibía la segregación—. La audiencia estadounidense acostumbrada al jazz tradicional tenía dificultades para apreciar esta música debido a que este ánimo de libertad se traducía en amorfismo sonoro y confusión. En la década siguiente, la *new thing* tuvo dificultades para permanecer ya que surgieron otras expresiones musicales afroamericanas que atrajeron la atención en los medios de comunicación. Conforme el jazz funk, el jazz fusión, el disco o el rock ganaban mayor difusión, el free jazz era abandonado. Si bien su ideología era útil en el entorno sociopolítico, su resultado musical no era considerado como el verdadero jazz que representaba a las comunidades afroamericanas; por lo tanto, esta música amorfa no favorecía la retórica que enaltecía la democracia y la colectividad¹²³.

Mientras que, en la escena de la improvisación en Europa, los músicos ponderaban su reflexión sobre la libertad hacia el interior de la música. Su interés por emanciparse de las normas que establecía la tradición musical europea los distanciaba del free jazz. De la misma manera como sucede en la mayoría de los movimientos artísticos, la *Free European Improvisation* nació de manera gradual por lo que es difícil establecer el momento y el lugar exacto cuando estos músicos desistieron de tocar al modo de Ayler, Taylor o Shepp. Este proceso de independencia musical fue particular para cada individuo o grupo debido a que esta manera de improvisar de los afroamericanos era comprendida como un conglomerado de expresiones musicales¹²⁴; y aunado a con quien habían trabajado o tenido contacto, los europeos incursionaron por caminos diferentes, lo que produjo otra variedad de perspectivas con el fin de explorar y experimentar la libertad en la improvisación, con el paso del tiempo.

¹²³ James Lincoln Collier, *The Making of Jazz: A Comprehensive History* (Boston: Mifflin, 1978), p. 455.

¹²⁴ Ekkerhard Jost, “The European Jazz Avant-Garde of the Late 1960s and Early 1970s. Where Did Emancipation Lead?”, en *Eurojazzland: jazz and European sources, dynamics, and contexts*, ed. Franz Kerschbaumer. Luca Cerchiari, Laurent Cugny (Boston: Northeastern University Press), pp. 275–97 (p. 277).

Por otra parte, es difícil especificar cuándo y dónde se dio esta separación, tal como sucede con la emergencia de otros movimientos artísticos. Pero gracias a la documentación sonora, es posible contar con pistas que favorecen imaginar el cómo y cuándo se llevó a cabo este proceso, aunque sea insuficiente la cantidad de grabaciones para precisarlo. Pero con el material que se tiene hasta ahora se pueden señalar tres fases principales: La primera de ellas corresponde a una etapa de *desvinculación de los patterns del bebop y del post-bop*, la cual se caracterizó por ser titubeante debido a su condición de inicial —La producción de *Hearplants* (1965, SABA) por The Gunter Hampel Quintet es un ejemplo de ello—; la segunda, se trata de la *europización de la expresión improvisada* —La producción de *Globe Unity* (1967, SABA), por el ensamble Globe Unity Orchestra hacen muestra de lo anterior—; y la última corresponde a la *multiplicación de enfoques individuales y grupales* —Las producciones de los músicos Peter Brötzmann, Manfred Schoof, Joachim Kühn y Wolfgang Dauner, del año de 1967—¹²⁵.

Entre la segunda mitad de la década de los sesenta y los setentas, se establecieron más de setenta y cinco sellos discográficos en Europa que documentaron esta nueva manera de hacer música, demostrando el gran interés que se tenía por difundirla. Muchos de estos sellos discográficos fueron creados por los mismos integrantes de esta comunidad de la improvisación con el fin de establecer una plataforma de promoción de los músicos de la escena de la Free European Improvisation, y también para independizarse de las grandes compañías. Por ejemplo, en 1967, en Los Países Bajos Misha Mengelberg, Willem Breuker y Han Bennink fundaron la compañía ICP para promover el trabajo musical de la Instant Composers Pool. Un año después, en Alemania, Jost Gebers, Peter Brötzmann, Peter Kowald y Alexander von Schlippenbach constituyeron el sello Free Music Production (FMP). En 1970 en Inglaterra, Tony Oxley, Evan Parker y Derek Bailey se asociaron para fundar *Incus*.

2.1.2. La música indeterminista

En el curso de la historia de la música, sucedieron varios cambios que provocaron la desaparición progresiva de la improvisación. En la segunda mitad del siglo XIX se definieron los roles del

¹²⁵ *Ídem*, p. 278.

compositor y del intérprete. El primero, se trata de la figura del individuo que se encarga exclusivamente de fijar una obra musical, mientras que el segundo es quien asume la responsabilidad de interpretar las ideas musicales plasmadas en un sistema escrito por el compositor. Esto condujo a la creación de obras musicales complejas cuya precisión —expresa en la partitura— tiene por objetivo evitar cualquier incertidud; y, por consiguiente, cualquier intento del intérprete por improvisar.

En el S.XX, el lenguaje musical alcanzó un punto culminante con el Serialismo Integral donde todos los parámetros musicales se predeterminaban con tal precisión que no había lugar para el azar. Por consecuencia, el instrumentista no podía añadir en su interpretación cualquier elemento musical que no fuese previsto en la partitura. La complejidad melódica, armónica y rítmica se intensificó a tal grado que era impensable que el intérprete pudiese improvisar en un lenguaje que no conoce; y cuya rigurosidad complicaba cada vez más su comprensión. “El intérprete tenía ya bastante dificultad con tocar aquello que está escrito como para pensar en improvisar. No había lugar para la intuición”¹²⁶.

Pero en los años 1950 sucedió un cambio con la aparición de la música aleatoria. La subjetividad del intérprete vuelve a tener importancia porque ahora es él quien puede decidir sobre las cualidades de ciertos parámetros musicales, a partir de su libre interpretación. La notación musical cambió de tal manera que los grafismos figurativos o abstractos eran parte de la partitura, y que también debían ser traducidos a música. Estos nuevos signos eran indicaciones generales o aproximadas de cómo debía realizarse algún aspecto de la música. A menudo, el instrumentista solo disponía de sugerencias que le indicaban vagamente en qué sentido debe ejecutar su instrumento:

Después de 300 años, el compositor vuelve al escenario, mezclándose con los intérpretes, improvisando y tomando parte activa en la creación musical instantánea. El compositor y el intérprete aparecen de nuevo reunidos de nuevo en una sola persona¹²⁷.

¹²⁶ Juan Carlos Ortega Valverde, “La improvisación en la música contemporánea”, *Espacio Sonoro*, 2012, 1–10 (p. 2) <<http://espaciosonoro.tallersonoro.com/?s=juan+Carlos+Ortega+Valverde>>.

¹²⁷ *Ídem*, p. 2.

La década posterior se caracterizó por sus movimientos sociales que reclamaban libertad e igualdad. Este ánimo rebelde se oponía a la tradición o costumbre, lo que favoreció la puesta en marcha de la improvisación como un proceso contestatario a las normas de estilo. A finales de los años 1960 surgieron numerosos grupos de distintas expresiones artísticas donde la improvisación era el eje central en ellos; sin embargo, estas agrupaciones siempre encontraron reticencia por parte del público general. En el año de 1968 se realizaron festivales en torno a la improvisación, improvisaciones colectivas, *happenings*, etc.; y donde se involucró la música, la danza, el teatro e inclusive a la pintura. La improvisación se convirtió en una herramienta para impulsar las necesidades expresivas del instante, según la cultura y las condiciones artísticas del improvisador.

2.1.2.1. Las ideas indeterministas de John Cage y La escuela de Nueva York

Sin duda alguna, el compositor estadounidense John Cage (Los Ángeles, 1912-Nueva York, 1992) es una figura emblemática en la música de la segunda mitad del S.XX. Su obra musical ha sido denominada como indeterminista o experimental, cuyas cualidades era un antagonismo al control estricto de la composición del serialismo integral.

Las ideas de Cage se percibieron como innovadoras y fueron rápidamente aceptadas por distintos compositores, tales como Karlheinz Stockhausen —en su obra *Zeitmasse* y *Klavierstück XI* de 1956— y Pierre Boulez —en su *3ª sonata para piano* de 1957—. La experimentación y la imprevisibilidad eran dos nociones pilares del pensamiento musical de Cage. Así lo demuestra su definición de acción experimental, ampliamente difundida en la actualidad: *una acción experimental es aquella que desemboca en un resultado imprevisto.*

Uno de los métodos que este compositor utilizó para suscitar lo súbito era concederle al intérprete la responsabilidad de constituir la forma final. Cage le atribuía al músico la tarea de disponer un conjunto de módulos o estructuras musicales intercambiables y dispuestos en forma circular en el papel. En este caso, el compositor delimita la manifestación del azar dentro de un rango de posibilidades haciendo de la forma un estructura movable o dinámica. Esta falta de especificación formal hace que la obra musical se encuentre en un estado indeterminado al momento de su ejecución.

Las obras de Cage de los años 1950 y 1960 recurren al azar de tres maneras principales:

- a) La utilización de operaciones azarosas para predeterminar una forma musical en una notación convencional; ya sea por la combinación del procedimiento del I-Ching (*Music of Changes*, 1951) o por las imperfecciones del papel (*Music for Piano*, 1952-1956). *Music for Piano 21-52* (1955) consiste en dos grupos de 16 piezas que pueden ejecutarse de forma individual o simultáneamente durante una longitud de tiempo indeterminada. La duración y dinámica son a libre elección del instrumentista.
- b) La utilización de una notación gráfica cuyos parámetros musicales deben ser caracterizados por el intérprete, tales como la línea melódica o la densidad sonora (*Atlas Eclipticalis*, 1961- 1962; *Concert for Piano and Orchestra*, 1957-1958). Esta estrategia establece condiciones que desafían implícitamente al ejecutante. La obra *Concert for Piano and Orchestra* consiste en un libro con 84 diferentes tipos de composición que puede ser ejecutado por un pianista solamente, en cualquier orden, en su totalidad o en parte, o por una orquesta de cámara, como pieza sinfónica o como concierto.
- c) La utilización de un esbozo o lienzo que pueda ser interpretado de modos múltiples favoreciendo la libertad de ejecución instrumental, delegando al ejecutante la interpretación del estímulo visual en términos musicales. (*Cartridge Music*, 1960 ; *Variations*, 1958-1966 et 1978)¹²⁸. *Cartridge Music* (1960) es la primera de las piezas tipo *live-electronic music* donde la manipulación sonora se realiza con la ayuda de la microfónica y la amplificación durante la ejecución musical en el concierto.

Para Cage, la improvisación no es un proceso totalmente puro o naïf porque las posibilidades de elección están teñidas por la presencia de gustos personales, de hábitos, de todo tipo de inclinaciones; por lo que el intérprete no está abandonado a los desafíos que pudiesen presentarse como consecuencia de lo indeterminado. En su música, este compositor estadounidense espera que los intérpretes se desenvuelvan de modo no intencional, pero les establece límites a su ejecución. En algunas de sus obras, Cage enmarca a los instrumentistas dentro de un conjunto de opciones no establecidas ni por el compositor ni por la inspiración del momento o la influencia de un resultado previsto. Sin embargo, el intérprete toma parte también

¹²⁸ Johanne Rivest, “Aléa – happening – improvisation – oeuvre ouverte”, *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe Siècle* (Arles: Actes Sud., 2003), 474–483 (p. 475).

en la deliberación de los parámetros de la música del momento debido a la indeterminación intencionada por el compositor de algunos parámetros de la música a ejecutar¹²⁹.

En resumen, las obras musicales de este compositor alteraron el vínculo de distintos binomios de la tradición musical europea. De modo que la relaciones entre compositor y obra; compositor e intérprete; e intérprete y público fueron sujetas a distintos modos de experimentación y cuestionamiento. Para Cage, lo importante no es el producto final, sino el proceso. Cada representación varía tanto que se pone en duda la existencia de la obra fija e independiente.

En Europa, las ideas *cageianas* fueron adoptadas por jóvenes músicos interesados en la improvisación como un medio de creación musical y se puede percibir su presencia en el pensamiento estético de distintos ensambles. Por ejemplo, en la música grabada del grupo pionero londinés AMM se infiere la influencia del compositor americano, aunque afirmaban desconocer la música de Cage y el Avant-garde americano durante la época de formación. Sin embargo, la integración posterior de Cornelious Cardew a este grupo pionero de la Free European Improvisation contribuiría a dar a conocer un panorama musical de la música contemporánea del momento al resto del grupo. Desde finales de los años 1950, Cardew se encontraba profundamente marcado por la obra de Cage. Por lo que este joven músico podría haber infiltrado las ideas del compositor americano en el grupo inglés. Como consecuencia de la posible influencia de las ideas de Cage, los músicos del AMM consideraban al silencio como parte de la naturaleza musical. De modo que ellos ejecutaban notas de larga duración o hacían silencios de gran extensión. Así lo señala Eddie Prévoist, uno de sus integrantes: “La idea de la ausencia de sonido como música hace una extensión lógica de la idea según la cual todos los sonidos son potencialmente musicales”¹³⁰.

También este compositor influyó en otro grupo pionero de la improvisación libre en Italia. Al interior del grupo *Musica Elettronica Viva*, tomando un lugar como guía místico de la experimentación. Sin embargo, los integrantes de este ensamble consideraban que algunas ideas de Cage no estaban en sintonía con las de ellos, por lo que habría que tomar distancia. Tal como lo señalan los miembros del ensamble, la música del MEV se sitúa, por una parte, en la

¹²⁹ *Ídem*, p. 475–76.

¹³⁰ Saladin, *op. cit.*, p. 58.

prolongación del interés de Cage por el azar, la electrónica en vivo, y más largamente por la dimensión del riesgo que supone la música experimental. Y por otra, en el rechazo de asumir las limitaciones que Cage había impuesto a la creación colectiva, conservando o preservando aún su estatus de compositor.

A pesar de que los músicos reconocían que las ideas de Cage ofrecían un amplio margen de libertad en la ejecución musical y habían extendido algunos límites de la tradición musical europea, los integrantes del MEV señalaban que éstas ideas se rehusaban a *dar el paso* a la creación plenamente colectiva. Ellos se interesaban, en posicionar al interior mismo de la creación grupal la indeterminación y el riesgo:

Lo que es interesante es que nosotros (MEV) hacemos claramente un nuevo tipo de música aleatoria, no basada en los sistemas conocidos o inventados, sino en el riesgo (en todo el sentido del término) del reagrupamiento de individuos por hacer música en cualquier sitio y sin partitura¹³¹.

El interés del MEV por la música electrónica viva no aparece súbitamente. Los trabajos precursores de los compositores americanos John Cage y David Tudor influenciaron a este ensamble con sede en Roma. Estos compositores americanos se interesaron en el desplazamiento escénico de la electrónica, así como en los mundos sonoros insólitos que pudiesen surgir de la amplificación de diversos materiales, por medio de micrófonos de contacto.

Los miembros del MEV no estaban totalmente ajenos a la música de estos compositores en su época de experimentación colectiva. Uno de sus integrantes, Frederic Rzewski había estado en contacto con los trabajos de música electrónica de Cage y Tudor, y conocía las posibilidades que ofrecía tanto la amplificación como el bricolaje de circuitos electrónicos, desde su estancia en 1966 en el Centro de Investigación de Lukas Foss en Buffalo, EU. Posteriormente, este músico regresó a Roma, notablemente emocionado por este descubrimiento, trayendo en sus valijas micrófonos de contacto, mezcladoras y circuitos electrónicos con el fin de enriquecer la gama sonora y las posibilidades de experimentación colectiva en vivo¹³². Las grabaciones de sus

¹³¹ Alvin Curran, "Onoffaboutunderaroundcage", <http://www.alvincurran.com/writings/aroundundercag>.

¹³² Saladin, *op. cit.*, p. 133.

primeros conciertos revelan que los integrantes de este ensamble aprendieron rápidamente a hacer uso de la tecnología en la improvisación.

La noción de la indeterminación y la inclusión del azar en la composición hicieron que los diferentes grupos de improvisación europeos pusieran atención a otras maneras de hacer música. La emergencia de la materia sonora en el instante de su ejecución tenía un gran interés por parte de compositores de cercanos a la tradición musical europea. La conferencia de John Cage en Darmstadt en el año 1958, eclosionó la percepción de la noción de obra musical en Europa, ofreciendo una nueva perspectiva de la simultaneidad de creación y ejecución.

2.1.2.2. Los Neoyorquinos y otros compositores americanos

La Escuela de Nueva York fue un grupo de compositores americanos, encabezados principalmente por Christian Wolff, David Tudor, Morton Feldman y Earle Brown, además de John Cage. Estos músicos neoyorkinos cuestionaban las convenciones musicales que también criticaban los improvisadores. La manera en cómo estos compositores relacionaban con los sonidos, el silencio y el tiempo tiene parecido a la ideología de la improvisación libre. Desde el inicio de los años 1950, los integrantes de este grupo se reunían alrededor de un proyecto común con el objetivo de liberar al sonido: Es decir, *dejar a los sonidos lo que ellos son*. Esto implicaba apreciarlos en su evanescencia y otorgarles cierta autonomía, pero evitando el gusto personal y los hábitos de los compositores durante su intervención. Como consecuencia, esta idea de liberación sonora se extendería a la noción del dominio del tiempo, de manera semejante como sucedería con algunos ensambles de la escena de la improvisación libre europea¹³³.

Feldman y Brown tenían este interés de no especificar la totalidad de todos los parámetros musicales de una obra, en la partitura. En *Intersection III* (1953), Feldman deja al intérprete la decisión de escoger las notas dentro de un registro determinado, así como el momento de su intervención para cada caso temporal¹³⁴. Mientras que Brown, en *December 52* (1952), buscaba

¹³³ Saladin, *op. cit.*, p. 30.

¹³⁴ *Ídem*, p. 29–30.

escapar de la direccionalidad de la lectura para conseguir un descifrado de dimensiones múltiples¹³⁵.

2.1.3. Las ideas aleatorias europeas

2.1.3.1. El azar en la música de Karlheinz Stockhausen

Sin ninguna duda, se reconoce en la actualidad al compositor alemán Karlheinz Stockhausen como un músico que contribuyó a redefinir algunas convenciones de la tradición musical europea. Sus experimentaciones realizadas entre los años 1955 a 1958 atestiguan un período de transformación musical que antecedió e influyó a la emergencia de la improvisación libre en Europa. En *Zeitmasse* (1955-1956), Stockhausen desvanece ligeramente las cualidades deterministas que tanto caracterizaba al serialismo integral. En esta obra, la sincronización entre cinco instrumentistas es alterada para favorecer la interpretación individual. Mientras que en *Klavierstück : XI* (1956), el músico debe navegar *sin intención* dentro de un ensamble de diecinueve secuencias compuestas. Aunque en esta última obra las cualidades sonoras de cada una de las secuencias están determinadas por el compositor, la forma final de la obra no lo está. Por consecuencia, el intérprete es quien debe diseñar la forma final, como resultado de sus decisiones durante la ejecución. *Klavierstück : XI* es considerada como una de las primeras obras propiamente dichas *abiertas*.

En la segunda mitad de los años 1960 y paralelamente con la emergencia de la improvisación libre europea, Stockhausen atravesaba una etapa creativa que él mismo llamó como *música intuitiva*, cuyo interés consistía en incluir al intérprete en el proceso creativo alrededor del azar partiendo de mínimas pautas.

En esta música, el proceso de composición ocurre en tiempo real, el cual es desarrollado por los intérpretes que improvisan a partir de ideas de Stockhausen. De este período, *Aus den sieben jogen* (1968) es la obra célebre que consiste en una pieza en forma de textos poéticos, cuyo contenido hace alegoría de cómo debe pensar el intérprete durante su ejecución. Esta obra conduce

¹³⁵ Jean-Yves Bosseur, *Le sonore et le visuel: intersections musique-arts plastiques aujourd'hui* (Paris: Dis Voir, 1993), p. 16.

al ejecutante a “un proceso contenido de una información intelectual mínima para un condicionamiento espiritual máximo”¹³⁶. Aunque puede observarse una relación de esta pieza con la improvisación, Stockhausen niega cualquier vínculo con ella; para el compositor, el improvisador estará siempre dependiente a formulas y esquemas preexistentes, por lo que difícilmente alcanzaría un estado de consciencia durante su ejecución¹³⁷. Otra de las innovaciones de Stockhausen que también tuvo injerencia fue en la idea de forma musical. Este compositor alemán propone la noción de *Momentform* como una forma sonora independiente del compositor, cuya autonomía es el resultado de la distribución aleatoria de *grupos* autárquicos, sin relación alguna de disposición durante su realización. *Momente* (1962-1969) fue la primera obra compuesta bajo estos principios de transposición modular, y que se caracteriza por su transitoriedad formal como resultado de la arbitrariedad en la selección de estos módulos autocráticos en el momento justo de la ejecución de la obra¹³⁸.

2.1.3.2. La noción de la obra abierta

La idea de la obra de arte —como un objeto cerrado, fijo, definitivo o completamente especificado— fue cuestionada por la noción de la *obra abierta*. Esta última idea, aparénteme subversiva, sugiere un arte de colaboración y de cooperación entre compositores e intérpretes. Se trata de una actitud que hace resaltar la equidad, la democracia y la colectividad. Aún cuando ciertos parámetros estén predeterminados en una obra así, lo fortuito se manifestará debido a esta *especificación incompleta*, la cual no debe entenderse como la ausencia de estructuración.

En algunas obras de Pierre Boulez, de Karlheinz Stockhausen o de dejar Brown es preferible referirse a ellas como obras abiertas y no indeterministas—como en el caso de Cage—; ya que en ellas cohabitan la determinación y el azar. Es decir, aquellos parámetros no especificados con anterioridad por el compositor fueron deliberadamente puestos así para darle al ejecutante la

¹³⁶ Dominique Bosseur y Jean-Yves Bosseur, *Révolutions musicales: la musique contemporaine depuis 1945*, 5^e édition (Paris: Minerve, 1999), p. 138.

¹³⁷ Karlheinz Stockhausen, *Texte zur Musik 1963-1970* (Köln: Du Mont Buchverlag, 1971). p.123; cit. por Saladin, *op.cit.*, p. 28–29.

¹³⁸ Philippe Albèra, “Modernité II: la forme musicale”, en *Musiques - Une encyclopédie pour le XXI siècle. VI: Musiques du XXe siècle* (Arles-Paris : Actes Sud-Cité de la musique, 2003), p. 65.

libertad de precisarlo en su ejecución. Es decir, el trabajo inicial del compositor se reduce a establecer un objeto (en este caso, la partitura) que impulse la generación de material musical no previsto e independientes. Aún si el resultado final no está bajo el control del compositor, de cualquier manera, siempre habrá una relación entre el material sonoro imprevisto con las ideas musicales del compositor predeterminadas y plasmadas en el papel. Tal es el caso de las obras *Twenty-Five Pages* (1953) de Brown y *Klavierstück XI* (1956) de Stockhausen, donde se evoca la permutación de secciones de la forma¹³⁹. Con base en lo anterior, podemos señalar que la obra abierta es dinámica debido a su autonomía y movilidad limitada.

Sin embargo, su naturaleza cambiante está sujeta, por una parte, a las predeterminaciones impuestas por el compositor; y por otra, a la capacidad instrumental y creativa del ejecutante. Esto conlleva a que una obra de estas características tenga distintas apreciaciones, tanto previo a su ejecución como posterior a su finalización. *December 1952* es quizás la composición más famosa y notable de Brown cuya representación es totalmente gráfica, sin ninguna referencia visual a la notación musical tradicional. Su *partitura* consiste esencialmente en un conjunto de líneas horizontales y verticales de anchura variable, extendidas sobre la página. El compositor da *carta blanca* al intérprete, pero sin abandonar completamente sus prerrogativas como compositor, porque es él quien ofrece esta invitación para improvisar al ejecutante, limitándolo margen de acción a través de indicaciones ambiguas, pero a considerar. Es una obra capital en la historia de notación gráfica de la música. El papel del ejecutante es interpretar la partitura visualmente y traducir la información gráfica a música. En la mayoría de las composiciones de Brown, el orden de los eventos musicales se deja a la libre decisión del director o del ejecutante durante su ejecución. De esta forma, ninguna ejecución de una obra escrita de Brown será igual a otra. Con la noción de la obra abierta, las fronteras entre compositor e intérprete se disuelven debido a la naturaleza misma de la música experimental¹⁴⁰.

¹³⁹ Rivest, *op. cit.*, p. 476.

¹⁴⁰ Ídem, p. 477.

2.1.4. El movimiento fluxus

Fluxus fue un movimiento alternativo y radical creado por Georges Maciunas en 1962 y que reunió a más de medio centenar de artistas plásticos, músicos, poetas y performers bajo consignas cercanas al dadaísmo y al surrealismo. Estuvo formado por grandes intelectuales que se afanan en buscar el lado irracional o no convencional de la creación artística. Como indica su nombre *fluxus* —flujo, en latín—era un continuo que promovía el flujo libre de ideas y obras, desintegrando el academismo artístico en lo cotidiano. En un inicio, este movimiento nació como una revista de arte, en la ciudad alemana de Wiesbaden en 1961 junto al Festival Festum Fluxorum y con una serie de conciertos en Nueva York.

En la antítesis del Arte conceptual, Fluxus es una vía de desintegración del arte en lo cotidiano. Fluxus nació, en un principio, como una revista de arte, en la ciudad alemana de Wiesbaden en 1961 con el Festival Festum Fluxorum y con una serie de conciertos en Nueva York. Las primeras actividades de Fluxus se llevaron a cabo a principios de los años 60. Esa época estableció una división para las artes plásticas en Europa y en Estados Unidos. El campo de tensión de los múltiples movimientos anti-arte que sucedieron a las ideas de Marcel Duchamp—*Neo-Dada* en Nueva York, *Nouveau réalisme* en París, *Zero* en Düsseldorf—permitió explorar libremente la realidad y cuestionar el significado tradicional de los medios artísticos. El surgimiento de nuevas expresiones artísticas se basó en reconciliar el arte con la vida enfatizando la acción y el involucramiento del público, y no en la producción de artefactos.

De manera general, la filosofía estética que sustentaba al movimiento provenía de Estados Unidos. Las ideas de John Cage habían permeado en el pensamiento musical. En gran parte, Fluxus se derivó de la música experimental; y por otra, de la evolución de las artes plásticas. Este movimiento consistió en una expresión sensorial en conciertos, eventos, manifiestos y ediciones; por tal razón, músicos, literatos y artistas plásticos se sentían atraídos por éste y realizaron producciones conjuntas. En las composiciones e improvisaciones musicales eran introducidos objetos de diversa naturaleza para producir ruidos y sonidos, los más raros posibles. Así, las máquinas de escribir, las ruedas y gomas de bicicleta transportaban el ruido de la cotidianidad y de la vida urbana hacia un contexto cultural, donde estos mismos ruidos eran aislados y pulidos para luego ser organizados musicalmente.

En *Zen for Head* (1962) de Nam June Paik, el artista utilizó su corbata para trazar caligramas sobre un rollo de papel; luego, metió su propia cabeza en un cubo de tinta y con ella — pero ahora transformada en un nuevo pincel— concluía la acción trazando una línea con sus cabellos. Los artistas y músicos reunidos sobre este movimiento hicieron a un lado aquellas convenciones artísticas que estructuraban la cultura erudita o académica —tales como las fronteras entre las artes, las formas de arte autoritario o la preparación de un terreno propicio para la experimentación musical— a través de la organización de conciertos Fluxus. Los primeros se llevaron a cabo en Wiesbaden en septiembre de 1962. En la segunda mitad de esa década, algunos artistas afiliados a Fluxus se encontrarían con miembros de los grupos de improvisación libre, tales como el AMM, el Spontaneous Music Ensemble y el Musica Elettronica Viva.

Entre las diferentes personalidades que contribuyeron a este movimiento fue La Monte Young, cuya música tuvo cierta apreciación, por su apariencia conceptual y minimalista, en la escena musical en esa década. Sus obras ejemplifican el interés generalizado de los músicos y artistas pioneros fluxus por la experimentación alrededor del sonido en su estado singular, existencial y elemental. Por tal razón, su música consiste en la producción de sonidos tenidos o de larga duración, de la misma manera cómo lo hacían los integrantes del del AMM¹⁴¹.

Además, la unicidad y la transitoriedad, como cualidades del *happening*, atrajeron la atención de músicos de la *Free European Improvisation*. La integración de la improvisación en la experimentación muestra el interés de los músicos de ejecutar material sonoro sin ninguna finalidad, de manera anti teológica, pero en constante renovación¹⁴².

2.2. Los pioneros de la Free European Improvisation

Tal como se ha dicho anteriormente, a finales de la década de los sesenta surgieron diversos grupos de improvisación en Europa con un enfoque musical diferente. El ánimo rebelde de estos ensambles se oponía a todo lo establecido por la tradición musical eurocéntrica, infundiendo controversia en sus presentaciones por la manera de hacer música. Desafortunadamente, estos

¹⁴¹ Saladin, *op. cit.*, p. 30–31.

¹⁴² Rivest, *op. cit.*, p. 479.

músicos no fueron acogidos fácilmente por el público puesto que en ese entonces existían otras expresiones musicales nacientes que producían mayor empatía con el público, aún cuando simpatizaban también con los movimientos sociales reclamantes de libertad e igualdad.

Durante el año de 1968 —caracterizado por su intensidad social y artística— se realizaron festivales donde se involucró a la improvisación en la música, la danza y el teatro. De ahí que ésta se convertiría en una herramienta impulsora de las necesidades expresivas del instante, tal como sucedió en el *happening* y en la música. La Free European Improvisation no se desarrolló de manera homogénea en los países europeos. En Inglaterra, Holanda y Alemania hubo mayor dinamismo en comparación con otros países del viejo continente, donde incluso se formaron distintas agrupaciones cuyos integrantes eran de nacionalidades distintas.

2.2.1. AMM

En 1965, en Londres, se conformó uno de los grupos más enigmáticos y pionero de la escena de la improvisación libre en Europa. El guitarrista Keith Rowe, el saxofonista Lou Gare y el bajista Laurent Sheaff decidieron abandonar el jazz idiomático —en ese tiempo ellos tocaban en la orquesta de jazz de Mike Westbrook— para explorar otros caminos diferentes de invención musical. Estos músicos y junto al baterista Eddie Prévost iniciarían una etapa en conjunto cuyos esfuerzos se concentraron en la experimentación del free jazz. Al año siguiente, se unió el compositor Cornelius Cardew quien tuvo conocimiento del ensamble cuando los invitó a participar en la interpretación de su obra gráfica *Treatise*. A partir de ese entonces, el AMM tomó una nueva dirección sobre la improvisación. En aquella época, las ideas de John Cage y el azar en la música contemporánea causaban interés, y Cardew tenía conocimiento de ellas. En su ensayo titulado *Toward an Ethic of Improvisation*, este compositor reflexiona profundamente sobre este fenómeno musical. En su escrito, este músico inglés hace notar lo absurdo de grabar música improvisada porque sería apreciar una música fuera de su naturaleza. Para Cardew, el entorno proporciona *una partitura* que es interpretada inconscientemente por los músicos durante su ejecución y que es, a la vez, inseparable a la improvisación¹⁴³.

¹⁴³ http://www.ubu.com/papers/cardew_ethics.html

Por otra parte, es extraño que este grupo investigara sobre la improvisación en total secretismo. Los integrantes del AMM realizaban sus experimentaciones con discreción, fuera de la vista de otros grupos musicales, y desconociendo la existencia de otros grupos similares de improvisación en la misma ciudad¹⁴⁴. Uno de los ejes centrales de su investigación fue la noción de *reinventarse a sí mismo*¹⁴⁵, puesto que para improvisar libremente era necesario separarse de sí mismo y formar parte de un *ser colectivo*. En otros términos, esto significaba abandonarse de la individualidad sonora de cada instrumento para fusionarse en el todo musical¹⁴⁶.

En sus álbumes *AMMmusic* (ReR Megacorp, Matchless Recordings, 1966) y *The Crypt* (Matchless, 1968) se puede percibir una música que se constituye orgánicamente y donde los instrumentos se encuentran en el mismo plano sonoro. Estas producciones serían consideradas, con el paso del tiempo, como referentes del pensamiento de la Free European Improvisation. Durante el período de existencia de este grupo, diversos músicos y compositores se unieron temporalmente a ellos. Por ejemplo, el compositor estadounidense Christian Wolff formó parte del conjunto durante su año sabático en Gran Bretaña; el percusionista Christopher Hobbs quien en ese entonces era estudiante de Cardew en la Real Academia de Música o el pianista John Tilbury quien remplazaba a Cardew cuando éste no estaba presente. Hasta su fractura en 1972, el AMM estuvo constituido principalmente por Cardew, Gare, Prévost y Rowe.

A más de cincuenta años de su fundación, el significado de las siglas del nombre del grupo AMM continúa siendo un misterio. Algunos músicos y críticos sugieren que podría significar *Art Madness and Music*, *Autonomous Modern Music* o *Association of Miserable Modernists*.¹⁴⁷

2.2.2. Spontaneous Music Ensemble

En 1965, los músicos británicos John Stevens (batería) y Trevor Watts (saxofón) se reunieron con la idea de conformar un ensamble de improvisación bajo las influencias del free jazz

¹⁴⁴ <http://www.efi.group.shef.ac.uk/mamm.html>

¹⁴⁵ Saladin, *op. cit.*, p. 45.

¹⁴⁶ Ídem, p. 53.

¹⁴⁷ Idídem, p. 37.

afroamericano, del abstraccionismo, del radicalismo del AMM, de la música de Anton Webern y de las ideas Samuel Becket¹⁴⁸. En ese entonces, el baterista y el saxofonista ya se conocían desde 1958, cuando ellos eran parte de las fuerzas armadas británicas. Durante ese período, estos músicos vivieron durante tres años y medio en Alemania donde descubrieron la música de Eric Dolphy, Charles Mingus, John Coltrane y Ornette Coleman¹⁴⁹.

Años más tarde, en enero de 1966 y una vez establecido como grupo en Londres, el *Spontaneous Music Ensemble* realizó un período intensivo de seis noches en el *Little Theatre Club* donde grabaron su primer álbum *Challenge* (Eyemark, EMPL 1002, Reino Unido, 1966) un mes después. Al año siguiente, en 1967, John Stevens tomó la dirección del ensamble que estaba constituido en ese entonces por Trevor Watts, Paul Rutherford, Kenny Wheeler, Evan Parker, Derek Bailey, Barry Guy. A partir de esa fecha, Stevens comenzó a elaborar una concepción personal sobre la noción de la improvisación colectiva. Para el baterista, este ensamble era considerado como un espacio donde se experimentaba regularmente con mecanismos de interacción, con procedimientos de creación colectiva, con métodos de escucha, con técnicas instrumentales y así como con la ubicación de los intérpretes¹⁵⁰.

Con el paso del tiempo, el Spontaneous Music Ensemble cambiaría tanto de participantes como de número de integrantes, incrementando su tamaño. Este agrandamiento, de hasta treinta personas, hizo que el ensamble cambiara de nombre al de Spontaneous Music Orchestra¹⁵¹. El *Little Theatre Club* se convertiría para ellos en un cuartel general para la experimentación musical, y lugar de encuentro de improvisadores de toda Europa. Durante las décadas de los sesenta y los setenta, este ensamble musical grabó poco más de una decena de discos. Con el fallecimiento de John Stevens en 1994, dio por finalizado el Spontaneous Music Ensemble.

¹⁴⁸ https://en.wikipedia.org/wiki/Spontaneous_Music_Ensemble#Discography

¹⁴⁹ Saladin, *op. cit.*, p. 80.

¹⁵⁰ Ídem, p. 82.

¹⁵¹ *Ibíd.*, p. 89.

2.2.3. Instant Composers Pool

En Los Países Bajos también se desarrolló con gran interés la práctica de la improvisación libre. En 1967, el pianista y compositor Mischa Mengelberg, el percusionista Han Bennink y el saxofonista Willem Breukner se reunieron, para formar un ensamble musical con el fin de experimentar la música de manera distinta. Su ánimo los llevó también a crear una cooperativa de promoción de producciones musicales de esta práctica musical, estableciéndose como una contracultura ante la indiferencia de las compañías disqueras transnacionales. Influenciados por las nuevas ideas estéticas que incumbían a distintas expresiones artísticas —tales como el free jazz, la música experimental, el movimiento Fluxus y el Happening— estos músicos conformaron el Instant Composers Pool, en Amsterdam. Este grupo de músicos se caracterizó por combinar la improvisación y la composición. Para ellos, la noción de *composición instantánea* significaba, al mismo tiempo, democratizar los distintos aspectos de la música y desvanecer la jerarquía entre compositor e intérprete, según el paradigma musical eurocéntrico¹⁵². Este intento por establecer la igualdad de condiciones entre la creación y la interpretación los condujo a desarrollar un sonido diverso y distintivo.

Para Mengelberg, este ensamble representaba una extensión de su pensamiento político. Para este pianista, la improvisación y la composición tienen mucho en común porque ambas, como procesos de invención, involucran casi el mismo tipo de consideraciones estéticas y formales de la música. Su visión de la improvisación no era en absoluto utópica porque siempre ésta tenía en cuenta las limitaciones inherentes de cualquier práctica musical. En una entrevista, Mengelberg declaró:

Creo que los dos asuntos [la improvisación y la composición] no son muy diferentes. Los procesos de consideración de las actividades musicales son paralelos entre sí. Sólo el procedimiento es diferente: en la música improvisada se recoge una cantidad de equipaje que se puede emplear sobre el terreno, mientras que como compositor hay que ser mucho más elaborado al respecto. Te sientas en un escritorio y usas tu equipaje para

¹⁵² Floris Schuiling, “The Instant Composers Pool : Music notation and the mediation of improvising agency”, *Cadernos de Arte e Antropologia*, 5.1 (2016), 39–58 (p. 40) <<https://journals.openedition.org/cadernosaa/1028>>.

llenar una página con notación musical, con sugerencias de lo que debe ser tocado por un grupo de músicos a los que no necesariamente perteneces¹⁵³.

Sin embargo, las ideas del pianista sobre la igualdad y la democratización musical suscitaban diferencias entre éste y el saxofonista. Finalmente, en 1973, Breukner abandonó el grupo. Con el paso del tiempo, el ICP extendería la cantidad de sus integrantes para crear la ICP Orchestra, haciendo partícipes en ella a músicos de diversas nacionalidades. También, su ánimo de crear mejores oportunidades para los improvisadores ha hecho que su compañía discográfica *ICP Label* sea una de las más reconocidas por su contribución en la difusión de la Free European Improvisation, desde su primera producción en 1967, hasta la fecha.

2.2.4. Musica Elettronica Viva

En la primavera de 1966, en Roma, los estadounidenses Frederick Rzewski, Allan Bryant, Alvin Curran, Jon Phetteplace, Richard Teitelbaum, Carol Plantamura y el italiano Ivan Vandro se reunieron para fundar el grupo de Música Electtonica Viva, como una cooperativa de compositores. En septiembre de ese año, se presentaron por primera vez en la primera edición del festival *Avanguardia Musicale* donde actuaron en varias ocasiones. Este festival consistió en tres conciertos de música electrónica y *live electronics*, uno instrumental y el otro dedicado a la música de Giuseppe Chiari¹⁵⁴. No es de sorprenderse que el pensamiento musical del MEV haya sido influenciado por las ideas de compositores de música contemporánea de ese entonces, ya que la mayoría de los integrantes de este grupo de expatriados tenían una formación musical académica y eran graduados de universidades prestigiosas. Por ejemplo, Rzewski conoció a Christian Wolff y a David Behrman durante su formación en Harvard, y a Roger Sessions y a Milton Babbitt, en Princeton; Curran estudió en Yale con Mel Powell y Elliott Carter; Richard Teitelbaum se formó en Yale, y después en Italia bajo la dirección de Luigi Nono¹⁵⁵.

¹⁵³ Bas Andriessen, *Tetterettet: Interviews met Nederlandse improviserende musici*. (Ubbergen: Tandem Felix, 1996); cit. por en Schuiling, p. 46.

¹⁵⁴ Robert Adlington, *Sound commitments: avant-garde music and the sixties* (Oxford: Oxford Univ. Press, 2009), p. 105.

¹⁵⁵ Saladin, p. 103.

El grupo cesó sus actividades en 1971, al menos en su forma histórica. Rzewski regresó a Nueva York acompañado de Richard Teitelbaum y con quien hizo rápidamente una formación bajo el nombre de MEV. En esta nueva etapa, se agregarían el percusionista Gregory Reev, el trombonista Garret List y el multi-instrumentista de alientos Jon Gibson.

2.2.5. Music Improvisation Company

En 1968, el saxofonista Evan Parker, el guitarrista Derek Bailey, Jamie Muir y el tecladista Hugh Davies formaron el ensamble Music Improvisation Company (MIC). Aún cuando este ensamble duró aproximadamente tres años, este ensamble tuvo el tiempo suficiente para demostrar que era posible aventurarse hacia un universo sonoro diferente y sin hacer referencia ni al jazz ni a la tradición europea. Como resultado de la exploración audaz, la música del MIC se percibe con expresividad y disonancia, lo que refleja las ideas de Bailey y Parker, pioneros de la improvisación libre en solo. Este grupo realizó dos sesiones de grabación en 1969 y en 1970, pero es hasta años más tarde que éstas se difunden en la producción *The Music Improvisation Company 1968-1971* (Incus 17, Reino Unido, 1976) ¹⁵⁶.

2.2.6. New Phonic Art

En abril de 1969, el pianista argentino Carlos Roqué Alsina, el baterista Jean-Pierre Grouet, el trombonista Vinko Globokar, y el clarinetista y saxofonista Michel Portal se reunieron para formar el New Phonic Art, e irse de gira por distintos países en Europa en ese mismo año. Es hasta 1971 cuando realizan la producción *Begegnung In Baden-Baden* (WERGO, 1971) cuya música se realizó sin ninguna preparación o guía visual para en su lugar, experimentar y explorar la libertad, haciendo uso de la tolerancia y la intuición ¹⁵⁷.

Sus integrantes ya habían llamado la atención de la escena de la música contemporánea como intérpretes y compositores, a la vez. Por ejemplo, Roqués conoció a los compositores Iannis

¹⁵⁶ Jenkins, *Free jazz and free improvisation: an encyclopedia. Vol. 1: A - J*, p. 31.

¹⁵⁷ New Phonic Art, Notas del disco *Begegnung In Baden-Baden*, (LP), WERGO, WER 6006, Germany, 1971

Xenakis, Luciano Berio y a Eloit Carter en Alemania durante una visita como artista residente en Darmsdat. Drouet, por su parte, hizo estudios en el Conservatorio de Bordeaux; Globokar, se había hecho notar por su célebre interpretación de *Sequenze V* de Berio; y Portal ya era reconocido como clarinetista por haber obtenido los primeros lugares en los concursos del Conservatorio Nacional de París y del Concurso Internacional de Genève.

De todo el pensamiento grupal del New Phonic Art resalta la idea que tiene Globokar de la improvisación. Para él, la música improvisada está más relacionada a una predisposición que a un conjunto de posibilidades predeterminado. El trombonista hacía hincapié en la noción de tensión-distensión como procedimiento elemental para improvisar¹⁵⁸. Globokar no creía en la improvisación pura, sino en la posibilidad de utilizar elementos de un repertorio de ideas musicales pero maleables con el fin de orientar la ejecución.

Además, este mismo músico propone cinco conceptos como prescripciones útiles en la improvisación: la *imitación exacta*, la cual puede ser imposible si se carece de oído absoluto; la *integración*, menos rigurosa y posiblemente más gratificante para el instrumentista; la *duda* y la *intervención esporádica*, lo que simula un cierto distanciamiento; y la *oposición*, que exige un mayor estado de consciencia y análisis¹⁵⁹. Con el paso del tiempo, este cuarteto ha sido considerado como uno de los precursores de la improvisación libre colectiva.

2.2.7. The Peter Brötzmann Octet Machine Gun Band

En 1968, varios improvisadores de la escena free europea y de distintas nacionalidades se reunieron para conformar un ensamble de improvisación colectiva. Los alemanes Peter Brötzmann (saxofón), Buschi Niebergall y Peter Kowald (ambos contrabajistas); el inglés Evan Parker (saxofón tenor), los neerlandeses Han Bennink (batería) y Willem Breuker (saxofón tenor); el belga Fred Van Hove (piano) y el sueco Sven-Åke Johansson (batería) grabaron el histórico álbum *Machine Gun* (BRÖ, 1968) presentándose como *The Brötzmann Octet*. Aunque su paso como

¹⁵⁸ Célestin Deliège, *Cinquante ans de modernité musicale: de Darmstadt à l'IRCAM : contribution historiographique à une musicologie critique*, ed. Irène Deliège (Liège: Mardaga, 2012), p. 418.

¹⁵⁹ *Ídem*, p. 418.

ensamble fue breve, esta producción es considerada como referente de la improvisación libre en Europa por ser una de las primeras que se realiza con un ánimo totalmente diferente al Free Jazz. En esta producción, el octeto se percibe como una masa sonora caótica y furiosa que se constituye gradualmente haciendo uso de ostinatos en la percusión, *staccatos* en los instrumentos de metal, chillidos y ruidos del mecanismo de los instrumentos de aliento, notas de gran intensidad expresividad y carácter violento. A más de cuarenta años de haber sido grabada en un sótano, esta producción musical continúa desafiando al oyente más experimentado.

Debido a las dificultades económicas para seguir como grupo de este tamaño, Brötzmann reduciría la cantidad de participantes hasta llegar a la forma de trío. A partir de 1969 hasta 1976, este saxofonista sería parte del trío Brötzmann-Hove-Bennink.

2.2.8. Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza

El compositor italiano Franco Evangelisti fundó, en 1964, el *Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza* (GINC) con el fin de promover la música contemporánea en Roma. Entre sus miembros se encontraban Giancarlo Schiaffini —que más tarde fundó el *Gruppo Romano Free Jazz* y la *Orchestra Instabile Italiana*—, Franco Evangelisti, Antonello Neri, Mario Bertoncini, Giovanni Piazza, Egisto Macchi, y Ennio Morricone. También, Frederic Rzewski, fundador de *Musica Elettronica Viva*, participó durante un tiempo en las actividades de este grupo. En su intento de unir la improvisación y las ideas de los compositores Karlheinz Stockhausen y Luigi Nono, la música del GINC se percibía como ruidosa y anti musical. La exploración instrumental no convencional y la producción de material sonoro sin referentes ni melódicos ni armónicos eran sus procedimientos recurrentes¹⁶⁰. En general, el pensamiento del ensamble se interesaba en la exploración de la improvisación no idiomática y la democratización de los diferentes aspectos que conciernen la tanto la invención como la forma. Su perspectiva musical influyó enormemente a un gran número de improvisadores en Europa¹⁶¹.

¹⁶⁰ Adlington y Robert, *Sound commitments: avant-garde music and the sixties* (Oxford: Oxford Univ. Press, 2009), p. 103.

¹⁶¹ Jenkins, *Free jazz and free improvisation: an encyclopedia. Vol. 1: A - J*, p. 165.

2.2.9. Globe Unity Orchestra

En el otoño de 1966, los integrantes del quinteto Manfred Schoof, del trío del saxofonista Peter Brötzmann, el bajista Peter Kowald y el baterista Sven-Ake Johansson se reunieron *ex profeso* para participar en el Festival de Jazz de Berlín de esa edición y conformar un ensamble de mayor tamaño. Con el paso del tiempo, el pianista y compositor Alexander von Schlippenbach se convirtió en el principal compositor y líder del grupo. A inicios de la década de los 70, este ensamble perdió gradualmente el interés de ejecutar obras predeterminadas; y en cambio enfocó sus esfuerzos en la improvisación colectiva y solista, sin previsiones musicales. Esto hizo que el Globe Unity Orchestra atrajera más audiencia. Su disco *Globe Unity* (1966, Saba) es considerado como un ejemplo que demuestra la independencia de la improvisación europea con el free jazz. Después de casi veinte años de trayectoria, esta orquesta haría su última actuación en el Festival de Chicago en 1987¹⁶².

2.3. Las innovaciones musicales de la *Free European Improvisation*

2.3.1. La auto invención en el ánimo reformista

2.3.1.1. El abandono de normas idiomáticas y constituyentes del espacio musical.

Para los pioneros de la Free European Improvisation, *abandonar las normas* significaba, por una parte, rechazar el pensamiento de tradición europea el cual establece el cómo debe componerse y cómo interpretarse la música; y por otra, desatender los criterios que regían la práctica de la improvisación en el ámbito del jazz en ese entonces. Este interés común en ejecutar música libre los condujo a explorar distintos procedimientos y a obtener resultados disímiles¹⁶³.

Su interés por lo imprevisto hizo que el proceso de composición y de ejecución de una obra musical fija fuesen inaceptables para ellos porque éstas representaban una oposición evidente a su

¹⁶² *Ídem*, p. 160.

¹⁶³ Watson, *op. cit.*, p. 220.

pensamiento liberador. Sin embargo, algunos ensambles experimentaron la improvisación dentro de un entorno predeterminado, pero sin restringir la experimentación individual. Esto era posible porque las prescripciones, aunque fuesen mínimas, se concebían de manera colectiva. Si éstas hubiesen sido el resultado de la reflexión de un solo individuo, entonces se trataría de la ejecución de una composición; puesto que en la tradición eurocéntrica se entiende que ésta última es el resultado de un proceso individual. Por ejemplo, la idea de *democratizar la música* del pensamiento del grupo Instant Composers Pool sugiere independizar al ensamble de la jerarquía que establece la imagen del compositor. Esto le permitía al grupo establecer preceptos de manera consensuada antes de la improvisación. De modo que todo lo que ejecute el improvisador provendría de su propia reflexión, liberándose de la obligación “de expresar de la mejor manera tanto las ideas del compositor como el deseo del director de orquesta”¹⁶⁴.

Por consecuencia, al emanciparse el músico de cualquier jerarquía o restricción idiomática, nace en él un estado de conciencia musical diferente para improvisar. Es decir, la identidad del improvisador libre europeo experimenta consigo mismo mientras rechaza las convenciones artísticas regidas por el academismo o la erudición; y solamente así, es como éste puede establecer un entorno *ad hoc* para ejecutar material sonoro imprevisto. En este sentido, podemos decir que se trata de “auto inventarse con base en el rechazo a modelos y en el espacio que libera”¹⁶⁵.

Sin embargo, la liberación que busca el improvisador europeo se instaura en una perspectiva distinta al improvisador de freejazz. No es nada más darle la espalda a todo lo que rememore a la tradición musical y las normas que pudiesen regir un estilo de improvisación. Se trata de emanciparse también de sí mismo para evitar exponer su identidad musical y cultural. El improvisador eurológico “se opone a cualquier manifestación de la historia, de la narración o de la memoria, oponiéndose a cualquier manifestación del ego”¹⁶⁶.

Contrariamente, la expresión del músico de jazz, por su parte, es una combinación compleja donde el sonido, la personalidad, y la sensibilidad del ejecutante revelan el pasado y el presente. El pensamiento del músico de free jazz se interesa en conservar su historia personal

¹⁶⁴ Raphaël Imbert, *Jazz Supreme: Initiés, mystiques et prophètes* (Paris: Éditions de l'éclat, 2018), pp. 55–56.

¹⁶⁵ Saladin, *op. cit.*, p. 46.

¹⁶⁶ *Ídem*, p. 55–56.

reforzándola en cada ejecución porque el jazz es la música de uno mismo¹⁶⁷. Es decir, el jazzista debe narrar su historia aludiendo *el aquí y el ahora* durante su ejecución:

Él ilustra lo qué es, el momento dónde está y el lugar dónde se encuentra. El jazzista toca lo que es él, él toca “su vida” y propone a sus camaradas su “experiencia musicalizada” para escenificarla y combinarla con la de ellos, como si fuese parte de un destino colectivo con sentido común y musical¹⁶⁸.

El impulso liberador eurológico, en cambio, se constituye por el deseo de hacer música sin preparación, por la experimentación individual, por el ánimo colectivo y por el sentimiento radical y extremo. Varios de los músicos de la escena de la improvisación libre pertenecieron al movimiento Fluxus; y junto a otros artistas, colaboraron para hacer sucumbir las fronteras que separan las disciplinas artísticas y el autoritarismo formal en ellas. Esto favoreció crear un terreno propicio para experimentar la improvisación y tomando distancia del free jazz. Algunos grupos de la escena de la improvisación europea, tales como el AMM, el Spontaneous Music Ensemble y el Música de Elettronica Viva se encontrarían en algunos conciertos organizados por este movimiento de arte contemporáneo, en la segunda mitad de los años 1960.

2.3.1.2. Previsión de una nueva dimensión sonora

Con la liberación de reglas de estilo o de consignas, los improvisadores europeos se encontraron frente a un espacio vacío, el cual habría que transformarlo en uno musical. Esta vaciedad haría que los músicos concentraran su esfuerzo en explorar *in situ* sus habilidades musicales y sus instrumentos para transmutar la falta de contenido implícito del espacio de la improvisación libre. Por lo tanto, la experimentación y la exploración se convertirían en las instrucciones más importantes antes de introducirse a la experiencia de la improvisación. Esto tendría por consecuencia que la música emergente sea el resultado de modos únicos de creación sonora y de relaciones entre los mismos participantes¹⁶⁹.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 58–59.

¹⁶⁸ *Ibidem*

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 46.

En comparación con el Free Jazz y la música indeterminista, el entorno concebido por el pensamiento eurológico era mucho más transparente, más autónomo para el instrumentista y despejado para la serendipia. Por ejemplo, la noción de *Harmolodics* de Coleman es un método de improvisación basado en la ejecución de líneas melódicas a distintas alturas lo que favorece una textura politonal. Esto es contradictorio al ánimo de la improvisación europea por dos razones: la primera, al instrumentista le imponen un orden no consensuada que influenciará su ejecución lo que creará una representación de lo que posiblemente sucederá. Y, por otra parte, esta misma instrucción proviene de una metodología establecida previamente a la ejecución y creada por otro.

También, existe un parecido con la música indeterminista. Aunque en este tipo de obras no está totalmente predeterminado el espacio musical, el intérprete cuenta con guías visuales que anticipan la dirección de su ejecución y preparan su interpretación. Por ejemplo, uno de los métodos que utilizaba John Cage para suscitar lo súbito era atribuirle al instrumentista la tarea de disponer de un conjunto de módulos o estructuras musicales intercambiables y dispuestos en forma circular en el papel, lo que conlleva al intérprete tener la responsabilidad de la forma final.

Si bien la experimentación y la imprevisibilidad son dos nociones pilares en el discurso de este tipo de música, tal es el caso de John Cage, en el pensamiento del improvisador eurológico se conciben y se manifiestan de manera diferente. La falta de contenido del espacio de la improvisación conduce a dos consecuencias: por una parte, obliga al ejecutante a experimentar sin restricciones y a desarrollar su elocuencia de manera independiente con el fin de ejecutar material musical imprevisto. Y por otra, la imprevisión se manifiesta con mayor amplitud porque el músico no tiene elementos para establecer un esquema posible de lo que pudiera suceder una vez dentro del entorno.

Los improvisadores pudieron haber tomado parte de la visión de Cage. Sin embargo, éstos se distinguirían por enfatizar la creación colectiva, como un proceso de invención democrática de la improvisación. Por lo tanto, esta manera de improvisar desaparece la imagen del compositor, como el individuo que predispone la ejecución musical y establece el contenido sonoro de un espacio musical todavía no manifiesto.

La dimensión sonora que postula la práctica de la improvisación libre, bajo una óptica eurológica, concierne a un entorno diáfano cuya transparencia puede evocar un desafío debido al

desconocimiento de la forma musical que se constituirá ahí dentro. Se trata pues, de un espacio incierto cuya transformación será única para cada ocasión.

Gran parte de su ideología se sustentaba en experimentar distintas estrategias con el objetivo de liberarse de todo aquello prestablecido por la tradición musical europea. A diferencia de la improvisación idiomática, “la improvisación libre ofrece la oportunidad de renovar o cambiar lo conocido, ocasionando un espacio abierto e ilimitado [...]”¹⁷⁰. Si bien en un principio muchos de estos músicos tocaban jazz al estilo americano, su interés por la improvisación hizo que éstos le dieran la espalda a todo lo predeterminado para encomendarse a la interacción. Y es por medio de ésta, así fue como ellos lograron establecer, por una parte, un proceder distinto de la creación musical; y por otra, una nueva apreciación del instante sonoro. “Enaltecer el proceso interactivo no significaba denegar la forma como tal, pero sí subordinarla a lo que se desarrollara en el devenir de la improvisación”¹⁷¹. De modo que la relación temporal entre preparación de una obra musical y la ejecución de ésta en concierto quedarían invertidas como consecuencia de las ideas de la improvisación libre. En este sentido, para Cardew “la improvisación no puede ensayarse. Lo cual hace que la preparación es sustituida por el concierto, haciendo lo anterior un principio esencial de esta práctica musical”¹⁷².

Para entender esta perspectiva de la improvisación libre donde el proceso tenía más atención que la forma, Matthews lo explica claramente:

En la composición, el proceso de creación es anterior al producto creado, es decir, a la obra. La realización sonora ante el público de una composición no es creación, sino recreación; es decir, el interpretación o ejecución, algo posterior a su creación y/o elaboración parte del compositor [...] En la composición, el proceso es absorbido por el producto [...] En cambio, en la improvisación, el creador comparte su proceso creativo con el público *en el acto*, está creando la música en ese preciso instante y lugar,

¹⁷⁰ Bailey, *Improvisation: Its nature and practice in music*, p. 142.

¹⁷¹ Saladin, *op. cit.* p. 70.

¹⁷² Bailey, *Improvisation: Its nature and practice in music*, p. 110.

esos tres elementos —el público, el momento y el lugar— tienen mucho que ver en la creación¹⁷³.

Aunque para los músicos del Free Jazz y de la Improvisación Libre Europea coincidían en la importancia de la improvisación colectiva, ellos se diferenciaban por su perspectiva al interior de la colectividad. En el caso de los músicos afroamericanos, el desarrollo individual estaba subordinado de alguna manera. Contrariamente, los músicos de pensamiento eurocéntrico enfatizaban la democratización e igualdad instrumental durante la ejecución.

2.3.1.3. Predisposición abierta

Ya dentro del espacio de la improvisación libre, el músico debe procurar situarse en una condición particular con el fin percibir de la mejor manera todo el material sonoro que emerge ahí dentro. Se trata de “tener conocimiento completo de sí mismo y del ambiente que lo rodea”¹⁷⁴ —mientras éste sea parte de la improvisación colectiva— y poseer la capacidad de responder a las ideas musicales que realizan los demás.

Muy posiblemente, esta disposición del improvisador *libre* tendría relación con aquella que señalan los artistas dentro de un evento *Fluxus*. Este movimiento se entendía como un proceso creativo cuyo desarrollo se caracterizaba por la emergencia de ideas de manera libre y continua¹⁷⁵. Antes del desarrollo de la improvisación, el músico sabe de antemano que debe *dejarse llevar* porque así él podrá integrarse de mejor manera al dinamismo de la ejecución colectiva. Además, para contribuir en el instante sonoro grupal, el instrumentista debe percibir de la mejor manera las cualidades del instante para con ello ejecutar material musical adecuado.

La imprevisión del espacio de la improvisación libre conlleva a que el músico tenga la oportunidad de descubrirse a sí mismo, renovándose en cada ocasión. La falta de contenido y el desprendimiento de prejuicios ocasionan que cada instante cuente con un amplio rango de

¹⁷³ Wade Matthews, *La libre creación musical* (Barcelona: Turner Publicaciones), p. 26–27.

¹⁷⁴ Luis Guillermo Duque Ramírez, *Semiología Médica Integral*, ed. Humberto Rubio Vanegas (Medellín, Colombia.: Editorial Universidad de Antioquia, 2006), p. 21.

¹⁷⁵ Rivest, *op. cit.*, p. 479.

posibilidades, creando esta oportunidad auto invención¹⁷⁶. Pero renovarse a sí mismo no es un proceso que se realice de modo espontáneo y sin ningún esfuerzo. Esto lleva implícitamente una preparación que empieza desde antes de improvisar. Para los integrantes del AMM, la *invención del yo* representaba una forma de ser que con base en el cuestionamiento constante de la relación de sí mismos con lo musical, con la sociedad en que vivían y la influencia que tuvo en ellos el entorno social¹⁷⁷.

La aceptación de lo fortuito es parte de esta condición abierta, aun cuando este suscite sensaciones distintas cada vez. Lo imprevisto pueden provocar satisfacción, deleite, confusión o desagrado según la óptica del improvisador. Obviamente, en la improvisación, la experimentación fomenta el descubrimiento inesperado de material musical potencialmente desarrollable. Cuando esto sucede, nace en el improvisador el júbilo de haber encontrado un acierto; y si lo explota, la sensación de deleite. La serendipia puede manifestarse cuando se pretende desarrollar una idea pero emerge otra no intencionadamente; y si de la utilización de algún movimiento gestual habitual se revelan otras, entonces la sensación de sorpresa e invención se intensifica¹⁷⁸.

Pero también, el error es parte inherente de la improvisación libre por lo cual éste debe ser recogido para ser examinado y reconocer en él su conveniencia para ser explotado. El improvisador debe ser condescendiente a todo lo que sucede al interior de la improvisación, incluso si sucede algo que no fuese de su agrado. Para el AMM, el error tenía un lugar importante en su pensamiento. Para los músicos de este ensamble consideraban que éste podría ser incluso necesario en cada improvisación porque podría servir de fuente de nuevos materiales musicales y orientaciones del improviso¹⁷⁹.

Aceptar el fracaso es parte de la actitud de la estética de la improvisación libre. Los accidentes y todo aquello impredecible no deben apreciarse —bajo la influencia del gusto personal— como algo dudoso, sino considerarlos como posibilidades que puedan favorecer la

¹⁷⁶ Saladin, *op. cit.* p. 46.

¹⁷⁷ *Ídem*, p. 46.

¹⁷⁸ Mathias Rousselot, *Étude sur l'improvisation musicale : Le témoin de l'instant* (Paris: L'HARMATTAN, 2012), p. 55–56.

¹⁷⁹ Stuart Broomer, “Notes on AMM: Entering and Leaving History”, *CODA* (Canada, 2000) <http://www.matchlessrecordings.com/leaving_history.html>.

evolución del desarrollo musical¹⁸⁰. Ciertamente, liberarse de los juicios de valor es en realidad uno de los objetivos de esta práctica musical. Esta actitud permitió descubrir un mundo musical inédito, o al menos sin precedentes, en donde los integrantes del ensamble improvisaban, tomando caminos insólitos que solamente a través de la experimentación y el fracaso pueden revelar¹⁸¹.

2.3.1.4. El impulso libertario

En general, el pensamiento de quienes practicaban la improvisación libre estaba influenciado por una gran diversidad de ideas y opiniones cuyo cuestionamiento se extendía desde el dominio del arte hasta el sociopolítico. Como lo hemos dicho anteriormente, la segunda mitad de los años sesenta fue una época donde se intensificaron muchas manifestaciones sociales alrededor del mundo que exigían libertades en diferentes ámbitos. En el campo musical europeo, la improvisación se convertiría para algunos músicos como un medio de emancipación de los paradigmas de la tradición y como un espacio para experimentar la música de manera diferente.

Gradualmente, esta noción se convirtió en un objeto de reflexión, que además de alentar el desarrollo de estrategias y métodos, se extendía más allá de lo musical. Era tal grado su prolongación, que incluso este cuestionamiento podía formar parte de la vida cotidiana, tratando de explicar hasta la misma existencia. Por ejemplo, el esfuerzo del AMM por desarticular paradigmas los condujo a configurar colectivamente un espacio idóneo para la experimentación empírica cuya ética interna se establecería en la idea de *dejar hacer*¹⁸². Esta reconsideración sobre la relación entre el individuo, la música y la sociedad formarían parte de su estandarte en pro de la independencia sonora. En este sentido, Alvin Curran señala:

¹⁸⁰ Saladin, *op. cit.* p. 75.

¹⁸¹ *Ídem*, p. 75.

¹⁸² *Ibidem*, p. 46.

A mediados y finales de la década de 1960, fuimos testigos de los intentos de adopción de todos los aspectos de la liberación musical, al mismo tiempo que nos concentrábamos en la liberación filosófica, política y económica de la música misma¹⁸³.

Pero quienes portaban este estandarte tenían una apreciación diferente. Si bien todos aquellos músicos improvisadores que portaban este ánimo, no todos se encontraban ni bajo la misma perspectiva ni pronunciaban el mismo discurso. Para unos, este ánimo de independencia y ruptura conllevaba a que el significado de la libertad se extendiera desde el ámbito musical hasta el institucional, concibiendo la imagen del *improvisador libre* como un modo de vida musical, como un estado hedonista donde la invención musical se realiza únicamente por placer. Así lo expresaría Alvin Curran, integrante del grupo de *Musica Elettronica Viva*: “Esto pudiera ser en esencia la contribución más significativa del grupo MEV. Este era nuestro manifiesto: una música producida sin compositor, sin director de orquesta, sin signos escritos, hacer música, sin dinero, sin expectativas”¹⁸⁴.

Pero para otros, este ímpetu podría acentuarse según el individuo o el colectivo, ya sea a lo musical o a lo que concierne al ser humano. Así lo señala Peter Brötzmann:

La Free Music en Francia tenía un enfoque completamente diferente al de aquí en Alemania, o al de Inglaterra. Por ejemplo, la manera en que Derek Bailey pensaba sobre la música, era más un problema estético que uno básicamente humano. Para nosotros, era realmente algo que podíamos usar para liberarnos de todo lo que había detrás de nosotros. En este sentido, la palabra *libre* tenía un significado diferente del de un mero proceso estético¹⁸⁵.

Otra de las facetas de este impulso libertario era el de reivindicar la improvisación. Esta perspectiva se esforzaba en valorizar a la improvisación, situándola en una posición similar a la

¹⁸³ Alvin CURRAN, “On Spontaneous Music”, *Contemporary Music Review*, vol. 25, N. 9 5-6, October/December 2006, p. 485-492. Citado en Saladin, p. 24.

¹⁸⁴ Alvin Curran, “Onoffaboutunderaroundcage”, [www.alvincurran.com](http://www.alvincurran.com/writings/aroundundercage.html) <<http://www.alvincurran.com/writings/aroundundercage.html>>.

¹⁸⁵ Peter Brötzmann y Gérard Rouy, *We thought we could change the world Conversations with Gérard Rouy.*, ed. Gérard Rouy (Hofheim am Taunus: Wolke Verlag Hofheim, 2014), p. 17.

composición, aun cuando se reconocían diferencias entre ellas. Muy posiblemente, esta perspectiva era impulsada por el ánimo que imperaba los movimientos artísticos que se desarrollaban paralelamente a la Free European Improvisation. Por ejemplo, el pianista holandés Misha Mengelberg consideraba que el pensamiento creativo en ambos procesos es muy similar, y las diferencias serían mínimas. Sin embargo, Mengelberg aclara que es en el procedimiento donde se establecen distinciones:

[...] en la música improvisada, recolectas una cantidad de equipaje que puedes emplear en el acto, mientras que como compositor tienes que ser mucho más elaborado al respecto. Te sientas en un escritorio y usas tu equipaje para llenar una página con notación musical, con sugerencias de lo que debe ser interpretado por un grupo de músicos al que no necesariamente perteneces¹⁸⁶.

Sin embargo, aún cuando la exigencia de la libertad y la reivindicación de la democracia eran nociones recurrentes en todas las manifestaciones sociales y artísticas en Europa en esos años, todavía el público —políticamente abierto, en apariencia—no estaba preparado para este tipo de expresión musical. La rebeldía que profesaba la improvisación libre no gozaba ni de tolerancia ni de aceptación, e incluso en lugares donde debería establecerse el espíritu comprensible y respetuoso. El saxofonista Peter Brötzmann narra algunas de las adversidades que padeció durante sus presentaciones en instituciones académicas:

Recuerdo que tuvimos un problema cuando tocamos en la Universidad Goethe en Frankfurt con uno de mis ensambles más grandes, en 1968-69. La Universidad Goethe era una institución y, por supuesto, ninguno de nosotros suponía tocar o tener algo que ver con las personas de ahí. Antes del concierto, justo cuando llegamos, discutimos fuertemente y varias veces con uno de los chicos de ahí. Era (Daniel) Cohn-Bendit. Trataron de convencernos de que no tocáramos, pero necesitábamos el trabajo. Necesitábamos el dinero, pero sobre todo, queríamos tocar en público sin importar a quién. Al final, pude convencerlos de nos dejaran hacerlo. Al final, pude convencerlos de que nos permitieran tocar, *sólo escuchen la música y si hay algo que discutir, lo*

¹⁸⁶ Schuiling, *op. cit.*, p. 45.

*hacemos después. Estamos aquí, abiertos. Pero después de la presentación, no quedaba nadie. Así que no había ni lugar ni necesidad de discutir*¹⁸⁷.

De lo anterior, podemos inferir que los pioneros de la improvisación libre debían abrirse espacio por sí mismos. La apreciación por esta música en ese tiempo causaba temor e indiferencia. El relato de Brötzmann deja entrever el pánico que tenían los responsables del recinto ocasionado al posible repudio de la audiencia hacia al grupo del saxofonista. Pero aun con la apatía del público y su abandono del recinto, los músicos no perdieron la oportunidad de experimentar la improvisación, según sus ideales. Pero la siguiente experiencia que relata el mismo músico alemán es una situación verdaderamente violenta:

En otra universidad, la Freie Universität de Berlín, un amigo había organizado un concierto para un grupo grande, creo que seis o siete personas. Fuimos allí y entonces empezaron los problemas. Había toda esa gente de la comuna cuyos nombres que aparecieron más tarde en los periódicos, en la prensa. No, esta música no era música para la gente. Era demasiado vanguardista, demasiado elitista para que la entendieran... Llegó un momento en el que la gente empezó a lanzar latas y botellas de cerveza, la gente trató de saltar al escenario. Casi nos metimos en serias peleas a puñetazos, esos tipos eran todos de vanguardia política, gente de muy izquierda, pero les gustaba Joan Báez o alguna tontería americana, alguna música de guitarra suave... Esta música no estaba permitida, esa fue una de las primeras veces que uno empezó a pensar en qué tipo de tonterías estaba pasando...¹⁸⁸.

Si bien el ánimo de liberación tanto de la Free European Improvisation como del Free Jazz tenían un contenido socio político, estético, y obviamente musical, la perspectiva eurológica (o americano-eurológica) se distingue concentrar su esfuerzo en establecer paradigmas musicales distintos a los heredados por el pensamiento artístico occidental. Es decir, éste “se ubica en la mitología de la *nueva frontera* y de la *negación de los principios de la tradición*, afirmando la

¹⁸⁷ Brötzmann y Rouy, *op. cit.*, p. 61.

¹⁸⁸ *Ídem.*

presencia de lo que está frente a nosotros [...]”¹⁸⁹. Este aliento reivindicativo de estos músicos se instituía en la concientización del imprevisto en su instante sonoro. De alguna manera, coincidían con los ideales de la música contemporánea de la época que buscaba también establecer tratamientos distintos del fenómeno musical, dándole la espalda a la tradición. Pero para los músicos de la escena de la improvisación en Europa, era necesario intensificar la experimentación y la exploración durante la improvisación eximiéndose de cualquier indicación o insinuación ajena al pensamiento del instrumentista. Esto tenía por consecuencia excluir las ideas de la tradición musical europea. Aún cuando pareciera que las corrientes estéticas de la postguerra eliminaron la historia, para los músicos de la Free Music era necesario rescatar el valor de la improvisación en la música, la cual había caído en desuso e importancia desde finales del S.XIX hasta principios del XX.

2.3.2. La disolución de jerarquías

2.3.2.1. Rechazo a la subordinación

Los improvisadores refutaban cualquier situación de obediencia en la que ellos se pudiesen encontrar. Si bien la música indeterminista permitía al instrumentista tomar decisiones durante la realización de la obra, éstas debían ser parte de un conjunto de opciones o de cálculos predeterminados por el compositor. De modo que cualquier decisión que tome el instrumentista no sería fortuita porque ésta habría sido fundada en un momento anterior bajo la influencia de un resultado previsto, y no por la inspiración del instante; y aunque la obra misma permitiese al ejecutante deliberar ciertas cualidades de los parámetros musicales, las decisiones siempre serán con base en las intenciones del compositor. Los improvisadores se esforzaban en identificar todo lo que fuese impuesto por un solo individuo, con el fin de eliminar la supremacía que establece la imagen tradicional del compositor en la música occidental. Lo anterior suscitaba en ellos rechazar cualquier parecido con la música contemporánea —aún cuando el azar estuviese en las obras de

¹⁸⁹ George E. LEWIS, “Improvised music after 1950: Afrological and eurological perspectives”, *Black Music Research Journal*, 22.No.1 (1996), 91–122 (p. 109) <<https://doi.org/10.2307/1519950>>.

varios compositores— y oponerse a la noción tradicional de la obra de arte. Por lo tanto, la improvisación libre se ejemplifica como un pensamiento musical que se esfuerza en abolir estándares jerárquicos —como parte de la búsqueda de nuevos parámetros estéticos—; y uno de ellos es el rol del compositor porque éste último reduce el espacio de decisión obligando al instrumentista a concretizar ideas musicales que no son suyas.

En el caso del Free Jazz, los instrumentistas eran al mismo tiempo improvisadores e intérpretes; porque aún cuando gozaran de libertad de ejecución, el material musical estaba precondicionado de alguna manera. En esta escena musical, el binomio compositor-intérprete prevalecía en muchos ensambles. Tal es el caso del grupo *Association for the Advancement of Creative Musicians* (AACM) que utilizaban procedimientos que favorecían la previsión. Ya sea por medio del uso de distintos modos de escritura o por el empleo de metodologías —tal como la noción de *Harmolodics* de Coleman—, los integrantes de este ensamble aseguraban el control del desarrollo de la improvisación. Pero en ambos casos, el actuar de cada uno de los participantes — y cierta medida, también la interacción— estaba regida por algo de orden superior.

En cambio, los improvisadores de la escena europea se entregaban con fuerza impetuosa a la experimentación durante la improvisación, con el objetivo de renunciar a la subordinación como instrumentistas, aceptando abiertamente todo lo que emergiera de ella. Los integrantes del grupo inglés AMM le daban gran valor a esto porque servía como estrategia de sustracción de las convenciones tradicionales que les restringía su ejecución. Ellos rechazaban cualquier forma preestablecida o plan porque en caso de no hacerlo, sería contradecir el principio mismo de la improvisación.

Por otra parte, la improvisación libre europea se distinguía de la música contemporánea por rechazar cualquier previsión; y esto tenía por consecuencia que su música fuese apreciada con cierta connotación negativa, por el hecho prescindir de la imagen de compositor. Así lo señaló Eddie Prévoist, uno de los integrantes del grupo citado anteriormente: “Nuestro enfoque ha sido percibido siempre como bastante *amusical*, demasiado alejado de lo establecido por las ideas vanguardistas”¹⁹⁰.

¹⁹⁰ AMM, Notas del disco *AMM Music* (ReR Megacorp/Matchless Recordings, R.U., 1966); cit. por Saladin, p. 42.

Evidentemente, las grabaciones de la música del AMM demuestran la visión de los integrantes, su interés en la experimentación, la realización libre de ideas y emancipadas de restricciones comerciales. Además de negar los criterios formales del Free Jazz, este grupo inglés hacía énfasis en un modo de creación no formal que rechazaba jerarquías formales, referencias temáticas, momentos de inicio y de finalización¹⁹¹.

Pero no nada más la relación compositor-instrumentista era la única jerarquía que identificaban los pioneros de la improvisación. El grupo italiano MEV se interesaba en converger al espectador y al ejecutante, también con la finalidad de experimentar la libertad y la colectividad en la improvisación. Para ellos, la audiencia es dependiente del músico porque este último es quien hace emerger la música; y si no se manifiesta el fenómeno sonoro, tampoco lo hace el individuo en calidad de oyente. Para lograr esta paridad, el MEV invitaba al público a subir al escenario para hacerlos partícipes la realización de la improvisación. Durante septiembre y octubre del 1968, el MEV organizó presentaciones de los trabajos *Sound Pool* y *Zuppa*, los cuales incluían la participación de la audiencia en su estudio durante las noches por seis semanas seguidas. Aunque estas grabaciones son difíciles de clasificar, el MEV tenía por objetivo eliminar la distinción entre ejecutante y audiencia; y establecer un entorno apropiado donde los participantes se relacionaran los más humanamente durante el ejercicio musical. Es decir, se trataba de transformar el espacio de la improvisación en un escenario donde los músicos y los no músicos estuvieran en igualdad de condiciones, sin jerarquías y en comunidad:

Durante dos años, el estudio del MEV se convirtió en el escenario de una intensa lucha musical y social (política), que tuvo lugar a muchos niveles. El individuo y el colectivo se enfrentaban entre sí, y cualquiera de nosotros que tuviera todavía la idea de ser compositor tendría que componer por su cuenta. La exclusión de los no miembros del grupo se convirtió en un tabú en sí mismo. Al principio, sólo se admitían a músicos: finalmente, se dejaba entrar a los *no músicos*, a las esposas y a los niños¹⁹².

¹⁹¹ Eddie Prévoost, *No sound is innocent* (Matching Tye, Essex: Copula, 1995), p. 12.

¹⁹² Luigi Pizzaleo, "Free improvisation as Figural Representation of Social Relationships. Musica Elettronica Viva 1967-1969", en *Conference: Compositional Aesthetics and the Political Goldsmiths College, February 20th-22nd 2015 Free*, 2015, pp. 1–18 (p. 6) <<https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>>.

Sin embargo, aunque fue sencillo lograr que las personas se unieran a la ejecución musical de *Zuppa*, el resultado sonoro no era necesariamente el satisfactorio. Así los señalaría Rzewski — uno de los integrantes y líder del MEV—:

Es fácil provocar al público para que toque y cante, es fácil crear la ilusión de una comunidad momentánea. La gente tiene un fuerte deseo de moverse y hacer ruido, de precipitarse y no pensar en lo que pareciera ser una fiesta divertida y agradable, en lugar de tomarse la molestia de escuchar atentamente y reflexionar sobre lo que escuchan. El problema parece ser, una vez que uno se involucra en este asunto peligroso, más bien cómo ayudar a este deseo natural de encontrar su camino hacia caminos productivos, que en el cómo desencadenarlo¹⁹³.

La reflexión de la Free European Improvisation se enfocaba, en gran medida, en el reconocimiento y eliminación de relaciones que establecieran dependencias. De modo que los binomios de *compositor-intérprete* y de *instrumentista-público* eran nociones que no podían establecerse en la práctica de la improvisación libre porque se oponían a la idea misma de libertad. Para estos músicos, su ánimo de emancipación se extendía a la omisión de cualquier índole jerárquica con el fin de que en la improvisación se constituyera un espacio abierto, y donde los implicados fuesen iguales. Es por medio del cuestionamiento constante, la experimentación y la exploración como estos músicos podían emanciparse de cualquier subordinación.

2.3.2.2. Comunidad auto regulada

Los distintos grupos de improvisación libre tenían en común el interés en establecer mecanismos de creación colectiva donde no hubiera distinciones de roles entre los participantes. Esta perspectiva situaba a los músicos dentro de un ámbito democrático, ampliando el espacio de libertad en la improvisación. Si bien los músicos aceptaban que las ideas de Cage extendían los límites de libertad de la tradición musical europea, los improvisadores reconocían que la ejecución de música indeterminista no era el resultado de una reflexión colectiva. Los integrantes del MEV señalaban que las ideas del compositor americano mencionado anteriormente se rehusaban a *dar*

¹⁹³ *Ídem*, p. 3.

el paso a la creación plenamente colectiva. Estos músicos se interesaban en posicionar las nociones de indeterminación y el riesgo al interior mismo de la creación colectiva. Así lo señala Alvin Curran:

Lo que es interesante es que nosotros (MEV) hacemos claramente un nuevo tipo de música aleatoria, no basada en los sistemas conocidos o inventados, sino en el riesgo (en todo el sentido del término) del reagrupamiento de individuos por hacer de la música en cualquier sitio sin partitura¹⁹⁴.

Si bien varios de los pioneros de la improvisación libre en Europa absorbían el ánimo de las manifestaciones sociales durante los últimos años de la década de los sesenta, el interés por democratizar la música no significaba que ellos tuvieran intenciones sociopolíticas. Sino que esta idea establecía una predisposición de conducta que regulaba la interacción musical entre los músicos del ensamble. Se trataba pues, de establecer un principio que prestablecía un escenario para conformar una comunidad musical autoorganizada, y la cual ellos desarrollarán su propia forma improvisada¹⁹⁵. Esta democracia representaba un modo de improvisar donde la identidad de cada uno de los participantes se fundía en una identidad grupal. Sin embargo, esta idea utópica en la improvisación ocasionaba que el resultado sonoro se percibiera como desorganizado. Por ejemplo, las primeras actuaciones del Instant Composers Pool parecían que el comportamiento de los integrantes se percibiera *subversivo, antagónico y testarudo*¹⁹⁶. A diferencia del Free Jazz — donde entrecruzaban melodías y superponían ideas musicales unas sobre la otra, como si trataran de superarse—, la Free European Improvisation iba hacia una dirección diferente que consistía en permitir que cada instrumento tuviera su lugar y al mismo plano que los demás.

En las grabaciones del AMM y del SME se escuchan momentos donde la música se desarrolla equilibradamente debido a la ejecución de notas de larga duración, conformando una masa sonora multímblica. En cuanto a los percussionistas, éstos buscaban estrategias para prolongar el sonido de sus instrumentos con el objetivo de *subir de escalón*, y liberarse del rol tradicional del

¹⁹⁴ Curran, “Onoffaboutunderaroundcage”.

¹⁹⁵ Saladin, *op. cit.*, p. 85.

¹⁹⁶ Robert Adlington, *Composing Dissent: Avant-Garde Music in 1960s in Amsterdam*. (Oxford: Oxford University Press., 2013) p.127; cit. por Schuiling, p. 46.

del jazz que los ubicaba en un segundo plano. El baterista John Stevens quería acabar con la noción de *sección rítmica* porque posicionaba a las percusiones y al bajo como apoyo a la melodía principal. Para lograrlo, Stevens se construyó un nuevo kit de percusión mucho más silencioso, que no ahogara a los instrumentos acústicos. Con ello, la música del SME era el resultado de la contribución individual sin perder la identidad musical cada uno de los instrumentos¹⁹⁷. Pero en el Free Jazz no sucedía lo mismo, aún cuando profesaban la misma idea de establecer la igualdad de condiciones en la expresión instrumental. Por ejemplo, en el álbum *Spiritual Unity* (ESP Disk, 1965) de Robert Ayler, el saxofonista es quien se encuentra en el primer plano, sobresaliendo notablemente sobre el contrabajo y la batería. Lo anterior revela que los músicos de Free Jazz no se habían desprendido de todos los aspectos de su tradición musical. De la misma manera en que el piano es imprescindible para dirigir y llevar a cabo una improvisación en el jazz tradicional, en esta producción de Ayler se percibe claramente el binomio líder-acompañante, manifestando jerarquía instrumental como consecuencia.

Para los improvisadores europeos, la actividad grupal debía situarse por encima de la acción individual para favorecer la libertad, pero más específicamente, la invención colectiva. Bajo esta óptica, los músicos desarrollaron distintas estrategias con el objetivo de independizarse de cualquier precepto que predispusiera su ejecución. Según Evan Parker —saxofonista y pionero de la FEI—, los integrantes del SME y del AMM a la práctica procedimientos grupales que atenuaban la presencia del solista con relación al resultado sonoro global. De modo que los integrantes del SME (John Stevens, Derek Bailey, Trevor Watts y Paul Rutherford) desarrollaron un método que podría considerársele como *atómico*. Éste consistía en desarticular la música en pequeños componentes, y volver a unirlos de manera colectiva. Esto tendría por consecuencia disminuir cualquier el impulso solista que pudiera surgir en alguno de los participantes durante un proceso colectivo. Paralelamente, añade Parker, el AMM lo hacía de manera *laminar*; es decir, a través de la superposición de capas de sonido haciéndolas encajar en un nuevo todo, como si fuese una orquesta¹⁹⁸.

¹⁹⁷ “John Stevens” <<http://www.efi.group.shef.ac.uk>>.

¹⁹⁸ Clive Bell, “History of the LMC” <http://www.variant.org.uk/8texts/Clive_Bell.html>.

También el grupo neerlandés Instant Composers Pool se sumó a esta búsqueda de allanamiento de la figura del solista. Para uno de sus fundadores, Mischa Mengelberg, era necesario trasladar la equidad sonora al ámbito de la improvisación libre, puesto que se trata de un modo de emancipar cualquier jerarquía entre los participantes:

He estado trabajando en una democratización de la música en sí durante años, es esencial. [...] Delegar decisiones a músicos ejecutantes es un aspecto del mismo. Tal delegación es solo una forma débil. En Instant Composers Pool, la distinción entre compositor, músico y director ha desaparecido prácticamente¹⁹⁹.

El MEV también era partícipe en esta dinámica que buscaba establecer la igualdad. Para Rewski, la investigación musical de cada miembro del ensamble tenía como destino la experimentación común:

Una música colectiva, utilizando la improvisación, los juegos y las interacciones participativas, y cuya responsabilidad pertenecía directamente al grupo, parecía más aventurera y liberadora que simplemente escribir partituras y esperar tocar en uno de los festivales oficiales de música contemporánea²⁰⁰.

2.3.2.3. Reconocimiento de un espacio distinto de ejecución musical

Los improvisadores de la escena europea reconocían que el ámbito donde se desarrollase la improvisación libre fomentaría el trabajo colectivo e individual. Esto tendría por resultado la constitución de una masa sonora como resultado de la fusión de todos los sonidos de los instrumentos en uno solo. Lo anterior era necesario para experimentar esta práctica musical de acuerdo con el pensamiento de este movimiento musical. El ánimo democrático que profesaban los distintos ensambles infería que cada participante asumiría en su comportamiento que favoreciera fundirse él mismo en el todo, evitando en lo posible cualquier resaltar su propia ejecución por encima de otros. Esta experiencia de amalgamamiento es descrita por Cardew en su

¹⁹⁹ Rudy Koopmans, *Jazz: improvisatie en organisatie van een groeiende minderheid*, (Amsterdam: SUA, 1977); cit. por Schuiling, p. 45.

²⁰⁰ Frederic Rzewski, *Nonsequiturs. Writings & Lectures on Improvisation. Composition and Interpretation*. (Köln: MusikTexte, 2007); cit. por Saladin, p. 106.

ensayo *Towards on ethic of improvisation* durante una época donde la improvisación libre en Europa se encontraba en un estado naciente:

En 1966, otro miembro del grupo y yo invertimos las ganancias de una grabación en un segundo sistema de amplificación para equilibrar el volumen de sonido que producía la guitarra eléctrica. En aquella época, tocábamos semanalmente en la sala de música de la London School of Economics. Era una sala muy pequeña que apenas podía albergar nuestro equipo. Con el nuevo equipo, comenzamos a explorar la gama de pequeños sonidos disponibles mediante el uso de micrófonos de contacto en todo tipo de materiales: en el vidrio, en el metal, y en una variedad de artilugios, desde baquetas hasta mezcladoras de cócteles que funcionan con baterías. [...] Además, dos violonchelos fueron conectados al nuevo equipo; y el guitarrista se interesaba (en amplificar) por latas de café y latas de todo tipo. Esta proliferación de fuentes de sonido dentro de un espacio tan confinado producía una situación en la que a menudo era imposible saber quién estaba produciendo qué sonidos; o más bien qué constituía el diluvio de sonidos que llenaba la habitación. En ese momento de la ejecución cambió: como individuos fuimos absorbidos por una actividad compuesta en donde la ejecución individual o cualquier tipo de virtuosismo eran relativamente insignificantes²⁰¹.

La noción de *Momentform* de Stockhausen no podría explicar totalmente lo experimentado por Cardew. La idea del compositor alemán consiste en enfocar la atención exclusivamente en la yuxtaposición de momentos. Sin embargo, estos últimos ya están prediseñados o previstos, condicionando al ejecutante focalizar prioritariamente la unión de éstos, y en menor medida el desarrollo de cada uno de los momentos. Pero desde el enfoque de la Improvisación Libre Europea, no nada más es vigilar el instante, sino la formalización musical inesperada del instante. El grupo de improvisadores que acompañaban a Cardew concentraban sus esfuerzos en sostener una masa sonora que emergía en ese momento sin pensar en la necesidad de reconstituir otros momentos previstos como si fuesen puntos de una trayectoria que habría que recorrer.

²⁰¹ Cornelius Cardew, “Towards an Ethic of Improvisation” <http://www.ubu.com/papers/cardew_ethics.html> [consultado 3 julio 2019].

En este sentido, cabe señalar que las perspectivas citadas anteriormente tienen semejanza porque ambas se oponen al pensamiento lineal de la tradición musical eurocéntrica. La lógica tradicional de la interpretación musical establece la necesidad de reconstituir distintos momentos musicales previamente diseñados. Una composición predetermina las características del espacio musical y acústico donde ésta habrá de manifestarse. De modo que los términos de *Sonata* o *Suite* suscitan la expectativa, tanto del músico como del oyente, del terreno que atravesarán. De manera similar sucedería también con la noción del estándar jazz porque la melodía establece las características del espacio musical, aún cuando se tenga la esperanza de percibir algo nuevo durante su existencia. Pero en el caso del pensamiento de la Free European Improvisation, la noción de improvisar libremente no predetermina nada, al menos en concepto. Por tal razón, el uso de términos y vocablos relacionados con la improvisación —espontaneidad, composición instantánea, novedad, etc.— en la nominación de los distintos grupos en Europa justifican, por una parte, la naturaleza del tipo de música que ejecuta ese grupo; y por otra, describen el espacio sonoro que el grupo establece. Por ejemplo, el caso del nombre del ensamble Instant Composers Pool hace referencia a que el ensamble comprende de manera distinta el espacio donde se desarrolla la noción de la composición, porque la expresión *composición instantánea* hace referencia al uso de la improvisación en un proceso compositivo diferente al tradicional. En aquella época, esta expresión fue ampliamente aceptada debido a que la práctica de la improvisación libre se encontraba en un estado naciente y faltaban argumentos sólidos para favorecer su comprensión²⁰². De manera semejante, los nombres de *Spontaneous Music Ensemble*, *New Phonic Art*, *London Improvisers Orchestra* e *Instabile Orchestra* son nombres que infieren la experimentación de un espacio libre de prejuicios musicales y donde se experimenta el espíritu colectivo.

²⁰² Schuiling, *op. cit.*, p. 47.

2.3.3. La interacción

2.3.3.1. La reciprocidad como medio de liberación

La interacción tenía un lugar prioritario en la ideología de la práctica de la improvisación libre. Los distintos ensambles la consideraban como un mecanismo que favorecía la emergencia de una forma musical única debido a que la reciprocidad y el estado de urgencia condiciona a los participantes a ejecutar material sonoro imprevisto. Cada uno de los participantes reaccionará en el instante según su capacidad de reflexión y velocidad de respuesta en un momento preciso, por lo que cada desarrollo y resultado formal será diferente en cada ocasión. Por tal razón, podemos inferir que la naturaleza imprevisible y efímera de la improvisación libre siempre motivarán a realizarla porque en ella se viven emociones únicas y experiencias prácticamente imposibles de acceder por otros medios. De modo que este mecanismo de acción-reacción sería el vehículo para percibir la naturaleza de la improvisación. Así lo señala Bailey:

Las más grandes alegrías de la improvisación provienen del juego colectivo. Cuales sean las ventajas de la ejecución en solo, hay por encima un aspecto, mucho más apasionante, más mágico que no se puede descubrir que tocando con otras personas. Es en grupo como se explora mejor la esencia de la improvisación, su aspecto intuitivo y telepático²⁰³.

La relación entre lo individual y lo colectivo fue objeto de reflexión entre estos músicos. Para ellos, era necesario establecer una jerarquía entre estas nociones si se pretendía promover el beneficio mutuo. Por lo tanto, la noción de colectividad se implantaría con mucho mayor importancia, hasta su exaltación. Durante la realización de la improvisación, cada miembro del ensamble debía contenerse a sí mismo para evitar sobresalir y para favorecer la experiencia colectiva de la música en realización. Para los integrantes del MEV, la confianza y la escucha mutua eran pautas que servían para regular la interacción en sus experimentos, por lo que cada uno de ellos habría que abandonar parte del propio ego en beneficio del todo sonoro²⁰⁴. Y es justo este

²⁰³ Bailey, *Improvisation: Its nature and practice in music*, p. 112.

²⁰⁴ Saladin, *op. cit.*, p. 107.

ánimo por establecer un trabajo en colectivo lo que facilitará sobrepasar el problema de la falta de previsión que inherente a la improvisación. En el caso de una improvisación sin normas, solamente de esta manera es cómo se puede sostener la emergencia de una forma musical inédita. *Sound Pool* y *Zuppa* son dos ejemplos que demuestran esta dificultad *a priori* que acabamos de señalar. Así lo señala Alvin Curran:

[...] lo interesante es que nosotros (MEV) estábamos claramente haciendo un nuevo tipo de música casual no hecha a partir de sistemas conocidos o inventados, sino basada en el riesgo (en todos los sentidos) de reunir a la gente para hacer música en cualquier lugar sin una partitura²⁰⁵.

Con esta manera de proceder de la improvisación colectiva se obtiene una forma musical *heteroriginal*; puesto que todas las decisiones que se tomaron emanaron de la interacción en tiempo real que realizaron los diversos agentes²⁰⁶. Por lo tanto, con la interacción se suprime la necesidad de tener un compositor para que dictamine las características de la música que se habrá de ejecutar, por lo que el resultado sonoro colectivo es una oposición a la cualidad *mono-original* de la composición.

En resumen, la realidad del músico durante la improvisación libre colectiva consistiría en integrar su producción sonora a la expresión grupal, teniendo en cuenta las otras individuales con el fin de promover la interacción continua dentro de un ambiente comunitario. “La creación colectiva de la música depende de la interacción constante de consideraciones estéticas, morales y sociales, y aquí es donde reside el impulso humanista (o humanizador) de la ética de la improvisación”²⁰⁷.

²⁰⁵ Curran, “Onoffaboutunderaroundcage”.

²⁰⁶ Michael Pelz-Sherman, “A Framework for the Analysis of Performer Interactions in Western Improvised Contemporary Art Music” (Universidad de California, 1998); cit. por C. Canonne, “L’improvisation collective libre : de l’ exigence de coordination à la recherche de points focaux.” (Université Jean Monnet de Saint-Étienne, 2010), p. 40 <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00676796>>.

²⁰⁷ AMM, Notas del disco *Generative themes, 1982/1983* (Matchless Recordings, R.U., 1994.)

2.3.3.2. La escucha dinámica

Es evidente que improvisar en un espacio como éste y donde libertad amplia las posibilidades, predispone al ejecutante a fijar su atención de manera distinta a cuando se interpreta música prevista, ya sea escrita o de memoria. En la improvisación libre, el músico debe dirigir con rapidez su atención a distintos niveles. Desde la observación minuciosa hasta la visión global y viceversa, su percepción habrá de adaptarse con el único fin de regular su material musical en función al instante sonoro colectivo. Esto es necesario porque favorece la articulación de cada una de las partes que constituyen la forma sonora emergente; por consiguiente, el músico no puede ignorar a los demás participantes solo para escucharse exclusivamente a sí mismo —como si fuese un ejecutante solista—. La responsabilidad de cada participante es “situar su ejecución en una posición de igualdad musical, suprimiendo todo apego individual por el interés colectivo”²⁰⁸.

La escucha particular, media y global podrían ser los niveles a los que debe atender el músico mientras improvisa en un entorno colectivo. Podemos inferir que la primera de éstas sucede cuando el músico focaliza su atención exclusivamente en su propia producción sonora. Pero si se excede el tiempo de atención, se corre el riesgo de que el músico se convierta en un solista sin darse cuenta él mismo, y sobresalga por el resto de los demás. Pero si la intensidad sonora colectiva del momento es muy intensa, reconocerse a sí mismo se dificultaría, por lo que el músico solamente podría conjeturar sobre su posición. John Tilbury señala narra cómo resolvían esta dificultad cuando eran incapaces de tener consciencia de sí mismos:

A veces, la única manera en que el músico podía determinar la naturaleza de su propia contribución era detener su actividad e intentar identificar la diferencia; por lo tanto, la propia relación del músico con la música que estaba creando tomaba un aspecto especulativo²⁰⁹.

El nivel medio correspondería a escuchar a los demás al mismo tiempo que se improvisa. En este caso la atención podría fijarse en un solo individuo con el fin de establecer algún tipo de diálogo, aunque sea por momentos. Para el SME, la escucha mutua implicaba un gran esfuerzo

²⁰⁸ Saladin, *op. cit.*, p. 94.

²⁰⁹ John Tylbury, Cornelius Cardew. *A Life Unfinished*, (Essex:Copula, 2008) p. 300; cit. por Saladin, p. 53.

porque requería que el músico fuese lo suficientemente hábil: “Una escucha particularmente atenta del otro, incluso de toda la situación, requiere cierta reserva en el músico y una gran capacidad para dominar su propio volumen y su espacio sonoro”²¹⁰.

Este ensamble insistió en la noción de la escucha mutua lo que ocasionó que su música se desarrollara de manera minimalista. Para ellos, a cada sonido se le debía conferir un lugar propio en el espacio musical. El silencio servía como una oportunidad para percibir de mejor manera el instante sonoro²¹¹. La siguiente declaración de John Stevens, miembro del SME, determina la importancia y el rol de este nivel medio de percepción sonora:

Cara a cara significa exactamente eso. Cuando Trevor y yo tocamos esto, nos ubicamos de tal manera que la batería y el saxofón estén aproximadamente al mismo nivel. Nos enfrentamos y tocamos el uno para el otro, lo que permite que la música tenga lugar en algún lugar en el medio. Se trata realmente de un proceso orientado hacia el exterior. Tratamos de estar completamente atentos al otro músico, lo que permite que nuestra propia interpretación sea de importancia secundaria, excepto por lo que permite que el otro siga el mismo proceso - la prioridad principal es escuchar totalmente al otro músico. Los dos músicos trabajan simultáneamente en esto²¹².

Al no existir una partitura a ejecutar, la Free European Improvisation establecería al órgano auditivo como prioritario sobre el visual. Cuando se toca música escrita, la escucha confirma si la información sonora corresponde a lo percibido visualmente y ejecutado, según lo indique el texto musical. Pero ante la falta de un estímulo visual, entonces la escucha se impone. Así lo señala Rzewski: “La escucha es el acto primero. La ejecución es el acto segundo. Cada sonido producido es una respuesta a un sonido escuchado”²¹³.

²¹⁰ Saladin, *op. cit.*, p. 84.

²¹¹ *Ídem*, p. 97.

²¹² John Stevens. "Face to face- a piece for two people », livret du disque, SME, *Face ta face*, (<http://www.emanemdisc.com/E4003.html>)

²¹³ Frederic Rzewski, *Nonsequiturs : Thoughts, Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation* (Köln:Musik Texte, 2007), p.102. cit. por Saladin, *op. cit.*, p. 206.

La escucha global podría ser la más hipotética en comparación con las dos anteriores debido a que ésta se desarrolla desde el interior de la colectividad. Puesto que el músico no se encuentra en la misma perspectiva que la audiencia, no le queda más que establecer especulaciones sobre su posición en relación con lo demás. Sin embargo, lo que sí puede reconocer el improvisador son las características del instante que se están constituyendo colectivamente, y articularse a él de manera consciente; porque improvisar con egolatría sería una contradicción a la ideología de la improvisación libre:

No se trata de que el músico se escuche a sí mismo, se enfoque en el virtuosismo desenfrenado de su ejecución, contribuyendo a una masa sonora que le es indiferente a quienes participan donde cada uno intenta emerger lo mejor que pueda²¹⁴.

2.3.3.3. Los ensambles *in situ*

Otra estrategia que utilizó la Free European Improvisation para liberarse de paradigmas fue la conformación de grupos cuyos integrantes no hayan coincidido entre sí anteriormente y sin preparación previa a la improvisación.

Aún cuando el grupo de Musica Elettronica Viva ya había experimentado con la inclusión de participantes inesperados en *Spacecraft*, *Sound Pool* y *Zuppa*, es hasta casi una década después cuando al músico Derek Bailey tiene la iniciativa de experimentar de esta manera la improvisación colectiva. En 1976, este guitarrista reunió a un grupo de músicos de distintas nacionalidades con el objetivo de cultivar la improvisación libre. Los integrantes de este gremio, al que Bailey lo llamó *Company*, cambiaban constantemente y se reunía anualmente para realizar improvisaciones públicas y organizar distintas actividades con relación a esta práctica musical.

Con el paso del tiempo, el *Company Week* se afirmaría como un festival donde se ponía a prueba las distintas configuraciones para experimentar la música de un modo distinto a las músicas idiomáticas. Los conciertos de los *grupos ad hoc* representarían el modo más puro de la improvisación libre porque en ellos se trataría de ejecutar música sin ninguna tipo de preparación

²¹⁴ Saladin, *op. cit.*, p. 94.

previa. Para Bailey, este tipo de conciertos representaba una crítica a la manera en que alguna vez los músicos establecieron modos de trabajo colectivo, haciendo su música predecible²¹⁵.

Ya sea en dúos o tríos, los miembros de la *Company* improvisaban poniendo atención en la escucha mutua y explorando distintas estrategias de ensamble instrumental. Esta práctica musical se hacía pública y visible para que la audiencia tuviera la oportunidad de presenciar un proceso creativo — al que usualmente se mantenía al margen—, permitiéndole encontrar diferencias entre la consciencia del músico con la de él²¹⁶.

Desde 1977 hasta 1994 se realizaron anualmente estos encuentros, obteniendo de ellos más de una decena de producciones discográficas; lo que evidenció a la improvisación libre como un proceso creativo e inesperado que desemboca en un resultado imprevisto. En varias ocasiones, *Company* incluyó entre sus participantes a Evan Parker, Anthony Braxton, Tristan Honsinger, Misha Mengelberg, Lol Coxhill, Fred Frith, Steve Beresford, Steve Lacy, Jamie Muir, Johnny Dyani, Leo Smith, Han Bennink, Eugene Chadbourne, Henry Kaiser, John Zorn, Buckethead, Georgie Born, entre otros.

2.3.4. Emancipación del sonido idiomático

2.3.4.1. Liberación del canon tímbrico (Reconsideración del instrumento musical)

El interés por liberarse y cuestionar la técnica instrumental tradicional condujo a los jóvenes improvisadores a experimentar y explotar una variedad de formas de ejecución tanto de instrumentos musicales como de fuentes sonoras diversas. Con la disolución de la relación entre técnica e instrumento, se abrió un panorama que incitaba a los músicos a concebir de manera diferente la noción de instrumento musical; y esta apertura ofrecía la implementación de nuevas técnicas instrumentales— con el objetivo de producir sonidos no convencionales sin alterar la constitución del instrumento, fomentando la experimentación de posiciones y digitaciones— y la

²¹⁵ Watson, *op. cit.*, p. 207.

²¹⁶ *Ídem*, p. 213.

explotación sonora de objetos cotidianos en sí mismos o como herramientas para modificar el timbre de un instrumento convencional.

Evidentemente, la exploración instrumental se instituiría como procedimiento sustancial en la improvisación libre ya que con ellos se favorecía la emanación de sonoridades inusuales y la creación de una dimensión sonora intensa y expresiva. Por ejemplo, los integrantes del *Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza* reafirmaban esta desvinculación del canon tímbrico haciendo uso de distintos procedimientos de emisión sonora del instrumento. En un documental sobre un concierto que este grupo italiano ofreció en 1967, en la Galería de Arte Moderno, en Roma, se puede apreciar la variedad de recursos utilizados por ellos: En el minuto 12'30 se aprecian baquetas, cepillos de distintos tamaños, un poliedro y una botella de vidrio, y objetos de plástico y de metal que utiliza Franco Evangelisti para excitar las cuerdas del piano para con ellos modificar su timbre. Mas adelante, en el 14'01", se observa como Enio Morricone hace sonidos en *frulatto* y *glissandos* utilizando solamente la boquilla de su trompeta, mientras Mario Bertoncini desliza un güiro sobre el piso de piedra para crear un sonido áspero y *atrompetado*²¹⁷.

Otro ejemplo que demuestra este impulso libertario de la técnica instrumental puede apreciarse en el video *Drunken in the Morning Sunrise* de *Global Unity Orchestra*²¹⁸. En este archivo se observa que en el minuto 1'53" el pianista grita sobre las cuerdas del piano a una distancia corta. Esto tiene por resultado un sonido abundante en armónicos debido a la amplificación de la caja de resonancia del instrumento y al fenómeno de resonancia de las cuerdas sin pedal. Mas adelante, en el 5'23", el mismo pianista crea un *clúster total* utilizando un pedazo de madera cuya extensión cubre el largo del teclado. Aunque no se percibe con la claridad si el clúster incluye a las teclas negras, podemos inferir que sí puesto que la tabla es lo suficientemente ancha para cubrirlas.

Otro ejemplo de *reconcepción* del instrumento musical es el caso del SME kit. En este caso, el percusionista del Spontaneous Music Ensemble reorganiza su conjunto de percusiones con

²¹⁷ Recuperado de *Gruppo Nuova Consonanza Azioni Documentario*
<<https://www.youtube.com/watch?v=dqvAhBJ99wA&t=317s>>.

²¹⁸ "Globe Unity Orchestra - Drunken in the Morning Sunrise" (Berlin, 1970)
<https://www.youtube.com/watch?v=_uMhfDPDjKU>.

el objetivo de que este se convierta en un dispositivo de sonoridades diversas y no como una caja de ritmos²¹⁹. Este kit se constituía generalmente por claves, crócalos, pandeetas y un gong. Aunque el SME kit fue variando con el paso del tiempo, la mayoría de ellos se caracterizaban por ser elementos de intensidad baja o media para no ahogar a los otros instrumentos acústicos²²⁰. En las portadas de los discos *Withdrawal* (Emanem, 4020, 1966-67) y *Oliv & Familie* (Marmalade, 608008, 1968-69), *Spontaneous Music Ensemble-Bare Essentials* (Emanem, 4218, 1972-74) se aprecia una batería simple compuesta por un tom de aire, platillos de tamaño medio y una pandeeta como tarola. Esta sencillez demostraba el interés de Stevens en favorecer la escucha entre los participantes durante la improvisación, sin entorpecerla a causa de la intensidad de volumen de las percusiones.

Otra vía de búsqueda fue la innovación instrumental modificando uno ya existente. Como ejemplo de este ímpetu por liberarse de las normas eurocéntricas del timbre, podemos mencionar el caso de la guitarra de Keith Rowe. Este músico e integrante del AMM redefinió este instrumento, alejándolo de su estatus convencional. La nueva posición en horizontal del instrumento sobre una mesa es una de las modificaciones más relevantes y evidentes. De esta forma, la guitarra se convierte en una superficie de experimentación debido a la perspectiva superior que tiene el músico sobre el instrumento. Lo anterior favoreció la utilización del arco y de objetos diversos para excitar las cuerdas de distintas maneras, especialmente la producción de sonidos de larga duración.

El rediseño instrumental era parte de este ímpetu por liberarse de las normas eurocéntricas del timbre. Keith Rowe se aventuró a modificar radicalmente las características de la guitarra eléctrica, redefiniéndola como un generador de sonidos; y al mismo tiempo, alejándola de su estatus convencional. La posición horizontal del instrumento sobre una mesa es una de las modificaciones más relevantes y evidentes. De esta forma, la guitarra se convierte en una superficie de experimentación debido a la perspectiva superior que tiene el músico sobre el instrumento. Lo anterior favoreció la utilización del arco y de objetos diversos para excitar las cuerdas de distintas maneras, especialmente la producción de sonidos de larga duración.

²¹⁹ Saladin, *op. cit.*, p. 84.

²²⁰ SPONTANEOUS MUSIC ENSEMBLE, Hot and Cold Heroes, EMANEM 4008; Folleto del disco; <http://www.emanemdisc.com/E4008.html>

Por lo tanto, esta guitarra de Rowe obligaría al músico a desarrollar una técnica instrumental diferente haciendo uso de nuevos gestos y abandonando lo que se conoce técnicamente sobre este instrumento. Mientras que el baterista Eddie Prévost, y compañero de Rowe en el AMM, tenía un gusto particular en producir sonidos resonantes y extendidos en duración por medio de la utilización del arco frotado sobre los platillos. Aparentemente, las notas de larga duración se convertirían en una característica de este ensamble musical. Por tal razón el uso del arco en la guitarra se convierte en procedimiento característico en Rowe²²¹. Aunque no contamos con alguna evidencia audiovisual de muestra cómo ejecutaba Rowe su guitarra de mesa con el AMM, desde 1966 este improvisador ya utilizaba el arco en su instrumento desde ese entonces. Así lo señala una reseña del periódico *The Guardian*:

[...] Alrededor de una señal a los diecinueve minutos, las luces del órgano se encendieron para alcanzar una cúspide musical y visual; con la silueta de Cardew contra un resplandor naranja, mezclándose los acordes del órgano con la guitarra frotada de Rowe²²².

En internet existen algunos videos de época reciente que demuestran los modos de explotación instrumental que utiliza Rowe en sus presentaciones, y que seguramente lo habrá hecho de la misma manera como en aquel en entonces. En estos archivos de video se observa la utilización de distintos objetos para excitar las cuerdas del instrumento. En este ejemplo se aprecia la utilización de diversos objetos para percutir las cuerdas del instrumento, tales como un tornillo, resortes, y otros objetos para frotarlas y manipular el timbre.

Este interés de liberarse del canon tímbrico también puede apreciarse en la grabación de *Ailantus glandulosa* (AMM, *Ammmusic*, Elektra, EUK-256, 1967) donde se escucha claramente este deseo de producir material musical fuera de la norma tímbrica eurocéntrica. En el audio resaltan sonidos ásperos y estáticos provenientes del violoncello, de la guitarra eléctrica y del saxofón tenor; y que por su similitud tímbrica, éstos parecen amalgamarse. Durante el desarrollo

²²¹ Saladin, *op. cit.*, p. 59.

²²² Ronald Atkins, "AMM at the QEH," *Guardian*, May 24, 1968. Citado en Benjamin Piekut, "Indeterminacy, Free Improvisation, and the Mixed Avant-Garde: Experimental Music in London, 1965–1975", *Journal of the American Musicological Society*, 67.3 (2014), 769–824 (p. 782) <<https://doi.org/10.1525/jams.2014.67.3.769.This>>.

de esta improvisación, los instrumentistas manipulan el sonido entrecortándolo y variándolo tímbricamente —pero sin modificar drásticamente su registro—, y creando la sensación de un continuo, como una masa sonora que se desenvuelve pausadamente debido a su estatismo y la falta de desarrollo melódico.

Por otra parte, aunque la tecnología de amplificación de aquella época era incipiente en cuanto a calidad y fidelidad acústica, los micrófonos e instrumentos electrónicos favorecieron la experimentación durante la improvisación. Gran parte del desarrollo musical del grupo MEV, según Rzewski, era la estrecha relación entre los recursos provistos por la electrónica y la ejecución directa en el escenario. Para este improvisador, este binomio suscitaba un mayor interés que la creación en estudio de obras para cinta. Pero también fomentaba la experimentación de música electrónica en vivo de manera satisfactoria con material de bajo costo²²³.

2.3.4.2. La no referenciación

Cualquier alusión al sonido estándar significaba para los músicos una contrariedad al pensamiento de este grupo de improvisadores. La no idiomatización sonora era el impulso que los conducía a establecer una aglomeración tímbrica inhabitual durante la ejecución musical. Por ejemplo, en la grabación de *Improvvisazione per otto* (Gruppo Di Improvvisazione Nuova Consonanza, *Gruppo Di Improvvisazione "Nuova Consonanza"*, RCA MLDS 20243, 1966)²²⁴ se escuchan sonidos que son difíciles de distinguir su fuente sonora. Esta no referenciación crea un espacio sonoro idóneo para provocar la expectativa en el oyente. Cada músico ejecuta sus ideas sonoras de manera puntillista evitando, en todo lo posible, cualquier indicio de establecer una melodía. Conforme se desarrolla la improvisación, los distintos materiales musicales se articulan incrementando progresivamente la intensidad hasta concluir en un *tutti* como punto climático de la ejecución.

También en la grabación de *Later During A Flaming Riviera Sunset* (AMM, *Ammusic*, Elektra, EUK-256, 1967) se percibe un fragmento musical breve que alude a la música orquestal de la tradición europea: Entre el 13'06" y el 13'33" se escucha un pequeño motivo musical ejecutado

²²³ Frederic Rzewski, *op. cit.*; cit. por Saladin, p. 106.

²²⁴ (<https://www.youtube.com/watch?v=xz7OoDIrcw&list=PLNaHmJzCYyWEIO6n9MbBHd-uAJISoTtv7>)

por una orquesta cuerdas pero rápidamente es opacado por los instrumentos del colectivo, como si se tratase de una sobreposición para impedir la emergencia de esta *cita idiomática* y para disminuir su presencia en este universo sonoro no-idiomático. Con el riesgo de equivocarnos, podemos señalar que lo anterior es una metáfora del AMM que alude a la sublevación de la improvisación libre hacia lo institucionalizado musicalmente. Esta osadía de negar la tradición europea, tanto la técnica instrumental como la organización del discurso sonoro, predisponía a los improvisadores a explorar el instante, conduciéndolos siempre a resultados heterogéneos.

Este esfuerzo de producir sonidos no referenciales hizo que algunos músicos se interesaran en la utilización de instrumentos no occidentales. Por ejemplo, en el video de *Drunken in the Morning Sunrise* (1970) del Global Unity Orchestra se puede apreciar un didgeroo ejecutado por uno de los integrantes del ensamble. Si bien este instrumento es ejecutado al inicio de la improvisación a la manera habitual, conforme se desarrolla la música, el instrumentista lo utiliza hasta producir sonidos como si fuesen alaridos²²⁵.

El grupo inglés AMM también hace alusión a las músicas no occidentales. Por ejemplo en *Ailantus glandulosa* (AMM, *Ammmusic*, Elektra, EUK-256, 1967) se escucha en la grabación, entre los minutos 2'57" y el 4'21" una voz masculina que canta una melodía con características tímbricas y giros melódicos característicos del medio oriente. Sin embargo, la voz del cantante se disuelve entre la masa sonora del colectivo instrumental haciéndolo indistinguible en ocasiones.

La búsqueda de caminos distintos de producción sonora condujo a los improvisadores europeos a descubrir músicas idiomáticas no occidentales y que a su vez influyeron en su pensamiento. Esto tuvo por consecuencia que ellos cuestionaran tanto los principios que estructuraba la música occidental (tales como las escalas temperadas, el tiempo medido, la armonía, etc.) así como la producción y control del fenómeno sonoro. En algunos grupos se escuchan sonidos de larga duración, semejantes a la música zen²²⁶.

²²⁵ https://www.youtube.com/watch?v=_uMhfDPDjKU

²²⁶ Saladin, *op. cit.*, p. 44.

Este ánimo de igualdad favorecía establecer un espacio sonoro donde los distintos sonidos se fusionaban a un todo, llegando a tal grado que en ocasiones era casi imposible reconocer qué hacía cada uno o de dónde provenía otro. Así lo señaló Cardew:

Esta proliferación de fuentes de sonido en un espacio tan reducido produjo una situación en la que a menudo era imposible saber quién producía los sonidos, o mejor dicho, qué parte de ese diluvio único de sonidos llenaba el espacio [...]²²⁷.

En la grabación *Later During A Flaming Riviera Sunset* (1966) citada anteriormente, se percibe justamente lo señalado por Cardew. La variedad tímbrica —como resultado de la exploración instrumental— en combinación con la ejecución lenta y discontinua favorece la fusión de los diferentes sonidos. Esto ocasiona que muchos sonidos sean irreconocibles y que el resultado sonoro sea impreciso, multiforme, abstracto y ambiguo: una forma sonora no referencial.

2.3.4.3. El uso de la tecnología

Algunos ensambles redefinieron el espacio de la improvisación con la ayuda de la tecnología. A pesar de que en aquella época era incipiente en cuanto a calidad y fidelidad acústica, la microfónica y los instrumentos electrónicos fueron herramientas que favorecieron la experimentación y la extensión de posibilidades sonoras. El MEV fue un ensamble que tuvo un gran interés en la experimentación de la música en vivo haciendo uso de cualquier dispositivo electrónico que estuviese a su alcance. Según Rzewski, gran parte del desarrollo musical de este ensamble fue con base en la explotación de los recursos provistos por la tecnología durante la ejecución directa en el escenario y en la creación de obras para cinta²²⁸.

El interés de este grupo romano por la música electrónica viva no apareció súbitamente. Es muy posible que los trabajos de los compositores norteamericanos John Cage y David Tudor lo hayan influenciado, ya que estos compositores habían realizado obras donde utilizaban micrófonos de contacto, estableciendo mundos sonoros insólitos. Los miembros del MEV, durante su época

²²⁷ Cornelius Cardew, “Towards an Ethic of Improvisation”.

²²⁸ Frederic Rzewski, *op. cit.*, p. 268; cit. por Saladin, p. 106.

de experimentación de sus propios dispositivos, no estaban totalmente ajenos a la música de los compositores citados anteriormente. Rzewski había estado en contacto con los trabajos de música electrónica de Cage y Tudor, y conocía las posibilidades que ofrecía la amplificación y el bricolaje de circuitos electrónicos desde su estancia en 1966 en el Centro de Investigación de Lukas Foss, en Buffalo, EU. Posteriormente, en su regreso a Roma, este músico trajo consigo micrófonos de contacto, mezcladoras, algunos circuitos electrónicos con el fin de enriquecer la gama sonora del MEV. El primer repertorio interpretado por este ensamble durante sus primeros conciertos evidencia que los músicos reconocieron los beneficios de la electrónica en la improvisación, así como lo hicieron algunos compositores²²⁹.

Asimismo, la amplificación a alto volumen facilitó la integración de aquellos sonidos cuya naturaleza son de baja intensidad, con otros de mayor potencia. Además de favorecer la equidad, lo anterior facultaba al improvisador moldear al sonido como si fuese una materia plástica, estimulando la creatividad y la perseverancia en la improvisación²³⁰. La tecnología de amplificación creaba un “torbellino sonoro que ponía a prueba no solamente el ingenio y la imaginación de los músicos, sino también su tenacidad y su coraje. [...] Encerrados entre muros, los músicos eran forzados a adoptar, a descubrir y a inventar medios de supervivencia musical”²³¹.

Este conocimiento que tenían los improvisadores del potencial que tenía la tecnología de amplificación puede reconocerse en distintas grabaciones. Por ejemplo, en la producción *Improvisation* (Cramps Records, CRSLP 6202, 1975) de Derek Bailey se escuchan sonidos que solamente pueden ser perceptibles si son amplificados²³². La naturaleza de la guitarra acústica no permite la difusión de aquellos sonidos que solamente son percibidos por el instrumentista debido a su baja intensidad. Pero con la ayuda de la microfónica es posible aproximarse a la dimensión íntima y sumergirse en ejecución de Bailey. En la grabación se perciben distintos procedimientos de producción sonora, los cuales son realizados de manera no convencional, fortaleciendo la idea de liberación de la técnica convencional. La ejecución de armónicos, ya sea como sonidos

²²⁹ Saladin, *op. cit.*, p. 133.

²³⁰ *Ídem*, p. 56.

²³¹ John Tilbury, *op. cit.*, p. 284; cit. por Saladin, p. 56.

²³² <https://www.youtube.com/watch?v=mfMVQ-DvAB8>

individuales o como acordes, es una estrategia recurrente. En ocasiones, el guitarrista hace *scordatura* para producir *glissandos*. También hace frotamientos de cuerda, golpes en la caja acústica del instrumento, pulsaciones en seco de las cuerdas, etc.

Por otra parte, Hugh Davies fue otro improvisador que se interesó en las ventajas de la tecnología, especialmente para aprovechar la naturaleza sonora de objetos no musicales. Durante su participación en el Improvisation Music Company entre 1968 y 1971, este músico acuñó el término de *shozyg* para designar a "cualquier instrumento, regularmente amplificado, construido dentro de un contenedor inusual"²³³. Esto consistía en transformar la función de cualquier objeto y convertirlo en un instrumento sonoro. Con la ayuda de una pastilla electromagnética de auricular de teléfono, Davies amplificaba el sonido que producían resortes metálicos y rebanadores de huevo cuando estos objetos eran excitados o frotados contra la parte sensible del transductor²³⁴.

En 1969, Davies construyó algunos *shozygs* para sus presentaciones; y otros fueron concebidos como esculturas sonoras y destinados para exhibición en galerías de arte. Poco tiempo después, Davies desarrolló cinco nuevos instrumentos a los que llamó *Springboards* que se caracterizaban por la utilización de resortes de entre 20 y 38 centímetros de longitud; los cuales eran amplificados por pastillas electromagnéticas. Estos instrumentos se diferenciaban según la disposición de los resortes en cada uno de ellos, formando distintas figuras geométricas²³⁵. Las producciones de Davies, *Shozyg I and II* (1969) y *Performances 1969 – 1977* por el sello discográfico "Another timbre Archive Series", dan muestra de las posibilidades que ofrecía la tecnología —en combinación con el bricolaje electrónico— en el desarrollo de instrumentos sonoros.

En resumen, el uso de las tecnologías de sonorización incentivó la experimentación y contribuyó en el equilibrio de diferentes sonidos: Los micrófonos, los cables y las mezcladoras se convirtieron en elementos indispensables porque predisponían al sonido amplificado en un estado

²³³ D. Roberts, "Hugh Davies: Instrument Maker", *Contact* 17 (1977): 8–13; cit. por James Mooney, "The Hugh Davies Collection : live electronic music and self-built electro-acoustic musical instruments , 1967 – 1975", *Science Museum Group Journal*, Spring 201 (2017) <<https://doi.org/http://dx.doi.org/10.15180/170705> Abstract>.

²³⁴ Mooney.

²³⁵ H.Davies, "Making and Performing Simple Electroacoustic Instruments", *Electronic Music for Schools*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1981),152–74; cit. por Mooney.

para su manipulación; especialmente los micrófonos de contacto que robustecían cualquier objeto haciéndolo perceptible, aunque fuesen poco audibles.

3. LA IMPROVISACIÓN LIBRE EN SOLO: CRONOLOGÍA DISCOGRÁFICA Y SU NATURALEZA.

La improvisación libre en solo no tuvo el mismo interés como la colectiva, por lo que la información que haga referencia a ésta es prácticamente nula o sumamente escasa. Durante la realización de este trabajo de investigación no se encontraron declaraciones o testimonios de los mismos músicos que promovieron esta práctica musical. Sin embargo, con la ayuda de algunos sitios de internet se ha tenido conocimiento de músicos que promovieron esta manera de improvisar; así como una cantidad considerable de producciones discográficas relacionadas a la improvisación libre individual. Con la información hasta ahora obtenida, proponemos una aproximación histórica no exhaustiva, pero lo suficiente como tener una representación de su desarrollo.

A continuación, exponemos una lista de improvisadores que realizaron producciones discográficas conferidas exclusivamente a la improvisación libre en solo tanto en concierto como en estudio, entre los años 1967 y 1980. Ellos están ordenados por región geográfica, y sus producciones en orden cronológico.

3.1. Aproximación histórica de la improvisación libre en solo a partir de sus producciones discográficas de la década de 1970.

3.1.1. Derek Bailey²³⁶

Sin duda alguna, Derek Bailey (Sheffield, 29 de enero, 1930 – Londres, 25 de diciembre, 2005) es una de las figuras más emblemáticas de la *Free European Improvisation*. En 1966, se trasladó a Londres atraído por el free jazz y donde se uniría al *Spontaneous Music Ensemble*, junto a John Stevens, Evan Parker, Paul Rutherford, entre otros. Entre 1968 y 1973, Bailey vivió una etapa significativa de experimentación de técnicas instrumentales y de búsqueda de nuevos recursos

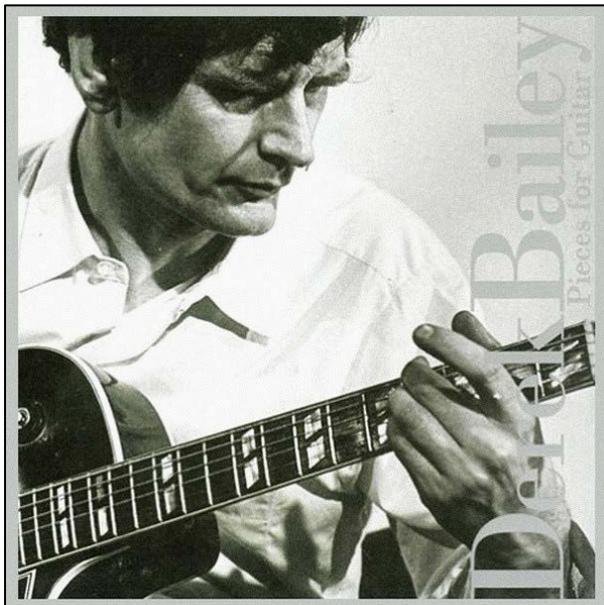
²³⁶ Roger T. Dean y Simon Adams, “Bailey, Derek”, *Grove Music Online*, 2003 <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J021700>>.

sonoros. Durante ese período, formó parte de un sexteto dirigido por Tony Oxley; del *Music Improvisation Company*, junto a Evan Parker y Hugh Davies; del trío *Iskra 1903*, con el trombonista Rutherford y el contrabajista Barry Guy; y fundó el sello discográfico Incus con Oxley y Evan Parker para promocionar la Free European Improvisation.

En 1976, Bailey llevó a cabo el proyecto *Company*, que consistía en reunir a improvisadores británicos e internacionales durante una semana para experimentar la improvisación libre. Entre los años 1977 y 1994 se llevó a cabo este festival, en Londres. Durante ese período participaron más de 400 músicos, en diferentes condiciones de improvisación (tales como *en solo*, dúo, tríos o grupales) y realizaron hasta 40 presentaciones en una misma semana²³⁷.

Durante su trayectoria de cuatro décadas en la improvisación libre Bailey participó en más de 200 producciones discográficas, y fue autor del libro *Improvisation: Its Nature And Practice In Music* (1980).

3.1.1.1. *Pieces for guitar* (1967) (Tzadik, E.U., 2002).



En 1967, este músico inició su trayectoria como guitarrista solista al grabar dos improvisaciones en un estudio de grabación personal. Pero es hasta el año 2002, cuando estas pistas se dan a conocer con el lanzamiento del disco *Pieces for guitar* (1967) (Tzadik, TZ 7080, Estados Unidos, 2002). Aunque esta producción discográfica no está conferida en su totalidad a la improvisación libre en solo, ésta es de un gran valor histórico porque sirve como referencia del inicio de esta práctica musical en Europa. Su realización fue durante un período en el que Bailey se

²³⁷ Simon Adams, "Company(ii)", *Grove Music Online*, 2003
<<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J098200>>.

encontraba en transición entre la influencia de la música de Anton Webern y el inicio de formalización de su enfoque particular sobre la música y su instrumento. Además, las primeras cinco pistas llaman la atención porque representan los pocos casos donde este guitarrista grabó sus propias composiciones. Mientras que las últimas dos, tal como sus nombres lo sugieren, *Improvisation on guitar piece N°1* e *Improvisation on guitar piece N°2*, son música improvisada²³⁸.

3.1.1.2. *Solo Guitar* (Incus, Reino Unido, 1971)²³⁹

En el mes de febrero de 1971, Bailey graba en estudio cuatro improvisaciones y tres composiciones de Mischa Mengelberg, Willem Breuker y Gavin Bryars. Pero tres décadas más tarde, se redita esta producción para incluirla en la producción doble *Solo Guitar Vol.1*, y la cual se incluyen más improvisaciones de Bailey realizadas en esa época. A excepción del resto de las pistas que fueron realizadas en condiciones de estudio, *Improvisation: York, 24.2.1972* se trata del registro de una presentación en la Universidad



de York, en 1972. Esta doble producción es un documento crucial en la historia de la música improvisada británica porque acentúa el enfoque de Bailey sobre de la improvisación individual y por el que sería reconocido ampliamente a lo largo de su carrera. En las grabaciones de las improvisaciones, el guitarrista redefine el lenguaje musical de su instrumento, tomando distancia totalmente de cualquier referencia de estilo. El hecho de que la mayoría de las piezas hayan sido

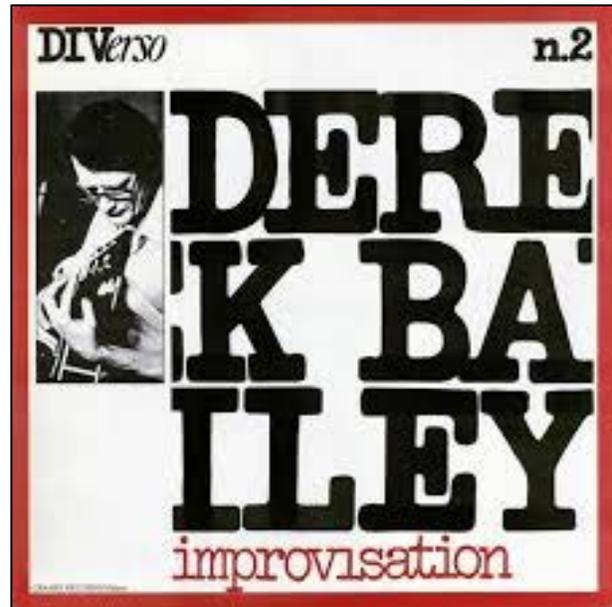
²³⁸ Composers Series, “Derek Bailey: Pieces for guitar” <<http://www.tzadik.com/index.php?catalog=7080>> [consultado 23 febrero 2018].

²³⁹ La música de esta producción discográfica se puede escuchar en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=2RyMUqjVRE8>

realizadas con guitarra eléctrica favoreció la exploración de tonos, texturas y resonancias disímiles, estableciendo un universo sonoro único²⁴⁰.

3.1.1.3. *Improvisation (Cramps, Italia, 1975)*²⁴¹

Esta producción tiene un gran valor histórico y estético para la escena de la improvisación libre en solo. Cuando se realizó, Bailey atravesaba una etapa donde su pensamiento musical ya se había consolidado en torno a la improvisación libre. Este álbum fue grabado entre el 16 y el 18 de septiembre de 1975, en el Studio Ricordi, en Milán, y consiste en catorce pistas relativamente breves, tituladas llanamente como *M1*, *M2*, *M3*, *M4* hasta *M14*. La excelente calidad de grabación de este álbum contrasta enormemente con las grabaciones anteriores de Bailey como improvisador en solo —puesto que se hicieron con equipos caseros y con cintas en vivo—. En *Improvisation* se aprecia a detalle cada sonido que emerge de la guitarra, desde los sonidos de baja intensidad hasta los armónicos en toda su duración²⁴².



También, se puede apreciar que en cada una de las pistas se reconoce el ánimo explorador y experimental de Bailey: La irregularidad rítmica, la prolongación de acordes, la ejecución de notas y armónicos, la manera particular de pulsar las cuerdas, el frotamiento de la mano sobre cualquier parte del instrumento constituye el repertorio de procedimientos, cuyo resultado parece

²⁴⁰ Brian Olewnick, “Solo Guitar, Vol. 1” <<https://www.allmusic.com/album/solo-guitar-vol-1-mw0000878694>> [consultado 14 febrero 2018].

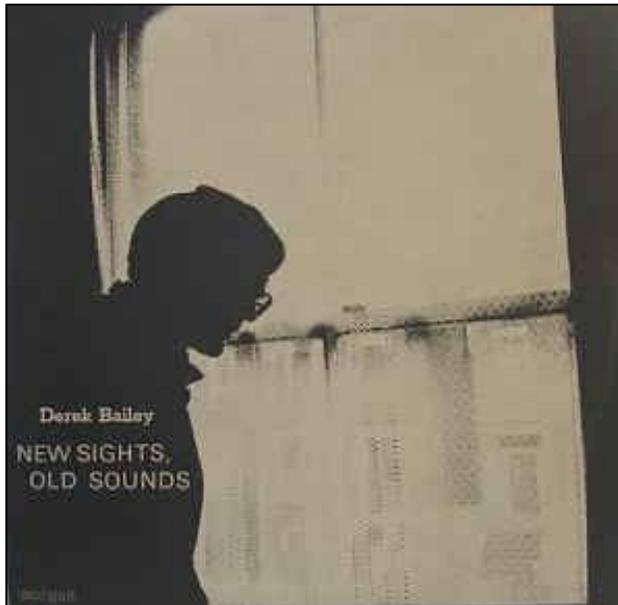
²⁴¹ La música de esta producción discográfica se puede escuchar en el siguiente enlace:

<https://www.youtube.com/watch?v=mfMVQ-DvAB8>

²⁴² Guide Roots Vinyl, “DEREK BAILEY Improvisation LP 1975 CRAMPS” <https://www.rootsvinylguide.com/ebay_items/derek-bailey-improvisation-lp-1975-cramps-diverso-2-rare-experimental-jazz> [consultado 28 febrero 2017].

un festín sonoro, difícil de escapar para el oyente²⁴³. Sin duda alguna, esta producción discográfica podría representar la cúspide de Bailey. Esta producción tiene un gran valor para la escena de la improvisación libre, así lo demuestran las cinco reediciones posteriores por distintos sellos, a partir de 1996.

3.1.1.4. New Sights, Old Sounds / Solo Live (Morgue, Japón, 1978)²⁴⁴



Este álbum demuestra el interés de la práctica de la improvisación libre fuera del continente europeo. Para su realización, Bailey se trasladó a Japón para grabar en estudio y en directo la música que integra esta doble producción, con el sello japonés Morgue Label. El día 5 de mayo de 1978, este guitarrista realizó varias sesiones en los estudios Betty Studio, en Tokyo, cuyo resultado corresponde al primer LP. Mientras que el segundo, corresponde a sus presentaciones, los días 21 de abril y 3 de mayo,

en las ciudades de Nagoya y Machida, respectivamente. Lamentablemente, estos álbumes estuvieron poco tiempo en el mercado y desaparecieron inmediatamente después del fallecimiento del propietario de la compañía disquera, convirtiéndose éstos en LP's de gran valor comercial en ese país oriental. Afortunadamente, el guitarrista adquirió finalmente los derechos de autor después de más de una década intentar liberarlos para hacer una reedición. En el 2002, con el sello inglés

²⁴³ Dean McFarlane, "Derek Bailey: Improvisation" <<https://www.allmusic.com/album/improvisation-mw0000222308>> [consultado 20 agosto 2019].

²⁴⁴ La música de esta producción discográfica se puede escuchar en el siguiente enlace:

<https://www.youtube.com/watch?v=CvxhpHDcicM>

Incus, *New Sights, Old Sounds / Solo Live* surgiría de nuevo a la luz, incluyendo una pista más sobre el concierto de Nagoya²⁴⁵.

En cuanto a los discos, ambos son notablemente contrastantes por las condiciones de grabación, por el tipo de instrumento y por la disposición durante el improviso. Las pistas que corresponden a las sesiones en estudio, el primer LP, se percibe a Bailey introspectivo, dirigiendo su atención hacia un mundo interior y explorando cada sonido dentro de éste y que produce su guitarra acústica. La música se forma a través de la yuxtaposición de materiales musicales creando un desarrollo aparentemente irracional.

En el segundo disco LP, el improvisador aprovecha la naturaleza sonora de la guitarra eléctrica para llevar a cabo su presentación. El dominio sobre el pedal de volumen que tiene Bailey es lo que más atrae la atención, porque con ello, el sonido producido por consecuencia del ataque queda anulado, eximiendo a la guitarra de una de sus características idiomáticas sonoras. Las pistas de la música en concierto se desarrollan con mayor dinamismo, como si el improvisador quisiera dejar buena impresión a un público totalmente ajeno al que Bailey está acostumbrado. En ellas, la forma emerge libre de esquemas porque la única consigna, en el pensamiento libertario de este músico inglés, es que no exista ninguna.

En la edición en versión de disco compacto, las improvisaciones se titulan:

Disco 1 : *New Sights, Old Sounds* (18:52); *Thou Shalt Not Bear False Witness* (9:16); *This Is The Age Of Oddities Let Loose* (3:09); *Nothing So Difficult As A Beginning* (4:50); *Here Was No Lack Of Innocent Diversion* (2:54); *A Wanderer From The British World Of Fashion* (3:14).

Disco 2: *Live In Nagoya -Part 1* (17:00); *Live In Nagoya -Part 2* (12:50); *Live At Kalavinka* (20:35)

²⁴⁵ John Eyles, “Derek Bailey New Sights, Old Sounds Solo Live Review”, 2002
<<https://www.bbc.co.uk/music/reviews/jvhj/>> [consultado 30 abril 2018].

3.1.2. Evan Parker²⁴⁶

(Bristol, Inglaterra, 5 de abril de 1944). Sin lugar a duda, Evan Parker puede ser considerado uno de los pioneros de la improvisación libre en solo. Su formación musical es diferente a la de otros músicos de la escena de la improvisación libre. A principios de la década de 1960, Parker estudiaba botánica en la Universidad de Birmingham y, paralelamente, era parte tanto del grupo de Howard Riley y con un cuarteto inspirado en la música de John Coltrane. A finales de 1966 se trasladó a Londres, donde conoció a John Stevens quien dirigía en ese entonces el Little Theatre Club, y donde Parker se uniría inmediatamente al Spontaneous Music Ensemble, hasta 1968. También en ese período, este saxofonista conoció a Derek Bailey, con quien formó la Music Improvisation Company, en 1968; y al mismo tiempo era miembro de los grupos que Tony Oxley conformaba.

En 1970, Evan Parker, Derek Bailey y Tony Oxley se asociaron para fundar el sello discográfico Incus con el fin de promover la música improvisada. Desde finales de la década de los sesenta y los setentas, Parker trabajó intensamente con distintos improvisadores en diferentes países: trabajó con Peter Brötzmann, en 1968; con Manfred Schoof en 1969; con dos grupos dirigidos por Alex Schlippenbach, en 1970; y con la Globe Unity Orchestra. Además, tocó en el cuarteto de Pierre Favre, junto a Irène Schweizer y Peter Kowald; y con Misha Mengelberg, Han Bennink y Willem Breuker en el ICP, en Los Países Bajos. Durante los años 70, en Inglaterra, participó con la London Jazz Composers Orchestra de Barry Guy; en bandas grandes y grupos pequeños dirigidos por Kenny Wheeler; en varios ensambles coordinados por Derek Bailey, especialmente Company; y en dúos con Stevens y Paul Lytton.

En 1974 inicia una faceta distinta en Parker donde cuestiona la pureza de la improvisación en los entornos colectivos, puesto que está sujeta a la interacción. Es entonces que explora la improvisación en solo de manera atonal, austero y libre. Además, el saxofonista desarrolló la técnica de respiración circular, la lengüeta dividida (técnica que consiste en la rápida sucesión de notas cortas), la multifonía, entre otras. La música de las improvisaciones de Parker consiste en una progresión y mutación de motivos repetidos, que se logra por la adición y sustracción de notas, y por las variaciones en el ritmo, en el timbre y la dinámica. Para algunos

²⁴⁶ Mark Gilbert, "Parker, Evan (Shaw)", *Grove Music Online*, 2003 <<https://doi.org/10.5860/choice.43sup-0166>>.

críticos, su manera de improvisar fue comparada con la música minimalista de Steve Reich, y la relacionaron con las matemáticas y patrones fractales. Sin embargo, el trabajo de este saxofonista se distingue en que éste es capaz de cambiar de dirección a voluntad, respondiendo a su imaginación o a factores externos. Desde mediados de los setentas, la improvisación libre en solo es el enfoque prioritario de Evan Parker.

Hasta el momento de realización de esta investigación se tiene conocimiento de las siguientes producciones conferidas a la improvisación libre en solo por este saxofonista: *Saxophone Solos* (1975, Incus 19); *Monoceros* (1978, Incus 27); *Six of One* (1980, Incus 39); *Conic Sections* (1989, Ah Um 015); *Process and Reality* (1991, FMP CD37).

3.1.2.1. *Saxophone Solos* (Incus, Reino Unido, 1975)²⁴⁷



Esta producción musical es interesante porque son un testimonio del debut de Evan Parker como improvisador libre en solo. Las pistas que la integran fueron grabadas en lugares y en condiciones diferentes. Las primeras tres, *Aerobatics 1*, *Aerobatics 2*, y *Aerobatics 3* se grabaron en un concierto organizado por *Musician's Co-operative*, en el Unity Theatre, en Londres el 17 de junio de 1975. Meses más tarde, el 9 de septiembre del mismo año, Evan Parker se trasladó a Berlín para grabar *Aerobatics 4*, en el estudio del sello discográfico FMP²⁴⁸.

²⁴⁷ La música de esta producción discográfica se puede escuchar en el siguiente enlace:

https://www.youtube.com/watch?v=edrpNKAOcZQ&list=RDedrpNKAOcZQ&start_radio=1&t=99

²⁴⁸ Martin Longley, "Evan Parker Solo 1975 & 1989", 2009 <<https://www.allaboutjazz.com/evan-parker-solo-1975-and-1989-by-martin-longley.php?width=1280>>.

En estas improvisaciones para saxofón soprano, Parker aprovecha su virtuosismo para evitar cualquier alusión a la música idiomática²⁴⁹. El improvisador lleva al extremo su instrumento con el fin de establecer un espacio acústico original, exhibiendo otras posibilidades instrumentales y sonoras del saxofón, totalmente diferentes a lo acostumbrado. El término de *aerobatics* —utilizado en cada una de sus piezas— sugiere que en cada una de ellas Parker realizará acciones que evolucionan espectacularmente como si éste se tratase de un acróbata. Por ejemplo, en *Aerobatics 4*, el improvisador realiza *frulattos*, explora diferentes posiciones con la boquilla del instrumento para producir ruidos o vocalizaciones animalescas, en momentos ejecuta notas puntillistas y chirriantes, y en otros, notas cuya extensión apenas permite identificar su altura. La forma resultante de esta improvisación es el resultado de un desarrollo circular como si la expresión de Parker fuese con base en el deseo de extender el instante musical. Es importante señalar, que esta producción se reditó en 3 tres ocasiones más. En 1983, bajo el sello de INCUS y en formato de LP. Pero en las producciones de los años 1994 por Chronosope Records y 2009 por “psi” se agregaron nueve *aerobatics* más.

3.1.2.2. *Monoceros* (Incus, Reino Unido, 1978)²⁵⁰

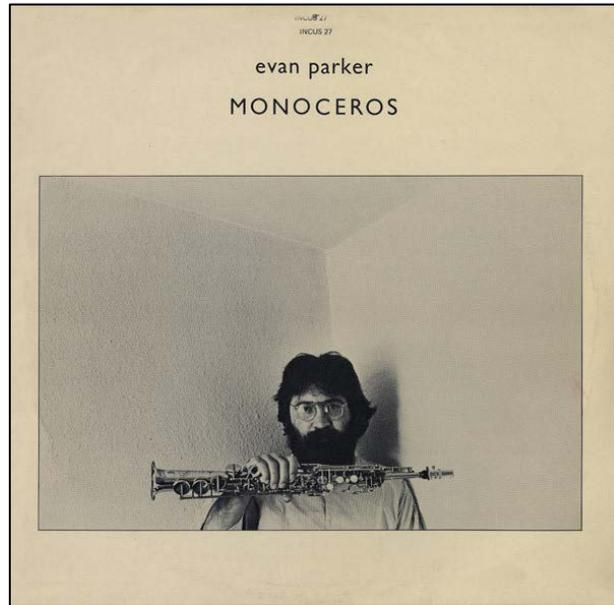
Sin duda alguna, este es el álbum más representativo de Evan Parker como improvisador en solo. Fue grabado el 30 de abril de 1978, en Wyastone Leys, Monmouth. Este disco se constituye por cuatro pistas que llevan el mismo nombre, pero numeradas. Sin embargo, la extensión de *Monoceros 1* (21:30) cubre la totalidad del lado A del LP; mientras *Monoceros 2* (5:12), *Monoceros 3* (8:58), *Monoceros 4* (4:03) comprenden el lado B. En este segundo disco como solista, el saxofonista hace muestra de su amplio catálogo de innovaciones melódicas y tímbricas en su instrumento. Parker hace muestra de su excepcional dominio de la técnica explotando de su saxofón soprano una gran variedad de sonidos, muchos de ellos irreconocibles, que asemejan

²⁴⁹ Thom Jurek, “Evan Parker: Saxophone Solos”, *All Music* <<https://www.allmusic.com/album/saxophone-solos-mw0000229913>> [consultado 30 septiembre 2019].

²⁵⁰ La música de esta producción discográfica se puede escuchar en el siguiente enlace:

<https://www.youtube.com/watch?v=Q1nrfaX7eHc>

ruidos de pájaro o chirridos. En *Monoceros I*, hace uso de su técnica de respiración circular, triple lengüeta, digitación falsa con el fin de eliminar las barreras que pudiesen existir entre los sonidos que nacen de su imaginación y los sonidos manifiestos a través de su instrumento. En todas las pistas de esta producción, Parker parece impulsar su ejecución lo más libre y abierta posible²⁵¹. Si bien es una producción difícil de describirla, *Monoceros* tiene un lugar único en la escena de la improvisación europea.



También este álbum se distingue de muchos otros porque el pensamiento de la improvisación se extendió más allá del ámbito musical, alcanzando al dominio de la técnica de grabación. Este se realizó utilizando la técnica de *corte directo* que consistía en conducir el sonido del micrófono directamente a vinilo maestro, evitando la intermediación de la cinta. Al reducir el ruido y limitar el uso de procesamientos de filtros de sonido, la calidad del sonido sería mucho mejor. Aunque en la actualidad este tipo de procedimientos de registro sonoro son obsoletos, esta técnica de grabación servía como disciplina que se auto imponían los músicos más puristas de la improvisación libre en aquella época.

Esta producción fue reeditada posteriormente por los sellos Chronoscope Records, (CPE2004-2) en 1999; y psi, en el 2015, ambas compañías situadas en el Reino Unido.

²⁵¹ Aaj Staff, "Evan Parker: Monoceros", *All about Jazz*, 1999 <<https://www.allaboutjazz.com/monoceros-evan-parker-chronoscope-review-by-aaj-staff.php>>.

3.1.2.3. *Evan Parker at the Finger Palace (The Beak Doctor, Estados Unidos, 1978)*



Si bien desde *Monoceros* (Incus, INCUS 27, Reino Unido, 1978) Parker ya era considerado como uno de los saxofonistas más influyentes de la improvisación libre en Europa, en su segundo álbum como solista lo confirmaría “como el mejor saxofonista soprano”²⁵² y a darse a conocer en Estados Unidos. Esta producción es el registro de una de sus primeras presentaciones en Estados Unidos y frente a un pequeño grupo de seguidores en Oakland, el 2 de noviembre de 1978. El lugar donde se llevó a cabo la grabación, el *Woody Woodman’s Finger Palace*, fue

adquiriendo renombre con el paso del tiempo, porque ahí se recuerda la mejor presentación de Parker como improvisador en solo. A pesar de que esta producción tuvo una pequeña distribución, la revista *Downbeat* de Art Lange lo calificó con cinco estrellas. Su habilidad para desmenuzar notas, rearmonizar *riffs*, su producción sonora aguda e hipnótica, su recontextualización de la respiración, sibilancias y otros sonidos no musicales, hacen de Parker un portador de una paleta sonora inmensa²⁵³.

Aunque no hemos tenido acceso a la música que contiene este disco, los títulos de las pistas sugieren que la presentación se caracterizó por su capacidad de improvisar y su originalidad, evocando su virtuosidad técnica. Ambas caras del LP llevan el mismo nombre: La improvisación del lado A se titula *Part 1: Fingerprints* (22:30); y en el B, *Part 2: Fingerprints* (23:08).

En las décadas posteriores, Evan Parker realizaría las siguientes producciones discográficas como improvisador en solo: *Six of one* (Incus 39, Reino Unido, 1982), *Zanzou*, (jazz&NOW 1, Japón,

²⁵² Eugene Chadbourne, “Evan Parker at The Finger Palace”, *All Music* <<https://www.allmusic.com/album/at-the-finger-palace-mw0000902522>>.

²⁵³ The Majestic, “Evan Parker: At the Finger Palace”, *Destination Out*, 2007 <<http://destination-out.com/?p=108=108>> [consultado 30 octubre 2019].

1983), *The snake decides* (Incus 49, Reino Unido, 1986), *Conic sections*, (ah um 015, Reino Unido, 1993), *Process and reality* (FMP CD 37, Alemania, 1991), *Chicago solo* (Okka Disk 12017, Estados Unidos, 1997).

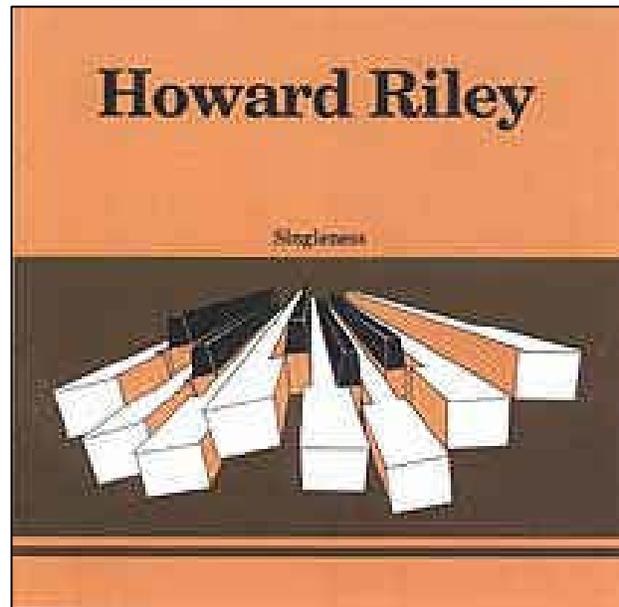
3.1.3. Howard Riley²⁵⁴

(Huddersfield, Inglaterra, 16 de febrero de 1943). Howard Riley inició sus estudios de piano desde la infancia, y a los trece años ya se interesaba en el jazz. Entre 1961 y 1967 realizó sus estudios musicales de en la Universidad de Gales y la Universidad de Indiana, donde obtuvo una maestría en música. En 1966 colaboró, por un tiempo corto, con Evan Parker. De 1967 hasta 1976 dirigió un trío al lado de Barry Guy (contrabajo), y con las participaciones eventuales de los bateristas Alan Jackson, Jon Hiseman o Tony Oxley. En la década de los setentas colaboró con la London Jazz Composers Orchestra, desde 1970 y durante veinte años. En el grupo de Tony Oxley, de 1972 hasta 1981, y con fue parte de un cuarteto con Barry Guy, Trevor Watss y John Stevens, entre 1977 y 1981. Este pianista se ha ganado reputación como pianista sin acompañamiento. Sus trece discos que ha realizado en estas condiciones revelan su interés por la libertad y la improvisación. Hasta el momento de realización de esta investigación se tiene conocimiento de las siguientes producciones conferidas a la improvisación libre en solo por Riley: *Intertwine* (1975, Mosaic 771), *Toronto Concert* (1976, Vinyl 112), *Procession* (1990, Wondrous 0101), *The Heat of Moments* (1991–2, Wondrous 0103), *Making Notes* (1997, Slam 230)

²⁵⁴ Ed Hazell y Simon Adams, “Riley, (John) Howard”, *Grove Music Online*, 2003 <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J380500>>.

3.1.3.1. *Singleness* (Jazzprint, Reino Unido, 1974)²⁵⁵

Este álbum pasó inadvertido durante casi treinta años, debido a que el sello discográfico que lo había producido desapareció al momento de su lanzamiento. Y no fue hasta el 2001 cuando es reeditado por la compañía *Voiceprint*. Las sesiones se realizaron en los estudios de grabación de EMI Studios, en Londres, en 1974. Esta producción consta de diez improvisaciones, cuyas duraciones no exceden los cinco minutos. Aunque Riley tuvo un rol importante en la escena británica de la improvisación libre, este pianista ha sido



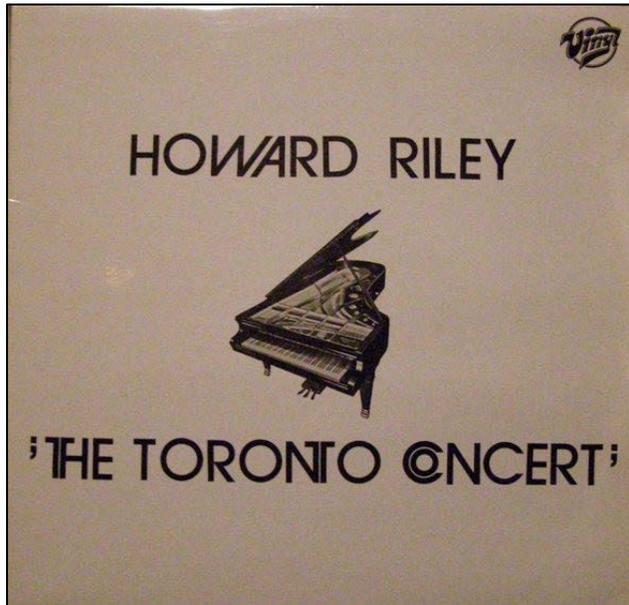
eclipsado por otros de mayor popularidad y de menor habilidad instrumental. En esta producción, este pianista muestra su gran capacidad para improvisar, reivindicándole como uno de los pilares de la *Free European Improvisation*²⁵⁶. En general, en las grabaciones se percibe una música que se desarrolla, al mismo tiempo, con solidez y con abstracción. Los acordes disonantes y sombríos, el uso del pedal, aunado a una pulsación lenta y regular sugieren en momentos que Riley establece un entorno reflexivo, como si enfocara su atención en el sonido prolongado. Pero cuando el pianista ejecuta su instrumento con dinamismo, sus ideas musicales son expresadas con convicción, sin dejar a dudas el dominio que tiene Riley sobre el piano.

²⁵⁵ La música de esta producción discográfica se puede escuchar en el siguiente enlace:

https://www.youtube.com/watch?v=qFE-uL8yFIw&list=OLAK5uy_m7CpOU2qA6ioBUWEf7v_Y7luhnn0L8E5M&index=2

²⁵⁶ Steve Loewy, "Howard Riley: Singleness", *All Music* <<https://www.allmusic.com/album/singleness-mw0000525643>>.

3.1.3.2. *The Toronto Concert* (Vinyl Records, Alemania, 1977)



A diferencia de otras improvisaciones, este disco se compone de dos pistas que ocupan cada una un lado del LP: *Sonority* (26:35) para la cara A; y *Finite Elements* (22:42), para la B. Estas pistas fueron grabadas en vivo en Sylvester's, York University, en Toronto Canadá, el 23 de febrero de 1977. En esa época, Riley impresionaba por su capacidad de liberarse de las formas preestablecidas de la música idiomática, especialmente de las referencias del jazz. Según la crítica, la libertad

en Riley se traduce en rapidez y virtuosismo. En “*Sonority*, sus manos están constantemente en las teclas del piano, bombardeando al oyente con su virtuosismo; aunque un poco pomposo, aún sigue teniendo buen gusto y sentido²⁵⁷. Su lirismo melódico, su sensibilidad y su intensidad expresiva hacen de su estilo ciertamente único. Su versatilidad hace de un momento un huracán sonoro, y al siguiente lo reduce como si imitara los sonidos que produce el vuelo de una mosca. Uno nunca tiene la sensación de que se trata de un solo hombre sentado solo en el escenario”²⁵⁸.

The Toronto Concert fue reeditado por el sello Jazzprint (JPVP112CD), en el Reino Unido, en el 2002.

3.1.4. Paul Rutherford²⁵⁹

Rutherford, Paul (William) Simon Adams

²⁵⁷ François Couture, “Howard Riley : The Toronto Concert” <<https://www.allmusic.com/album/the-toronto-concert-mw0000759618>> [consultado 30 octubre 2019].

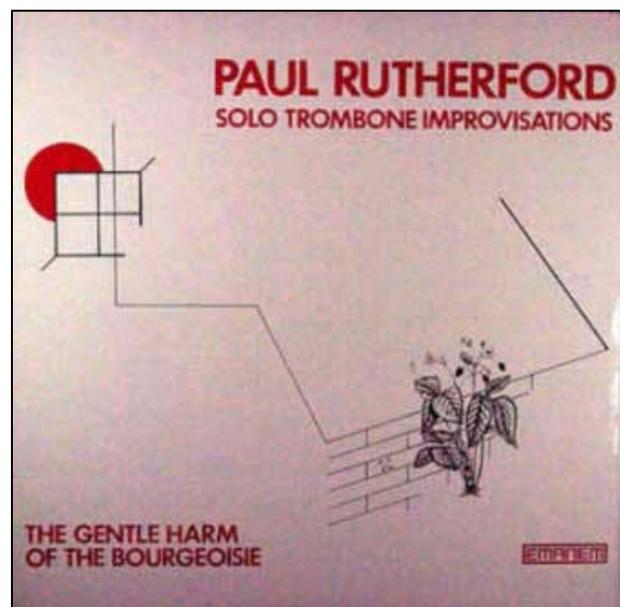
²⁵⁸ Tom Sekowski, “Howard Riley. The Toronto Concert”, *exclaim!*, 2004 <http://exclaim.ca/music/article/howard_riley-toronto_concert> [consultado 30 marzo 2018].

²⁵⁹ Simon Adams, “Rutherford, Paul (William)”, *Grove Music Online*, 2003 <<https://doi.org/10.5860/choice.43sup-0166>>.

(Londres, 29 de febrero de 1940 – Londres, 6 de agosto de 2007). Paul Rutherford estudio trombón, piano y composición en la Guildhall School of Music and Drama de Londres, en los años 1964 y 1968. Además, paralelamente a este período de formación musical, Rutherford tocó con la New Jazz Orchestra de Neil Ardley, por dos años a partir de 1964; y dirigía, en colaboración con John Stevens y Trevor Watts, el Little Theatre Club con el fin de desarrollar la improvisación libre, hasta 1968. Su interés por esta música lo condujo a formar parte de diferentes ensambles, tales como el *Spontaneous Music Ensemble*, en 1965; del *Watts's Amalgam*, en 1967; y de la *London Jazz Composers Orchestra* en 1970. También en 1970 formó un ensamble con Barry Guy y Derek Bailey, con quienes grabó el disco *Iskra 1903*, una de las producciones más relevantes de la escena de la improvisación libre europea. Durante la década de los setentas, Rutherford participó activamente en distintos ensambles de improvisación, tales como la Globe Unity Orchestra (1973-81, 1986); en grupos dirigidos por Tony Oxley (1969-74), Harry Miller (Isipingo, 1971), Peter Kowald (1972-6), John Stevens (1982-4), Trevor Watts (1984-5), y el baterista Charlie Watts (1985-6),

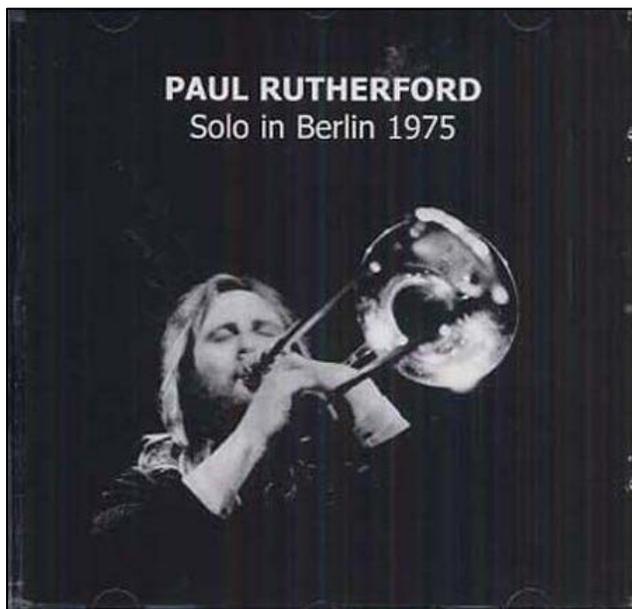
3.1.4.1. The Gentle Harm of The Bourgeoisie (Emanem, E.U., 1974)

Es hasta 1974 que Rutherford pudo lanzar esta producción musical, aún cuando desde principios de esta década ya se presentaba como improvisador en solo. Su enfoque particular sobre la música llama la atención porque el músico reconsidera las posibilidades sonoras tanto de su instrumento como de sí mismo. Una de sus innovaciones es la combinación de la producción de multifónicos al mismo tiempo que crea sonidos con su propia voz. Debido a que los registros excedían la capacidad de almacenamiento de los LP's de ese entonces, la primera edición de esta producción no incluyó los tres conciertos que realizó Rutherford en el Unity Theatre, en Londres. Pero en la edición de 1997, y gracias a las cualidades del disco compacto, sí se incluyen todas las presentaciones. Para



improvisar, Rutherford hace uso de procedimientos no convencionales con el fin de producir material sonoro no referencial a su instrumento. Por ejemplo, percutir la campana del trombón, golpear el piso con los pies o soplar al interior del instrumento para hacer vibrar la saliva depositada en el interior del instrumento. Este álbum causó revuelo desde su primera publicación conforme pasaba el tiempo. Diversos instrumentistas improvisadores declararon haber sido influenciados profundamente por esta producción²⁶⁰.

3.1.4.2. *Solo In Berlín 1975* (Emanem, Reino Unido, 1975)



Las distintas pistas que integran esta producción se realizaron en los meses de marzo y noviembre, en distintos lugares de la ciudad Berlín. Las primeras cuatro fueron durante el *FMP Workshop Freie Musik* en la Academia de Artes; las otras restantes en el Barrio Latino durante la presentación del *FMP Total Music Meeting*, en noviembre. Sin embargo, estos registros en cinta no fueron materializados hasta después de muerte prematura —aún cuando Rutherford había estado intentando se emitirán desde tiempo

atrás—. La música que contiene esta producción revela la capacidad del trombonista que ya había demostrado desde su producción anterior. Al igual que el reducido grupo de improvisadores libres que promovieron la práctica individual, este trombonista es uno de los músicos que favoreció la innovación de la Free European Improvisation. De nueva cuenta, recurre a la simultaneidad de producir multifónicos al mismo tiempo que vocaliza. Su interés por las nuevas técnicas instrumentales nació desde su primer encuentro con la música contemporánea:

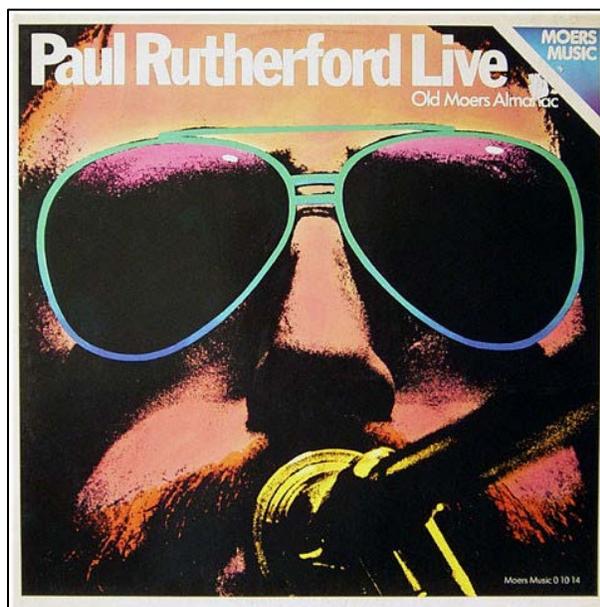
²⁶⁰ Martin Davidson, “Paul Rutherford. The Gentle Harm of the Bourgeoisie”, *emanemdisc.com*, 1986 <<http://www.emanemdisc.com/E4019.html>> [consultado 30 agosto 2019].

Cuando todavía estaba con mi papá y mi mamá, solía tocar frente al espejo, sólo para ver lo que yo estaba haciendo; tenía la sensación de que se podía cantar y tocar al mismo tiempo. Yo solía hacerlo. Un m poco más tarde alguien me tocó la Sequenza V de Berio y hacían simultáneamente multifonía, cantaban y tocaban. Yo dije, que ya lo estaba haciendo.

Años después, cuando se realizaron estas grabaciones en Berlín, Rutherford ya había perfeccionado la utilización de su voz y su instrumento para producir varios sonidos simultáneos. Si bien su habilidad sorprende al oyente, esta producción musical no debe entenderse como un catálogo de técnicas extrañas. Todo lo que Rutherford puede hacer con su trombón es impulsado por su espíritu libre y su imaginación desbordada. Lo inesperado y la diversidad tonal se imponen a todo lo convencional que pudiese percibir el oyente. Su innovación y su originalidad la hace grandiosa²⁶¹.

3.1.4.3. Paul Rutherford Live - Old Moers Almanac (Ring, Alemania, 1976)

Tal como el título del disco lo indica, este álbum es el testimonio de su presentación en el festival en 5to Festival Internacional de New Jazz, en la ciudad de Moers, Schlosspark, en Alemania del Oeste, en 1976. Existen dos ediciones de esta producción, la primera de ellas bajo el sello Ring; y la segunda por Moers Music, posiblemente de 1980²⁶². Son cuatro las pistas que constituyen este álbum; y si observamos la duración de ellas, podemos observar que existe una cierta simetría en el



²⁶¹ Martin Davidson, “Paul Rutherford. Solo in Berlon 1975”, *emanemdisc.com*, 2007 <<http://www.emanemdisc.com/E4144.html>> [consultado 28 febrero 2018].

²⁶² “Paul Rutherford: Old Moers Almanac. LP, 1976, Live”, *Musik-Sammler.de* <<https://www.musik-sammler.de/media/787000/>> [consultado 24 diciembre 2017].

LP: Una *composición* larga y otra corta para cada uno de los lados. Durante la realización de esta investigación no se consiguió más información que la que se presenta aquí.

3.1.5. Barry Guy²⁶³

(Londres, 22 de abril de 1947). Barry Guy es un contrabajista y compositor. De joven participó en grupos de música de Dixieland y de jazz. Entre 1965 y hasta 1971 estudió composición con diferentes compositores de aquella época en Londres. En 1967 se incorporó al Spontaneous Music Ensemble. En 1970 fundó y se convirtió el director artístico de la London Jazz Composers Orchestra, la cual ha interpretado obras específicas a este ensamble por diversos artistas, tales como Evan Parker, Bill Dixon y Cecil Taylor.

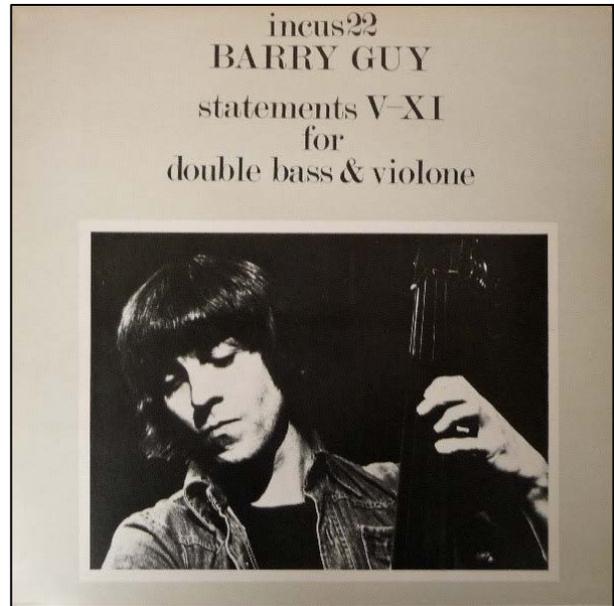
La capacidad creativa de Guy se demuestra en la diversidad de estilos de sus composiciones, donde se mezclan la complejidad estructural de la música contemporánea con la improvisación libre. Como instrumentista es reconocido tanto por su capacidad de extender las posibilidades sonoras del contrabajo.

3.1.5.1. Statements V-XI for double bass and violone (Incus, R.U., 1976).

En 1976, este músico grabó en los estudios Riverside, en Londres su álbum *Statements V-XI for double bass and violone* (Incus, INCUS 22, R.U., 1977). Es interesante cómo surgió esta producción. Según el improvisador, es un álbum que testifica un estado continuo y extenso que experimentó Barry Guy en un estudio de grabación. La manera en que se desarrollaron las siete pistas que comprenden este álbum son el resultado de la libertad que gozaba el músico durante un largo período de tiempo de invención y exploración:

²⁶³ Malcolm Miller, “Barry Guy (John)”, *Grove Music Online*, 2002
<<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12061>>.

“La música de este disco ha sido seleccionada a partir de las cintas de una tarde en el estudio. Sentí que durante un período de varias horas improvisando, cada pieza sucesiva podría (o no) influir en la siguiente, mientras que un plan preestablecido podría haberme llevado a realizar un seguimiento múltiple y otros procedimientos artificiales que deseaba evitar. Para este disco me acerqué a la música como lo haría para un concierto en vivo”²⁶⁴.



3.1.6. Hann Bennink²⁶⁵

(Zaandam, nr Zaanstad, Países Bajos, 17 de abril de 1942). Han Bennink inició su formación musical desde temprana edad, bajo la influencia de su padre quien era un percusionista clásico. En la adolescencia, Bennink ya tocaba la batería con algunos grupos locales y estudiaba el clarinete al mismo tiempo. Entre 1960 y 1961 trabajó en un crucero de la compañía Holland-América Line para tener la oportunidad de escuchar a los músicos neoyorkinos durante el trayecto trasatlántico. Entre 1962 y 1969, colaboró con varios músicos inmigrantes de la escena del Free Jazz cuando visitaban Los Países Bajos; entre ellos están Johnny Griffin, Eric Dolphy, Dexter Gordon, Hank Mobley, Sonny Rollins y Ben Webster

En 1963, Bennink formó un cuarteto en colaboración con Misha Mengelberg, (piano), Piet Noordijk (saxofón) y con Rob Langreis (contrabajo). Años más tarde, este ensamble se presentaría en el Newport Jazz Festival, en su edición de 1966. Este percusionista se asoció con Mengelberg para llevar cabo diferentes proyectos relacionados a la improvisación libre. Durante muchos años,

²⁶⁴ “Incus 22 Statements V-XI for double bass and violone”, *www.efi.group.shef.ac.uk* <<http://www.efi.group.shef.ac.uk/labels/incus/incus22.html>> [consultado 12 diciembre 2017].

²⁶⁵ Robert J. Iannapolo y Simon ADAMS, “Bennink, Han”, *Grove Music Online*, 2003 <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J037400>>.

estos últimos tuvieron una gran actividad realizando conciertos, tanto como dúo como en otras configuraciones. También, Bennink y Mengelberg fundaron la Instant Composers Pool, en 1967, como una asociación sin ánimo de lucro para patrocinar presentaciones y producciones discográficas de la música improvisada holandesa. En 1968, se unió con Peter Brötzmann para realizar diferentes proyectos alrededor de la improvisación libre; uno de ellos fue la producción del emblemático disco *Machine Gun* (1968) y otro, la conformación del trío Brötzmann-Hove-Bennink, durante la primera mitad de los setentas. En la segunda parte de esta década, este percusionista continuó colaborando estrechamente con Brötzmann y con Mengelberg.

La versatilidad de Bennink es una de sus distinciones como instrumentista. En sus presentaciones incorpora elementos de la percusión africana, la música gaelana y los ritmos cliqué. Además, el músico desarrolla momentos teatrales matizados de comicidad. Su aparente irreverencia a la ejecución musical lo impulsa en sus presentaciones a tocar cualquier instrumento, como si se tratase de una fuente sonora por descubrir, tales como percusiones, piano, clarinetes, banjo, violín, trombón, acordeón y objetos diversos.

3.1.6.1. *Solo* (ICP, Los Países Bajos, 1971)²⁶⁶

En esta producción, Bennink utilizó una gran diversidad de instrumentos y recursos, tales como batería, voz, trombón preparado, Kazoo, una grabación en cinta de la jungla brasileña, instrumentos autóctonos (Rkangling, Khène, Oe-oe, Mokugyo, Rolmo, Silnyen), trompeta e instrumento de cuerda frotada.

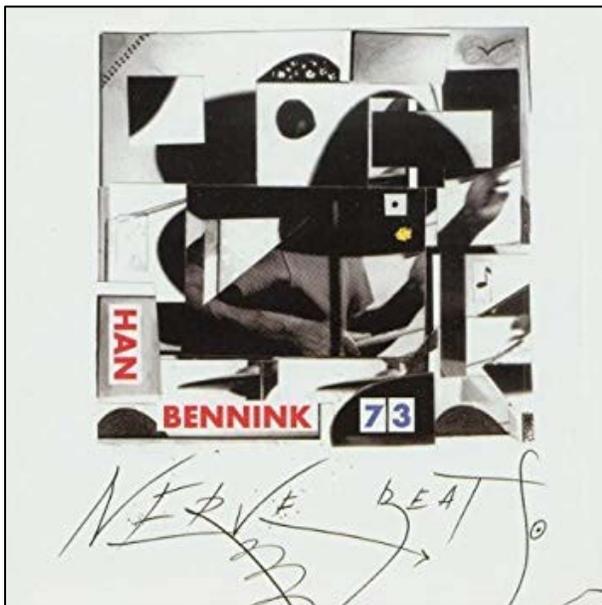
Este disco se compone de catorce pistas con duraciones muy diversas. Cuatro de ellas duran menos de un minuto contrastando con la



²⁶⁶ La música de esta producción discográfica se puede escuchar en el siguiente enlace:

de mayor extensión que es de 13'02". Las nueve restantes oscilan entre uno y cinco minutos aproximadamente. La grabación la realizó el mismo Bennink con la ayuda de un equipo UHER, en un establo cerca de donde él residía. Además, esta producción fue concebida también como un arte objeto ya que algunas copias tienen adheridas objetos pequeños (como plumas, banderas holandesas, papel con marcas de lápiz, etc.) en la portada, y la firma de Bennink en la contraportada²⁶⁷.

3.1.6.2. *Nerve beats* (UMS, Estados Unidos, 1973)²⁶⁸



(Batería acústica y electrónica, Tabla, Trombón, Clarinete y objetos diversos.)

Esta producción es la grabación de una presentación de Bennink en el Ayuntamiento de Bremen, Alemania, para la estación de radio de la misma ciudad, el 27 de septiembre de 1973. Sin embargo, no fue hasta el año 2000 que salió a la luz este disco para su distribución comercial. En el archivo de audio se percibe al improvisador en un estado lúdico que lo impulsa a cantar, gritar y hurgar entre toda la gama de instrumentos que

tiene a su disposición. El resultado sonoro nos hace suponer que el improvisador vagabundea por todo el escenario suscitando tanto el humor como el suspenso²⁶⁹.

https://www.youtube.com/watch?time_continue=404&v=r7tS1YYI6YU

²⁶⁷ Peter Kuntz, "Han Bennink: Solo", *Bells*, 1979 <<https://bells.free-jazz.net/bells-part-two/han-bennink-solo/>>.

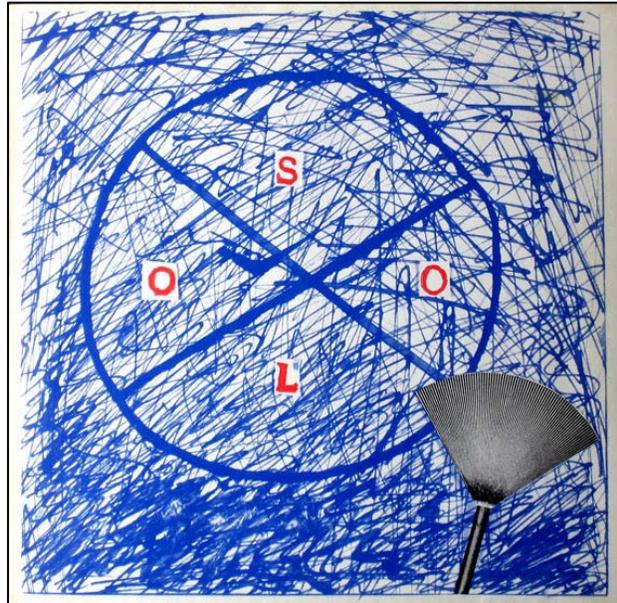
²⁶⁸ La música de esta producción discográfica se puede escuchar en el siguiente enlace:

<https://www.youtube.com/watch?v=6PYB7iizeC0>

²⁶⁹ William York, "Han Bennink: Nerve Beats", *All Music* <<https://www.allmusic.com/album/nerve-beats-mw000068495>> [consultado 25 mayo 2018].

3.1.6.3. Solo - West/East (FMP, Alemania, 1978)²⁷⁰

Su ánimo liberador, su insolencia hacia la tradición, su franqueza y su disposición para cambiar las cualidades sonoras de momento a otro, se ven reflejados en la música de este disco. Bennink no tiene recato en revelar sus influencias y su cultura. Las citas de música idiomática del género del jazz u oriental que hace el improvisador, éstas son reminiscencias porque su improviso ni se desarrolla ni se dirige en base a ellas. Sin embargo, en este álbum están ausentes la energía del reclamo y las auto catarsis que han



sido sus distintivos de su estilo en donde quiera que participa. Ahora, el multi-instrumentista se percibe lineal, lúdico e intuitivo dejándose llevar por la serendipia. Otra diferencia notable, al menos en comparación con el disco como improvisador en solo, es la disminución de los instrumentos de percusión y el incremento de otros de afinación determinada, tales como el clarinete, el banjo, la viola, el clarinete bajo y el trombón. Con ellos, Bennink exhibe su capacidad para explotarlos sonoramente para sus propios fines, desafiando o desatendiendo la técnica instrumental eurocéntrica. Por ejemplo, en *Viola*, el músico lo explora con extremismo a través de *spiccattos* con fuerza exagerada. Contrariamente, en el caso de los instrumentos de lengüeta, aunque la técnica se aproxima a la norma tradicional, el resultado sonoro se asemeja más a un músico aficionado y no como un improvisador en proceso de experimentación²⁷¹.

²⁷⁰ La música de esta producción discográfica se puede escuchar parcialmente, en el siguiente enlace: <https://destination-out.bandcamp.com/album/west-ost>

²⁷¹ Peter Riley, (BELLS, E.U.1979); cit. por Jürg Solothurnmann (1979), “SAJ-21 HAN BENNINK SOLO – WEST OST”, *FMP-PUBLISHING* <http://www.fmp-label.de/fmplabel/catalogindex_direct.php?sp=en&seite=http://www.fmp-label.de/fmplabel/catalog2/fmpcd007.html> [consultado 14 abril 2018].

En este álbum, este improvisador neerlandés parece interesarse en establecer texturas, dinámicas y niveles de energía dejándose llevar por la intuición, siguiendo lo que le dicte su propia consciencia²⁷². En ocasiones, aparenta descubrir el kit de batería por accidente como si éste se interpusiera en su trayectoria cuando el músico se desplaza en el escenario para cambiar de instrumento²⁷³.

En la pista *Viola*, el músico explora cada instrumento del escenario para vagar entre alusiones tonales, la atonalidad y ruido; así como entre la regularidad y la irregularidad rítmica. Sin embargo, cada vez que toma un instrumento, ya sea la viola, la trompeta o alguno de percusión, Bennink lo hace sonar como si fuese el único en el escenario, lo que hace disuadir cualquier indicio de jerarquía instrumental cada vez que toma alguno. Esta improvisación se desarrolla como un cúmulo de períodos sonoros diversos, como si el músico se dejara guiar por una brújula sonora.

En *La Strada*, el improvisador hace muestra de su conocimiento en el clarinete. A diferencia de la pista anterior, Bennink es mucho más determinante cuando quiere establecer un centro tonal o atonal. La falta de puntos intermedios hace que esta pista revele sea común el contraste al interior de sus partes. Esto lo deja muy claro desde el comienzo de la ejecución. La música inicia con la realización de una melodía tonal para después interrumpir la estabilidad tonal establecida con pisadas fuertes sobre el escenario. Este proceder es recurrente a lo largo de la improvisación: el músico establece un entorno estable por medio de la ejecución de una línea melódica sobre una escala tonal para después alterar sus cualidades armónicas y tímbricas con la realización de sonidos agudos de afinación indeterminada y la utilización de instrumentos de percusión para ejecución breves figuras rítmicas y suscitar la sorpresa.

Este disco fue grabado en el lado oeste de Berlín, el 13 de octubre de 1978, en estudio. Las pistas en el lado *West* se titulan: *Ansage.* (1:40); *Viola* (7:20); *La Strada*, (5:29) y *Banjo* (4:31). Y en el otro lado *East*, solamente está *Und So Leiter*; (21:20).

²⁷² Jürg Solothurnmann (1979) http://www.fmp-label.de/fmplabel/catalogindex_direct.php?sp=en&seite=http://www.fmp-label.de/fmplabel/catalog2/fmpcd007.html.

²⁷³ Steve Beresford (1979), “SAJ-21 HAN BENNINK SOLO – WEST OST”, *FMP-PUBLISHING* <http://www.fmp-label.de/fmplabel/catalogindex_direct.php?sp=en&seite=http://www.fmp-label.de/fmplabel/catalog2/fmpcd007.html>.

3.1.7. Maarten Altena²⁷⁴

(Ámsterdam, 22 de enero de 1943). Es músico realizó su formación musical en el conservatorio de Ámsterdam en el contrabajo. Al finalizar sus estudios en 1968, Altena decidió desarrollar su actividad profesional fuera del entorno de la música clásica y orquestal, en general. En la práctica de la improvisación libre, este contrabajista ha colaborado con músicos tanto connacionales como internacionales para conformar ensambles *ad hoc*, tales como Company, la Instant Composer Pool, y el Orkest De Volharding. A partir de 1975, Altena comienza a realizar conciertos como solista sin acompañamiento, presentando sus improvisaciones y sus composiciones. En 1978 fundó el Claxon Sound Festival. La trayectoria musical de Altena, como improvisador y como líder, ha hecho que él sea considerado un pilar importante de la improvisación libre europea.

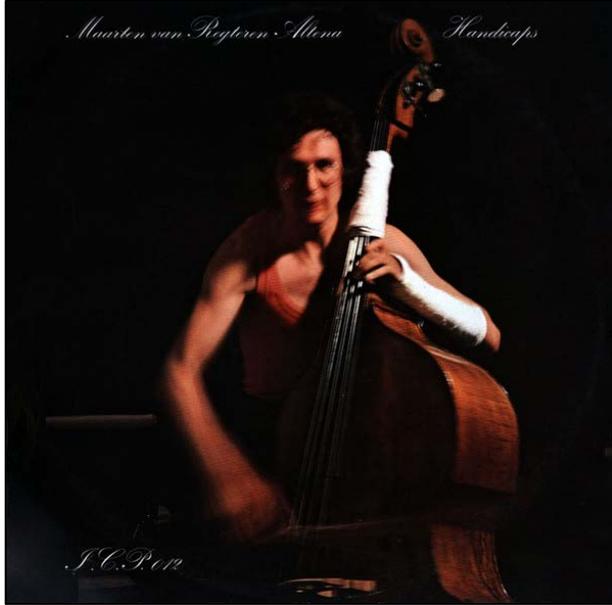
3.1.7.1. *Handicaps* (ICP, Los Países Bajos, 1973)²⁷⁵

Este contrabajista neerlandés grabó durante los meses de junio y julio de 1973 las pistas que conforman esta producción, en estudio. El significado del nombre del disco es una metáfora a las condiciones en que se realizaron algunas de las sesiones de grabación y que ponían en riesgo la salud del contrabajista. Sin embargo, esta discapacidad motriz no fue para Altena un obstáculo. Contrariamente, el músico se vio reflejado en el instrumento y le instaló un brazalete de yeso en el diapasón del contrabajo. Así lo señala el mismo músico:

Mientras convalecía por tener la muñeca izquierda rota, se me ocurrió la idea que me llevó a realizar este disco. Puesto que no podía tocar de todos modos, pensé en ponerle al diapasón el mismo tipo de yeso que tenía en mi muñeca. Y así, mi bajo y yo ya

²⁷⁴ Ton Braas, “Altena, Maarten (Van Regteren)”, *Grove Music Online*, 2001 <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.47502>>.

²⁷⁵ La música de esta producción discográfica se puede escuchar en el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=IODf2_-u1Ts



estábamos en la misma situación. Esto dio por resultado Handicaps I. [...] Como no podía tocar por mucho tiempo con la muñeca rota, todo tenía que hacerse en un tiempo determinado.

El resto de las pistas fueron concebidas de manera diferente. Cinco de ellas son improvisaciones libres, así lo señala Altena:

“*Handicaps II* fue grabado cuando mi bajo y yo nos encontrábamos en mejor estado de salud. La idea fue inspirada

en las horquillas que llevan las mujeres insertadas en su cabello, de acuerdo con los grabados japoneses antiguos. Los arcos utilizados se tejen dentro y fuera de las cuerdas. El resto de las improvisaciones, excepto *The Elephant*, son *composiciones instantáneas*”²⁷⁶.

²⁷⁶ “ICP 012 Handicaps”, *efi.group.shef.ac.uk* <<http://www.efi.group.shef.ac.uk/labels/icp/icp012.html>>.

3.1.7.2. *Tunning the bass* (ICP, Los Países Bajos, 1975)²⁷⁷

Pasarían dos años más tarde para que Altana pudiese lanzar una nueva producción como improvisador en solo. Este álbum fue grabado en vivo en el teatro Frascati, en Ámsterdam, el 2 de mayo de 1974. En él, se incluyen seis pistas de diversas duraciones. Por otra parte, llama la atención el nombre de los títulos de las improvisaciones. Las pistas *Handicaps III* y *The Elephant II* hacen alusión al disco anterior, como si se tratase de una conexión directa con las grabaciones de *Handicaps I, II* y *The Elephant* del disco *Handicaps*.

| | |
|--|------|
| T U N I N G T H E B A S S | |
| MAARTEN VAN REGTEREN ALTANA | |
| SIDE 1 | |
| TUNING THE BASS | 2 30 |
| SPAGHETTI | 3 12 |
| THE GRATER | 1 15 |
| TUNING | 0 18 |
| DEREK, WILBUR AND THE BLUES | 8 12 |
| SMOKING THE CIGAR | 5 56 |
| TUNING | 0 23 |
| SIDE 2 | |
| RICORDATO | 2 47 |
| MARTINEZ | 3 07 |
| CDL | 2 13 |
| HANDICAPS III | 6 15 |
| MACANUDO | 1 31 |
| THE ELEPHANT II | 2 28 |
| ALL COMPOSITIONS BY MAARTEN VAN REGTEREN ALTANA | |
| ICP 019 | |

En *Smoking the Cigar*, se aprecia el impulso de producir música sin ninguna restricción, esforzándose por emanciparse de cualquier indicio sonoro idiomático. El uso de pizzicatos, la producción de sonidos simultáneos como resultado de la fricción del arco sobre la cuerda con una mano y la estridencia tímbrica establecen una oposición a la norma tradicional del contrabajo, revelando este ánimo reformista de la improvisación libre²⁷⁸.

²⁷⁷ La música de esta producción discográfica se puede escuchar en el siguiente enlace:
<https://www.youtube.com/watch?v=U3J8rq9Myu0>

²⁷⁸ "ICP 019 Tuning the bass", *efi.group.shef.ac.uk* <<http://www.efi.group.shef.ac.uk/labels/icp/icp019.html>> [consultado 30 mayo 2019].

3.1.7.3. Live performances (FMP, Alemania, 1976)



Esta producción es interesante porque en ella participan dos grandes de la improvisación europea. Tristan Honsinger en el violoncello y Maarten Van Regteren Altena en el contrabajo se reúnen metafóricamente en este LP donde cada uno es dueño un lado, así *evitar la batalla armónica que se ocasionaría si tocarán en dúo*²⁷⁹. Honsinger grabó su parte el 7 de noviembre de 1976, en el Total Music Meeting, en el Barrio Latino en Berlín, las pistas del lado *A Garlic And The Fever* (3:24), *She* (12:58), *On Clapping* (6:45). Mientras que Van Regteren,

por su parte, lo hizo el 29 y 31 de octubre en el club Flöz, en el mismo año y en la misma ciudad, las piezas *The Mute I* (8:15), *Circles* (10:26), *Allegretto Balinoso* (3:52), *The Mute II* (3:15).

Garlic and the fever se percibe a Honsinger que se sumerge en un estado totalmente lúdico. El músico combina en su ejecución distintas técnicas de arco mientras produce ruidos y sonidos provenientes de su aparato vocal. Esta pista puede confundir al oyente inexperto de música improvisada libremente porque “Hay momentos en los que no se sabe si se está escuchando a un maestro o a un payaso, ya que Honsinger alterna una técnica instrumental destacable con sonidos simiescos”²⁸⁰. La lógica del desarrollo de esta improvisación parece ser el resultado de la yuxtaposición de materiales sonoros diversos. En algunos periodos la música fluye continuamente, pero en otros parece fracturado. El vibrato, los *glissandos*, los armónicos, las dobles cuerdas y la aparente evasión de cualquier indicio de repetición establecen un entorno onírico y único.

²⁷⁹ Steve Lake (1977), “SAJ-10 LIVE PERFORMANCES. Tristan Honsinger – Maarten van Regteren Altena” <http://www.fmp-publishing.de/fmplabel/index_en.html> [consultado 30 septiembre 2019].

²⁸⁰ Bob Rusch (1977), “SAJ-10 LIVE PERFORMANCES. Tristan Honsinger – Maarten van Regteren Altena” <http://www.fmp-publishing.de/fmplabel/index_en.html> [consultado 20 agosto 2019].

Mientras que, en el caso del contrabajista, en la pista *Mute*, Maarten percute las cuerdas de su instrumento con un trozo de plástico negro, produciendo sonidos como antítesis a las notas largas que puede realizar este instrumento. El nombre de esta pieza hace alusión a la preferencia del contrabajista holandés por los sonidos breves y abruptos, como si se tratase más de un instrumento de percusión, descontextualizándolo de su naturaleza como uno de cuerda frotada. En *Allegretto Balinoso*, Altena hace muestra de su capacidad rítmica al tocar en *dúo* con un metrónomo ejecutando variaciones de un esquema melódico tonal pero siempre suscitando lo imprevisto en cada recurrencia de ese modelo.

3.1.8. Fred Van Hove²⁸¹

(Amberes, Bélgica, 19 de febrero de 1937). Este pianista inició su formación musical clásica desde temprana edad, y progresivamente se fue interesando en la música de jazz. A inicios de la década de los sesenta, Van Hove ya había desarrollado un estilo modal que evidenciaba la influencia de John Coltrane. Años más tarde, en 1969, este pianista conocería a Peter Brötzmann en un festival en Comblain-la-Tour, Bélgica; y a partir de ese entonces, ambos músicos colaborarían en distintos ensambles, especialmente en el trío Brötzmann-Hove-Bennink. En la década de los setentas, Van Hove tuvo un rol muy activo en la escena de la improvisación libre: realizó presentaciones y producciones discográficas como improvisador en solo, y formatos como dúos, tríos y otros de mayor tamaño. En 1972, Van Hove formó el colectivo de músicos WIM (Werkgröp Improviserende Musici) para promover a los improvisadores locales, ya que este pianista se inconformó con los organizadores del Festival de Jazz de Middleheim de 1972 porque se les pagaba más a los músicos estadounidenses que a otros.

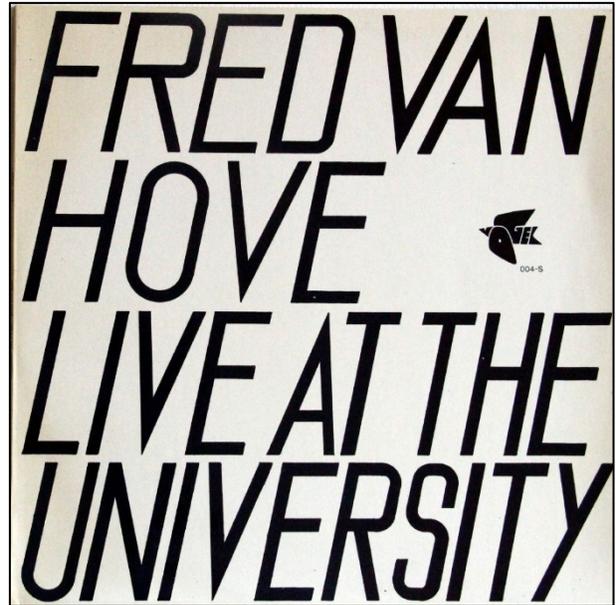
Desde 1978, Van Hove fundó diversos grupos cuyos nombres utilizaban las iniciales ML. El primero de ellos, el MLA (Musica Libera Antwerpen), fue un septeto conformado por tres instrumentos de cuerda, tres de metal y un piano. Al año siguiente, formó el MLA Blek, fue un trío junto a Marc Charig, Radu Malfatti y Paul Rutherford. En la década de los ochentas, continuó

²⁸¹ Robert J Iannapolo y Simon Adams, “Fred Van Hove”, *Grove music online*, 2003 <<https://doi.org/10.5860/choice.43sup-0166>>.

conformando diferentes agrupaciones, tales como MLDD 4, entre los años 1980 y 1982; el MLBB (Berliner Begegnungen), formación exclusiva durante una serie de conciertos en Berlín en 1983 y el trío MLB III (Musica Libera Belgicae), en 1984.

3.1.8.1. *Live at The University* (Vogel, Bélgica, 1974)²⁸²

Este disco es la primera producción como improvisador en solo de este pianista belga, y fue grabado en directo en la Universidad de Amberes, el 18 de noviembre de 1964. En la música se aprecia el fuerte interés por distanciarse de cualquier referencia de música idiomática, e incluso del free jazz. En las diez pistas, Van Hove hace muestra de su destreza impetuosa, su precisión musical y su capacidad para evolucionar sus ideas musicales. Cada una de las improvisaciones se desarrollan progresivamente como si se tratase de una evolución gradual de las ideas, pasando por distintos estados de carácter y sin rumbo fijo²⁸³.



²⁸² La música de esta producción discográfica se puede escuchar en el siguiente enlace:

https://www.youtube.com/watch?v=_EpZ1BLwV3E&list=OLAK5uy_kdMVT7pE6LdjTOl6DB8K-VeKVrVgjaCI&index=15

²⁸³ Jay Collins, "Fred Van Hove: The Complete Vogel Recordings", 2003 <<https://www.allaboutjazz.com/the-complete-vogel-recordings-fred-van-hove-atavistic-worldwide-review-by-jay-collins.php>>.

1.1.1.1 *Verloren Maandag* (FMP, Bélgica, 1977)²⁸⁴



Van Hove comenzaría el año de 1977 grabando su segundo disco en solitario. Del 9 al 11 de enero, en el centro cultural King Kong, en la ciudad belga de Amberes. Al momento de lanzamiento de esta producción, al pianista ya se le recordaba por su larga e intensa trayectoria en la escena de la Free European Improvisation cuando improvisaba en trío junto a Peter Brötzmann y Han Bennink (curiosamente, éstos también siguieron la práctica de la improvisación libre en solo). Esta producción se compone de dieciséis pistas cuyas duraciones oscilan entre

poco más de un minuto y menos de seis. Según la crítica de la época, todas estas piezas son una pequeña pieza de piedra del mosaico que describe la visión global que tiene este compositor de Amberes sobre la música. En su pensamiento, todo es parte de la improvisación libre. En su universo sonoro todo tiene cabida: desde las alusiones a la música idiomática como el tango, el *staccato* que se asemeja al ruido que hace un pájaro carpintero cuando pica el tronco de árbol, el ruido que producen los zapatos *zuecos* al caminar con ellos, el ruido cuando se ajusta el asiento del piano, así como su carácter burlesco²⁸⁵. La música de este disco revela que Van Hove consideraba a cualquier sonido producido por él mismo como parte de su improvisación. Por ejemplo, en el inicio de *Klompenuverture* se escuchan los ruidos de los zapatos *zuecos* al caminar, lo que suscita imaginarse el ingreso del pianista al escenario; y antes de iniciar su ejecución, el músico hace sonar un silbato como si fuese el inicio de un encuentro deportivo. La música en esta pista se caracteriza por la yuxtaposición de material tonal y atonal, suscitando la sensación de encontrarse frente a una composición debido a la recurrencia frecuente de una idea tonal. Sin

²⁸⁴ La música de esta producción discográfica se puede escuchar parcialmente en el siguiente enlace: <https://destination-out.bandcamp.com/album/verloren-maandag>

²⁸⁵ Michael Thiem (1978), “SAJ-11 VERLOREN MAANDAG Fred Van Hove” <<http://www.fmp-label.de/freemusicproduction/labelscatalogreviews/SAJ11review.php>> [consultado 23 junio 2018].

embargo, Van Hove se libera de esta idiomatización a través de la realización inesperada de material sonoro disonante. La improvisación *Tango reveil* es la única pieza que hace referencia directa a la música idiomática. En ella, sus melodías claramente tonales e idiomáticas hacen alusión tanto al género del tango como a la música del período clasicista europeo. Las demás pistas, son claramente música inesperada como si el músico tomara distintos rumbos para desarrollar su música, pero sin llegar a un destino previsto.

Aún cuando la crítica de ese entonces lo relacionaba con los freejazzistas afroamericanos Cecil Taylor y Telonious Monk, la diversidad de procedimientos que realiza Van Hove lo distinguen de otros pianistas improvisadores de ambos continentes: Los *clusters*, las exploraciones abstractas, la incorporación de sus influencias folclóricas, la falta de flujo y su humor son parte de su pensamiento musical, emancipándolo de la música afroamericana²⁸⁶. *Verloren Maandag es retrato potente y divertido de este artista belga*. (FINE, Milo; Insider (EE.UU.), diciembre 1978. Citado en <http://www.fmp-label.de/freemusicproduction/labelscatalogreviews/SAJ11review.php>)

Este pianista realizaría otros seis álbumes en solo en las décadas siguientes. En la década de los ochentas, bajo el sello alemán FMP realizó *Prosper* (FMP SAJ-39, Alemania, 1981), *Die Letzte* (FMP SAJ-58, Alemania, 1986), *I-II-III* (Edition explico 06, Alemania 1996); en los noventas *Passing waves* (Nuscope Recordings CD 1001, Estados Unidos, 1997) y *Flux* (Potlatch P-2398, Francia, 1998); y en el inicio del nuevo milenio *Spraak & roll* (WIMpro – Wimproacht/negen CD 030304, 2003, Bélgica) y *Journey* (psi 08.03, Reino Unido, 2007)

3.1.9. Peter Brötzmann²⁸⁷

(b Remscheid, Alemania, 6 de marzo de 1941). Peter Brötzmann es un multi instrumentista. Su formación musical la realizó en la Academia de Arte de Wuppertal donde ahí aprendió el saxofón. Este músico participó activamente en el movimiento Fluxus en Alemania; y en 1964 fue cuando se sumergió en la música free. En 1965 fundó un grupo con Peter Kowald y Sven-Åke Johansson;

²⁸⁶ Ekkehard Jost (1987), “SAJ-11 VERLOREN MAANDAG Fred Van Hove” <<http://www.fmp-label.de/freemusicproduction/labelscatalogreviews/SAJ11review.php>> [consultado 12 junio 2019].

²⁸⁷ Robert J. Iannapolo y ADAMS, “Peter Brötzmann”, *Grove Music Online*, 2002 <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J060300>>.

y al año siguiente, participó en un quinteto dirigido por Mike Mantler y Carla Bley, y con quienes realizó una gira en distintos países en Europa. También, en ese mismo período inició la asociación de Globe Unity Orchestra.

En 1969, Brötzmann fundó el sello discográfico Free Music Production con el objetivo de difundir la improvisación libre europea con producciones discográficas y organizar presentaciones. También, en esa misma época, este saxofonista fundó un ensamble junto al pianista belga Fed Van Hove y con el percusionista Hann Bennink, que se conoció como el Trío Brötzmann-Hove-Bennink. En sus actuaciones, este grupo incorporó alusiones a la música folclórica europea, figuras rítmicas africanas y teatralidad con un fuerte matiz de anarquía. Con la salida de Van Hove en 1976, este trío se disolvió y es cuando Brötzmann grabó su primer disco como improvisador en solo. Este saxofonista continuó haciendo música en dúo con Bennink, y ocasionalmente con Misha Mengelberg.

3.1.9.1. *Solo*, (FMP, Alemania, 1976)²⁸⁸

Esta es la primera producción como improvisador en solo para este multi-saxofonista alemán, considerado como una figura paterna de la *Free European Improvisation*. El álbum fue grabado en Berlín, en 1976. Dentro de su estilo agresivo y posiblemente irracional, Brötzmann realiza baladas grotescas, melodías de marcha ridículas, etc.²⁸⁹. Este álbum consta de doce pistas cuyas duraciones varían entre los 22 segundos hasta poco menos de diez minutos;



²⁸⁸ La música de esta producción discográfica se puede escuchar parcialmente en el siguiente enlace: <https://destination-out.bandcamp.com/album/br-tzmann-solo>

²⁸⁹ John Kieffer (1977), "FMP 0360 BRÖTZMANN/SOLO Peter Brötzmann" <<http://www.fmp-label.de/freemusicproduction/labelcatalogreviews/fmp0360review.php>> [consultado 23 septiembre 2018].

y demuestra, en algunas de las improvisaciones, su habilidad para ejecutar dos clarinetes simultáneamente con expresividad y potencia²⁹⁰. Con los saxofones alto, tenor y bajo, Brötzmann produce música estimulante manteniendo la energía y suscitando el interés durante toda su ejecución. Aunque no haya recibido ningún reconocimiento o pasado inadvertido por la crítica por parte de la prensa cuando se lanzó este álbum, el día de hoy es una producción cuya música se mantiene vigente. Su reedición en el 2011, por el mismo sello discográfico, da muestra de su valor artístico.

3.1.10. Alexander Von Schlippenbach²⁹¹

(Berlín, 7 de abril de 1938). Alexander Von Schlippenbach empezó su formación musical desde muy temprana edad en el piano. Estudio composición con los compositores Bernard Alois Zimmermann y Rudolf Petzold en la Staatliche Hochschule für Musik de Colonia. En su adolescencia tocó música de jazz y boogie-woogie y blues antes de conocer la música e influenciarse por Thelonious Monk y Bud Powell. De 1963 a 1965 trabajó con Gunter Hampel, y de 1965 a 1968 fue miembro del quinteto y sexteto de Manfred Schoof.

Su composición *Globe Unity* (1966), encargada por la estación de radio RIAS, fue interpretada por Globe Unity Orchestra en el Berliner Jazztage, teniendo gran aceptación —Von Schlippenbach continuó colaborando con este ensamble hasta 1989—. A partir de 1967, este pianista dirigió varios grupos pequeños, entre los cuales, destaca un trio con Evan Parker y Paul Lovens.

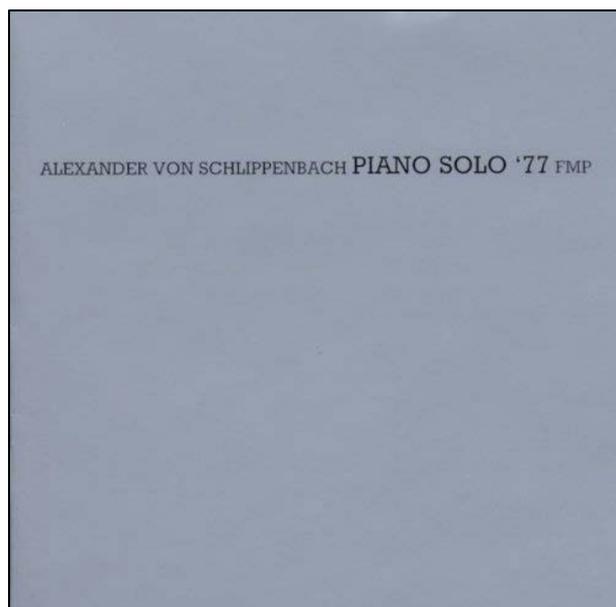
As unaccompanied soloist

Payan (1972, Enja 2012); *Piano Solo* (1977, FMP 0430)

²⁹⁰ Bob Rusch (1977), “FMP 0360 BRÖTZMANN/SOLO Peter Brötzmann” <<http://www.fmp-label.de/freemusicproduction/labelscatalogreviews/fmp0360review.php>> [consultado 8 octubre 2019].

²⁹¹ Bert Noglik, “Alexander vonSchlippenbach”, *Grove Music Online*, 2002 <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J398700>>.

3.1.10.1. *Piano Solo '77, (FMP, Alemania, 1977)*²⁹²



Este pianista alemán tenía 39 años cuando realizó su primera producción musical como improvisador en solo. Durante cuatro días, del 18 al 21 de febrero de 1977, Schlippenbach se sumergió en un entorno propicio para la improvisación libre. Para lograrlo, el músico trasladó su piano de cola *Ibach Grand* al sótano de un club de carácter juvenil en Berlín, con el fin de contar con las mejores condiciones para la exploración y explotación de sí mismo como improvisador. La habitación sin ventanas se convertiría en un espacio hermético que

favorecería la concentración de su producción sonora. Así lo señala en las notas del disco: “Pude concentrarme de verdad, empujando mi ejecución hacia adelante y llevando mis capacidades de improvisación hasta el borde”²⁹³. El álbum consiste en cuatro pistas: *Brooks* (13:04), *The Onliest - The Loneliest 1* (8:08), *Lhotse* (20:28) y *The Onliest - The Loneliest 2* (7:06). Los títulos de estos registros hacen alusión a las condiciones solitarias en que se desarrollaron cada una de las improvisaciones. En lengua inglesa, los vocablos *onliest* y *loneliest* sugieren que las improvisaciones se realizaron en un estado intenso de soledad. Sin embargo, este carácter de abandono que propone Schlippenbach en sus títulos, no se perciben ni nostálgico ni melancólico. Al contrario, en una de las primeras dos piezas se escucha una música energizante que reivindica y exige su existencia para no ser olvidada jamás.

Por otra parte, a pesar de que la grabación se escucha con cierto matiz metálico —debido a las condiciones y equipo con el que se grabaron las sesiones— se puede apreciar la gran calidad y dominio de la técnica instrumental. En la primera pista, *Brooks*, no existe ninguna referenciación

²⁹² La música de esta producción discográfica se puede escuchar parcialmente, en el siguiente enlace: <https://destination-out.bandcamp.com/album/piano-solo-77>

²⁹³ Kurt Gottschalk, “Alexander von Schlippenbach : Piano Solo '77”, 2009 <<http://www.squidsear.com/cgi-bin/news/newsView.cgi?newsID=835>>.

a música tonal; efectivamente, el músico establece un desarrollo atonal libre basado en la recurrencia, repeticiones y micro variaciones del material rítmico-melódico que evoluciona progresivamente. Los ataques en *staccato* son la constante en esta pista y donde no se percibe ninguna nota de extensión larga. Todas las notas son producidas con rapidez asemejando una ejecución casi puntillista. En la segunda parte de esta improvisación, se incrementa la intensidad enormemente; si al principio parecía sólida su ejecución, al final es robusta e imbatible.

Mientras que en *The Onliest - The Loneliest I* se diferencia por la velocidad, y no por la intensidad expresiva. Ésta hace contraste con la anterior por la presencia de acordes e insinuaciones melódicas; pero se difumina cualquier intención de establecer una línea melódica identificable, debido a la irregularidad de la acentuación.

En el 2005, este pianista lanzaría una producción doble llamada *Twelve tone tales vol. 1* (Intakt CD 115) y *vol.2* (Intakt CD 116) bajo el sello Intakt; y en el 2012 *Schlippenbach plays Monk* (Intakt CD 207), con la misma compañía disquera de origen suiza.

3.1.11. Irène Schweizer²⁹⁴

(Schaffhausen, Suiza-2 de junio de 1941). Pianista con gran liderazgo. Formación musical desde temprana edad: Música folklórica, piano, acordeón, batería. Alrededor de los 15 años tocaba batería. En 1962, con solo 21 años grabó en Zúrich su primer disco como líder de banda. En 1966, durante una gira por Alemania fue donde comenzó a explorar la improvisación libre. En 1967, participó en grabaciones junto con Manfred Schoof, Barney Wilen, y con los músicos indios Diwan Motihar (sitar y voz), Keshav Sathe (tablā), y Kasan Thakur (tambūrā). En 1968, formó en un ensamble donde también lo hicieron Peter Kozald y Evan Parker. En junio de 1969 grabó junto a los pianistas Fred van Hove y Alex Schlippenbach.

Durante la década de los setentas, Schweizer colaboró con otros músicos de la improvisación libre en solo, tales como Rüdiger Carl, Luis Moholo, Maarten Altena y Tristan Honsinger, Peter Brötzmann, John Tchicai, entre otros.

²⁹⁴ Bert Noglik y Gary W Kennedy, “Irène Schweizer”, *Grove Music Online*, 2002 <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J399900>>.

Hasta el momento de realización de esta investigación, se tiene conocimiento de las siguientes producciones conferidas a la improvisación libre en solo por esta pianista: *Wilde Señoritas* (1976, FMP 0330); *Hexensabbat* (1977, FMP 0500); *Piano Solo, i* (1990, Intakt 020), incl. *The Ballad of the Sad Café, Look-In; Many and One Direction* (1996, Intakt 044)

3.1.11.1. *Wilde Señoritas* (FMP, Alemania, 1976)²⁹⁵



Según la crítica de la época, este álbum refleja la gran capacidad para improvisar y se percibe, al mismo tiempo, tanto su formación clásica europea como su emancipación de la música americana y africana. Si bien el desarrollo es aparentemente continuo, con frecuencia la música tiene a interrumpirse. Los cambios de la pulsación rítmica, las pausas constantes, el ataque percusivo, los *ostinatos*, y las recurrencias establecen un espacio de contracciones sonoras: *La música que interpreta [Schweizer] fluye de forma continua, el movimiento es más*

*espasmódico de lo que uno está acostumbrado, el elemento de lo africano, que obviamente no tiene, no está ahí, y así que quizás esto no sea jazz, sino la música improvisada de Irène Schweizer*²⁹⁶.

Ya desde ese entonces, la pianista ya tenía reconocimiento como parte vital de lo que en ese entonces le llamaban “la escena del jazz contemporáneo”²⁹⁷. En ocasiones, la pianista ejecuta

²⁹⁵ La música de esta producción discográfica se puede escuchar en el siguiente enlace:

<https://www.youtube.com/watch?v=pCWEpj3MEU4>

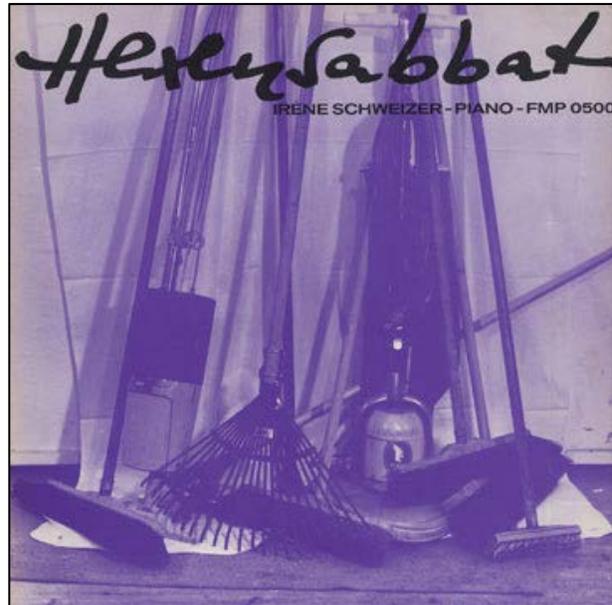
²⁹⁶ Bill Smith, “FMP 0330 WILDE SENORITAS Irène Schweizer”, 1978 <<http://www.fmp-label.de/freemusicproduction/labelscatalogreviews/fmp0330review.php>>.

²⁹⁷ Milo Fine (1977), “FMP 0330 WILDE SENORITAS Irène Schweizer” <<http://www.fmp-label.de/freemusicproduction/labelscatalogreviews/fmp0330review.php>> [consultado 7 junio 2017].

melodías que hacen alusión al blues o a la música folclórica. Sin embargo, éstas podrían ser una estrategia para atraer la atención del oyente por un pequeño período, para después regresarlo al universo libre sonoro de la pianista.

3.1.11.2. *Hexensabbat* (FMP, Alemania, 1977)²⁹⁸

Esta producción presenta dos condiciones distintas donde se puede realizar la improvisación libre en solo, puesto que se trata de una combinación de una grabación en directo y otra en estudio. Esto revela la influencia del público o su ausencia en la ejecución de Irene Schweizer. Las diferencias de duración de las pistas nos hacen suponer que, en situación de concierto, el músico debe esforzarse por mantener la atención de la audiencia todo el tiempo. El lado A fue grabado en vivo el 8 de octubre de 1977 durante una serie de conciertos



en el *Free Concerts*, en el Ayuntamiento de Charlottenburg, en Berlín. En las pistas que comprenden este lado —*Hexensabbat* (8:54) y *Rapunzel...Rapunzel...!* (11:34)—, Schweizer sorprende por su versatilidad musical para ejecutar frases que aluden cierto idiomatismo, muy parecido a un ragtime, pero es hasta el final de la segunda pista donde la pianista se expresa completamente libre.

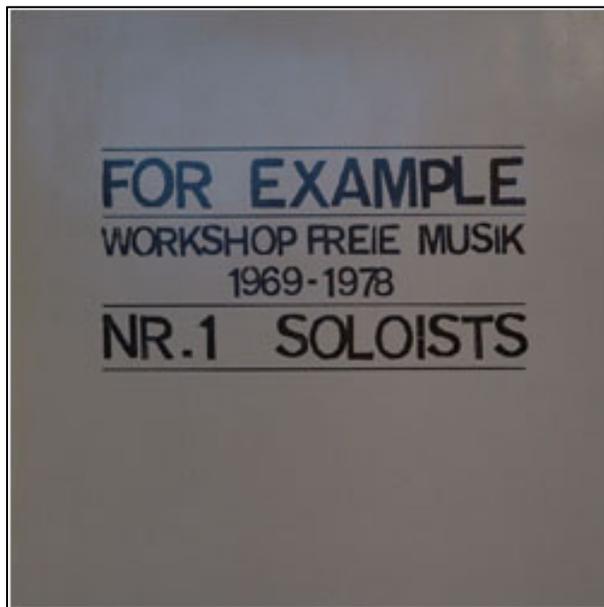
Su sentido del balance de la forma improvisada, su ánimo de explorar el instrumento — como si ella concibiera el instrumento más como una fuente sonora, y no como un simple piano— y su capacidad instrumental reflejan el ímpetu libertario de aquel entonces. En cambio, las pistas que fueron grabadas en estudio son de menor duración lo que posiblemente esta pianista se interesó de manera diferente en la improvisación. Según la crítica, la variedad de materiales musicales del

²⁹⁸ La pista *Rapunzel* de esta producción discográfica se puede escuchar en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=-BfRp6PZFY0>

lado B incluyen patrones rítmico-melódicos tipo *walking-bass* en la mano izquierda, baladas fúnebres, piruetas melódicas y hasta golpes violentos en la tapa del piano²⁹⁹. En el 2002, el sello discográfico suizo Intakt Records realizó una producción doble en formato de disco compacto donde se incluyen los álbumes en solo de Schweizer *Wild Señoritas* y *Hexensabbat* (Intakt CD 071).

Sería hasta más de una década después, que Irene Schweizer lanzaría otra grabación en solo. En 1990, saldría a la luz las producciones *Piano solo vol. 1* (Intakt, Suiza, CD 020) y *Piano solo vol. 2* (Intakt CD 021, Suiza). En 1996, *Many and one direction* (Intakt CD 044, Suiza). En el 2005, *First choice: piano solo KKL Luzern* (Intakt CD 108, Suiza), y en el 2011, *To whom it may concern: piano solo Tonhalle Zürich* (Intakt, CD 200, Suiza).

3.1.12. Varios; For Example - Workshop Freie Musik 1969 – 1978 (FMP, Alemania, 1978)³⁰⁰



For Example - Workshop Freie Musik 1969 - 1978 es una producción musical que reúne, en tres volúmenes, los conciertos de improvisación libre en la Academia de Artes, en Berlín, entre los años 1960 y 1978. El primer álbum está conferido a los solistas y comprende los registros de las presentaciones de siete improvisadores que promovieron esta práctica musical, entre 1974 y 1977. En el lado A del LP, se encuentran las improvisaciones *Bone* (1974) de Steve Lacy, saxofón soprano, *Berl in zil* (1975) de Paul Rutherford, trombón; *Mariahilf* (1976) de Hans

²⁹⁹ Milo Fine (1980), “FMP 0500 HEXENSABBAT Irène Schweizer” <<http://fmp-label.de/freemusicproduction/labelscatalogreviews/fmp0500review.php>> [consultado 24 septiembre 2019].

³⁰⁰ La música de esta producción discográfica se puede escuchar en el siguiente enlace:

<https://destination-out.bandcamp.com/album/for-example-workshop-freie-musik-1969-1978>

Reichel, guitarra; *I didn't care* (1976) de Tristan Honsinger, violoncello. Y en el lado B, *Daar spelt de Baiaard Weer* (1976) de Fred Van Hove, piano; *Improvisation 27376* (1976) de Derek Bailey, guitarra; *Question at Midnight* (1977) de Albert Mangelsdorff, trombón; *Soweto-Simbabwe-Mississippi-Child-Cry* (1977) de Johnny Dyani, contrabajo.

Esta producción es una referencia de la diversidad de maneras de proceder libremente en la improvisación individual, desde las alusiones a la música tonal hasta la *desnaturalización* tímbrica del instrumento. Por ejemplo, en *Bone* (1974), Steve Lacy ejecuta líneas melódicas tonales y las hace recurrentes; durante los 7 minutos y 10 segundos que dura la ejecución, el improvisador se mantiene sobre una pulsación regular e insistiendo sobre swing jazzístico. Aunque la improvisación de Lacy se realizó sin ninguna previsión formal, en ella se revelan sus influencias idiomáticas. Por momentos en la segunda mitad del improvisum, el músico tímidamente se escapa del centro tonal que ésta había estado estableciendo. La segunda pista contrasta radicalmente con la anterior. El trombonista Paul Rutherford hace muestra de su capacidad musical durante los 5 minutos y 27 segundos que dura su improvisación. En *Berl in zil* (1975) se puede percibir un desarrollo con intermitencias, notas cortas con en todos los registros, líneas melódicas no tonales sin ninguna dirección. En la segunda mitad se percibe el sonido que producen las cuerdas del piano cuando son excitadas con cualquier objeto distinto al martillo de felpa. Muy posiblemente, el trombonista aproximó el pabellón del trombón que hacerlas vibrar mientras tocaba su instrumento. Rutherford evita en lo mayor posible repetir alguna idea musical anterior que haya presentado antes; para conseguirlo, el músico emerge material sonoro a partir del instante presente, pero *sin mirar atrás*, suscitan la percepción de un desarrollo progresivo. La tercera improvisación, *Mariahilf* (1976) de Hans Reichel con la guitarra tiene el mismo ánimo libertario. Durante los 3 minutos y 30 segundos, el músico aprovecha las cualidades sonoras de su instrumento percutiendo las cuerdas al aire de manera no convencional, añadiendo un objeto extraño para alterar el timbre y haciendo uso de la técnica del *tapping*. Pero aún con lo anterior, la música se percibe inmovilizada debido al reiteración de las notas cuando las cuerdas están al aire. Contrariamente, *I didn't care* (1976) establece un entorno armónico diferente: la simultaneidad de la ejecución de notas rápidas y la vocalización de pujidos son un proceder constante. Durante 4 minutos y 35 segundos, el músico establece una cierta regularidad en la pulsación, pero no así en la acentuación. Esta pieza es imprevisible, como si arbitrariamente Honsinger decidiera enfatizar una nota en el

mismo instante. Aún cuando hay pausas en su desarrollo, éstas no parecen tener intención musical sino físico. Muy posiblemente éstas son ocasionadas por la fatiga del instrumentista. En esta improvisación, la música mantiene el mismo carácter todo el tiempo debido a la recurrencia de los materiales musicales, lo que pareciera que ésta no fuera a evolucionar.

El lado B del disco inicia con una improvisación que podría ejemplificar la ideología de la improvisación libre europea. En *Daar spelt de Baiaard Weer* (1976), Fred Van Hove explota su instrumento para obtener de él una amplia variedad de materiales sonoros. Para conseguirlo, durante 4 minutos y 36 segundos el pianista yuxtapone distintos procedimientos y recursos, tales como pulsar las cuerdas del piano con los dedos, utilizar objetos ajenos como herramientas de percusión sobre el piano o para modificar su timbre, ejecutar líneas melódicas y acordes disonantes, variar la pulsación y la acentuación rítmica, aludir a modelos musicales idiomáticos como si se tratase de una citación, y poner en funcionamiento una cajita musical. También, *Improvisation 27376* (1976) puede representar cabalmente este ánimo libertario. En esta pista, Derek Bailey rehúye a cualquier referenciación melódica, armónica, tímbrica, formal y rítmica. El desarrollo consiste en la concatenación de material sonoro diverso sin lógica aparente. En los 7 minutos y 13 segundos de duración, el guitarrista no realiza ningún procedimiento que sugiera el inicio o conclusión de lo que podría comprenderse como frase musical. En esta pista se percibe la consolidación de todo el pensamiento musical de Bailey, a través de su dominio en el uso del pedal volumen haciendo acordes disonantes en *fade in* y *fade out*, eliminado el ataque, ejecuta notas en todo el registro del instrumento haciendo saltos para no inducir alguna melodía, así como la producción de material sonoro de donde sea posible del instrumento.

En cambio, el desarrollo de la improvisación del trombonista Albert Mangelsdorff se establece sobre un esquema melódico-rítmico cuyas recurrencias son variaciones de éste. *Question at Midnight* (1977) tiene un carácter burlesco debido tanto a la recurrencia de un esquema micro formal constituido por un sonido largo acentuado seguido de otro corto de menor intensidad y altura; así como a la ejecución de notas largas en *frulatto*.

En la cuarta pista, *Question at Midnight* (1977), el trombonista Albert Mangelsdorff utiliza pocos procedimientos para desarrollar una improvisación con carácter burlesco. Para lograrlo, el músico recurre a tres procedimientos principalmente: la utilización de un esquema microformal

constituido por un sonido largo acentuado, seguido de otro corto de menor intensidad y altura; la interrupción del flujo de la ejecución de arpeggios con notas largas en frulatto o glissandos; y la pulsación rítmica moderada. En general, en esta improvisación de Mangelsdorff se puede percibir su interés formal debido a que en su desarrollo se pueden reconocer momentos de repetición o variación, así como de inicio y conclusión.

En la última pista, podemos inferir que Johnny Dyani tenía un esquema macroformal durante la realización de esta improvisación. El título *Soweto-Simbabwe-Mississippi-Child-Cry* (1977) presupone el tipo de música y el carácter de lo que se habrá de oír. Esta pista, de 4 minutos y 48 segundos de duración, se divide en tres partes: En la primera, el contrabajista produce sonidos chillantes del contrabajo, como si éste se tratara de un ser vivo que llora y sufre, y al mismo tiempo percute irregularmente un triángulo. La segunda parte se caracteriza su estabilidad sonora y su regularidad rítmica. En esta parte, el músico ejecuta una figura rítmica sobre una nota pedal grave, y aunque en el triángulo no es posible distinguir alguna figura rítmica precisa, éste sirve para enriquecer tímbricamente el instante sonoro. En la última sección, el músico canta una canción sobre una escala pentátona y apoyándose armónicamente sobre la nota pedal de la sección anterior. Si bien no podemos distinguir el idioma con el que canta el improvisador, el carácter de la melodía hace suponer que se trata de una canción tribal y ancestral.

3.2. Las cualidades y condiciones de la improvisación libre en solo

El siguiente subcapítulo es el resultado de una reflexión personal sobre esta práctica musical. Mi experiencia en la composición y en la improvisación libre me dan aptitudes, y me avalan en cierto sentido, para señalar las cualidades esenciales de este fenómeno musical. Para realizar lo anterior, hacemos uso del paradigma de las características de la noción de improvisación que establecimos en el primer capítulo. Por lo tanto, surge la siguiente pregunta: ¿Cómo se manifiesta la imprevisibilidad, la inmediatez, lo resolutivo y lo transitorio en la improvisación libre en solo, ante la falta de interacción?

3.2.1. La cualidad imprevisible.

3.2.1.1. El desconocimiento procedural y formal.

De manera general, la imprevisibilidad de la improvisación libre en solo debe entenderse como el desconocimiento de las características de la música que se manifestará en un espacio de tiempo inmediato. Por consecuencia, ni el improvisador ni el público tienen la certeza de qué va a surgir de una ejecución instrumental no programada por lo que las cualidades formales —de intensidad sonora, armónicas, melódicas, e incluso algunas tímbricas— no estarían determinadas desde el inicio de la improvisación. Sin embargo, la naturaleza misma del instrumento encierra en la imaginación un número determinado de posibilidades favoreciendo la previsión de las características de alguno de los parámetros musicales anteriores. Es decir, el hecho de que se conozca qué instrumento fungirá como fuente sonora se podrá vaticinar algunas de sus cualidades sonoras. Por ejemplo, el piano sonará tal como se le conoce, siempre y cuando las cuerdas sean percutidas con el martinete; pero si en el instante mismo el improvisador decide explorar el teclado por medio del antebrazo, las palmas de la mano o los puños, esto podría no estar proyectado ni el orden de cada una de las acciones ni la técnica utilizada en la producción sonora. También, las cualidades melódicas podrían inferirse en un instrumento de cuerda frotada o pulsada (el violín o la guitarra, por ejemplo) si su afinación se encuentra como lo exige la norma; por lo que los intervalos melódicos y armónicos de las cuerdas *al aire* serán recurrentes y establecerán cierta previsión en el espacio musical no predeterminado.

Pero aún con la posible previsión de algunos parámetros musicales implícitos, la ejecución instrumental no estaría programada. Si bien esta falta de un plan de ejecución en la improvisación libre en solo conduce a una diversidad de formas, no todas ellas son satisfactorias para el músico y para la audiencia. Por tal razón y para evitar el fracaso, el músico debe poseer un repertorio personal de esquemas musicales y de procedimientos con el fin de controlar su improviso ante la imprevisión. En principio, el desarrollo de esta práctica musical no puede ni preverse ni realizarse de manera sistematizada; y esto se revela en la imperfección de la ejecución de ideas musicales, la irregularidad rítmica, la imprecisión melódica o en la insuficiente calidad de la producción sonora. También, la imprevisibilidad puede percibirse al inicio del improviso. Debido a la vaciedad

musical del instante, los improvisadores pueden comenzar su desarrollo de manera lenta y con baja intensidad, como si diagnosticaran todo aquello que pudiese influir en su desarrollo. Este proceder favorece la expectación en el oyente porque todavía no es posible proyectar la dirección que tomará el improvisador; y, además, el inicio podría interpretarse como una introducción. Pero si la ejecución comienza con energía y continúa por un largo período de tiempo, la expectativa podría disolverse debido a que el oyente reemplazaría esta sensación por la fascinación.

3.2.1.2. La vaciedad del espacio musical apremiante

Las condiciones de riesgo de la improvisación libre individual son totalmente distintas que en el entorno de la improvisación libre colectiva. En el primer caso, el músico reconoce que él es el único responsable de lo que sucederá en ese espacio vacío y el peligro que conlleva tener independencia de su ejecución. Esto puede ocasionar estrés y fatiga puesto que el músico no tiene la posibilidad de detener su desarrollo al no poderse esconder entre la música; porque si lo hiciera, el silencio podría percibirse como un vacío, como consecuencia. En cambio, en la improvisación colectiva sí es posible detener la actividad individual debido a que el instante musical es una corresponsabilidad. Tanto en el entorno individual como en el colectivo, la improvisación libre infiere una vaciedad en un espacio inminente que habrá de ser transformado en uno musical. Sin embargo, la manera en que se establecen las nuevas condiciones es diferentes en ambos casos. La falta de interacción en un espacio sonoro vacío reduce las posibilidades de que la forma musical sea abundante de ideas a lo improvisado, por lo que el improvisador podría recurrir a reformular alguno de sus esquemas personales.

Desde la perspectiva de la improvisación musical, la dificultad humana de renovarse a sí mismo puede ocasionar que se abuse de la reformulación de un esquema meso o microformal, aún cuando éste sea exclusivo al músico. Este procedimiento en exceso podría establecer una representación formal que se detalla en cada ejecución y se va repitiendo en la memoria del ejecutante hasta establecerse como una composición. La única manera de descubrir si el músico realiza una *falsa improvisación* sería haber presenciado una gran cantidad de conciertos del mismo improvisador y escuchado los registros de sus improvisaciones en solo.

Entre la imprevisibilidad y la predeterminación existe una relación inversa; porque la falta de evidencias de lo que sucederá posteriormente establece un desafío, lo cual motiva al improvisador a sumergirse a este tipo de vaciedad. Pero si se reconoce a precisión o se prevé por adelantado lo que se ejecutará, entonces se tiene el riesgo de ejecutar una forma musical muy cercana a una composición, convirtiendo al músico en un intérprete de sí mismo.

3.2.1.3. La fluctuancia de la imprevisión

A diferencia de la improvisación libre colectiva —donde la interacción favorece la emergencia continua de material musical inesperado—, la imprevisibilidad de la improvisación libre en solo no es constante sino variable. Es decir, la imprevisión se manifiesta de manera diferente en cada improvisador y en cada improvisación. Por ejemplo, desde el inicio el músico sabe de antemano que su improviso no está predeterminado por lo que no cuenta con ninguna guía de ruta que le indique la dirección a tomar. Bajo estas condiciones, el instrumentista cuenta solamente con su experiencia, su dominio sobre el instrumento y su repertorio musical para revelar una forma musical conforme esta se crea. De modo que el fenómeno de la imprevisión puede disminuir gradualmente desde el inicio del improviso, ya que muy probablemente el músico constituirá progresivamente un objetivo musical conforme desarrolla su ejecución instrumental, y reduciendo las posibilidades de que algo nuevo emerja. Dicho de otra manera, conforme se realiza la improvisación, al mismo tiempo se establece una representación musical por formalizar.

3.2.1.4. Las situaciones simples y complejas de la imprevisión macro, meso y microformal

Desde el punto de vista de la formalización de la improvisación, la imprevisión se manifiesta a grande, mediana y pequeña escala. Es decir, los niveles macro, meso y micro formales son susceptibles de no estar proyectados desde el comienzo del improviso, ya sea de manera simple o en combinación entre ellos. Las situaciones de imprevisión simples son aquellas donde solamente uno de estos niveles no está previsto pero los dos restantes sí pueden estar inferidos o casi previstos.

Puede darse el caso donde el nivel macroestructural no esté proyectado desde el inicio. En esta situación, el improvisador tiene dos vías posibles. Una de ellas es la utilización de estrategias y esquemas meso y microformales durante su ejecución lo cual favorecerá que la forma musical emerja de manera evolutiva, debido al parentesco entre las ideas musicales y la experiencia del improvisador. Pero también existe la posibilidad que el músico improvise sin establecer ninguna representación formal en toda su ejecución. Cuando sucede lo anterior, el improvisador evade realizar cualquier esquema global que haga alusión a las formas tradicionales yuxtaponiendo sus ideas musicales sin ninguna relación o similitud.

El carecer de un plan global formal durante el improviso es un riesgo porque la falta de dirección puede conducir a un desequilibrio entre las partes que integran la forma final. Si esta última se percibe como desequilibrada o asimétrica, entonces podría inferirse que el improviso se desarrolló con suma libertad macroformal, debido a la focalización de los niveles meso y microformal. Si esto fue así, entonces se podría afirmar que el improviso se realizó siguiendo al menos uno de los ideales de la improvisación libre: La exención de ejecutar una forma predeterminada.

La segunda posibilidad de una situación de imprevisión simple es cuando a nivel mesoformal no se tiene ninguna predeterminación. En estas circunstancias, la previsión de un esquema macroformal disminuye el riesgo de perder el control de la ejecución porque el desarrollo estaría influenciado en alcanzar un meta objetivo proyectado desde el inicio. Por lo tanto, la tarea principal del músico sería la de ejecutar material musical que favorezca el cumplimiento de lo previsto a nivel macroformal. Esto impulsaría al músico a experimentar con esquemas microformales a fin de establecer partes o periodos de tamaño medio. El tercer escenario sería si a nivel microformal no se tiene nada predeterminado. En este caso, el músico tendría previsto cómo experimentar o proceder a nivel mesoformal dentro de una representación macroformal. Es decir, la proyección meso y macroestructural influirán la ejecución porque el músico se esforzará en cumplir sus objetivos a mediano y a largo plazo, y ocasionado que la atención se focalice en el instante, principalmente.

Por otra parte, las situaciones de imprevisión podrían ser complejas si dos niveles están indeterminados. Cuando esto sucede, el nivel previsto podría contribuir en prever los otros dos; o

viceversa, éste podría modificarse debido a la influencia que pudiese ejercer la indeterminación de los otros dos niveles. Una de estas situaciones complejas sería cuando la imprevisión se manifiesta a nivel macro y meso formal. En este caso, la previsión microformal podría favorecer la creación de una representación global por cumplir, teniendo en cuenta todo lo desarrollado hasta ese instante, gracias a la descarga del trabajo cognitivo por el uso de automatismos y hábitos. Si esto es así, entonces el músico podría establecer una guía de ruta de su improvisación porque la ejecución de esquemas preestablecidos favorece el control en el instante. Pero lo anterior significaría que el músico habría decidido dejar a un lado la cualidad flexible de éstos para convertirlos en modelos, y por consecuencia, podría tratarse de la ejecución de una forma musical muy cercana a una composición.

Si la imprevisión es a nivel macro y microformal, y la previsión en el nivel mesoformal, entonces la forma final podría estar prevista como consecuencia de la proyección del nivel medio. Esto es posible ya que la dirección de la ejecución estaría establecida por las secciones intermedias, lo cual tiene por consecuencia que la forma final pueda ser prevista por simple deducción, aún cuando el músico no haya prestado atención a ello.

Una tercera posibilidad sería cuando a nivel meso y microformal se manifiesta la imprevisión. En este caso, la previsión macroformal abriría un espacio más adecuado para la exploración y la experimentación del material sonoro en el instante. Por lo tanto, la actividad lúdica a nivel meso y microformal se intensificaría porque el improvisado tendrá como condición el cumplimiento de un objetivo macroformal.

Con lo anterior podemos inferir que la predeterminación disminuye las dificultades que ocasiona la falta de material musical previsto, lo cual disminuye también el impulso creativo. En otras palabras, la imprevisibilidad tiene relación proporcional con la creatividad porque la incertidumbre predispone al músico en un estado de invención y de solvencia.

3.2.1.5. La curiosidad, el ingenio y la serendipia en la imprevisión.

Tal como se dijo en el primer capítulo, la imprevisibilidad es una cualidad inherente de la improvisación. Pero en la improvisación libre en solo, la curiosidad se intensifica porque ella promueve al músico a averiguar cómo desarrollar una forma musical por medio de la

improvisación como herramienta. La imprevisión es necesaria para la invención musical porque impulsa al músico a introducirse a un espacio donde sucederá un desarrollo musical inesperado. Y según el grado de especificación del entorno, la curiosidad aumenta o disminuye. Es decir, a mayor indeterminación, mayor será el ánimo del improvisador por inquirir y experimentar distintas maneras para ejecutar una forma musical en formación. Además, el interés en la novedad y la atracción por el riesgo se acentúan en esta práctica musical, dado que el músico debe explorar y experimentar el material sonoro del instante para contrarrestar el desafío que establece el desconocimiento formal y procedural de la improvisación. Además, esta cualidad de la improvisación puede percibirse en el momento justo de su desaparición. En otras palabras, cuando el músico repite una idea musical en la misma ejecución, en ese instante se suscita la previsión reemplazando la imprevisión: a mayor extensión de la idea musical reconocida, mayor la predeterminación y menor la sensación de sorpresa.

La imprevisión impulsa al músico a poner en funcionamiento su capacidad para discurrir y hacer manifiesto las ideas musicales que él haya concebido. De modo que la curiosidad, el ingenio y la serendipia son parte de un proceso cuyo fin es el de producir música lo más inédita posible. El afán de revelar material musical nuevo promueve la experimentación y la exploración de ideas en el instante, y predispone al músico a cuestionar su ejecución con el fin de examinarse así mismo si su ejecución cumple con sus objetivos a niveles formales macro, meso y micro. Por tal razón, la capacidad inventiva del ejecutante se convierte en una cualidad relevante porque de ella depende, en gran parte, el éxito de la ejecución y la emergencia de música atractiva para el público. En esta práctica musical y como parte del ingenio musical, la experimentación musical sirve para revelar material sonoro imprevisto, para suscitar la novedad y satisfacer la curiosidad.

La imprevisibilidad de la improvisación libre en solo predispone al músico a curiosear con el fin de encontrar ideas musicales inesperadas a través de procedimientos gestuales o musicales, ya sean éstos predeterminados o *in situ*. Y una vez descubierto algún material sonoro o procedimiento por serendipia, este será aprovechado para impulsar la emergencia de la forma y suscitar la sensación de novedad en el oyente. El ideal de la improvisación libre ya sea individual o colectiva, es que lo imprevisible debe manifestarse desde el inicio. Si bien en ambas condiciones los músicos se disponen a ejecutar ideas sonoras con el fin de promover la novedad, el

improvisador en condiciones individuales debe contar con un ánimo mucho mayor por la aventura porque él es el único responsable de lo que suceda.

La novofilia musical es una condición del improvisador porque éste siempre debe estar en la búsqueda de ideas nuevas y cuya percepción motiven la ejecución de una forma inédita. Por lo tanto, cuando un material musical se escucha como nuevo, su apreciación será de mucho más valor que cuando ésta se repite. Por lo tanto, la revelación de material musical a lo imprevisto atraerá la atención del público suscitando en ellos la emoción de presenciar un instante de invención; y fomentará en el músico su experimentación, como si se tratase de un material susceptible de manipulación y generador de ideas subsecuentes.

La inexperiencia y la falta de concentración pueden ocasionar que el improviso fracase entera o parcialmente. Debido a que no se tiene la certitud de lo que sucederá en ese espacio vacío, el improvisador novel podría sentirse inseguro y padecer parálisis creativa, olvidando por completo todas las posibles rutas que ofrece la improvisación. Por lo tanto, se requiere que el músico cuente con habilidades de elocuencia musical para desarrollar eficazmente su improviso.

Por otra parte, la falta de recursos técnicos, de ideas musicales y de procedimientos esquemáticos pueden tener consecuencias desastrosas: Desde parar enteramente la ejecución hasta ejecutar ideas musicales predeterminadas, como si se tratase de una composición. En el primer caso, sería una situación verdaderamente vergonzosa para el músico porque evidenciaría su incapacidad como improvisador. La audiencia se percataría de que el improvisador no pudo desarrollar una música inédita. Por otra parte, la falta de inspiración ocasionaría que el músico ejecute una falsa improvisación al utilizar cabalmente sus ideas musicales de su repertorio, por lo que gran parte de su desarrollo contaría con cierta programación —o, mejor dicho, predeterminación—. Si este fuera el caso, entonces el rol del músico sería interpretar una representación formal que se asemeja a una composición y a escondidas del ojo del público.

El músico puede encontrarse en la situación donde al mismo tiempo se sienta obligado de avanzar debido a la falta de ideas musicales y como consecuencia la incertitud. Entonces, ahí es cuando la exploración se convierte en una herramienta poderosa que le servirá al improvisador tanto para descubrir alguna idea o procedimiento, como para diagnosticar las cualidades del material sonoro del instante y promover su experimentación.

También, puede suceder que el músico recurra a la utilización de un esquema musical o gestual de su repertorio para realizarlo en su ejecución. En esta situación, no se trata de una previsión en su totalidad porque estaría imprevisto la utilización de ese esquema en ese momento, así como también, aquellos esquemas que le pudiesen anteceder o preceder. Por lo tanto, la exploración y la experimentación son las herramientas del improvisador libre en solo para hacerle frente a la imprevisión de su improviso. En cada instante, el músico debe concientizar el momento musical para emerger una forma musical de acuerdo con su gusto personal. Pero aún cuando su interés sea estructuralista o por yuxtaposición, en cualquiera de los dos casos, el improvisador debe guardar en su memoria una representación de lo que ha realizado y realizar una proyección micro, meso y macroformal.

3.2.2. La inmediatez

3.2.2.1. La abstención de un espacio temporal

La inmediatez, como una de las cualidades de la improvisación libre en solo debe comprenderse como la falta de un espacio o intermedio temporal entre dos momentos musicales. Es decir, se trata de la contigüidad entre la concepción de una idea musical o la decisión de ejecutar una idea ya experimentada y su concretización. Por lo tanto, esta práctica es un proceso de revelación continuo porque cada instante que emerge es parcial o totalmente desconocido; y aunque existe la posibilidad de que el músico tenga conocimiento de lo que sucederá de manera general, él no tendría previsto todas las cualidades sonoras de cada uno de los instantes.

Esta cualidad se acentúa más en la improvisación libre en solo en comparación con otras prácticas musicales. Por ejemplo, en la libre colectiva, la interacción promueve un mecanismo de diálogo sonoro entre los participantes, por lo que la inmediatez se manifiesta como un proceder reactivo hacia alguno o varios de los participantes. En estas condiciones, la música resultante emerge debido al esfuerzo de todos los involucrados.

En el caso de la realización de una improvisación idiomática en solo, el músico ya tiene previsto casi en su totalidad las características de su desarrollo. En este tipo de música, tal como se mencionó en el capítulo 1, los músicos cuentan con modelos o patrones a seguir que facilitan la ejecución instrumental y la dirección de ésta a distintos niveles.

La composición es todo lo contrario. Si bien es una práctica de invención que se realiza habitualmente en el seno de lo individual —así como la improvisación libre en solo también lo es—, ésta se caracteriza por su cualidad intermitente porque el compositor sí puede detenerse para perfeccionar una idea o toda la forma, y cómo debe ser interpretada ésta última. En cambio, el improvisador libre en solo debe interpretarse a sí mismo porque es él quien concibe las ideas y es él, también, quién debe ejecutarlas también. Pero no es así en el caso de un intérprete. Este último es quien decodifica y ejecuta las indicaciones del compositor.

3.2.2.2. La actualización del instante musical

El improvisador libre en solo percibe la inmediatez como la oportunidad para transformar la música que está emergiendo. El instante musical, al depender su existencia de un solo individuo, solo puede mantener o cambiar sus cualidades si su creador no lo desea. En este tipo de práctica musical es importante el cambio con el fin promover la emergencia de la forma de la improvisación. Ésta, al ser inesperada para el público, debe atraer la atención de manera constante para no ocasionar indiferencia. El cambio implica un esfuerzo tanto físico como cognitivo por lo que el músico debe aplicar métodos que favorezcan su desempeño como improvisador. Si bien la repetición se opone naturalmente a la transformación y a su vez a la imprevisión, ésta es bastante útil y válida si se realiza con cuidado. Por ejemplo, el músico puede reutilizar alguna idea musical ya presentada en un momento antecedente y repetirla con todas sus características suscitando la sensación de novedad. Para que esto sea posible deben cumplirse dos condiciones: La primera, el instante de la idea musical repetida debe encontrarse lo más alejado posible temporalmente del instante donde apareció la primera vez. La segunda, las cualidades musicales de los instantes previos a la repetición deben ser diferentes, y mucho mejor si éstos son contrastantes. Pero si la repetición es inmediata, entonces la expectación en el público podría disminuir, incluso hasta desvanecerse, si se repite una idea varias veces más.

Pero existe otro procedimiento para modificar el instante. La recurrencia es una estrategia frecuentemente utilizada en la improvisación libre en solo porque ocasiona la sensación de percibir un desarrollo que se modifica gradualmente. Una idea recurrente es aquella que posee parcialmente características de otra previa, ya sea contigua o distante. A diferencia de la repetición inmediata, la recurrencia inmediata suscita en el espectador la sensación de que la música está en movimiento, aún cuando entre los materiales musicales adyacentes compartan muchas cualidades.

La yuxtaposición es otra estrategia posible en la improvisación libre en solo, pero al igual que la repetición, también tiene sus inconvenientes si se excede su utilización. Cuando un improvisador une sucesivamente varios instantes y sin ninguna relación entre ellos, esto puede provocar en el oyente la percepción del desarrollo de una forma musical articulada. Esta impresión de desunión puede incrementarse conforme aumenta el tiempo de duración de realización de este procedimiento. Sin embargo, si se procede a yuxtaponer en un período diferentes materiales

musicales al interior de una improvisación que tiende a desarrollarse de manera orgánica, entonces esto producirá contraste con lo anterior y suscitará tensión.

La curiosidad tiene relación con la inmediatez de la improvisación libre en solo porque conduce al músico a indagar en su producción sonora para rejuvenecer el presente. Se trata de una disposición que se realiza de modo continuo porque promueve la emergencia de la forma musical y el descubrimiento de material imprevisto, por lo cual, ésta no puede ser intermitente. Si la auscultación se detiene, entonces el ímpetu curioso puede desvanecerse y ocasionar que el músico titubee en su ejecución y perder expresividad. Cuando esto sucede, el flujo puede percibirse como tropezado u obstaculizado por estos instantes de duda. La curiosidad no nada más es necesaria para entender lo que sucede en ese momento de la improvisación, sino también para revelar material musical que formará parte de ese instante y que sucederá al anterior ya caducado. Una vez descubierto lo que constituirá musicalmente el presente, entonces el músico experimentará la novedad, y éste será explotado hasta que el músico lo considere gastado. E inmediatamente, el improvisador habrá de establecer otro instante nuevo, ya sea de la misma manera o por otra estrategia.

La curiosidad nace en el músico cuando éste reconoce que el material musical ya no es pertinente, y, por lo tanto, el desarrollo debe tomar una nueva dirección. Entonces el improvisador intentará algo distinto para contrastar con el instante previo. Y la curiosidad termina cuando el músico descubre una idea musical que le servirá para impulsar el desarrollo de la improvisación. Esta nueva idea se convierte entonces en un esquema que será moldeado de maneras imprevistas, puesto que el músico decide en el instante mismo si lo repite con exactitud, lo hace recurrente o lo modifica parcialmente.

3.2.2.3. Expectación y derivación

La continuidad del desarrollo de la improvisación también conduce al músico a una situación de expectativa con la esperanza de que el material musical que él ejecute en el instante inmediatamente después, sea de beneficio a su improviso. Este estado de expectación se intensifica cuando el músico no ha materializado musicalmente alguna intención del presente. Esta intensificación puede estar acompañada de automatismos o al interior de un momento de silencio.

En el primer caso, la utilización de gestos automatizados le permitirá al improvisador tener un espacio para la reflexión, dejando a un lado el interés por explorar su instrumento en el instante presente. Y es en ese momento cuando el músico aguarda la oportunidad para concretizar sonoramente su idea musical o un propósito.

En el segundo caso, el silencio hace más evidente la expectativa tanto para el ejecutante como para el público. Detener la ejecución, durante una improvisación así y donde se desconoce el resultado final, provoca con regularidad que la forma emergente se detenga y suscite un estado de esperanza para quienes perciben este fenómeno musical.

La expectativa es parte de la improvisación libre solo. Su experimentación —ya sea subjetiva, como en el primer caso; o inducida al público, en el segundo—promueve el impulso del improviso y atrae el interés en el oyente. Claro está que la expectativa está íntimamente relacionada con la improvisación. En principio, el público se encuentra en este estado porque desconoce en su totalidad lo que va a suceder, e ignora qué forma experimentará y cómo la constituirá el improvisador. En cambio, el músico experimenta lo anterior de modo diferente: Si bien él desconoce la forma final, su expectativa está con base en satisfacer al oyente con su ejecución.

Al no contar con una dirección prevista, el espacio de libertad de la improvisación libre en solo conlleva al músico dejarse llevar por su intuición. La falta de un intermedio favorece que la ejecución musical tome desde el inicio cualquier dirección o cambie de rumbo cuantas veces sea. En ambos casos, cualquiera que sea el resultado final siempre será válido porque esto es parte del ánimo de la improvisación libre: emanciparse de la forma predeterminada. Muy probablemente, y en principio así debe ser, el músico terminará revelando una forma musical que era desconocida hasta para él mismo. Claro está de que, si en caso de que el improvisador la conociera, entonces la improvisación disminuiría. Si bien algunos improvisadores libres utilizan ideas musicales de su propio vocabulario, estas sirven como *herramientas de control*. Es decir, aún con la exploración lúdica inherente a la improvisación libre, la situación en la que se encuentra el músico lo obliga a tener a disposición sus recursos musicales y técnicos para recurrir a ellos cuando sea necesario. En este sentido, la teoría de la deriva del francés Guy Debord podría ayudarnos a entender lo que queremos decir. Esta teoría se trata de dejarse llevar por la experiencia de la situación, pero también

tener conocimiento, cálculo y dominio de las posibilidades³⁰¹. De modo que, en el contexto de la improvisación libre en solo, el vocabulario o la *boîte à outils* fungen como posibilidades que pueden cambiar la dirección del improviso.

La imposibilidad de que el músico detenga el desarrollo de su improviso libre lo conduce a experimentar diferentes estados de conciencia. Muy posiblemente, el improvisador puede situarse en una actividad lúdica que gradualmente se intensifica debido a la continuidad del desarrollo de esta práctica musical. Este estado puede emerger, por una parte, cuando el improvisador explora no intensamente un sonido, una idea, un gesto o el instrumento. Esto tiene por consecuencia, que el impulso de la improvisación no se agote; sin embargo, la música que emerge de esta manera podría percibirse cómo irregular, incoherente si ésta consiste en la yuxtaposición de instantes heterogéneos.

Pero también, la inmediatez conduce al ejecutante intensificar su interés en algo particular, concentrando su esfuerzo en algún parámetro musical por medio de la exploración. Las recurrencias y la variación de la intensidad sonora son el resultado de la experimentación en el instante. Pero debido a la irreversibilidad del tiempo, el improvisador debe actualizar las características sonoras del instante ya desvanecido, en el presente.

El espacio de libertad en donde el improvisador se introduce permite que cualquier expresión sonora sea válida con tal de emanciparse de cualquier predeterminación. Esta sensación extrema de liberación puede conducir a que el músico realice su improviso yuxtaponiendo ideas musicales, e intensifique su expresividad, la intensidad sonora y la irregularidad en la pulsación.

³⁰¹ La teoría de la deriva fue elaborada por el filósofo Guy Debord, en 1956, desde el movimiento de la Internacional Situacionista, y cuyo pensamiento pone en relación distintos conceptos, tales como la deriva, la psicogeografía, el desvío, el azar, la actividad lúdica, la desvalorización, el espacio, el tiempo, las situaciones construidas y el concepto de sociedad del espectáculo. <https://sindominio.net/ash/is0209.htm>

3.2.3. La Resolutividad

3.2.3.1. Dinamismo y complejidad procedural

La cualidad resolutiva de la improvisación libre en solo consiste en la realización de un proceso dinámico y complejo, con el fin de crear una forma musical desconocida, de manera unipersonal, irreplicable y en condiciones de urgencia. Durante este proceso, el improvisador debe imaginar un cúmulo de ideas posibles por ejecutar mientras éste concretiza musicalmente una idea previamente concebida. Las condiciones en que se lleva cabo este procedimiento hacen que el músico no pueda corregir o alterar lo ejecutado debido a la irreversibilidad de la forma musical de la improvisación. Por lo tanto, esta práctica musical se distingue por la persistencia de su desarrollo. Si bien se podría tener la creencia de que este proceso de creación musical tiene relación con la composición — debido a que ambas crean una forma musical inédita, hacen uso de la reflexión y se realiza de manera individual—, la improvisación libre en solo se diferencia por su cualidad incesante. Durante su desarrollo, el improvisador no puede detenerse para reflexionar a detalle todo lo que éste ha realizado, analizar su presente musical y proyectar las ideas posteriores. En cambio, el compositor sí puede suspender temporalmente su proceso creativo y continuarlo después.

Otra distinción de esta práctica musical es la sincronía entre la creación y la ejecución. A diferencia del intérprete, el improvisador es el único que hace corpóreas sus ideas musicales por medio de la intuición y la especulación. Además, éste debe contar con la habilidad de comprender lo que sucede en ese momento, compararlo con lo desarrollado hasta ese instante y vislumbrar el resto de la forma musical en formación. De modo similar a la composición donde los cambios de opinión son frecuentes debido a que la música en proceso de creación le *indica* a su creador lo necesario para su conformación, en la improvisación libre en solo también se percibe algo similar, pero en distintas circunstancias. Durante su improviso, el músico tiene en todo momento funcionando su capacidad cognitiva y su intuición para establecer una representación mínima formal en su memoria de lo desarrollado y para reconocer *las señales* del rumbo que habrá de tomar la forma emergente. Por ejemplo, extender la duración de un *rallentando* o un *diminuendo* más allá de lo previsto puede ocasionar que músico inicie un nuevo período de baja intensidad, en lugar de finalizarlo.

En cuanto a la ejecución, el instrumentista recurre a su repertorio de esquemas musicales y gestuales preestablecidos. Sin embargo, la fase de preparación de un improvisador libre es diferente a la del intérprete tradicional. Esta consiste en crear y perfeccionar tanto esquemas musicales como procedimientos personales con el fin de incrementar su *boîte à outils*. De modo que la exploración, la experimentación y el perfeccionamiento de la *técnica libre* conforman la etapa individual de investigación musical cuyos resultados serán evidentes durante la improvisación. Una vez iniciado un improviso, el músico podría contar con un repertorio de procedimientos y esquemas que le ayudarán a resolver el problema de la inexistencia formal. Sin embargo, la utilización de éstos no significa que la forma final ya esté proyectada porque la maleabilidad de los esquemas, ya sean macro, meso o micro, alteran con facilidad el rumbo de la ejecución.

En cambio, el intérprete no necesita de la intuición para crear un instante musical porque ya sabe de antemano qué material debe ejecutar; ni tampoco requiere de hacer conjeturas sobre la dirección de su ejecución porque la forma musical ya está preestablecida. Aún si se tratase de música indeterminista o aleatoria, el músico ya cuenta con una guía de ruta, la cual ya la habría examinado y experimentado distintas maneras de realización. Y como resultado de la repetición de ésta en cada ensayo, es probable que el músico haya fijado una manera única de realización o restringido las posibilidades de formalización al momento del concierto. En general, el trabajo del intérprete consiste en manifestar ideas musicales de manera lo más precisa posible al pensamiento del compositor. Esto hace que él concentre su esfuerzo en la correcta ejecución y en la buena producción sonora de ideas musicales predeterminadas. Por lo tanto, el intérprete debe prepararse lo suficientemente bien para hacer manifiesta una forma musical y respetando las normas musicales que establece la tradición de que se trate. De modo que cuando llegue el momento del concierto, prácticamente el trabajo cognitivo se concentra en la memoria y en la ejecución cabal de la composición.

3.2.3.2. Características del procedimiento *libre* en la improvisación individual.

Pero el improvisador libre también corre el riesgo de convertirse en un intérprete de sí mismo debido a la repetición regular de sus propios esquemas. Si esto sucede, los esquemas se

convertirían en modelos, y serían susceptibles a ser parte constituyente de una forma musical fija. Con regularidad, en el improviso se realizan ideas musicales automatizadas para promover su ejecución, pero esto no significa que la forma emergente pierda su naturaleza como improvisación. Si bien la repetición continua de una idea o gesto automatizado alteran la cualidad imprevisible a nivel microformal, los niveles macro y mesoformales quedarían intactos puesto que la utilización de éste no habría sido ni previsto desde el inicio ni proyectado para ser parte de un momento particular de la forma final. Por lo tanto, proceder de esta manera se puede señalar como correcta siempre y cuando se cumplan las siguientes características:

- a) Que el patrón o modelo sea exclusivo del improvisador, es decir, que no pertenezca a ningún idioma o estilo musical.
- b) Qué no haya sido previsto ni su utilización ni su posición desde al inicio del improviso.
- c) Qué sea susceptible de modificar. Es decir, el modelo debe ser maleable.

Las restricciones de la improvisación libre en solo no son de estilo, tal como sucede con la improvisación idiomática, sino antropomorfológicas e instrumentales. Por consecuencia, el repertorio de un improvisador libre está circunscrito a las habilidades del músico, su cuerpo y el diseño del instrumento. Pero en el momento de la ejecución, el músico debe ser inventivo y curioso para crear una forma musical que sea lo más original posible y evitar la ejecución de una forma parcial o totalmente fija o la reformulación de un mismo discurso.

Por otra parte, la imprevisibilidad de la forma musical, la inmediatez de la materialización de las ideas musicales, la resolución de la forma musical desconocida y la transitoriedad de un fenómeno sonoro fugaz son parte de las características tanto de la improvisación libre individual como de la colectiva. Sin embargo, la falta de interacción de la improvisación en solo se convierte en una dificultad para la innovación constante durante su improviso. Debido a la incapacidad humana de renovarse constantemente y en estas condiciones, el improvisador recurre a su repertorio para suscitar la serendipia. Es él mismo quien debe auto estimularse para alcanzar un estado de consciencia creativa continua. En cambio, la interacción de la improvisación libre colectiva favorece la emergencia de material musical imprevisto, y, por ende, la emergencia de formas diversas. Desde la perspectiva de la solvencia, ambas prácticas comparten el problema de ejecutar una forma musical desconocida cuya resolución es individual o colectiva, según sea el

caso. Pero en la improvisación libre en solo, la emergencia de la forma final es una responsabilidad personal; mientras que, en la improvisación libre colectiva, es compartida.

La improvisación libre en solo también se diferencia de otras prácticas de invención por las condiciones en que ella se realiza. El estado de urgencia en que se sitúa el improvisador hace que la ejecución de sus ideas musicales se perciba como errante o incorrecta, por dos razones posibles: La primera de ellas, la insuficiencia de tiempo para perfeccionar la ejecución de una idea musical revelada en ese instante ocasiona que el músico desatine la precisión de sus movimientos. En ocasiones, la concretización inmediata de una idea musical inesperada ocasiona que su ejecución no tenga la atención requerida, dado que a que el esfuerzo cognitivo se distribuye, al menos, en la percepción del instante y en la evaluación de su conveniencia.

Por otra parte, el ánimo liberador de esta práctica musical impulsa al músico a emanciparse de la tradición del canon tímbrico y de la técnica instrumental. Cuando esto sucede, la ejecución de una idea musical tiene toda la intención de aparentar inexactitud. El problema de la falta de previsión musical se acentúa con la continuidad de la ejecución. Esto hace que el improvisador recurra a su experiencia para extender el desarrollo haciendo uso de procedimientos que han sido efectivos para él en otras ocasiones. De modo que la reutilización de modelos, la experimentación, la repetición y la recurrencia de esquemas son estrategias comunes en los improvisadores.

El primer problema que debe resolver el músico es el de convertir un espacio vacío en uno de contenido musical. Aunque parezca redundante, la naturaleza imprevisible de la improvisación libre en solo establece por sí misma el problema de ejecutar una forma musical imprevista. Desde el inicio, el músico reconoce que se encuentra en un espacio cuyas condiciones acústicas, instrumentales, psicológicas, en privado o en público influenciarán durante su improviso. Además, al encontrarse en un espacio falto de contenido musical, entonces el improvisador ejecutará sus ideas musicales para *moldear* una forma todavía no prevista para él.

La resolución del problema de la falta de formalización musical puede iniciarse a través de la utilización de esquemas y procedimientos micro, meso y macroformales con el fin de que el improvisador pueda comenzar su improviso y descubrir alguna idea por serendipia. La experimentación de patrones, esquemas y procedimientos dominados por el músico favorecen la curiosidad y por consecuencia el hallazgo de ideas musicales causales e inesperadas. Este

problema de la falta de determinación formal atañe a los tres niveles esquemáticos que hemos señalado con anterioridad. El más evidente en esta práctica es la ausencia de una forma musical macroformal. En este, el músico desconoce desde el inicio de cuántas partes se constituirá la forma final y la duración de cada una de ellas —A menos que antes de la realización del improviso el músico haya previsto partes de la forma general, la duración aproximada general o el carácter; si esto es así, entonces podría aparentar una composición—. Sin embargo, las predeterminaciones son susceptibles de modificación o de supresión durante el desarrollo de la improvisación, porque estas directrices aparentes no son normas por cumplir, sino esquemas o consignas que sugieren una dirección formal.

Por otra parte, es importante para el improvisador contar con patrones, esquemas musicales y procedurales a nivel microformal en su repertorio. Ellos son de gran importancia porque son sus herramientas básicas con las cuales el improvisador habrá de desarrollar su improviso. Aunque éstas sean fijas o semifijas, todas ellas tienen en común tres características principalmente: Son particulares al músico, no son referenciales, y son maleables. Si bien es cierto que el material musical de la improvisación libre no debe referirse a ningún estilo musical, entre distintos improvisadores libres existen esquemas parecidos entre ellos. Esto se debe a que las características del diseño del instrumento sugieren un número limitado de posibilidades de producción sonora. Por lo tanto, se puede afirmar que existe una técnica instrumental elemental sobre la cual cada improvisador buscará desarrollarse a sí mismo. Por ejemplo, la realización de un *glissandos* o clústers sobre todas las teclas blancas o negras del piano es un proceder poco utilizado en la improvisación idiomática. Pero en la improvisación libre, ya sea individual o colectiva, es un recurso frecuente porque su resultado sonoro se libera de las normas idiomáticas sonoras, según la tradición. Sin embargo, la flexibilidad de estos procedimientos microformales, además de facilitar la experimentación y serendipia, contribuyen en la proyección de un esquema a nivel mesoformal. Porque desarrollar idea musical de esta dimensión significa extender el instante a tal grado que pueda convertirse en un período de tiempo mucho más extenso y significativo en el orden mesoformal.

Por lo tanto, cual sea el resultado de un proceso experimental a nivel microformal va a repercutir a nivel mesoestructural, y a su vez, en el macroestructural. Aunque también es cierto que existe la posibilidad de la experimentación a nivel mesoformal, esto requiere que el músico

tenga la capacidad cognitiva y motriz suficiente para tener modelos o esquemas de ese tamaño. Es mucho más sencillo desarrollar un período a nivel medio partiendo de una idea de menor tamaño y extenderla con la ayuda de procedimientos musicales y motrices, tales como la transposición, la variación de la pulsación rítmica o el timbre.

Pero esta transformación tiene sus peligros inherentes. El improvisador puede quedarse sin ideas y sin inspiración para continuar su improviso. Si este es el caso, el músico tendría tres opciones principalmente: Detener su ejecución y salir del escenario, recurrir a la citación idiomática, o hacer uso de algún elemento de su repertorio para improvisar. En el primer caso, el músico habría que pedir disculpas al público antes de retirarse o recomenzar su ejecución. Esto tendría consecuencias perjudiciales para la reputación del músico y ocasionaría molestia en la audiencia, dado que el músico se habría expuesto como un improvisador vulnerable y percibido como un amateur. La segunda posibilidad, en caso de que el músico perdiera el ímpetu creativo, sería recurrir a la citación idiomática. Es decir, a la inclusión de ideas musicales conocidas por la audiencia. Este proceder favorece, por una parte, la atracción de la atención del público y funcionando como un remiendo para encubrir un vacío en el improviso; y por otra, la reflexión del improvisador en el qué hacer y cómo dirigir la ejecución. Sin embargo, hacer uso de esta estrategia contradice el ideal de la improvisación libre porque es justamente la noción de emancipación de cualquier manifestación idiomática su esencia. Pero puede suceder que el músico haga uso de material musical idiomático para inmediatamente después modificarlo con el fin de alterar parte de su naturaleza, pero aún reconocible. La tercera alternativa sería la inclusión de material musical de su propio repertorio y ejecutarlo como si se tratase de un modelo. Este tipo de estrategia es posible reconocerla solamente si el oyente conoce la trayectoria musical del improvisador, y puede identificar si el material musical del instante tiene relación estrecha con improvisaciones o grabaciones anteriores.

El proceder del músico en la improvisación libre individual es diferente a la colectiva. La falta de interacción hace que el músico explore y experimente el instante musical, evalúe lo que acaba de ejecutar y proyecte a un plazo inmediato una idea musical por ejecutar o qué procedimiento realizar. Ante la falta de interacción, el improvisador libre en solo tiene una cantidad limitada de acciones para crear esa forma musical. Sería incorrecto decir que el músico interactúa con la forma que él va constituyendo porque creador y forma son dos entidades de naturaleza

diferente. Por definición, la interacción implica “la reciprocidad entre dos o más objetos, agentes, fuerzas, funciones, etc.”³⁰². Por lo tanto, la forma emergente de la improvisación libre individual no ejerce ninguna acción recíproca hacia el músico, sino que ésta suscita un estímulo en el ejecutante motivándole a continuar. De modo que la realización de esta práctica musical consiste en actuar como reacción al contenido sonoro del instante y cómo respuesta a la interrogante del problema de la improvisación formal. Además, conforme la improvisación se desarrolla, el músico va estableciendo representaciones macro, meso y microformales que impulsan su cumplimiento.

Para reforzar lo anterior, es necesario precisar la noción de reacción. El Diccionario de Psicología de U. Galimberti define el término de reacción como *Respuesta a un estímulo y, más en general, a un acontecimiento que actúa como factor estimulante*³⁰³. Con esta definición podemos señalar que la música emergente e imprevista se constituye como la causa impulsora del actuar del músico. Bajo esta perspectiva, el improvisador debe reaccionar linealmente a todo lo que él mismo produce musicalmente y a las consecuencias que sucedan tanto en el espacio acústico como en la recepción del público. Sin embargo, en caso de que el músico interactúe con el público, entonces la improvisación perdería su cualidad de individual para convertirse en colectiva porque el público fungiría como un segundo agente porque contribuye también en la forma emergente. En consecuencia, el improviso libre en solo es un proceso de reacción cuyas acciones se ejecutan exclusivamente de manera sucesiva. Mientras que, en la improvisación libre colectiva, la interacción promueve la realización de acciones simultáneas y sucesivas.

3.2.3.3. Las opciones de decisión del improvisador libre en solo

Por otra parte, consideramos que el improvisador tiene seis opciones de decisión de las cuales una de ellas será posible de realizar según su intuición. Se trata de procedimientos que van a contribuir en el flujo del improviso. No son esquemas procedurales como tal, sino alternativas de ruta que se eligen recorrer tomando en cuenta lo hasta ese momento realizado y el cumplimiento de un objetivo general.

³⁰² Diccionario de la RAE. Voz “Interacción”. <https://dle.rae.es/?id=LsCpk2t>

³⁰³ Umberto Galimberti, *Diccionario de Psicología* (Siglo XXI Editores, 2002), p. 943.

La primera opción es silenciar la producción sonora. Este proceder es el más simple de todas porque se trata de detener la ejecución. Su realización tendría, al menos, alguna de las siguientes intenciones: crear expectación, tener tiempo para la reflexión o finalizar toda la improvisación.

La repetición es otra alternativa posible de llevar a cabo. Esta consiste en restablecer un instante anterior con todas sus características cuantas veces lo considere el improvisador. Esta manera de actuar se relaciona con la ejecución de modelos musicales y gestuales automatizados. Aunque este procedimiento reemplaza la imprevisión por la previsión, su realización tendría como objetivo principal disminuir el esfuerzo cognitivo con el fin de ampliar el espacio para la reflexión.

La realización de recurrencias es otro procedimiento posible y se relaciona con la repetición. Se trata de emular el instante anterior pero sin restablecerlo con todas sus cualidades. Es decir, al menos alguna de sus características habrá de ser modificada. Esto favorece que el desarrollo se perciba como una formación orgánica o lógica debido a la relación estrecha que se establece entre dos instantes contiguos.

La complementación es la cuarta opción a la cual podría acudir el improvisador. Es un proceder que consiste en la ejecución de una idea musical que tenga una correlación con la anterior o que cierre una idea. Este nuevo material se añade al instante anterior sin ocasionar contraste y favorece la percepción de un desarrollo formal orgánico.

En cambio, la contrastación es una oposición al instante previo. Su realización consiste en realizar ideas musicales con características diferentes a lo anterior. El carácter, la altura, la intensidad, la pulsación y el timbre son susceptibles de modificar. Este proceder se percibe como la realización de materiales musicales por yuxtaposición.

Proponer una nueva dirección es la última posibilidad que puede realizar el improvisador. Esta consiste en ejecutar material musical nuevo con la intención de suscitar la novedad y promover el impulso del improviso. El cambiar el rumbo de la ejecución infiere que el material que se ejecute tenga cualidades lo más diferente posible con todo lo realizado anteriormente con el fin de provocar la sensación de sorpresa en el público.

3.2.4. La transitoriedad de la improvisación libre en solo

3.2.4.1. Intensificación de la atención en el instante

La cualidad transitoria de la improvisación libre en solo debe entenderse como la imposibilidad de recrear tanto el proceso de la improvisación libre en solo como su forma final. Para que su realización sea considerada como tal, el improvisador no debe tener ningún interés en establecer una forma musical fija ni tampoco contar con indicaciones que predeterminen el cumplimiento cabal del procedimiento. Aún cuando el improvisador utilice esquemas de su repertorio y reutilice ideas musicales propias, su ejecución habrá de llevarse a cabo tomando decisiones en el instante mismo de la ejecución y durante todo su desarrollo. Los límites de la capacidad humana impiden al músico renovarse o ampliar infinitamente su catálogo de ideas y procedimientos musicales por lo que es probable que se encuentren similitudes de forma y contenido entre distintas improvisaciones libres en solo de un mismo músico.

Contrariamente, en un entorno colectivo y libre, el rango de opciones es notablemente mucho mayor que la individual. Esto se debe a que la combinación entre las posibilidades finitas de cada participante amplía la variedad de resultados musicales. Es decir, aún cuando un músico tenga preferencia en utilizar determinados esquemas o procedimientos durante su ejecución, éstos no son coincidentes o están en estrecha relación con otros del resto de los miembros del colectivo. De modo que cada material musical emergente es decidido en el último momento por su ejecutante y, que en combinación azarosa renuevan el instante musical, aún cuando estén predeterminados. Por lo tanto, en la improvisación colectiva, la atención se focaliza más en cómo interactuar que en establecer una representación formal de lo desarrollado en la memoria.

En cambio, las condiciones de la improvisación libre en solo predisponen al músico a concientizar con mayor intensidad aspectos distintos al entorno colectivo. De modo que el instante se convierte en su objeto de atención al que debe reconocer sus características sonoras y su posición en la forma emergente. Por lo tanto, la fugacidad del momento ocasiona que el músico recurra a todo aquello que él domina y automatiza con el fin de tener bajo control su improviso. Esta imposibilidad de perfeccionar o corregir el momento —contrariamente a la composición donde el creador puede regresar a un mismo instante para depurarlo— promueve el uso de esquemas,

recurrencias e incluso modelos exclusivos para evaluarse y retroalimentarse. Sin embargo, el abuso del repertorio individual no favorece la emergencia de material musical inédito, por lo que la experimentación y la exploración son procederes esenciales para revelar música inesperada.

3.2.4.2. La unicidad del proceso y de la forma

Es importante mencionar que la imprevisión favorece la cualidad de unicidad porque las ideas sonoras inesperadas y procedimientos suceden de manera exclusiva a esa improvisación; y aunado al desinterés del improvisador de perpetuar su ejecución, por lo tanto, la forma final se desvanece una vez finalizada. Y aunque la improvisación pudiese registrarse, su escucha diacrónica no puede recrear el fenómeno de la improvisación. Sería absurdo afirmar que la percepción de un improvisum representa el fenómeno mismo de un improviso, de la misma manera que escuchar la grabación de una composición bastara para percibirla como fue concebida por su creador: El compositor imagina la existencia de su obra en situación de concierto, y no se manifiesta a partir de un par de altavoces.

El músico comprende que de su improviso habrá de emerger una forma musical no repetible debido a que la inmediatez entre la concepción de la idea y su ejecución no puede desunirse. De manera que su desarrollo será irrepitible y su resultado intransferible, porque ambos se concretaron en un tiempo exclusivo e irreversible. Y aunque el improviso se pudiese grabar, la escucha diacrónica de una improvisación no es más que percibir la cristalización de un proceso ya realizado e incapaz de restablecer las condiciones que favorecieron su creación. Por lo tanto, la grabación de una improvisación libre es un documento sonoro que sirve como testimonio y no como un médium de transmisión, tal como sucede con la partitura de una composición. Para el músico, la escucha de un registro sonoro de una improvisación de este tipo solamente tendría como finalidad la de recordar la experiencia vivida durante su realización. Mientras que, para el oyente, percibir otros detalles que estuvieron fuera del alcance de su atención. La escucha de un objeto-improvisum es una oportunidad para prestar atención a aquellos instantes que pasaron desapercibidos o imposibles de apreciar cuando sucedió la improvisación; pero con la microfónica, algunas cualidades del improviso pueden acentuarse y atenuarse, favoreciendo el reconocimiento de otras cualidades sonoras que no son posible percibirlas en momento de su realización. Además,

la escucha de un objeto-improvisum sonoro no recrea las mismas sensaciones de incertitud y sorpresa cómo cuando se escucha el improviso *in situ*. Por lo tanto, la escucha recurrente de un improvisum puede establecer una representación formal en la memoria del oyente y disipando progresivamente la sensación de sorpresa cada vez que se percibe. Con base en lo anterior, se podría establecer una relación inversamente proporcional entre la especificación de la representación y la sorpresa.

También, de la grabación de un improvisum puede convertirse en una partitura. Sin embargo, su ejecución ya no correspondería al de una improvisación sino al de una composición —o a la recreación de un improvisum—, porque la forma musical emergente en esas condiciones estaría completamente predeterminada en todos los niveles formales. Y además, al igual como sucede con la escucha de una grabación de una improvisación, la novedad se disipa inicialmente para el ejecutante, y de la misma manera para el oyente.

La composición y la improvisación libre en solo tienen en común que sus procesos son realizados por un solo individuo, y tienen como objetivo la creación de música inédita. En ambos casos, los músicos hacen uso de su ingenio para constituir gradualmente una forma sonora valiéndose de la reflexión, la automatización y de sus hábitos. Los materiales musicales tanto del compositor como del improvisador revelan un marco estético subyacente que influye en la selección de las ideas que la constituirán la forma musical. Como procesos de invención, ambos son únicos porque se realizaron una sola vez y en exclusividad a un resultado musical específico. De ahí que con el paso del tiempo y la experiencia ya sea de improvisar libremente o de componer, según sea el caso, el creador reutilice algunos procedimientos o ideas que le fueron útiles en procesos anteriores. Esto puede tener como resultado, que las formas musicales de un improvisador o de un compositor tengan sean parecidas entre sí.

Aún cuando la improvisación y la composición desembocan en una forma musical, la unicidad se manifiesta de manera distinta para cada caso. El desinterés por establecer una música que sea repetible hace que la forma en formación de un improviso libre sea de naturaleza viviente. Es decir, lo que surge de ese proceso existe una sola vez, porque su desarrollo de invención, también lo es. Por lo tanto, en la improvisación libre, la unicidad se manifiesta tanto en el proceso creativo como en la forma resultante. En cambio, en la composición, esta cualidad se manifiesta

solamente en el proceso de creación cuyo resultado establece una forma fija con capacidad de reproducirse en condiciones instrumentales similares cada vez, y cuantas veces sea posible. Esto hace que la ejecución de una obra musical tenga la particularidad de ser transmisible en tanto en el tiempo como en la ejecución. Es decir, con la ayuda de algún médium de transmisión (regularmente la partitura, pero también la memoria o la tradición oral) la obra puede subsistir con el paso del tiempo y transferir las instrucciones para su reconstitución.

Si bien el fenómeno musical se manifiesta en el espacio temporal, esto no quiere decir que la ejecución de una obra predeterminada sea efímera totalmente. Una composición puede traspasar de un ámbito temporal a otro, de una persona a otra, de un estilo a otro e incluso de un instrumento a otro, y sin alterar las cualidades formales elementales para su reconocimiento. Por ejemplo, la Quinta Sinfonía en Do menor, Op.67, de Ludwig Van Beethoven ha sido interpretada por distintas orquestas alrededor del mundo en el transcurso de más de doscientos años; ha sido adecuada a otros géneros musicales, tales como el mambo³⁰⁴, la salsa³⁰⁵ o el disco³⁰⁶; y adaptada en versiones para un solo instrumento³⁰⁷ —aún cuando ésta haya sido concebida para un ensamble orquestal.

Pero una improvisación libre no puede reinterpretarse por lo que ella es intransferible. El procedimiento del improvisador es transitorio porque no tiene el interés que su resultado sea perdurable. Y en el caso de que éste ejecute una música formalmente determinada en los niveles macro, meso y micro, y haciendo creer que se trata de una improvisación, entonces estaría engañando a la audiencia.

Por otra parte, al comparar la improvisación libre en solo con la improvisación libre colectiva nos daremos cuenta de que la transitoriedad, como sinónimo de efímero, permea de la misma manera en ambos casos. Tanto el proceso como el resultado son temporales porque ambos procedimientos utilizan la improvisación como herramienta de invención. Sin embargo, las formas resultantes de los grupos de improvisación colectiva son más diversas debido a que la interacción durante el improviso colectivo favorece la emergencia de material musical súbito. El estado de

³⁰⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=ukKW4SR-wxk>

³⁰⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=CMBg1BadAFw>

³⁰⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=0ouMaLRth-s>

³⁰⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=gUarhwho0f8>

alerta en el que se encuentra un músico al interior de un ámbito grupal influye que la respuesta musical a un estímulo se realice de manera mucho más irreflexiva.

En cambio, las formas de la improvisación libre individual de un mismo músico tendrán mucho mayor parecido porque es un solo individuo quien la inventa y la ejecuta. Por lo tanto, es fácil sospechar si un improvisum en solo haya sido precompuesto. Esto se debe a que esta práctica musical es un proceso donde la responsabilidad le corresponde a una sola persona, por lo que el improvisador debe hacer uso de sus habilidades y de su repertorio preestablecido. Y es justamente la utilización de los elementos de su inventario lo que hace evidente la cualidad transitoria o no. En principio, los esquemas de un improvisador libre son exclusivos a él y permanecen en su memoria cognitiva y motriz, por lo que dicho repertorio está relacionado con el tiempo vital del improvisador. Pero si un músico toma un esquema de otro improvisador para integrarlo en su repertorio, se corre el riesgo de establecer un estilo si este se es adoptado por otros músicos. Por ejemplo, en el video citado a pie de página, se observa cómo los esquemas gestuales son muy parecidos entre ambos pianistas³⁰⁸. El uso de la palma de la mano para producir clústers sobre las teclas blancas o el antebrazo sobre para presionar las teclas son recursos de los pianistas Fred Van Hove y Shih-Yang. Con base en los anterior señalamos que las características del cuerpo humano establecen un determinado número de posibilidades para la producción sonora sobre un instrumento; y por consiguiente, las técnicas pianísticas de ambos músicos pueden tener similitud en la realización de esquemas motrices, aún cuando estos últimos no correspondan a la técnica tradicional del instrumento.

³⁰⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=6Nbu9hsytfE>

4. ANÁLISIS DE LA IMPROVISACIÓN LIBRE EN SOLO A PARTIR DE LA NOCIÓN DE UNIDADES FORMACIONALES

4.1. Justificación

La naturaleza de la forma resultante de una improvisación libre en solo establece dificultades de observación. Debido a que la imprevisibilidad e inmediatez de su emergencia, y a su naturaleza efímera, es inviable analizarla con las metodologías de análisis de la musicología tradicional. Aunque pudiera transcribirse una improvisación de este tipo, desde nuestra perspectiva, esto no tendría sentido por dos razones: La primera, el interés de la improvisación libre se enfoca en desarrollar una música efímera y no transmisible. Por lo tanto, su proceso ocasiona con regularidad que las cualidades musicales de un instante en particular sean el resultado sonoro imprevisto como consecuencia de la experimentación musical y tanteo gestual. La segunda, el análisis de una improvisación a partir de una partitura se tiene el riesgo de que la percepción analítica se confunda y observe a esta música transcrita como si se tratase de una composición. Por consiguiente, la apreciación de un improvisum transcrito sería errónea porque la ideología de la Free European Improvisation es justamente abandonar la tradición musical eurocéntrica, oponiéndose a la noción de obra musical como algo fijo y transmisible a su ejecución.

Por consiguiente, consideramos que la aproximación a esta práctica musical sería más preciso y adecuado a partir de archivos audiovisuales con buena calidad de sonido; especialmente aquellos registros que no hayan sido editados —y mejor aún, si el registro se hizo en un solo plano— y sin afectar la pista de sonido.

Por último, aunque es posible acceder a las distintas grabaciones de audio de improvisaciones libres en solo, siempre quedará la duda si la ejecución se realizó sin alguna guía o ayuda visual y si éstas fueron editadas antes de su conversión en producción discográfica. En cambio, el archivo audiovisual permite, al mismo tiempo, verificar la autenticidad de una improvisación como tal y relacionar al gesto del músico, la producción sonora y el análisis.

4.2. Descripción

Para conformar el corpus de análisis de esta investigación, se consideraron los siguientes criterios en la selección de estos archivos audiovisuales:

- Los improvisadores son reconocidos como pioneros de la Free European Improvisation y tienen una larga trayectoria musical en la improvisación libre en solo.
- Los instrumentos que ejecutan estos improvisadores son de diferente naturaleza —Fred Van Hove, piano; Barry Guy, contrabajo; y Evan Parker, clarinete— lo cual favorece corroborar si nuestro aparato analítico a partir de la noción de *unidades formacionales* es apta para comprender el proceso de esta práctica musical.
- Las características del audio de los registros favorecen su adecuada apreciación. En los casos de los videos de Barry Guy y Evan Parker, se puede identificar dos micrófonos lo que demuestra el interés de los realizadores en obtener una buena calidad sonora.
- Los archivos audiovisuales fueron realizados en una toma, sin cambios de plano y sin edición del sonido. Los videos de Van Hove y Guy fueron cumplen los requisitos anteriores. Pero en el caso del registro de Parker y cuando perciben cambios a tres planos visuales, no se percibe ninguna edición en la pista de audio.
- Los videos fueron realizados en lugares adecuados para la ejecución instrumental y donde los músicos pudieran llevar a cabo su improvisación sin ninguna interrupción. En los casos de Guy y Parker, los registros testifican su participación en el festival *SUPERSAM PLUS-I* en Varsovia, entre los meses de septiembre y diciembre del 2016. Este tuvo como objetivo promover la música en solitario y en dúo por lo cual las grabaciones audiovisuales fungen como testimonios de este proyecto.
- Los videos son de época reciente. En los tres casos, éstos fueron realizados en los años 2009 y 2016, por lo tanto, hemos considerado que estos registros son adecuados para nuestro análisis ya que la diferencia temporal no es mayor a una década.

- Los músicos realizaron sus improvisaciones en condiciones que favorecen el establecimiento de las cualidades intrínsecas de la improvisación libre en solo. En el caso de Fred Van Hove, ésta fue realizada en un lugar íntimo predisponiendo al pianista en condiciones confortables para ejecutar su instrumento, lo que podría intensificar la introspección. Pero en los casos de Barry Guy y Evan Parker se trata de las improvisaciones iniciales de sus presentaciones en vivo —así lo demuestran los videos completos en ambos casos— acentuando, posiblemente, la condición inmediata y resolutiva debido a la presencia del público.

Por otra parte, es importante reconocer que no fue posible encontrar material audiovisual de improvisadores en solo de la época de los años setenta. Si bien existen algunos videos de improvisación colectiva de ese tiempo en los sitios de internet youtube.com y vimeo.com, no se encontraron evidencias audiovisuales adecuadas para nuestros fines musicológicos.

Por último, los archivos audiovisuales que conforman nuestro corpus de análisis se obtuvieron del sitio web youtube.com. A continuación, señalamos las direcciones de internet de donde fueron descargados:

- a. Fred Van Hove, *Alfabet (Improvisation solo)*, 2009 Amberes, Bélgica:
https://www.youtube.com/watch?v=O_zelLqIksQ
- b. Barry Guy; *Solo concert at Mózg Warsaw*; 2016; Varsovia, Polonia:
https://www.youtube.com/watch?v=HQ8ekcknebg&list=PL5ZIBsUPSH8pWB_u3dHVfCV268IIFEx3I&index=11&t=502s
- c. Evan Parker; *Solo concert at Mózg Warsaw*; 2016, Varsovia, Polonia:
https://www.youtube.com/watch?v=PLFeCZ75j9c&list=PL5ZIBsUPSH8pWB_u3dHVfCV268IIFEx3I&index=21&t=279s

4.3. Definiciones

4.3.1. Unidad formacional (*uf*):

Es todo aquello que queda inscrito en el espacio musical de la improvisación. Las nombramos *unidades* porque son la concretización sonora tanto de esquemas musicales o gestuales, de procedimientos experimentales o por serendipia. Son *formacionales* porque éstas constituyen la forma musical improvisada en formación. Dicho de otra manera, son parte del *improviso*. Es importante remarcar que la utilización de este adjetivo es la adaptación del término *obra formante* de Luigi Pareyson. Este filósofo italiano, en su libro *Esthétique. Théorie de la formativité* (Éditions Rue D'Ulm, 2007) señala que esta noción se refiere cuando la obra está en curso de realización. La *forma formante* es un estado activo porque ella es la guía principal para el creador; pero también ésta se encuentra en un estado viviente porque existe solamente durante el proceso creativo: *elle n'existe pas puisque, en tant que formée, elle n'existera qu'une fois le processus achevé ; elle existe puisque, en tant que formante, elle agit dès que le processus a commencé*³⁰⁹. Por otra parte, el término de *forma formada* se refiere al resultado obtenido y cuando la obra ya está concluida.

4.3.2. Tipos de unidades formacionales según la perspectiva:

- *Unidad mesoformacional (uMF)*: Desde una perspectiva mesoformal, son aquellas que se perciben como períodos que aglomeran una cantidad de *unidades microformacionales*. Además, las unidades mesoformacionales *uMF*, cuando son agrupadas, constituyen a un episodio o a una gran sección del improvisum.
- *Unidad microformacional (umf)*: Son aquellos materiales musicales o sonoros de se perciben como ideas independientes y pueden ser repetitivas, recurrentes o únicas. Su extensión depende de la pulsación por lo que pueden ser breves o de duración media. Además, las unidades microformacionales *umf*, cuando son agrupadas, constituyen a una unidad mesoformacionales *uMF*.

³⁰⁹ Pareyson, p. 90.

4.3.3. Tipos de unidades microformacionales según su función:

1.1.1.1 Unidad formacional Iniciativa (*umf Ini*):

Son aquellas que promueven o impulsan el imprevisto y de ella se desarrollan otras unidades microformacionales (*umf*), tales como las *umf Evolutivas (umf Ev)*. Con frecuencia se encuentran en el inicio de una *uMF*, pero también pueden encontrarse en su interior.

1.1.1.2 Unidad formacional Evolutiva (*umf Ev*)

Son aquellas que son repeticiones o recurrencias de una *umf Ini*.

1.1.1.3 Unidad formacional Intrusiva (*umf.Intr*)

Son aquellas que alteran el flujo del imprevisto y suscitan contraste entre las *umf* precedente y posterior.

1.1.1.4 Unidad formacional Conclusiva (*umf Cn*)

Son aquellas que finalizan regularmente una *uMF*. Pero también pueden finalizar un grupo de *umf Ev*. Además, las *unidades microformacionales conclusivas umf Cn* no necesariamente preceden a un silencio ni alteran la intensidad o la pulsación.

4.4. Procedimiento: Hacia una definición de la metodología

4.4.1. Criterios de segmentación macro, meso y microformal:

Para identificar el inicio y el final de una sección, de una *uMF* o de una *umf* se siguieron los siguientes procedimientos:

4.4.1.1. Reconocimiento de un silencio

La identificación de un silencio, ya sea de breve o largo, favorece la identificación un instante de división. Si los materiales musicales previos y posteriores a éste tienen cualidades distintas, entonces es muy probable que exista un cambio de sección de *uMF* o de *umf*. Sin embargo, no necesariamente la extensión del silencio significa una división entre dos instantes diferentes, por lo que se recomienda comprobar si también existen cambios en los demás parámetros musicales, tales como la intensidad sonora, el carácter, la pulsación y la acentuación rítmica, el carácter, el registro sonoro o el timbre.

4.4.1.2. Reconocimiento de cambios en la intensidad sonora

Si la intensidad disminuye o incrementa, ya sea de manera progresiva o súbita, entonces es muy probable que el momento posterior a la conclusión de estos procedimientos sea el inicio de una nueva sección, *uMF* o *umf*. Si los materiales musicales previos y posteriores son diferentes, entonces sí lo es. Sin embargo, se recomienda verificar si los cambios posteriores al instante de conclusión coinciden con otras modificaciones en el carácter, la pulsación y la acentuación rítmica, el carácter, el registro sonoro o el timbre.

4.4.1.3. Reconocimiento de cambios en la pulsación o en la acentuación rítmica

Si se percibe un cambio en la pulsación o en la acentuación rítmica, y si éste permanece durante el transcurso de un tiempo significativo y se establece como algo regular, entonces probablemente este instante de modificación sea el inicio de una nueva sección, *uMF* o *umf*. Si sucede lo anterior, entonces se debe de identificar el nuevo momento de alteración y observar si los materiales musicales que se encuentran entre estos dos puntos de segmentación tienen relación entre sí en cuanto a la nueva pulsación o acentuación rítmica. Si esto sucede de esta manera, entonces sí se trata de un cambio. Sin embargo, se recomienda verificar si el cambio de pulsación o de acentuación rítmica coinciden con otras modificaciones en la intensidad sonora, en el carácter, en el registro sonoro o en el timbre.

4.4.1.4. Reconocimiento de cambios de carácter

Si se percibe un cambio en el carácter, y si éste permanece durante lapso de tiempo significativo y se establece como algo regular, entonces probablemente este instante de modificación sea el inicio de una nueva sección, *uMF* o *umf*. Si sucede lo anterior, entonces se debe identificar el nuevo momento de alteración y observar si los materiales musicales que se encuentran entre estos dos puntos de segmentación tienen relación entre sí, en cuanto al nuevo carácter. Si los materiales musicales que se encuentran entre estos instantes de segmentación tienen relación entre sí, en cuanto al carácter, entonces sí es una nueva sección. Sin embargo, se recomienda verificar si el cambio de carácter coincide con otras modificaciones en la intensidad sonora, en la pulsación, en la acentuación rítmica, en el registro sonoro o en el timbre.

4.4.1.5. Reconocimiento de cambios de registro sonoro

Si se percibe un cambio en el registro sonoro, y si éste permanece durante lapso de tiempo significativo, y se establece como algo regular, entonces probablemente este instante de modificación sea el inicio de una nueva sección, *uMF* o *umf*. Si sucede lo anterior, entonces se debe de identificar el nuevo momento de alteración y observar si los materiales musicales que se encuentran entre estos dos puntos de segmentación tienen relación entre sí, en cuanto al nuevo registro sonoro. Si los materiales musicales que se encuentran entre estos instantes de segmentación tienen relación entre sí, en cuanto al registro sonoro, entonces es una sección. Sin embargo, se recomienda verificar si el cambio de registro sonoro coincide con otras modificaciones en la intensidad sonora, en la pulsación, en la acentuación rítmica, en el carácter o en el timbre.

4.4.1.6. Reconocimiento de cambios de timbre

Si se percibe un cambio en el timbre, y si éste permanece durante lapso de tiempo significativo y se establece como algo regular, entonces probablemente este instante de modificación sea el inicio de una nueva sección, *uMF* o *umf*. Si sucede lo anterior, entonces se debe de identificar el nuevo momento de alteración y observar si los materiales musicales que se encuentran entre estos dos puntos de segmentación tienen relación entre sí, en cuanto al nuevo timbre. Si los materiales musicales que se encuentran entre estos instantes de segmentación tienen relación entre sí, en cuanto al timbre, entonces sí es una sección. Sin embargo, se recomienda verificar si el cambio de timbre coincide con otras modificaciones en la intensidad sonora, en la pulsación, en la acentuación rítmica o en el registro sonoro.

4.4.2. Identificación de las distintas unidades formacionales en el programa informático

Sony Vegas pro v.15.0

4.4.2.1. Procedimiento de identificación meso y microformacional

Con la ayuda del editor de video Vegas Pro V.15.0 y según la perspectiva y criterios de segmentación anteriores, se coloca un “marcador” en la regla de tiempo del programa:

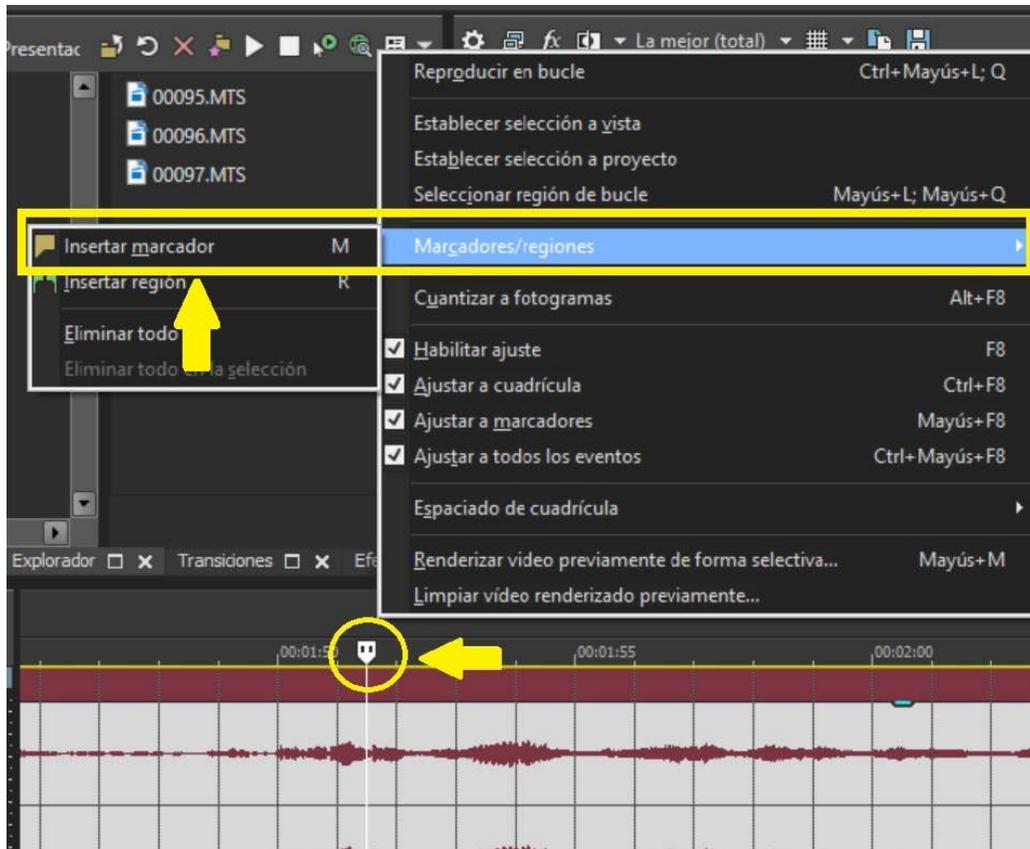


Ilustración 1

Posteriormente se le atribuye al marcador alguna de las siguientes abreviaciones según la perspectiva. Si la perspectiva es mesoformacional, entonces se utiliza la nomenclatura siguiente: *uMF + número* (Ver . Ilustración 2).

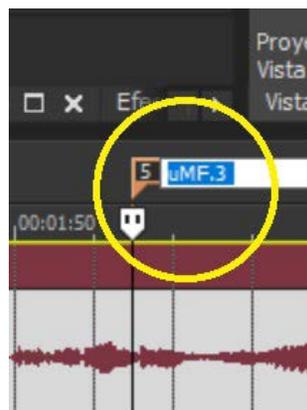


Ilustración 2

Si la perspectiva es microformacional, entonces se utiliza la nomenclatura siguiente:

- Unidad formacional iniciativa: *Ini* + letra mayúscula (+ número si es el caso). Es importante señalar que cuando inicia una nueva uMF, se reinicia el orden alfabético y el número de las *umf Ini* (Ver Ilustraciones 3 y 4, respectivamente.).
- Unidad formacional evolutiva: *E* (+ número, si es el caso). Es importante señalar que cuando inicia una nueva *umf Ini*, se reinicia la numeración de las *ufm Ev.* (Ver Ilustración 5)
- Unidad formacional intrusiva: *Intrusiva* (Ver Ilustración 6)
- Unidad formacional conclusiva: *Conclusiva* (Ver Ilustración 7)

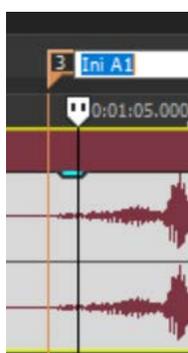


Ilustración 3

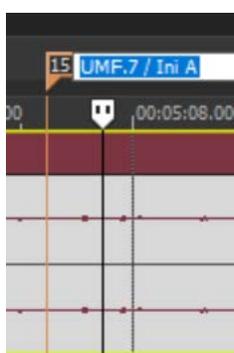


Ilustración 4

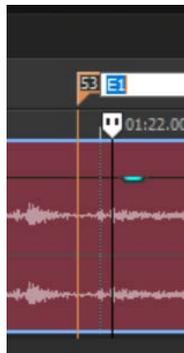


Ilustración 5



Ilustración 6

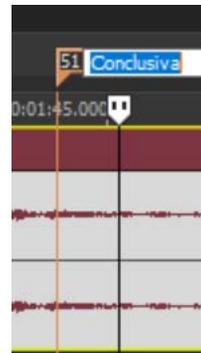


Ilustración 7

Es importante señalar que en la nominación de los marcadores del editor de video, solamente en los casos de las unidades macroformacionales son indicadas como “uMF”, y se omitieron las abreviaciones “umf” de las unidades microformacionales. Lo anterior tiene como objetivo favorecer la adecuada apreciación de las perspectivas meso y microformal; evitar confusiones de observación del video y eludir la superposición entre los títulos de los marcadores.

4.5. Resultados

A continuación, se exponen los resultados del análisis de cada uno de los archivos —desde las perspectivas macroformal, mesoformal y microformal— por separado. Así como una lista breve de los recursos musicales y gestuales recurrentes de cada uno de los improvisadores.

Además, le pedimos al lector que atienda las siguientes recomendaciones para tener una mejor comprensión de lo que se narra:

- Observar la gráfica y al archivo de video correspondiente al ejemplo que se describe, en la sección de anexos.
- En la inferior de cada una de las gráficas, se indican los criterios de segmentación que se consideraron en la uMF. La abreviatura “ref.” significa referencial, y sirve para
- En la perspectiva microformal, la nominación de las *umf* se reinicia en cada nueva *uMF*
- En la nominación de los marcadores en la regla de tiempo del software Vegas Pro, se suprime el prefijo “umf” por razones de espacio en el campo de texto. Por lo tanto, las abreviaciones “Ini” y “E” corresponden a la *umf Ini* y a la *umf Ev*
- En los archivos de video se indican los cambios de sección, las *uMF* y las *umf* de la siguiente manera:

a) Cambios de sección (Perspectiva Macroformacional): En la región de “vista previa de video”

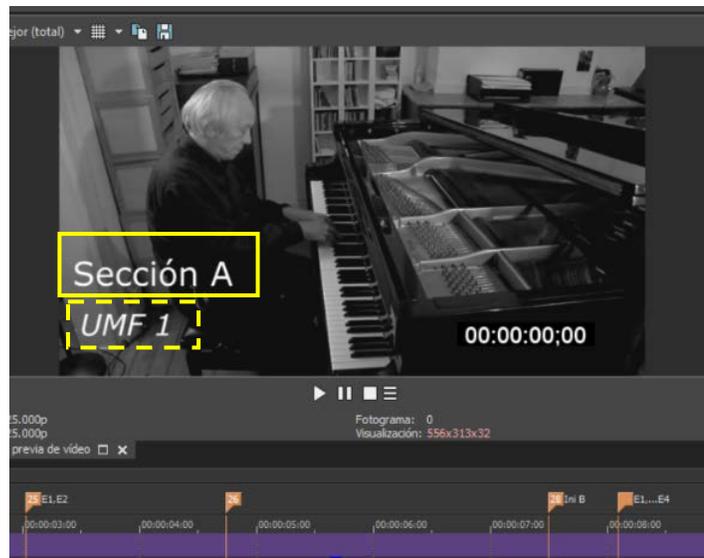


Ilustración 8

b) Cambios de *uMF* (Perspectiva Mesoformacional): En la región de “vista previa de video” y en la regla de tiempo. (Ver Ilustración 8)

c) Cambios de *umf* (Perspectiva Microformacional): En la regla de tiempo.

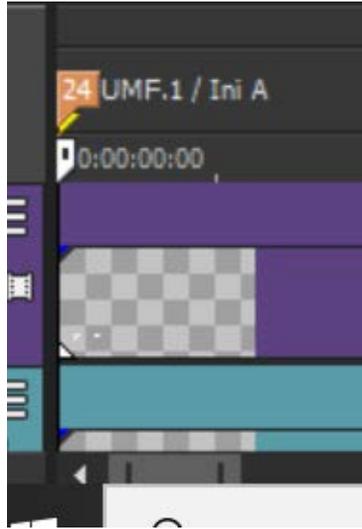
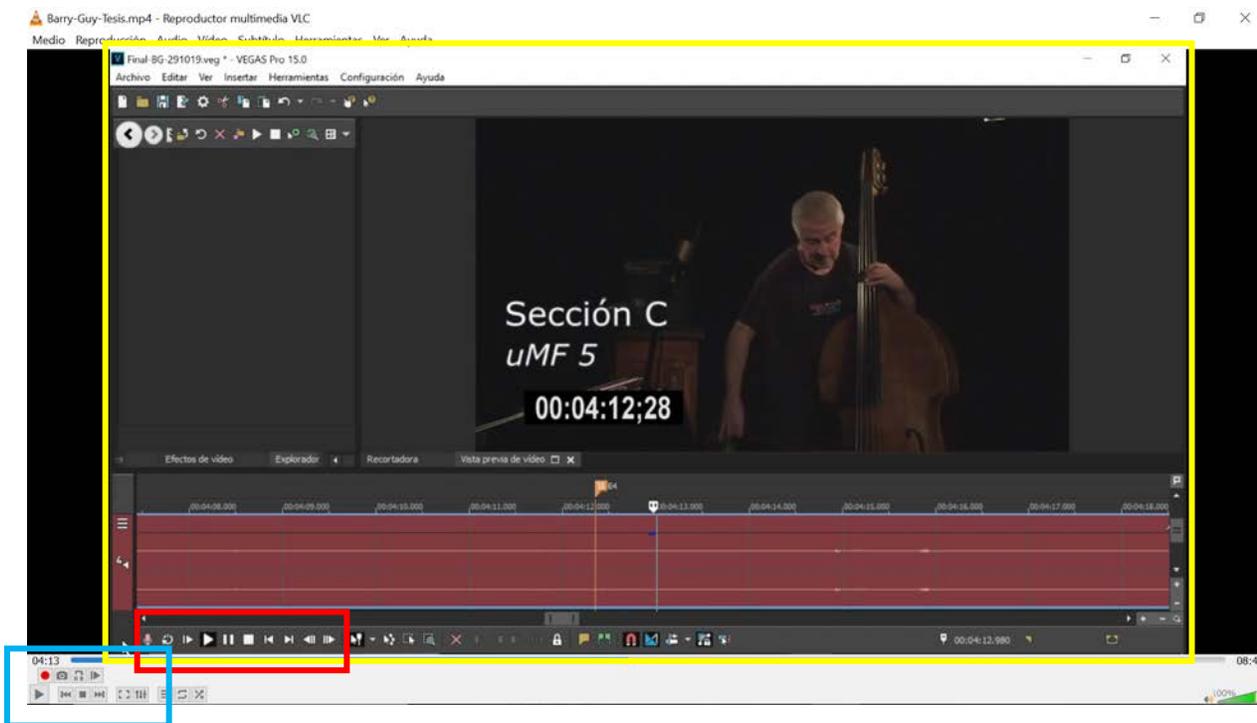


Ilustración 9

También, sugerimos al lector no confundir los controles del reproductor de video (indicados en color azul en la Ilustración 10) con los controles de video (en rojo) que aparecen en el archivo audiovisual (en amarillo). Esto se debe a que éstos archivos son grabaciones del escritorio del ordenador donde se realizó el análisis (Ver Ilustración 10).



4.5.1. Descripción formal de las improvisaciones

4.5.1.1. Fred Van Hove: *Improvisation* (Anvers, Bélgica; 2009)

4.5.1.1.1. Aproximación macroformal

Desde una perspectiva macroformal, se puede reconocer que este improvisum se constituye de tres secciones principales. Y aunque éstas tienen duraciones distintas, se pueden reconocer porque el pianista inicia la segunda y la tercera sección con la ejecución de un acorde muy similar al utilizado para comenzar la improvisación. La primera sección (A) comprende desde el inicio hasta el 01'42"; la segunda (B), desde el 01'42" hasta el 5'18", cuya duración es de 03'36"; y la tercera (C), desde el 05'18" hasta el 06:33", y tiene 1'15" de extensión.

Si observamos la extensión de estas grandes secciones podemos darnos cuenta de que la sección B es la de mayor tamaño porque tiene casi tres veces más de duración. Además, el carácter

se percibe diferente en cada una de ellas. En la sección A, Van Hove se expresa como si tratase de tantear su instrumento, interesándose con las primeras ideas musicales surgidas y manipulándolas con curiosidad. Como resultado de esta predisposición por parte del músico, la pulsación se percibe irregular debido a los cambios continuos y progresivos de retraso y aceleración.

La segunda sección se escucha con mayor ánimo y expresividad inmediatamente después de la ejecución del acorde inicial en arpeggio. El improvisador también hace muestra de su capacidad para flexibilizar la pulsación, pero en esta sección es menos frecuente y enfatizada. En esta parte B, Van Hove reutiliza y explota ideas musicales ya ejecutadas en la sección previa con el fin de impulsar su improviso. Su ejecución es más dinámica y las ideas musicales son diversas e impetuosas, como si emergiera un torbellino sonoro ocasionalmente. El registro sonoro del piano es explotado en su totalidad, promoviendo suscitar el contraste entre los registros graves, medio y agudo. El pianista raramente se detiene en una región sonora del teclado. En las dos ocasiones que lo ha hecho —la primera en el registro medio (1'55''); y la segunda, en el grave (3'11'')— hace un *glissando* con la mano derecha para salir de ese estancamiento armónico. En general, Van Hove está siempre en movimiento constante, ya sea progresivamente o haciendo saltos melódicos repentinos.

En C, la pulsación se escucha más regular debido a la acentuación específica, según la idea musical. Esto provoca que la ejecución del improvisador se aprecie como decidida y sin titubeos, como si el interés por la exploración de la sección previa fuese remplazado por la proyección de un objetivo por cumplir. Y aunque el improvisador realiza *rallentandos* —los cuales pudieran disminuir la seguridad en la expresión de Van Hove, tal como sucede en A, donde la disminución de la velocidad de la pulsación suscita la percepción de una ejecución dubitativa— éstos se realizan solamente en la primera parte de esta sección, como si el músico preparase la impulsión que lo llevará hacia la conclusión de la forma.

En resumen, este improvisum de Van Hove podría corresponder a un macroesquema formacional de tipo narrativo clásico, según en los términos de Corbet³¹⁰, y que hemos citado en el Capítulo 1 de este trabajo. La sección A correspondería a la Introducción y Exposición; B al

³¹⁰ Corbett, p. 81.

conflicto; y C, a la resolución. Y aunque no tenemos la certeza de que el improvisador haya planificado o no su realización así, es evidente su interés en formalizar la música de manera coherente, apoyándose en la recurrencia de ideas y el contraste.

4.5.1.1.2. Aproximación mesoformal

Desde el punto de vista mesoformal señalamos que el improvisum de Van Hove consiste en trece *unidades Mesoformales (uMF)* de diferentes duraciones. Las primeras cinco comprenden la sección A (*uMF.01* hasta *uMF.05*); las siguientes seis, a B (*uMF.06* hasta *uMF.11*); y las dos últimas, a C (*uMF.12* y *uMF.13*).

En la sección A es donde se encuentran los períodos de menor duración, cuyo rango oscila entre 18 y 22 segundos. Si observamos la tabla correspondiente a esta improvisación y si descartamos las diferencias en segundos de las duraciones de este primer grupo, podríamos afirmar que éstos podrían considerarse como simétricos. Esto revela la existencia de un cierto grado de concientización en el improvisador en cuanto a la duración de estos períodos. Si esto es así, entonces las *uMF.01*, *uMF.02*, *uMF.03*, *uMF.04* y *uMF.05* se habrían realizado con base en el cumplimiento de esquemas y estrategias de desarrollo a nivel mesoformal.

Además, en esta sección se aprecia el interés por parte del músico en determinar las cualidades armónicas de cada una de las *uMF* (o períodos). Las *uMF.01* y *uMF.03* se parecen por la tendencia del improvisador de focalizar su ejecución en regiones armónicas específicas del instrumento. En el primer caso, las manos de Van Hove se posicionan en la región media del teclado; mientras que en el segundo, la mano derecha enfatiza su producción sonora en la región media-aguda y sin cambiar de octava. La mano izquierda, por su parte, hace saltos desde el mismo registro donde se encuentra la mano derecha hasta el grave para acentuar una nota grave, cada cierto tiempo. En cambio, en las *uMF.02*, *uMF.04* y *uMF.05* se observa la disposición del músico de ampliar su rango armónico. Ya sea de manera súbita (a través de saltos o cruzamientos de manos) o progresiva (por medio *glissandos*) es como se percibe esta movilidad gestual lo que produce una diversidad de sonidos.

Cabe señalar que esta disposición dinámica no necesariamente tiene relación con el carácter de cada uno de los períodos. Por ejemplo, en la *uMF.01* se observa que el pianista explora

y juega con cierta prudencia con las primeras ideas enfocándose en un solo rango armónico. Mientras que en la *uMF.04*, esta misma auscultación cautelosa del instrumento se extiende en gran parte de todo su registro. Contrariamente, las *uMF.02* y *uMF.05* se parecen tanto su actividad lúdica como por la amplitud sonora. Por último, la *uMF.03* se distingue de los demás por su carácter enérgico debido a la acentuación regular, a las características rítmicas de las *umf*, sus recurrencias inmediatas, el ataque percusivo de la técnica instrumental y el estatismo armónico.

Por otra parte, la segunda sección consiste en seis períodos de duraciones diferentes. Pero a diferencia de las secciones A y C, es en B donde se encuentran los periodos de mayor extensión. Esta segunda parte comienza con la *uMF.06*, cuya duración de 20" la convierte en la de menor tamaño de todo este segundo grupo de las *uMF*. Posteriormente, el músico se extiende un poco más que el período anterior para desarrollar la *uMF.07* durante 33". Después se producirían de manera contigua, los tres periodos de mayor extensión de toda la improvisación: la *uMF.08*, la *uMF.09* y la *uMF.10*, cuyas duraciones son 54", 40" y 41", respectivamente.

De la misma manera que en la sección A, en B se percibe esta independencia de cambiar tanto el carácter como el dinamismo conforme se desarrollan las distintas *uMF*. Por ejemplo, en los primeros dos primeros períodos, el músico se desenvuelve de manera lúdica, pero cambia el enfoque armónico de su producción sonora. En *uMf.06*, la actividad se realiza en el registro medio y agudo del teclado, mientras que en *uMf.07* se hace uso de todo el registro del teclado, prácticamente. Pero cuando el músico reduce su dinamismo y se sitúa en el registro grave, es entonces cuando el músico desarrolla cuatro *uMF* (*uMF.08 - 11*), y que en conjunto, éstas tienen en común que la mano izquierda prevalece en el registro grave. En la *uMf.08*, el músico se revela de manera mesurada en la mano izquierda, como si realizara recurrencias de una misma idea que cambia ligeramente sus cualidades armónicas, manteniéndose en el registro grave y eventualmente, la mano izquierda cambia de octava. En cambio, la mano derecha se desenvuelve con mucho mayor libertad, desplazándose en caso todo el registro del teclado y guardando cierta medida. En la *uMf.09* incrementa el dinamismo del improviso. La actividad gestual de ambas manos ya sea en paralelo o solamente la mano izquierda, siempre tienen como punto de partida el registro grave. El impulso inicia desde este registro del teclado incrementando progresivamente la pulsación y la intensidad hasta llegar al registro medio y agudo e inmediatamente regresar. Este proceder del músico hace que este período se perciba más lúdico, lo que hace contraste con la

medida del anterior. En la siguiente *uMf.10*, Van Hove se expresa con moderación, pero sin perder la disposición de continuar de explorar el registro grave. Durante el desarrollo de este período, el músico disminuye la intensidad y la velocidad de la pulsación ocasionando que la música que emerge ahí se perciba como lírica debido a la ejecución de líneas melódicas claramente románticas en la mano izquierda. Este interés en acentuar el inicio de una idea musical lo realiza nuevamente en la *uMf.11*. En esta *uMF*, Van Hove procede de manera diferente en el desarrollo de su expresividad musical. Sin perder la curiosidad en la producción sonora, el músico transpone guiños de melodía o acordes con la mano derecha, haciendo saltos con ambas manos. Gradualmente, en esta *uMF*, el músico permite que la música se libere de la atracción armónica que ejercía el registro grave del piano para llegar al registro medio, y finalizar esta sección.

La sección C consta de dos *uMF* únicamente, y las cuáles son desarrolladas con gran vigor. En ambas, la expresividad del improvisador se intensifica explorando y experimentando con ideas muy parecidas a otras previamente.

Van Hove comienza el desarrollo de la *uMf.12* con la ejecución continua y en arpeggio de un acorde en el registro medio, y muy relacionado al utilizado para dar inicio a las secciones A y B. En este período se aprecia la intención del músico de realizar arpeggios en ambas manos, en paralelo y en la misma región sonora. Pero aún cuando éste realiza transposiciones de este procedimiento, la reiteración constante de las cualidades sonoras, según el momento, crea un efecto de inmovilidad armónica. En la segunda parte de esta *uMF*, el músico revela su intención de realizar una línea melódica de manera cromática. Esto se debe a que esta alusión melódica se encuentra en un registro más agudo y tiene mayor intensidad sonora, en comparación con lo demás.

La última *uMF* tiene mayor actividad lúdica en comparación con todas las anteriores. En ella, el músico yuxtapone una gran cantidad de ideas musicales y que están íntimamente relacionadas con otras anteriores de las secciones precedentes: Los acordes arpegiados, el desplazamiento de las manos en paralelo con movimientos de extensión y flexión de los dedos, el glissando con ambas manos, los movimientos de las manos en sentido contrario y la ejecución inesperada de notas agudas cuando la textura armónica es básicamente grave. En resumen, el improvisado de esta *uMf.13* se percibe como una síntesis de todo lo desarrollado durante toda la improvisación, haciendo alusión a procedimientos e ideas musicales anteriores.

4.5.1.1.3. Aproximación microformal

Desde una perspectiva más cercana, podemos observar que *unidades microformacionales de iniciativa (umf.Ini)* tienen diferencias entre sí, aún cuando tengan la misma función. Por ejemplo, las *umf.Ini*, y sólo aquellas que dan inicio a una *uMF*, se distinguen por su registro sonoro, su estado y su carácter. En la sección A, la mayor parte de las *umf.Ini* se desarrollan en el registro medio; y solo aquella que da comienzo a la *uMF.05* lo hace en el grave. Sin embargo, en cuanto a su estado también se aprecian diferencias: Las *umf.Ini* de las *uMF.1* y *uMF.3* se perciben estáticas porque las ideas musicales son ejecutadas en el mismo registro sonoro, y sin ninguna intención de trasladarlas a otra región del teclado. Mientras que las *umf.Ini* de las *uMF.02*, *uMF.04* y *uMF.05* se aprecian dinámicas porque Van Hove las desarrolla haciendo uso de un amplio rango del teclado.

En la sección B, las *umf.Ini* que dan inicio a las *uMF.06* y *uMF.07* se realizan a partir del registro medio. Las *umf.Ini* de las *uMF.08,09,10* y *11* se desarrollan en el grave. En cuanto a su estado, las *umf.Ini* de las *uMF.06*, *uMF.08*, *uMF.09*, *uMF.10* establecen un desarrollo lento, especialmente las tres últimas de las citadas anteriormente cuya realización en el registro grave acentúa esta pesadez. Las dos últimas *umf.Ini* de las *uMF.11* y *uMF.12*, y que constituyen la sección C, ambas se desarrollan en el registro medio. Y debido a que esta sección es el final de la improvisación, Van Hove las ejecuta con gran dinamismo.

Por otra parte, las *umf.Ini*, que se encuentran al interior de una *uMF*, no necesariamente tienen las mismas características tanto de región sonora como de estado, similar a la inicial de un período, aún cuando tengan relación en cuanto al carácter. Por ejemplo, en la *uMF.4*, las *umf.A* y *umf.B* se desarrollan en distintas regiones sonoras del piano; y además, la *umf.B* es más dinámica a pesar de que ambas *umf* se constituyen a partir de glissandos sobre el teclado. Otro caso puede apreciarse en la *uMF.8*, donde la *Ini A* y la *Ini B* las realiza el improvisador en el registro grave, y tienen cierta pesadez, la segunda es más dinámica porque el establecimiento de una línea melódica.

Por otra parte, las *unidades formacionales evolutivas (umf.E)* conservan gran parte de las cualidades de la unidad formacional de donde se derivan. La región sonora, la intensidad, el carácter, la pulsación, la dirección o el gesto son algunas de las características de la *umf.Ini* que se reconocen en la *umf.E*. Por ejemplo, en la *uMF.01*, Van Hove cambia de registro la *umf.Ini* para

crear una *umf.E1*; y después, modifica nuevamente la región sonora y cambia la dirección del salto que caracterizaban a las dos *umf* precedentes para establecer la *umf.E2*. Sin embargo, esta última *umf* preserva el mismo carácter introspectivo, las características sonoras del acorde, la intensidad y la pulsación. En el siguiente caso, las diferencias entre la *umf.Ini A* y la *umf.E1* son mucho más evidentes: En la *uMF.2*, la *umf.E* pareciera no conservar las cualidades musicales que la *umf.Ini*, tales como los acordes ejecutados en dirección ascendente y descendente, y por medio de cruzamiento de manos. Sin embargo, es justamente este vaivén desde el registro grave al agudo, y viceversa, así como el incremento y disminución de la intensidad lo que relaciona a las tres *umf* de este período. La siguiente *umf* es un ejemplo evidente de *umf.E* por recurrencias ya que todas ellas son guardan prácticamente la totalidad de las características musicales de la *umf.Ini.A*, y solamente se perciben cambios muy ligeros en la pulsación, en la entonación, en el gesto o en la intensidad, durante diez ocasiones. En la *uMF.5* se reconoce otro tipo de procedimiento que favorece la evolución progresiva de una misma *umf*. Durante ese período, el improvisador hace una progresión melódica de manera descendente de la *umf Ini.B* para desarrollar las *umf.E 1,2 y 3*, pero haciendo modificaciones a la pulsación para evitar establecer una regularidad en ella.

Por otra parte, desde la perspectiva de este análisis, Van Hove desarrolla unidades formacionales intrusivas (*umf.Intr*) de diferentes maneras. Una de ellas es la de suscitar la sorpresa. Por ejemplo, en la *uMf.06*, el pianista realiza un acorde cuya intensidad contrasta enormemente con la disminución de la pulsación y de la intensidad del instante previo. Ese acorde, el cual está muy relacionado con el acorde inicial de la improvisación, sirve también para dar inicio a un nuevo período. Otro modo de aprovechar este tipo de *uf* como un momento de transición: en la *uMF.8*, el músico ejecuta una idea musical diferente cuya baja intensidad hace que esta funcione como una transición entre la última *umf.E.2* y la *umf.Ini.D*.

Las *unidades formacionales conclusivas (umf.C)* se reconocen fácilmente debido a que la disminución de la pulsación y de la intensidad favorecen la percepción de finalización de un ciclo de *umf E* o de un período. La primera de este tipo que realiza Van Hove es cuando finaliza el grupo de *umf.E* de la *umf.Ini.B*, haciendo justamente lo que hemos mencionado anteriormente y agregando un silencio antes de realizar la *umf Ini A¹*. Del mismo modo, se puede reconocer otra *umf.C* en el final de la *uMF.03*. Ahí, el pianista ejecuta un acorde con gran intensidad y frena inmediatamente la velocidad de la pulsación y deja que los sonidos del acorde se diluyan antes de

comenzar la *uMF.04*. Este cuarto período tiene dos *umf.C*, las cuales cierran un ciclo de 5 y 3 *umf.E*, respectivamente. En ambos casos, el fenómeno de disminución es mucho más sutil, pero aún así, es posible reconocerlas como tales, ya que después de ellas sigue otra *umf.Ini*.

Desde un panorama general, podemos reconocer una cantidad de procedimientos que fueron recurrentes en este improvisum de Fred Van Hove. Estos favorecen la emergencia de material nuevo, aún cuando en su enunciación pudiera pensarse que siempre se obtendrá el mismo resultado y con las mismas cualidades de entonación, pulsación, intensidad, etc. Sin embargo, cada vez que se realizan estas estrategias, las ideas musicales resultantes son distintas. A continuación, se expone una lista de recursos gestuales y musicales, así como su ubicación que se reconocieron en este análisis:

1. Ejecución de un acorde cuya realización tiende a situar a todas las notas dentro de una misma octava. (*uMF.1: umf.A y umf.A¹*), (*uMF.6: umf.A*), (*uMF.12: umf.A*)
2. Ejecución de una nota o notas en el registro agudo y cuya realización se perciben apartadas del registro sonoro dominante: (*uMF.2: umf.A*), (*uMF.4: umf.A*), (*uMF.5: umf.A*).
3. Realización de *glissando* con ambas manos y en movimiento paralelo: (*uMF.4: umf.A*), (*uMF.7 : umf.A*), (*uMF.13 : umf.C, umf.C², umf.C³*), (*uMF.9: umf.B¹*), (*uMF.13: umf.B agudo y grave*)
4. Transposición de un grupo de notas: (*uMF.2: umf.A*), (*uMF5: umf.B*), (*uMF.7: umf.A*), (*uMF.8: umf.A*)
5. Cruzamiento de manos: (*uMF.2: umf.A*), (*uMF.4: umf.A*), (*uMF.7: umf.A*)
6. Desplazamiento de ambas manos sobre el teclado desde el registro grave al agudo y haciendo movimientos de extensión y flexión de los dedos durante el trayecto: (*uMF.2: umf.A*), (*uMF.9 : umf.B*), (*uMF.13 : umf.B*)
7. Glissando mano derecha sobre teclas blancas: (*uMF.7: umf.A*), (*uMF8 : umf.C*), (*uMF.13: umf.C*)
8. Realización de una línea melódica: (*uMF.8: umf.A, umf.B*), (*uMF10 : umf.A, umf.B, umf.C, umf.D*), (*uMF.12: umf.B, umf.B¹, umf.B²*), (*uMF.5: umf.B*)
9. Reiteración de un grupo de notas sin cambiar de región sonora: (*uMF.3: umf.A*), (*uMF.6: umf.B*), (*uMF.9: umf.C, umf.D*), (*uMF.12: umf.A¹*), (*uMF.13: umf.A*)

4.5.1.2. Barry Guy

4.5.1.2.1. Aproximación macroformal

A partir de los resultados de nuestro análisis y desde una perspectiva macroformal, identificamos cuatro grandes partes que constituyen el improvisum de este contrabajista inglés. Cada una de ellas tiene características que las distinguen de las demás: La técnica instrumental utilizada, el contenido musical, la intensidad y la expresividad.

La primera sección (A) abarca desde el inicio hasta el 00'40"; la segunda (B), desde el 00'40" hasta el 3'33", cuya duración es de 2'53"; la tercera (C), desde el 03'33" hasta el 6'08", cuya duración es de 2'34"; y la última (D), desde 6'08" hasta el 08'24", y tiene 2'16" de extensión.

Al examinar el tamaño de las cuatro secciones (00'40", 02'53", 2'34"y 2'16), y si consideramos a la primera sección como una introducción —debido a que las cualidades de ésta se asemejan más a una introducción que a una sección de desarrollo musical— se percibe un interés en Guy en establecer un equilibrio formal durante su improviso entre las partes de mayor expresividad y desarrollo musical.

La sección A se caracteriza, además de su breve extensión, por la ejecución de armónicos exclusivamente. También, la falta de una pulsación y la realización de notas de larga duración acentúan esta percepción de que ella se aprecie como una fase preparatoria. La disposición de Guy en esta primera sección se revela como si él estuviese explorando el espacio donde se encuentra para poder adaptarse al entorno.

La parte B es de mayor tamaño. Esta inicia con el primer gesto de arcada de toda la improvisación en las cuerdas graves y haciendo con los dedos de la mano izquierda movimientos de extensión y flexión sobre el diapasón en el registro agudo —exactamente donde el contrabajista estuvo ejecutando armónicos en la sección anterior—. Durante toda esta sección, Guy evidencia su disposición lúdica y un ímpetu en la ejecución y desarrollo de una diversidad de ideas, así como un gran dinamismo e intensidad expresiva. Y aún cuando en ocasiones detiene su expresividad, la intensidad sonora desciende ligeramente ocasionando que las ideas se perciban sólidas y fuertes. También, esta parte se distingue por la manera como las ideas musicales son contrastadas. A nivel

general, el frenetismo de Guy se traduce en la exploración y yuxtaposición de materiales musicales que suscitan sorpresa. Pero en otros momentos, el improvisador se revela de manera mesurada, específicamente cuando ejecuta una línea melódica sobre una pulsación lenta y acompañada por notas de larga duración.

La sección C es mucho más contrastante en comparación con la anterior. Su desarrollo tiende a establecer cierta estabilidad en diferentes aspectos musicales, tales como la regularidad rítmica y la realización de líneas melódicas simples. También, llama la atención que Guy utiliza la técnica de trémolo que unifica toda esta parte de la improvisación. Además, todas las ideas musicales se realizan dentro de un registro agudo lo que ocasiona percibir una disminución de la intensidad, pero no de la expresividad. Sin embargo, aunque ciertos sonidos son de baja intensidad, el contrabajista se esfuerza físicamente para producirlos y puedan ser apreciados. Para lograrlo, el contrabajista recurre a la técnica de *sul ponticello*, favoreciendo el cambio de timbre. Por último, se escuchan líneas melódicas simples cuyas recurrencias ocasiona que éstas se instauren como un modelo continuo en la forma emergente.

En la última sección, Guy reutilizó ideas y gestos previos de las secciones A, B y C. —el *glissando* en la mano izquierda, los movimientos circulares del arco, los movimientos de flexión y extensión de los dedos de la mano izquierda, el trémolo y la ejecución de las mismas líneas melódicas sobre una escala, aparentemente modal—. Esta parte C se percibe como la recapitulación de todas las estrategias musicales y gestuales utilizadas por el contrabajista para su improviso.

4.5.1.2.2. Aproximación mesoformal

Desde el punto de vista mesoformal, el improvisum de Barry Guy consiste en once períodos, que según nuestro análisis, se organizan de la siguiente manera: La sección A consta de un solo período (*uMF.1*). La sección B consiste en tres períodos (*uMF.2 hasta la uMF.4*). La sección C, tres (*uMF.5 hasta la uMF.7*). Y la última sección, cuatro (De *uMF.8 hasta la uMF.11*).

La sección A comprende de un solo período cuya realización es con base en la evolución de una sola idea musical. Tal como se dijo anteriormente, la sonoridad que establece la ejecución de armónicos, algunos de manera rápida y otros extendidos, hacen que esta primera *uMF* tenga un

carácter introspectivo como si el improvisador explorara los sonidos que surgen a lo imprevisto al momento de desplazar la mano izquierda superficialmente sobre la cuerda, pero sin presionarla sobre el diapasón.

Los tres períodos de la sección B son diferentes tanto en su duración como en el carácter. La *uMF.2*, que es la primera, es la de mayor extensión de toda la improvisación (1'11"). Su carácter es de gran intensidad expresiva, cuyo frenetismo acentúa la irregularidad en la pulsación, que hace contraste con el desarrollo introspectivo de la *uMF1*. Pero en la *uMF3*, Guy cambia drásticamente el carácter para ejecutar una línea melódica por intervalos de cuarta y quinta justa para establecer un entorno armónicamente estable. Sin embargo, esta intención de realizar una melodía tonal progresivamente se va transformando en una disonante, al mismo tiempo que acelera la pulsación hasta alcanzar un estado de agitación. La *uMF.4* comienza con la disposición del contrabajista de ejecutar sus ideas frenéticamente, pero ésta es interrumpida para reutilizar las mismas ideas del periodo anterior y suscitaban serenidad. Pero este último estado es interrumpido sorpresivamente por un trémolo en el registro grave, el cual podría comprenderse como una anticipación a lo que vendrá en la sección más adelante.

La sección C es muy diferente en cuanto al carácter y al contenido. Ella se constituye por tres *uMF* y donde el trémolo tiene un rol importante en el desarrollo de todas ellas. En la *uMF5*, Guy realiza una línea melódica ondulante con tendencia descendente, y cuyas recurrencias disminuyen progresivamente su intensidad hasta disolverse. La *uMF6* comienza con un sonido de muy bajo volumen, semejante a un siseo. Pero gradualmente, el trémolo incrementa la acentuación para resaltar una figura rítmica con el apoyo de un pequeño grupo de armónicos y después realizar una línea melódica en el registro grave, para después realizar las mismas ideas musicales de este período. Más adelante, en la *uMF7* incrementa progresivamente la fuerza del trémolo y la expresividad hasta llegar a un punto climático; y una vez alcanzado este último, el contrabajista desciende inmediatamente hasta llegar a un nivel de baja intensidad, y en esa condición realizar de nueva cuenta una figura rítmica hasta llegar a un silencio. En general, en el transcurso de esta *uMF7*, Guy transita por distintos estados de expresión de manera rápida: desde la introspección, el frenesí y la medida.

La última parte consiste en cuatro *uMF* cuyas duraciones son de diferente tamaño. En la primera de este grupo, la *uMF8*, el contrabajista la comienza con gran agitación, exhibiendo su gran capacidad técnica y su repertorio de procedimientos gestuales en lapso de tiempo breve. Pero este desenfreno es interrumpido intempestivamente por un trémolo y es justamente donde inicia la *uMF.9*. Durante el desarrollo de esta última, el músico disminuye gradualmente la intensidad y la expresividad hasta llegar al inicio de la siguiente *uMF*. En la *uMF.10* —que es recurrencia de la *uMF.3* y donde Guy ejecutó intervalos de cuarta y quinta— el contrabajista desarrolla materiales musicales que favorecen el establecimiento de un espacio de estabilidad armónica y sosiego. En la *uMF.11* y última de este improvisum, Guy comienza con un trémolo de baja intensidad e incrementa progresivamente el volumen, la expresividad y la variedad de ideas musicales hasta alcanzar el punto climático y finalizar con un pizzicato con gran fuerza.

4.5.1.2.3. Aproximación microformal

Si bien es cierto que las *umf.Ini* en el improvisum de Guy dan comienzo a una *uMF* diferente al anterior, algunas de ellas suscitan la sorpresa debido a su intensidad expresiva. Mientras que otras, aunque más sutiles, también establecen un cambio. Por ejemplo, la *umf.Ini.A* de la *uMF.02* emerge sin ninguna preparación. El momento anterior se desarrolla con calma y con la ejecución de armónicos, pero intempestivamente, el contrabajista hace uso de su arco para frotar las cuerdas graves de su instrumento con energía explosiva, y que se disuelve inmediatamente con la mano izquierda haciendo movimientos de extensión y flexión con los dedos de la mano para producir azarosamente sonidos armónicos. También, existen otros dos momentos donde el contrabajista realiza un procedimiento muy semejante al citado anteriormente. La *umf.Ini.A* de la *uMF.04*, es antecedida por un momento con cierta estabilidad a causa de la repetición de un intervalo melódico en las dos cuerdas más agudas del instrumento, para inmediatamente alterarlo con la ejecución inopinada, rápida y aleatoria de armónicos y notas, tanto en el registro agudo como en el grave, y en pizzicato todas ellas. Mas adelante, en la *umf.Ini.A* de la *uMF.08* se percibe de la misma manera que los dos ejemplos anteriores. En este caso, la *umf* precedente se desarrolla disminuyendo la intensidad hasta llegar a un silencio; y es entonces cuando Guy frota las cuerdas intermedias del contrabajo y desplaza rápidamente la mano izquierda, desde la posición más grave del diapasón

hacia el registro agudo, haciendo los mismos movimientos de extensión y flexión con los dedos para producir notas aleatorias durante el trayecto hasta su conclusión.

Por otra parte, en el improvisum se reconocen dos *umf* que tienen mucha relación debido a su contenido, y donde la entonación de las notas son las mismas. La *umf.Ini.A* de la *uMF.03* y la *umf.Ini.A* de la *uMF.10* consisten en la realización de intervalos de cuarta y quinta justa. Sin embargo, en el primer caso, ésta se realiza con fuerza y solidez. Mientras que en el segundo, Guy la ejecuta con delicadeza sin provocar sorpresa.

También hay otros momentos donde las *umf.Ini* de este improvisador inglés se perciben menos inopinadamente como las citadas anteriormente. Evidentemente, la *umf.Ini.A* del inicio de la improvisación se desarrolla con baja intensidad y se caracteriza por la ejecución de un armónico de larga duración. También, la *umf.Ini.A* de la *uMF.5* se percibe menos sorprendente porque cuando la ejecuta Guy disminuye súbitamente la intensidad en el instante. Sin embargo, a partir de ella comienza un cambio de carácter en el improviso y diferente al frenetismo de lo anterior. Pero el siguiente caso llama la atención porque el carácter parece ser el mismo, pero la modificación del timbre hace que se perciba un *vacío* del sonido idiomático del contrabajo: la *umf.Ini.A* de la *uMF.6* consiste en un trémolo sobre una parte del instrumento cuya resonancia no es parte de las zonas musicógenas tradicionales en este instrumento. El sonido producido se asemeja mucho al de un siseo.

Las otras *umf Ini* que están al interior de una *uMF*, muchas de ellas están fuertemente relacionadas con otra anterior pero precedidas por una por una *unidad formacional intrusiva* (*umf-Intr*). Por ejemplo, la *umf.Ini.A¹* está precedida por un trémolo que rompe el flujo del improviso, pero su emergencia hace que ésta se perciba como una recurrencia de la *umf.Ini.A*, y es la que da inicio a la *uMF.2*. Más adelante, Guy realiza el mismo procedimiento en la *uMF.4* donde la *umf.Ini.A¹* es precedida por una *umf.Intr* —que consiste en la ejecución de un glissando— y está relacionada con la *umf.Ini.A*. En el mismo periodo, también sucede lo mismo con la *umf.Ini.B¹*, y con la *umf Ini.A¹* en la *uMF8*.

En general, las *unidades microformacionales Intrusivas* (*umf.Intr*) interrumpen el flujo del improviso y alteran momentáneamente el carácter del instante precedente por medio de trémolos, con la ejecución de intervalos armónicos consonantes, con la ejecución de armónicos por azar

debido al movimiento aleatorio de flexión y extensión de los dedos de la mano izquierda, o la realización de un *glissando*. Sin embargo, la mayoría de estas *umf.Intr* carecen de originalidad porque tienen estrecha relación con *umf Iniciativas* previas. La excepción es la primera *umf.Intr* de todo el improvisum, porque es la primera ocasión que Guy realiza un trémolo, y el cual será desarrollado más adelante.

Las *unidades microformacionales evolutivas (umf.E)* en Guy son muy cercanas a la *umf Iniciativa* de donde proceden. En la gran mayoría de ellas tienen el mismo carácter e intensidad expresiva. Lo que hace que a estas se le consideren como evolutivas, desde nuestra perspectiva de análisis, es que a éstas se les extiende, reformula, agrega algún elemento nuevo, contrae o altera alguna cualidad. Por ejemplo, en la *uMF.02*, la *umf.E1* de la *umf.Ini.A* es el resultado de la extensión de la última parte de la idea sonora. En la *uMF.03*, la *umf.E1* de la *umf Ini.A* consiste en la reformulación melódica. Sin embargo, si la observamos desde la perspectiva del análisis tradicional, esta *umf evolutiva* podría percibirse como *respuesta* o *consecuente* de la *umf.Ini*. Otro caso que es importante mencionar sucede en la *uMF.04* en donde el contrabajista sustituye los pizzicatos de la *umf.Ini.A* e incorpora un ruido —como resultado del movimiento circular del arco sobre las cuerdas— para desarrolla la *umf.E1*. También, en la misma *uMF* se aprecia otro proceder. Guy altera las cualidades de consonancia armónica de la *umf.Ini.B¹* para realizar la *umf.E1*. Más adelante, en la *uMF.08*, el contrabajista contrae la *umf.Inic.A¹* para establecer una *umf Evolutiva* inmediatamente.

En el caso de las *unidades microformacionales Conclusivas*, Guy tiende a finalizarlas con un silencio breve. Sin embargo, previo a esto, el improvisador desarrolla diferentes procedimientos. En la *uMF.04*, la *umf Conclusiva* de la *umf.A¹*, el contrabajista reitera un mismo sonido, disminuyendo sutilmente la pulsación, pero sin hacerlo con la intensidad sonora, hasta detenerse abruptamente. También, en la *uMF.07*, la *umf Conclusiva* de la *umf.D*, hace algo muy similar a lo anterior, y donde sostiene la intensidad pero disminuye ligeramente la pulsación hasta llegar a un silencio. De la misma manera hace en la *uMF.09*, con la *umf.C* de la *umf.A*. Sin embargo, hay una excepción: En la *uMF.02*, el improvisador desarrolla una *umf.C* disminuyendo la intensidad expresiva y la incrementa inmediatamente, para establecer una forma de arco invertido, para favorecer el inicio de la siguiente *uMF*.

A partir de nuestro análisis, identificamos distintos procedimientos que realiza Barry Guy tanto para impulsar y promover el flujo de su improviso, como para suscitar la novedad. Estas estrategias son independientes en ambas manos, pero las distintas combinaciones suscitan la novedad, aún cuando el material musical del instante tenga relación estrecha con otro anterior. He aquí una lista no exhaustiva de las diferentes estrategias utilizadas por este contrabajista inglés:

- Procedimientos con la mano izquierda:

1. Movimientos de extensión flexión sobre las cuerdas agudas sin presionar con el fin de producir armónicos: (*uMF.02: umf.A*), (*uMF.04:umfA*), (*uMF.08: umf.A*)
2. Glissando ascendente en alguna cuerda grave: (*uMF.2:umf.A*), (*uMf8 :umf.C*),
3. *Pizzicato* (*uMf.08:umf.A¹*), (*uMF.08 :umf.C*), (*uMF.11 :umf.F*),
4. Desplazamiento de las manos sobre el diapasón de manera descendente y ascendente, y realizando movimientos de extensión-flexión con los dedos: (*uMF.04: umf.A y A¹*), (*uMF.02: umf.B*),
5. Glissando descendente de armónicos: (*uMF.02: umf.A¹*), (*uMF.04: umf Intrusiva*),

- Procedimientos con la mano derecha:

1. Trémolo: (*uMF.04: umf.B*), (*uMF.09:Todo el período*)
2. *Sul ponticello* (*uMF.05: umf.A*), (*uMF.07: umf.A*)
3. *Legato*: (*uMF.02: umfB¹*), (*uMF.02: umf Conclusiva*)
4. *Detachée*: (*uMF.03: umf.B*), (*uMF.04: umf Conclusiva*)
5. *Pizzicato*: (*uMF.02: umf.B¹/Intrusiva*), (*uMF.04: umf.A*),
6. Movimiento no convencionales de la arcada: (*uMF.02: umf.A¹*), (*uMF.08: umf.A*), (*uMF.08: umf.B*)

- Con ambas manos

1. Ejecución simultánea de sonidos de larga duración cuya relación interválica son cuartas y quintas justas: (*uMF.03: umf.A*), (*uMF.04: umf.B*)

En resumen, a partir de la forma final obtenida de este improvisum, podemos inferir que durante su desarrollo había un pensamiento formalista en el improvisador, cuya intención se establecía conforme se llevaba a cabo la improvisación. Esto puede inferirse por dos razones principalmente: La escasez de ideas musicales en la sección A hacen que ella se perciba como una introducción. Contrariamente, la sección B es abundante de ideas y de gran expresividad y carece de una pulsación regular. La sección C vuelve a establecer un contraste evidente con la anterior, a causa de que su intensidad sonora es menor y las ideas musicales son recurrentes, casi repeticiones, y que se percibe una pulsación regular. La última parte, la sección D, reúne todas las ideas musicales anteriores de las secciones B y C, como si se tratase de un epílogo.

4.5.1.3. Evan Parker

4.5.1.3.1. Aproximación macroformal

Este improvisum de Evan Parker tiene una duración de 14'26" y se puede dividir en tres grandes partes: La primera (A), comprende desde el inicio hasta el minuto 03'21". La segunda sección (B) se reconoce a partir desde el minuto 03'21" hasta el 11'55", y tiene una duración de 8'34". La última parte (C), comienza en el 11'55" hasta el 14'26", y tiene una duración de 2'31".

Desde una perspectiva global, se puede apreciar que existe un desequilibrio entre las tres secciones, puesto que la parte B es la de mayor tamaño. Esto se debe a que el criterio de segmentación en este caso se debió a las pausas que realizó el saxofonista. También, es importante hacer notar que el carácter de todas las secciones es muy semejante o idéntico entre ellas. Esto se debe a que el improviso de Parker consistió en la realización de un continuo sonoro de líneas melódicas, arpegios y chillidos, y también porque la evolución de las ideas musicales se hizo de manera progresiva y sutil.

En la sección A, el músico ejecuta básicamente todo su catálogo de notas y recursos que utilizará en el resto de la improvisación. Las líneas melódicas recurrentes, los arpegios, los

chillidos, los sonidos graves y agudos de timbre brillante, y la velocidad de la pulsación son básicamente las directrices para realizar sus ideas musicales y sonoras de su repertorio que impulsarán su ejecución.

La sección B, aunque muy similar a la anterior en cuanto a carácter y contenido, llama la atención porque en ella el improvisador demostró su capacidad instrumental. Su técnica de respiración continua lo convierte en un saxofonista único ya que, durante los ocho minutos que dura toda la sección B, la desarrolló sin detener la emisión sonora para respirar.

La última parte es la de menor tamaño. En ella, Parker ejecuta sus ideas musicales con el mismo carácter y sin cambiar ni su ímpetu avasallador ni el control de su instrumento. Sin embargo, en la sección C las pausas son más frecuentes, muy posiblemente a causa de la fatiga que ocasiona el ejercicio de la técnica de respiración continua del saxofonista.

En suma, la realización de este improviso se percibe como una música dinámica y en constante movimiento. Y aunque podría considerarse como minimalista por su economía de recursos musicales y procedurales, su desarrollo nunca se estanca porque el saxofonista altera continuamente el instante sutilmente.

4.5.1.3.2. Aproximación mesoformal

Desde esta perspectiva, se identificaron 47 *uMF* diferentes, y cuyas duraciones oscilan entre los 7" y los 37". Si bien son muy similares en cuanto al carácter y en cualidades musicales, entre ellas se diferencian por el cambio de altura de los sonidos, por la alteración en la acentuación o por la inclusión de algún elemento nuevo. Aunque parecen simples y pocos los procedimientos utilizados para desarrollar este improvisum, el virtuosismo de Parker favorece desarrollar las *uMF* como si fuesen objetos que cambian de posición sobre un mismo lugar.

Las *uMF* que constituyen la sección A enuncian las ideas y estrategias que utilizará el saxofonista inglés durante el resto de su improviso; pero debido a la rapidez de su ejecución, cada *uMF* parece distinta. En la *uMF.1*, Parker comienza su ejecución con una nota larga como si intentara tantear el espacio acústico y adaptarse al instrumento. Pero en la *uMF.2*, el músico comienza a revelar parte de sus procedimientos al ejecutar un grupo determinado de notas cortas,

pero a una velocidad moderada. También, en esta *uMF* se perciben unos chillidos agudos que serán frecuentes en el resto de la improvisación. En la *uMF.04*, el músico disminuye la velocidad de la pulsación para incrementarla progresivamente reiterando sonidos de la *uMF* anterior. En la *uMF.04* se percibe un cambio en la acentuación y en la entonación del nuevo grupo de sonidos. Durante el desarrollo de ésta, Parker alterna el nuevo grupo de notas con el de la *uMF* anterior pero delimitando cada grupo sin mezclarlos. La *uMF.05* comienza modificando sutilmente la acentuación, pero cambia evidentemente la entonación del grupo de notas y las realiza en el registro grave. Pero conforme avanza ésta *uMF*, el músico extiende el rango de notas hasta desde el registro grave hasta el agudo. La *uMF.06* se distingue de las anteriores porque en ella se percibe una línea melódica muy particular en el registro agudo: el chillido que anteriormente podría asemejarse como un ruido o fallo en la técnica instrumental, Parker lo desarrolla con musicalidad creando una representación melódica mientras ejecuta un grupo de notas en el registro medio del instrumento.

Mas adelante, sucede algo que el saxofonista no había realizado todavía. En la *uMF.07*, el improvisador realiza un nuevo grupo de notas cuyo rango se encuentra en el grave y agudo, haciendo un vacío en el registro medio. Casi al final de esta *uMF*, paralelamente a la ejecución de notas, se percibe una línea melódica en el registro agudo con un sonido diferente. Este tiene la particularidad que su timbre es *acuoso*, como un silbido y menos brillante que los chillidos anteriores. En la *uMF.08*, Parker continúa con el mismo proceder, pero el grupo de notas las sitúa en solamente en el registro medio y agudo, haciendo varios chillidos cuya acentuación suscitan la percepción de cierta regularidad rítmica. En la *uMF.09* se escucha un procedimiento que el músico no había reutilizado. Aquí, el improvisador alterna dos grupos de notas en las regiones grave y agudo, y sin amalgamarlos. Por último, la *uMF.10* se distingue porque la mayor parte del grupo de notas se realizan en el registro medio, y también por la periodicidad de otro grupo de notas que se enlazan a una nota larga y que es el inicio de la siguiente sección.

En la sección B, se reconocen procedimientos muy similares a los utilizados en A para desarrollar las 24 *uMF* que constituyen esta gran parte. Pero la combinación de estos, y la decisión a último momento de llevarlos a cabo promueven la novedad e impulsan el improviso de Parker. Por ejemplo, el ejecutar con periodicidad un grupo específico de notas en un solo registro lo realiza en doce de las unidades formacionales periódicas (*uMF.11, 12, 13, 16, 20, 25, 26, 27, 28, 32, 33* y

35); Mientras que en dos registros, lo realiza en seis de ellas (*uMF.15, 17, 18, 19, 21 y 31*). Si observamos con atención lo anterior es posible reconocer que el primer procedimiento (ejecución de un grupo de notas en un solo registro) es más frecuente que el segundo. También, no existe en ellos una alternancia entre estas estrategias; es decir, que en una *uMF* haga el primer procedimiento y en la siguiente extienda el rango melódico. Pero la realización del chillido sí tiene relación con los procedimientos anteriores. Al interior de esta segunda sección, el improvisador lo realiza en once ocasiones: En siete de ellas paralelamente a la ejecución de notas de una sola región armónica; y en dos ocasiones, cuando el grupo de notas se extiende a dos registros. Es muy probable que el diseño del saxofón infiera en la producción sonora del chillido porque es posible que la posición de los dedos en el instrumento sea la misma o muy parecida tanto para producir notas agudas como este ruido. Y tal vez, es hasta el último instante que Parker decida realizar lo uno o lo otro. Por otra parte, la alternancia de registros también se reconoce en seis *uMF*. En dos de ellas (*uMF 22 y 24*) el chillido se realiza. Mientras que en las cuatro restantes (*uMF.22, 24, 29 y 34*) no lo hace. Parker hace estos cambios de registro, ya sea en dos o tres registros. Para el primer caso, la alternancia no es necesariamente en rangos contiguos: Este proceder en la *uMF.22* lo realiza Parker del grave al medio; en la *uMF.23*, del medio al agudo, y en la *uMF.30* del grave al agudo. Mientras que en el segundo caso, las *uMF.24, 29 y 34* en los tres registros. También, los cambios de acentuación entre cada *uMF* establecen una división entre ellas. Esto no significa que la velocidad de la pulsación varíe necesariamente, aunque en ocasiones lo pueda hacer. Por último, es importante mencionar la realización del silencio si se tiene en cuenta la técnica de respiración continua de Parker: Solamente en las primeras unidades formacionales periódicas en esta sección (*uMF.11, 13 y 14*) y en la última (*uMF.35*) el músico detiene totalmente su ejecución. Esto deja entrever que entre los silencios de la *uMF.14* y el de la *uMF.35* son poco más de siete minutos, y donde el saxofonista desarrolló su improviso ininterrumpidamente.

Pero en la sección C, el silencio se manifiesta al final de todas las doce unidades formacionales periódicas. Muy probablemente, la fatiga que ocasiona la ejecución continua, el improvisador haya necesitado detener su ejecución para reincorporarse. También en esta última parte del improvisum, Parker redujo sus opciones de procedimientos, descartando la alternancia entre registros y que hizo en varias ocasiones en la sección B, así como la realización de un grupo de notas en dos registros. Por consecuencia, el esfuerzo del saxofonista se concentró básicamente

en la realización de un grupo específico de notas en los registros grave (*uMF.36 y 41*), medio (*uMF.45 y 46*) y agudo (*uMF.39, 40, 42 y 47*) y en ejecutar el chillido (*uMF.36, 40, 42, 44,46 y 47*).

En resumen, los procedimientos utilizados por Parker determinaron las cualidades de las tres secciones. En las partes A y B se escucha una gran diversidad de cambios. Mientras que en C, son más limitados. Para finalizar, el hecho de que la sección B sea de mayor tamaño que A y C, muy probablemente se deba a que en el momento del inicio de B, el improvisador se haya encontrado en mejor condición física para ejecutar su instrumento. Por tal razón, la presencia de más silencios en la sección C sea el resultado del agotamiento físico.

4.5.1.3.3. Aproximación microformacional

La velocidad con que Parker desarrolla su ejecución dificulta su reconocimiento a nivel microformal. Su virtuosismo es tan sorprendente que en una primera impresión pudieran considerarse la necesidad de aproximarse a un nivel *nanoformal*. Sin embargo, las herramientas informáticas utilizadas en este trabajo de investigación facilitaron la identificación de ideas cortas, así como sus procedimientos de evolución.

Bajo esta perspectiva de análisis, se han identificado cuatro tipos de *unidades microformacionales* que son recurrentes. La primera de ellas es la ejecución de un grupo específico de notas y de corta duración, y seguidas de una nota larga con repetición. En la *umf.Ini.A* de la *uMF.2* se escucha en dos ocasiones consecutivas este proceder en el registro medio del instrumento. También, esta misma representación se repite en el registro grave en la *umf.Evolutiva2-A* de la *uMF.36*, aún cuando la *umf* no sea de tipo iniciativa. Mas adelante, en la *umf Conclusiva* de la *uMF.43* el grupo de notas breves y la nota larga se realizan en el registro agudo.

Otro recurso utilizado por Parker es la ejecución de chillidos para realizar una figura rítmico-melódica. Desde el inicio de la *uMF.13*, el saxofonista ejecuta un grupo de notas y donde se percibe la intención de acentuar alguna de las notas. Desde la *umf.A* hasta la *umf.Evolutiva.6* se escucha el chillido que establece un esquema sonoro de 3 o 4 notas, según el criterio del músico

en ese instante. Lo mismo sucede desde la *umf.Ini.A* hasta la *umf.Evolutiva.3* de la *uMF.19*, donde el chillido establece un *obstinato* de dos notas que se repite con cierta regularidad rítmica.

De manera similar al chillido, Parker realiza una figura sonora recurrente pero en el registro grave tanto en los *umf.Ini* de las *uMF.17* y *21*. Llama la atención que los sonidos de este obstinado tienen un timbre distinto a los sonidos que se escuchan en el registro medio. Los graves se perciben con un timbre diferente como sonidos silbantes, más frágiles o delicados.

Por último y en cuanto a las *umf.Ini*, muchas de ellas tienen en común que constan de 3 notas; pero conforme se desarrolla ese mismo período, Parker agrega gradualmente y reorganiza ese grupo de notas expandido. Esto es más evidente en la *uMF.3* ya que el saxofonista ejecuta con menor velocidad sus ideas musicales permitiendo reconocer lo dicho anteriormente. En la *umf.Ini.A* de la *uMF.10* se escucha claramente como esta idea musical está constituida por tres sonidos diferentes y se repite por varias veces.

Por otra parte, las *unidades formacionales evolutivas (umf.E)* son el resultado de tres procedimientos básicos. La recurrencia, la adición de sonidos e incremento de la pulsación es el primero de ellos. En las *umf.E* de *Ini.A* en la *uMF.3* se escucha como Parker añade notas conforme y acelera progresivamente conforme desarrolla y ejecuta recurrentemente esta idea. Pero en las *umf.E* de las *umf.Ini.A* y *B*, en la *uMF.35*, este procedimiento es mucho más complejo que el anterior porque se percibe una convergencia entre dos planos sonoros (los chillidos y el grupo de notas específico), y donde uno de ellos cambia gradualmente su timbre.

También, otro procedimiento para promover la improvisación en Parker es la reorganización de una misma idea musical referencial. Es decir, teniendo en cuenta una representación musical, el improvisador hace cambios alterando el orden de aquellos sonidos posteriores a uno acentuado. En la *umf.Ini.A* de la *uMF.28* se percibe más intensidad sonora en un sonido mientras el que el resto de los sonidos son alterados por el improvisador. En la *umf.Ini.A* de la *uMF.33* sucede de manera similar: Ahí, se puede reconocer un sonido grave cuya recurrencia favorece su acentuación, aún cuando existen otros sonidos, menos grave que éste, que cambian sutilmente en el registro agudo.

La repetición de una idea es otra estrategia que utiliza Parker. En *umf.E* de la *umf.Ini.A*, en la *uMF.16*, el improvisador ejecuta en varias ocasiones la misma idea musical con algunos cambios

en la pulsación, pero no significativos como para modificar las cualidades rítmicas del instante. En la *umf.E* de la *Ini.A*, y en la *uMF.18*, el saxofonista hizo repeticiones de una misma idea; y aunque las últimas que realizó escuchan ligeramente distintas a las anteriores, se percibe en general que todas las quince unidades formacionales son una misma debido a la rapidez con que las ejecuta. De manera similar, en la *umf.E* de la *umf.Ini.C* y en la *uMF.28*, el saxofonista repite la misma figura musical por tres ocasiones. En este caso, es más fácil reconocer las pequeñas diferencias entre estas *umf.E*, puesto que el saxofonista la realiza con menor velocidad, en comparación con el ejemplo anterior.

En cuanto a las *unidades microformacionales intrusivas (umf.Intr)* en este improvisum, uno de los procedimientos de Parker es modificar tanto el contenido sonoro por un momento breve como la acentuación, pero manteniendo la misma pulsación. Esto se puede escuchar en la *uMF.08* y en la *umf.A*, el improvisador ejecuta una idea musical cuya adición altera las cualidades sonoras y la regularidad, e inmediatamente cambiar a otra idea que será repetida. De igual manera, en la *uMF.14*, el músico realiza una *umf.Intrusiva* para intervenir el flujo de las *umf.E* de la *umf.A*. Pero a diferencia del caso anterior, Parker añade un chillido durante esta intervención exclusivamente, para después iniciar y desarrollar otra idea distinta. El siguiente ejemplo es más evidente esta alteración del flujo del improviso porque se trata de dos *umf.Intr* contiguas.

En la primera de ellas, el músico agrega sonidos y cambia la acentuación lo que ocasiona una alteración en la regularidad que se había establecido. En la segunda, el improvisador realiza una idea totalmente diferente cambiando el registro de los sonidos y la acentuación. Posteriormente, Parker ejecuta una nueva idea que será inmediatamente recurrente. En los dos casos citados anteriormente, las *umf.Intr* producen confusión porque éstas no tienen relación entre sí, pero sí con lo que les antecede y les precede, respectivamente. La primera *umf.Intr* contiene sonidos del instante previo; mientras que la segunda, el improvisador utiliza parte de ella, y con ello establecer regularidad en su improviso por un lapso de tiempo.

Por último, las *unidades formacionales conclusivas (umf.C)* fueron desarrolladas de distinta manera. Una de ellas es la ejecución de una nota larga pero sin disminuir la intensidad. La *umf.Conclusiva* de la *uMF.31*, Parker ejecuta un sonido en el registro agudo del instrumento sosteniéndolo antes de comenzar con el siguiente período. Otro caso diferente es la realización de

un grupo de notas que finalizan una *uMF*. Por ejemplo, en la *umf.C* de la *uMF.37*, Parker realiza una serie de *umf.E* y lo que aparenta ser la última de ellas, Parker detiene su ejecución con un silencio; sin embargo, el hecho de que la última nota haya sido acentuada con mayor intensidad revela la intención del músico de concluir en ese instante. En cambio, en las *umf.C* de las *uMF.40*, *41* y *43*, el saxofonista disminuye progresivamente la intensidad y la pulsación para desembocar en un silencio. Además, una de las diferencias que se perciben entre estas tres *umf.C* es el registro del instrumento de donde provienen los sonidos, puesto que estos se llevan a cabo en los registros agudo, grave y medio, respectivamente.

Desde una perspectiva general, los procedimientos utilizados por Parker para promover su improviso son muy recurrentes y austeros en su contenido sonoro. Sin embargo, la rapidez y las modificaciones de las cualidades musicales de un momento previo al instante presente hacen suscitar la novedad, y así atraer la atención. A continuación, exponemos los procedimientos más relevantes en este improvisum de Evan Parker, así como algunos ejemplos en dónde estos se realizaron:

1. Inicialización y desarrollo de un periodo por medio de un grupo reducido y específico de notas, cuyo rango se extiende gradualmente. (*uMF.05: umf.A y B*) (*uMF.07: Todo el período*) (*uMF.22: umf.A y B*)
2. La utilización de un chillido para establecer regularidad tanto rítmica u obstinato. (*uMF.13: umf.A*) (*uMF.16: umf.A*) (*uMF.20: umf.A*)
3. Ejecución de una nota pedal (*uMF.04: umf.A;*) (*uMF.05: umf.A*) (*uMF.14: umf.A, B y C*)
4. Reformulación de un grupo de notas dentro de un rango específico. (*uMF.19: umf.A*) (*uMF.25: umf.B*)
5. Transposición alternada (*uMF.04: umf.A y A¹*) (*uMF.09: umf.A, B, A¹ y B¹*)
6. Acentuación de un sonido referencial (*uMF.07: umf.A²*) (*uMF.18: umf.A*)
7. Repetición de una misma figura: (*uMF.20: umf.A⁴*) (*uMF.25: umf.B¹*) (*uMF.31: umf.D*)

8. Recurrencia de una misma figura: (*uMF.14: umf.B*) (*uMF.31: umf.F*) (*uMF.35: umf.D y E*)
9. Modificación de la acentuación sin cambiar la pulsación (*uMF.10: umf.B*) (*uMF.22: umf.A*) (*uMF.25: umf.A*)
10. Realización de la respiración continua. (Toda la sección B)

4.6. Conclusión

4.6.1. Con relación al capítulo 1

4.6.1.1. Desde el punto de vista macroformal

Los resultados de nuestro análisis sugieren que los procedimientos entre los tres improvisadores son diferentes entre sí. Desde una perspectiva global, inferimos que en los casos de Fred Van Hove y Barry Guy, ellos establecían la forma conforme avanzaba su realización debido a que el contraste que se establece entre sus secciones revela el interés de ambos improvisadores en tener control macroformal. Con base en lo anterior, sugerimos que ellos contaban con una disposición abierta para dirigirse hacia cualquier rumbo por lo que ni Van Hove ni Guy habrían contado con algún esquema o representación previa antes de iniciar su ejecución, así lo demuestra sus inicios de sus improvisums porque lo hacen de manera lenta, como si establecieran una fase introducción. Pero en el caso de Evan Parker, su disposición contiene implícitamente un esquema lineal porque su predisposición de realizar su improviso de manera continua y sin contrastes establece, por sí misma, una consigna por adelantada.

Desde esta misma posición macroformal, los improvisums del pianista y del contrabajista demuestran un interés formalista durante su improvisación. Si observamos las secciones de la forma final de Van Hove reconoceremos no son opuestas entre ellas, aún cuando sí se distinguen diferencias. Además, a partir de las duraciones de sus secciones, deducimos que la extensión de la sección es mayor a la anterior y la última, debido a que su realización fue más dinámica y consistió

en desarrollar una mayor cantidad de ideas musicales diversas y demostrar su elocuencia. En estas condiciones, es muy probable que el pianista se haya abstenido de sí mismo y olvidado la perspectiva macroformal de lo obtenido desde el inicio; y causa de la extensión de esta segunda sección que se discute aquí, entonces concluimos que la forma musical conseguida es *in situ*.

Pero en el caso de Barry Guy consideramos que su improvisum tuvo un mayor interés en establecer un equilibrio debido a la duración de cada una de las partes, pero también en la oposición que se establece entre las secciones, debido a las grandes diferencias de carácter, intensidad, expresividad y desarrollo de ideas musicales en ellas. Por lo tanto, la relativa simetría entre las secciones y el contraste de contenido sonoro revelan este afecto por obtener una forma musical proporcionada

El improvisum de Evan Parker es mucho más diferente a los dos anteriores y pareciera imposible de catalogarse, según las formas posibles de la improvisación libre citadas en el primer capítulo. La forma final obtenida por este saxofonista se puede representar como una línea horizontal, sin crestas y sin valles, como resultado de la ejecución continua que este estableció. Y aunque se hicieron segmentaciones del improvisum para identificar sus secciones, éstas no son contrastantes ni en cuanto a contenido sonoro ni en expresión. La duración de las partes son el resultado del rendimiento físico del improvisador para continuar ejecutando sus ideas musicales con su técnica de respiración continua, y no por razones meramente musicales. En resumen, la forma obtenida por Parker correspondería a una articulación no narrativa puesto que no se manifiesta

4.6.1.2. Desde el punto de vista mesoformal

Desde una perspectiva mesoformal y considerando la terminología de nuestro sistema de análisis, Van Hove, Guy y Parker son muy diferentes en sus unidades formacionales periódicas. El pianista belga, por ejemplo, tiene a desarrollar estas ideas de una manera más orgánica. Una de sus estrategias es aprovechar el último sonido de un período para iniciar una nueva de cualidades diferentes.

Otro procedimiento que realiza el improvisador, después la conclusión de un período es iniciar uno nuevo e incrementando progresivamente la expresión. El aprovechar la disminución de

la intensidad de la finalización de una uMF e iniciar otro de manera gradual favorece el establecimiento de una representación de arco invertido, como resultado de la relación entre disminución e incremento. También, el músico aprovecha la disminución de la intensidad y de la expresividad, después de la conclusión de una uMF, e iniciar una nueva incrementado gradualmente la expresión. Con base a lo anterior, inferimos que Van Hove evalúa constantemente tanto el instante presente como lo anterior con el fin de prever la dirección de su ejecución.

Barry Guy, por su parte, enlaza sus uMF confrontándolas. Esta yuxtaposición establece tensión porque cada una de ellas, es decir las que están implicadas en la unión, son de contenidos musicales y caracteres diferentes provocando la sorpresa en la audiencia. Si bien algunas uMF en este improvisum de Guy son muy similares, cuando son reutilizadas ejercen contraste, y justamente esta oposición hace que la uMF recurrente se perciba como nueva, aunque no lo sea.

Evan Parker es otro caso muy diferente porque lo que consideramos como uMF en su improvisum, para él muy posiblemente no lo sea. Tal como lo citamos anteriormente, el interés de este saxofonista es sostener una música sin divisiones. Sin embargo, con nuestra perspectiva de análisis es posible reconocer cambios significativos, tales como el cambio de registro o de acentuación, que infieren un nuevo periodo.

4.6.1.3. Desde el punto de vista microformal

Desde el punto de vista microformal, y considerando las estrategias preventivas microestructurales, citadas en el capítulo 1, inferimos que los tres improvisadores hicieron uso de su repertorio musical y gestual para impulsar su improviso. Esto se puede corroborar al observar atentamente las recurrencias, y especialmente en las repeticiones, según el caso; porque para realizar una recurrencia y evitar la repetición, el improvisador debe tener una representación mental de la idea sonora recientemente ejecutada para con ello decidir qué va a modificar de ella. Por lo tanto, una recurrencia necesita de un referente determinado para no repetir.

Por ejemplo, Van Hove hace uso de un acorde cuyas recurrencias posteriores establecen el inicio de una nueva sección como si se tratara de una anunciación. En las tres ocasiones que el pianista realiza esto, en los tres casos hay una pausa posterior que suscita expectación y, muy posiblemente, es aprovechada por el músico para prever el contenido sonoro subsecuente. Por lo

tanto, sí existe una etapa de deliberación en el improviso de este pianista. A nivel gestual, hemos observado que este pianista hace recurrencias gestuales que con un pequeño cambio se obtiene resultados distintos: Tal es el caso de los glissandos de la mano izquierda exclusivamente o con ambas manos en el mismo sentido. Por otra parte, el uso de la dinámica también es parte del repertorio de procedimientos de este pianista. En muchas ocasiones, el improvisador juega con variando la intensidad sonora para crear una recurrencia, o para concluir una *umf*.

En el caso de Barry Guy, son más evidentes los procedimientos preventivos microestructurales, puesto que muchas de las *umf* son muy similares. Esta proximidad entre ellas, aunque sean disonantes, se debe a que a nivel gestual el procedimiento es el mismo, pero la más mínima variación cambia notablemente el resultado sonoro. Por ejemplo, las cuerdas del contrabajo tienen la cualidad de ser muy sensibles en la producción de armónicos sin necesidad de presionarla sobre el diapason del instrumento. Esto es aprovechado por Guy para desplazar la mano izquierda, a distintas velocidades y a manera de glissando, para producir líneas melódicas con armónicos.

Por otra parte, las *umf* de Evan Parker están íntimamente relacionadas tanto en su registro como en su realización. Sin embargo, aún cuando el diseño del instrumento está concebido para la realización musical melódica, la técnica instrumental y el dominio que tiene Parker sobre el saxofón hace que este se perciba como un instrumento polifónico. Sin embargo, muchas de las *umf* que categorizamos como evolutivas, son en realidad repeticiones de una misma idea debido a que los movimientos de la técnica de respiración continua ocasionan que el músico altere la pulsación, añada o elimine un sonido, o el timbre. Por lo tanto y en base a los criterios de segmentación las consideramos como *umf Evolutivas* cuando en realidad no lo sean para este músico.

4.6.2. Con relación al capítulo 2

4.6.2.1. ¿De qué son libres los tres improvisadores?

Los contenidos de libertad de cada uno de los músicos son diferentes porque el instrumento, la cultura, y el interés individual delimitan el espacio de libertad de cada uno de ellos. En principio, la improvisación libre significa emanciparse de toda predeterminación y referencia musical, especialmente de la tradición europea. Los tres improvisadores tienen en común que se liberan, al menos, de la técnica instrumental tradicional de sus instrumentos con el fin de producir material musical diferente a la tradición. Sin embargo, identificamos que existen indicios de predeterminaciones o consignas previas al desarrollo de la improvisación o que el espacio de libertad se reduce conforme se avanza en la ejecución. En los casos de Van Hove y Guy, conforme se realiza el improviso el espacio de libertad se transforma porque la evaluación de lo desarrollado y del instante favorece la previsión. En ambos casos, esto se revela en las recurrencias, y especialmente en las secciones finales de sus improvisaciones porque ellas contienen una síntesis de todas las umf utilizadas previamente, advirtiendo el final de la improvisación. Mientras que Parker podría señalarse que se libera de establecer una forma narrativa o clásica, o cualquier otra que incluya la noción de clímax-resolución. Además, y no menos importante: emanciparse de la necesidad de detener su ejecución para respirar.

4.6.2.2. ¿Cómo se percibe la noción de auto invención? ¿Cómo se renuevan?

Fred Van Hove abandona la pulsación regular y evita cualquier indicio, tanto de repetición como de establecimiento de una línea melódica durante todo su improviso. Esto sugiere que el músico está en constante reflexión con el fin de emerger una música constantemente nueva sin suscitar la prevención. Mientras que Barry Guy, aunque también evade establecer una pulsación regular, en otras ocasiones sí lo hace debido a que su interés se encuentra en desarrollar una sección a partir de una línea melódica. Además, en lugar de aprovechar la naturaleza sonora del contrabajo en la producción sonora de sonidos graves, Guy prioriza la emisión de sonidos medios y agudos, especialmente armónicos. Pero el caso de Evan Parker se opone a los improvisadores mencionados anteriormente. Este saxofonista sorprende con su técnica instrumental. Su capacidad de ejecutar

su instrumento sin respirar establece abandonar la técnica tradicional de su instrumento, y la noción del saxofón como instrumento monofónico. En cambio, Parker se libera de esta condición idiomática como instrumentista melódico por medio del desarrollo ideas musicales de hasta tres niveles de polifonía.

4.6.2.3. ¿Cómo se diluyen las jerarquías en estos ejemplos?

Cada uno de los improvisadores tiene una apreciación distinta a la noción de *igualdad*. El pianista, por su parte, la producción sonora de cada una de las manos está en igualdad de condiciones de intensidad, evitando establecer el binomio de melodía-acompañamiento. Lo anterior puede corroborarse desde la perspectiva de la observación gestual, particularmente cuando realiza *glissandos* alternando las manos. Por otra parte, el bajista le concede la misma importancia tanto a los sonidos de alta intensidad como aquellos que son casi imperceptibles. Esto es evidente porque su expresión corporal en ambos casos pone de manifiesto el mismo entusiasmo. Mientras que en el improviso del saxofonista, no se perciben cambios de intensidad de volumen significativos o evidentes. Sin embargo, en ciertos casos sí se escucha una disminución de volumen cuando finaliza un período, y siempre seguido de un silencio. En la parte intermedia de su improvisación, el músico la desarrolla con la misma intensidad por lo que todas las ideas realizadas se hicieron con igualdad de volumen.

4.6.2.4. ¿Qué pudiera tomar el lugar de la interacción?

Ante la falta de interacción, el músico debe de poner en funcionamiento un proceso heurístico con el fin de direccionar la ejecución. Esto implica un estado de concentración donde el trabajo cognitivo habría de enfocarse en la memoria a corto plazo y en la evaluación del instante sonoro. Con base en lo anterior, creemos que cuando Van Hove disminuye la velocidad de su ejecución, éste evalúa el instante presente, el anterior y todo lo desarrollado. Lo anterior también puede inferirse cuando el pianista ejecuta material musical recurrente, porque en cada realización siempre hay un cambio, lo que significa que Van Hove tiene una representación del resultado para con ellos, decidir qué cambiar para evitar la repetición. Sin embargo, en los casos donde el improvisador recurra a las realizar repeticiones, muy probablemente aproveche ese tiempo para

descargar el esfuerzo cognitivo y enfocarlos a la memoria a corto plazo, y recordar qué ha hecho y a donde ir. En el caso de Barry Guy, varias de sus ideas las reutiliza para romper el flujo de su improviso. Lo anterior infiere que el contrabajista está consciente de que se encuentra en un periodo continuo, el cual debe interrumpirse para atraer la atención del público. También, se puede discurrir que a nivel macroformal el músico tenía un esquema global de la forma en formación. Puesto que antes desarrollar la sección intermedia de su improvisum, el músico había realizado las ideas que servirían para desarrollar la sección intermedia. Por otro lado, la realización de recurrencias —como resultado de los cambios sutiles se las ideas musicales ejecutadas— como procedimiento de Evan Parker, demuestra que el músico tiene consciencia del instante, aún cuando su desarrollo se realiza con una cantidad mínima de recursos musicales. Pero esta economía no significa que el músico sea limitado musicalmente, todo lo contrario. La efectividad y flexibilidad de sus recursos y en combinación con su habilidad técnica hacen que el desarrollo de su improviso se perciba como una música en constante movimiento. Para que esto suceda, es necesario evaluar constantemente cada instante para no incurrir en la repetición o en la realización de automatismos.

4.6.2.5. ¿Cómo se libera el sonido idiomático del instrumento?

Si bien la producción sonora de Van Hove consiste exclusivamente al uso del teclado, llama la atención que este es percutido de manera distinta a la técnica tradicional: la palma de la mano y los movimientos de extensión y flexión de los dedos son gestos que realiza despreocupadamente del resultado sonoro. Esto nos hace inferir que la intención es prioritariamente gestual, y menos sonora, porque no hay una pretensión por emitir material sonoro bajo los cánones de calidad de la tradición musical eurocéntrica. Barry Guy, por su parte, hace que el contrabajo se perciba ágil y agudo, superando el mito de que este instrumento es grave, lento y pesado. Además, algunos de sus movimientos de la mano derecha con el arco favorecen sonidos que bajo la óptica tradicional se percibirían como ruidos; sin embargo, en el entorno de Guy, éstos se perciben musicales porque suscitan la sorpresa, se integran al instante sonoro, establecen contraste y se realizan al interior de una pulsación establecida.

Mientras que Parker emite chillidos con regularidad, los cuales establecen ya sea un obstinado o un pulso regular. Esto pone de manifiesto que el saxofonista ha explorado y dominado

su instrumento de tal manera que estos ruidos los produce a voluntad y paralelamente a la emisión de sonidos naturales del instrumento saxofón. También, es importante remarcar que su técnica de respiración continua impacta en las cualidades sonoras del instrumento puesto que el músico debe adaptar su cuerpo, especialmente la boca y los cachetes, para que su ejecución se perciba como incesante.

4.6.3. Con relación al capítulo 3

4.6.3.1. ¿Cómo se puede corroborar la imprevisibilidad?

Fred Van Hove empieza su improviso lentamente. La primera parte tiene un carácter introspectivo debido a que hay momentos donde los sonidos se quedan sonando hasta disolverse. Esto puede interpretarse a el músico se encuentra reconociendo el espacio en el que se encuentra. Y es justamente en esta etapa de adaptación, donde puede percibirse cierta inseguridad, lo que a su vez evidencia la imprevisión. La imprevisión suscita un comportamiento dubitativo, en general. En la improvisación libre en solo, no es la excepción. En el caso de Van Hove, la segunda parte de su improviso se percibe con mayor seguridad puesto que hay menos sonidos de larga duración. La imprevisión podría disminuir conforme avanza la improvisación, ya que la última sección es el la suma o reutilización de todo lo presentado anteriormente, esto revela el interés del pianista en realizar la última sección teniendo en cuenta sus procedimientos previos.

Barry Guy inicia su improvisación realizando armónicos de larga duración. Sin embargo, el carácter del siguiente período es totalmente opuesto ya que el músico quiere contrastar de la manera más opuesta posible. Este interés por el contraste está presente en el músico a distintas perspectivas. En el nivel macro, tal como lo señalamos anteriormente, las secciones son muy diferentes entre sí. Pero también al nivel mesoformal se perciben momentos que se confrontan, especialmente cuando interrumpe u obstaculiza el flujo de la improvisación. El contraste, como procedimiento *a priori*, ya es una consigna que sirve para no sucumbir ante la imprevisión. Al igual que Van Hove, la última sección del improvisum de Guy es un resumen claro y evidente de todas las ideas y los procedimientos utilizados por el contrabajista durante el desarrollo de su improviso.

El caso de Evan Parker es diferente. La imprevisión en él es a nivel macroformal, y tal vez mesoformal porque el saxofonista ya cuenta con un conjunto de posibilidades procedurales finitas que servirán para su improviso. Creemos que éste se lanza a la puesta en marcha de su repertorio musical y se deja llevar con lo que vaya resultando. La imprevisión en él está en la forma final y no en el nivel meso y micro, aún cuando no tenga especificado el orden y sucesión de los periodos y secciones. La imprevisión en Parker es más limitada, porque éste tiene menos previsto las ideas que utilizará, aún cuando no tenga claro ni el orden ni la sucesión de éstos ni las modificaciones que realizará.

4.6.3.2. ¿Cómo se manifiesta lo inmediato?

En ocasiones, Fred Van Hove realiza movimientos gestuales, y cuya trayectoria es aprovechada para realizar movimientos sobre las teclas del piano para producir sonidos imprevistos e inacabados, en el sentido tradicional, cuya realización carece de las cualidades sonoras del sonido idiomático. Por lo tanto, estos sonidos inopinados son el resultado de la decisión de último momento, seguramente como resultado de la intuición en ese instante.

Lo inmediato se percibe en Guy cuando realiza ideas musicales cuyo impulso inicial consisten en una aceleración gestual que tiene consecuencias en la producción sonora. Durante este cambio progresivo, el músico puede tener idea más o menos preciso donde detenerse; pero lo que sucederá después de ahí tal vez no lo tenga muy determinado, y cuya determinación sucederá cuando él ya esté en ese momento.

El caso de Evan Parker requiere de mayor concentración en la escucha de sus ideas musicales. Aunque pareciera que todas ellas son muy semejantes y que el saxofonista tuviera todo determinado, esto no es así. Sus materiales musicales tienen diferencias, algunas sutiles y otras evidentes, lo que podría demostrar que el músico altera en el mismo instante algún o algunos de los parámetros del instante anterior. Y puesto que cada cambio no estaba programado, por lo tanto, lo subsiguiente tampoco lo estarán. Es entonces donde el músico debe decidir sin ninguna mediación qué hacer para realizar ese cambio.

4.6.3.3. ¿Cómo se manifiesta lo resolutivo en el músico? ¿Cómo se reconocen las opciones de decisión aquí?

4.6.3.3.1. Detener la producción sonora

Fred Van Hove suscita la expectación cuando detiene su actividad. Especialmente, al inicio del improviso que es cuando el músico está explorando el entorno. La duración de este silencio es largo lo que hace suponer que el pianista aprovecha ese momento para evaluar y decidir el rumbo de la improvisación. Mientras que en otros momentos, el silencio pudiera tener la función de conclusión, como necesidad de reducir la tensión establecida previamente. Pero Barry Guy sus silencios son de corta duración. Y éstos tienen la función de concluir algún instante o período. De manera similar a Van Hove, Evan Parker cuando detuvo su producción con el fin de adaptarse al espacio y para reponerse: Así lo hizo en la primera y en la tercera parte, respectivamente.

4.6.3.3.2. Repetir

Fred Van Hove no hace ninguna repetición como tal. Esto es evidente porque el pianista no establece en ningún momento de su improviso una pulsación rítmica regular. En cambio, Barry Guy recurre con regularidad a la repetición, y esto es evidente en la sección B: El uso del trémolo fija implícitamente una pulsación regular, y a partir de ahí, el contrabajista aprovecha para realizar una figura rítmica-melódica breve que se repite. También, Guy repite una línea melódica que hace alusión a la música del periodo del renacimiento, lo que contrasta enormemente con las secciones donde la música es disonante y no referencial.

Mientras que en el caso de Evan Parker, las diferencias entre sus ideas musicales son tan sutiles que podrían considerarse como repeticiones. Pero al escuchar atentamente es posible reconocer que el saxofonista hace recurrencias la mayor parte de su improviso. Solamente al final, en la última sección se perciben repeticiones, tal vez como consecuencia del cansancio físico y cognitivo.

4.6.3.3.3. *Realizar recurrencias*

Fred Van Hove tiene absoluto control de la recurrencia. En su improviso, siempre se percibe una modificación del instante anterior. Este proceder impulsan la emergencia de una forma musical articulada. Si bien a nivel gestual podríamos identificar que este pianista los repite, a último momento hace un breve cambio que favorece esta evolución sonora.

En el improvisum de Barry Guy se perciben gestos que son recurrentes, y en cada realización siempre hay un cambio intencionado a nivel motriz. En la última sección de su improviso se aprecia una síntesis de todas las ideas utilizadas en toda su ejecución.

Evan Parker, por su parte, desarrolló la sección intermedia de su improviso son repetir ninguna idea. La sutileza de sus procedimientos para alterar el instante previo sin que se perciban como repeticiones hacen que el resultado sonoro se perciba como un objeto sonoro que se transforma progresivamente.

4.6.3.3.4. *Complementar*

Debido a la naturaleza del instrumento, Van Hove complementa a nivel paralelo y a nivel lineal. El primer caso es cuando cada una de las manos hace gestos diferentes y al mismo tiempo se crea un instante sonoro de dos niveles. También, en ocasiones Van Hove ejecuta dos ideas consecutivas, y aunque las características sonoras sean diferentes, la segunda no es contrastante, si no conclusiva. Es decir, el músico desarrolla una segunda idea inmediatamente para *cerrar* una idea más general.

En las secciones del improvisum de Barry Guy donde predominan ideas referenciales a la música tonal, se perciben ideas complementarias. Recordemos que en la música tonal, la noción de frase consiste en establecer ideas que funcionen como pregunta-respuesta o antecedente-consecuente. Y es en estas secciones donde el contrabajista realiza líneas melódicas, u donde se aprecia este binomio.

El improvisum de Parker se caracteriza por ser un continuo musical; y para establecer esta movilidad casi infinita, la complementación es su procedimiento esencial para fomentar este continuo.

4.6.3.3.5. *Contrastar*

Fred Van Hove hace contraste cuando quiere cambiar las cualidades del espacio musical. La naturaleza del piano favorece la oposición simultánea entre los diferentes registros del instrumento.

El improviso de Barry Guy se caracteriza por su interés en contrastar a nivel meso y micro puesto que existen secciones e ideas musicales muy opuestas entre sí: armónicamente, algunas son disonantes y otras tonales; a nivel tímbrico, el uso del arco y el pizzicato establecen diferencias; y a nivel mesoformal, las secciones B y C son totalmente opuestas tanto en contenido como en el timbre, ritmo, carácter, etc.

Al interior de la polifonía del improvisum de Evan Parker se percibe este contraste. En la mayoría de las veces, lo anterior se establece cuando el saxofonista acentúa de diferente manera cada una de las notas del grupo específico que ejecuta; pero también, este mismo grupo de notas es contrastado por la realización del chillido. A nivel lineal, el contraste se evidencia cuando Parker hace alternancias entre dos grupos de notas diferentes, ya que ambos se encuentran en registros sonoros diferentes.

4.6.3.3.6. *Cambiar de dirección*

En el improvisum de Fred Van Hove se percibe el cambio de dirección en las transiciones de un período a otro, en los cambios de registro o de carácter.

En el caso de Barry Guy es evidente cuando decide realizar la sección B, la cual es totalmente diferente a lo anterior. También, al interior de esta sección, el contrabajista ejecuta ideas musicales cuyas diferencias musicales establecen una oposición.

Contrariamente, la noción de cambio de dirección no se percibe en el improvisum de Evan Parker porque su desarrollo, al caracterizarse por su continuidad, requiere de la recurrencia inmediata o de la variación para establecer esta condición. Por lo tanto, modificar el rumbo del improviso sería una oposición a la noción de continuo.

4.6.3.4. ¿Cómo se manifiesta la transitoriedad?

Aunque no se tiene la certeza de que ninguno de los tres músicos haya contado con un esquema o programación antes de iniciar su improvisación, en ninguno de los casos se aprecia una referencia visual que ejerza influencia en el desarrollo de la improvisación. Sin embargo, es muy probable que los ellos hayan acudido a su repertorio de ideas y gestos para sostener su improviso, así como a su memoria para reutilizar aquellos procedimientos que le fueron efectivos en otras improvisaciones en público.

CONCLUSIÓN GENERAL

El primer paso para acercarse a la comprensión de la improvisación libre en solo, consistió en delimitar la noción de *improvisación* en el campo musical; y debido a que ninguna de las aproximaciones citadas favorecía acotarla y relacionarla con nuestro objeto de estudio, fue necesario reunir a todas ellas con el fin de establecer un marco teórico sobre el cual examinar esta práctica musical que nos interesó. De modo que la imprevisibilidad, la inmediatez, la transitoriedad y lo resolutivo constituyeron los cuatro ejes principales de esta investigación. Por otra parte, la utilización de los conceptos de *improviso* e *improvisum* de Matthias Rousselot —en la segunda parte del tercer capítulo— facilitaron la comprensión de los dos estados de la noción de improvisación. Gracias a éstos, se disuelve la ambivalencia implícita de esta última idea, y describen de mejor manera las condiciones de la improvisación libre en solo.

Por otra parte, la falta de información exclusiva a nuestro tema de investigación fijó un desafío para argumentar esta práctica. Para resolver este obstáculo, fue necesario entender a la *Free European Improvisation*. Si bien existe una cantidad suficiente de información sobre la improvisación libre en lengua inglesa y francesa, ésta se focaliza en la práctica colectiva. El libro de *Esthétique de l'improvisation libre : Expérimentation musicale et politique* de Matthieu Saladin fue parte fundamental para establecer un segundo nivel de especificación; y de este contexto estético e histórico, se tomaron en cuenta ideas y se desarrollaron otras que fueron útiles para diferenciar la práctica individual de la grupal.

La segunda mitad de la investigación, los capítulos tercero y cuarto, se enfocaron en la improvisación libre en solo, y se demostró que es un proceso dinámico, único y personal. Para conseguirlo, se retomaron las cualidades generales de la noción de improvisación de nuestro marco teórico, con el fin de reflexionar y establecer las condiciones de esta práctica. Además, con nuestra noción de *unidades formacionales* fue posible examinar el resultado sonoro de este tipo improvisación libre y establecer una estrategia de escucha. Esta idea favoreció dirigir la atención exclusivamente al proceso, y al mismo tiempo evitó que nuestra perspectiva mudase accidentalmente hacia la posición opuesta, como si se tratase del análisis de una obra fija.

Es importante mencionar que la idea de *forma formante* del italiano Luigi Pareyson sirvió de base para erigir la nuestra; y aunque esta noción se encuentra en un contexto de creación artística

diferente al de la improvisación, ella nos interesó porque Pareyson reconoce que durante el proceso de invención, la obra de arte se encuentra en un estado vivo, y previo a su conclusión como *forma formada*.

Además, la flexibilidad de la noción de *unidad formacional* favoreció la observación del proceso de improvisación en los niveles meso y microformal de cada uno de los registros audiovisuales. En los ejemplos de Fred Van Hove, Barry Guy y Evan Parker se encontraron diferencias que revelan que cada uno de ellos llevó a cabo sus propios procedimientos; y aunque se reconocen coincidencias, sería un error observar este fenómeno musical como si se tratase de un estilo que tiene normas propias, semejante a la improvisación idiomática. Esta práctica musical, al afirmarse a partir de la negación de modelos o referentes colectivos, conduce al ejecutante a experimentar y explorar su instrumento, a constituir su repertorio de ideas y a desarrollar sus procedimientos. A partir de los resultados de nuestro análisis se reconoce que Van Hove, Guy y Parker establecieron arbitrariamente sus propios contenidos de libertad en los niveles macro, meso y microformal, durante el desarrollo de sus improvisaciones. Esta diversidad de modos de proceder también se debe a que la formalización de la música se decide conforme su emergencia. Esto se infiere porque los inicios de los ejemplos analizados se perciben titubeantes; y contrariamente, sus finales, decididos y seguros. Lo anterior explicaría que los músicos no contaban con ninguna representación previa a su improvisación; porque en el caso de haberlas tenido, el inicio se apreciaría indubitable —semejante a la situación de un intérprete donde todo está previsto—.

También, la libertad de la técnica instrumental es una apreciación individual, y esto se reconoce en ellos. Si bien en los tres casos se observa que la ejecución tiene la intención de emanciparse de la tradición, cada uno se desvincula de manera diferente y según su interés y las posibilidades de emisión sonora del instrumento: Fred Van Hove rara vez pulsa las teclas del piano del modo como lo exige la usanza, pero su producción sonora se realiza exclusivamente sobre el teclado; Barry Guy ejecuta sus ideas musicales con técnicas relacionadas con la tradición y con las técnicas extendidas de la música contemporánea, pero es abundante en texturas y sonoridades; y Evan Parker se expresa musicalmente sin hacer silencio para respirar, pero con poca variedad de sonidos.

De igual manera, este individualismo en la improvisación libre se extiende a la constitución de un catálogo tanto musical como gestual, e independiente de cualquier referente musical —lo que contribuye también a la diversidad de procedimientos de esta práctica musical—. Cada improvisador tiene la autonomía para crear su conjunto de esquemas procedurales y discursivos que le servirán para sostener su improvisación, por lo que a mayor diversidad y cantidad de elementos que lo integren, más abundante será la ejecución, mayores serán las posibilidades de elección y mayor control sobre la forma emergente. Así lo demuestran los ejemplos de Van Hove y Guy quienes exhibieron una gran diversidad de recursos gestuales, los cuales se aprecian en la audición y se reconocen en lo visual. En el caso de Parker, la observación gestual se dificultó debido a que la digitación y el aparato bucal se combinan en la emisión del sonido, lo cual hace difícil distinguir las sutilezas de la producción sonora.

El interés de esta práctica musical radica tanto en el gusto en transformar un espacio vacío en otro sonoro de contenidos ni referenciales ni colectivos; así como también, en el desafío implícito de circunscribir su capacidad musical y creativa en un entorno sin interacción. Porque la libertad que aquí se manifiesta es la autonomía de decidir el qué y el cómo sin ninguna influencia externa, por lo que es necesario recurrir a esquemas musicales provenientes de su repertorio. Este trabajo de investigación demostró que el improvisador libre en solo tiene seis opciones de decisión —silenciar, repetir, hacer recurrencia, complementar, contrastar y cambiar la dirección—, las cuales son parte de un proceso heurístico que se manifiesta ante la falta de interacción. Además, el hecho de que el improvisador establezca sus propios contenidos de libertad en base a la negación o evasión de referentes colectivos, es justamente como la improvisación libre en solo se afirma como una propuesta artística. Por tal razón, las distintas formas musicales que resultan de sus procesos se perciben como disonantes, desproporcionadas, sin regularidad rítmica e incluso grotescas. Esta interpretación de los resultados de nuestro análisis tuvo relación con algunos conceptos citados en los capítulos precedentes. Consideramos que esto contribuirá a preparar la delimitación del espacio, a comprender las condiciones de la improvisación libre en solo y, al mismo tiempo, a desvanecer las ambigüedades que se tienen de la práctica de la improvisación, ya sea en los entornos idiomáticos, colectivos o como herramienta de la composición.

La complejidad de la improvisación libre en solo no es posible entenderla desde una sola perspectiva, especialmente desde la tradición del análisis de la musicología. Si consideramos la

manera como describe Morin lo intrincado del arte contemporáneo, esta práctica musical solamente podría entenderse desde la misma perspectiva:

Voici notre monde : il est complexe parce qu'on ne peut le comprendre à partir d'une idée simple, soit d'ordre, soit de désordre, et que les trois termes antagonistes d'ordre, désordre et organisation sont inséparables. Il est complexe parce qu'il présente différents niveaux de réalité depuis la microphysique jusqu'à la cosmophysique, que ces niveaux sont logiquement incompatibles, mais sont matériellement impliqués l'un dans l'autre. Il est complexe parce que tout ce qui existe est non pas le produit d'une création extérieure à l'univers, mais le produit de l'autocréation de l'univers [...]. Il est complexe car tout en étant un, il est multiple et il nous faut concevoir en même temps son unité et sa multiplicité. [...] Les arts sont en résonance avec la vision du monde leur époque, parfois la traduisant, parfois même la précédant et l'annonçant. ³¹¹

Con base en lo anterior, señalamos que una primera vía de investigación sería la reflexión de otra nominación que especifique más adecuadamente lo que hemos estudiado como improvisación libre en solo. Es decir, un término que valorice su proceso y su desafío implícito que establece la imprevisión, la inmediatez, su resultado efímero, y especialmente, la libertad que goza el ejecutante de establecer por sí mismo sus contenidos sonoros.

También, la realización de entrevistas a los pioneros de esta práctica musical es otro camino fundamental y necesario para establecer el contexto histórico del desarrollo de la improvisación libre en solo, desde su periodo de emergencia hasta la época actual. En los anexos se indica una lista de producciones discográficas que evidencia el interés por esta práctica musical; y si bien ésta no es exhaustiva, al menos revela que la improvisación libre en solo se continuó realizando hasta inicios del siglo XX.

Asimismo, la autoetnografía podría contribuir en la determinación de la improvisación libre en solo puesto que no existen trabajos de investigación específicos a este fenómeno musical. Sin embargo, la profundidad y la calidad de los resultados posibles de esta línea de investigación estarían en relación con la experiencia en esta práctica particular de improvisación de quien la

³¹¹ Edgar MORIN, Prefacio, citado en Susan Condé, *La fractalité dans l'art contemporain* (Paris: La Différence, 2001), p. 12.

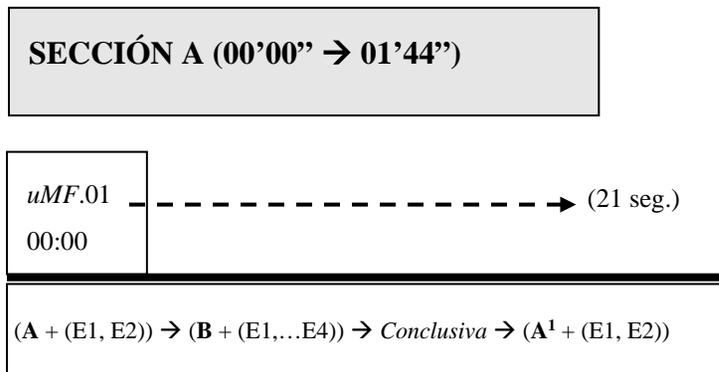
realiza. Por lo tanto, a mayor conocimiento estético, musical e instrumental de ésta, mayor será el valor del trabajo autoetnográfico.

Otra posibilidad de investigación —y sumamente necesaria, con base a la experiencia de esta investigación y conocimiento de los límites del editor de video utilizado para llevar cabo el análisis— sería el desarrollo de un programa informático que favorezca la comparación inmediata entre diferentes fragmentos del archivo audiovisual, con el fin de evitar el intervalo temporal que pudiese existir entre ellos —como resultado del ir y venir sobre la regla o línea de tiempo—; así como la toma de notas y la nominación de los segmentos seleccionados.

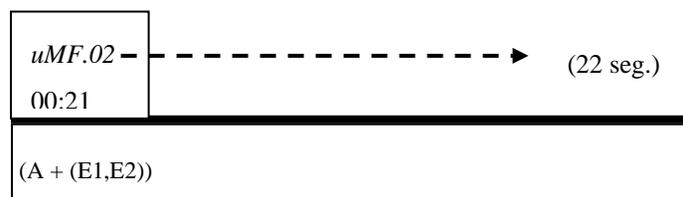
Por último, queremos señalar que este trabajo de investigación contribuirá a reivindicar la improvisación libre en solo, comprendiéndola como una actividad de creación artística auténtica. En lengua española, la información es nula al respecto; y con el riesgo de equivocarnos, en francés y en inglés, también lo es. Deseamos que esta tesis derrumbe mitos sobre una práctica de invención musical que requiere de atención de parte de la musicología actual.

ANEXO 1: Descripciones gráficas de los ejemplos analizados.

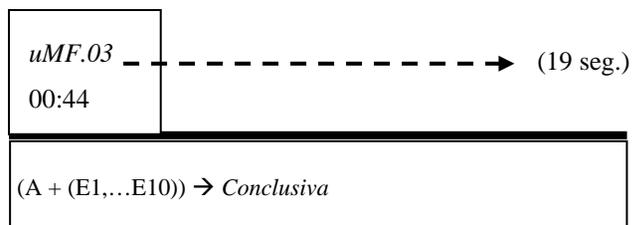
Fred Van Hove, *Alfabet: Improvisation solo* (Amberes, 2009)



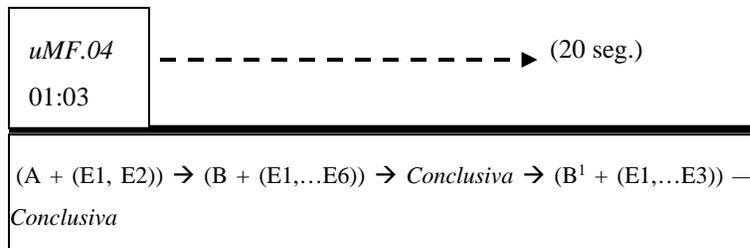
Criterios de segmentación: (A: Acorde ref. precedido de un salto ascendente y disminución de la intensidad) — (B: Acorde ref. en arpeggio y coincidente con nota acentuada) — (*Conclusiva*: Disminución de la intensidad) — (A¹: Acorde ref. acentuado)



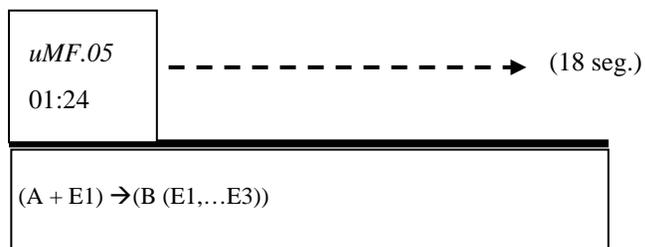
Criterios de segmentación: (A: Impulso inicial del vaivén, especialmente la m.d.)



Criterios de segmentación: (A: Acorde referencial en la m.d. precedido por notas graves en la m.i.) — (*Conclusiva*: Disminución de la intensidad y del impulso. Acorde cuya nota más aguda desciende un intervalo de 2ªM y en *decrecendo*.)



Criterios de segmentación: (A: Impulso inicial del vaivén de ambas manos) — (B: *Glissando* ref.) — (*Conclusiva*: Disminución del impulso y la intensidad) — (B¹: *Glissando* ref.) — (*Intrusiva*: Alteración de la intención formativa)



Criterios de segmentación: (A: Nota inicial del impulso) — (B: Progresión melódica que inicia con el dedo pulgar)

SECCIÓN B (01'42" → 05'18")

uMF.06
01:42

-----> (20 seg.)

Intrusiva → (A + (E1,...E7)) → (B (E1,...E10))

Criterios de segmentación: (*Intrusiva*: Alteración del carácter del período precedente) — (A: Acorde ref. precedido por silencio o disminución de intensidad) — (B: Acorde ref. en la m.d.)

uMF.07
02:02

-----> (33 seg.)

(A + (E1,...E9))

Criterios de segmentación: (A: Vaivén de ambas manos.)

uMF.08
02:35

(54 seg.)

$(A + E1, \dots E21) \rightarrow (B + E1) \rightarrow (A^1 + (E1, \dots E3)) \rightarrow (C + (E1, E2)) \rightarrow \text{Intrusiva} \rightarrow (D + (E1, E2)) \rightarrow (E + (E1, \dots E6))$

Criterios de segmentación: (A: Acorde ref. y coincidente con acentuación) — (B: Nota inicial de la intención formativa melódica) — (A¹: Nota ref. m.i.) — (C: *Glissando* ref.) — (*Intrusiva*: Alteración de la intención formativa precedente) — (D: Nota inicial de la intención formativa melódica) — (E: Nota ref. acentuadas.)

uMF.09
03:29

(40 seg.)

$(A + (E1, \dots E3)) \rightarrow (B + (E1, \dots E3)) \rightarrow (C + (E1, \dots E11)) \rightarrow (D + (E1, \dots E3)) \rightarrow (B^1 + E1, \dots E3)$

Criterios de segmentación: (A: Acorde ref. m.d.) — (B: Vaivén del reg. grave al agudo.) — (C: Nota ref. m.i.) — (D: Nota ref. m.i.) — (B¹: Acción de vaivén)

uMF.10
04:10

(41 seg.)

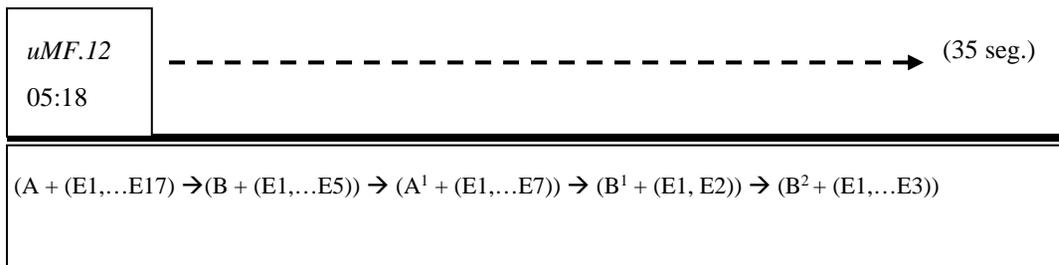
$(A + (E1, \dots E3)) \rightarrow (B + E1) \rightarrow (C + (E1, \dots E3)) \rightarrow (D + (E1, \dots E9)) \rightarrow (E + (E1, E2))$

Criterios de segmentación: (A: Nota ref. acentuada m.i.) — (B: Nota inicial de la intención formativa melódica) — (C: Nota ref. repetida) — (D: Progresión melódica que inicia con el dedo pulgar) — (E: Vaivén del reg. grave al agudo.)



Criterios de segmentación: (A: Vaivén del reg. grave al agudo m.d.) — (B: Vaivén del reg. agudo al grave.)

SECCIÓN C (05'18" → 06'33")



Criterios de segmentación: (A: Acorde ref. acentuado) — (B: Nota inicial de la intención formativa melódica) — (A¹: Acorde ref. acentuado) — (B¹: Nota inicial de la intención formativa melódica) — (B²: Nota inicial de la intención formativa melódica)

uMF.13
05:54

(39 seg.)

$(A + (E1, \dots, E4)) \rightarrow (B + (E1, \dots, E5)) \rightarrow (C + E1) \rightarrow (C^1 + E1) \rightarrow (C^2 + E1) \rightarrow (C^3 + E1) \rightarrow (C^4 + (E1, \dots, E7))$

Criterios de segmentación: (A: Nota ref.) — (B: : Vaivén del reg. grave al agudo.) — (C: *Glissando* en vaivén del reg. grave al agudo) — (C¹: *Glissando* en vaivén del reg. grave al agudo.) — (C²: *Glissando* en vaivén del reg. grave al agudo.) — (C³: *Glissando* en vaivén del reg. grave al agudo) — (C⁴: *Glissando* en vaivén del reg. grave al agudo)

Barry Guy, *SUPERSAM PLUS-1* (Varsovia, 2016)

SECCIÓN A (00:00" → 00: 40")

uMF.01
00:00



(A + (E1,...E5))

Criterios de segmentación: (A: Inicio de impulso y precedido de nota larga)

Observaciones : Período de carácter meditativo.

SECCIÓN B (00:40" → 03:33")

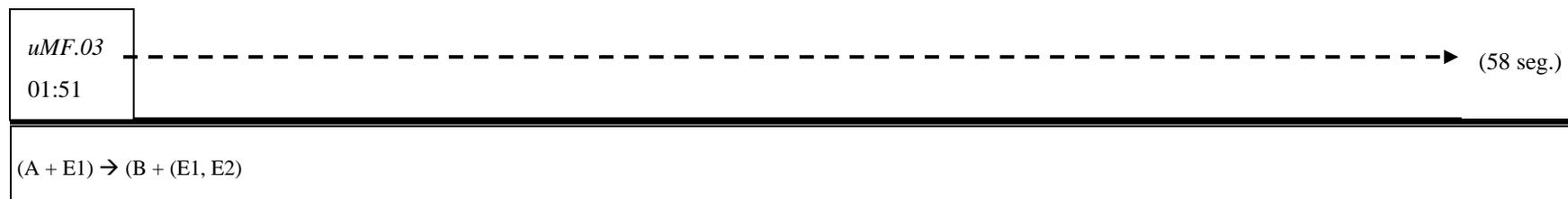
uMF.02
00:40



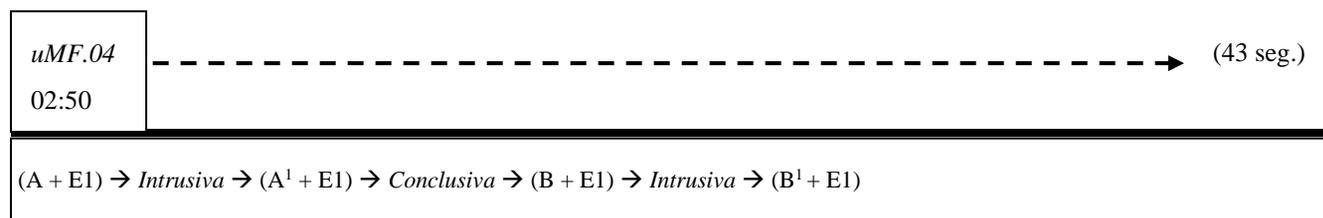
(A + (E1,...E3)) → *Intrusiva* → (A¹ + E1) → (B + E1) → *Intrusiva* → (B¹ + E1) → *Intrusiva* → (B²) → *Conclusiva*

Criterios de segmentación: (A: Posición de la m.i. sobre el registro grave del diapason y coincidente c/impulsión.) — (*Intrusiva*: Alteración de la intención formativa.) — (A¹: Posición de la m.i. sobre el registro grave del diapason y coincidente con la impulsión.) — (B: Posición m.i. y coincidente c/impulsión) —

(*Intrusiva*: Alteración de la intención formativa y carácter.) — (B¹: Posición m.i. y coincidente c/intención frenética) — (*Intrusiva*: Cambio timbre) — (B²: Posición de la m.i s/registro agudo) — (*Conclusiva*: Disminución de la intensidad y del impulso precedente)



Criterios de segmentación: (A: Impulso inicial del. mov. de arcada para ejecutar nota larga) — (B: Impulso inicial del. mov. de arcada para ejecutar nota larga)



Criterios de segmentación: (A: Posición ref. m.i. coincidente con impulso inicial) — (*Intrusiva*: Alteración del impulso precedente.) — (A¹: Posición ref. m.i. coincidente con impulso inicial) — (*Conclusiva*: Disminución del impulso precedente) — (B: Impulso inicial del mov. de arcada para ejecutar nota larga, y precedido de silencio) — (*Intrusiva*: Alteración del carácter precedente) — (B¹: Impulso inicial del mov. de arcada)

SECCIÓN C (03:33" → 06'07")

uMF.05
03:33

(49 seg.)

(A + (E1,...E4))

Criterios de segmentación: (A: Nota inicial de intención formativa)

uMF.06
04:22

(45 seg.)

(A + (E1 + E2)) → (B) + (A¹ + (E1,...E5))

Criterios de segmentación: (A: Nota inicial del impulso de intención formativa) — (B: Indivisible) — (A¹: Nota ref. acentuada)

uMF.07
05:07

(60 seg.)

$(A + (E1, \dots, E5)) \rightarrow (A^1 + E1) \rightarrow (B + E1) \rightarrow (C + (E1, \dots, E3)) \rightarrow (D + (E1, \dots, E4)) \rightarrow \textit{Conclusiva}$

Criterios de segmentación: (A: Nota inicial del impulso de la intención formativa) — (A¹: Cambio de intensidad) — (B: Nota ref.) — (C: Nota ref.) — (D: Nota ref. e inicial de intención formativa) — (*Conclusiva*: Disminución de la intensidad y del impulso)

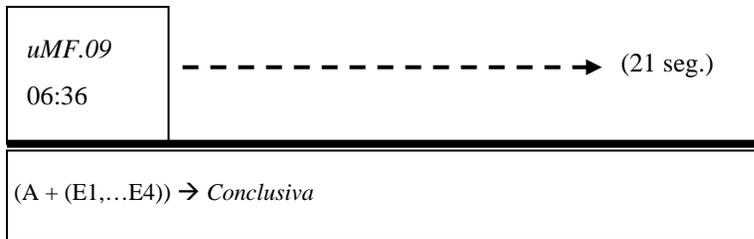
SECCIÓN D (06:08'' → 08'24'')

uMF.08
06:08

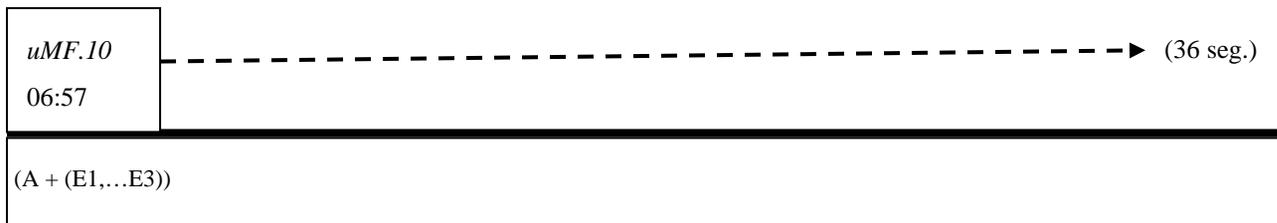
(28 seg.)

$(A + E1, E2) \rightarrow \textit{Intrusiva} \rightarrow (A^1 + (E1, E2)) \rightarrow (B + E1) \rightarrow (C + (E1, E2))$

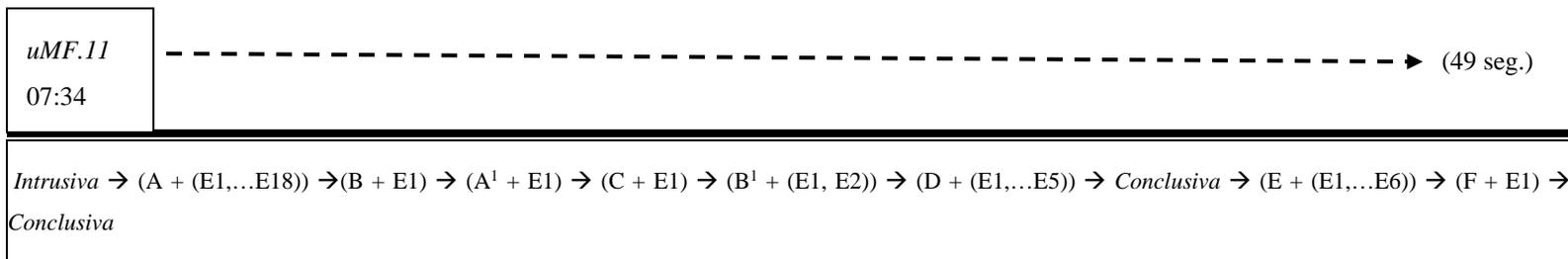
Criterios de segmentación: (A: Gesto inicial del impulso de la intención formativa y precedido por silencio) — (*Intrusiva*: Alteración de la intención formativa precedente) — (A¹: Gesto inicial del impulso de la intención formativa y precedido por instante sonoro acentuado) — (B: Movimiento de arcada) — (C: Glissando)



Criterios de segmentación: (A: Nota inicial de intención formativa) — (*Conclusiva*: Disminución de la intensidad y del impulso)



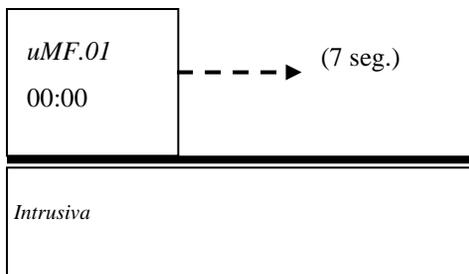
Criterios de segmentación: (A: Impulso inicial del mov. de arcada para ejecutar nota larga, y precedido por un instante de disminución de intensidad)



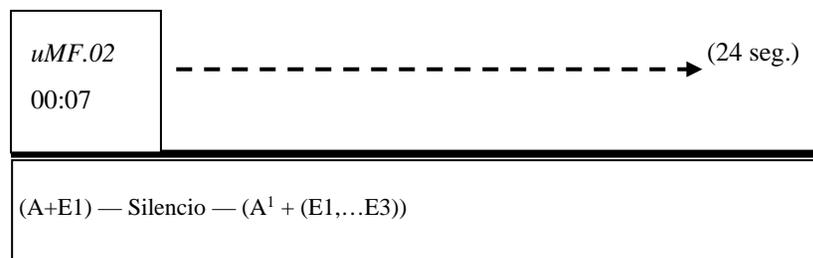
Criterios de segmentación: (A: Nota ref.) — (B: Posición ref. de la m.i. s/registro agudo) — (A¹: Nota ref.) — (C: Nota ref. acentuada) — (D: Posición ref. m.i. en el reg. agudo) — (D: Mov. de la arcada) — (*Intrusiva*: Alteración de la regularidad formacional) — (E: Movimiento de la arcada) — (F: Posición ref. de la m.d. s/registro grave) — (*Conclusiva*: Detención del impulso de la improvisación y precedida por un instante de disminución de intensidad.)

Evan Parker, *SUPERSAM PLUS-1* (Varsovia, 2016)

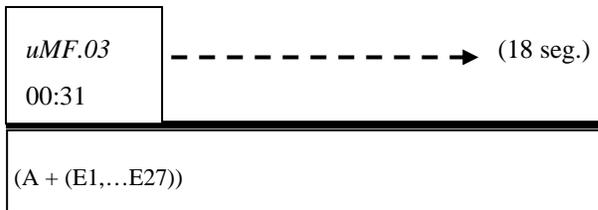
SECCIÓN A (0'00" → 03'21")



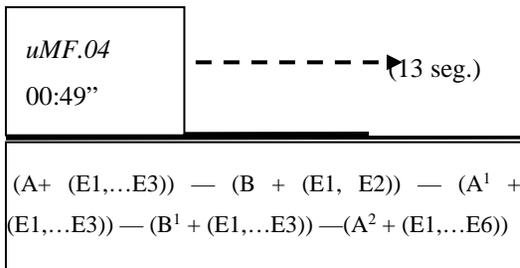
Criterios de segmentación: Nota ref.



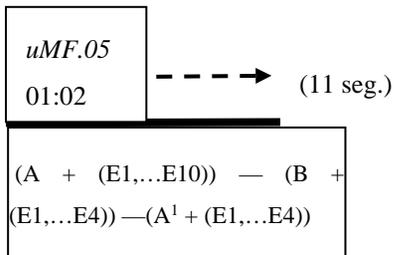
Criterios de segmentación: (A: Nota ref.) — (A¹: Nota ref. + Chillidos)



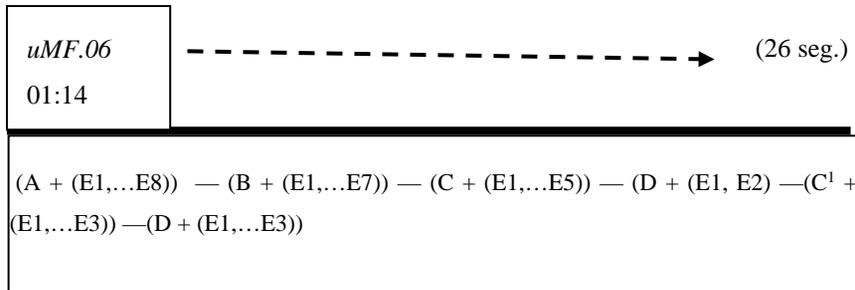
Criterios de segmentación: (A: Nota ref.)



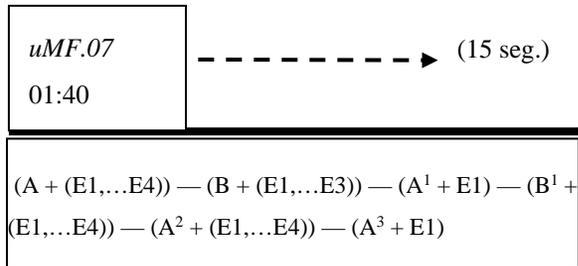
Criterios de segmentación: (A: Nota ref.)—(B: Nota ref.)—(A¹: Nota ref.)—(B¹: Nota ref.)—(A²: Nota ref.)



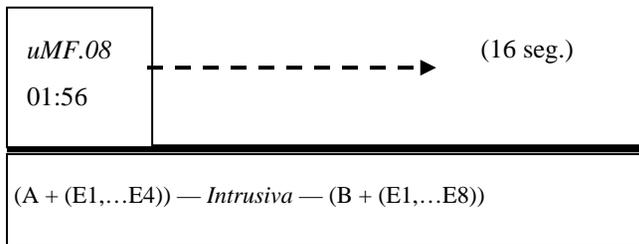
Criterios de segmentación: (A¹: Nota ref.)



Criterios de segmentación: (A: Nota ref.) — (B: Nota ref.) — (C: Nota ref.) — (D: Nota ref.)



Criterios de segmentación: (A: Nota ref.) — (B: Nota ref.) — (A¹: Nota ref.) — (A²: Nota ref.) — (A³: Nota ref.)



Criterios de segmentación: (A: Nota ref.) — (*Intrusiva*: Alteración del impulso precedente) — (B: Nota ref.)

uMF.09
02:13

37 seg.)

(A +E1, +E2) — (B + (E1,...E5)) — (A¹ + (E1,...E4)) — (B¹ + (E1,...E9)) — (B² + (E1,...E9)) — (A² + (E1,...E5)) — (B³ + (E1,...E7)) — *Intrusiva* — (B⁴ + E1) — (A³ + (E1,...E24))

Criterios de segmentación: (A:Nota ref.) — (B:Nota ref.) — (A¹:Nota ref.) —(B¹:Nota ref.) — (B²:Nota ref.) — (A²:Nota ref.) — (B³:Nota ref.) — (*Intrusiva*: Alteración de la intención formativa precedente) — (B⁴:Nota ref.) — (A³:Nota ref.)

uMF.10
02:50

(31 seg.)

((A + (E1,...E4)) — (B + (E1,...E25)) — (B¹ + (E1,...E21)) — (B² + (E1,...E6))

Criterios de segmentación: (A: Nota refer.) — (B: Nota ref.) — (B¹: Nota ref.) — (B²: Repeticiones)

SECCIÓN B (03'21" → 11'55")

uMF.11

03:21

-----> (12 seg.)

Intrusiva 1 — Intrusiva 2

Criterios de segmentación: (*Intrusiva 1*: Alteración de la intención formativa precedente) — (*Intrusiva 2*: Alteración de la intención formativa precedente)

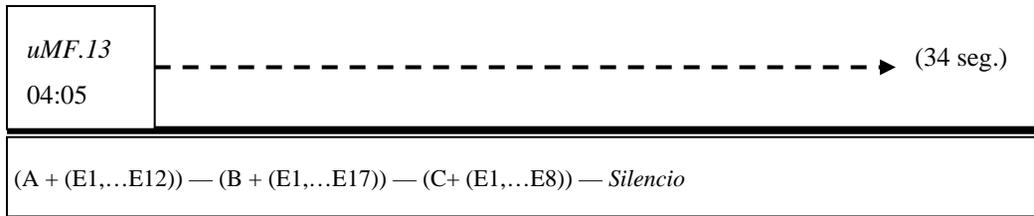
uMF.12

03:34

-----> (31 seg.)

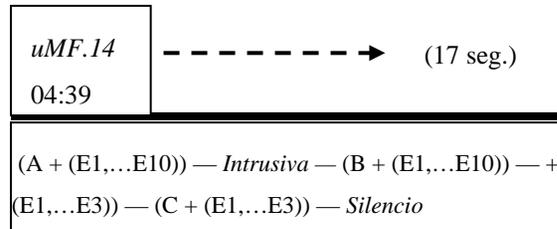
(A + (E1,...E12))

Criterios de segmentación: (A: Segmentación arbitraria)

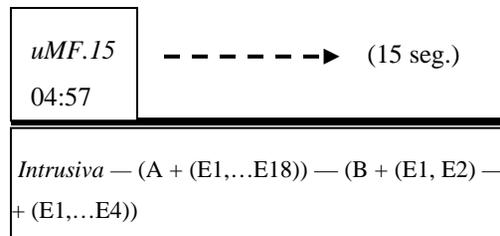


Criterios de segmentación: (A: Chillido ref.) — (B: Nota ref.) — (C: Nota ref. (Permutación de notas.))

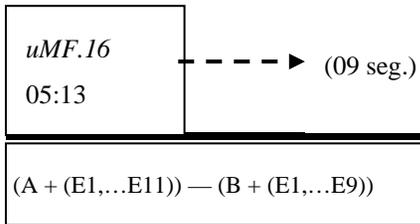
Observaciones: 1. En A la segmentación es arbitraria. 2. En C puede apreciarse la permutación como estrategia.



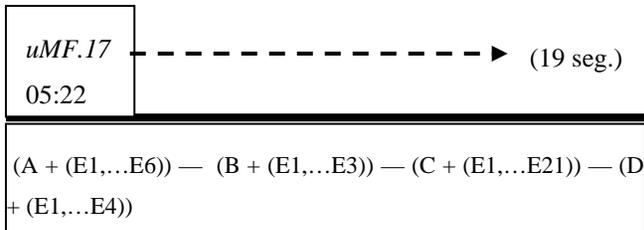
Criterios de segmentación: (A: Nota ref.) — (*Intrusiva*: Alteración de la intención formativa precedente) — (B: Nota ref.) — (C: Nota ref.)



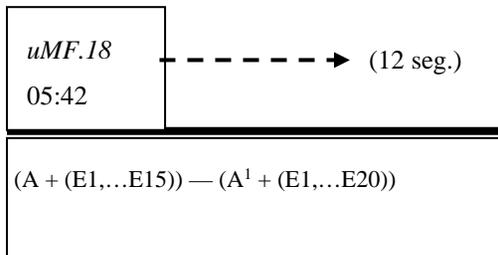
Criterios de segmentación: (*Intrusiva*: Preparación de la intención formativa) — (A: Nota ref.) — (B: Nota ref.)



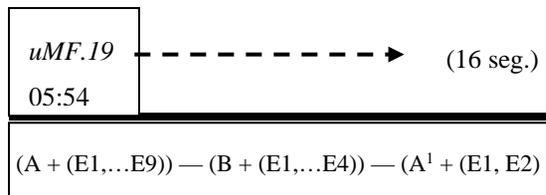
Criterios de segmentación: (A: Chillidos ref.) — (B: Chillidos ref.)



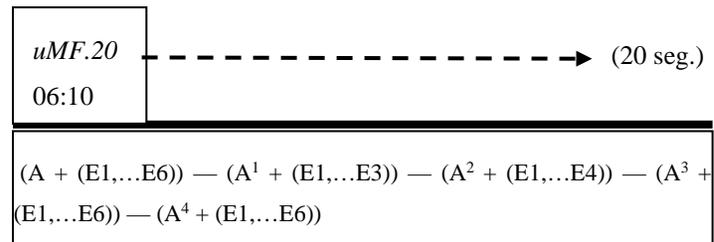
Criterios de segmentación: (A: Nota ref.) — (B: Nota ref.) — (C: Chillidos) — (D: Nota referencial)



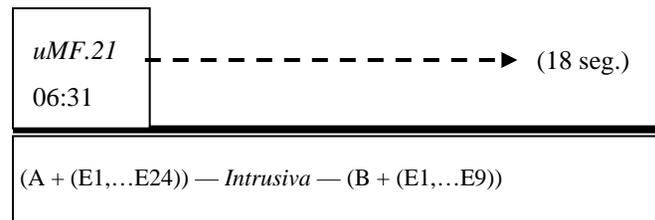
Criterios de segmentación: (A: Nota ref.) — (A¹: Nota ref.)



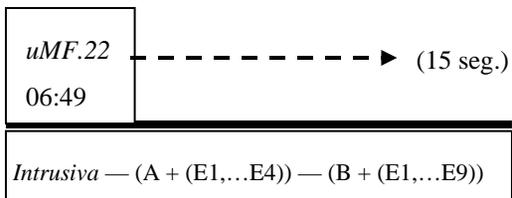
Criterios de segmentación: (A: Nota ref.) — (B: Nota ref.) — (A¹: Nota ref.)



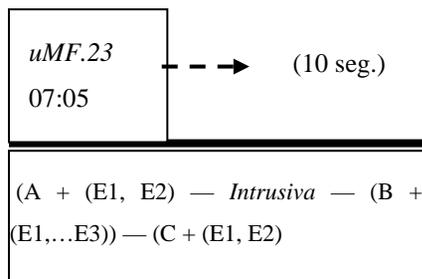
Criterios de segmentación: (A: Chillido ref.) — (A¹: Chillido ref.) — (A²: Nota ref.) — (A³: Chillido ref.) — (A⁴: Nota ref.)



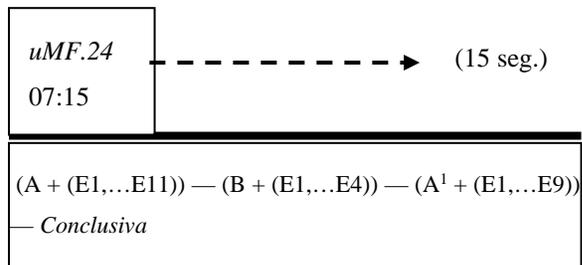
Criterios de segmentación: (A: Nota ref.) — (*Intrusiva*: Alteración de la regularidad de la pulsación) — (B: Nota referencial)



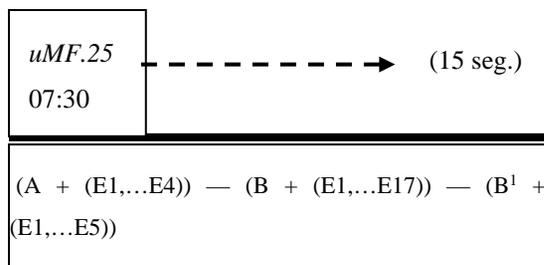
Criterios de segmentación: (*Intrusiva*: Alteración de la intención formativa) — (A: Nota ref.) — (B: Nota referencial)



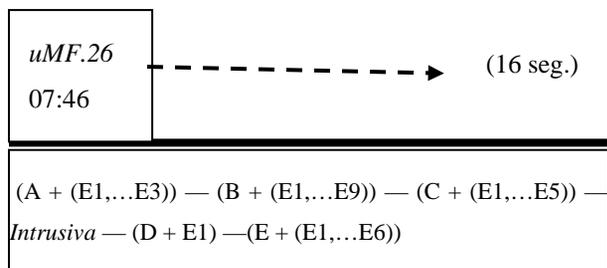
Criterios de segmentación: (A: Nota acentuada) — (*Intrusiva*: Alteración de la intención formativa y del timbre) — (B: Nota referencial) — (C: Nota inicial de *uf* precedida de un silencio)



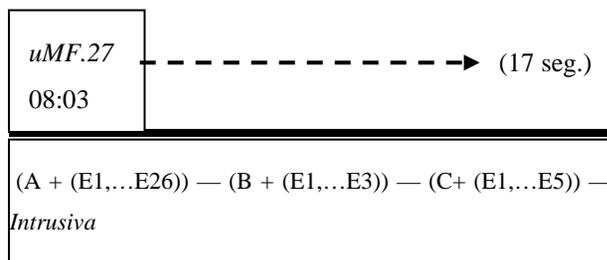
Criterios de segmentación: : (A: Nota ref.) — (B: Nota ref.) — (A¹: Nota ref.) — (*Conclusiva*: Transición a un período diferente)



Criterios de segmentación: (A: Nota ref.)— (B: Nota ref.)— (B¹: Nota ref.)



Criterios de segmentación: (A: Chillido ref.) — (B: Repetición de uf) — (C: Nota ref.) — (*Intrusiva*: Alteración de la intención formativa precedente) — (D: Nota ref.) —(E: Nota ref.)



Criterios de segmentación: (A : Nota ref.) — (B: Chillido ref.)— (C: Nota ref.) — (*Intrusiva*: Alteración de la intención formativa. Función de transitiva)

uMF.28
08:20

-----> (17 seg.)

(A + (E1,...E18)) — (B + (E1, E2) — (C + (E1,...E3)) — (D + (E1,...E5)) — (E + E1)

Criterios de segmentación: (A: Nota ref.) — (B: Nota ref.) — (C: Nota ref.) — (D: Nota ref.) — (E: Nota ref.)

uMF.29
08:38

-----> (37 seg.)

(A + (E1,...E5)) — *Intrusiva* — (B + (E1,...E18)) — (C + (E1,...E12)) — *Intrusiva*

Criterios de segmentación: (A: Nota ref.) — (*Intrusiva*: Alteración de la intención formativa) — (B: Nota ref.) — (C: Nota ref.)

uMF.30
09:16

---> (09 seg.)

(A + (E1,...E4)) — (B + (E1, E2)
— (C + (E1,...E7))

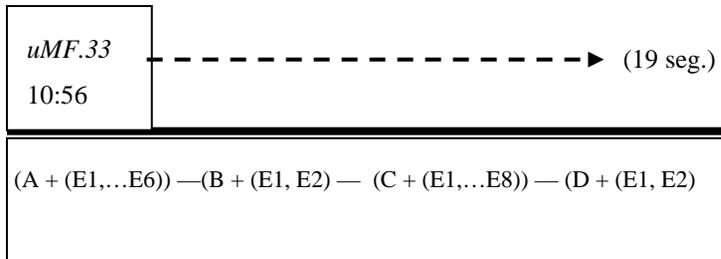
Criterios de segmentación: (A: Nota ref.) — (B: Nota ref.) — (C: Nota ref.)

| | |
|--|------------------|
| <i>uMF.31</i> 09:25 | -----▶ (36 seg.) |
| (A + (E1,...E7)) — (B + (E1,...E4)) — (C + (E1,...E5)) — (D + (E1, E2)) — (C ¹ + (E1, E2)) — (E + (E1,...E4)) — (F + (E1,...E13)) — (G + (E1,...E6)) — (H + (E1,...E5)) — <i>Conclusiva</i> | |

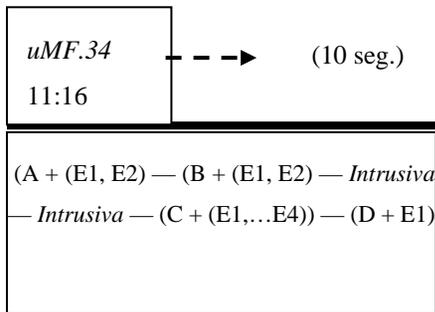
Criterios de segmentación: (A: Nota ref.) — (A: Nota ref.) — (B: Nota ref.) — (C: Nota ref.) — (D: Nota ref.) — (C¹: Nota ref.) — (E: Nota ref.) — (F: Nota ref.) — (G: Nota ref.) — (H: Nota ref.) — (*Conclusiva*: Interrupción del impulso rítmico)

| | |
|---|------------------|
| <i>uMF.32</i> 10:01 | -----▶ (54 seg.) |
| (A + (E1,...E4)) — (B + (E1,...E5)) — (B ¹ + (E1, E2)) — (C + (E1,...E17)) — (E + (E1, E2)) — (F + (E1,...E17)) — (G + E1) — (H + (E1,...E5)) — (I + (E1,...E3)) — (J + (E1,...E5)) — <i>Intrusiva</i> — (K + (E1,...E6)) — (L + (E1, E2)) — (M + (E1,...E10)) | |

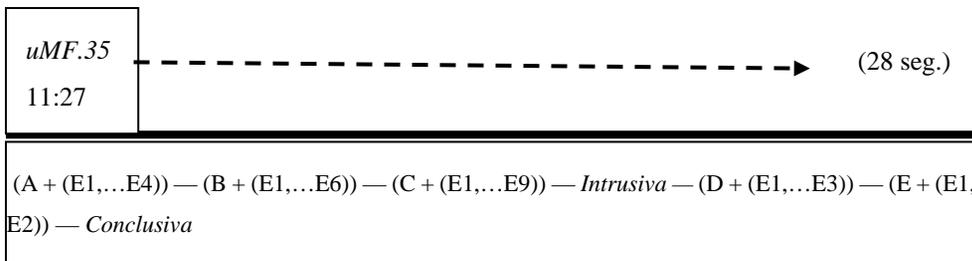
Criterios de segmentación: (A: Nota ref.) — (B: Chillido ref.) — (B¹: Nota ref.) — (C: Chillido ref.) — (D: Nota ref.) — (E: Nota ref.) — (F: Chillido ref.) — (G: Nota ref.) — (H: Nota ref.) — (I: Nota ref.) — (J: Nota ref.) — (K: Nota ref.) — (L: Chillido ref.) — (M: Nota ref.)



Criterios de segmentación: (A: Nota ref.) — (B: Nota ref.) — (C: Chillido ref.) — (D: Nota ref.)

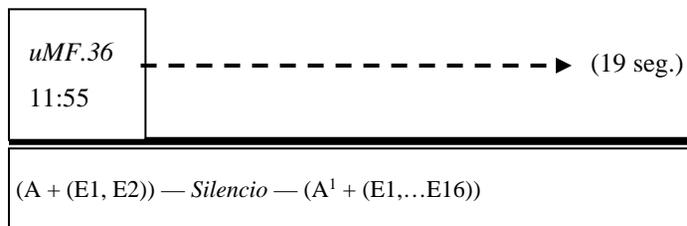


Criterios de segmentación: (A: Nota ref.) — (B: Nota ref.) — (*Intrusiva*: Alteración de la intención formativa) — (*Intrusiva*: Alteración de la intención formativa) — (C: Nota ref.) — (D: Nota ref.)

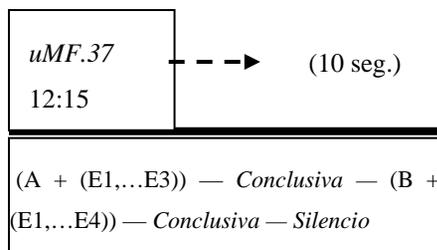


Criterios de segmentación: (A: Chillido ref.) —(B: Chillido ref.) —(C: Nota ref.) — (*Intrusiva*: Alteración de la intención formativa) — (D: Nota ref.) —(E: Nota ref.) — (*Conclusiva*: Disminución del impulso e intensidad)

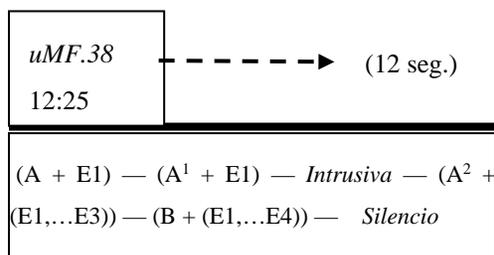
SECCIÓN C (11'55" → 14'26")



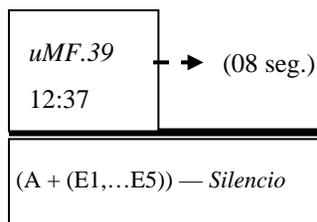
Criterios de segmentación: (A: Nota ref.) — Silencio — (A¹: Nota ref.)



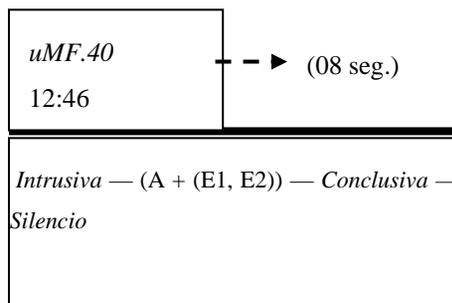
Criterios de segmentación: (A: Nota ref.) — (*Conclusiva*: Disminución de la intensidad e del impulso)— (B: Nota ref.) — (*Conclusiva*: Aceleración e incremento de la intensidad)— *Silencio*



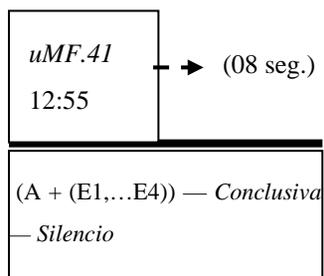
Criterios de segmentación: (A: Nota ref.) — (A¹: Nota ref.) — (*Intrusiva*: Alteración de la intención formativa) — (A²: Nota ref.) — (B: Nota ref.) —



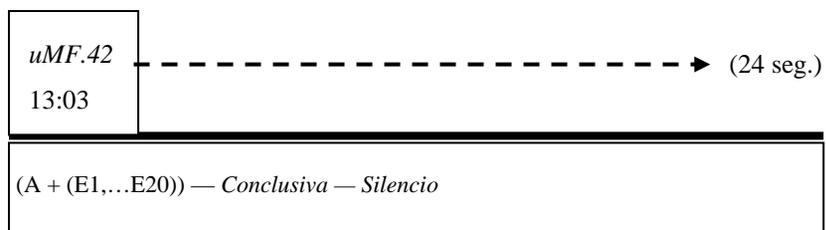
Criterios de segmentación: (A: Nota ref.)



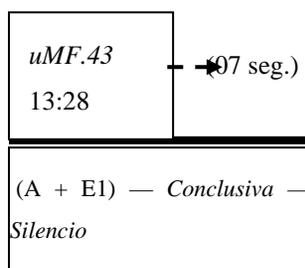
Criterios de segmentación: (A: Nota ref.) — (*Conclusiva*: Disminución del impulso y de la intensidad)



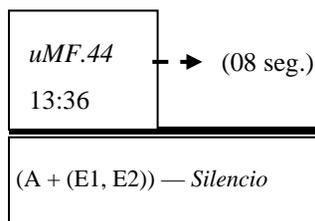
Criterios de segmentación: (A: Nota ref.) — (*Conclusiva*: Disminución del impulso y de la intensidad)



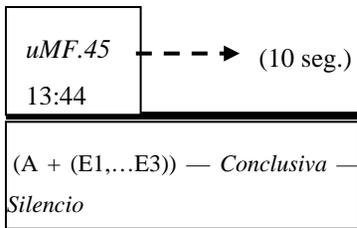
Criterios de segmentación: (A: Chillido ref.) — (*Conclusiva*: Disminución del impulso y de la intensidad)



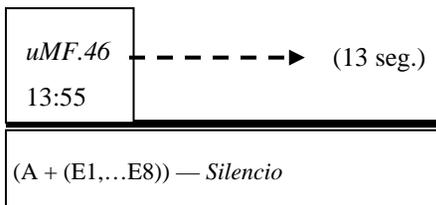
Criterios de segmentación: (A: Nota ref.) — (*Conclusiva*: Disminución del impulso y de la intensidad)



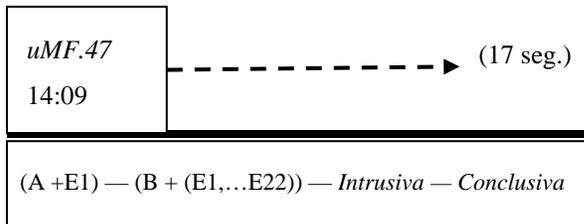
Criterios de segmentación: (A: Nota ref.)



Criterios de segmentación: (A: Nota ref.) — (*Conclusiva*: Disminución del impulso y de la intensidad)



Criterios de segmentación: (A: Nota ref.) — (*Conclusiva*: Disminución del impulso y de la intensidad)



Criterios de segmentación: (A: Nota ref.) — (B: Nota ref.) — (*Conclusiva*: Disminución del impulso y de la intensidad)

ANEXO 2: Contenido del pendrive

La memoria usb o pendrive que se adjunta a este texto contiene los siguientes archivos audiovisuales:

- 1 Fred_Van_Hove_Tesis.mp4
- 2 Evan_Parker_Tesis.mp4
- 3 Barry_Guy_Tesis.mp4

ANEXO 3: Lista no exhaustiva de músicos con producciones discográficas exclusivas a la improvisación libre en solo desde la década de los setenta hasta inicios del S.XXI.

Altena, Maarten (Contrabajo)

1. 1973, *Handicaps*, ICP 012, Los Países Bajos,
2. 1975, *Tunning the bass*, ICP, Los Países Bajos, 019

Bailey, Derek (Guitarra eléctrica)

3. 1971, *Solo guitar volume 1*. Incus, Reino Unido, LP 2 & 2R/CD10.
4. 1973, *Derek Bailey/One Music Ensemble*, Nondo, Reino Unido DPLP 002.
5. 1975, *Improvisation*, Cramps, Italia, CRSLP 6202, CRSCD 062 and ampere2.
6. 1997, *Takes fakes & dead she dances*, Incus, Reino Unido, CD31.
7. 2002, *Standards*, Tzadik , Estados Unidos, TZ 7620.
8. 2002, *Ballads*, Tzadik , Estados Unidos, TZ 7607.
9. 2003, *To play: the Blemish sessions*, Samadhisound, Japón, SS008.
10. 2005, *Carpal tunnel*, Tzadik , Estados Unidos, TZ 7612.

Bennink, Han (Instrumentos diversos, Percusiones y objetos)

11. 1971/1972, *Solo*, ICP 011. Los Países Bajos.
12. 1973, *Nerve beats*, UMS/ALP202CD.
13. 1978, *Solo West/East* FMP, Alemania, SAJ-21.1982, Tempo comodo Data 823.
14. 1990, *Solo*, ICP 027, Los Países Bajos (video)

Tony Bevan (Saxofón soprano, tenor y bajo)

15. 1998, *Three oranges*, Foghorn Records, Reino Unido, FOGCD001.

Peter Brötzmann (saxofón soprano, alto, tenor, berítano y bajo)

16. 1976, *Solo*, FMP, Alemania, 0360.
17. 1984, *14 love poems*, FMP, Alemania,1060.
18. 1990, *No nothing*, FMP, Alemania, CD32.
19. 1994, *Nothing to say*, FMP, Alemania, CD73.
20. 2000, *Right as rain*, FMP, Alemania, CD112.
21. 2006, *Lost & found*, FMP, Alemania, CD134.
22. 2013, *Münster Bern*, Cubus, Suiza, CR 371.

Chris Burn (Piano)

- 23. 1988, *A fountain replete*, Acta, Estados Unidos, 2.
- 24. 1995/1996/1997, *Music for three rivers*, Les Disques Victo – VICTO, Canadá, CD 050.

John Butcher (saxofón)

- 25. 1997/2000, *Fixations*, Emanem, Reino Unido, 4045.
- 26. 2004/2006, *The geometry of sentiment*, Emanem, Reino Unido, 4142.
- 27. 2010/11, *Bell trove spools*, Northern Spy Records, Estados Unidos, NSCD 032.
- 28. 2011, *Winter gardens*, Kukuruku Recordings, Grecia, LP.

Rüdiger Carl (acordeón, saxofón y clarinete)

- 29. 1993/1995, *Solo*, FMP, Alemania, CD 86.

Lawrence Casserley- (Procesamiento de señal, percusión, instrumentos de invención propia y voz)

- 30. 2002, *The edge of chaos*, Sargasso, Reino Unido, SCD28042

Lol Coxhill- Tenor (Saxofones soprano y sorano)

- 31. 1990, *Incognitose*, Slam Productions, Reino Unido, SLAMCD 308.

Rhodri Davies (Arpa acústica y eléctrica, y medios electrónicos)

- 32. 2001, *Trem*, Confront, Reino Unido, Confront 11.
- 33. 2004, *Over shadows*, Confront, Reino Unido, Confront 16.

Michel Doneda (Saxofón soprano y sopranino)

- 34. 1991, *L'élémentaire sonore*, In situ, Francia, IS 107.
- 35. 1998, *Anatomie des clefs*, Potlatch, Francia, P 598.

Axel Dörner (Trompeta)

- 36. 2001, *Trumpet*, A bruit secret, Francia, ABS 03.

Paul Dunmall (Saxofones, clarinetes, e instrumentos de aliento diversos)

- 37. 1999, *Solo bagpipes*, DUNS, Reino Unido, DLE 001, Limited edition 001.
- 38. 2001, *Solo bagpipes II*, DUNS, Reino Unido, Limited edition 012.
- 39. 2005, *Unnaturals, sharps & flats*, FMR Records, Reino Unido, FMRC167-i0805.
- 40. 2006, *Solo tenor*, DUNS, Reino Unido, Limited edition 050.

Phil Durrant (Violín y medios electrónicos)

41. 1996/7, *Sowari*, Acta, Estados Unidos, 10.

John Edwards (Contrabajo).

42. 2008, *Volume*, psi, Reino Unido, psi 08.09.

Simon H. Fell (Contrabajo y bajo eléctrico)

43. 1991, *Franck and Max*, Bo'Weavil Recordings, Reino Unido, weavil43cd BFC35.

Georg Graewe (Piano)

44. 1995, *Concert San Francisco 1995 Gedächtnisspuren: 7 klavierstücke*, Music & Arts CD 968.
45. 2000, *Fantasiestücke I-XIII*, Nuscope Recordings, Estados Unidos, nuscope CD 1014.

Mats Gustafsson (Saxofones, flautas)

46. 1999, *Windows: the music of Steve Lacy*, Blue Chopsticks, Estados Unidos, BC4.
47. 2005, *Slide*, Firework Editions, Suecia, FER 1054. Solo on the slide saxophone.
48. 2005, *Catapult*, doubtmusic, Japón, dms-103. Baritone sax.
49. 2010, *Needs!*, Dancing Wayang Records, Reino Unido, DWR005.

Barry John Guy (Contrabajo)

50. 1976, *Statements V-XI for double bass and violone*, Incus, Reino Unido, Incus 22.
51. 1991, *Fizzles*, Maya, Reino Unido, MCD 9301.
52. 2001, *Symmetries*, Maya, Reino Unido, MCD 0201.

Paul Hession (Batería)

53. 1986-1996 *Giant soft drum set*, Polkaville, Reino Unido, P-Ville 0001 CD.

Erhard Hirt (Guitarra y guitarra-sintetizador)

54. 1996/1998, *Acoustics*, NUR/NICHT/NUR, Alemania, BERSLTON 196 12 16 16.

Peter Jacquemyn (Contrabajo)

55. 1999, *Kontrabass solo*, Logos Publiek, Domein, Bélgica, LPD 005.

Stefan Keune (Saxofón soprano y alto)

56. 2004, *Sunday sunaes*, Creative sources, Portugal, CS 030.

Hans Koch (Clarinetes bajo y contrabajo; y Saxofones soprano y tenor)

- 57. 1989, *Uluru*, Intakt, Suecia, CD 014.
- 58. 2014, *ERFOLG*. Deszpot Records, Suiza, 005

Peter Kowald (Contrabajo, voz y tuba)

- 59. 1988, *Open secrets* FMP, Alemania, 1190.
- 60. 1994, *Was da ist*, FMP, Alemania, CD 62.
- 61. 2001, *Silence and flies*, Free elephant, Alemania. 005.

Martin Küchen (Saxofones)

- 62. 2001, *Sing with your mouth shut*, Highspeedart, Suiza, CD-R.
- 63. 2004, **Martin Küchen** *Music from one of the provinces in the empire*, Confront, Suiza Collectors Series CCS3.

Lê Quan Ninh (Percusiones y medios electrónicos)

- 64. 1995, *Ustensiles*, FOR4EARS, Suiza, CD 822.

Joëlle Léandre-double (Contrabajo y voz)

- 65. 1982, *Taxi*, Adda, Francia, 81043.
- 66. 1990, *Urban bass*, Adda, Francia, 581254 ED 13041.
- 67. 1985, *Sincerely*, Plainisphere, Suiza, PL 1267-92/1994.
- 68. 1994/5, *No comment*, Red Toucan, Canadá, 9313-2.
- 69. 2005, *Concerto Grosso*, Tonsetters/Jazz Halo, Bélgica, TS021/022.
- 70. 2011, **Joëlle Léandre** *Wols circus*, Galerie Hus, Francia, HUS 112.

Thomas Lehn (Piano y sintetizador análogo)

- 71. 1997/1999, *Feldstärken*, Random Acoustics, Alemania, RA 027.

Urs Leimgruber (Saxofones)

- 72. 2006, *Solo: 13 pieces for saxophone*, Leo LR, Gran Bretaña, CD498.
- 73. 2009, *Chicago solo*, Leo LR, Gran Bretaña, CD570.

Paul Lytton (Batería, percusiones y medios electrónico)

- 74. 2014, *"?" "!"*, Pleasure of the text, Estados Unidos, POTTR 1303.

Misha Mengelberg (Piano)

- 75. 1988, *Impromptus*, FMP, Alemania, CD 7.
- 76. 1994, *Mix*, ICP 030. Los Países Bajos

77. 1999, *Solo*, BUZZ, Los Países Bajos, ZZ 76012.

Phil Minton (Trompeta, voz)

78. 1996, *A doughnut in one hand*, FMP, Alemania, CD 91.

79. 2007, *No doughnuts in hand*, Emanem, Reino Unido, 4148.

Jean-Marc Montera (Guitarra, objetos diversos y cinta)

80. 1998, *Smiles from Jupiter*, GROB, Alemania, GROB 001.

Günter Müller- (Batería y medios electrónicos)

81. 2001-2002, *Eight landscapes*, For 4 Ears, Suiza, CD 1445.

82. 2007/8, *Cym_bowl*, Mikroton Recordings, Rusia, mikroton cd 1.

Evan Parker (Saxofones soprano y tenor)

83. 1975, *Saxophone solos*, Incus, Reino Unido, 19.

84. 1978, *Monoceros*, psi, Reino Unido, 16

85. 1978, *Evan Parker at the finger palace*, The Beak Doctor, Estados Unidos, The Beak Doctor 3.

86. 1980, *Six of one*, Incus, Reino Unido, Incus 39.

87. 1982, *Zanzou*, jazz&NOW 1, Japón.

88. 1986, *The snake decides*, Incus, Reino Unido, 49.

89. 1989, *Conic sections*, ah um, Reino Unido, 015.

90. 1991, *Process and reality*, FMP, Alemania, CD 37.

91. 1995, *Chicago solo*, Okka Disk, Estados Unidos, 12017.

92. 1996-2001, *Time lapse*, Tzadik, Estados Unidos, TZ8026.

93. 2001, *Lines burnt in light*, psi, Reino Unido, 01.01.

94. 2008, *Whitstable solo*, psi, Reino Unido, 10.01.

Gert-Jan Prins (medios electrónicos y percusión)

95. 1999/2000, *Prins live*, GROB, Alemania, GROB 210.

96. 2001, *Gert-Jan Prins*, Creamgardens Records, Los Países Bajos, cgr06.

97. 2003, *RISK*, Mego, Austria, 072.

Howard Riley (Piano)

98. 1974, *Singleness*, Jazzprint, Reino Unido, JPVP110.

99. 1977, *The Toronto concert*, Jazzprint, Reino Unido, JPVP112.

100. 1981, *Duality*, Jazzprint, Reino Unido, JPVP113.

101. 1993, *Beyond category*, Wondrous, Reino Unido, WM0104.

102. 1996, *Inner minor*, ASC, Reino Unido, CD 16.

103. 1997, *Making notes*, Slam Productions, Reino Unido, SLAMCD 230.

- 104. 2000, *Air play*, Slam Productions, Reino Unido, SLAMCD 244.
- 105. 2004/2006, *Short stories (volume two)*, Slam Productions, Reino Unido, SLAMCD 270.
- 106. 2009, *Solo in Vilnius*, NoBusiness Records, Lituania, NBCD 12-13/ NBLP 12-13.

Keith Rowe (Guitarra preparada)

- 107. 1989, *A dimension of perfectly ordinary reality*, Matchless, Reino Unido, MR19.
- 108. 1993, *City music for electric guitar*, Table of the elements Boron, Estados Unidos, B5.
- 109. 1999, *Harsh*, GROB, Alemania, GROB 209.
- 110. 2001, *October 2001*, Sound 323, Reino Unido, 323.
- 111. 2007, *The room*, Erstwhile Records, Estados Unidos, Erst 001.
- 112. 2011, *September*, Erstwhile Records, Estados Unidos, Erst Live 011.

John Russell (Guitarra)

- 113. 2001/02, *From next to last*, Emanem, Reino Unido, 4071.
- 114. 2009, *Hyste*, psi, Reino Unido, 10.06.

Paul Rutherford (Trombón, eufonio, piano)

- 115. 1974, *The gentle harm of the bourgeoisie*, Emanem, Reino Unido, 3305/3403/CD 4019.
- 116. 1975, *Solo in Berlin 1975*, Emanem, Reino Unido, CD 4144.
- 117. 1978, *Neuph*, Sweet Folk and Country, Reino Unido, SFA 092. 1986-1995, *Trombolonium*, Emanem, Reino Unido, 4072. Solos from 1986, 1992, 1993 and 1995.

Sten Sandell (Piano, organo, percusiones, voz y medios electrónicos)

- 118. 2000, *Solid musik*. Nuscope, Estados Unidos, 1013.

Alex von Schlippenbach (Piano)

- 119. 1977, *Piano solo '77*, FMP, Alemania, CD 129.
- 120. 2005, *Twelve tone tales vol. 1*, Intakt, Suecia, CD 115.
- 121. 2005, *Twelve tone tales vol. 2*, Intakt, Suecia, CD 116.
- 122. 2011, *Schlippenbach plays Monk*, Intakt, Suecia, CD 207.

Irène Schweizer (Piano y batería)

- 123. 1976, *Wild senioritas*, FMP, Alemania, 0330.
- 124. 1977, *Hexensabbat*, FMP, Alemania, 0500.
- 125. 1990, *Piano solo vol. 1*, Intakt, Suecia, CD 020.
- 126. 1990, *Piano solo vol. 2*, Intakt, Suecia, CD 021.
- 127. 1996, *Many and one direction*, Intakt, Suecia, Suecia, CD 044.
- 128. 2000, *Chicago piano solo*, Intakt, Suecia, Suecia, CD 065.
- 129. 2005, *First choice: piano solo KKL Luzern*, Intakt, Suecia, Suecia, CD 108.
- 130. 2011, *To whom it may concern: piano solo Tonhalle Zürich*, Intakt, Suecia, CD 200.

Larry Stabbins (Saxofones)

131. 2002, *Monadic*, Emanem, Reino Unido, CD 4093.

Pat Thomas (Piano y medios electrónicos)

132. 1999, *Nur*, Emanem, Reino Unido, 4046.

133. 2011, Al-Khwarizmi variations, Fataka, Reino Unido, 4.

Keith Tippett (Piano)

134. 1981, *Mujician*, FMP, Alemania, SAJ-37/FMP, Alemania, CD 95.

135. 1986, *Mujician II*, FMP, Alemania, SAJ-55/FMP, Alemania, CD 95.

136. 1987, *Mujician III (august air)*, FMP, Alemania, CD 12.

137. 1990, The Dartington concert, E.G. Records Ltd., Reino Unido, EEG 2106.

138. 1994, *Une croix dans l'océan*, Victo, Canadá, cd031.

139. 2016, *Keith Tippett: Mujician Solo IV – Live In Piacenza*, Dark Companion, Italia, DC001.

Sebi Tramontana (Trombón)

140. 1992, *Il giorno del santo*, Wind, Alemania, Wind 12.

Roger Turner (Batería y percusiones)

141. 1981, *The blur between*, Caw Records (2), Reino Unido, CAW 002.

Birgit Ulher (Trompeta)

142. 2005, *Scatter*, Creative sources, Portugal, CS 054.

143. 2007, *Radio silence no more*, Olof Bright, Suiza, OBCD22.

144. 2010, *Hochdruckzone*, Entracte, Reino Unido, 134.

Fred Van Hove (Piano, acordeón, órgano)

145. 1974, *Live at the university*, Vogel, Bélgica, 004.

146. 1981, *Prosper*, FMP, Alemania, SAJ-39.

147. 1981/1986, *Piano solo*, FMP, Alemania, CD 143. CD-issue of Propser and Die letzte.

148. 1986, *Die Letzte*, FMP, Alemania, SAJ-58.

149. 1996, *I-II-III*, edition explico, Alemania, exp-06.

150. 1997, *Passing waves*, Nuscope Recordings, Estados Unidos, CD 1001.

151. 1998, *Flux*, Potlatch, Francia, P 2398.

152. 2003/4, *Spraak & roll*, WIMproacht/negen, Bélgica, CD 030304.

153. 2007, *Journey*, psi, Reino Unido, 08.03.

Trevor Watts (Saxofón soprano y alto)

- 154. 2005, *World sonic*, Hi 4 Head Records, Reino Unido, HFHCD004.
- 155. 2008, *The deep blue*, Jazzwerkstatt, Alemania, 084.

Veryan Weston (piano)

- 156. 1986, *Underwater Carol*, Matchless, Reino Unido, 12.
- 157. 1996, *Playing alone*, Acta, Estados Unidos, 9.
- 158. 2001, *The All Angels concerts*, Emanem, Reino Unido, 4209. Solo on compilation 2-CD.
- 159. 2002, *Allusions*, Emanem, Reino Unido, 5001.
- 160. 2003, *Tessellations for Luthéal piano*, Emanem, Reino Unido, 4095.

Alan Wilkinson (Saxofones soprano, alto y barítono; y voz)

- 161. 1989-1994, *Seedy boy*, Bruce's Fingers, Reino Unido, BFC456.

Carlos 'Zingaro' Alves (Violin y medios electrónicos)

- 162. 2001-2002, *Cage of sand*, Sir Records, Portugal, sirr 2007. Solo violin and electronics.
- 163. 2012, *Live at Mosteiro de Santa Clara a Velha*, Cipsela Records, Portugal, CIP 001.

ANEXO 4 Résumé en français

INTRODUCTION

L'improvisation libre *en solo* est une pratique musicale née au sein de *l'Improvisation libre européenne*. Cependant, son apparition a lieu après celle de l'improvisation libre collective. Il est fort possible que ce décalage soit attribuable aux manifestations collectives provoquées par l'effervescence politique du début des années 1960. Cet esprit politique se reflète aussi dans les différents mouvements et disciplines artistiques qui encouragent le travail collectif.

Au milieu des années 1960 en Europe, la notion de création individuelle est remise en question par différents artistes. Dans le cas de l'improvisation libre, certains estiment que l'interaction collective est le seul moyen possible de produire une musique véritablement improvisée, conduisant à l'émancipation des règles établies par la tradition eurocentrique.

C'est à la fin des années 1960 que l'Improvisation libre européenne connaît son apogée qui perdurera jusqu'à la première moitié de la décennie suivante. Vers la seconde moitié des années soixante-dix, d'autres expressions musicales émergent et attirent l'attention du public, dont un grand nombre fusionnent jazz et rock, déclenchant ainsi le désintérêt pour cette pratique collective. L'improvisation libre en solo, de son côté, continue d'être le prolongement d'un esprit libertaire qui résiste à la disparition.

Les improvisateurs promouvant ce type de pratique musicale font également partie d'ensembles pionniers, tels qu'*Instant Composer's Pool* (Pays-Bas), *Spontaneous Music Ensemble* (Royaume-Uni), *Globe Unity Orchestra* (Allemagne). Les premières productions discographiques consacrées à l'improvisation libre en solo datent de 1971 et, bien qu'intermittentes, elles se multiplient progressivement dans la seconde moitié de cette décennie. Les anglais Derek Bailey, Evan Parker, Barry Guy, Paul Rutherford, Howard Riley, les hollandais Hann Bennink et Maarten Altena, les allemands Peter Brötzmann et Alexander Von Schlippenbach, le belge Fred Van Hove et la seule femme, la suisse Irène Schweizer, sont à l'avant-garde dans ce style de production des années 70. Cependant, ils ne connaissaient pas tous la même diffusion : certains d'entre eux sont réalisés en quantité limitée - par exemple, la production *One Music Ensemble* de Derek Bailey (Nondo, DPLP 002, R.U., 1974) compte 99 exemplaires - ou d'autres ne sont connus que quelques

années après, par leur réédition en format CD, comme le cas de *Singleness* de Howard Riley (Jazzprint, JPVP110, R.U.). Au cours de cette recherche, des références de 170 productions de disques par 58 musiciens improvisateurs entre 1971 et 2005 ont été trouvées.

Avec la publication en 1980 du livre *Improvisation : Its Nature And Practice In Music* (Moorland Pub., 1980), Derek Bailey entame une période de réflexion sur le phénomène de l'improvisation, notamment dans des genres extérieurs à la musique académique de la tradition eurocentrique. Dans cette publication, Bailey aborde cette notion à travers la musique hindoue, le flamenco, la musique baroque, l'orgue, le rock, le jazz, la musique contemporaine et la « musique libre ». L'une des contributions les plus significatives proposées par cet auteur porte sur la distinction entre deux façons d'improviser régies par des contenus différents. Dans la perspective de Bailey, l'improvisation idiomatique se produit lorsque l'exécution musicale doit respecter un ensemble de règles préétablies ; et dans le cas de l'improvisation non-idiomatique ou aussi appelée libre - pour éviter une connotation négative -, il n'y a ni modèles ni règles qui conditionnent l'exécution du musicien. Bien que ce livre soit basé sur des conversations avec d'importants improvisateurs de l'époque, et même actuels, tels que John Zorn, Jerry Garcia, Steve Howe, Steve Lacy, Lionel Salter, Earle Brown, Paco Peña, Max Roach, Evan Parker et Ronnie Scott-Bailey, le contenu traite principalement du contexte relatif à l'improvisation collective.

De même, les recherches de *Wisdom of the Impulse On the Nature of Musical Free Improvisation* (1998) de Tom Nunn, et *Negotiating Freedom: Values and Practices in Contemporary Improvised Music*, (Black Music Research Journal, 2002) de David Borgo se focalisent sur la pratique collective au lieu de la pratique individuelle.

Par ailleurs, l'ouvrage de Matthieu Saladin, *Esthétique de l'improvisation libre Experimentation musicale et politique* (Les presses du Réel, Dijon, 2014) contribue à la compréhension historique et esthétique de l'improvisation libre européenne. De son côté, la publication de John Corbett, *A listener's guide to free improvisation* (The University of Chicago Press, Chicago, 2016), comprend un ensemble de stratégies d'écoute pour comprendre cette pratique d'improvisation. Les textes cités ci-dessus s'interrogent plutôt sur la pratique collective et sous-estiment la pratique individuelle, comme s'il n'était pas possible de manifester le phénomène de l'improvisation. Pour Derek Bailey, l'improvisation en solo est une étape de préparation où l'on

perfectionne la technique de base de l'instrument, où l'on développe des procédures qui favorisent l'émergence de nouvelles idées particulières et où l'on exerce un travail mécanique long et fastidieux comme stratégie à moyenne portée :

But with solo improvisation [...] there are definite possibilities for practise. Not a pre-fixing of material nor preparing devices but something which deals with and, hopefully, can be expected to improve the ability to improvise. The practise I do divides into three areas. Firstly, the normal basic technical practise, the musical equivalent of running on the spot, the sort of thing which might be useful to the player of any music. [...] The second area of practise is centred on exercises worked out to deal specifically with the manipulative demands made by new material. [...] The third area, and I suspect this type of practise is done by many improvisors, if they practise at all, is similar to something known in jazz circles at one time as 'woodshedding'. (Do jazz players not do this now or do they call it something else?) It is the bridge between technical practise and improvisation. As personal as improvisation itself, it approximates to it but is really quite different¹.

Ce même auteur affirme au contraire que l'interaction est le seul mécanisme qui favorise l'émergence d'une musique inattendue :

Whatever the advantages to solo playing there is a whole side to improvisation; the more exciting, the more magical side, which can only be discovered by people playing together. The essence of improvisation, its intuitive, telepathic foundation, is best explored in a group situation. And the possible musical dimensions of group playing far outstrip those of solo playing².

Dans cette même optique, Nunn précise que les résultats de ses entretiens révèlent que les musiciens préfèrent l'interaction de l'improvisation collective plutôt que l'improvisation individuelle :

¹ Derek Bailey, *Improvisation: Its nature and practice in music* (Ashborune, England: Da Capo Press, 1993), p. 110.

² Derek Bailey, *Improvisation: Its nature and practice in music* (Ashborune, England: Da Capo Press, 1993), p. 112.

Respondents were almost equally divided in their opinions whether group improvisation or solo is more difficult. At the same time, the majority preferred group improvisation over solo. Comments on the differences between solo and group free improvisation give a good indication of the communicative and interactive aspects of free improvisation. They also attest to pre-compositional thinking in solo improvisation and certain necessary social attitudes in group improvisation. Again, particular "themes" come to light examining this aspect of free improvisation³.

A la suite de ce qui précède, la question suivante se pose : si l'interaction est le facteur qui favorise l'exécution de la musique improvisée, alors pourquoi les différents improvisateurs ont-ils décidé de produire en solo, en concert et en studio, leurs propres improvisations dans les années 70 ?

Malheureusement, le manque de documentation sur l'improvisation libre en solo, depuis son émergence jusqu'à aujourd'hui, ne permet pas de savoir ce qui a motivé les musiciens pionniers de l'improvisation libre à se lancer dans ces conditions de performance. Pendant plus de quatre décennies, cette pratique musicale a été reléguée par la musicologie et l'histoire de l'art. Au cours de ce travail de recherche et lors de la rédaction du présent rapport, aucun article ou livre n'a été trouvé sur son contexte historique ou esthétique. Ce désintérêt révèle un vide à combler dans la mesure où il existe des preuves de son existence et suscite la question suivante : Que doit-on entendre par « improvisation libre en solo » ?

Pour y répondre, nous menons cette recherche d'un point de vue général à un point de vue particulier. Au cours de cette quête, nous répondons aux questions suivantes qui, à leur tour, favorisent le développement de chaque chapitre : Qu'est-ce que l'improvisation ? Qu'est-ce que l'improvisation libre, l'improvisation libre en solo ? Qu'est-ce qui remplace l'interaction lorsqu'on improvise « librement » dans des conditions individuelles ?

Le premier chapitre vise à clarifier la notion d'improvisation dans le domaine de la musique. On y identifie les termes qui entourent ce phénomène musical et qui sont utilisés

³ Tom Nunn, *Wisdom of the Impulse On the Nature of Musical Free Improvisation Part 2*, Pdf edition, 1998, p. 65–66 <http://intuitivemusic.dk/iima/tn_wisdom_part2.pdf>., p. 65–66.

quotidiennement en tant que synonymes. Cependant, son utilisation soulève le doute et la confusion dans l'identification de l'improvisation. Ainsi, en remettant en question les notions de *spontanéité* et de *création ex nihilo*, il est reconnu que ces concepts ne sont pas compatibles pour déterminer lorsque l'improvisation se manifeste puisque les caractéristiques sonores du moment conditionnent les qualités du matériau musical émergent et proviennent des connaissances et expériences de l'interprète. Une fois la notion d'improvisation isolée des termes précédents, un cadre théorique est établi sur lequel les qualités de l'improvisation musicale sont proposées. Bien que l'imprévisibilité, l'immédiateté, la nature résolutoire de l'improvisateur et la fugacité soient les quatre caractéristiques que nous considérons essentielles, elles ne se retrouvent ni dans les définitions des dictionnaires ni dans d'autres approximations. Par la suite, les deux états implicites de l'improvisation sont expliqués, ainsi que les différences qui existent entre eux.

Pour distinguer le processus de la conclusion, nous nous appuyons sur le paradigme proposé par Matthias Rousselot dans son livre *Étude sur l'improvisation musicale Le témoin de l'instant* (L'Harmattan, 2012). Les notions d'*improvisation* et d'*improvisum*, proposées par cet auteur français, identifient à la fois l'état vivant (en cours de réalisation) et l'état conclu (le résultat obtenu). La dernière partie de ce chapitre se penche sur la façon de faire face à l'imprévu et sur les situations où l'imprévisibilité se manifeste dans des environnements collectifs, que ce soit idiomatiques ou libres. On y trouvera également une exposition des différentes stratégies et procédures mises en place par les improvisateurs - au niveau macro, méso et microformel - pour développer la musique improvisée.

Dans le deuxième chapitre, nous analysons les influences historiques qui ont contribué à l'émergence de l'improvisation libre, et mettons en évidence ses caractéristiques qui la distinguent du free jazz et de la musique indéterministe. La présence de musiciens afro-américains - tels qu'Archi Shepp, Eric Dolphy, Ornette Coleman, Steve Lacy, Albert Ayler et Cecil Taylor - dans plusieurs pays du vieux continent, favorise la création de groupes d'improvisation qui cherchent à se démarquer du jazz idiomatique et des traditions européennes de la musique. Les idées des compositeurs de musique contemporaine de l'époque influencent également la pensée collective de certains ensembles. Par exemple, la pensée et la musique indéterministes des compositeurs John Cage et Karlheinz Stockhausen sont appréciées par Cornelius Cardew, qui faisait partie du groupe

AMM, et par Peter Brötzmann, reconnu comme l'un des pionniers et l'improvisation libre et l'auteur de plusieurs ensembles.

Cette idéologie du hasard dans la composition est également apparue d'une autre façon. Certains membres du groupe italien *Musica Elettronica Viva* sont des américains vivant à Rome et ayant étudié la musique dans de prestigieuses universités américaines, sous la direction de compositeurs renommés tels que Milton Babbitt, Mel Powell, Elliott Carter, ou en Italie avec Luigi Nono. Cependant, l'improvisation libre européenne emprunte sa propre voie en se servant de l'exploration et de l'expérimentation comme outils pour élargir son propre espace de liberté. Différents groupes se créent au Royaume-Uni, aux Pays-Bas, en Allemagne et en Italie, propageant une musique qui, à travers des concerts et des productions discographiques, manifeste des idées musicales imprévues et étrangères à toute règle de style au sein de la collectivité. La plupart des disques sont produits par des maisons de disques créées par les improvisateurs eux-mêmes. Incus Records (Royaume-Uni), Free Music Production (Allemagne), ICP (Hollande) comptent parmi ceux qui ont survécu aux assauts du temps, même s'ils se consacrent exclusivement à la production et à la diffusion de l'improvisation libre. Leur esprit réformiste, leur intérêt à abandonner toute forme de hiérarchie, la mise en place de l'interaction et l'émancipation du son idiomatique de l'instrument constituent les caractéristiques générales de la pensée des ensembles AMM, Spontaneous Music Ensemble, Instant Composer's Pool, Musica Elettronica Viva, Music Improvisation Company, New Phonic Art, Nouva Consonanza, Globe Unity Orchestra et autres.

Le troisième chapitre comprend deux parties. La première est une approche historique de l'improvisation libre en solo. Bien que la documentation soit quasi inexistante, une reconstitution de son émergence et de son développement au cours des années soixante-dix a été effectuée à partir des informations obtenues par Internet sur les différentes productions enregistrées dans le cadre de cette pratique d'improvisation individuelle. Dans cette section, les disques les plus significatifs de cette période sont exposés, et grâce à des sites web tels que www.efi.group.shef.ac.uk, www.allmusic.com, www.discogs.com/fr/ ou www.fmp-label.de, il a été possible d'établir un panorama général sur le développement de cette façon d'improviser. Bien que la quantité de références discographiques figurant dans ce chapitre soit faible, elles suffisent à établir le début de leur émergence, à connaître les conditions de leur réalisation, leurs précurseurs, les lieux où elles ont été enregistrées, les instruments utilisés et leur objectif. La segunda parte de este capítulo se

esfuerzo en delimitar las condiciones de realización que distinguen a la improvisación libre en solo, de la colectiva y de la composición. Y es con base en la reflexión y en la experiencia personal como demostramos la imprevisibilidad, la inmediatez, la naturaleza resolutive y la transitoriedad de la improvisación libre en solo. Depuis ma participation à la production discographique « *Improvisaciones libres para piano solo y en dúo con medio electrónicos* » (Universidad Autónoma de Coahuila, 2012) en tant qu'improvisateur solo, je me suis penché dans le domaine des techniques de l'improvisation sans conditions idiomatiques. Cependant, il n'a pas été possible de trouver des documents spécifiques sur cette pratique depuis lors ; de plus, les informations qui semblent s'y rapporter sont souvent erronées car elles comparent les processus d'improvisation libre individuelle, collective et de composition comme s'ils avaient les mêmes conditions (Y a-t-il des compositions collectives musicales ? Et si elles existent, pourquoi ne sont-elles pas divulguées ?) Ma formation et mon expérience, à la fois en tant que compositeur de musique contemporaine et en tant qu'improvisateur non-idiomatique, me permettent de réfléchir sur les différences entre les deux processus créatifs, et d'établir ainsi une première base pour l'observation de cette pratique musicale. Même si les différents processus d'invention musicale mentionnés ci-dessus semblent avoir des similitudes, l'intransmissibilité, l'immédiateté, la résolution et l'imprévisibilité continue, ainsi que la qualité « mono-original » sont les éléments différenciant l'improvisation en solo de l'improvisation collective, la composition, voire l'interprétation.

Le quatrième chapitre vise à analyser la forme résultante de cette pratique en tant que stratégie d'écoute. Cette démarche a pour premier objectif de fournir des outils d'analyse musicologique d'une musique qui, par nature, échappe aux méthodes analytiques traditionnelles, puis, de recréer les conditions de son développement dans l'imagination lors de son étude. Pour ce faire, la notion *d'unité de formation* est proposée afin d'établir une autre perspective dont le centre d'attention est le processus d'exécution improvisée d'une forme musicale.

Les termes de la musicologie traditionnelle sont par ailleurs évités car il s'agit d'examiner des musiques éphémères sans partition, et de renforcer notre contexte analytique. L'enregistrement audiovisuel est donc le seul témoignage de son existence. Il est important de mentionner que les exemples utilisés concernent les improvisations de Fred Van Hove (piano), Barry Guy (contrebasse) et Evan Parker (saxophone alto), pionniers de l'improvisation libre en solo ainsi que de l'improvisation libre collective. Les disques datent d'une époque récente et révèlent l'expérience

de ces trois musiciens dans cette pratique musicale. Les conclusions de ce chapitre se rattachent enfin aux concepts de *procédures préventives macro, méso et microformelles* du premier chapitre ; à la pensée libertaire de l'improvisation libre européenne du deuxième chapitre et comme arguments de la réflexion sur les conditions de la libre improvisation en solo du troisième chapitre.

Ces travaux de recherche revendiquent une pratique de l'invention musicale négligée depuis plus de quatre décennies. L'improvisation libre suscite encore des confusions de compréhension, même lorsqu'elle est diffusée dans différents festivals, cultivée dans différentes institutions de formation musicale dans différents pays - européens et américains - et réalisée dans des productions discographiques. Nous espérons en conséquence que ces travaux de recherche serviront à préparer un environnement propice à leur étude.

Mythes de l'improvisation musicale

Il existe des milieux musicaux où l'on suppose que la musique exécutée sur le moment est improvisée. Par exemple, dans les musiques de tradition orale, dans le jazz ou le blues, un lien est établi entre le musicien et l'auditeur, qui contribue à la croyance que l'on assiste à un processus d'invention en temps réel, *comme si la musique jouée était créée sur le moment*⁴.

L'improvisation comme création ex nihilo

Le manque de preuves visibles de la source qui stimule l'interprétation instrumentale favorise l'idéalisation de l'improvisation musicale. Souvent, l'auditeur perçoit l'improvisateur comme un prodige car ce dernier semble créer une musique *ex nihilo*⁵—même quand le matériel musical sera stimulé depuis la mémoire de l'exécutant. L'auditeur accepte *a priori* que l'improvisateur ne prédétermine pas les matériels de l'instant, parce que *l'improvisateur —qu'il soit musicien, poète ou acteur— doit élaborer un discours sans avoir la moindre idée au préalable de l'acte même de l'improvisation*⁶. D'un point de vue étymologique et dans le contexte musical, la notion d'improvisation ne précise pas l'origine du matériel sonore émergent. Cela a pour conséquence qu'elle est utilisée pour exprimer une grande diversité de conditions musicales où l'on suppose qu'elle apparaît “à partir du néant”. Par exemple, la musique jazz présuppose l'émanation d'idées musicales originales; pourtant, la musique émergente provient d'un vocabulaire collectif qui doit être employé conformément à une normativité collective. L'enseignement de ce genre musical promeut l'apprentissage et la mémorisation de structures musicales afin que ces dernières soient utilisées et manipulées durant l'improvisation, car une fois qu'elles sont automatisées, elles favorisent l'adaptation instantanée et le dépassement d'un quelconque évènement imprévu. Pour mener à bien une improvisation légitime, le musicien doit se débrouiller sans l'aide du moindre support visuel ou auditif, car la “non prévention” est une condition inhérente à l'improvisation. En résumé et eu égard à ce qui précède, nous pouvons dire que l'improvisation n'est pas une création

⁴ Andreas C Lehmann y Reinhard Kopiez, “The difficulty of discerning between composed and improvised music”, ESCOM-European Society for the Cognitive Sciences of Music, Special Is (2010), 113–29 (p. 123)

⁵ Antoine Pétard, *L'improvisation musicale. Enjeux et contrainte sociale* (Paris: L'Harmattan, 2010), p. 8.

⁶ *Idem*.

ex nihilo mais *ex materia*. Le matériel musical d'un vocabulaire où chaque élément a une signification et dont l'usage doit répondre aux exigences d'accords préétablis.

L'improvisation en tant que création spontanée

Sur le plan étymologique, le terme spontané provient de l'adverbe *sponte* qui signifie "selon sa propre volonté, sans intervention d'un tiers, sans aide extérieure"⁷. Depuis la perspective de son origine latine, ce vocable détermine un procédé qui se manifeste volontairement, sans aucune influence ou prescription de l'extérieur. Souvent, des approches relient la notion précédente à l'improvisation, en considérant cette dernière comme *tout ce qui se réalise spontanément, avec urgence, audace ou insouciance*⁸.

Dans le champ musical, ce vocable est utilisé pour délimiter les pratiques musicales dont le processus donne l'impression de se développer inconsciemment. Nous pensons généralement que, pendant qu'il joue, le sujet agit avec imagination et instinct pour dépasser les imprévus, en donnant l'impression à l'auditeur que le musicien est libre et autonome à chaque instant⁹. Du fait de la nature inventive de l'improvisation, son processus provoque la perception d'écouter une musique inédite en apparence, puisque *l'originalité et la nouveauté donnent à l'auditeur une impression de spontanéité*¹⁰.

Pour relever le défi implicite de cette pratique musicale, l'improvisateur doit compter sur ses connaissances et son expérience qui garantiront un résultat musical satisfaisant. Et, quand le musicien a recours à ses automatismes, à ses habitudes, et qu'il les associe à la dextérité, cela donne l'impression qu'ils émergent sans la moindre difficulté. Harris y Fielders affirment à cet égard:

⁷ José María Mir, s.v. "Sponte", VOX: Diccionario ilustrado Latino-Español, Español-Latino, Décimoquin (Barcelona: Bibliograf S.A., 1964), p. 636.

⁸ Antoine Pétard, *L'improvisation musicale. Enjeux et contrainte sociale* (Paris: L'Harmattan, 2010), p. 7.

⁹ Bruno Couderc, "L'improvisation en danse" (Université Rennes 2, 2010), p. 53 <<http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00458233>>, p.53.

¹⁰ Alfred Willener, *Le désir d'improvisation musicale : Essai de sociologie* (Paris: L'Harmattan, 2008), p. 18.

La spontanéité se produit quand tu n'as pas à réfléchir à ce que tu joues. C'est une réaction sur l'instant. [...] . Ton objectif en tant qu'improvisateur est de connaître ton instrument, les gammes, les accords et les intervalles pour qu'ils se convertissent consciencieusement en réponses involontaires—de seconde nature. La véritable improvisation n'est pas artificielle. Elle est naturelle et spontanée¹¹.

Nous pensons toutefois qu'il n'est pas approprié d'utiliser la notion de spontanéité pour faire référence à l'improvisation musicale, car l'extérieur, lui, conditionne bien sa réalisation. Par exemple, dans le jazz ou le flamenco, les caractéristiques de l'instant musical influencent la sélection et l'exécution du matériel musical. Le musicien doit reconnaître les caractéristiques de l'instant (la tonalité, l'accord, la pulsation entre autres) pour choisir l'action la plus adéquate, en fonction du style musical.

Approches des qualités de la notion d'improvisation en musique.

L'imprévisibilité

La plupart des approches sur ce phénomène musical désignent la “non prévision” comme l'attribut le plus important de l'improvisation: *les articles des dictionnaires sont unanimes, une improvisation se joue sans aucune préparation*¹². Par ailleurs, on affirme régulièrement que pendant sa réalisation on joue sans réfléchir, du fait de l'indétermination de son développement. Alors, qu'est-ce qui incite le musicien à improviser s'il n'existe pas de plan détaillé de l'exécution? Pourquoi improviser? Où naît la volonté d'improviser? Pourquoi se risquer à l'instant indéterminé et à l'imprévu? Willener affirme que le désir d'explorer l'instant indéterminé et de s'exprimer immédiatement encouragent l'action de l'improvisation. Ikor, quant à lui, indique que l'improvisation est stimulée par le désir intentionné d'agir de façon interrompue, sans aucune

¹¹ Howard C. Jr. Harris y William B. Fielder, *The complete book of improvisation/composition and funk techniques*, 1st Ed (Houston: DeMos Music, 1980), p. 101.

¹² Pétard, p. 10.

prévention. Pour l'auteur, la "non prévention" n'est pas la seule condition qui fait que l'improvisation se révèle; elle se manifeste *par la volonté d'agir en permanence sans prévoir*¹³.

Compte tenu de ce qui précède, on peut considérer que l'intérêt porté à organiser le matériel musical s'intensifie au fur et à mesure que se réalise l'improvisation. S'il en est ainsi, alors on peut en déduire l'existence d'une relation proportionnelle entre l'exploration et l'intérêt: plus on aura une idée précise de la forme finale à obtenir, et plus important sera le contrôle de l'exploration; et, par conséquent, le désintérêt pour réaliser une action aléatoire quelconque. Enfin, l'imprévision peut être perçue dans n'importe lequel des aspects de la musique: que ce soit dans la forme, la hauteur, le timbre ou le rythme, l'improvisation trouvera son espace pour se manifester là où la non détermination se révélera.

L'Immédiateté

Cette pratique se caractérise également par la suppression de toute intermédiation temporelle. Durant sa réalisation, la réflexion et l'exécution convergent au même moment pour favoriser l'improvisation. Cette articulation doit persévérer pour éviter l'insertion d'un intervalle temporel possible dans le développement car, si le contraire se produit, on court le risque d'interrompre le flux de l'exécution. Pour cette raison, *l'improvisation peut être décrite comme des actions immédiates, où il n'y a pas de temps pour penser en profondeur*¹⁴. Pour agir rapidement, il convient de faire preuve de sagacité pour répondre de manière satisfaisante aux imprévus. Cette rapidité avec laquelle sont prises les décisions pour exécuter les actions fait que l'improvisation est perçue comme *la créativité manifeste au moment de l'invention et de l'intuition*^{15z}. La dextérité pour exécuter rapidement une idée conçue est essentielle, car l'action improvisée doit *réagir en temps voulu d'une manière à la fois subtile et objective à des conditions imposées*¹⁶.

¹³ Tristan Ikor, "Significations de l'improvisation" (Université Lumière Lyon 2, 2014), p. 14.

¹⁴, p 46. Bjørn Alterhaug, "Improvisation as Phenomenon and Tool for Communication, Interactive Action and Learning.", en *Improvisation: Between Technique and Spontaneity.*, ed. Marina Santi (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2010), pp. 103–34 (p. 115).

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ Volker Biesenbender, *Plaidoyer pour l'improvisation dans l'apprentissage instrumental* (Paris: Van de Velde, 2001), p. 91.

La résolution

L'orientation de l'improvisation repose sur la réflexion urgente, avec pour objectif de chercher des solutions possibles et de décider de manière adéquate de l'action à mener, puisque préciser — avant l'acte et dans l'imagination de l'improvisateur—les caractéristiques du matériel musical favorise l'efficacité du développement de l'improvisation. L'instrumentiste doit constamment examiner, avec ingéniosité, les possibles solutions qui favoriseront l'obtention d'un résultat musical satisfaisant. Pour y parvenir, il faut dissiper toute incertitude et avoir un objectif précis – détaillé ou esquissé soit depuis le début soit pendant son développement – qui pourra être atteint et qui correspondra aux capacités instrumentales de l'exécutant.

Bailey expose le cas du guitariste de flamenco comme un exemple où le musicien doit procéder de manière résolutive¹⁷: Les conditions d'exécution du guitariste sont différentes quand il joue en duo de quand il est soliste. Dans le premier cas, son attention se concentre sur le chanteur, car ce dernier suscite chez le guitariste une réaction musicale et immédiate. En particulier quand on ne connaît pas la durée d'un accord pendant que l'instrumentiste accompagne le chanteur; c'est justement là qu'une difficulté apparaît. Dans le second cas, quand le guitariste de flamenco joue en solo, ce dernier doit émuler l'image du chanteur à travers des mélodies ou des lignes mélodiques habituelles en lui et conformément aux normes du genre musical. Par conséquent, on peut affirmer que compter sur un ensemble de règles de style facilite la sélection et l'exécution du matériel musical durant l'improvisation, et réduit à son tour toute incertitude. Ces règles servent de cadre de référence pour agir de façon adéquate devant toute situation inopinée.

Le caractère éphémère

En général, l'improvisation se manifeste durant un laps de temps déterminé et unique. Son début est toujours impulsé par quelque imprévu, et elle prend fin une fois l'objectif atteint. Toute tentative de répétition de son développement, ou d'une partie de celui-ci, serait inexact du fait que l'irréversibilité du temps empêche que les conditions d'improvisation soient exactes, telles qu'elles l'ont été auparavant. Par conséquent —dans le contexte musical— les circonstances influent sur

¹⁷ Derek Bailey, *La improvisación: su naturaleza y su práctica en la música*, ed. Peyrou Mariano (Gijón: Trea, 2010), p. 54.

la détermination des qualités sonores de l'instant de l'improvisation, en transformant son développement en un processus éphémère et sa conclusion en un résultat provisoire. L'improvisation musicale consiste en un processus dynamique et continu qui se constitue au fur et à mesure des contraintes qui vont surgir sur le moment; c'est pourquoi cette pratique musicale exige de *se transformer en son contemporain*¹⁸ pour la comprendre telle qu'elle est réellement. En ce sens, le pianiste et improvisateur Keith Jarret souligne que la transcription de son concert improvisé *Köln Concert* s'oppose à la nature même de l'improvisation, car la notation musicale est insuffisante pour préciser avec exactitude les "imperfections" d'une exécution improvisée¹⁹.

Finalement, le développement de l'improvisation est inimitable car tout ce qui aura influencé est intervenu *in situ* pendant la réalisation: l'instrument, l'humeur de l'exécutant, les conditions acoustiques du lieu et le public changent constamment. Ces derniers ont une influence directe ou indirecte sur la réflexion urgente, l'action immédiate, la décision adéquate et l'exécution indéfinie du musicien improvisateur.

Le paradigme de l'improvisation de Matthias Rousselot

Afin de comprendre le phénomène de l'improvisation musicale, Matthias Rousselot propose dans son livre *Étude sur l'improvisation musicale : Le témoin de l'instant*, deux perspectives pour en favoriser la compréhension. La première d'entre elles se situe dans le champ musical, dans le but de déterminer deux états distincts de l'improvisation et en tenant compte de la différence qu'établissent les termes latins *actio*, qui fait référence à une action en cours de réalisation, et *actum*, en tant qu'action réalisée ou produit de l'*actio*. La seconde perspective est orientée vers une position anthropologique. Pour l'auteur, *in-pro-videre* — littéralement "ne pas avoir vu à l'avance" — est immanent à la nature de l'être humain. Si toute action planifiée de ce dernier est susceptible d'erreur, l'improvisation peut quant à elle émerger pour trouver une solution satisfaisante à l'objectif préétabli à cause d'un imprévu.

¹⁸ Jean-Francois De Raymond, *L'improvisation: contribution a la philosophie de l'action.*, Problèmes et controverses (Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1980), p. 36.

¹⁹ 55. Keith Jarret, "The Koln Concert (for Piano)" (Tokyo: Schott Japan, 2007), p. 87 <<http://www.mindformusic.com/public/pdf/keithjarrett-thekolnconcert.pdf>>.

Improviso: Le processus en action de l'improvisation

D'après Rousselot, l'*improviso* est un procédé particulier car l'immédiateté oblige que la réalisation de l'action n'ait pas de représentation interne précise du résultat à obtenir. Le processus cognitif préalable à l'acte peut seulement établir une image interne relative, contraire aux actions dont on connaît par avance leur résultat. En opposition à d'autres approches, l'improvisation n'est pas, pour cet auteur, une démarche réfléchie car ce n'est pas un mécanisme de défense ou une réaction instinctive contre un élément de l'environnement. Le fait d'agir de façon raisonnée, d'un point de vue psychologique, est une réponse involontaire à un stimulus. Par conséquent, l'acte réfléchi serait contraire à l'*actio* volontaire de l'improvisation parce que ce dernier, lui, a été décidé. Depuis le point de vue de cet auteur, il faut comprendre la notion d'*improviso* comme étant l'improvisation en cours de réalisation.

Improvisum: L'improvisation conclue.

Par ailleurs, la notion d'*improvisum* de Rousselot fait référence au résultat obtenu une fois finalisée l'improvisation ou *improviso*. L'*improvisum* est la forme formée qui, du fait de sa nature éphémère, pourrait subsister soit dans la mémoire, sous la forme de traits, ou au moyen d'une cristallisation. Dans l'improvisation musicale, l'obtention d'un résultat qui soit reproductible ou re-exécutable instrumentalement ne fait pas partie de la nature de cette pratique, parce que l'improvisateur n'avait ni représentation précise du résultat à obtenir, ni intérêt à le répéter à une autre occasion postérieure. Compte tenu de ce qui précède, nous pouvons dire que le caractère transitoire ou éphémère de l'improvisation est en relation directe avec le manque d'intérêt pour la transcendance: *Par conséquent, le résultat de l'improvisation est une entité inédite et évanescence, à moins qu'elle n'acquière un niveau élevé de chosification*²⁰.

In-pro-videre: Un processus exploratoire et évaluatif.

Enfin, Rousselot propose le terme de *im-pro-videre* comme autre acception et constituant pour compléter la définition de l'improvisation proposée par l'auteur. D'après l'auteur, le propre *actio*

²⁰ Mathias Rousselot, *Étude sur l'improvisation musicale : Le témoin de l'instant* (Paris: L'HARMATTAN, 2012), p. 144.

ne garantit pas *l'actum*; et quand ce dernier n'est pas ce qui est souhaité, alors c'est quand il émerge *in-pro-videre* —dont le préfixe latin *in* exprime la négation; *pro*, vers l'avant, et *videre*, voir—. Cette notion désigne une perspective de l'improvisation qui est inhérente à la réalité humaine, dont le développement se base sur l'essai et l'erreur; et il prend fin quand est obtenu le résultat souhaité. Il s'agit d'un procédé qui sert à "sonder" les solutions probables et disponibles dans le milieu en permettant à l'homme de trouver des ressources, des procédés et une expérience.

Stratégies individuelles d'improvisation dans les milieux collectifs idiomatiques et libres.

Pour notre étude, nous définissons comme milieu d'improvisation musicale ces espaces où l'on promeut un processus d'exécution non prédéterminé. Toutefois, celui-ci peut être régulé par des critères préétablis afin d'obtenir un résultat sonore satisfaisant. Par conséquent, nous pouvons affirmer qu'il existe deux domaines principaux et à la fois distincts: l'improvisation idiomatique et l'improvisation libre.

Chacun de ces domaines musicaux a ses propres procédés qui infèrent sur l'exécution de chacun des participants. Pour comprendre de manière générale leurs stratégies, nous jugeons utile d'utiliser la notion de schéma car, du point de vue de la cognition, il s'agit de structures non absolues ni même entièrement déterminées. Leur manque de spécificité favorise l'insertion d'information nouvelle à partir de l'expérience, ce qui encourage leur enrichissement et leur modification lors d'une utilisation ultérieure. Les schémas peuvent être considérés comme un «échafaudage», *c'est à dire comme des ossatures vides qui sont remplies à différentes occasions des détails appropriés à une situation spécifique*²¹. Si nous adaptons ce terme à notre contexte de recherche, nous pouvons proposer l'idée qu'un schéma musical correspondrait à des modèles, des idées ou des représentations musicales qui influent sur les décisions et nourrissent l'élan de l'improvisateur, que ce soit de manière générale, partielle ou particulière. La flexibilité des schémas musicaux favorise leur adaptation, leur modification et leur relation avec les autres représentations, étant donné que ces derniers ne sont pas totalement détaillés.

²¹ David Hargreaves, *Música y desarrollo psicológico* (Barcelona, España: Editorial GRAO, 1998), p. 167.

Méthodes schématiques dans l'improvisation idiomatique

Une méthode schématique doit être comprise comme étant l'usage de représentations musicales qui servent à établir des stratégies, dans le but de contrôler une improvisation. Par exemple, une mélodie, une séquence harmonique, une figure rythmique, les changements d'intensité et de timbre, ou même la forme globale, peuvent être représentés dans l'imagination de l'improvisateur et utilisés de différentes manières et autant de fois que cela sera nécessaire. Ces schémas peuvent appartenir à un langage collectif, être exclusivement utilisés par l'individu ou se révéler *in situ*. Par ailleurs, nous pensons qu'il existe trois catégories de ces types de représentation, selon leur perspective et leur taille. Nous appelons le premier d'entre eux le schéma *macro-formal*, dont les caractéristiques générales servent de guide global pour accomplir l'improvisation. Ce dernier peut faire référence à la durée totale, au nombre de sections internes, à la direction, à la pulsation, etc.

La seconde catégorie correspond au schéma *meso-formal*, qui représente une mélodie, une progression harmonique ou un ensemble de figures rythmiques qui favorisent les qualités musicales d'un laps de temps à moyenne échelle. Enfin, le schéma *micro-formal* est en rapport avec les représentations de courte durée, dont la maléabilité facilite les changements de registre, les répétitions, les modifications ou la mise en relation avec d'autres représentations, afin d'animer le flux de l'improvisation.

D'autre part, nous considérons nécessaire de déterminer un type d'improvisation dont le développement doit prendre en compte un ensemble de normes de style. Derek Bailey propose le terme de *improvisation idiomatique* pour distinguer un type fréquent de pratique musicale, dont l'exécution est étroitement liée à un ensemble de normes préétablies, stables et qui appartiennent à une collectivité²².

Pour sa réalisation, les musiciens peuvent faire usage d'un *modèle-composition* comme stratégie macroformelle. C'est à dire qu'il s'agit d'utiliser une composition ou un thème fixe pour improviser à partir de cette dernière, en ayant recours à des méthodes similaires et communes à

²² Bailey, *La improvisación: su naturaleza y su práctica en la música*, p. 27.

*celles de la composition*²³. Par exemple, le standard du jazz est un thème qui sert à projeter le plan formel de toute une improvisation idiomatique, même si l'on ne connaît pas au préalable et spécifiquement le contenu musical de chacune des parties qui intégreraient la forme résultante.

Au niveau méso-formel, les improvisateurs idiomatiques peuvent utiliser le *modèle-formule* pour développer des parties ou des sections de l'improvisation²⁴. Cela consiste à réaliser des répétitions ou des récurrences de celui-ci pour promouvoir la continuité et l'intérêt durant une période de temps déterminée. Tel est le cas du "blues à 12 mesures", qui consiste en une progression harmonique répétitive durant douze mesures et sur laquelle les musiciens improvisent leurs mélodies, en respectant une échelle et des figures rythmiques prédéterminées.

A un niveau plus particulier, les musiciens peuvent utiliser le *modèle d'apprentissage* comme schéma micro-structurel. Celui-ci consiste en un patron de petites proportions qui favorisent l'exécution durant un court laps de temps. Bien qu'il soit clairement identifiable, en fonction de l'éloquence instrumentale du musicien, celui-ci fera en sorte que ce type de modèle soit perçu comme étant une idée complexe. Tel est le cas de l'utilisation de modèles rythmico-mélodiques de courte durée connus sous le terme de *riffs* dans le blues. Ces derniers ont pour fonction de développer des thèmes ou des idées musicales pour "répondre" au soliste ou au chanteur²⁵. D'après Lortat-Jacob, dans de nombreuses pratiques musicales à travers le monde, on cultive et on transmet de génération en génération ce type de modèles afin de faciliter l'apprentissage de l'improvisation²⁶.

Procédés dans l'improvisation libre

Dans l'actualité, la notion d'improvisation libre est un terme consensuel pour faire référence à un type de pratique musicale dont le matériau sonore émergent n'appartient pas à un mode d'exécution musicale commun basé sur un ensemble de normes. Comme le rapporte Bailey, il

²³ Bernard Lortat-Jacob, "Formes et conditions de l'improvisation dans les musiques de tradition orale", en *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e Siècle*, ed. Jean-Jacques Nattiez, L'Unité (Arles-Paris: Actes Sud/Cité de la musique, 2007), p. 1253 (p. 671).

²⁴ *Idem*, p. 672.

²⁵ "Twelve-bar blues" <https://en.wikipedia.org/wiki/Twelve-bar_blues#Variations>.

²⁶ Lortat-Jacob, p. 672.

s'agit d'un type d'improvisation non idiomatique car son esthétique est caractérisée par sa non conformité tant envers un style ou un langage comme envers un son spécifique²⁷. C'est à dire que dans l'improvisation libre on évite d'utiliser des modèles musicaux mélodiques, rythmiques, harmoniques ou formels de styles reconnaissables durant leur développement. Cette pratique musicale est également connue comme *Free European Improvisation* pour la différencier d'autres musiques qui utilisent l'improvisation, telle que le Free Jazz, la musique indéterministe ou aléatoire.

De façon similaire à l'improvisation idiomatique, on utilise aussi dans l'improvisation libre des stratégies macro, meso et micro-formelles. Bien que l'idéal de ce type d'invention soit l'exécution d'un matériel musical et sonore non prédéterminé, ainsi que l'exclusion de normes de style musical, quelques auteurs reconnaissent l'existence de procédés récurrents dans la *Free European Improvisation*.

Depuis une perspective à grande échelle, il est possible de reconnaître six schémas processaux dans l'improvisation libre collective. Le premier d'entre eux pourrait consister à réaliser une *forme narrative classique*, dans laquelle l'improvisateur peut avoir à l'esprit un schéma global qui inclurait l'introduction, l'exposition, le conflit et la résolution²⁸. *La forme ondulatoire* est une autre possibilité en tant que procédé macro-formel. Il s'agit d'un mode d'improvisation dont les changements d'intensité sont oscillants. Son développement commence à faible intensité comme s'il s'agissait d'une introduction. Ensuite, la musique augmente sa puissance jusqu'à atteindre un niveau maximum possible, puis diminue immédiatement. Et ainsi successivement à plusieurs occasions tout au long de l'exécution, pour terminer finalement à un niveau similaire au point initial²⁹.

Une seconde option est de suivre un *procédé logico-cathartique*, qui consiste à réaliser un développement graduel en trois étapes principales: croissance, climax et décroissance. La première partie se caractérise par la graduation ascendante de l'intensité musicale. Dans la seconde, l'interaction se développe de façon impulsive afin de provoquer une situation de conflit intense,

²⁷ Bailey, *Improvisation: Its nature and practice in music*, p. xii.

²⁸ John Corbett, *A listener's guide to free improvisation* (Chicago: The University of Chicago Press, 2016), p. 81.

²⁹ Wade Matthews, *La libre creación musical* (Barcelona: Turner Publicaciones), p. 52.

en donnant l'impression d'une exécution non réfléchie de la matière musicale. Dans la dernière phase, la musique diminue progressivement son intensité pour prendre une nouvelle direction vers un dénouement³⁰.

Une autre méthode pour improviser de façon non idiomatique est d'exécuter un *procédé par juxtaposition*. Dans ce cas, le raisonnement, pendant son développement, s'appuie sur la confrontation constante entre les dynamiques, le timbre, le matériel mélodique et rythmique à tout instant. C'est une stratégie qui unit des idées musicales de nature distincte.

La quatrième possibilité consiste à établir une stratégie générale ou une ébauche préliminaire. Même si cette "préformalisation" de l'improvisation pourrait être antagonique à l'idéal de la *Free European Improvisation*, cette méthode d'*improvisation structurée* est commune dans ce milieu musical³¹. La dernière possibilité de ces procédés est la réalisation d'une *forme in situ* où tout son développement est réalisé sans aucun plan préalable, dans le sens le plus absolutiste et le plus idéaliste³².

D'autre part et d'un point de vue meso-formel, le musicien peut agir de deux manières différentes dans un environnement d'improvisation libre collective. Une d'entre elles consiste à faire une *articulation organique* afin de favoriser le lien entre les différentes idées musicales émergentes et de développer un épisode cohérent. Pour y parvenir, le musicien peut procéder soit en *mode cyclique* (répétitions d'un même schéma), soit en *mode récurrent* (réurrences ou variations sur un schéma) o en *mode évolutif* (transformation progressive d'une idée musicale jusqu'au point de l'ignorer).

D'autre part, *l'articulation non narrative*³³ est un groupe de stratégies qui favorisent la réalisation d'un épisode apparemment incohérent et délié en son for intérieur. La première de ces stratégies consiste à exécuter du matériel musical désarticulé. Cette *façon de faire par juxtaposition* peut provoquer un désintérêt envers l'improvisation si cette dernière est réalisée de

³⁰ Corbett, p. 81.

³¹ *Ídem*, p. 16–17.

³² *Ibidem*, p. 83–84.

³³ *Ibidem*, p. 82.

façon excessive, car le changement constant peut produire la perception d'une improvisation en état permanent³⁴. Alors que la *façon de faire par contraste* est un procédé qui a l'intention de faire émerger des figures musicales en constante opposition, tant avec les idées précédentes qu'avec l'instant.

Au niveau micro-formel, les musiciens peuvent mener à bien essentiellement trois procédés. L'un d'eux est l'*utilisation de matériel sonore par délibération*, qui consiste à utiliser des schémas musicaux de courte durée, provenant de leur mémoire. Chaque exécutant a accumulé un répertoire ou une *boite à outils* comme un ensemble de schémas établi sur la base de l'expérience et de la répétition³⁵. Ce catalogue n'inclut pas seulement des unités rythmico-mélodiques, mais aussi des techniques d'émission du son (vocal ou instrumental), et de manipulation timbrique, rythmique et phraséologique, ainsi que d'altération sonore pour former des motifs utilisables à volonté³⁶. L'*utilisation de matériel sonore par sérendipité* fait référence à la découverte inattendue d'un matériau musical *in situ*, dont la valeur est comprise et dont l'utilité est reconnue par l'improvisateur à ce même instant³⁷. Fréquemment, le musicien a recours à son lexique gestuel dans le but de faire émerger des idées qui ne se sont pas encore manifestées. La *manipulation de la dynamique* consiste à exécuter des idées à faible ou à haute intensité. Dans le premier cas, cela est compris comme étant une stratégie d'adaptation de l'espace acoustique. Dans le second cas, comme étant un moyen de donner de l'énergie afin de ranimer une improvisation qui est réalisée langoureusement³⁸.

³⁴ *Ibidem*, p. 76.

³⁵ *Ibidem*, p. 86.

³⁶ Frédéric LAGRANGE, *Musiques d'Égypte*, Paris/Arles, Cité de la musique/Actes Sud, 1996, p. 99 citando Saif Ben Abderrazak Mohamed, "Le taqsîm entre tradition et évolution", en *Penser l'improvisation* (Sampzon: Delatour France, 2015), pp. 53–90.

³⁷ Rousselot, p. 55.

³⁸ Corbett, p. 71.

LES INNOVATIONS MUSICALES DE L'IMPROVISATION LIBRE EUROPÉENNE

Le *Free Jazz*, la musique contemporaine et le *Fluxus* avant l'émergence de l'improvisation européenne libre

Apparition et avènement du Free Jazz

À la fin des années 1950 et pendant toute la décennie suivante, des bouleversements sociaux surviennent aux États-Unis en raison des inégalités engendrées par les politiques gouvernementales de ségrégation envers la communauté afro-américaine. Cette situation a poussé les musiciens de ce milieu social à y intervenir avec leur musique pour revendiquer leurs origines et exprimer leur mécontentement face aux lois leur interdisant un rôle équitable dans la vie.

Une nouvelle musique voit le jour dès la seconde moitié des années cinquante, qui, par l'exploration et l'expérimentation, tente de se libérer de la rigidité imposée par les règles du style musical. C'est alors que surgit ce qu'on appelle le *Free Jazz*, qui avait pour intérêt de revendiquer la pratique de l'improvisation et de s'opposer aux normes de style imposées par certains genres musicaux du jazz, notamment le *hard bop* et autres genres du jazz³⁹. Pour les musiciens de cette pratique, l'improvisation consistait à se libérer des qualités musicales, telles que la hauteur, la métrique et la forme⁴⁰.

Toutefois, la disparité ethnique demeurait perceptible dans divers secteurs sociaux au cours de la première moitié des années 1960. Bien que des progrès aient déjà été réalisés dans le domaine de l'égalité dans certains domaines, l'inégalité persistait dans le domaine de la musique. Les musiciens de jazz afro-américains, par exemple, étaient défavorisés dans l'industrie de la musique. Cette dernière et les médias étaient contrôlés par des Blancs qui, à leur tour, se penchaient sur la diffusion de contenus destinés à leur secteur social, et cela de façon presque exclusive. Cette réalité a vivement incité les musiciens de jazz à participer à des manifestations contre les politiques

³⁹ Kevin Whitehead, *Why jazz? : a concise guide* (New York: Oxford University Press, 2011), p. 85.

⁴⁰ Il est important de souligner au lecteur que pendant un certain temps, les termes *Avant-garde Jazz* et *Free Jazz* étaient considérés comme synonymes par la similitude de leur son et leur décalage avec l'harmonie traditionnelle. Cependant, l'avant-garde jazz se distingue par sa prédétermination sur le plan formel et mélodique. Cf. Mark C. GRIDLEY et Barry LONG, « Avant-garde Jazz », *The Grove Dictionary of American Music*, deuxième édition, supplément sur Grove Music Online 4 octobre 2012.

gouvernementales. Avec leurs voix et les instruments dont ils disposaient, ils réclamaient principalement l'égalité des droits pour tous les citoyens et la responsabilité gouvernementale. Le nouveau jazz est devenu le miroir de la société dans tous ces bouleversements sociaux, en particulier de la société afro-américaine, en reflétant douleur, colère, frustration et chaos. [...]”⁴¹.

C'est le saxophoniste Ornette Coleman qui est honoré comme étant le père du terme *free jazz*, en grande partie par sa contribution au développement de cette pratique et à la diffusion des idées musicales esthétiques qui ont influencé de nombreux musiciens afro-américains jusqu'à maintenant⁴². Dans les notes de son album *Change of Century* (1959), ce musicien expose ses aspirations artistiques comme une nouvelle voie de recherche sonore visant à orienter l'improvisation à l'émancipation des contraintes et des limites créatrices du jazz idiomatique. Coleman concevait la notion de « groupe d'improvisation » dans le jazz d'une manière différente à l'époque. Pour lui, l'improvisation collective devait s'affranchir des normes qui régissaient l'improvisation. C'est pourquoi le saxophoniste inclut l'adjectif *free* pour désigner un type d'improvisation qui se déroule dans un espace plus ouvert, permettant au musicien de décider par lui-même ce et comment faire jouer son matériel musical.

La notion de Coleman de *Free Improvisation Group* supposait que l'ensemble était prédisposé à jouer de la musique sans aucune prédiction formelle. Chacun des membres avait le pouvoir de décider par lui-même du contenu, de la manière et du moment de jouer son matériel musical.⁴³

C'est dans sa production musicale *Free Jazz : A Collective Improvisation* (Atlantic, 1960) que les notions de liberté évoquées par Coleman dans les notes de *Change of Century* sont le mieux appréciées. Ce nouvel album deviendra l'une des productions les plus significatives et les plus influentes de la musique en général. Sa réalisation a été menée de façon non conventionnelle, ce qui a donné une nouvelle direction à la pensée de Coleman. L'expérimentation de l'improvisation a été élaborée en formant deux quatuors en vue d'enregistrer en une seule prise chacun des titres

⁴¹ Franck TIRRO, *Historia Del Jazz Moderno* (MA NON TROPPO, 2007), p. 93 cité sur <https://lacarnemagazine.com/jazz-los-anos-60-parte-ii-la-revolucion-del-free-jazz/>.

⁴² Alyn Shipton, *Jazz makers: vanguards of sound* (New York: Oxford University Press, 2002), p. 190.

⁴³ Alyn Shipton, *Jazz makers: vanguards of sound*, ed. Oxford University Press (New York, 2002).

qui composent l'album. Le résultat fut radical et provocateur pour l'époque : Coleman, avec les bassistes Charlie Haden et Scott La Faro, les batteurs Billy Higgins et Ed Blackwell et les trompettistes Freddie Hubbard et Donald Cherry enregistraient deux sessions sans préparation, positionnant chaque quatuor dans un circuit différent du mélange sonore.

Sa musique reposait sur une méthode d'improvisation qu'il appelait « harmolodics ». C'est une façon d'improviser qui consiste à exécuter le matériau mélodique à différentes hauteurs, en obtenant ainsi une polytonalité. Ce système favorise l'émancipation de tout centre tonal, l'autonomie de la progression harmonique et l'équilibre entre les différents instruments. La musique de Coleman a progressivement influencé d'autres musiciens de jazz afro-américains. L'impulsion de dynamiser, de libérer et de flexibiliser l'improvisation est devenue un standard de la révolution musicale pour certains. Au début des années soixante, Archie Shepp, Cecil Taylor, Albert Ayler, Eric Dolphy, Don Cherry entre autres se sont attachés à cette manière d'improviser. Malgré le rejet et la critique négative qu'ils ne cessaient de subir, ces musiciens persévèrent dans leur diffusion.

Toutefois, cette musique n'a pas été appréciée ni comprise comme l'auraient souhaité la plupart des musiciens mentionnés ci-dessus. Dans la seconde moitié des années soixante, des musiciens tels qu'Albert Ayler, Eric Dolphy, Steve Lacy, Don Cherry et Cecil Taylor sont partis en Europe où ils ont été chaleureusement accueillis. En collaboration avec d'autres jeunes musiciens également intéressés par l'improvisation, ces free-jazzistes ont formé des groupes musicaux et enregistré des disques au Danemark, en Suède, en France, en Angleterre et aux Pays-Bas, contribuant ainsi au développement de *l'improvisation européenne libre*.

L'arrivée du Free Jazz en Europe

Le saxophoniste Albert Ayler fut l'un des premiers à se rendre en Europe. En 1962, il fait sa première présentation dans la salle principale de l'Académie de musique avec Torbjörn Hultcrantz (basse) et Sune Spångberg (batterie), avec qui il enregistre les disques « The First Recordings Vol. 1 » et « Vol. 2 » (Bird Notes, BNLP 2, Suède, 1962). Un an plus tard, Ayler forme un quatuor avec Niels Brøsted (piano), Niels-Henning Ørsted Pedersen (basse) et Ronnie Gardiner (batterie), avec qui il enregistre l'album *My Name is Albert Ayler* (Debut Records-Fontana, DEB-140, Danemark,

1964) dans une station radio danoise. Plus tard, en 1964, ce saxophoniste est invité à Copenhague pour jouer plusieurs jours au *Café Montmartre*. Le gérant du lieu se rappelait de l'époque où Ayler faisait partie du groupe de Cecil Taylor. Le 3 septembre de la même année, le Trio d'Ayler enregistre son album *The Copenhagen tapes* en studio et en live. Il déménage ensuite à Hilversum, en Hollande, où il enregistre *The Hilversum Session* le 9 novembre. C'est en 1966, sur invitation de Joachim-Ernst Berend, qu'Ayler fait son apparition au Festival de jazz de Berlin. Quelques années plus tard, en 1970, Ayler est sollicité par la Fondation Maeght pour jouer à St. Paul-de-Vence en juillet. C'est à cette occasion qu'a été réalisée sa dernière production musicale, *Nuits De La Fondation Maeght 1970*. (Shandar, 83503/83504, France, année inconnue)

Eric Dolphy est un autre musicien qui s'est également rendu sur le vieux continent. Il rejoint en avril 1964 le sextuor de Charles Mingus pour une intense tournée en Europe : pendant trois semaines et en avril de la même année, Dolphy participe à quinze concerts à Amsterdam, Oslo, Stockholm, Copenhague, Liège, Paris, Marseille, Lyon, Bologne, Wuppertal, Brème, Stuttgart, Bienne, Francfort et Hambourg Zurich. Une fois la tournée terminée, ce musicien décide de ne pas retourner dans son pays d'origine et de réaliser son rêve d'improvisateur en Europe. Dolphy participe à différents ensembles composés de jeunes musiciens de différentes nationalités, tels que le *Kenny Drew Trio* à Paris, le *Misha Mengelberg Trio* en Hollande, et forme le *Eric Dolphy Septet* avec Donald Bird comme invité. C'est à la même année que Dolphy rencontre Han Bennink (batterie), Misha Mengelberg (piano) et Jacques Schols (contrebasse) pour une performance au *De Poort van Kleef* à Eindhoven, ainsi que pour une improvisation au studio. Suite à cela, la production *Eric Dolphy / Misha Mengelberg / Jacques Schols / Han Bennink – Playing: Epistrophy, June 1, 1964 In Eindhoven, Holland*, a été enregistrée (Instant Composers Pool – ICP 015, Netherlands, 1974)⁴⁴.

Ornette Coleman, le grand représentant du free jazz, s'est également rendu en Europe. A Stockholm, il dirige deux sessions live avec le contrebassiste David Izenzon et le batteur Charles Moffett au *Gyllene Cirkeln Club* qui ont lieu les 3 et 4 décembre 1965. De cette présentation est née la double production *At the Golden Circle Stockholm* (Blue Note Label, BLP 4224, 1965,

⁴⁴ Mischa Mengelber, Han Bennink et Willem Breuker fondent en 1967 cette maison de disques basée à Amsterdam dans le but de diffuser l'improvisation libre en Europe.

États-Unis). Trois mois après ces séances d'improvisation, Coleman participe avec le groupe d'improvisation anglais AMM en printemps 1966⁴⁵.

Comme d'autres *freejazzistes*, le saxophoniste Steve Lacy débarque à Copenhague en 1965. Il y passe un an en résidence au *Café Montmartre* avec Don Cherry. Il s'installe ensuite à Rome pour collaborer avec le groupe d'improvisation *Musica Elettronica Viva*, accompagné d'expatriés américains, dont Frederic Rzewski et Alvin Curran. Malgré un bref séjour dans la capitale italienne, ce saxophoniste participe à l'enregistrement de l'album *Disponability* (Vik Records, Italie, 1966), qui a eu lieu les 21 et 22 décembre 1965, avec son compatriote Kent Carter (contrebasse) et l'italien Aldo Romano (batterie). A Milan, il participe à l'album *Nuovi sentimenti/new feelings* (La Voce Del Padrone, QELP 8154, Italie, 1966) en compagnie du saxophoniste et flûtiste Gianni Bedori, les contrebassistes Jean François, Jenny-Clark et Ken Carter ; les batteurs Al Romano, Franco Tonani Leader ; le pianiste et leader du groupe Giorgio Gaslini ; le saxophoniste Gato Barbieri et les trompettistes Enrico Rava et Don Cherry. Tout comme Ornette Coleman, Lacy a également visité le groupe anglais AMM⁴⁶.

Archi Shepp est un autre musicien afro-américain qui a contribué à cette « pollinisation » musicale. En 1962, il forme un quatuor avec Bill Dixon pour se rendre à Helsinki et y introduire pour la première fois le free jazz dans un festival musical⁴⁷. C'est en Finlande que Shepp rencontre le saxophoniste et compositeur danois-congolais John Tchichai, qui l'inclura dans divers projets et présentations en Europe et aux Etats-Unis. Shepp et Tchicai ont ensuite formé l'ensemble *The New York Contemporary Five* en collaboration avec le trompettiste Don Cherry, le bassiste Don Moore et le batteur J.C. Moses. Cet ensemble a été très bien accueilli en Europe. Deux mois après l'arrivée de ce groupe au Danemark, ils enregistrent l'album *Archie Shepp & The New York Contemporary Five* (Sonet, SLP 36, Danemark, 1964) en novembre 1963 au *Jazzhus Montmartre* à Copenhague. Malgré la courte durée de l'ensemble, ils enregistrent 4 albums sur une période de deux ans, jusqu'en 1964, date à laquelle le groupe est dissous. La production de *Live at the Dorueschingen*

⁴⁵ 79. Matthieu Saladin, *Esthétique de l'improvisation libre Experimentation musicale et politique* (Dijon: Les presses du Réel, 2014), p. 22.

⁴⁶ Saladin, p. 42.

⁴⁷ Ben WATSON, *Derek Bailey and the Story of Free Improvisation* (Londres New York: Verso, 2013), p. 208.

Music Festival (SABA, SB 15 148, Allemagne, 1967) est considérée comme l'une des productions les plus représentatives de Shepp.

Le pianiste Cecil Taylor a également contribué et influencé des musiciens improvisateurs des deux continents. En 1962, il part en tournée dans les pays scandinaves avec son groupe de saxophonistes Larry Lyons et le batteur Sunny Murray. Il rencontre dans cette région son compatriote Albert Ayler avec qui il enregistre une séance de plus de 21 minutes qu'ils nomment *Four*, le 16 novembre de la même année, à Copenhague. Peu de temps après l'enregistrement, Taylor enregistre au *Café Montmartre* l'album *Nefertiti, the Beautiful One Has Come* en direct (Debut Records, DEB 148, Danemark, 1965). Des années plus tard, ce pianiste retourne en Europe pour donner des concerts dans différentes villes. Une grande partie de ces présentations a été enregistrée et produite par différentes maisons de disques jusqu'à une décennie plus tard. C'est le 30 novembre 1966 que Taylor enregistre l'album *Student Studies* (BYG Records, 1973) à la Maison de Radio France à Paris avec les saxophonistes Jimmy Lyons et Sam Rivers, le bassiste Alan Silva et le batteur Andrew Cyrill. L'année suivante, il participe fin juin au Concertgebouw d'Amsterdam et le mois suivant au *De Doelen* de Rotterdam. En 1969, Taylor, Jimmy Lyons (saxophone alto), Sam Rivers (saxophones soprano et ténor) et Andrew Cyrille (batterie) participent en quatuor au festival Fondation Maeght à Saint-Paul-de-Vence. L'enregistrement de ce concert a été réalisé par différentes maisons de disques.

Le *Free Jazz* trouve en Europe un environnement propice à son développement. Il a été adopté, dans une large mesure, car le public européen est familiarisé avec les nouvelles tendances et expressions artistiques depuis l'après-guerre. Des idées esthétiques sur le hasard dans la musique se sont répandues au sein de la communauté musicale, les mettant en pratique aussi bien par des compositeurs que par des instrumentistes. La musique de ces musiciens afro-américains questionne le gouvernement de leur pays en suscitant de l'empathie chez les jeunes musiciens européens. Ces idéaux extramusicaux de nature sociale et politique ont très probablement été partagés par des musiciens des deux continents, favorisant l'intérêt de l'improvisation comme moyen de libération pour les Européens.

Les idées esthétiques de la musique contemporaine et des mouvements artistiques et leur influence sur les musiciens improvisateurs européens.

Avec la naissance de la musique aléatoire dans les années cinquante, un questionnement s'amorce sur la relation entre le compositeur et l'instrumentiste, la subjectivité de l'interprète prenant alors de l'importance car c'est lui qui en détermine le timbre, la forme et le sens à partir des dessins abstraits ou figuratifs ou des textes proposés par le compositeur. Cet esprit de libération créatrice se poursuit jusqu'à la décennie suivante, dont l'atmosphère rebelle s'oppose à la tradition artistique et favorise la mise en œuvre de l'improvisation en tant que processus contestant les règles de l'art. À la fin des années 1960, de nombreux groupes musicaux d'improvisation voient le jour, mais se heurtent inévitablement à la réticence du public en général. En 1968, des festivals sont organisés autour de l'improvisation collective et du *happening* autour de la musique, de la danse, du théâtre et de la peinture. L'improvisation devient alors un outil indispensable pour l'artiste qui veut exprimer ses idées et ses émotions en temps réel.

John Cage (Los Angeles 1912-1992) est sans aucun doute l'une des personnalités qui ont marqué ces courants artistiques, notamment dans le domaine musical, dans la seconde moitié du XXe siècle. Sa pensée musicale était une opposition directe aux idées esthétiques qui ont immédiatement suivi l'après-guerre. Ainsi, l'utilisation du hasard dans la composition et l'interprétation était une rébellion contre les impositions et le contrôle strict de la musique sérielle intégrale. Ses idées sont perçues comme innovatrices et sont rapidement acceptées et utilisées par divers compositeurs, tels que Karlheinz Stockhausen dans *Zeitmasse* et *Klavierstück XI* en 1956 et Pierre Boulez dans sa 3^{ème} sonate pour piano en 1957. L'expérimentation et l'imprévisibilité constituent deux notions fondamentales dans les œuvres de Cage dans les années 1950 à 1960, et où l'on reconnaît trois manières générales dont le hasard fait partie du processus créatif⁴⁸:

a) L'utilisation d'opérations aléatoires pour prédéterminer une forme musicale avec une notation conventionnelle, soit par la combinaison du procédé I-Ching (*Music of Changes*, 1951) ou par des imperfections du papier (*Music for Piano*, 1952-1956).

⁴⁸ Johanne Rivest, "Aléa – happening – improvisation – oeuvre ouverte", Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe Siècle (Arles: Actes Sud., 2003), 474–483 (p. 475).

b) L'utilisation d'une notation graphique dont les paramètres musicaux doivent être caractérisés par l'interprète, tels que la ligne mélodique ou la densité sonore (*Atlas Eclipticalis*, 1961- 1962 ; *Concert for Piano and Orchestra*, 1957-1958).

c) L'utilisation d'une esquisse ou d'une toile qui peut être interprétée de multiples façons, tout en favorisant la liberté de l'interprétation instrumentale et en déléguant l'interprétation du stimulus visuel à l'interprète sur le plan musical. (*Cartridge Music*, 1960; *Variations*, 1958-1966 et 1978).

Cependant, l'improvisation n'est pas un processus totalement pur ou naïf pour Cage. En effet, selon Cage, l'ego se manifeste dans le choix, à travers une forme de subjectivité non désirée, un goût personnel, des habitudes ou une prédilection de quelque sorte. Les idées indéterministes de ce compositeur américain ont été rapidement adoptées par de jeunes musiciens à la recherche de moyens pour favoriser la liberté de création musicale.

Par exemple, l'anglais Cornelius Cardew a été extrêmement impressionné par le travail de Cage après avoir assisté à ses concerts et lectures à Darmsdat en 1958. A l'époque, le musicien anglais était l'élève préféré de Karlheinz Stockhausen. Des années plus tard, en 1966, Cardew rejoint l'AMM, à qui il transmet aux membres de l'ensemble les idées de la musique contemporaine du moment. Et sous cette influence, le groupe explore et trace la voie qui les mènera à ce qu'on appelle *l'improvisation européenne libre*.

Cage occupe également une place importante au sein du groupe italien *Musica Elettronica Viva* (MEV). Les membres de cet ensemble estiment cependant que certaines de ses idées ne correspondent pas aux idéaux du groupe. La musique du MEV se place, d'une part, dans le prolongement de l'intérêt de Cage pour le hasard, l'utilisation de l'électronique temps réel et le risque implicite de la musique expérimentale et, d'autre part, dans le rejet des limites que Cage impose à la création collective, qui favorise sa qualité de compositeur. Les membres du MEV soulignent que ces idées ne permettaient pas de « céder la place » à la création d'un groupe à part entière. Ils recherchaient plutôt à positionner l'indétermination et le risque au sein de l'ensemble : *ce qui est intéressant, c'est que nous (MEV) créons clairement un nouveau type de musique aléatoire, sans avoir recours aux systèmes connus ou inventés mais au risque (au sens propre) de*

*rassembler les individus en produisant une musique tout autour et sans partition.*⁴⁹ L'intérêt du MEV envers l'expérimentation de la technologie en situation de concert n'apparaît pas soudainement. Frédéric Rzewski, l'un de ses membres, avait été en contact avec les œuvres de musique électronique de Cage et Tudor ; et lorsque ce pianiste participe en 1966 au Lukas Foss Research Center à Buffalo, Etats-Unis, il apprend les possibilités offertes par l'amplification et le bricolage des circuits électroniques. Par la suite, à son retour à Rome, et remarquablement ému par cette découverte, il fait venir dans ses bagages des microphones de contact, des mixeurs et des circuits afin d'enrichir la palette sonore et les possibilités de l'expérimentation collective en direct⁵⁰.

Christian Wolff et David Tudor, des membres de ce qui est connu sous le nom de l'école de New York, influencent également certains ensembles européens d'improvisation. Depuis le début des années 1950, ce groupe de compositeurs new-yorkais se réunit autour d'un projet commun sous le slogan « laisser les sons tels qu'ils sont ». Il s'agit de les apprécier depuis leur apparition jusqu'à leur évanescence et de leur donner une autonomie, en évitant toute inférence par les goûts et les habitudes du compositeur lors de leur réalisation. Cette notion de libération du son se prolonge donc dans l'abandon de la domination du temps, comme dans certains ensembles de *l'Improvisation européenne libre*⁵¹.

Karlheinz Stockhausen a également contribué à la compréhension de l'imprévu dans la composition et l'interprétation musicale. Dans la seconde moitié des années 1960 et parallèlement à l'émergence de l'improvisation européenne libre, ce compositeur propose la notion de « musique intuitive ». En effet, Stockhausen souhaite inclure l'interprète dans le processus créatif, en le plaçant dans des conditions qui favorisent l'improvisation et le hasard à partir d'indications minimales. Son œuvre célèbre de cette période, *Aus den sieben jogen* (1968), comprend une forme de textes poétiques dont le contenu fait allusion à la manière dont l'interprète doit penser pendant son exécution. Cette démarche conduit l'interprète à « un processus encadré d'une information

⁴⁹ Alvin Curran, “Onoffaboutunderaroundcage”, <http://www.alvincurran.com/writings/aroundundercag> .

⁵⁰ Saladin, p. 133.

⁵¹ Saladin, p. 30.

intellectuelle minimale pour un conditionnement spirituel maximal »⁵². Une autre de ses idées novatrices est la notion de *Momentform*, qui consiste à créer « une forme sonore » indépendante du compositeur, dont l'autonomie est le résultat de la répartition aléatoire de « groupes » autonomes, et sans aucune relation entre eux. *Momente* (1962-1969) a été la première œuvre utilisant ces principes d'organisation modulaire libre qui se caractérise par la brièveté de la forme musicale due à l'organisation arbitraire de ces modules au moment même de l'exécution de l'œuvre⁵³.

Dans la même décennie, la notion d'œuvre ouverte intervient également dans les différentes expressions artistiques. Umberto Eco, dans son livre *Opera aperta* (1962), propose une relation différente entre l'auteur et le récepteur. Dans l'introduction de son texte, le penseur italien reconnaît avoir tenu compte des conversations avec certains compositeurs italiens à Rome, lors de la réalisation de cette idée novatrice : [...] *Je voudrais souligner que les recherches sur l'œuvre ouverte ont commencé en suivant les expériences musicales de Luciano Berio et en discutant avec lui, Henri Pousseur et André Boucourechliev des problèmes de la musique nouvelle*⁵⁴. « L'œuvre ouverte » suggère un art de collaboration, de coopération entre compositeurs et interprètes. C'est une attitude qui met l'accent sur l'équité, la démocratie et la collectivité. Dans le domaine musical, certaines œuvres de Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen ou Earl Brown sont plutôt des « œuvres ouvertes » et non « indéterminées » comme dans le cas de Cage, puisque la détermination et le hasard y cohabitent. En effet, le rôle du compositeur se limite à ne pas spécifier complètement et délibérément certains paramètres musicaux, de façon à ce que l'interprète soit libre de les spécifier dans l'interprétation.

D'autre part, le mouvement *Fluxus*, en tant que courant artistique alternatif et radical créé par Georges Maciunas en 1962, réunit un grand nombre d'artistes plasticiens, musiciens, poètes et *performers*, dans le but d'établir une perspective différente de l'art et de tenir compte du dadaïsme et du surréalisme. Il s'agit de comprendre la créativité artistique d'une manière radicale et innovante

⁵² Dominique Bosseur y Jean-Yves Bosseur, *Révolutions musicales: la musique contemporaine depuis 1945*, 5^e édition (Paris: Minerve, 1999), p. 138.

⁵³ Philippe Albèra, « Modernité II: la forme musicale », en *Musiques - Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*. V1: *Musiques du XX^e siècle* (Arles-Paris : Actes Sud-Cité de la musique, 2003), p. 65.

⁵⁴ Umberto Eco, *Opera Abierta* (Barcelona: Ariel, 1985), p. 22.

où l'art se dissout dans le quotidien. Ce mouvement a réuni des musiciens, des écrivains et des artistes plasticiens dans des productions conjointes et a trouvé son expression sensorielle dans des concerts, événements, manifestes et éditions. Sur le plan musical, les compositions et les improvisations ont été utilisées comme objets de nature diverse pour générer les bruits et les sons les plus rares. Ainsi, les machines à écrire, les roues et les pneus de vélo étaient considérés comme des sources sonores qui transportaient le bruit de la vie quotidienne et de la vie urbaine dans un contexte musical. À cette époque, certains artistes affiliés à Fluxus rencontraient des membres de groupes d'improvisation libre, tels que l'AMM, le *Spontaneous Music Ensemble* ou la *Musica Elettronica Viva*. Dans une récente interview, le saxophoniste allemand Peter Brötzmann avoue l'influence du mouvement Fluxus sur sa musique :

Quand j'ai commencé à jouer je me suis retrouvé plongé dans un milieu d'artistes avant-gardistes qui habitaient la même ville que moi, des peintres, très engagés dans le mouvement Fluxus, comme Joseph Beuys, Nam June Paik Je me suis mis à traîner avec eux, à les aider dans leurs installations, à participer à des happenings en leur compagnie J'ai passé avec eux des nuits entières à les aider, à intervenir dans leurs conversations, à partager leurs enthousiasmes, leurs dégoûts, leurs intuitions. J'ai beaucoup appris de cette période, notamment de ma relation avec Nam June Paik, et ça a nourri ma musique, ça m'a conforté dans mon désir de rompre avec la tradition, ça m'a décomplexé. Il y a toujours eu à chaque époque des relations diffuses entre les artistes ouvrant dans des domaines différents, simplement parce que nous partageons le même monde et que nous réagissons chacun de notre façon aux mêmes réalités. Ma relation à Fluxus, elle, est directe, et m'a ouverte très consciemment de nouvelles perspectives⁵⁵.

⁵⁵ Stéphane Ollivier, "Les Inrockuptibles", 2001, p. Les confessions de Peter Brötzmann <<https://www.lesinrocks.com/2001/03/06/musique/musique/les-confessions-de-peter-brotzmann/>> [consultado 2 septiembre 2019].

Les innovations musicales de l'improvisation libre européenne

L'esprit réformateur

Abandon des règles linguistiques

Pour les pionniers de l'improvisation libre européenne, il s'agit, d'une part, de rejeter la tradition musicale euro-centrique qui définit comment la musique doit être composée et interprétée. Par exemple, se libérer de l'obligation d'*exprimer au mieux à la fois les idées du compositeur et la volonté du chef d'orchestre*⁵⁶ est un concept essentiel et incontournable. Pour les membres du groupe *Instant Composers Pool*, il est nécessaire de « démocratiser la musique » pour que les idées exécutées par l'improvisateur soient issues de sa propre réflexion et non d'une hiérarchie externe. De cette façon, tous les membres de l'ensemble deviennent indépendants. Cela implique que l'auto-invention se substituerait aux conventions artistiques régies par l'académisme⁵⁷ et qu'il serait donc possible de créer un environnement *ad hoc* pour l'exécution musicale inopinée. Le non-respect des critères qui régissent l'improvisation dans le domaine du jazz à l'époque s'inscrit également dans cet esprit réformiste. Les improvisateurs européens réfutent *toute manifestation de l'histoire, de la narration ou de la mémoire*, s'opposant à toute manifestation de l'ego⁵⁸.

L'anticipation d'une nouvelle dimension sonore

Avec la libération des règles de style ou des consignes, les improvisateurs européens se retrouvent face à un espace vide qu'il faudra transformer en espace musical. Ce vide incite les musiciens à concentrer leurs efforts sur l'exploration *in situ* de leurs capacités et instruments musicaux pour transmuter le manque de contenu implicite de l'espace d'improvisation libre. Ainsi, l'expérimentation et l'exploration deviennent les instructions les plus importantes avant de se familiariser avec l'improvisation. La musique émergente devient ainsi le résultat de modes uniques

⁵⁶ Raphaël Imbert, *Jazz Supreme: Initiés, mystiques et prophètes* (Paris: Éditions de l'éclat, 2018), p. 55–56.

⁵⁷ Saladin, p. 46.

⁵⁸ Imbert.

de création sonore et de relations entre les participants⁵⁹. Contrairement à l'improvisation idiomatique, *l'improvisation libre offre la possibilité de renouveler ou de changer ce qui est connu, créant ainsi un espace ouvert et illimité*⁶⁰ [...]. Pour Cardew, *l'improvisation ne peut être répétée. Cela signifie que la préparation est remplacée par la performance en concert, ce qui est un principe essentiel de cette pratique musicale*⁶¹.

Une prédisposition ouverte

Le musicien sait d'avance qu'il doit « se laisser aller » pour mieux s'intégrer dans le dynamisme de l'exécution collective. En effet, il doit essayer de se placer dans une condition particulière dans l'espace de l'improvisation libre afin de percevoir au mieux tout le matériel sonore qui s'y dégage. Il s'agit *d'avoir une connaissance complète de soi et de l'environnement qui l'entoure*⁶², et de se détacher des préjugés afin d'élargir le champ des possibilités et des opportunités d'auto-invention⁶³. L'acceptation du hasard fait aussi partie de cette condition ouverte, même si ces occasions/sentiments semblent différentes à chaque fois. L'imprévu peut susciter un sentiment de satisfaction, de plaisir, de confusion ou de déplaisir selon le point de vue de l'improvisateur, car certains mouvements gestuels habituels peuvent en révéler d'autres, réveillant et intensifiant la sensation de surprise et d'invention⁶⁴. L'erreur est d'ailleurs inhérente à la libre improvisation, elle doit donc être perçue pour être examinée et sa pertinence pour l'exploitation doit être reconnue. L'improvisateur doit être condescendant à tout ce qui se passe dans l'improvisation, même dans le cas où quelque chose ne lui plairait pas. Pour l'AMM, l'erreur tient une place importante dans leur réflexion. Ils estiment qu'elle peut même être nécessaire dans toute improvisation car elle peut servir de source pour de nouveaux matériaux musicaux et d'orientations pour l'improvisation⁶⁵.

⁵⁹ Saladin, p. 46.

⁶⁰ Bailey, *Improvisation: Its nature and practice in music*, p. 142.

⁶¹ Bailey, *Improvisation: Its nature and practice in music*, p. 110.

⁶² Luis Guillermo Duque RAMÍREZ and Humberto Rubio VANEGAS, *Semiología Médica Integral* (Medellín, Colombie.: Editorial Universidad de Antioquia, 2006), p. 21.

⁶³ Saladin, p. 46.

⁶⁴ Rousselot, pp. 55–56.

⁶⁵ Stuart Broomer, "Notes on AMM: Entering and Leaving History", CODA (Canada, 2000) <http://www.matchlessrecordings.com/leaving_history.html>.

L'impulsion libertaire

Dans le domaine musical européen, l'improvisation devient pour certains musiciens un moyen de libération des paradigmes de la tradition et un espace pour vivre la musique différemment. Cette notion devient progressivement un objet de réflexion qui, en plus d'encourager le développement de stratégies et de méthodes, s'étend au-delà de la comédie musicale. Par exemple, les efforts de l'AMM pour dissoudre les paradigmes amènent collectivement à la création d'un espace propice aux expérimentations empiriques, où une éthique interne est constituée dans la perspective du « laisser faire »⁶⁶.

Alvin Curran souligne : « Au milieu et à la fin des années 1960, nous avons assisté à des efforts en vue d'adopter tous les aspects de la libération musicale, tout en se concentrant sur la libération philosophique, politique et économique de la musique elle-même »⁶⁷.

Tous les musiciens improvisateurs qui sympathisent avec cette norme de libération musicale n'ont pas la même perspective ou ne prononcent pas le même discours. Pour certains, cet esprit d'indépendance et de rupture entraîne une extension du sens de la liberté de l'espace musical à l'espace institutionnel. L'image de l'« improvisateur libre » est conçue, d'une part, comme un état hédoniste ou un mode de vie musical où l'invention est faite uniquement par plaisir. En ce sens, Alvin Curran, membre du groupe *Musica Elettronica Viva*, indique : « Il pourrait s'agir essentiellement de la contribution la plus importante du groupe MEV. C'était notre manifeste : une musique produite sans compositeur, sans chef d'orchestre, sans signes écrits. Une musique produite sans argent, sans attentes »⁶⁸.

Une autre facette de cette impulsion libertaire concerne la revendication de l'improvisation. Cette perspective tente de la valoriser, en la plaçant dans une position similaire à celle de la composition et en reconnaissant les différences entre les deux pratiques. Il est très probable que cette perspective ait été encouragée par les mouvements artistiques ayant évolué parallèlement à *l'improvisation*

⁶⁶ Saladin, p. 46.

⁶⁷ Alvin CURRAN, "On Spontaneous Music", *Contemporary Music Review*, vol. 25, N. 9 5-6, October/December 2006, p. 485-492. Citado en Saladin, p. 24.

⁶⁸ Alvin Curran, "Onoffaboutunderaroundcage", p. www.alvincurran.com
<<http://www.alvincurran.com/writings/aroundundercage.html>>.

libre européenne. Par exemple, le pianiste néerlandais Misha Mengelberg estime que ces processus sont très similaires et que les différences sont minimes. Cependant, il souligne que c'est dans la procédure que les distinctions surgissent : *dans la musique improvisée, on recueille une quantité de matériel que l'on peut utiliser sur place, alors que le compositeur doit être beaucoup plus rigoureux à ce propos. Vous vous asseyez à un bureau et utilisez votre matériel pour remplir une page de notation musicale, avec des suggestions sur ce qui devrait être joué par un groupe de musiciens auquel vous n'appartenez pas nécessairement*⁶⁹.

La dissolution des hiérarchies

Le rejet de la subordination

Les improvisateurs réfutent toute situation d'obéissance dans laquelle ils pourraient se trouver. L'une d'elles concerne la suprématie établie par l'image traditionnelle du compositeur, impliquant une identification de ce qui est prémédité ou imposé par un seul individu. Ainsi, toute décision que l'instrumentiste peut prendre lors de l'exécution d'une musique indéterministe ou aléatoire ne serait pas fortuite, car la résolution prise aurait été encadrée à un moment antérieur, sous l'influence d'un résultat prévu et non de l'inspiration du moment. Et bien que l'œuvre elle-même puisse permettre la délibération de certains paramètres par l'interprète, elle sera toujours basée sur les intentions du compositeur.

Pour renoncer à la subordination en tant qu'instrumentistes, les improvisateurs se livrent avec ferveur à l'expérimentation pendant l'improvisation, acceptant ouvertement tout ce qui émerge. Le groupe anglais AMM y accorde une grande valeur car il s'agit d'une stratégie de soustraction aux conventions traditionnelles qui limitent la performance. Ils rejettent toute forme ou plan préétablis. S'ils ne le font pas, cela irait à l'encontre du principe même de l'improvisation.

D'autre part, le groupe italien Musica Elettronica Viva s'intéresse à l'établissement d'une convergence entre le spectateur et l'interprète dans le but de vivre la liberté et la collectivité en improvisation. Pour eux, le public est dépendant du musicien car ce dernier est celui qui fait

⁶⁹ Floris Schuiling, "The Instant Composers Pool : Music notation and the mediation of improvising agency", *Cadernos de Arte e Antropologia*, 5.1 (2016), 39–58 (p. 40) <<https://journals.openedition.org/cadernosaa/1028>>.p. 45.

émerger la musique. Puisque le phénomène sonore ne se manifeste pas, l'individu en tant qu'auditeur non plus. Pour atteindre cette parité, le MEV invite le public à participer à la réalisation de l'improvisation. En septembre et octobre 1968, le MEV organise des présentations intitulées *Sound Pool* et *Zuppa* afin de faire participer le public dans son studio pendant six semaines consécutives et le soir.

La réglementation communautaire

Les improvisateurs de l'improvisation libre européenne cherchent à établir des mécanismes de création collective basés sur une perspective démocratique. Pour ce faire, ils créent des méthodes ou des préceptes qui favorisent l'égalité des rôles et le développement individuel dans des conditions égales pour tous les participants à l'improvisation. Il en est résulté la création d'un espace exempt de préjugés musicaux stimulant l'esprit collectif.

Les membres du MEV soulignent que les idées indéterministes de John Cage ne permettent pas d'établir un environnement pleinement favorable à la création collective, car il ne renonce pas à son rôle en tant que compositeur. Ils placent plutôt les notions d'indétermination et de risque dans la création collective elle-même. Et voici ce que précise Alvin Curran :

Ce qui est intéressant, c'est que nous (MEV) créons clairement un nouveau type de musique aléatoire, sans avoir recours aux systèmes connus ou inventés mais au risque (au sens propre) de rassembler les individus en produisant une musique tout autour et sans partition⁷⁰.

Cette démocratie représente une forme d'improvisation où l'identité de chacun des participants est fusionnée pour en faire une identité de groupe. Les musiciens de l'AMM et du Spontaneous Music Ensemble jouent ainsi des sons de longue durée dans le but d'éliminer tout son de premier plan et le résultat de ces ensembles tend à être perçu comme la superposition des couches sonores⁷¹. Le batteur John Stevens, de son côté, construit un nouveau kit de percussions *beaucoup plus silencieux afin d'éviter d'étouffer les instruments acoustiques*. Ce musicien cherche

⁷⁰ Curran, "Onoffaboutunderaroundcage".

⁷¹ Clive Bell, "History of the LMC" <http://www.variant.org.uk/8texts/Clive_Bell.html>.

à éliminer la notion de « section rythmique » puisque le rôle de la batterie sert implicitement de fond à la mélodie principale.

D'autre part, les membres du SME et de l'AMM mettent en place des procédures collectives qui atténuent la présence du soliste dans le résultat sonore global. Ainsi, les membres du SME (John Stevens, Derek Bailey, Trevor Watts et Paul Rutherford) développent une méthode que l'on peut considérer comme « atomistique », qui consiste à fragmenter la musique en petits éléments et à les regrouper collectivement.

La reconnaissance d'un espace d'exécution différent

L'esprit démocratique manifesté par les différents ensembles laisse supposer que chaque participant assumerait dans son comportement une attitude favorisant la fusion dans l'ensemble, évitant autant que possible de mettre en évidence sa propre exécution sur les autres. Cette expérience de fusion est décrite par Cardew dans son essai *Towards an ethic of improvisation* où il rapporte ne pas savoir qui a produit quoi en raison de la grande prolifération du son. Selon le compositeur, lors d'une session dans la salle de musique de la London School of Economics, ils commencent à explorer une gamme d'objets de nature différente et de matériaux divers à l'aide de microphones de contact. Il en résulte un déluge de sons qui les absorbèrent en tant qu'individus et où toute forme de virtuosité devient relativement insignifiante⁷².

D'autre part, la nomination des différents groupes d'improvisation libre justifie à la fois la nature du type de musique que l'ensemble interprétera, ainsi que l'espace sonore qu'il établira. C'est pourquoi l'utilisation de termes et de mots liés à l'improvisation tels que « spontanéité », « composition instantanée », « nouveauté », etc. ont servi à nommer différents groupes en Europe. Les noms *Spontaneous Music Ensemble*, *New Phonic Art*, *London Improvisers Orchestra* et *Instabile Orchestra* en sont la preuve.

⁷² Cornelius Cardew, "Towards an Ethic of Improvisation" <http://www.ubu.com/papers/cardew_ethics.html> [consultado 3 julio 2019].

L'interaction

La réciprocité comme moyen de libération

L'interaction occupe une place prioritaire et fait l'objet d'une profonde réflexion dans la pensée de cette pratique musicale. Pour ces improvisateurs, *la création collective de la musique dépend de l'interaction constante de considérations esthétiques, morales et sociales, et c'est là que réside l'élan humaniste (ou humanisant) de l'éthique de l'improvisation*⁷³.

L'improvisation libre collective est un mécanisme qui favorise l'émergence d'une forme musicale unique grâce à la réciprocité et à l'état d'urgence qui conditionne les participants à interpréter un matériel sonore inattendu. Ce mécanisme d'action-réaction serait donc le seul moyen possible de percevoir la nature même de l'improvisation. C'est ce que Bailey souligne :

Les plus grands plaisirs de l'improvisation proviennent du jeu collectif. Quels que soient les avantages de l'exécution en solo, il y a un aspect beaucoup plus excitant et magique qui en découle de jouer avec d'autres personnes. C'est en groupe que l'essence de l'improvisation, son aspect intuitif et télépathique est le mieux explorée⁷⁴.

Ainsi, en procédant collectivement, une forme musicale « hétérogène » est obtenue, puisque toutes les décisions qui ont constitué la forme finale sont le résultat des relations et des interactions en temps réel prises par les participants⁷⁵. Par conséquent, l'interaction élimine le besoin d'un compositeur, notamment l'individu externe qui dicte les caractéristiques d'une forme musicale « mono-originale » à interpréter.

L'écoute dynamique

Lors de l'improvisation collective, le musicien doit rapidement porter son attention sur différents niveaux. De l'observation méticuleuse à la vision globale, et vice versa, sa perception doit s'adapter

⁷³ AMM, Livret du disque, AMM, Generative themes, 1982/1983, Matchless Recordings. 1994. MRCD06. p. 6

⁷⁴ Bailey, *Improvisation: Its nature and practice in music*, p. 122.

⁷⁵ Michael Pelz-Sherman, "A Framework for the Analysis of Performer Interactions in Western Improvised Contemporary Art Music" (Universidad de California, 1998); cit. por C. Canonne, "L'improvisation collective libre : de l'exigence de coordination à la recherche de points focaux." (Université Jean Monnet de Saint-Étienne, 2010), p. 40 <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00676796>>.

dans le seul but de réguler sa production sonore selon l'instant sonore collectif. Par conséquent, l'improvisateur a la responsabilité de *situer son intervention dans une position d'égalité musicale, supprimant tout attachement individuel à l'intérêt collectif*⁷⁶.

Cependant, le résultat sonore collectif ne permet pas de se reconnaître soi-même. John Tilbury raconte comment ils ont résolu cette difficulté lorsqu'ils se sont retrouvés dans cette situation :

Parfois, la seule façon pour le musicien de déterminer la nature de sa propre contribution est de cesser son activité et d'essayer de déterminer la différence ; sa propre relation à la musique qu'il crée prend donc un aspect spéculatif⁷⁷.

Pour le SME, l'écoute mutuelle implique un effort considérable dans la mesure où elle requiert un musicien suffisamment habile pour y parvenir, puisqu'*une écoute particulièrement attentive de l'autre, voire de toute la situation, demande une certaine réserve chez le musicien et une grande capacité à maîtriser son propre volume et espace sonore*⁷⁸.

De plus, en l'absence d'une partition ou d'un stimulus visuel à suivre, l'improvisation libre européenne accorde une plus grande attention à l'audition qu'au côté visuel. Voici ce que Rzewski affirme : *L'écoute est le premier acte. L'exécution est le deuxième acte. Chaque son produit est une réponse à un son entendu*⁷⁹.

Les ensembles *in situ*

Pour se libérer des paradigmes, l'improvisation libre européenne a également recours à la formation de groupes dont les membres ne se connaissent pas et ne sont pas en mesure de se préparer collectivement à l'improvisation. Même si le groupe *Musica Elettronica Viva* a déjà expérimenté l'inclusion de participants inattendus dans *Spacecraft*, *Sound Pool* et *Zuppa* dans la

⁷⁶ Saladin, p. 94.

⁷⁷ John Tilbury, Cornelius Cardew. *A Life Unfinished*, (Essex:Copula, 2008) p. 300; cit. par Saladin, p. 53.

⁷⁸ Saladin, p. 84.

⁷⁹ Frederic Rzewski - *Nonsequiturs – Thoughts, Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation*, Musik Texte, 2007, p.102. Cité dans Saladin, p. 206.

seconde moitié des années 1960, il faut attendre presque une décennie pour que Derek Bailey, le musicien, prenne l'initiative de mettre en œuvre l'improvisation collective.

En 1976, ce guitariste improvisateur réunit un groupe de musiciens de différentes nationalités et cultures dans le but de cultiver l'improvisation libre. Les membres de ce groupe, baptisé *Company* par Bailey, changeaient constamment et se réunissaient chaque année pour improviser en public et organiser diverses activités liées à cette pratique musicale. Au fil du temps, le *Company Week* devient un festival où différentes configurations sont mises à l'épreuve afin de vivre la musique d'une manière différente de la musique idiomatique. Les concerts des *groupes ad hoc* représentent la forme la plus pure de l'improvisation libre puisqu'il s'agit de jouer de la musique sans aucune préparation préalable.

De 1977 à 1994, ces rencontres ont eu lieu chaque année, obtenant ainsi plus d'une douzaine de productions discographiques. À plusieurs reprises, *Company* inclut entre ses participants à Evan Parker, Anthony Braxton, Tristan Honsinger, Misha Mengelberg, Lol Coxhill, Fred Frith, Steve Beresford, Steve Lacy, Jamie Muir, Johnny Dyani, Leo Smith, Han Bennink, Eugene Chadbourne, Henry Kaiser, John Zorn, Buckethead, Georgie Born.

L'émancipation du son idiomatique

La libération de la norme de timbre

L'intérêt d'émettre des sons non conventionnels incite les improvisateurs à reconsidérer à la fois l'instrument et la technique afin d'innover les procédés d'exécution musicale. Cela conduit à la dissolution de la relation entre la technique et l'instrument, en offrant un panorama d'expérimentation et d'exploitation des instruments de musique dans une variété de modes de jeu, aussi bien des instruments de musique que des sources sonores différentes. Ce panorama offre, d'une part, l'expérimentation des positions, du doigté et l'utilisation de corps étrangers sur les instruments. Ainsi, les instruments sont davantage appréciés en tant qu'objets sonores que pour leur conception musicale.

Parallèlement, le deuxième axe de recherche concerne le développement de nouveaux instruments, soit en modifiant un instrument existant, soit en en créant un nouveau. Ce qui précède est destiné à se libérer du canon relatif au timbre de l'instrument. Keith Rowe entreprend de

modifier radicalement les caractéristiques de la guitare électrique en la redéfinissant comme générateur de son et en l'éloignant de son statut conventionnel. Ce musicien transforme son instrument en une surface expérimentale, grâce à sa position horizontale et à la perspective supérieure que ce dernier détient sur la guitare. Cela favorise l'utilisation de l'archet et d'autres objets pour exciter les cordes de différentes manières, en particulier pour la production de sons durables.

Le non-référencement.

Toute allusion au son standard implique pour les musiciens un recul dans la pensée de ce groupe d'improvisateurs. La « non-idiomatisme sonore » devient l'impulsion qui les pousse à établir une agglomération de timbres inhabituelle pendant l'exécution musicale. Cette audace de nier la tradition européenne, aussi bien la technique instrumentale que l'organisation du discours musical, incite les *improvisateurs libres* à explorer l'instant de l'improvisation, les conduisant vers un résultat sonore hétérogène.

Cet esprit d'égalité dans l'improvisation libre européenne favorise l'établissement d'un espace sonore où la production individuelle se confond en un tout, à tel point qu'il est parfois presque impossible de reconnaître ce que chacun fait ou d'où vient un son. L'exécution lente et irrégulière, les changements progressifs d'intensité et de matière mélodique, ainsi que la variété du timbre privilégient la perception d'une masse sonore imprécise, multiforme, abstraite et ambiguë. C'est-à-dire une forme sonore non référentielle.

L'utilisation de la technologie

L'utilisation de la technologie contribue à la redéfinition de l'espace d'improvisation de certains ensembles. Les microphones, notamment ceux de contact, et les instruments électroniques facilitent l'expérimentation, l'exécution *in situ* et l'enrichissement des possibilités sonores. Le groupe Musica Elettronica Viva s'intéresse particulièrement à l'exploration sonore en direct à l'aide de tout appareil électronique à sa disposition. Selon Rzewski, une grande partie du développement musical de cet ensemble repose sur l'exploitation des ressources fournies par la technologie lors

de représentations directes sur scène et dans la création d'œuvres pour disques⁸⁰. L'amplification à haut volume facilite l'intégration naturelle de sons de faible intensité avec des sons plus puissants.

En plus de promouvoir l'équité sonore, la technologie d'amplification du son permet à l'improvisateur de mouler le son comme s'il s'agissait d'une matière plastique, stimulant la créativité et la persévérance du musicien dans l'exécution de l'improvisation⁸¹.

Hugh Davies est aussi un improvisateur qui s'intéresse aux avantages de la technologie pour tirer parti de la nature sonore des objets non musicaux. Au cours de sa participation à *l'Improvisation Music Company*, ce musicien invente le terme *shozyg* entre 1968 et 1971 pour désigner « tout instrument, régulièrement amplifié, construit dans un récipient inhabituel »⁸². Il s'agit de transformer la fonction de tout objet en instrument sonore. À l'aide d'une sonde électromagnétique d'un combiné téléphonique, Davies amplifie le son produit par les ressorts métalliques et les tranches d'œufs, lorsque ces objets sont excités ou frottés contre la partie sensible du transducteur⁸³.

⁸⁰ Frederic Rzewski, «A Short History of MEV», Nansequiturs, op. cit., p. 268. Cité dans SALADIN, p. 106.

⁸¹ Saladin, p. 56.

⁸² Roberts, D, 1977, 'Hugh Davies: Instrument Maker', Contact 17: 8–13 56. Cité dans James MOONEY, 'The Hugh Davies Collection : Live Electronic Music and Self-Built Electro-Acoustic Musical Instruments , 1967 – 1975', *Science Museum Group Journal*, Spring 201 (2017) <<https://doi.org/http://dx.doi.org/10.15180/170705> Abstract>.

⁸³ H.Davies, "Making and Performing Simple Electroacoustic Instruments", *Electronic Music for Schools*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1981),152–74; cit. por Mooney.

L'IMPROVISATION LIBRE EN SOLO : CHRONOLOGIE DES ENREGISTREMENTS ET SA NATURE.

Une approche historique du développement de l'improvisation libre en solo dans les années 70.

Derek Bailey

Plusieurs musiciens en Angleterre s'intéressent à l'improvisation libre, dont Derek Bailey (Sheffield, 29 janvier 1930 - Londres, 25 décembre 2005), l'une des figures les plus emblématiques de *l'improvisation libre européenne*. En 1970, en collaboration avec le saxophoniste Evan Parker et le batteur Tony Oxley, Bailey fonde la première maison de disques indépendante en Grande-Bretagne⁸⁴. Avec *Incus Records*, Bailey enregistre sa première production discographique intitulée *Solo guitar, Volumen 1* (Incus, Incus-2, R.U., 1971), qui marquera le début de sa carrière d'improvisateur solo avec une technique instrumentale innovante puisque à cette époque, personne ne joue la guitare de cette façon-là.

En 1974, il enregistre l'album *Derek Bailey - One Music Ensemble* (Nondo, DPLP 002, R.U., 1974) où la face A du LP comprend six improvisations en solo de ce guitariste. Cet album est considéré une rareté car la production de ce dernier ne compte que 99 exemplaires - cette quantité visait à éviter le paiement de la taxe imposée par l'Office britannique du droit d'auteur pour toutes les productions de plus de 100 exemplaires. Dans les années suivantes, Bailey continue d'enregistrer ses improvisations en solo pour des maisons de disques dans différents pays. Au Royaume-Uni, par exemple, cet improvisateur anglais interprète *Lot 74 - Solo Improvisations* (Incus ; INCUS 12 ; R.U. ; 1974) ; et un an plus tard, en Italie, *Improvisation* (Cramps; CRSLP 6202, CRSCD 062 et ampere2, Italie, 1975).

Evan Parker

Le saxophoniste Evan Parker (Bristol, 5 avril 1944) fait aussi partie des pionniers de cette pratique musicale. En 1975, il fait ses débuts en tant qu'improvisateur solo à l'Unity Theatre à Londres. À

⁸⁴ Récupéré de 'Incus Records' <<http://www.incusrecords.force9.co.uk/>> [consulté le 23 juin 2018].

cette occasion, il enregistre l'album *Evan Parker - Saxophone Solos* (Incus, INCUS 19, R.U., 1976), composé de quatre pièces qu'il nomme *Acrobatics 1, 2, 3* et *4*. Dans cette production musicale, il nous fait connaître sa technique instrumentale particulière qui le démarque d'autres saxophonistes⁸⁵. Mais c'est dans sa deuxième production en tant que soliste que Parker dévoile son large catalogue d'innovations mélodiques et de timbres dans son instrument.

Dans *Monoceros* (Incus, INCUS 27, R.U., 1978), ce musicien improvise avec une maîtrise exceptionnelle de la technique de la respiration circulaire et exploite le saxophone soprano en émettant une grande variété de sons, notamment aux intonations aiguës et aux différents timbres, évoquant ainsi le bruit des oiseaux et des criquets. Cet album se distingue par ailleurs par sa réalisation. Son procédé d'enregistrement comprend l'utilisation de la technique de la « découpe directe », laquelle permet de capturer le son du microphone et de le transférer directement sur le vinyle principal, afin d'éviter l'intermédiation musicale et les imperfections sonores qui en résultent. Cela permettrait d'obtenir une meilleure qualité sonore grâce à la réduction du bruit et à l'utilisation limitée du traitement des filtres sonores. Même si ces méthodes d'enregistrement sonore sont aujourd'hui obsolètes, cette technique d'enregistrement a servi de discipline imposée par les musiciens plus puristes de l'improvisation libre de cette époque-là⁸⁶.

Parker se rend ensuite en 1978 à Berkley, en Californie, pour jouer au Woody Woodman's Finger Palace devant un petit groupe de fans américains. L'enregistrement de ce concert a débouché sur l'album *Evan Parker At The Finger Palace* (The Beak Doctor, ML 110, EUA, 1980)⁸⁷. Cette production a remporté cinq étoiles dans le magazine *Downbeat*, positionnant le saxophoniste comme une référence dans ce pays, et ce malgré une faible distribution⁸⁸.

⁸⁵ 249. Martin Longley, "Evan Parker Solo 1975 & 1989", 2009 <<https://www.allaboutjazz.com/evan-parker-solo-1975-and-1989-by-martin-longley.php?width=1280>>.

⁸⁶ Aaj Staff, "Evan Parker: Monoceros", All about Jazz, 1999 <<https://www.allaboutjazz.com/monoceros-evan-parker-chronoscope-review-by-aaj-staff.php>>.

⁸⁷ Eugene Chadbourne, "Evan Parker at The Finger Palace", All Music <<https://www.allmusic.com/album/at-the-finger-palace-mw0000902522>>.

⁸⁸ "Evan Parker At the Finger Palace The Beak Doctor : 1979", 2007 <<http://destination-out.com/?p=108>>.

Howard Riley

Howard Riley (Huddersfield, 16 février 1943) est un autre musicien à s'être aventuré dans l'improvisation individuelle, en plus d'avoir joué un rôle important dans la scène britannique de l'improvisation libre. Paradoxalement, ce pianiste a été éclipsé par d'autres plus connus, mais ayant une capacité instrumentale plus limitée que la sienne⁸⁹. Il enregistre en 1974 l'album *Singleness*, (Jazzprint JPVP110, R.U., 1974) chez EMI Studios à Londres. Cependant, cette production passe inaperçue pendant presque trente ans, suite à la fermeture de la maison de disques au moment de sa diffusion. Ce n'est qu'en 2001 qu'elle se fait connaître avec la réécriture par Voiceprint. Cette production comprend dix improvisations, dont la durée est inférieure à cinq minutes, et où Riley montre sa grande capacité d'improvisation, se présentant comme l'un des piliers de l'improvisation libre européenne. Trois ans plus tard, Riley joue à l'Université York à Toronto, au Canada, en février 1977. C'est là que l'album *The Toronto concert* (Vinyl Records, VS 112, Allemagne, 1978) est enregistré. Ce disque comprend deux improvisations dont les temps sont répartis sur l'un des côtés de chaque face : *Sonority* (26:35) pour la face A ; et *Finite Elements* (22:42) pour la face B. Cette production coïncide avec l'époque où ce pianiste anglais s'éloigne des références du jazz et des formes prédéfinies de la musique idiomatique⁹⁰.

Paul Rutherford

Le tromboniste Paul Rutherford (Greenwich, 29 février 1940 - Londres, 5 août 2007) est aussi un pionnier courageux de cette scène musicale improvisée. Dès le début des années soixante-dix, Rutherford fait ses débuts en tant qu'improvisateur en solo⁹¹. Mais ce n'est qu'en 1974 que Rutherford enregistre sa première production musicale, intitulée *The Gentle Harm Of The Bourgeoisie* (Emanem, 3305. EUA, 1975). Dans cet album, il fait ressortir des innovations dans la technique instrumentale, en s'éloignant ainsi du conventionnalisme. Puisque les improvisations enregistrées dépassaient la capacité de stockage des disques à l'époque, la première édition de cette

⁸⁹ Steve Loewy, "Howard Riley: Singleness", All Music <<https://www.allmusic.com/album/singleness-mw0000525643>>.

⁹⁰ François Couture, "Howard Riley : The Toronto Concert" <<https://www.allmusic.com/album/the-toronto-concert-mw0000759618>> [consultado 30 octubre 2019].

⁹¹ "Paul Rutherford" <<http://www.efi.group.shef.ac.uk/mrutherf.html>>.

production ne comprend pas les trois concerts interprétés par Rutherford à l'Unity Theatre à Londres⁹². Il sera ensuite invité l'année suivante, en 1975, à réaliser trois présentations dans différents lieux à Berlin. De cette visite est né l'album *Solo in Berlin 1975* (Emanem, CD 4144, 2007)⁹³. Le tromboniste fait son entrée en studio trois ans plus tard pour enregistrer « *Neuph* » *Compositions For Euphonium And Trombone* (Sweet Folk And Country, SFA 092, R.U., 1978). Même si le titre suggère qu'il ne s'agit pas d'une improvisation au sens strict, cet album a été réalisé en expérimentant à la fois les machines d'enregistrement multipistes et les possibilités sonores du trombone et de l'euphonium⁹⁴.

Barry Guy

Barry Guy (Londres, 22 avril 1947), contrebassiste solo, est aussi un pionnier de l'improvisation libre qui mérite notre attention. En 1976, ce musicien enregistre son album *Statements V-XI for double bass and violone* (Incus, INCUS 22, R.-U., 1977) dans les studios Riverside à Londres. Cette production suscite de l'intérêt quant à la façon dont elle a été réalisée. Le contrebassiste affirme que cet album témoigne d'un état continu et intense qu'il a vécu dans un studio d'enregistrement. Chacun des sept titres de cet album a été développé avec une totale liberté d'exploration :

La musique de cet album a été choisie parmi des enregistrements d'un après-midi en studio. Je me suis rendu compte, pendant plusieurs heures d'improvisation, que chaque pièce successive pouvait (ou non) influencer la suivante, alors qu'un plan préétabli m'aurait peut-être amené à effectuer un suivi multiple et d'autres procédures artificielles que je souhaitais éviter. Ce disque aborde la musique de la même façon que je le ferais dans un concert live⁹⁵.

⁹² Martin Davidson, "Paul Rutherford: The Gentle Harm of the Bourgeoisie" (Londres: Emanem) <<http://www.emanemdisc.com/E4019.html>>.

⁹³ Martin Davidson, "Paul Rutherford: Solo in Berlin 1975", 2007 <<http://www.emanemdisc.com/E4144.html>>.

⁹⁴ François Couture, "Paul Rutherford: Neuph" <<https://www.allmusic.com/album/neuph-mw0000732124>>.

⁹⁵ Guy, Barry; <http://www.efi.group.shef.ac.uk/labels/incus/incus22.html>

Han Bennink

L'improvisation libre a également été développée en solo aux Pays-Bas. Par exemple, le multi-instrumentiste Han Bennink (Zaanstad, 17 avril 1942) a réalisé trois productions en solo différentes, alors que l'improvisation libre collective se trouvait dans une phase d'effervescence. Entre 1971 et 1972, Bennink enregistre ses improvisations dans une écurie près de chez lui, dans la province d'Utrecht. C'est là qu'est né son premier album, *Solo* (ICP, 011, Pays-Bas, 1972). Un an plus tard, ce musicien hollandais enregistre une performance dans un auditorium de Brême, en Allemagne. Un disque compact en est extrait jusqu'à trois décennies plus tard. Dans *Nerve Beats* (Altavistic, UMS/ALP202-CD, EUA, 2001), Bennink se tourne vers plusieurs instruments, se détachant de sa réputation de percussionniste. Le didjeridoo, le piano, le trombone, des objets du quotidien et ses propres sifflets constituent son arsenal instrumental d'expérimentation. En 1979, il enregistre sa troisième production, *Solo West/East* (FMP, SAJ-21, Allemagne, 1979). Dans cet enregistrement en studio, Bennink réduit son kit de percussions afin d'adopter d'autres instruments tels que la clarinette, le banjo, l'alto, la clarinette basse, le trombone, la trompette, le cor tibétain ainsi que des objets comme des pierres, un magnétophone, une montre, une baguette, une machine à écrire, une marche, etc.

Maarten Altena

Il en est de même pour le bassiste Maarten Altena (Amsterdam, 22 janvier 1943) qui, depuis son premier album *Handicaps* (Instant Composers Pool, ICP 012, Pays-Bas, 1973), se fait remarquer comme improvisateur en solo. Cet album a été réalisé en studio et dans des conditions inhabituelles pour l'instrumentiste. Altena décrit l'état dans lequel il se trouvait lorsqu'il a enregistré « Handicaps I » et « Handicaps II » :

Alors que je me remettais de ma fracture du poignet gauche, j'ai eu une idée qui m'a permis de réaliser ce disque. Puisque je ne pouvais pas jouer, j'ai décidé de mettre le même genre de plâtre de mon poignet sur le diapason de l'instrument. Ma basse et moi étions alors dans la même situation. Cela a abouti à « Handicaps I » [...]. Comme je ne pouvais pas jouer longtemps avec un poignet

*cassé, tout devait être fait dans un certain temps. « Handicaps II » a été enregistré lorsque ma basse et moi étions en bonne santé*⁹⁶.

Le contrebassiste enregistre ensuite sa performance au théâtre Frascati d'Amsterdam, d'où la production *Tuning the bass* (Instant Composers Pool, ICP 019, Pays-Bas, 1975)⁹⁷. Un an plus tard, Altena joue au centre culturel « Flöz » à Berlin, dont l'enregistrement constitue la face B du disque *Live performances* (FMP, SAJ-10, Allemagne, 1976) et la face A comprend les morceaux joués avec le violoncelliste Tristan Honsinger.

Fred Van Hove

Pendant son séjour en Belgique, le pianiste Fred Van Hove (Anvers, 19 février 1937) se consacre également à expérimenter l'improvisation de cette manière. Avant de se consacrer à l'improvisation libre, aussi bien collective qu'individuelle, le musicien explore différents styles de jazz et de musique de danse. L'une de ses périodes les plus significatives, en tant qu'improvisateur dans le cadre de *l'improvisation européenne libre*, fut sa participation au Brötzmann-Hove-Bennink Trio entre 1971 et 1975⁹⁸. En 1974, Van Hove enregistre son premier album en tant qu'improvisateur en solo. Le 18 novembre de la même année, le pianiste joue à l'Université d'Anvers, où il est enregistré en direct. La production *Fred Van Hove - Live At The University* (Vogel - 004-S, Belgique, 1975) en résulte, où l'on peut apprécier le vif intérêt du pianiste à se démarquer de toute référence de musique idiomatique, voire du free jazz. Dans les dix titres, Van Hove fait preuve de son habileté impétueuse, de sa précision musicale et de sa capacité à faire évoluer ses idées musicales⁹⁹. Chacune des improvisations évolue progressivement comme s'il s'agissait d'une évolution des idées, passant par des états de caractère différents et sans une voie fixe.

⁹⁶ Récupéré de 'Maarten van Regteren Altena' <<http://www.efi.group.shef.ac.uk/labels/icp/icp012.html>>.

⁹⁷ "ICP 019 Tuning the bass" <<http://www.efi.group.shef.ac.uk/>>.

⁹⁸ "Fred Van Hove" <<http://www.efi.group.shef.ac.uk/mvanhove.html>>.

⁹⁹ Jay Collins, "Fred Van Hove: The Complete Vogel Recordings", 2003 <<https://www.allaboutjazz.com/the-complete-vogel-recordings-fred-van-hove-atavistic-worldwide-review-by-jay-collins.php>>.

Peter Brötzmann

D'autres musiciens en Allemagne s'intéressent aussi à cette pratique musicale. Le saxophoniste Peter Brötzmann (Reimscheid, 6 mars 1941) fait partie des pionniers. Comme d'autres musiciens, il se consacre à l'improvisation européenne libre. Même si Brötzmann a presque dix ans d'expérience sur cette scène musicale, ce n'est qu'en 1976 qu'il réalise son premier album en improvisation solo libre. Cette année-là, il enregistre à Berlin sa production *Solo* (Free Music Production, FMP0360, Allemagne, 1976), laquelle reflète agressivité et irrationalité à travers l'intensité sonore et l'exécution de balades grotesques et de marches ridicules¹⁰⁰. Cet album comprend douze titres dont la durée est comprise entre 22 secondes et un peu moins de dix minutes. Dans certaines improvisations, Brötzmann révèle sa capacité à souffler deux clarinettes simultanément avec expressivité et puissance¹⁰¹. Avec les saxophones alto, ténor et basse, ce musicien allemand fait de la musique avec énergie, attirant l'attention tout au long de sa performance. Même si cette production a échappé à toute reconnaissance et est passée inaperçue de la critique lors de sa sortie, cette musique est d'actualité aujourd'hui. Sa réédition en 2011 par la même maison de disques témoigne de sa valeur artistique.

Alexander Von Schlippenbach

Le pianiste Alexander Von Schlippenbach (Berlin, 7 avril 1938) est aussi un pilier de l'improvisation libre européenne. Dès le milieu des années 1960, il fait partie de ce mouvement musical, promouvant dès lors cet esprit libérateur et avant-gardiste¹⁰². Mais ce n'est qu'en 1977, à l'âge de 39 ans, qu'il enregistre sa première production intitulée *Piano Solo'77* (Free Music Production, FMP 0430, Allemagne). Schlippenbach passe quatre jours - du 18 au 21 février 1977 - à la recherche d'un environnement propice à la libre improvisation en solo. Le musicien décide alors de déplacer son piano à queue *Ibach Grand* au sous-sol d'un club de jeunes à Berlin pour pouvoir ainsi explorer et exploiter le meilleur de lui-même en tant qu'improvisateur. La pièce sans

¹⁰⁰, John Kieffer, *Musics*, febrero 1977), http://fmp-label.de/fmplabel/index_en.html

¹⁰¹ Bob Rusch, Review *Cadence*, 12, Diciembre, 1977, citado en http://fmp-label.de/fmplabel/index_en.html

¹⁰² "Alex von Schlippenbach" <<http://www.efi.group.shef.ac.uk/>>.

fenêtres devient un espace hermétique qui favorise la concentration de sa production sonore. C'est ce qu'il souligne dans les notes de l'album : « J'ai vraiment réussi à me concentrer, à mettre toute mon énergie et mon talent d'improvisateur à l'avant »¹⁰³.

Irène Schweizer

De son côté, la pianiste Irène Schweizer (Schaffhouse, 2 juin 1941) est considérée comme la première femme pionnière dans le domaine de l'improvisation libre. La recherche d'un style personnel, et peut-être de sa condition de femme, l'a amenée à développer une manière agressive d'improviser dans le but de revendiquer une place sur la scène de l'improvisation libre européenne¹⁰⁴. En 1976, Schweizer est invitée à jouer en solo dans le quartier latin de Berlin, dont l'enregistrement a servi à la réalisation de l'album *Wild Señoritas* (Free Music Production, FMP 0330, Allemagne, 1977). Selon les critiques de l'époque, cette production reflète sa grande capacité d'improvisatrice en solo, en témoignant à la fois de sa formation classique européenne et de sa libération de la musique américaine et africaine¹⁰⁵. L'année suivante, cette pianiste suédoise sort son deuxième album intitulé *Hexensabbat* (Free Music Production, FMP 0500, Allemagne, 1978), où l'une des faces de ce disque comprend l'enregistrement d'un concert joué en octobre 1977 par Schweizer à la Mairie de Charlottenbourg, Berlin. L'autre face du disque a été enregistrée dans les studios de Free Music Production et dans la même ville.

¹⁰³ Kurt Gottschalk, "Alexander von Schlippenbach : Piano Solo '77", 2009 <<http://www.squidsear.com/cgi-bin/news/newsView.cgi?newsID=835>>..

¹⁰⁴ "Irène Schweizer" <<http://www.efi.group.shef.ac.uk/mschweiz.html>>.

¹⁰⁵ Bill Smith, "FMP 0330 WILDE SENORITAS Irène Schweizer", 1978 <<http://www.fmp-label.de/freemusicproduction/labelscatalogreviews/fmp0330review.php>>..

Les qualités de l'improvisation libre en solo

La qualité imprévisible

De manière générale, l'imprévisibilité de la pratique de l'improvisation libre en solo doit être entendue comme la non-connaissance des caractéristiques musicales qu'aura une forme musicale qui se manifestera en un laps de temps immédiat. Pourtant, la nature même de l'instrument renferme un nombre déterminé de possibilités qui favorisent la prévision, dans l'imagination, des qualités timbriques, de l'intensité, de la densité harmonique, etc. Ceci est possible du fait de savoir quel instrument fera office de source sonore, on pourra ainsi vaticiner quelques-unes de ses qualités acoustiques de la forme musicale, encore inconnue avant le début de l'improvisation. Par exemple, le piano sonnera tel qu'on le connaît à condition que les cordes soient percutées par le marteau; mais en fonction de comment va être utilisé le clavier par l'improvisateur (par exemple, en cas d'exécution d'un cluster avec l'avant-bras), le matériau sonore pourrait ne pas être projeté ni émancipé, en même temps, de la technique traditionnelle. Bien que l'absence de plan d'exécution pour improviser dans ces conditions conduise à une diversité de résultats, tous les procédés entrepris ne conduisent pas à une forme musicale satisfaisante. C'est pour cette raison, et pour éviter l'échec, que le musicien expérimenté possède un répertoire de schémas musicaux et de procédés pour garder le contrôle de son *improviso* face à l'imprévu.

Par ailleurs, l'absence d'interaction avec un autre musicien réduit les possibilités que *l'improviso* soit abondante en idées lors de l'imprévu; par conséquent, l'improvisateur pourrait avoir recours à une reformulation de ses propres schémas personnels. Néanmoins, la difficulté humaine à se renouveler soi-même facilement peut provoquer que l'on abuse de la reformulation d'un de ses schémas, tant sur le plan meso que micro-formel. Si ce qui est évoqué précédemment arrive, on court le risque d'établir une représentation formelle qui se détaille dans chaque réalisation, en se conservant dans la mémoire de l'exécutant comme s'il s'agissait d'une composition.

Dès le début, le musicien sait à l'avance que son exécution n'est pas prédéterminée, c'est pourquoi il ne compte sur aucun guide qui lui indiquerait la direction à prendre. Dans ces conditions, l'instrumentiste a à sa disposition son expérience en tant qu'improvisateur, sa maîtrise

de l'instrument et un répertoire de ses propres idées musicales pour révéler une forme musicale au fur et à mesure que celle-ci se créera. Mais le phénomène de l'improvisation peut diminuer progressivement pendant que *l'improviso* se développe puisque, très probablement, le musicien constituera progressivement un objectif musical parallèlement à son exécution instrumentale, en réduisant les possibilités qu'émerge de ce dernier quelque chose de nouveau ou qu'il prenne une autre direction. Autrement dit, au fur et à mesure que se réalise l'improvisation, s'établit en même temps un objectif à atteindre ou se crée une représentation musicale à formaliser.

L'imprévision se manifeste à grande, moyenne et petite échelle. C'est à dire que les niveaux macro, meso et micro formels sont susceptibles de ne pas être projetés dès le début de l'improviso. Ceci peut arriver soit de façon simple ou complexe en combinaison avec d'autres niveaux. Les situations d'imprévision simples sont celles où seulement un des niveaux n'est pas prévu, mais où les deux autres restants, eux, le sont, ou peuvent se déduire.

Par exemple, il peut arriver que le niveau macro structurel ne soit pas projeté depuis le début, mais les niveaux meso et micro pourraient faciliter la direction de l'exécution. L'absence de plan global formel durant l'improvisation est un risque car le manque de direction peut conduire à un déséquilibre entre les parties qui intègrent la forme finale. Il peut également arriver qu'il n'y ait au niveau meso-formel aucune pré-détermination. Dans ces conditions, la prévision d'un schéma macro-formel diminuerait le risque de perdre le contrôle de l'exécution puisque le développement serait influencé pour atteindre un objectif global projeté depuis le début. Par conséquent, la principale tâche du musicien serait d'exécuter un matériel musical qui favorise la réalisation de ce qui a été prévu au niveau supérieur. Mais, s'il n'y a rien de programmé au niveau micro-formel, dans ce cas le musicien devra pronostiquer comment expérimenter ou procéder au niveau meso-formel et dans le cadre d'une représentation macro-formelle.

Par ailleurs, les situations d'improvisation pourraient être complexes si deux niveaux sont indéterminés. L'une d'elles correspondrait quand l'improvisation se manifeste au niveau macro et meso-formel. Dans ce cas, la prévision micro-formelle pourrait favoriser la prévision meso et macro-formelle, car le musicien s'efforcerait à concentrer son attention sur l'instant afin de concrétiser au mieux ses idées et, simultanément, en négligeant les niveaux supérieurs de formalisation musicale. Mais, quand l'improvisation se trouve au niveau macro et micro-formel,

et la prévision au niveau meso-formel, alors la forme finale pourrait être prévue du fait que la projection du niveau moyen servirait de guide. En revanche, si l'imprévision se manifeste aux niveaux meso et micro-formel, la prévision du niveau macro ouvrirait un espace plus adéquat pour l'exploration et l'expérimentation du matériel sonore à l'instant "t". Par conséquent, l'activité ludique ou l'éloquence s'intensifierait aux niveaux inférieurs de formalisation du fait de la condition de remplir l'objectif macro-formel.

L'imprévisibilité a une étroite relation proportionnelle avec la créativité car l'incertitude formelle prépare le musicien à un état d'invention et de solvabilité. Par conséquent, nous pouvons en déduire que plus l'exécution instrumentale sera prédéterminée, moins fort sera l'élan créatif du musicien. L'imprévision encourage le musicien à mettre en place sa capacité à imaginer et concrétiser les idées musicales qu'il aura conçues. De sorte que la curiosité, l'inventivité et la sérendipité font partie d'un processus dont l'objectif est de produire la musique la plus inédite possible. Le souhait de révéler un nouveau matériel musical encourage l'expérimentation et l'exploration d'un matériel sonore de l'instant; et, de plus, il prédispose le musicien à remettre en question son exécution, afin d'examiner également si son exécution remplit ses objectifs tant aux niveaux macro, meso et micro-formels.

L'immédiateté

L'immédiateté, qui est l'une des qualités de l'improvisation libre en solo, doit être entendue comme le manque d'un espace ou d'un intervalle temporel entre deux moments musicaux. Par conséquent, cette pratique est un processus de révélation continu parce que chaque instant qui émerge est partiellement ou totalement inconnu; et, bien qu'il ne soit pas possible pour le musicien de savoir ce qui arrivera de manière générale, ce dernier n'aurait pas prévu toutes les qualités sonores de chacun des instants. Et, dans cet état d'urgence, l'improvisateur libre en solo doit être audacieux pour s'interpréter lui-même rapidement, car il est celui qui conçoit les idées et c'est lui, aussi, qui les exécute.

Cette qualité de l'improvisation libre en solo donne l'opportunité de transformer la forme émergente. Du fait que son existence dépend d'un seul individu, l'instant musical peut seulement

se maintenir ou modifier ses qualités si son créateur le souhaite. La modification de l'instant implique un effort physique et cognitif pour l'instrumentiste, puisqu'il doit appliquer des méthodes qui favoriseront sa performance en tant qu'improvisateur. Bien que la répétition s'oppose naturellement à la transformation et à son tour à l'imprévision, celle-ci est assez utile et valide si elle est réalisée avec soin. Par exemple, le musicien peut réutiliser une idée musicale déjà présentée à un moment précédent et la répéter avec toutes ses caractéristiques en donnant l'impression qu'il s'agit d'une nouveauté. Ceci est possible s'il existe une distance temporelle suffisamment longue pour l'avoir oubliée; ou si l'on se trouve entre deux instants contrastants. Mais si la répétition est immédiate, alors l'attente d'une surprise pourrait diminuer, ou même disparaître si l'on répète la même idée à plusieurs reprises.

La récurrence est une stratégie fréquemment utilisée dans ces conditions d'improvisation car elle permet d'actualiser l'instant musical. Ce procédé donne la sensation d'une modification graduelle et d'un développement progressif de la forme musicale. Une idée récurrente est celle qui possède partiellement des caractéristiques d'une autre idée antérieure, qu'elle soit contigue ou distante. A la différence de la répétition, la récurrence immédiate provoque la sensation d'un mouvement formel chez le spectateur, y compris quand les matériels musicaux adjacents seront semblables les uns aux autres.

La juxtaposition est un autre recours possible mais, comme dans le cas de la répétition, cette dernière a aussi ses inconvénients si on l'utilise avec excès. Ce procédé peut susciter chez l'auditeur la perception d'un développement désarticulé, et accroître son désintérêt pour l'improvisation au fur et à mesure qu'augmente le temps de durée de cette stratégie.

La continuité du développement de l'improvisation conduit également le musicien à une situation d'attente, dans l'espoir que le matériel musical à exécuter dans l'instant postérieur favorise la formalisation de l'improvisation. Cet état d'attente pourrait s'intensifier chez le musicien si ce dernier n'a pas concrétisé musicalement quelque intention du présent. Cette augmentation peut être accompagnée autant par la réalisation d'automatismes que par un moment de silence. Dans le premier cas, l'utilisation de gestes automatisés permettra à l'improvisateur d'avoir un espace plus large pour la réflexion, en laissant de côté son intérêt à explorer son instrument sur le moment présent. Et c'est à ce moment-là que le musicien attend l'opportunité

pour concrétiser sonorement son idée musicale ou son dessein. Dans le second cas, le silence rend plus évident l'attente, tant pour l'exécutant que pour le public. Arrêter ainsi l'exécution pendant une improvisation et au moment où on ne connaît pas le résultat final, provoque couramment que la forme émergente s'arrête et suscite un état d'attente pour ceux qui perçoivent ce phénomène musical. L'absence d'intervalle temporel, dans ce type d'improvisation, permet à la réflexion de prendre n'importe quelle direction ou de changer de cap autant de fois que ce soit. Dans les deux cas, quel que soit le résultat final, celui-ci sera toujours valable car cela fait partie de l'esprit de l'improvisation libre: s'émanciper de la forme prédéterminée.

L'impossibilité pour le musicien d'arrêter le développement d'une improvisation libre, quand il est le seul responsable de sa manifestation, le conduit à expérimenter différents états de conscience. L'improvisateur peut très probablement se placer dans une activité ludique qui s'intensifie progressivement du fait de la continuité de cette pratique musicale. Ceci a pour conséquence que l'élan de l'improvisation ne s'épuise pas. Mais, également, l'immédiateté conduit l'exécutant à intensifier son intérêt pour quelque chose en particulier, en concentrant son effort sur quelque paramètre musical au moyen de l'exploration; ainsi, les récurrences et la variation de l'intensité sonore sont le résultat de l'expérimentation sonore sur le moment.

Le caractère éphémère ?

Il faut comprendre le caractère transitoire de l'improvisation libre en solo comme l'impossibilité de recréer tant le processus de l'improvisation libre en solo que sa forme finale. Pour que sa réalisation soit considérée telle quelle, l'improvisateur ne doit pas avoir le moindre intérêt à établir une forme musicale fixe ni, non plus, à compter sur des indications qui prédéterminent l'accomplissement complet du procédé. Même lorsque l'improvisateur utilisera des schémas de son répertoire et réutilisera ses propres idées musicales, son exécution devra être menée à bien en prenant des décisions au moment même de l'exécution et pendant tout son développement. La capacité humaine empêche le musicien de se renouveler ou d'étendre à l'infini son catalogue de possibilités musicales; c'est pourquoi il est probable que l'on trouve des similitudes formelles entre différentes improvisations libres en solo d'un même musicien.

Les conditions de l'improvisation libre en solo prédisposent le musicien, s'il venait à se trouver dans un environnement collectif, à faire prendre conscience de différents aspects de façon plus intensive. De sorte que l'instant devient son objet d'attention afin de reconnaître en lui ses caractéristiques sonores et sa position dans la forme émergente. Par conséquent, la fugacité du moment provoque que le musicien ait recours à tout ce qu'il domine ou automatise, afin de garder le contrôle de son exécution.

Par ailleurs, même quand cette pratique musicale possède implicitement sa singularité, il sera facile de pressentir si un *improvisum* en solo aura été prédéterminé. Cela est dû au fait que les formes obtenues grâce à une improvisation en solo se ressembleront entre elles puisque c'est un individu qui les invente et les exécute. En principe, le musicien n'a pas d'intérêt à perpétuer son exécution, c'est pourquoi les idées et les procédés réalisés pendant un *improvisio* sont exclusifs à un laps de temps spécifique. Et, même si l'improvisation peut être enregistrée, son écoute diachronique ne peut pas recréer les conditions d'urgence de cette dernière. Il serait absurde d'affirmer que l'écoute d'un *improvisum* représente le phénomène en soi de l'improvisation, de la même manière qu'écouter l'enregistrement d'une composition serait suffisant pour l'expérimenter dans les mêmes conditions que lors du concert.

Le caractère résolutif

Pendant son *improvisio*, le musicien doit imaginer un ensemble d'idées possibles à exécuter pendant qu'il concrétise musicalement une idée conçue au préalable. Les conditions dans lesquelles ce procédé est mené à bien font que le musicien ne pourra pas corriger ou modifier ce qui a été exécuté du fait de l'irréversibilité du temps. Par conséquent, la persévérance est une des qualités les plus importantes que doit posséder l'improvisateur quand l'interaction fait défaut.

Une autre particularité de cette pratique musicale, en comparaison avec la composition et l'interprétation, est la synchronie entre la création et l'exécution, puisque l'improvisateur est le seul qui donne corps à ses idées musicales par l'intermédiaire de l'intuition et de la spéculation.

Durant son *improvisio*, le musicien fait à chaque instant fonctionner sa capacité cognitive et son intuition pour établir une représentation minimale formelle dans sa mémoire (de ce qui a été

développé jusqu'alors) et pour reconnaître "les signes" de la voie que devra prendre la forme émergente. Par exemple, étendre la durée d'un *rallentando* ou d'un *diminuendo* au-delà de ce qui est prévu peut engendrer que le musicien commence une nouvelle période de faible intensité, au lieu d'y mettre fin.

La phase de préparation d'un musicien intéressé par l'improvisation libre en solo est différente de celle d'un improvisateur de musique idiomatique et d'un interprète. Cela consiste à créer et à perfectionner tant des schémas musicaux que des procédés personnels dans le but d'accroître sa *boîte à outils d'improvisation*. L'exploration, l'expérimentation et le perfectionnement de la technique "libre" correspondent à une étape individuelle de recherche musicale dont les résultats paraîtront évidents durant l'improvisation. Une fois son *improviso* commencé, le musicien pourra compter sur un répertoire de procédés et de schémas qui l'aideront à résoudre le problème de l'inexistence formelle. Pourtant, l'utilisation de ces derniers ne signifie pas que la forme finale soit déjà projetée, car la malléabilité des schémas, qu'il soient macro, meso ou micro, altère facilement le cours de l'improvisation.

L'improvisateur libre en solo court le risque de devenir un interprète de lui-même du fait de la répétition fréquente de ses propres schémas lors de chaque improvisation. Si cela arrive, les schémas se transformeront en modèles et seront, par conséquent, susceptibles de devenir une partie constituante d'une forme musicale fixe. Si tel est le cas, alors ce dernier ressemblerait fortement à un improvisateur idiomatique.

Pourtant, pendant le développement d'une improvisation, la répétition d'une idée ou un geste automatisé altérerait le caractère imprevisible au niveau micro-formel; mais les niveaux macro et meso-formels demeureraient intacts car l'utilisation du geste ou de l'idée répétée n'aurait pas été prévue depuis le début ni projetée pour faire partie d'un moment particulier de la forme finale. Pour improviser en dehors des normes, et pour que l'improvisation soit correcte dans la pensée de l'improvisation libre, il faut donc respecter les caractéristiques suivantes:

1. Que le schéma soit exclusivement de l'improvisateur. C'est à dire, qu'il n'appartienne à aucun langage ou style musical.
2. Que ni son utilisation ni sa position n'aient été prévues dès le début de *l'improviso*.
3. Qu'il puisse être modifié. Autrement dit, le schéma doit être malléable.

Par ailleurs, il est important de mentionner que les restrictions de l'improvisation libre en solo ne sont pas stylistiques, mais anthropomorphologiques et instrumentales. Par conséquent, le répertoire d'un improvisateur libre est circonscrit aux compétences du musicien, de son corps et l'aspect de l'instrument.

Par conséquent, l'exécution de ses idées musicales pourrait être perçue comme "errante" ou "incorrecte" pour deux raisons possibles: la première d'entre elles est que le manque de temps pour perfectionner l'exécution d'une idée musicale révélée à ce moment-là engendre que le musicien perde la précision de ses mouvements. La seconde est que l'esprit libérateur de cette pratique musicale encourage le musicien à s'émanciper de la tradition du canon timbrique et de la technique instrumentale. Quand cela a lieu, l'exécution d'une idée musicale a l'intention de sembler inexacte.

La résolution du problème du manque de formalisation musicale peut commencer à travers l'utilisation de schémas et de procédés micro, meso et macro-formels, afin que l'improvisateur puisse débiter son *improviso* et découvrir quelque idée, par sérendipité. L'expérimentation de patrons, de schémas et de procédés dominés par le musicien favorisent la curiosité et par conséquent la trouvaille d'idées musicales causales et inattendues.

Mais l'expérimentation et l'exploration sont précédées par l'une des six options suivantes de décision. Celles-ci ne sont pas des schémas procéduraux en tant que tels, mais des alternatives de trajets que l'on choisit de parcourir en prenant en compte autant ce qui a été développé jusqu'alors que ce qui a été mis en oeuvre pour atteindre l'objectif général. La première option consiste à réduire au silence ou à arrêter la production sonore, avec l'intention de créer de l'attente, d'avoir du temps pour la réflexion ou de finaliser toute l'improvisation. La seconde est la répétition, qui aurait l'intention d'agrandir l'espace pour la réflexion, en diminuant l'effort cognitif qui engendre l'invention. La réalisation de récurrences est un autre procédé possible et a un lien avec la répétition. Il s'agit d'imiter l'instant précédent mais sans le rétablir avec l'ensemble de ses qualités. Ceci favorise le fait que le développement soit perçu comme une formation organique ou logique, en raison de l'étroite relation qui s'établit entre deux instants contigus. La complémentarité est la quatrième option à laquelle pourrait avoir recours l'improvisateur. C'est un procédé qui consiste à exécuter une idée musicale qui aurait une corrélation avec la précédente,

ou qui clôturerait une idée. Ce nouveau matériel s'ajoute à l'instant antérieur sans provoquer de contraste ou de tension, en favorisant la perception d'un développement formel organique. Une autre possibilité est de provoquer un contraste comme une opposition à l'instant antérieur. Sa réalisation consiste à réaliser des idées musicales aux caractéristiques différentes de l'instant précédent, afin de réduire la tension. Proposer une nouvelle direction est la dernière possibilité que peut réaliser l'improvisateur. Elle consiste à exécuter un nouveau matériel musical dans le but de susciter la nouveauté et de donner de l'élan à *l'improviso*.

ANALYSE DE L'IMPROVISATION LIBRE EN SOLO À PARTIR DE LA NOTION D'UNITÉS FORMATIONNELLES

Justification

La nature de la forme finale d'une improvisation libre en solo établit des difficultés d'observation. Il n'est donc pas possible de l'analyser avec les méthodologies d'analyse de la musicologie traditionnelle. Même si une telle improvisation pouvait être transcrite, cela n'aurait pas de sens pour deux raisons : La première, l'intérêt de cette pratique musicale consiste à développer une musique éphémère et non transmissible ; la seconde, la perspective analytique peut être confondue si la transcription d'une improvisation est analysée, et la partition observée comme s'il s'agissait d'une composition. Nous considérons que l'approche de cette pratique musicale serait plus précise et adéquate sur la base d'archives audiovisuelles de bonne qualité sonore, en particulier les enregistrements qui n'ont pas été édités.

Description

Afin de constituer le corpus d'analyse de cette recherche, les critères suivants ont été pris en compte dans la sélection de ces archives audiovisuelles :

- Les improvisateurs sont reconnus comme des pionniers de l'improvisation européenne libre et ont une longue trajectoire musicale en improvisation libre solo.
- Les instruments joués par ces improvisateurs sont d'une nature différente, ce qui permet de corroborer si notre appareil analytique, basé sur la notion d'unités de formation, est apte à comprendre le processus de cette pratique musicale.
- Les caractéristiques de l'audio des registres favorisent leur appréciation adéquate. Les archives audiovisuelles ont été réalisées en une seule prise, sans changement de plan et sans édition du son. Les vidéos ont été réalisées dans des lieux propices à l'exécution instrumentale et où les musiciens ont pu réaliser leur improvisation sans aucune interruption. Les vidéos sont récentes. Les musiciens ont exécuté leurs improvisations dans des conditions qui favorisent l'établissement des qualités intrinsèques de l'improvisation libre en solo.

D'autre part, il est important de reconnaître qu'il n'a pas été possible de trouver du matériel audiovisuel d'improvisateurs en solo des années 70.

Enfin, les fichiers audiovisuels qui composent notre corpus d'analyse ont été obtenus sur le site youtube.com. Vous trouverez ci-dessous les adresses Internet à partir desquelles ils ont été téléchargés :

- Fred Van Hove, *Alfabet (Improvisation solo)*, 2009 Anvers, Belgique:
https://www.youtube.com/watch?v=O_zelLqIksQ
- Barry Guy; *Solo concert at Mózg Warsaw*; 2016; Varsovie, Pologne:
https://www.youtube.com/watch?v=HQ8ekcknebg&list=PL5ZlBsUPSH8pWB_u3dHVfCV268IIFEx3I&index=11&t=502s
- Evan Parker; *Solo concert at Mózg Warsaw*; 2016, Varsovie, Pologne:
https://www.youtube.com/watch?v=PLFeCZ75j9c&list=PL5ZlBsUPSH8pWB_u3dHVfCV268IIFEx3I&index=21&t=279s

DÉFINITIONS

Unité formationnelle

C'est tout ce qui s'inscrit dans l'espace musical de l'improvisation. Nous les appelons unités parce qu'elles sont la concrétisation sonore de schémas musicaux ou gestuels, de procédures expérimentales in situ ou par hasard. Ils sont formatifs parce qu'ils constituent la forme musicale improvisée en formation. (...) l'emploi de cet adjectif est une adaptation de l'œuvre formatrice de Luigi Pareyson dans son livre *Esthétique. Théorie de la formativité* (Éditions Rue D'Ulm, 2007) rappelle que cette notion se réfère au moment où l'œuvre est en cours de réalisation. La forme formant est un état actif est, un état vivant car elle n'existe que pendant le processus créatif : elle n'existe pas puisque, en tant que formée, elle n'existera qu'une fois le processus achevé ; elle existe

puisque, en tant que formante, elle agit dès que le processus a *commencé*¹⁰⁶. D'autre part, le terme forme formée désigne le résultat obtenu et lorsque le travail est déjà terminé.

Types d'unités de formation selon la perspective :

- *Unité mésoformationnelle (uMF)* : Ce sont les périodes de temps qui agglomèrent un certain nombre d'unités microformes. De plus, les *uMF*, lorsqu'elles sont regroupées, constituent un épisode ou une grande section.

- *Unité microformationnelle (umf)* : Ce sont des matériaux musicaux ou sonores qui sont perçus comme des idées indépendantes et qui peuvent être répétitifs, récurrents ou uniques. Selon la vitesse des pulsations rythmiques, celles-ci peuvent être courtes ou de durée moyenne. De plus, l'*umf*, lorsqu'il est groupé, constitue un *uMF*.

Types d'unités de microformes selon leur fonction :

- *Unité formationnelle d'initiative (umf.Ini)* :

Ce sont ceux qui promeuvent l'improvisation et à partir d'elle se développent d'autres *umf*, comme l'*umf E*. On les trouve souvent au début d'une *uMF*, mais on peut aussi trouver leur intérieur.

- *Unité formationnelle évolutive (umf.E)*

Ce sont celles qui sont des répétitions ou des récidives d'un *umf Ini*.

- *Unité formationnelle intrusive (umf.Intr)*

Ce sont elles qui modifient le flux de l'improvisation et provoquent le contraste entre le précédent et le postérieur *umf*.

- *Unité formationnelle concluante (umf.C)*

Ce sont ceux qui terminent régulièrement un *uMf*. De plus, les unités microformes *umf.C* concluantes ne précèdent pas nécessairement un silence ni modifient l'intensité ou la pulsation.

¹⁰⁶ Luigi Pareyson, *Esthétique. Théorie de la formativité*, ed. Gilles A. Tiberghien (Paris: Éditions Rue D'Ulm, 2007), p. 90 <<http://books.openedition.org/editionsulm/959>>.

Procédure analytique

Critères de segmentation macro, méso et microformelle :

Les procédures suivantes ont été suivies pour identifier le début et la fin d'une section, d'un *uMF* ou d'un *umf* :

- **Reconnaissance d'un silence**

L'identification d'un silence, court ou long, favorise l'identification d'un instant de division. Si les matériaux musicaux avant et après le silence ont des qualités différentes, alors il est très probable qu'il y ait un changement de section, d'*uMF* ou d'*umf*. Cependant, l'extension du silence ne signifie pas nécessairement une division entre deux instants différents, il est donc recommandé de vérifier s'il y a également des changements dans les autres paramètres musicaux, tels que l'intensité sonore, le caractère, la pulsation et l'accentuation rythmique, le caractère, le registre sonore ou le timbre.

- **Reconnaissance des changements d'intensité sonore**

Si l'intensité diminue ou augmente, de façon progressive ou soudaine, il est très probable que la période suivant la conclusion de ces procédures sera le début d'une nouvelle section, d'un *uMF* ou d'un *umf*. Si les matériaux musicaux antérieurs et ultérieurs sont différents, c'est qu'ils le sont. Cependant, il est recommandé de vérifier si les changements ultérieurs au moment de la conclusion coïncident avec d'autres modifications dans le caractère, la pulsation et l'accentuation rythmique, le caractère, le registre sonore ou le timbre.

- **Reconnaissance des changements de frappe ou d'accentuation rythmique**

Si un changement dans la pulsation ou l'accentuation rythmique est perçu, et s'il reste pendant une période de temps significative et est établi comme régulier, alors cet instant de modification est probablement le début d'une nouvelle section, *uMF* ou *umf*. Dans ce cas, il faut identifier le nouveau moment d'altération et observer si les matériaux musicaux entre ces deux points de segmentation sont reliés entre eux en termes de nouvelle pulsation rythmique ou d'accentuation. Si cela se produit de cette façon, il s'agit d'un changement. Cependant, il est recommandé de

vérifier si le changement de pulsation ou d'accentuation rythmique coïncide avec d'autres changements d'intensité sonore, de caractère, de registre sonore ou de timbre.

- **Reconnaissance des changements de caractère**

Si un changement de caractère est perçu, et s'il reste pendant une période de temps significative et qu'il est établi comme quelque chose de régulier, alors ce moment de modification sera probablement le début d'une nouvelle section, *uMF* ou *umf*. Dans ce cas, il faut identifier le nouveau moment de l'altération et observer si les matériaux musicaux entre ces deux points de segmentation sont liés l'un à l'autre, en fonction du nouveau caractère. Si les matériaux musicaux entre ces moments de segmentation sont liés les uns aux autres, en termes de caractère, alors c'est une nouvelle section. Cependant, il est recommandé de vérifier si le changement de caractère coïncide avec d'autres changements d'intensité sonore, de pulsation, d'accentuation rythmique, de registre sonore ou de timbre.

Reconnaissance des changements de registre sonore

Si un changement est perçu dans le registre sonore, et s'il reste pendant une période de temps significative, et qu'il est établi comme quelque chose de régulier, alors ce moment de modification sera probablement le début d'une nouvelle section, *uMF* ou *umf*. Dans ce cas, il faut identifier le nouveau moment d'altération et observer si les matériaux musicaux entre ces deux points de segmentation sont liés l'un à l'autre, en ce qui concerne le nouveau registre sonore. Si les matériaux musicaux entre ces moments de segmentation sont liés les uns aux autres, en termes de registre sonore, alors c'est une section. Cependant, il est recommandé de vérifier si le changement de registre sonore coïncide avec d'autres changements d'intensité sonore, de pulsation, d'accentuation rythmique, de caractère ou de timbre.

- **Reconnaissance des changements de timbre**

Si un changement dans le timbre est perçu, et s'il reste pendant une période de temps significative et qu'il est établi comme quelque chose de régulier, alors ce moment de modification est

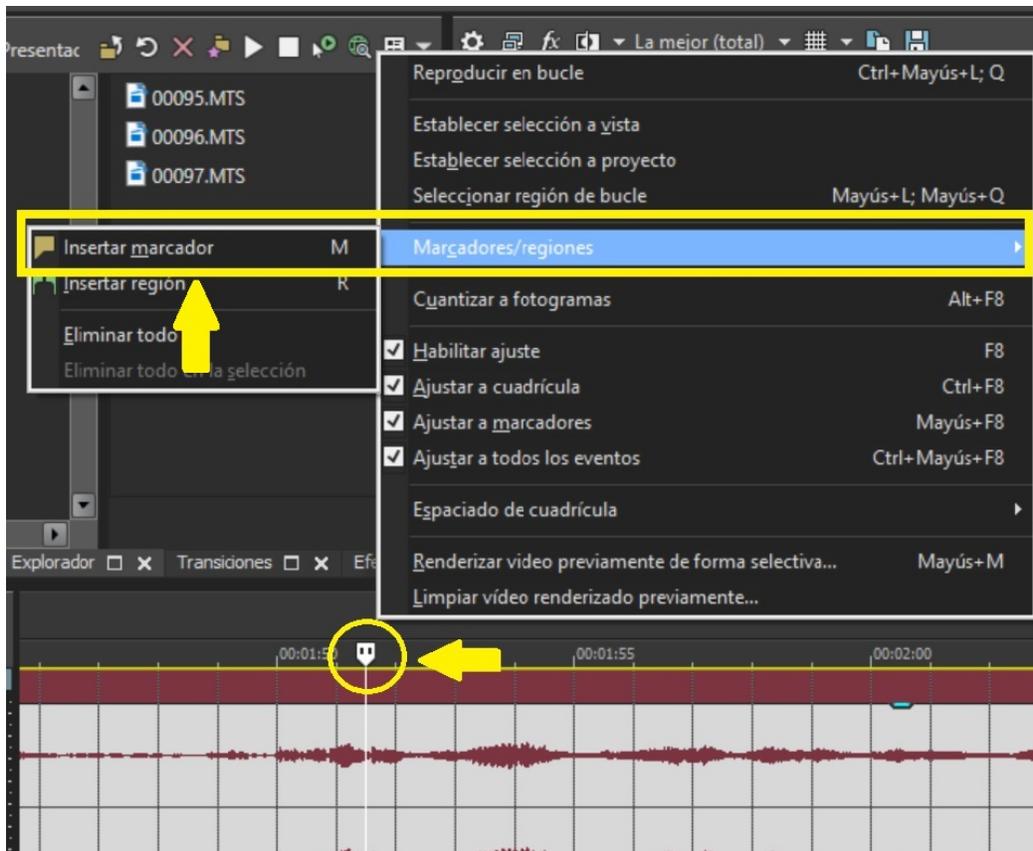
probablement le début d'une nouvelle section, *uMF* ou *umf*. Dans ce cas, il faut identifier le nouveau moment de l'altération et observer si les matériaux musicaux entre ces deux points de segmentation sont liés l'un à l'autre, en ce qui concerne le nouveau timbre. Si les matériaux musicaux entre ces moments de segmentation sont liés les uns aux autres, en termes de timbre, alors c'est une section. Cependant, il est recommandé de vérifier si le changement de timbre coïncide avec d'autres modifications de l'intensité sonore, de la pulsation, de l'accentuation rythmique ou du registre sonore.

Identification des différentes unités de formation dans le logiciel Sony

Vegas pro v.15.0

Procédé d'identification méso et microforme

A l'aide de l'éditeur vidéo Vegas Pro V.15.0 et selon la perspective et les critères de segmentation ci-dessus, un "marqueur" est placé dans la règle temporelle du programme :



2. Le marqueur se voit ensuite attribuer l'une des abréviations suivantes en fonction de la perspective :



Perspective mésoformationnelle :

- uMF + numéro.

Perspective microforme :

- Unité formatrice de l'initiative : Ini + lettre majuscule (+ numéro le cas échéant). Il est important de noter que lorsque vous démarrez un nouveau uMF, l'ordre alphabétique et le numéro de l'umf Inic sont redémarrés.

- Unité évolutionnaire de formation : E (+ nombre, le cas échéant). Il est important de noter que lorsque vous démarrez un nouvel umf Ini, la numérotation de l'Ev ufm est redémarrée.

- Unité de formation intrusive : Intrusive

- Unité de formation finale : Conclusion

Il est important de souligner que dans la nomination des marqueurs de l'éditeur vidéo, seuls les cas des unités macroformationnelles sont indiqués comme "uMF", et les abréviations des unités microformationnelles (umf) ont été omises. Le but de ce qui précède est de favoriser une appréciation adéquate des perspectives macro et microscopiques ; d'éviter les confusions d'observation vidéo et la superposition entre les titres des marqueurs.

Perspective mésoformationnelle :

- uMF + numéro.

Perspective microforme :

- Unité formatrice de l'initiative : Ini + lettre majuscule (+ numéro le cas échéant). Il est important de noter que lorsque vous démarrez un nouveau uMF, l'ordre alphabétique et le numéro de l'umf Inic sont réinitialisés.

- Unité évolutionnaire de formation : E (+ nombre, le cas échéant). Il est important de noter que lorsque vous démarrez un nouvel umf Ini, la numérotation de l'Ev ufm est redémarrée.

- Unité de formation intrusive : Intrusive

- Unité de formation finale : Conclusion

Il est important de souligner que dans la nomination des marqueurs de l'éditeur vidéo, seuls les cas des unités macroformationnelles sont indiqués comme "uMF", et les abréviations des unités microformationnelles (umf) ont été omises. Le but de ce qui précède est de favoriser une appréciation adéquate des perspectives macro et microscopiques ; d'éviter les confusions d'observation vidéo et la superposition entre les titres des marqueurs.

Résultats

Fred Van Hove : Improvisation (Anvers, Belgique ; 2009)

Approximation macro, méso- et microforme

D'un point de vue macroformel, on peut reconnaître que cet improvisation se compose de trois sections principales. La première section (A) va du début à 01'24" ; la deuxième (B), de 01'42" à 5'18", dont la durée est de 03'36" ; et la troisième (C), de 05'18" à la fin, et mesure 1'15".

Du point de vue mésoformé, l'improvisation de Van Hove consiste en uMF de durées différentes. Les cinq premiers comprennent la section A (uMF.01 à uMF.05) ; les six suivants comprennent la section B (uMF.06 à uMF.11) ; et les deux derniers comprennent la section C (uMF.12 et uMF.13).

Au niveau microformationnel, on peut dire que les umf Ini ont des différences entre eux, même s'ils ont la même fonction. Par exemple, seuls ceux qui commencent une nouvelle période se distinguent par leur enregistrement sonore, leur état et leur caractère. D'autre part, les unités évolutionnaires de formation (umf E) conservent une grande partie des qualités de l'unité de formation dont elles sont issues. La région sonore, l'intensité, le caractère, le caractère, la pulsation, la direction ou le geste sont quelques-unes des caractéristiques de l'umf Ini qui sont reconnues dans l'umf E. D'autre part, les Intrusive umf ont en commun leur qualité surprenante, même quand elles ont des caractéristiques sonores différentes. Enfin, les unités de formation concluantes (umf C) sont facilement reconnaissables car la diminution de la pulsation et de l'intensité favorise l'identification de la fin d'un cycle d'umf E ou d'un uMF.

En général, une liste de ressources gestuelles et musicales est présentée, qui ont été reconnues dans cette analyse, en indiquant leur emplacement dans les graphiques correspondants :

1. Exécution d'un accord dont l'exécution tend à placer toutes les notes dans la même octave. (uMf1 : umfA et umfA1), (uMf6 : umfA), (uMf12 : umfA).
2. Exécution d'une note ou de notes dans le registre aigu et dont la réalisation est perçue en dehors du registre sonore dominant : (uMf2 : umfA), (uMf4 : umfA), (uMf5 : umfA).
3. Faire glissando avec les deux mains et en mouvement parallèle : (uMf4 : umfA), (uMf7 : umfA), (uMf13 : umfC, umfC2, umfC3), (uMf9 : umfB1), (uMf13 : umfB aigu et sévère).
4. Transposition d'un groupe de notes : (uMf2 : umfA), (uMf5 : umfB), (uMf7 : umfA), (uMf8 : umfA), (uMf8 : umfA).
5. Mains croisées : (uMf2 : umfA), (uMf4 : umfA), (uMf7 : umfA)
6. Déplacer les deux mains sur le clavier du registre grave au registre aigu et faire des mouvements d'extension et de flexion des doigts pendant le trajet : (uMf2 : umfA), (uMf9 : umfB), (uMf13 : umfB)
7. Glissando main droite sur clés blanches : (uMf7 : umfA), (uMf8 : umfC), (uMf13 : umfC)
8. Réalisation d'une ligne mélodique : (uMf8 : umfA, umfB), (uMf10 : umfA, umfB, umfC, umfD), (uMf12 : umfB, umfB1, umfB2), (uMf5 : umfB), (uMf5 : umfB).
9. Réitération d'un groupe de notes sans changer la région sonore : (uMf3 : umfA), (uMf6 : umfB), (uMf9 : umfC, umfD), (uMf12 : umfA1), (uMf13 : umfA).

Barry Guy

Approximation macroformelle

D'un point de vue macroformel, l'improvisation de Guy se compose de trois parties principales. Chacune d'entre elles présente des caractéristiques qui les distinguent des autres : La technique instrumentale utilisée, le contenu musical, l'intensité, l'expressivité. La première section (A) couvre du début à 00'40" ; la deuxième section (B), de 00'40" à 3'33", dont la durée est de 2'53" ; la troisième section (C), de 03'33" à 6'07", dont la durée est de 2'34" ; et la dernière section (D), de 6'06" à la fin, est prolongée de 2'16".

D'autre part, l'improvisation de Barry Guy se compose de onze uMF qui, selon notre analyse, sont organisés comme suit : La section A se compose d'une seule période (uMf1). La

section B comprend trois périodes (uMf2 à uMf4). Section C, trois (uMf5 à uMf7). Et la dernière section, quatre (De uMf8 à uMf11).

Du point de vue microforme, les umf Ini de Guy se caractérisent par le fait que beaucoup d'entre eux commencent un nouvel espace musical et surprennent par leur intensité expressive. Alors que d'autres, bien que plus subtils, établissent également un changement. Les umf Ev de Guy sont très proches de l'umf Inic dont ils sont issus. Dans la plupart d'entre eux, ils ont le même caractère et la même intensité expressive. Quant à l'umf intrusif, il interrompt le flux de l'improvisation et modifie momentanément le caractère de l'instant précédent au moyen de trémolos, avec l'exécution d'intervalles harmoniques consonants, avec l'exécution d'harmoniques par hasard grâce au mouvement aléatoire de flexion et extension des doigts de la main gauche, ou avec la réalisation d'un glissando. Cependant, la plupart de ces Intrusive umf manquent d'originalité car elles sont étroitement liées aux initiatives précédentes umf. Dans le cas de l'umf Conclusif, Guy a tendance à les terminer par un bref silence. Cependant, avant cela, l'improvisateur élabore différentes procédures.

Voici une liste non exhaustive des différentes stratégies utilisées par ce contrebassiste anglais :

- Procédures de la main gauche :

1. mouvements d'extension flexion sur les cordes acérées sans pression afin de produire des harmoniques : (uMf2 : umfA), (uMf4:umfA), (uMf8 : umfA)
Glissando montant dans une corde tombale : (uMf2:umfA), (uMf8 :umfC),
3. Pizzicato (uMf8:umfA1), (uMf8 :umfC), (uMf11 :umfF),
4. Déplacement des mains sur les diapasons dans l'ordre descendant et ascendant, et mouvements d'extension-flexion avec les doigts : (uMf4 : umfA et A1), (uMf2 : umf B),
5. Glissando harmoniques descendantes : (uMf2 : umfA1), (uMf4 : Intrusive umf),

- Procédures de la main droite :

1. trémolo : (uMf4 : umfB), (uMf9 : période entière)
2. sul ponticello (uMf5 : umfA), (uMf7 : umfA)
3. Legato : (uMf2 : umfB1), (uMf2 : umf Conclusion)

Détaché : (uMf3 : umfB), (uMf4 : umf Conclusion)

5. Pizzicato : (uMf2 : umfB1/Intrusive), (uMf4 : umfA),

6. Mouvement d'arc non conventionnel : (uMf2 : umfA1), (uMf8 : umfA), (uMf8 : umfB), (uMf8 : umfB), (umf8 : umfB)

- Avec les deux mains

1. Exécution simultanée de sons de longue durée dont la relation intervalique est quatrième et cinquième justes : (uMf3 : umfA), (uMf4 : umfB)

Evan Parker

Approximation macro, méso et microforme

Cet improvisation d'Evan Parker a une durée de 14'26" et est divisé en trois parties principales : La première partie (A), du début à la minute 03'21". La deuxième section (B) est reconnue de la minute 03'21" à la minute 11'55", et a une durée de 8'34". La dernière partie (C), de 11'55" à 14'26", a une durée de 2'31".

Dans le cadre de l'optique mésoformelle, nous avons identifié 47 uMf différentes, dont les durées vont de 7" à 37". Bien qu'ils soient très similaires en termes de caractère et de qualités musicales, ils diffèrent en termes de changement de hauteur des sons, d'altération de l'accentuation ou d'inclusion d'un nouvel élément.

Au niveau microforme, il est difficile d'observer l'improvisation de Parker. La rapidité avec laquelle Parker s'exécute rend difficile sa reconnaissance au niveau microforme. Cependant, les outils informatiques utilisés pour cette analyse ont facilité l'identification des idées courtes, ainsi que leurs procédures d'évolution.

Dans cette perspective d'analyse, quatre types d'unités microformationnelles récurrentes ont été identifiés. La première est l'exécution d'un groupe spécifique de notes de courte durée, suivie d'une note longue avec répétition. Une autre ressource utilisée par Parker est l'exécution de cris pour faire une figure rythmique-mélodique. Comme le précédent, Parker effectue un schéma sonore récurrent mais dans le registre grave. Enfin, plusieurs des *umf.Ini* ont en commun d'être

composés de 3 notes ; mais au fur et à mesure que la même période se développe, Parker ajoute, réorganise et élargit progressivement le groupe de notes.

D'autre part, les umf évolutionnaires sont le résultat de trois procédures de base. La récurrence, l'addition de sons et l'augmentation de la pulsation. L'improvisateur exécute à plusieurs reprises la même idée musicale avec quelques changements dans la pulsation mais pas au point de modifier les qualités rythmiques de l'instant précédent.

Quant à l'umf intrusif dans cette improvisation, une des procédures de Parker est de modifier à la fois le contenu sonore pour un bref instant et l'accentuation, tout en maintenant la même pulsation.

Enfin, les unités de formation concluantes (Conclusive umf) ont été développées différemment. L'une d'elles est l'exécution d'une note longue mais sans en diminuer l'intensité.

Ensuite, nous exposons les procédures les plus pertinentes dans cet improvisation d'Evan Parker, ainsi que quelques exemples où elles ont été réalisées :

1. initialisation et développement d'une période au moyen d'un groupe réduit et spécifique de notes, dont la gamme est progressivement étendue. (uMf5 : umfA et B) (uMf7 : Toute la période) (uf22 : umfA et B)
2. L'utilisation d'un crissement pour établir une régularité rythmique ou obstinée. (uMf13 : umfA) (uMf16 : umfA) (uMf20 : umfA)
3. Exécution d'une note de pédale (uMf4 : umfA ;) (uMf5 : umfA) (uMf14 : umfA, B et C)
4. Reformulation d'un groupe de notes à l'intérieur d'une plage spécifique. (uMf19 : umfA) (uf25 : umfB)
5. Transposition alternative (uMf4 : umfA et A1) (uMf9 : umfA, B, A1 et B1)
6. Accentuation d'un son référentiel (uf7 : umfA2) (uMf18 : umfA)
7. Répétition du même chiffre : (uMf20 : umfA4) (uMf25 : umfB1) (uMf31 : umfD)
8. Récurrence du même chiffre : (uMf14 : umfB) (uMf31 : umfF) (uMf35 : umfD et E)
9. Modifier l'accentuation sans modifier la frappe (uMf10 : umfB) (uf22 : umfA) (uf25 : umfA)
10. Réalisation de la respiration continue. (Toute la section B)

CONCLUSION

En ce qui concerne le chapitre 1 :

D'un point de vue macroformel

Les résultats de notre analyse suggèrent que les procédures entre les trois improvisateurs sont différentes les unes des autres. D'un point de vue global, nous en déduisons que dans les cas de Fred Van Hove et Barry Guy, ils ont établi la forme au fur et à mesure de leur réalisation parce que le contraste entre leurs sections révèle l'intérêt des deux improvisateurs à avoir le contrôle macroformel. Sur la base de ce qui précède, nous avons suggéré qu'ils avaient une disposition ouverte à aller dans n'importe quelle direction, de sorte que ni Van Hove ni Guy n'auraient eu de plan ou de représentation préalable avant de commencer leur exécution, comme en témoignent leurs débuts dans l'improvisation parce qu'ils le font lentement, comme s'ils avaient établi une phase de présentation. Mais dans le cas d'Evan Parker, sa disposition contient implicitement un schéma linéaire parce que sa prédisposition à réaliser son improvisation d'une manière continue et sans contraste établit, par elle-même, un slogan implicite.

Du point de vue mésoforme :

Van Hove, Guy et Parker sont très différents dans leur uMF. Le pianiste belge, par exemple, développe ses idées de plus organique. Une de ses stratégies est de profiter du dernier son d'une période pour commencer une nouvelle et différente qualité. Barry Guy, pour sa part, lie ses FUM en les confrontant. Cette juxtaposition établit une tension parce que chacun d'eux, c'est-à-dire ceux qui sont impliqués dans l'union, ont des contenus musicaux et des personnages différents qui provoquent la surprise dans le public. Evan Parker, pour sa part, a l'intérêt de ce saxophoniste de maintenir une musique sans divisions. Cependant, l'analyse a permis de reconnaître des changements importants, tels que le changement de registre ou l'accentuation.

Du point de vue microforme :

Les trois improvisateurs se sont servis de leur répertoire musical et gestuel pour booster leur improvisation. Ceci peut être corroboré si l'on observe attentivement les récidives, et dans les répétitions, en particulier ; car pour effectuer une récurrence et éviter la répétition, l'improvisateur doit compter sur une représentation mentale de l'idée sonore récemment exécutée afin de décider avec elle ce qui va se modifier à l'instant. Par conséquent, une récurrence a besoin d'un certain référent pour ne pas se répéter. Par exemple, Van Hove utilise un accord dont les récidives ultérieures établissent le début d'une nouvelle section comme s'il s'agissait d'une annonce. Dans les trois cas où le pianiste fait cela, il y a dans les trois cas une pause ultérieure qui suscite l'attente et, très probablement, le musicien profite de ce moment pour prévoir le contenu sonore suivant.

Dans le cas de Barry Guy, les procédures préventives microstructurales sont plus évidentes, puisque plusieurs de ses FUM sont très similaires. Cette proximité entre eux, même s'ils sont dissonants, est due au fait qu'au niveau gestuel la procédure est la même, mais à la moindre variation le résultat sonore change sensiblement.

D'autre part, les umfs d'Evan Parker sont intimement liés tant dans leur enregistrement que dans leur réalisation. Cependant, même si le design de l'instrument est conçu pour la réalisation musicale mélodique, la technique instrumentale et la maîtrise du saxophone de Parker en font un instrument polyphonique.

En ce qui concerne le chapitre 2 :

De quoi les trois improvisateurs sont-ils libres ?

Le contenu de la liberté de chacun des musiciens est différent parce que l'instrument, la culture et l'intérêt individuel délimitent l'espace de liberté de chacun d'entre eux. Les trois improvisateurs ont en commun de se libérer, au moins, de la technique instrumentale traditionnelle de leurs instruments afin de produire un matériel musical différent de la tradition. Cependant, des indications de prédéterminations ont été reconnues dans les dernières sections des improvisations de Van Hove et Guy, parce qu'elles contiennent une synthèse de tous les umfs utilisés précédemment, notant la fin de l'improvisation. Alors que l'on pourrait dire que Parker est libre

d'établir une forme narrative ou classique, ou toute autre qui inclut la notion de résolution de climax. De plus, et non moins important : s'émanciper de la nécessité d'arrêter son exécution pour pouvoir respirer.

Comment la notion d'auto-invention est-elle perçue ou comment est-elle renouvelée ?

Fred Van Hove abandonne la pulsation régulière et évite la répétition et l'établissement d'une ligne mélodique. Cela suggère que le musicien est en réflexion constante pour faire émerger une musique sans cesse nouvelle sans inciter à la prévention.

Alors que Barry Guy, tout en évitant d'établir un rythme régulier, le fait parfois à cause de son intérêt à développer une section à partir d'une ligne mélodique. Guy privilégie l'émission de sons moyens et aigus, en particulier les harmoniques. Mais le cas d'Evan Parker s'oppose aux improvisateurs mentionnés ci-dessus. Sa capacité à exécuter son instrument sans respirer l'oblige à abandonner la technique traditionnelle de son instrument, et la notion du saxophone comme instrument monophonique. Parker renouvelle la condition idiomatique du saxophone en tant qu'instrument mélodique et le transforme en un instrument polyphonique à trois niveaux.

Comment les hiérarchies sont-elles diluées dans ces exemples ?

Dans l'exemple de Van Hove, on perçoit que la production sonore de chacune des mains est dans les mêmes conditions d'intensité, ce qui évite d'établir le binôme mélodie-accompagnement. Ceci peut être corroboré par l'observation des gestes du pianiste, en particulier lorsqu'il exécute des glissandos en alternant les mains. D'autre part, Guy accorde la même importance aux sons de haute intensité qu'à ceux qui sont presque imperceptibles. C'est ce qui ressort du fait que, dans les deux cas, son expression corporelle montre le même enthousiasme. Alors que dans l'improvisation de Parker, aucun changement significatif ou évident dans l'intensité du volume n'est perçu, ce qui conduit à la conclusion que tous les sons émis sont dans le même plan.

Qu'est-ce qui pourrait remplacer l'interaction ?

La diminution simultanée de la pulsation et de l'intensité, ainsi que la répétition favorisent l'établissement d'un espace adéquat pour l'heuristique, puisque devant le manque d'interaction, l'improvisateur en solo doit constamment évaluer chaque instant. Par exemple, Van Hove ralentit progressivement la vitesse de sa performance lorsqu'il est sur le point de terminer quelque chose. On peut en déduire que cette période d'achèvement est utilisée par le pianiste pour évaluer l'instant présent, le précédent et tout ce qui s'est développé.

Dans le cas de Barry Guy, plusieurs de ses idées sont réutilisées pour briser le flot de son improvisation. Cela suggère que le contrebassiste est conscient qu'il est dans une période continue, qui doit être interrompue afin d'attirer l'attention du public. De plus, on peut soutenir qu'au niveau macroformel, le musicien avait un plan général à exécuter. Dès avant de développer la partie intermédiaire de son improvisation, le musicien avait déjà exécuté de telles idées. D'autre part, Evan Parker montre que le musicien est conscient de l'instant, même lorsque son développement se fait avec un minimum de ressources musicales. Mais cette économie ne signifie pas que le musicien est musicalement limité, bien au contraire. L'efficacité et la flexibilité de ses ressources et en combinaison avec ses capacités techniques font que le développement de son improvisation est perçu comme une musique en mouvement constant. Pour ce faire, il est nécessaire d'évaluer constamment chaque instant afin de ne pas se répéter et de ne pas réaliser d'automatismes.

Comment le son idiomatique de l'instrument est-il libéré ?

Bien que la production sonore de Van Hove consiste exclusivement en l'utilisation du clavier, il est frappant de constater que le clavier est frappé d'une manière différente de la technique traditionnelle : la paume de la main et les mouvements d'extension et de flexion des doigts sont des gestes qu'il fait avec négligence du résultat sonore. Cela nous amène à en déduire que l'intention est avant tout gestuelle, et moins sonore, parce qu'il n'y a aucune prétention à émettre du matériel sonore selon les canons de qualité de la tradition musicale eurocentrique. Barry Guy, pour sa part, fait en sorte que la contrebasse se sente agile et aiguisée, surmontant le mythe que cet instrument est sérieux, lent et lourd.

Alors que Parker hurle régulièrement, et les utilise pour établir soit un entêtement, soit un pouls régulier. Cela montre que le saxophoniste a exploré et maîtrisé son instrument de telle sorte que ces bruits sont produits à volonté, parallèlement à l'émission des sons du "saxophone". Il est également important de souligner que sa technique de respiration continue a un impact sur les qualités sonores du saxophone, puisque l'instrumentiste doit adapter son corps, surtout la bouche et les joues, afin que son exécution soit perçue comme incessante.

En ce qui concerne le chapitre 3 :

Comment peut-on corroborer l'imprévisibilité ?

En général, si l'on considère que l'imprévisibilité peut donner lieu à des comportements douteux, cela peut aussi se produire dans la seule improvisation libre. Van Hove, au début de son improvisation, développe lentement ses idées. Il exécute des sons de longue durée jusqu'à leur dissolution, ce qui établit un espace musical d'introspection. Au fur et à mesure qu'il progresse dans son improvisation, Van Hove réalise ses idées avec plus de sécurité, puisque les sons plus courts sont progressivement augmentés, et avec plus de fréquence. Le contenu musical de la dernière partie de son improvisation laisse supposer que l'imprévisibilité diminue à mesure que Van Hove avance dans son improvisation, puisque dans cette partie on perçoit la réutilisation des idées et procédures antérieures. De même, le début de l'improvisation de Barry Guy se caractérise par la réalisation d'harmoniques durables, comme si c'était une période d'adaptation. Mais de façon inopportune, Guy réalise une idée musicale qui contraste totalement avec la précédente. Au fur et à mesure que l'improvisation se développe, le contrebassiste utilise le contraste pour faire émerger la surprise. Etablir un contraste a priori est déjà un slogan qui sert à éviter de succomber à des événements imprévus. Comme Van Hove, la dernière partie de l'improvisation de Guy est un résumé clair et évident de toutes les idées et procédures utilisées par le contrebassiste lors du développement de son improvisation. D'autre part, l'imprévisibilité avec Evan Parker est différente, car le saxophoniste dispose déjà d'un ensemble de possibilités procédurales limitées qui serviront à son improvisation. Mais même s'il a plus ou moins prévu les idées qu'il utilisera, il peut

ne pas être clair sur l'ordre ou la succession de celles-ci, ainsi que sur les modifications qu'il apportera.

Comment l'immédiat se manifeste-t-il ?

Fred Van Hove fait parfois des gestes de longue trajectoire dont il profite pour faire des mouvements sur les touches du piano pour produire des sons qui sont perçus comme imprévus parce qu'ils manquent des qualités sonores du piano idiomatique. Ces idées inattendues pourraient être le résultat d'une décision de dernière minute, sûrement à la suite d'une intuition à ce moment-là. Chez Barry Guy, l'immédiateté est perçue lorsqu'il initie certaines de ses idées musicales avec une impulsion qui s'accélère progressivement. Au cours de ce changement progressif, le musicien peut avoir une idée plus ou moins précise de l'endroit où s'arrêter, mais ce qui se passera après n'a peut-être pas été déterminé. Et ce n'est que lorsqu'il y est déjà, que le musicien peut prévoir ce qu'il doit faire. D'un autre côté, l'improvisation d'Evan Parker donne l'impression que le musicien a tout prédéterminé. Cependant, ses idées ont des différences, certaines subtiles et d'autres évidentes. Ceci montre que le musicien modifie au même moment certains ou certains des paramètres de l'instant précédent ; et comme chaque changement n'a pas été programmé, les suivants ne le seront pas non plus. C'est alors que le musicien doit décider sans médiation ce qu'il doit faire pour apporter de telles modifications.

Comment la détermination se manifeste-t-elle chez le musicien ?

L'arrêt de la production sonore est une possibilité pour l'improvisateur libre en solo. Mais cette procédure n'a pas toujours la même fonction. Le pianiste Van Hove profite du silence pour susciter l'attente, surtout au début de l'improvisation où le musicien semble explorer l'environnement. Les espaces où l'activité sonore s'arrête suggèrent que le musicien en profite pour évaluer et décider de la direction de l'improvisation. Alors que dans l'improvisation de Barry Guy, le silence a la fonction d'une conclusion, comme un besoin de réduire la tension qu'il avait établie. Et dans le cas d'Evan Parker, suspendre l'émission sonore signifiait récupérer de la fatigue causée par la technique de respiration circulaire.

De même, la répétition est également une option à considérer. Cependant, Fred Van Hove n'effectue pas de répétitions, ce qui est évident car le musicien n'établit à aucun moment une pulsation rythmique régulière. Barry Guy, pour sa part, utilise ce procédé pour développer une figure rythmique régulière ou pour établir une référence à la musique tonale. L'exemple d'Evan Parker montre des différences si subtiles entre certaines idées musicales qu'elles peuvent être considérées comme des répétitions. Cependant, s'ils sont écoutés avec beaucoup d'attention et à plusieurs reprises, il est possible de reconnaître qu'il s'agit de récurrences.

La récurrence en tant que procédure est reconnue dans les trois cas. Fred Van Hove modifie toujours quelque chose de l'instant précédent. Les récurrences en lui entraînent l'émergence de la forme d'une manière articulée. Bien qu'il soit possible de reconnaître que Van Hove répète des gestes, au dernier moment le musicien apporte des changements qui favorisent cette évolution formelle. De même, Barry Guy fait des gestes récurrents ; et à chaque fois, le contrebassiste fait une modification au niveau moteur qui provoque l'émergence d'un matériau sonore différent. D'autre part, les procédures utilisées par Parker pour développer son improvisation favorisent l'émergence d'idées récurrentes, évitant la répétition.

La complémentarité chez Fred Van Hove est reconnue à un niveau simultané, c'est-à-dire lorsque chacune des mains fait des gestes différents, mais en bref, elles créent un instant sonore. Mais aussi, d'un point de vue linéaire, l'exécution de deux idées différentes est reconnue, mais la seconde avec est contrastée, sinon concluante. Alors que Barry Guy, lorsqu'il exécute des idées musicales idiomatiques, le fait en établissant la relation question-réponse.

Evan Parker réalise un développement qui avance sans cesse ; et pour éviter la stagnation, la complémentation est une procédure nécessaire pour établir ce continuum musical.

D'autre part, le contraste est perçu dans l'improvisation de Van Hove lorsqu'il change radicalement les qualités sonores de l'espace précédent, surtout lorsque le pianiste profite des qualités du piano pour confronter, simultanément, des idées musicales dans les registres aigu et grave. Barry Guy, pour sa part, se caractérise par son intérêt à promouvoir le contraste, au niveau méso et microforme, dans la confrontation des sections et des idées musicales. Les changements de timbre, de rythme, de caractère ou de contenu sonore sont évidents dans son improvisation.

D'autre part, Evan Parker établit le contraste au sein de la polyphonie qu'il produit. La

plupart du temps, ce qui précède est reconnu dans les changements d'accentuation, au sein d'un même groupe de notes ; aussi, lorsque Parker fait un cri étranger aux qualités idiomatiques du saxophone, et qui contraste avec un groupe de notes dans le registre central ; ou lorsque le musicien alterne entre deux groupes de notes de registres différents.

Le changement de direction est perçu différemment chez chacun des improvisateurs. Fred Van Hove modifie le cours de son improvisation quand il exécute des idées musicales en moins de temps, en combinaison avec des changements de registre et de caractère. Mais Barry Guy est beaucoup plus évident à ce sujet, surtout lorsqu'il décide de développer la section intermédiaire, dont les qualités s'opposent à tout ce qui précède. D'autre part, l'improvisation d'Evan Parker ne perçoit aucun intérêt à modifier le cours, puisque son improvisation est caractérisée par la continuité. La notion de changement de direction serait donc une opposition à son continuum.

Comment se manifeste la fugacité ?

Bien qu'il ne soit pas certain qu'aucun des trois musiciens n'ait eu un schéma ou une programmation avant de commencer leur improvisation, dans aucun des cas il n'y a une référence visuelle qui influence le développement de l'improvisation. Cependant, il est très probable que les musiciens se sont tournés vers leur répertoire d'idées et de gestes, ainsi que vers leur mémoire, afin de soutenir leur exécution et de réutiliser ces procédures qui ont été efficaces dans d'autres improvisations.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Pour aborder la compréhension de l'improvisation libre en solo, la première étape est de délimiter la notion d'« improvisation » dans le domaine de la musique. Puisqu'aucune des approches mentionnées ci-dessus ne favorise sa délimitation et sa relation avec notre objet de recherche, il est nécessaire de les réunir pour établir un cadre théorique permettant de réfléchir sur cette pratique musicale qui nous intéresse. Ainsi, l'imprévisibilité, l'immédiateté, la fugacité et le caractère résolutoire constituent les quatre axes fondamentaux de cette recherche. L'utilisation des concepts d'*improvisation* et *improvisum* de Matthias Rousselot - dans la deuxième partie du troisième chapitre – facilite en outre la compréhension des deux états du concept de l'improvisation. Grâce à ces derniers, l'ambivalence implicite de cette idée est dissoute et il est possible de mieux décrire les conditions de l'improvisation libre en solo.

Le manque d'informations exclusives sur notre sujet de recherche pose par ailleurs un défi pour soutenir cette pratique. Pour surmonter cet obstacle, il a fallu comprendre *l'Improvisation libre européenne*. Même s'il existe une quantité suffisante d'informations sur l'improvisation libre en anglais et en français, celles-ci sont axées sur la pratique collective. L'ouvrage de Matthieu Saladin, *Esthétique de l'improvisation libre : Expérimentation musicale et politique*, constitue alors un élément fondamental pour établir un second niveau de spécification. C'est à partir de ce contexte esthétique et historique que des idées utiles pour distinguer la pratique individuelle et collective sont prises en compte et développées.

La deuxième moitié de la recherche, comprenant les chapitres 3 et 4, porte sur l'improvisation libre en solo et s'avère être un processus dynamique, unique et personnel. Pour ce faire, les qualités générales de la notion d'improvisation dans notre cadre théorique sont reprises, afin de réfléchir et d'établir les conditions de cette pratique.

Par ailleurs, grâce à notre notion d'*unités formationnelles*, il est possible d'examiner le résultat sonore de ce type d'improvisation libre et d'établir une stratégie d'écoute. Cette idée favorise une attention exclusivement tournée vers le processus, tout en évitant que notre perspective ne se déplace accidentellement vers la position opposée, comme s'il s'agissait de l'analyse d'une œuvre fixe.

Il convient de mentionner que l'idée relative à la *forme formationnelle* de l'italien Luigi Pareyson constitue la base de notre travail. Même si cette notion appartient à un contexte de création artistique différent de celui de l'improvisation, elle a retenu notre attention car Pareyson reconnaît que l'œuvre se trouve dans un état vivant pendant le processus de l'invention, et avant son achèvement, en tant que *forme formée*.

La flexibilité de la notion *d'unité formationnelle* favorise en outre l'observation du processus d'improvisation au niveau méso et micro-formel de chacun des enregistrements audiovisuels. Dans les exemples de Fred Van Hove, Barry Guy et Evan Parker, des différences révèlent que chacun d'eux a effectué ses propres procédures ; et bien que les coïncidences soient reconnues, ce serait une erreur d'observer ce phénomène musical comme un style qui a ses propres règles, comme une improvisation idiomatique. Cette pratique musicale, revendiquée à partir de la négation de modèles ou de référents collectifs, incite l'interprète à expérimenter et à explorer son instrument, à constituer son répertoire d'idées et à développer ses procédés. A partir des résultats de notre analyse, il est reconnu que Van Hove, Guy et Parker ont arbitrairement établi leurs propres contenus de liberté aux niveaux macro, méso et micro-formel lors du développement de leurs improvisations. Cette diversité des façons de procéder résulte également de la formalisation de la musique qui se décide en fonction de son émergence. En effet, les débuts des exemples analysés sont perçus comme hésitants et, inversement, leurs fins sont déterminées et sûres. Cela nous indiquerait que les musiciens ne disposaient d'aucune représentation avant leur improvisation ; car dans le cas où ils les auraient eus, le début serait indubitable, comme dans le cas d'un interprète où tout est prévu.

La liberté de la technique instrumentale est aussi une appréciation individuelle qui est reconnue chez eux. Même s'il est observé dans les trois cas que l'exécution vise à s'émanciper de la tradition, chacun est dissocié d'une manière différente et en fonction de leur intérêt et des possibilités de l'émission sonore de l'instrument : Fred Van Hove n'appuie que rarement sur les touches du piano comme l'exige l'usage, mais sa production sonore se fait exclusivement au clavier ; Barry Guy exécute ses idées musicales avec des techniques liées à la tradition et aux techniques étendues de la musique contemporaine, mais cette pratique est abondante en textures et sons ; Evan Parker s'exprime musicalement sans faire de pause pour respirer mais avec des sons peu variés.

Cet individualisme dans l'improvisation libre s'étend également à la constitution d'un catalogue à la fois musical et gestuel, indépendant de toute référence musicale, ce qui contribue également à la diversité des procédures de cette pratique musicale. Chaque improvisateur est libre de créer son propre ensemble de schémas procéduraux et discursifs qui serviront à soutenir son improvisation, de sorte que plus la diversité et la quantité des éléments qui l'intègrent est grande, plus l'exécution sera abondante et plus les possibilités de choix et de contrôle sur la forme émergente seront importantes. Cela se manifeste par les exemples de Van Hove et Guy qui ont fait preuve d'une grande diversité de ressources gestuelles, appréciées par l'audition et reconnues dans le domaine visuel. Dans le cas de Parker, l'observation gestuelle est rendue difficile par le fait que le doigté et l'appareil buccal sont combinés dans l'émission du son, ce qui empêche d'en distinguer les subtilités.

L'intérêt de cette pratique musicale repose à la fois sur le goût de transformer un espace vide en un autre espace sonore sans contenu référentiel ni collectif, ainsi que sur le défi implicite de circonscrire leur capacité musicale et créative dans un environnement sans interaction. La liberté qui se manifeste dans ce cas concerne l'autonomie de décider quoi et comment sans aucune influence extérieure, d'où la nécessité de recourir à des schémas musicaux de leur répertoire. Ce travail de recherche révèle que l'improvisateur libre n'a que six choix de décision (silence, répétition, récurrence, complémentarité, contraste et changement de direction) qui s'inscrivent dans un processus heuristique en l'absence d'interaction. Par ailleurs, le fait que l'improvisateur établisse son propre contenu de liberté sur le refus ou l'évasion de références collectives est précisément la manière dont l'improvisation libre en elle-même s'affirme comme une proposition artistique. C'est pourquoi les différentes formes musicales issues de leurs processus sont perçues comme dissonantes, disproportionnées, sans régularité rythmique et même grotesques. L'interprétation des résultats de notre analyse se rapporte à certains concepts cités dans les chapitres précédents. Nous estimons que cela contribue à préparer la délimitation de l'espace, à comprendre les conditions de l'improvisation libre en solo et, en même temps, à lever les ambiguïtés de la pratique de l'improvisation, que ce soit en milieu idiomatique, collectif ou comme outil de composition.

La complexité de l'improvisation libre en solo ne peut être comprise d'un point de vue unique, en particulier dans le cadre de l'analyse musicologique traditionnelle. Si l'on considère la façon dont

Morin décrit les subtilités de l'art contemporain, cette pratique musicale ne pourrait être comprise que dans la même perspective :

*Voici notre monde : il est complexe parce qu'on ne peut le comprendre à partir d'une idée simple, soit d'ordre, soit de désordre, et que les trois termes antagonistes d'ordre, désordre et organisation sont inséparables. Il est complexe parce qu'il présente différents niveaux de réalité depuis la microphysique jusqu'à la cosmophysique, que ces niveaux sont logiquement incompatibles, mais sont matériellement impliqués l'un dans l'autre. Il est complexe parce que tout ce qui existe est non pas le produit d'une création extérieure à l'univers, mais le produit de l'autocréation de l'univers [...]. Il est complexe car tout en étant un, il est multiple et il nous faut concevoir en même temps son unité et sa multiplicité. [...] Les arts sont en résonance avec la vision du monde leur époque, parfois la traduisant, parfois même la précédant et l'annonçant.*¹⁰⁷

Sur la base de ce qui précède, nous précisons qu'une première piste d'investigation serait le reflet d'une autre nomination qui précise de manière plus adéquate ce que nous avons étudié comme improvisation libre en solo. C'est-à-dire un terme qui valorise son processus et son défi implicite en ce qui concerne l'imprévisibilité, l'immédiateté, le résultat éphémère, et surtout, la liberté dont jouit l'interprète pour établir par lui-même son contenu sonore.

La réalisation d'interviews avec les pionniers de cette pratique musicale est un autre moyen fondamental et nécessaire pour établir le contexte historique du développement de l'improvisation libre en solo, de sa période d'émergence jusqu'à nos jours. Une liste de productions discographiques en annexe témoigne de l'intérêt pour cette pratique musicale. Même si elle n'est pas exhaustive, elle révèle au moins que la libre improvisation en solo se poursuit jusqu'au début du 20^e siècle.

De même, l'auto-ethnographie pourrait contribuer à la détermination de l'improvisation libre en solo car il n'existe pas de travaux de recherche spécifiques sur ce phénomène musical.

¹⁰⁷ Edgar MORIN, Préface, citée dans Condé, *La fractalité dans l'art contemporain*, 12.

Pourtant, la profondeur et la qualité des résultats possibles de cet axe de recherche seraient liées à l'expérience de cette pratique particulière d'improvisation chez l'interprète. Par conséquent, plus les connaissances esthétiques, musicales et instrumentales seront importantes, plus le travail auto-ethnographique aura de la valeur.

Une autre possibilité de recherche, extrêmement nécessaire et basée sur l'expérience de cette recherche et la connaissance des limites de l'éditeur vidéo utilisé pour effectuer l'analyse, consisterait à développer un programme informatique qui favorise la comparaison immédiate entre les différents fragments des archives audiovisuelles, tout en évitant les intervalles temporels qui pourraient exister entre eux - suite au passage de la règle ou ligne du temps ; ainsi que la prise de notes et la nomination des segments sélectionnés.

. Enfin, nous tenons à souligner que ce travail de recherche contribue à revendiquer l'improvisation libre en solo, la percevant comme une activité d'authentique création artistique. Aucun renseignement n'est disponible en espagnol sur le sujet, et au risque de faire des erreurs, il ne l'est point en français et en anglais. Cette thèse vise à briser les mythes sur la pratique de l'invention musicale qui exige une attention particulière de la part de la musicologie actuelle.

BIBLIOGRAFÍA

Adams, Simon, “Company(ii)”, *Grove Music Online*, 2003

<<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J098200>>

———, “Rutherford, Paul (William)”, *Grove Music Online*, 2003

<<https://doi.org/10.5860/choice.43sup-0166>>

Adlington, Robert, *Sound commitments: avant-garde music and the sixties* (Oxford: Oxford Univ. Press, 2009)

Adlington, y Robert, *Sound commitments: avant-garde music and the sixties* (Oxford: Oxford Univ. Press, 2009)

Albèra, Philippe, “Modernité II: la forme musicale”, en *Musiques - Une encyclopédie pour le XXI siècle. VI: Musiques du XXe siècle* (Arles Bouches-du-Rhône ; Paris: Actes Sud ; Cité de la musique, 2003)

Alterhaug, Bjørn, “Improvisation as Phenomenon and Tool for Communication, Interactive Action and Learning.”, en *Improvisation: Between Technique and Spontaneity.*, ed. Marina Santi (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2010), pp. 103–34

Apel, Willi, *Harvard Dictionary of Music*, Segunda Ed (Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, 1969)

Ayari, Mondher, “L’art de l’improvisation dans les musiques du Maqâm”, en *Penser l’improvisation*, ed. Mondher AYARI (Sampzon, 2015), pp. 15–52

Bailey, Derek, *Improvisation: Its nature and practice in music* (Ashborune, England: Da Capo Press, 1993)

———, *La improvisación: su naturaleza y su práctica en la música*, ed. Peyrou Mariano (Gijón: Trea, 2010)

Bell, Clive, “History of the LMC”

<http://www.variant.org.uk/8texts/Clive_Bell.html>

Benson, Bruce Ellis, *The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music*

- (Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 2003)
- Beresford (1979), Steve, “SAJ-21 HAN BENNINK SOLO – WEST OST”, *FMP-PUBLISHING*
<http://www.fmp-label.de/fmplabel/catalogindex_direct.php?sp=en&seite=http://www.fmp-label.de/fmplabel/catalog2/fmpcd007.html>
- Berkowitz, Aaron, *The improvising mind: cognition and creativity in the musical moment* (New York: Oxford University Press, 2010)
- Bhagwati, Sandeep, “La superposition de traditions encapsulées dans les partitions comprovisées”, en *Penser l'improvisation*, ed. Mondher Ayari (Sampzon: Delatour France, 2015), pp. 203–48
- Biesenbender, Volker, *Plaidoyer pour l'improvisation dans l'apprentissage instrumental* (Paris: Van de Velde, 2001)
- Bosseur, Dominique, y Jean-Yves Bosseur, *Révolutions musicales: la musique contemporaine depuis 1945*, 5 édition (Paris: Minerve, 1999)
- Bosseur, Jean-Yves, *Le sonore et le visuel: intersections musique-arts plastiques aujourd'hui* (Paris: Dis Voir, 1993)
- Braas, Ton, “Altena, Maarten (Van Regteren)”, *Grove Music Online*, 2001
<<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.47502>>
- Broomer, Stuart, “Notes on AMM: Entering and Leaving History”, *CODA* (Canada, 2000)
<http://www.matchlessrecordings.com/leaving_history.html>
- Brötzmann, Peter, y Gérard Rouy, *We thought we could change the world Conversations with Gérard Rouy.*, ed. Gérard Rouy (Hofheim am Taunus: Wolke Verlag Hofheim, 2014)
- Canonne, C., “L'improvisation collective libre : de l'exigence de coordination à la recherche de points focaux.” (Université Jean Monnet de Saint-Étienne, 2010)
<<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00676796>>
- Cardew, Cornelius, “Towards an Ethic of Improvisation”
<http://www.ubu.com/papers/cardew_ethics.html> [consultado 3 julio 2019]

———, “Towards an Ethic of Improvisation”

Chadbourne, Eugene, “Evan Parker at The Finger Palace”, *All Music*

<<https://www.allmusic.com/album/at-the-finger-palace-mw0000902522>>

Collier, James Lincoln, *The Making of Jazz: A Comprehensive History* (Boston: Mifflin, 1978)

Collins, Jay, “Fred Van Hove: The Complete Vogel Recordings”, 2003

<<https://www.allaboutjazz.com/the-complete-vogel-recordings-fred-van-hove-atavistic-worldwide-review-by-jay-collins.php>>

Composers Series, “Derek Bailey: Pieces for guitar”

<<http://www.tzadik.com/index.php?catalog=7080>> [consultado 23 febrero 2018]

Condé, Susan, *La fractalité dans l’art contemporain* (Paris: La Différence, 2001)

Corbett, John, *A listener’s guide to free improvisation* (Chicago: The University of Chicago Press, 2016)

Couderc, Bruno, “L’improvisation en danse” (Université Rennes 2, 2010)

<<http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00458233>>

Couture, François, “Howard Riley : The Toronto Concert”

<<https://www.allmusic.com/album/the-toronto-concert-mw0000759618>> [consultado 30 octubre 2019]

Cugny, Laurent, “La théorie des musiques audiotactiles et les études sur le jazz” (Paris: Outre Mesure, 2016), pp. 15–46

Curran, Alvin, “Onoffaboutunderaroundcage”

<<http://www.alvincurran.com/writings/aroundundercag>>

———, “Onoffaboutunderaroundcage”, p. www.alvincurran.com

<<http://www.alvincurran.com/writings/aroundundercage.html>>

Dahlhaus, Carl, “Qu’est-ce que l’improvisation musicale ?”, *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 2010

<<https://doi.org/DOI : 10.4000/traces.4597>>

Davidson, Martin, “Paul Rutherford. Solo in Berlon 1975”, *emanemdisc.com*, 2007

<<http://www.emanemdisc.com/E4144.html>> [consultado 28 febrero 2018]

———, “Paul Rutherford. The Gentle Harm of the Bourgeoisie”, *emanemdisc.com*, 1986

<<http://www.emanemdisc.com/E4019.html>> [consultado 30 agosto 2019]

Dean, Roger T., y Simon Adams, “Bailey, Derek”, *Grove Music Online*, 2003

<<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J021700>>

Deliège, Célestin, *Cinquante ans de modernité musicale: de Darmstadt à l'IRCAM : contribution historiographique à une musicologie critique*, ed. Irène Deliège (Liège: Mardaga, 2012)

Dubois, Constantin, “L'improvisation musicale au 20ème siècle” (Université Libre de Bruxelles, 2006)

Duque Ramírez, Luis Guillermo, *Semiología Médica Integral*, ed. Humberto Rubio Vanegas (Medellín, Colombia.: Editorial Universidad de Antioquia, 2006)

Eyles, John, “Derek Bailey New Sights, Old Sounds Solo Live Review”, 2002

<<https://www.bbc.co.uk/music/reviews/jvhj/>> [consultado 30 abril 2018]

Fine (1977), Milo, “FMP 0330 WILDE SENORITAS Irène Schweizer”

<<http://www.fmp-label.de/freemusicproduction/labelscatalogreviews/fmp0330review.php>>
[consultado 7 junio 2017]

Fine (1980), Milo, “FMP 0500 HEXENSABBAT Irène Schweizer”

<<http://fmp-label.de/freemusicproduction/labelscatalogreviews/fmp0500review.php>>
[consultado 24 septiembre 2019]

Fox, Charles, “Charles Fox”, *sleevenotes to the Sonet LP 1969 release of Volume One*, 1969

<<http://www.ayler.co.uk/html/somethingdifferent.html#covers>> [consultado 23 mayo 2017]

Galimberti, Umberto, *Diccionario de Psicología* (Siglo XXI Editores, 2002)

Gilbert, Mark, “Parker, Evan (Shaw)”, *Grove Music Online*, 2003

<<https://doi.org/10.5860/choice.43sup-0166>>

Gioia, Ted, *The history of jazz* (New York: Oxford University Press, 2011)

“Globe Unity Orchestra - Drunken in the Morning Sunrise” (Berlin, 1970)

<https://www.youtube.com/watch?v=_uMhfDPDjKU>

Gottschalk, Kurt, “Alexander von Schlippenbach : Piano Solo ’77”, 2009

<<http://www.squidsear.com/cgi-bin/news/newsView.cgi?newsID=835>>

Green, Colin, “Steve Lacy – Free for a Minute (1965-1972) (Emanem, 2017)”, 2017

<<http://www.freejazzblog.org/2017/10/steve-lacy-free-for-minute-1965-1972.html>>

[consultado 4 abril 2019]

Gruppo Nuova Consonanza Azioni Documentario

<<https://www.youtube.com/watch?v=dqvAhBJ99wA&t=317s>>

Hargreaves, David, *Música y desarrollo psicológico* (Barcelona, España: Editorial GRAO, 1998)

Harris, Howard C. Jr., y William B. Fielder, *The complete book of improvisation/composition and funk techniques*, 1st Ed (Houston: DeMos Music, 1980)

Hazell, Ed, y Simon Adams, “Riley, (John) Howard”, *Grove Music Online*, 2003

<<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J380500>>

Iannapolo, Robert J., y ADAMS, “Peter Brötzmann”, *Grove Music Online*, 2002

<<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J060300>>

Iannapolo, Robert J., y Simon ADAMS, “Bennink, Han”, *Grove Music Online*, 2003

<<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J037400>>

Iannapolo, Robert J, y Simon Adams, “Fred Van Hove”, *Grove music online*, 2003

<<https://doi.org/10.5860/choice.43sup-0166>>

“ICP 012 Handicaps”, *efi.group.shef.ac.uk*

<<http://www.efi.group.shef.ac.uk/labels/icp/icp012.html>>

“ICP 019 Tuning the bass”, *efi.group.shef.ac.uk*

<<http://www.efi.group.shef.ac.uk/labels/icp/icp019.html>> [consultado 30 mayo 2019]

Ikor, Tristan, “Significations de l’ improvisation” (Université Lumière Lyon 2, 2014)

Imbert, Raphaël, *Jazz Supreme: Initiés, mystiques et prophètes* (Paris: Éditions de l’éclat, 2018)

“Incus 22 Statements V-XI for double bass and violone”, *www.efi.group.shef.ac.uk*

<<http://www.efi.group.shef.ac.uk/labels/incus/incus22.html>> [consultado 12 diciembre 2017]

Jarret, Keith, “The Koln Concert (for Piano)” (Tokyo: Schott Japan, 2007), p. 87

<<http://www.mindformusic.com/public/pdf/keithjarrett-thekolnconcert.pdf>>

Jenkins, Todd S., *Free jazz and free improvisation: an encyclopedia. Vol. 1: A - J* (Westport, Conn.: Greenwood Press, 2004)

———, *Free jazz and free improvisation: an encyclopedia. Vol. 2: K - Z* (Westport, Conn.: Greenwood Press, 2004)

“John Stevens” <<http://www.efi.group.shef.ac.uk>>

José María Mir, *VOX: Diccionario ilustrado Latino-Español, Español-Latino*, Décimoquin (Barcelona: Bibliograf S.A., 1964)

Jost (1987), Ekkehard, “SAJ-11 VERLOREN MAANDAG Fred Van Hove”

<<http://www.fmp-label.de/freemusicproduction/labelscatalogreviews/SAJ11review.php>>
[consultado 12 junio 2019]

Jost, Ekkehard, *Free Jazz. étude critique stylistique du jazz années 1960* (Paris: Éditions Outre Mesure, 2002)

Jost, Ekkehard, “The European Jazz Avant-Garde of the Late 1960s and Early 1970s. Where Did Emancipation Lead?”, en *Eurojazzland: jazz and European sources, dynamics, and contexts*, ed. Franz Kerschbaumer. Luca Cerchiari, Laurent Cugny (Boston: Northeastern University Press), pp. 275–97

Jurek, Thom, “Evan Parker: Saxophone Solos”, *All Music*

<<https://www.allmusic.com/album/saxophone-solos-mw0000229913>> [consultado 30 septiembre 2019]

Jürg Solothurnmann (1979), “SAJ-21 HAN BENNINK SOLO – WEST OST”, *FMP-PUBLISHING*

<http://www.fmp-label.de/fmplabel/catalogindex_direct.php?sp=en&seite=http://www.fmp-label.de/fmplabel/catalog2/fmpcd007.html> [consultado 14 abril 2018]

Kieffer (1977), John, “FMP 0360 BRÖTZMANN/SOLO Peter Brötzmann”

<<http://www.fmp-label.de/freemusicproduction/labelscatalogreviews/fmp0360review.php>> [consultado 23 septiembre 2018]

Kuntz, Peter, “Han Bennink: Solo”, *Bells*, 1979

<<https://bells.free-jazz.net/bells-part-two/han-bennink-solo/>>

Lake (1977), Steve, “SAJ-10 LIVE PERFORMANCES. Tristan Honsinger – Maarten van Regteren Altena”

<http://www.fmp-publishing.de/fmplabel/index_en.html> [consultado 30 septiembre 2019]

Latham, Alison, *Diccionario Enciclopédico De La Música* (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2008)

Lehmann, Andreas C, y Reinhard Kopiez, “The difficulty of discerning between composed and improvised music”, *ESCOM-European Society for the Cognitive Sciences of Music*, Special Is (2010), 113–29

LEWIS, George E., “Improvised music after 1950: Afrological and eurological perspectives”, *Black Music Research Journal*, 22 (1996), 91–122

<<https://doi.org/10.2307/1519950>>

“Liner Notes: Ornette Coleman’s Change of the Century, written by Ornette Coleman - Jerry Jazz Musician”

<<http://jerryjazzmusician.com/2014/10/liner-notes-ornette-colemans-change-century-written-ornette-coleman/>> [consultado 19 junio 2018]

Loewy, Steve, “Howard Riley: Singleness”, *All Music*

<<https://www.allmusic.com/album/singleness-mw0000525643>>

Longley, Martin, “Evan Parker Solo 1975 & 1989”, 2009

<<https://www.allaboutjazz.com/evan-parker-solo-1975-and-1989-by-martin-longley.php?width=1280>>

Lortat-Jacob, Bernard, “Formes et conditions de l’improvisation dans les musiques de tradition orale”, en *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe Siècle*, ed. Jean-Jacques Nattiez, L’Unité (Arles-Paris: Actes Sud/Cité de la musique, 2007), p. 1253

Majestic, The, “Evan Parker: At the Finger Palace”, *Destination Out*, 2007

<<http://destination-out.com/?p=108=108>> [consultado 30 octubre 2019]

Matthews, Wade, *La libre creacion musical* (Barcelona: Turner Publicaciones)

Matthews, Wade et al., “Quince segundos para decidirse: La ‘composición instantánea’ y otras ideas recibidas acerca de la improvisación musical.”, ed. Gloria Collado Guevara, *Doce Notas Preliminares*, 10 (2002), 15–39

McFarlane, Dean, “Derek Bailey: Improvisation”

<<https://www.allmusic.com/album/improvisation-mw0000222308>> [consultado 20 agosto 2019]

Miller, Malcolm, “Barry Guy (John)”, *Grove Music Online*, 2002

<<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12061>>

Molina, Emilio, “La improvisación: Definiciones y puntos de vista”, *Música y Educación*, 75 (2008), 76–93

Mooney, James, “The Hugh Davies Collection: live electronic music and self-built electro-acoustic musical instruments, 1967 – 1975”, *Science Museum Group Journal*, Spring 201 (2017)

<<https://doi.org/http://dx.doi.org/10.15180/170705> Abstract>

Nogliki, Bert, “Alexander vonSchlippenbach”, *Grove Music Online*, 2002

<<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J398700>>

Nogliki, Bert, y Gary W Kennedy, “Irène Schweizer”, *Grove Music Online*, 2002

<<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J399900>>

Nunn, Tom, *Wisdom of the Impulse On the Nature of Musical Free Improvisation Part 2*, Pdf editio, 1998

<http://intuitivemusic.dk/iima/tn_wisdom_part2.pdf>

Olewnick, Brian, “Solo Guitar, Vol. 1”

<<https://www.allmusic.com/album/solo-guitar-vol-1-mw0000878694>> [consultado 14 febrero 2018]

Ortega Valverde, Juan Carlos, “La improvisación en la música contemporánea”, *Espacio Sonoro*, 2012, 1–10

<<http://espaciosonoro.tallersonoro.com/?s=juan+Carlos+Ortega+Valverde>>

Pareyson, Luigi, *Esthétique. Théorie de la formativité*, ed. Gilles A. Tiberghien (Paris: Éditions Rue D’Ulm, 2007)

<<http://books.openedition.org/editionsulm/959>>

“Paul Rutherford: Old Moers Almanac. LP, 1976, Live”, *Musik-Sammler.de*

<<https://www.musik-sammler.de/media/787000/>> [consultado 24 diciembre 2017]

Pedrell, Felipe, “Improvisar”, *Diccionario técnico de la música* (Barcelona: Isidro Torres Oriol, 1900)

<<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000010690&page=1>>

Pedro, Josep, “La sintaxis del blues: Análisis y escritura musical”, *bluesvibe.com*, 2012

<<https://bluesvibe.com/2012/04/21/la-sintaxis-del-blues/>> [consultado 23 abril 2018]

Pétard, Antoine, *L’improvisation musicale. Enjeux et contrainte sociale* (Paris: L’Harmattan, 2010)

Piekut, Benjamin, “Indeterminacy, Free Improvisation, and the Mixed Avant-Garde: Experimental

Music in London, 1965–1975”, *Journal of the American Musicological Society*, 67 (2014), 769–824

<<https://doi.org/10.1525/jams.2014.67.3.769.This>>

Pizzaleo, Luigi, “Free improvisation as Figural Representation of Social Relationships. Musica Elettronica Viva 1967-1969”, en *Conference: Compositional Aesthetics and the Political Goldsmiths College, February 20th-22nd 2015 Free*, 2015, pp. 1–18

<<https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>>

Prévost, Eddie, *No sound is innocent* (Matching Tye, Essex: Copula, 1995)

“Raga structure” <<http://raga.hu/en/raga-structure/#tabla>> [consultado 22 abril 2018]

De Raymond, Jean-Francois, *L'improvisation: contribution a la philosophie de l'action.*, Problèmes et controverses (Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1980)

Reich, Howard, *Let freedom swing: collected writings on jazz, blues, and gospel* (Evanston: Northwestern University Press, 2010)

Remond, Marie-Anne, “L'improvisation libre : Mécanismes musicaux et enjeux pédagogiques” (CEFEDM Bretagne-Pays de la Loire, 2011)

Revue Tracés, “‘Improviser’ (Revue Tracés n°18)”, *Tracés. Revue de Sciences Humaines.*, 2009
<http://www.fabula.org/actualites/improviser-revue-traces-ndeg18_29505.php> [consultado 2 enero 2017]

Rivest, Johanne, “Aléa – happening – improvisation – oeuvre ouverte”, *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe Siècle* (Arles: Actes Sud., 2003), 474–483

Rousselot, Mathias, *Étude sur l'improvisation musicale: Le témoin de l'instant* (Paris: L'HARMATTAN, 2012)

Rusch (1977), Bob, “FMP 0360 BRÖTZMANN/SOLO Peter Brötzmann”

<<http://www.fmp-label.de/freemusicproduction/labelscatalogreviews/fmp0360review.php>>
[consultado 8 octubre 2019]

———, “SAJ-10 LIVE PERFORMANCES. Tristan Honsinger – Maarten van Regteren Altena”

- <http://www.fmp-publishing.de/fmplabel/index_en.html> [consultado 20 agosto 2019]
- Rush, Stephen, *Free jazz, harmolodics, and Ornette Coleman* (New York London: Routledge, 2017)
- Saladin, Matthieu, *Esthetique de l'improvisation libre Experimentation musicale et politique* (Dijon: Les presses du Réel, 2014)
- Santi, Marina, y Luca Illeteratti, "Introduction: Improvisation between Performance Art and Lifeworld.", en *Improvisation: between technique and spontaneity*, ed. Marina Santi (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2010), p. 164
- Sarath, Ed, "A New Look at Improvisation", *Journal of Music Theory*, 40 (1996), 1–38
- Schuiling, Floris, "The Instant Composers Pool : Music notation and the mediation of improvising agency", *Cadernos de Arte e Antropologia*, 5 (2016), 39–58
<<https://journals.openedition.org/cadernosaa/1028>>
- Sekowski, Tom, "Howard Riley. The Toronto Concert", *exclaim!*, 2004
<http://exclaim.ca/music/article/howard_riley-toronto_concert> [consultado 30 marzo 2018]
- Shipton, Alyn, *Jazz makers: vanguards of sound* (New York: Oxford University Press, 2002)
———, *Jazz makers: vanguards of sound*, ed. Oxford University Press (New York, 2002)
- Smith, Bill, "FMP 0330 WILDE SENORITAS Irène Schweizer", 1978
<<http://www.fmp-label.de/freemusicproduction/labelscatalogreviews/fmp0330review.php>>
- Solomon, Larry, "Improvisation II", *Perspectives of New Music*, 24 (1986), 224–35
- Sorrel, Neil, y Ram Nayaran, *Indian music in performance: a practical introduction* (Manchester: Manchester Univ. Press, 1980)
- Staff, Aaj, "Evan Parker: Monoceros", *All about Jazz*, 1999
<<https://www.allaboutjazz.com/monoceros-evan-parker-chronoscope-review-by-aaj-staff.php>>
- Thiem (1978), Michael, "SAJ-11 VERLOREN MAANDAG Fred Van Hove"

<<http://www.fmp-label.de/freemusicproduction/labelscatalogreviews/SAJ11review.php>>
[consultado 23 junio 2018]

Tirro, Franck, *Historia del Jazz Moderno* (Barcelona: Robincook, 2007)

Trio, Howard Riley, “Howard Riley Trio - Cirrus Live French TV 1972 (improvised music)”, 1972

<https://www.youtube.com/watch?v=TJAT6_RCazI> [consultado 23 junio 2018]

“Twelve-bar blues”

<https://en.wikipedia.org/wiki/Twelve-bar_blues#Variations>

Vinyl, Guide Roots, “DEREK BAILEY Improvisation LP 1975 CRAMPS”

<https://www.rootsvinylguide.com/ebay_items/derek-bailey-improvisation-lp-1975-cramps-diverso-2-rare-experimental-jazz> [consultado 28 febrero 2017]

Watson, Ben, *Derek Bailey and the story of free improvisation* (London New York: Verso, 2013)

Whitehead, Kevin, *Why jazz? : a concise guide* (New York: Oxford University Press, 2011)

Willener, Alfred, *Le désir d'improvisation musicale : Essai de sociologie* (Paris: L'Harmattan, 2008)

William York, “Han Bennink: Nerve Beats”, *All Music*

<<https://www.allmusic.com/album/nerve-beats-mw0000068495>> [consultado 25 mayo 2018]

TABLA DE CONTENIDOS

| | |
|--|----------|
| INTRODUCCIÓN | 1 |
| 1. LA NOCIÓN DE IMPROVISACIÓN EN LA MÚSICA: MITOS, APROXIMACIONES, PROPUESTA DE DETERMINACIÓN, ESQUEMAS Y PROCEDIMIENTOS..... | 9 |
| 1.1. MITOS DE LA IMPROVISACION MUSICAL..... | 9 |
| 1.1.1. <i>La improvisación como creación ex nihilo</i> | 10 |
| 1.1.2. <i>La improvisación como creación espontánea</i> | 15 |
| 1.2. APROXIMACIONES A LAS CUALIDADES DE LA IMPROVISACIÓN MUSICAL..... | 20 |
| 1.2.1. <i>La imprevisibilidad</i> | 21 |
| 1.2.2. <i>La Inmediatez</i> | 24 |
| 1.2.3. <i>La resolución</i> | 25 |
| 1.2.4. <i>La transitoriedad</i> | 26 |
| 1.3. EL PARADIGMA DE LA IMPROVISACIÓN DE MATTHIAS ROUSSELOT | 29 |
| 1.3.1. <i>Improviso : El proceso en acción de la improvisación</i> | 30 |
| 1.3.2. <i>Improvisum: La improvisación concluida</i> | 33 |
| 1.3.3. <i>In-pro-videre: Un proceso exploratorio y evaluativo</i> | 34 |
| 1.4. PROCEDIMIENTOS INDIVIDUALES DE IMPROVISACIÓN EN ENTORNOS COLECTIVOS IDIOMÁTICOS Y LIBRE. | 35 |
| 1.4.1. <i>Métodos esquemáticos en la improvisación idiomática</i> | 36 |
| 1.4.1.1. Definición de métodos esquemáticos | 36 |
| 1.4.1.1.1. ¿Qué es un esquema musical? | 36 |
| 1.4.1.1.2. ¿Qué es un método esquemático?..... | 37 |
| 1.4.1.2. El esquema macroformal..... | 37 |
| 1.4.1.3. El esquema mesoformal | 37 |
| 1.4.1.4. El esquema microformal..... | 38 |
| 1.4.2. <i>Una aproximación al término de improvisación idiomática</i> | 38 |
| 1.4.2.1. El <i>modelo-composición</i> como esquema macroformal | 39 |
| 1.4.2.2. El <i>modelo-fórmula</i> como esquema macroestructural..... | 41 |
| 1.4.2.3. El <i>modelo de aprendizaje</i> como esquema microformacional | 41 |

| | |
|--|-----------|
| 1.4.3. Procedimientos en la improvisación libre | 42 |
| 1.4.3.1. Una aproximación al término de improvisación libre. | 42 |
| 1.4.3.2. Procedimientos preventivos y de control macroformacionales | 43 |
| 1.4.3.2.1. Forma narrativa clásica | 44 |
| 1.4.3.2.2. La forma ondulatoria | 44 |
| 1.4.3.2.3. Procedimiento lógico-catártico. | 45 |
| 1.4.3.2.4. Procedimiento por yuxtaposición..... | 45 |
| 1.4.3.2.5. Improvisación estructurada según Corbett..... | 46 |
| 1.4.3.2.6. La forma in situ | 46 |
| 1.4.3.3. Procedimientos preventivos y de control mesoformacionales..... | 47 |
| 1.4.3.3.1. Articulación orgánica | 47 |
| a. El modo cíclico. | 47 |
| b. El modo recurrente. | 48 |
| c. El modo evolutivo. | 48 |
| 1.4.3.3.2. Articulación no narrativa | 48 |
| a. Modo por yuxtaposición | 48 |
| b. Modo por contraste | 48 |
| 1.4.3.4. Estrategias preventivas micromacionales | 49 |
| 1.4.3.4.1. Utilización de material sonoro por deliberación. | 49 |
| 1.4.3.4.2. Utilización de material sonoro por serendipia. | 49 |
| 1.4.3.4.3. Manipulación de la dinámica | 50 |
| 2. LAS INNOVACIONES DE LA FREE EUROPEAN IMPROVISATION | 52 |
| 2.1. EL FREE JAZZ, LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA Y FLUXUS PREVIO A LA EMERGENCIA DE LA FREE EUROPEAN IMPROVISATION. | 52 |
| 2.1.1. <i>El surgimiento y advenimiento del Free Jazz</i> | 52 |
| 2.1.1.1. El entorno político y social alrededor de la música afroamericana. | 52 |
| 2.1.1.2. La emergencia del Free Jazz..... | 54 |
| 2.1.1.3. El arribo del Free Jazz a Europa | 59 |

| | |
|--|-----|
| 2.1.2. <i>La música indeterminista</i> | 69 |
| 2.1.2.1. Las ideas indeterministas de John Cage y La escuela de Nueva York..... | 71 |
| 2.1.2.2. Los Neoyorquinos y otros compositores americanos | 75 |
| 2.1.3. <i>Las ideas aleatorias europeas</i> | 76 |
| 2.1.3.1. El azar en la música de Karlheinz Stockhausen | 76 |
| 2.1.3.2. La noción de la obra abierta | 77 |
| 2.1.4. <i>El movimiento fluxus</i> | 79 |
| 2.2. LOS PIONEROS DE LA FREE EUROPEAN IMPROVISATION | 80 |
| 2.2.1. <i>AMM</i> | 81 |
| 2.2.2. <i>Spontaneous Music Ensemble</i> | 82 |
| 2.2.3. <i>Instant Composers Pool</i> | 84 |
| 2.2.4. <i>Musica Elettronica Viva</i> | 85 |
| 2.2.5. <i>Music Improvisation Company</i> | 86 |
| 2.2.6. <i>New Phonic Art</i> | 86 |
| 2.2.7. <i>The Peter Brötzmann Octet Machine Gun Band</i> | 87 |
| 2.2.8. <i>Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza</i> | 88 |
| 2.2.9. <i>Globe Unity Orchestra</i> | 89 |
| 2.3. LAS INNOVACIONES MUSICALES DE LA <i>FREE EUROPEAN IMPROVISATION</i> | 89 |
| 2.3.1. <i>La auto invención en el ánimo reformista</i> | 89 |
| 2.3.1.1. El abandono de normas idiomáticas y constituyentes del espacio musical..... | 89 |
| 2.3.1.2. Previsión de una nueva dimensión sonora..... | 91 |
| 2.3.1.3. Predisposición abierta | 94 |
| 2.3.1.4. El impulso libertario | 96 |
| 2.3.2. <i>La disolución de jerarquías</i> | 100 |
| 2.3.2.1. Rechazo a la subordinación | 100 |
| 2.3.2.2. Comunidad auto regulada | 103 |
| 2.3.2.3. Reconocimiento de un espacio distinto de ejecución musical..... | 106 |
| 2.3.3. <i>La interacción</i> | 109 |
| 2.3.3.1. La reciprocidad como medio de liberación | 109 |

| | |
|---|------------|
| 2.3.3.2. La escucha dinámica | 111 |
| 2.3.3.3. Los ensambles <i>in situ</i> | 113 |
| 2.3.4. <i>Emancipación del sonido idiomático</i> | 114 |
| 2.3.4.1. Liberación del canon tímbrico (Reconsideración del instrumento musical) | 114 |
| 2.3.4.2. La no referenciación | 118 |
| 2.3.4.3. El uso de la tecnología | 120 |
| 3. LA IMPROVISACIÓN LIBRE EN SOLO: CRONOLOGÍA DISCOGRÁFICA Y SU NATURALEZA..... | 124 |
| 3.1. APROXIMACIÓN HISTÓRICA DE LA IMPROVISACIÓN LIBRE EN SOLO A PARTIR DE SUS PRODUCCIONES DISCOGRÁFICAS DE LA DÉCADA DE 1970. | 124 |
| 3.1.1. <i>Derek Bailey</i> | 124 |
| 3.1.1.1. <i>Pieces for guitar</i> (1967) (Tzadik, E.U., 2002)..... | 125 |
| 3.1.1.2. <i>Solo Guitar</i> (Incus, Reino Unido, 1971)..... | 126 |
| 3.1.1.3. <i>Improvisation</i> (Cramps, Italia, 1975) | 127 |
| 3.1.1.4. <i>New Sights, Old Sounds / Solo Live</i> (Morgue, Japón, 1978) | 128 |
| 3.1.2. <i>Evan Parker</i> | 130 |
| 3.1.2.1. <i>Saxophone Solos</i> (Incus, Reino Unido, 1975)..... | 131 |
| 3.1.2.2. <i>Monoceros</i> (Incus, Reino Unido, 1978)..... | 132 |
| 3.1.2.3. <i>Evan Parker at the Finger Palace</i> (The Beak Doctor, Estados Unidos, 1978) | 134 |
| 3.1.3. <i>Howard Riley</i> | 135 |
| 3.1.3.1. <i>Singleness</i> (Jazzprint, Reino Unido, 1974) | 136 |
| 3.1.3.2. <i>The Toronto Concert</i> (Vinyl Records, Alemania, 1977) | 137 |
| 3.1.4. <i>Paul Rutherford</i> | 137 |
| 3.1.4.1. <i>The Gentle Harm of The Bourgeoisie</i> (Emanem, E.U., 1974) | 138 |
| 3.1.4.2. <i>Solo In Berlín 1975</i> (Emanem, Reino Unido, 1975)..... | 139 |
| 3.1.4.3. <i>Paul Rutherford Live - Old Moers Almanac</i> (Ring, Alemania, 1976)..... | 140 |
| 3.1.5. <i>Barry Guy</i> | 141 |
| 3.1.5.1. <i>Statements V-XI for double bass and violone</i> (Incus, R.U., 1976). | 141 |

| | |
|--|-----|
| 3.1.6. <i>Hann Bennink</i> | 142 |
| 3.1.6.1. <i>Solo</i> (ICP, Los Países Bajos, 1971) | 143 |
| 3.1.6.2. <i>Nerve beats</i> (UMS, Estados Unidos, 1973) | 144 |
| 3.1.6.3. <i>Solo - West/East</i> (FMP, Alemania, 1978) | 145 |
| 3.1.7. <i>Maarten Altena</i> | 147 |
| 3.1.7.1. <i>Handicaps</i> (ICP, Los Países Bajos, 1973) | 147 |
| 3.1.7.2. <i>Tunning the bass</i> (ICP, Los Países Bajos, 1975)..... | 149 |
| 3.1.7.3. <i>Live performances</i> (FMP, Alemania, 1976) | 150 |
| 3.1.8. <i>Fred Van Hove</i> | 151 |
| 3.1.8.1. <i>Live at The University</i> (Vogel, Bélgica, 1974) | 152 |
| 1.1.1.1 <i>Verloren Maandag</i> (FMP, Bélgica, 1977) | 153 |
| 3.1.9. <i>Peter Brötzmann</i> | 154 |
| 3.1.9.1. <i>Solo</i> , (FMP, Alemania, 1976)..... | 155 |
| 3.1.10. <i>Alexander Von Schlippenbach</i> | 156 |
| 3.1.10.1. <i>Piano Solo '77</i> , (FMP, Alemania, 1977)..... | 157 |
| 3.1.11. <i>Irène Schweizer</i> | 158 |
| 3.1.11.1. <i>Wilde Señoritas</i> (FMP, Alemania, 1976) | 159 |
| 3.1.11.2. <i>Hexensabbat</i> (FMP, Alemania, 1977) | 160 |
| 3.1.12. <i>Varios; For Example - Workshop Freie Musik 1969 – 1978</i> (FMP, Alemania, 1978) | 161 |
| 3.2. LAS CUALIDADES Y CONDICIONES DE LA IMPROVISACIÓN LIBRE EN SOLO | 164 |
| 3.2.1. <i>La cualidad imprevisible</i> | 165 |
| 3.2.1.1. El desconocimiento procedural y formal..... | 165 |
| 3.2.1.2. La vaciedad del espacio musical apremiante | 166 |
| 3.2.1.3. La fluctuancia de la imprevisión | 167 |
| 3.2.1.4. Las situaciones simples y complejas de la imprevisión macro, meso y microformal | 167 |
| 3.2.1.5. La curiosidad, el ingenio y la serendipia en la imprevisión. | 169 |
| 3.2.2. <i>La inmediatez</i> | 173 |

| | |
|--|------------|
| 3.2.2.1. La abstención de un espacio temporal | 173 |
| 3.2.2.2. La actualización del instante musical..... | 174 |
| 3.2.2.3. Expectación y derivación | 175 |
| 3.2.3. <i>La Resolutividad</i> | 178 |
| 3.2.3.1. Dinamismo y complejidad procedural..... | 178 |
| 3.2.3.2. Características del procedimiento <i>libre</i> en la improvisación individual..... | 179 |
| 3.2.3.3. Las opciones de decisión del improvisador libre en solo | 184 |
| 3.2.4. <i>La transitoriedad de la improvisación libre en solo</i> | 186 |
| 3.2.4.1. Intensificación de la atención en el instante | 186 |
| 3.2.4.2. La unicidad del proceso y de la forma | 187 |
| 4. ANÁLISIS DE LA IMPROVISACIÓN LIBRE EN SOLO A PARTIR DE LA NOCIÓN DE UNIDADES FORMACIONALES | 191 |
| 4.1. JUSTIFICACION | 191 |
| 4.2. DESCRIPCION | 192 |
| 4.3. DEFINICIONES | 194 |
| 4.3.1. <i>Unidad formacional (uf):</i> | 194 |
| 4.3.2. <i>Tipos de unidades formacionales según la perspectiva:</i> | 194 |
| 4.3.3. <i>Tipos de unidades microformacionales según su función:</i> | 195 |
| 1.1.1.1 Unidad formacional Iniciativa (<i>umf Ini</i>): | 195 |
| 1.1.1.2 Unidad formacional Evolutiva (<i>umf Ev</i>) | 195 |
| 1.1.1.3 Unidad formacional Intrusiva (<i>umf.Intr</i>)..... | 195 |
| 1.1.1.4 Unidad formacional Conclusiva (<i>umf Cn</i>) | 195 |
| 4.4. PROCEDIMIENTO: HACIA UNA DEFINICIÓN DE LA METODOLOGÍA | 195 |
| 4.4.1. <i>Criterios de segmentación macro, meso y microformal:</i> | 195 |
| 4.4.1.1. Reconocimiento de un silencio | 196 |
| 4.4.1.2. Reconocimiento de cambios en la intensidad sonora | 196 |
| 4.4.1.3. Reconocimiento de cambios en la pulsación o en la acentuación rítmica..... | 196 |
| 4.4.1.4. Reconocimiento de cambios de carácter | 197 |

| | |
|---|-----|
| 4.4.1.5. Reconocimiento de cambios de registro sonoro | 197 |
| 4.4.1.6. Reconocimiento de cambios de timbre | 198 |
| 4.4.2. <i>Identificación de las distintas unidades formacionales en el programa informático Sony Vegas pro v.15.0</i> | 198 |
| 4.4.2.1. Procedimiento de identificación meso y microformacional..... | 198 |
| 4.5. RESULTADOS | 200 |
| 4.5.1. <i>Descripción formal de las improvisaciones</i> | 203 |
| 4.5.1.1. Fred Van Hove: <i>Improvisation</i> (Anvers, Bélgica; 2009) | 203 |
| 4.5.1.1.1. Aproximación macroformal | 203 |
| 4.5.1.1.2. Aproximación mesoformal | 205 |
| 4.5.1.1.3. Aproximación microformal | 208 |
| 4.5.1.2. Barry Guy | 211 |
| 4.5.1.2.1. Aproximación macroformal | 211 |
| 4.5.1.2.2. Aproximación mesoformal | 212 |
| 4.5.1.2.3. Aproximación microformal | 214 |
| 4.5.1.3. Evan Parker | 218 |
| 4.5.1.3.1. Aproximación macroformal | 218 |
| 4.5.1.3.2. Aproximación mesoformal | 219 |
| 4.5.1.3.3. Aproximación microformacional | 222 |
| 4.6. CONCLUSION | 226 |
| 4.6.1. <i>Con relación al capítulo 1</i> | 226 |
| 4.6.1.1. Desde el punto de vista macroformal | 226 |
| 4.6.1.2. Desde el punto de vista mesoformal | 227 |
| 4.6.1.3. Desde el punto de vista microformal | 228 |
| 4.6.2. <i>Con relación al capítulo 2</i> | 230 |
| 4.6.2.1. ¿De qué son libres los tres improvisadores? | 230 |
| 4.6.2.2. ¿Cómo se percibe la noción de auto invención? ¿Cómo se renuevan? | 230 |
| 4.6.2.3. ¿Cómo se diluyen las jerarquías en estos ejemplos? | 231 |
| 4.6.2.4. ¿Qué pudiera tomar el lugar de la interacción? | 231 |

| | |
|--|------------|
| 4.6.2.5. ¿Cómo se libera el sonido idiomático del instrumento? | 232 |
| 4.6.3. Con relación al capítulo 3..... | 233 |
| 4.6.3.1. ¿Cómo se puede corroborar la imprevisibilidad?..... | 233 |
| 4.6.3.2. ¿Cómo se manifiesta lo inmediato? | 234 |
| 4.6.3.3. ¿Cómo se manifiesta lo resolutivo en el músico? ¿Cómo se reconocen las opciones de decisión aquí? | 235 |
| 4.6.3.3.1. Detener la producción sonora | 235 |
| 4.6.3.3.2. Repetir..... | 235 |
| 4.6.3.3.3. Realizar recurrencias..... | 236 |
| 4.6.3.3.4. Complementar | 236 |
| 4.6.3.3.5. Contrastar | 237 |
| 4.6.3.3.6. Cambiar de dirección | 237 |
| 4.6.3.4. ¿Cómo se manifiesta la transitoriedad? | 238 |
| CONCLUSIÓN GENERAL..... | 239 |
| ANEXO 1: DESCRIPCIONES GRÁFICAS DE LOS EJEMPLOS ANALIZADOS. | 244 |
| FRED VAN HOVE, <i>ALFABET: IMPROVISATION SOLO</i> (AMBERES, 2009)..... | 244 |
| BARRY GUY, <i>SUPERSAM PLUS-1</i> (VARSOVIA, 2016) | 250 |
| EVAN PARKER, <i>SUPERSAM PLUS-1</i> (VARSOVIA, 2016) | 255 |
| ANEXO 2: CONTENIDO DEL PENDRIVE | 273 |
| ANEXO 3: LISTA NO EXHAUSTIVA DE MÚSICOS CON PRODUCCIONES DISCOGRÁFICAS EXCLUSIVAS A LA IMPROVISACIÓN LIBRE EN SOLO DESDE LA DÉCADA DE LOS SETENTA HASTA INICIOS DEL S.XXI. | 274 |
| ANEXO 4 RESUME EN FRANÇAIS..... | 282 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 368 |
| TABLA DE CONTENIDOS | 380 |