



VNiVERSiDAD D SALAMANCA

Departamento de Didáctica de la Expresión Musical Plástica y Corporal.

Máster en Música Hispana.

LA IMPROVISACIÓN LIBRE EN ESPAÑA.

Autor: Nikolay Vassilev.

Directora: Dra. María Palacios.

Septiembre, 2013.



VNiVERSiDAD D SALAMANCA

Departamento de Didáctica de la Expresión Musical Plástica y Corporal.

Máster en Música Hispana.

LA IMPROVISACIÓN LIBRE EN ESPAÑA.

Autor: Nikolay Vassilev.

Directora: Dra. María Palacios.

Septiembre, 2013.

Índice.

Capítulo 1: Presentación del trabajo.....	1
Objetivos.....	2
Metodología.....	3
Organización del trabajo.....	6
Capítulo 2: Estado de la cuestión.....	7
Fuentes españolas.....	8
Fuentes internacionales.....	11
Descripción de las fuentes principales.....	13
Capítulo 3: Introducción a la libre improvisación.....	18
Antecedentes.....	18
Influencias.....	20
Sonoridad.....	23
Contradicciones en Derek Bailey.....	25
Capítulo 4: La libre improvisación en España.....	29
Breve aproximación histórica.....	30
Capítulo 5. Análisis discursivo.....	36
Composición e improvisación.....	37
Nomadismo y deriva.....	41
La improvisación libre como práctica colectiva.....	44
Escucha y público.....	46
Grabación, producto y manipulación.....	52
Autogestión y comercialización.....	54

Capítulo 6: Propuestas metodológicas.....	59
Capítulo 7: Conclusiones y líneas de investigación futuras.....	63
Evaluación de los objetivos principales.....	67
Bibliografía.....	69
Otras fuentes.....	75
Anexo 1. Entrevistas.....	76
Anexo 2. Listas onomásticas españolas.....	77
1. Improvisadores.....	78
2. Grupos de improvisación.....	91
3. Orquestas de improvisación.....	95
4. Festivales.....	96
5. Asociaciones y Colectivos.....	98
6. Ciclos de concierto.....	99
7. Salas.....	99
8. Instituciones.....	100
9. Centros.....	100
10. Sedes.....	101
11. Sellos.....	101
12. Programas de Radio.....	102
13. Revistas.....	102
14. Libros.....	103
15. Difusores.....	104
16. Algunos talleres, cursos y encuentros.....	104
Anexo 3: Páginas web.....	105
Páginas web españolas.....	105
Páginas de improvisadores españoles.....	106
Páginas web internacionales.....	106
Páginas de improvisadores internacionales.....	107

Festivales Internacionales.....	108
Asociaciones internacionales.....	108
Sellos internacionales.....	108
Enlaces audiovisuales.....	109
Anexo 4. Terminología.....	110
Anexo 5. Lista de improvisadores y grupos pioneros.....	113
Improvisadores pioneros.....	113
Grupos pioneros.....	115

Capítulo 1: Presentación del trabajo.

Hoy día, la improvisación libre es practicada y ejercida por varios músicos e improvisadores del mundo. A su vez, desde la década de los años setenta, en España ha habido un importante desarrollo artístico y cultural en el ámbito de la libre improvisación. Este punto será el principalmente abordado en este trabajo.

En los últimos años se han ido publicando en España varios textos de autores tanto españoles como residentes en torno a este tema. Es importante saber que generalmente son los mismos improvisadores los que escriben los textos de libre improvisación, algo que tendremos especialmente en cuenta en este trabajo. Estos autores buscan una definición de la improvisación libre como proceso interpretativo. Siendo este un enfoque desde dentro, los autores improvisadores en ocasiones caen en errores conceptuales y en contradicciones. Ponemos esto de manifiesto para intentar comprender por qué se ha escrito todo ese discurso en torno a esta práctica.

Muchas de las publicaciones de estos textos se encuentran en internet, pero también contamos con libros de formato en papel. Aunque estos textos tratan de la práctica en sí, existe una bibliografía casi nula de carácter académico¹. Es por esto que cabe destacar la carencia en relación a este tema en la academia.

En cuanto a la parte histórica, existen textos parciales publicados por diferentes autores² que proporcionan algunos datos de fechas y nombres junto con varias recopilaciones de eventos. Sin embargo, falta una recopilación y redacción general de la historia de la libre improvisación en España.

¹ Sólo existe el texto MATTHEWS, Wade. “Colectividad e intencionalidad en la libre improvisación europea; factores orientativos para un estudio musicológico”, en Begoña Lolo y Alfredo Aracil (eds.) *Actas del encuentro de musicología y música contemporánea*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2002, pp. 37-46.

² La mayoría son publicados por Chema Chacón; otros pocos por Chefa Alonso, Claudio Zulian y Llorenç Barber.

Objetivos.

Debido a las carencias en la investigación sobre el tema, el principal objetivo de este trabajo es establecer un punto de partida para un estudio musicológico de mayor intensidad, profundidad y análisis acerca de esta práctica musical improvisadora.

De esta manera, exponemos los principales objetivos de este trabajo:

- Justificar la necesidad e importancia de un estudio musicológico sobre la práctica de la improvisación libre.
- Recopilar la información necesaria para un acercamiento global de la libre improvisación como punto de referencia de lo que repercute en España.
- Recopilar los datos de personas, asociaciones, ensambles y eventos que han desarrollado la libre improvisación española.
- Redactar una primera historia general de la libre improvisación en España.
- Hacer un primer análisis discursivo de los textos publicados en España.
- Marcar los problemas existentes en torno al concepto de la libre improvisación y su definición.
- Proponer posibles líneas de investigación en relación a la libre improvisación.

Además de estos objetivos principales, proponemos también los siguientes objetivos secundarios:

- Recopilar las fuentes internacionales básicas relacionadas con la improvisación libre.
- Recopilar las fuentes primarias y secundarias de libre improvisación en España.
- Comparar las fuentes internacionales con las españolas y viceversa.
- Analizar los libros publicados en España relacionados con la libre improvisación.
- Analizar la información obtenida directamente desde algunos improvisadores y difusores de la libre improvisación española.

Metodología.

Debido a que la libre improvisación española es una repercusión de lo ocurrido durante la segunda mitad del siglo XX en la música culta de la Europa Occidental – sobre todo en el Reino Unido, Alemania, Bélgica y los Países Bajos – y en Estados Unidos con el movimiento del *free jazz*³, hemos de recopilar dichos sucesos históricos para así tener un punto de referencia en relación a las influencias de los improvisadores españoles. Resaltamos que la falta de material relacionado con la historia de la libre improvisación es una barrera significativa para nuestro estudio. Sin embargo, hemos encontrado textos relevantes de los autores Tom Hall⁴, Joe Morris⁵, Bert Noglik⁶, Jeff Pressing⁷, Harald Stenström⁸, Derek Bailey⁹, Rogério Costa¹⁰ y Stephen Nachmanovitch¹¹. Los autores españoles analizados en este trabajo también aportan información para dicha recopilación. Por consiguiente, incluiremos los libros de Chefa Alonso¹², Josep Lluís Galiana¹³ y Wade Matthews¹⁴ para complementar así nuestras reflexiones sobre la libre improvisación a nivel global. Nos basaremos también en la información disponible en la página web de *European Free Improvisation Pages*¹⁵, la cual servirá como base de datos debido a su amplia y detallada información biográfica.

³ La definición de *free jazz* se encuentra en el Anexo 4 de este trabajo.

⁴ HALL, Tom. *Free Improvisation: A Practical Guide*. Boston, Bee Boy Press, 2009.

⁵ MORRIS, Joe. “European Free Improvisation”, en *Perpetual Frontier. The properties of Free Music*. Stony Creek, Riti Publishing, 2012, pp. 98-105.

⁶ NOGLIK, Bert. “La música improvisada europea”, en *Hurta Cordel. Festival Internacional de Música Improvisada*, Madrid, La Casa Encendida, 2008, pp. 44-59.

⁷ PRESSING, Jeff. “Free jazz and the avant-garde”, en Mervyn Cooke, David Horn (ed.) *The Cambridge companion to jazz*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 202-216.

⁸ STENSTRÖM, Harald. “Background of Free Improvisation”, en *Free Ensemble Improvisation*, University of Gothenburg, 2009, pp. 21-26.

⁹ BAILEY, Derek. *La improvisación. Su naturaleza y su práctica en la música*. Gijón, Ediciones Trea, 2010.

¹⁰ COSTA, Rogério. “Free Musical Improvisation and the Philosophy of Gilles Deleuze”. *Perspectives of New Music* 49 no. 1, (2011), pp. 127-42.

¹¹ NACHMANOVITCH, Stephen. *Free Play. Improvisation in Life and Art*. New York, Jeremy P. Tarcher/Putnam, 1990.

¹² ALONSO, Chefa. *Improvisación libre: la composición en movimiento*. Madrid, Editorial Dos Acordes, 2008.

¹³ GALIANA GALLACH, Josep Lluís. *Quartet de la Deriva. La improvisación libre y la teoría de la deriva*. Valencia, Editorial Obrapropia, 2012.

¹⁴ MATTHEWS, Wade. *Improvisando: La libre creación musical*. Madrid, Editorial Turner Publicaciones, 2012.

¹⁵ European Free Improvisation Pages. Disponible en: <http://www.efi.group.shef.ac.uk/> Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

Otra recopilación histórica de interés en este trabajo es la relacionada al desarrollo de la libre improvisación en España. De nuevo encontramos aquí una falta de material para la elaboración apropiada de una síntesis histórica referente. Los pocos textos disponibles son los de los autores Llorenç Barber¹⁶, Chema Chacón¹⁷, Chefa Alonso¹⁸ Jesús Moreno¹⁹, Josep Lluís Galiana²⁰ y Claudio Zulian²¹. A su vez, cabe destacar que los libros de los improvisadores Chefa Alonso, Josep Lluís Galiana y Wade Matthews, son los únicos libros escritos por autores residentes en España²² que tratan íntegramente de la práctica de la libre improvisación.

Debido a dicha carencia de información, hemos realizado, en nuestro trabajo de campo, entrevistas²³ y encuentros para complementar la información disponible en las publicaciones arriba expuestas. Por consiguiente, hemos entrevistado a los tres autores de los libros españoles sobre libre improvisación. Las grabaciones de las entrevistas están disponibles en el Anexo 1 de este trabajo. Desafortunadamente la entrevista con Matthews no quedó registrada debido a problemas técnicos. Sin embargo, dicho encuentro²⁴ sirvió como guía para la bibliografía empleada en este trabajo. La entrevista²⁵ con Alonso es bastante biográfica y revela – a través de la historia de sus redes profesionales – información importante en relación con la historia de la libre improvisación española. La entrevista²⁶ con Galiana reveló información acerca de su enfoque personal como improvisador que parte de la “teoría de la deriva”, concepto que

¹⁶ Ver: BARBER, Llorenç; PALACIOS, Montserrat. “2.1 Nescio Nomen. La improvisación o el acto de ser libre oyendo y sonando”, en *La mosca tras la oreja: de la música experimental al arte sonoro en España*, Madrid, Editorial: Fundación Autor - Sociedad General de Autores y Editores, 2009, pp. 145-156.

¹⁷ Ver: CHACÓN, Chema. “Apuntes acerca de la música improvisada libre en España”, en *Hurta Cordel. Festival Internacional de Música Improvisada*, Madrid, La Casa Encendida, 2008, pp. 83-93. y

CHACÓN, Chema. “Música improvisada libre en España”, Disponible en: <http://www.asociacionmusicalibre.com/wp/index.php/publicaciones/2/> Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

¹⁸ Ver: ALONSO, Chefa. “Una pequeña historia sobre Musicalibre”, en *Hurta Cordel. Festival Internacional de Música Improvisada*, Madrid, La Casa Encendida, 2008, pp. 100-107.

¹⁹ Ver: MORENO, Jesús. “Pelayo Fernandez Arrizabalaga A Solo”. Disponible en: http://www.tomajazz.com/chaminera/pelayo_fernandez.htm Última consulta: 20 de junio de 2013.

²⁰ GALIANA GALLACH, Josep Lluís. “Preliminares de la investigación”, en *Quartet de la Deriva. La improvisación libre y la teoría de la deriva*. Valencia, Editorial Obrapropia, 2012, pp. 105-134.

²¹ ZULIAN, Claudio. “La experiencia del colectivo de improvisación libre: Músicas de Vanguardia, Free Jazz y Músicas Alternativas”, en *Alter(Músiques)Natives*, KRTU, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona, 1995. pp. 106-109.

²² Aunque Wade Matthews es natural de Estados Unidos, reside en España desde 1989. Resaltamos que su libro es escrito en español.

²³ Disponibles en el Anexo 1 de este trabajo.

²⁴ En Madrid a 18 de mayo de 2013.

²⁵ En Madrid a 16 de febrero de 2013. Disponible en Anexo 1.

²⁶ En Salamanca a 15 de mayo de 2013. Disponible en Anexo 1.

desarrolla en su libro. A su vez, el autor dio una conferencia²⁷ en el Seminario de Doctorado de Musicología de la Universidad de Salamanca que abrió interesantes debates por parte del público relacionados con la naturaleza de la libre improvisación.

Se asistió también a la mesa redonda de improvisación libre celebrada en la librería El Argonauta²⁸. En este encuentro Alonso, Galiana y Matthews, expusieron sus libros y dejaron un espacio para el debate del público. El encuentro fue supervisado por Miguel Álvarez-Fernández, director del programa Ars Sonora de Radio Clásica. Cabe destacar que este programa cuenta con dos sesiones dedicadas a la libre improvisación española²⁹.

Por último, se realizó un encuentro con Chema Chacón, quien, sin ser improvisador, es la única figura que publica textos referentes a la historia de la libre improvisación española desde un punto de vista ajeno a la práctica. En busca de su enfoque personal hemos grabado una entrevista³⁰ que abarca dicho tema histórico.

En base a la información arriba detallada, hemos elaborado una lista onomástica³¹ que servirá como base de datos para la redacción de una primera aproximación histórica al desarrollo de la libre improvisación española.

Además de las reflexiones sacadas de las fuentes aquí expuestas, y en base a estas, intentaremos describir de manera general las características, sonoridad y forma de la libre improvisación. Cabe notar que esta tarea es especialmente compleja debido a la naturaleza inestable de dicha disciplina.

Queremos resaltar que todas las entrevistas del presente trabajo de campo son editadas en función a la relevancia del tema a investigar. Esto se debe a que existen partes en las grabaciones que revelan información personal y que han sido borradas por petición de los entrevistado

²⁷ En Salamanca a 17 de mayo de 2013. Disponible en Anexo 1.

²⁸ En Madrid a 19 de febrero de 2013. Disponible en: <http://www.elargonauta.com/noticias/259/> Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

²⁹ Ver: Improvisación libre en España - 04/12/10. Programa Ars Sonora de Radio Clásica. Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/audios/ars-sonora/ars-sonora-improvisacion-libre-espana-04-12-10/952635/> Última consulta: 4 de septiembre de 2013; e

Improvisación libre: tres libros recientes - 27/04/13. Programa Ars Sonora de Radio Clásica. Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/audios/ars-sonora/ars-sonora-improvisacion-libre-tres-libros-recientes-27-04-13/1791072/> Última consulta: 4 de septiembre de 2013.

³⁰ En Madrid a 6 de junio de 2013. Disponible en el Anexo 1.

³¹ Disponible en el Anexo 2.

Organización del trabajo.

- **Capítulo 1:** Presentación general del trabajo sobre improvisación libre, conceptos, objetivos y metodología.
- **Capítulo 2:** En este capítulo presentamos un estado de la cuestión en relación a la improvisación libre en España.
- **Capítulo 3:** Aquí elaboramos una breve introducción a la libre improvisación a través de sus antecedentes, su estilo y su relación con la composición.
- **Capítulo 4:** En este capítulo realizamos una aproximación histórica a lo sucedido en España con relación a la libre improvisación a través de sus personajes, ensambles, orquestas, asociaciones y festivales.
- **Capítulo 5:** En este capítulo realizamos un análisis discursivo de los textos publicados sobre improvisación libre en España de los autores Wade Matthews, Josep Lluís Galiana y Chefa Alonso. Complementaremos el análisis con información de las fuentes primarias del trabajo.
- **Capítulo 6:** A partir de las propuestas metodológicas para el estudio de la libre improvisación expuestas por los autores anteriormente nombrados, elaboraremos una propuesta de carácter musicológico.
- **Capítulo 7:** A través de la recopilación del trabajo, realizamos un análisis de los objetivos obtenidos junto con las conclusiones del trabajo y proponemos algunas posibles líneas de investigación.
- **Bibliografía:** Listado bibliográfico del material empleado en esta investigación.
- **Anexo 1:** Este anexo contiene las grabaciones en formato audio de las entrevistas realizadas.
- **Anexo 2:** Aquí presentamos una lista onomástica de improvisadores, difusores, grupos, orquestas, asociaciones y festivales de improvisación libre a nivel nacional.
- **Anexo 3:** Este anexo contiene un directorio electrónico de sitios web relacionados con la libre improvisación a nivel español e internacional.
- **Anexo 4:** Este anexo contiene un glosario terminológico relacionado con la libre improvisación.
- **Anexo 5:** Presentamos aquí algunos nombres de improvisadores libres pioneros junto con referencias a grupos de libre improvisación de importancia histórica.

Capítulo 2: Estado de la cuestión.

Como ya señalamos anteriormente, queremos destacar que los autores de los libros españoles sobre libre improvisación han publicado sus trabajos basados en su experiencia como improvisadores libres y difusores de dicho movimiento. Debido a que estos personajes han formado diferentes ensambles y eventos han propagando así la práctica y recepción de la libre improvisación en España.

El nombre de Chefa Alonso, por ejemplo, destaca como activista dentro del panorama nacional. Es una de las fundadoras de la Asociación Musicalibre, como también de varios grupos de improvisación entre los cuales destacan *Akafree* y Sin Red. A su vez, ha ayudado a fundar dos de las cinco orquestas de improvisación en España, la Orquesta OMEGA de Galicia, y la Orquesta Entenguerengue de Andalucía. Como improvisadora, Alonso se dedica al saxo alto y a la percusión. Pero también es compositora y directora de orquestas de improvisación.

Llorenç Barber es la persona que en la década de los ochentas empieza a organizar los Festivales de Libre Expresión Sonora desde el Aula de música de la Universidad Complutense de Madrid. Su labor ha sido más de difusor que de improvisador, aún así, su enfoque artístico es experimental y centrado en el arte sonoro. En su libro se encuentra el resumen³² anteriormente comentado relacionado con los sucesos de la libre improvisación española.

El norteamericano Wade Matthews, quien reside en Madrid desde 1989, es otro de los personajes que se ha dedicado íntegramente al desarrollo del panorama nacional que gira en torno a la libre improvisación. Es también uno de los fundadores de la Asociación Musicalibre. Desde el año 2001 ha dirigido el festival y ciclo de conciertos ¡Escucha! en la sala de la asociación Cruce con carácter anual. En su labor improvisadora Matthews se dedica a la flauta, el clarinete bajo y el laptop.

No hemos de olvidar la actividad del valenciano Josep Lluís Galiana como fundador de diversas formaciones como el Quartet de la Deriva, Mediterranean Electroacoustic Quartet, D'ArS Ensemble, Ensemble Impromptu. En la improvisación Galiana se dedica al saxofón alto y barítono.

³² Ver: BARBER. *La mosca...* pp. 145-156.

Hemos de resaltar que los autores aquí mentados cuentan también con experiencia como compositores. En base a esto, sus libros desarrollan un discurso recurrente que yuxtapone la composición frente a la improvisación.

Fuentes españolas.

Actualmente, contamos con siete libros³³ publicados en el idioma castellano relacionados directamente con la libre improvisación. Seis de los cuales están completamente enfocados en la práctica e historia de esta música³⁴, cinco de estos son de autores residentes en España³⁵. El séptimo libro es *La Mosca Tras la Oreja*³⁶ de Llorenç Barber y Montserrat Palacios. Este libro no está centrado en la libre improvisación, pero elabora un resumen³⁷ de lo sucedido hasta el año de su publicación.

El primer libro sobre libre improvisación publicado en España es el de de Chefa Alonso que es titulado *Improvisación libre, la composición en movimiento*, del año 2008. Dicho libro nace como una redacción de la tesis doctoral de la autora, doctora por la Universidad de Brunel, Londres. Cuatro años después, Josep Lluís Galiana publica, en abril de 2012, *Quartet de la Deriva. La improvisación libre y la teoría de la deriva*. Dicho trabajo es también una redacción de una investigación realizada a través de la Universidad Politécnica de Valencia. Seis meses después de la publicación del anterior libro, Wade Matthews publica, en octubre del mismo año, *Improvisando: La libre creación musical*. Cabe destacar que este último autor publica mucho antes, en el año 2002, “Quince segundos para decidirse”³⁸ en la Revista *12 Notas preliminares, nº 10: Improvisación, crear en el momento*. En este ensayo encontramos los esbozos de su futuro libro. También, en dicha revista, encontramos “Creación artística versus realidad

³³ Ver sección 14 del Anexo 2.

³⁴ Además de los libros anteriormente citados de Chefa Alonso, Josép Lluís Galiana y Wade Matthews contamos con: AA. VV. *12 Notas preliminares, nº 10: Improvisación, crear en el momento*. Revista de Musicología. Editorial: Gloria Collado Guevara - Doce Notas, 2002. y AA.VV. *Hurta Cordel 96-08: Festival Internacional de Música Improvisada*. Madrid, Editorial: La Casa Encendida, 2009.

³⁵ Todos a excepción de Derek Bailey. Aún así, Chema Chacón afirma, en la entrevista realizada para este trabajo, que Bailey residió en Barcelona poco antes de su fallecimiento. Ver: Anexo 1.

³⁶ BARBER, Llorenç; PALACIOS, Montserrat. *La mosca tras la oreja: de la música experimental al arte sonoro en España*. Madrid, Editorial: Fundación Autor - Sociedad General de Autores y Editores, 2009.

³⁷ *Ibidem*, pp. 145-156.

³⁸ MATTHEWS, Wade. “Quince segundos para decidirse”, en Gloria Collado Guevara (ed.) *Doce notas preliminares, Número 10: Improvisación, crear en el momento*. Madrid, Revista de Musicología, 2002, pp. 15-39.

social”³⁹, el primer ensayo publicado que rastreamos de Chema Chacón, un importante difusor de la libre improvisación en España del cual hablaremos más adelante. Es de suma importancia la publicación en las Actas del Encuentro de la Sociedad Española de Musicología de 2002 de Wade Matthews que se titula “Colectividad e intencionalidad en la "libre improvisación europea"; factores orientativos para un estudio musicológico”⁴⁰. Como su nombre lo indica, este texto nos proporciona orientación hacia nuestra investigación.

Además de dichas fuentes, necesitaremos también referirnos al libro de Llorenç Barber y Montserrat Palacios *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*⁴¹. A su vez, hemos de emplear los textos publicados en el libro de la asociación Musicalibre *Hurta Cordel 96-08. Festival Internacional de Música Improvisada*⁴². Este libro nos servirá como punto de referencia para varias cuestiones tanto teóricas como históricas relacionadas con la libre improvisación. Más específicamente hablando, nos referiremos a los siguientes escritos: “Mil seiscientos veinte palabras sobre la improvisación”⁴³, en el cual Matthews desarrollará su idea sobre los modelos de interacción en la libre improvisación; “La música improvisada europea”⁴⁴, en el cual el experto en jazz Bert Noglik expondrá algunas de las razones sociales de la libre improvisación en Europa; “Apuntes acerca de la improvisación libre en España”⁴⁵, en el cual Chema Chacón proporciona una considerable cantidad de nombres, fechas y ubicaciones geográficas necesarias para la reconstrucción histórica de la libre improvisación española que proponemos hacer; y “Una pequeña historia sobre Musicalibre”⁴⁶, en el cual Chema Alonso contribuye a nuestra tarea con la síntesis histórica que redacta de la asociación de libre improvisación de Madrid, de la cual es fundadora.

³⁹ CHACÓN, Chema. “Creación artística versus realidad social”, en Gloria Collado Guevara (ed.) *Doce notas preliminares, Número 10: Improvisación, crear en el momento*. Madrid, Revista de Musicología, 2002, pp. 51-64.

⁴⁰ en Begoña Lolo y Alfredo Aracil (eds.) *Actas del encuentro de musicología y música contemporánea*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2002, pp. 37-46.

⁴¹ Madrid, Editorial: Fundación Autor - Sociedad General de Autores y Editores, 2009.

⁴² Madrid, Editorial: La Casa Encendida, 2009.

⁴³ Ver: MATTHEWS, Wade. “Mil seiscientos veinte palabras sobre la improvisación” en *Hurta Cordel 96-08: Festival Internacional de Música Improvisada*. Madrid, Editorial: La Casa Encendida, 2009, pp. 28-35.

⁴⁴ Ver: NOGLIK, Bert. “La música improvisada europea”, en *Hurta Cordel. Festival Internacional de Música Improvisada*. Madrid, La Casa Encendida, 2008, pp. 44-59.

⁴⁵ Ver: CHACÓN, Chema. “Apuntes acerca de la música improvisada libre en España”, en *Hurta Cordel. Festival Internacional de Música Improvisada*, Madrid, La Casa Encendida, 2008, pp. 83-93.

⁴⁶ Ver: AA. VV. *Hurta Cordel...* pp. 100-107.

En cuanto a la difusión no podemos dejar de lado a la revista Hurly Burly con publicaciones en el CEDI (Centro de Encuentro para el Desarrollo de la Improvisación), creado entre 1997 y 1999 por dos de los seis⁴⁷ fundadores de Musicalibre el percusionista Pedro López y la cantante Belma Martín Mullor.

Por otro lado, la revista Oro Molido es dirigida por Chema Chacón y se encuentra disponible en formato digital⁴⁸. Durante el año 2001 salen las primeras ediciones de dicha revista dedicada a la libre improvisación y a la música experimental. Es publicada con carácter trimestral y se pueden encontrar varias entrevistas de improvisadores tanto nacionales como internacionales. Chacón también dirige el programa Música Difícil en Radio Onda Latina Madrid relacionado en donde se pueden encontrar cápsulas de libre improvisación.

Consideramos también las entrevistas⁴⁹ dirigidas por Miguel Álvarez-Fernández, director y presentador del programa Ars-Sonora de Radio Clásica. Modera también el debate de la mesa redonda⁵⁰ de libre improvisación celebrada en la librería El Argonauta de Madrid a 19 de febrero de 2013.

Otros programas de radio que propagan la libre improvisación son El Espantasiestas, dirigido por Antonio Murga en Radio Camas Sevilla y las cápsulas de situaciones sonoras de la Radio del Museo Reina Sofía⁵¹.

Además de estas referencias en formato digital, contamos con la de la página web de la Asociación Musicalibre⁵². Este proporciona datos de su respectiva evolución como de nombres y fechas concretas sobre su Festival Internacional de Música Improvisada, celebrado anualmente desde 1996.

⁴⁷ Los otros son Barbara Meyer, Chema Chacón, Wade Matthews y Chefa Alonso.

⁴⁸ Disponible en: <http://www.universosparalelos.org/oromolido/> Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

⁴⁹ Ver: Improvisación libre en España - 04/12/10. Programa Ars Sonora de Radio Clásica. Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/audios/ars-sonora/ars-sonora-improvisacion-libre-espana-04-12-10/952635/>

e
Improvisación libre: tres libros recientes - 27/04/13. Programa Ars Sonora de Radio Clásica. Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/audios/ars-sonora/ars-sonora-improvisacion-libre-tres-libros-recientes-27-04-13/1791072/> Última consulta: 4 de septiembre de 2013.

⁵⁰ Ver: Mesa redonda: Improvisando. Con Chefa Alonso, Josep Lluís Galiana y Wade Matthews. Modera Miguel Álvarez-Fernández. En Madrid a 19 de febrero de 2013. Disponible en: <http://www.elargonauta.com/noticias/259/> Última consulta: 4 de septiembre de 2013.

⁵¹ Ver: Cápsulas de presentaciones de la Orquesta del Caos. Cápsulas de Situaciones Sonoras. Más en: <http://radio.museoreinasofia.es/> Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

⁵² Ver: <http://www.asociacionmusicalibre.com/wp/> Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

Son también importantes las páginas web personales de cada uno de los autores de los libros de libre improvisación en España, Chefa Alonso⁵³, Josep Lluís Galiana⁵⁴ y Wade Matthews⁵⁵. En estas páginas web podemos sacar información biográfica y teórica de cada uno de los autores. Además, existen las páginas web de la revista digital *tomajazz*⁵⁶ donde podemos encontrar algunas entrevistas de dichos autores.

Es necesario resaltar que, en función de su extensión, esta investigación no puede abarcar toda la cantidad de información disponible en internet relacionada con la libre improvisación española. Sin embargo, hemos elaborado una lista de algunos sitios web relevantes disponible en el Anexo 3.

En base a dichas fuentes nos centraremos en este trabajo en lo ocurrido en Madrid, Cataluña, Galicia, Valencia y Andalucía. Para esto hemos elaborado una lista onomástica disponible en el Anexo 2 distribuida regional y alfabéticamente. Debido a la gran cantidad de nombres, esta lista facilitará al lector ubicarse rápidamente dentro del panorama español de la libre improvisación. A su vez, la lista servirá como base de datos para la elaboración de la aproximación histórica de dicha práctica en España.

Fuentes internacionales.

Las fuentes españolas previamente expuestas se pueden complementar con otras referencias internacionales básicas. Al respecto podemos destacar el libro *La improvisación: Su naturaleza y su práctica en la música*⁵⁷ de Derek Bailey; publicado en 1980 y traducido al castellano en 2010 por Mariano Peyrou. Cabe notar que dicho libro es considerado como pionero en la libre improvisación. En su introducción de la versión en castellano, el improvisador español Agustí Fernández afirma que dicho trabajo es “el primer libro que habló de la improvisación [libre] como un hecho musical específico y autónomo”⁵⁸.

⁵³ Ver: <http://chefaalonso.wordpress.com/> Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

⁵⁴ Ver: <http://www.josepluigaliana.com/> Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

⁵⁵ Ver: <http://www.wademathews.info/> Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

⁵⁶ Ver: <http://www.tomajazz.com/> Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

⁵⁷ Gijón, Ediciones Trea, 2010.

⁵⁸ FERNÁNDEZ, Agustí. “Derek Bailey y la improvisación libre” en *La improvisación. Su naturaleza y su práctica en la música*. Gijón, Ediciones Trea, 2010, p. 16.

También emplearemos el reciente libro del improvisador americano Joe Morris *Perpetual Frontier / The Properties of Free Music*⁵⁹, un libro metodológico que se centra en la interpretación e invención de la música libre, también cuestiona la reformulación de propiedades específicas de la libre improvisación. Otro texto reciente es *Free Improvisation: A Practical Guide*⁶⁰ de Tom Hall. Ambos trabajos servirán para ubicarnos críticamente dentro de la sonoridad de la libre improvisación. Ha sido útil el libro del violinista improvisador Stephen Nachmanovich *Free Play: Improvisation in Life and Art*⁶¹. Este libro observa a la improvisación desde una perspectiva general que sirve como fuente de inspiración y está dirigido a personas que buscan desarrollar su creatividad. Este texto nos servirá de referencia para entender algunas razones y filosofías que llevan a los músicos e improvisadores a dedicarse a la libre improvisación. También emplearemos el texto de Jeff Pressing *Free Jazz and the Avant-Garde*⁶² para la conceptualización del trabajo desde el punto de vista de la práctica del jazz.

Hemos de considerar dos tesis doctorales sobre libre improvisación. La primera es la del autor e improvisador sueco Harald Stenström *Free Ensemble Improvisation*⁶³. Esta tesis de la Universidad de Gotemburgo abarca a la improvisación libre desde el punto de vista colectivo y está enfocada en su práctica grupal. La segunda tesis es la reciente *Composition in improvisation: forms an otherwise*⁶⁴ de Neil Davidson. Esta tesis de la Universidad de Glasgow tiene un enfoque parecido al del libro de Chefa Alonso, y ve a la libre improvisación como una forma de composición. Contaremos además con la base de datos proporcionada en la página web de *European Free Improvisation Pages*⁶⁵, que sirve para el que quiera indagar en el tema de la libre improvisación a nivel internacional.

⁵⁹ MORRIS, Joe. *Perpetual Frontier. The properties of Free Music*. Stony Creek, Riti Publishing, 2012.

⁶⁰ HALL, Tom. *Free Improvisation: A Practical Guide*. Boston, Bee Boy Press, 2009.

⁶¹ NACHMANOVITCH, Stephen. *Free Play. Improvisation in Life and Art*. New York, Jeremy P. Tarcher/Putnam, 1990.

⁶² PRESSING, Jeff. "Free jazz and the avant-garde", en Mervyn Cooke, David Horn (ed.) *The Cambridge companion to jazz*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 202-216.

⁶³ STENSTRÖM, Harald. *Free Ensemble Improvisation*, Goteborg, University of Gothenburg, 2009.

⁶⁴ DAVIDSON, Neil. *Composition in improvisation: forms an otherwise*. Glasgow, University of Glasgow, 2010.

⁶⁵ Disponible en: <http://www.efi.group.shef.ac.uk/> última consulta: 3 de septiembre de 2013

Para entender mejor la libre improvisación, necesitaremos referirnos a algunos conceptos relacionados con el performance. Es por esto que abarcaremos textos de los musicólogos Nicholas Cook⁶⁶ y Jane F. Fulcher⁶⁷.

Descripción de las fuentes principales.

Como señalamos anteriormente, actualmente existen en España solamente tres libros de autor único dedicados íntegramente a la libre improvisación. Más precisamente hablando, nos referimos a los trabajos de Chefa Alonso, Josep Lluís Galiana y Wade Matthews. Es por esto que consideramos importante el enfoque inicial de dichos autores como centro del discurso en torno a la improvisación libre realizado en España. Un tema recurrente en su discurso es la yuxtaposición entre composición e improvisación libre. Para abarcar este tema hemos escogido trabajar con tres capítulos del libro de Alonso, un capítulo del libro de Galiana y cuatro publicaciones de Matthews. Hemos escogido trabajar con diferentes publicaciones de este último autor debido a que las ideas plasmadas en su libro son también desarrolladas en previos textos.

Matthews plantea desde sus primeros trabajos el problema de si la improvisación es o no una composición. Es por esto que para hacer un seguimiento del desarrollo de sus ideas a lo largo de su trayectoria como escritor y pensador de la libre improvisación trabajaremos no solo con su libro, sino con los siguientes textos publicados entre los años 2002 y 2012. Todos estos elaboran cuestiones acerca de la relación entre improvisación y composición.

⁶⁶ COOK, Nicholas. "Between process and product: music and/as performance", *The Online Journal Of The Society For Music Theory* 2/4 (2001), [Revista electrónica]. Disponible en: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html#Beginning>

⁶⁷ FULCHER, Jane F. "Introduction: Defining the new cultural history of music, its origins, methodologies and lines of inquiry", en Jane F. Fulcher (ed.) *The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music*. New York, Oxford University Press, 2011.

- “Quince segundos para decidirse”⁶⁸. Publicado en el año 2002 es el primer ensayo que registramos de libre improvisación en España que trata explícitamente la relación entre composición e improvisación. Cabe notar que la revista en la que es publicado lleva un nombre casi idéntico al libro que el autor publicaría diez años más tarde: *Improvisación, crear en el momento* versus *Improvisando: La libre creación musical* respectivamente hablando. Vemos así cómo el autor insiste en la idea de que la improvisación es una “creación” y no una “composición”, como explicará exhaustivamente en sus escritos.
- “Colectividad e intencionalidad en la libre improvisación europea”⁶⁹. Del mismo año que el anterior, este texto se centra en presentar factores musicológicos para el estudio de la libre improvisación. El autor invita a enfocar dichos estudios más en el proceso de creación que en el producto mismo. Es decir, Matthews favorece la interacción entre los improvisadores sobre la forma final de una improvisación. Esto es algo que también apoyará Galiana en su libro.
- “Mil seiscientos veinte palabras sobre la improvisación”⁷⁰. Publicado en el libro conmemorativo del Festival Hurta Cordel⁷¹ del año 2008, Matthews desarrolla aquí sus ideas anteriores y separa los modelos de interacción previamente establecidos en factores externos e internos.
- “La libre improvisación en el contexto de la creación musical”⁷². Este capítulo representa la primera parte del libro de Matthews y defiende la idea de que la libre improvisación y la composición son maneras distintas de hacer música que se complementan, justificando así que la libre improvisación no es un género de música como tampoco lo es la composición. Esto también será una conceptualización que defenderá Galiana.

⁶⁸ AA. VV. *Notas preliminares...* pp. 15-39.

⁶⁹ AA.VV. *Actas del encuentro...* pp. 37-46.

⁷⁰ AA.VV. *Hurta Cordel...* pp. 28-35.

⁷¹ Chefa Alonso también tiene una publicación en este libro, sin embargo, dicho escrito es de carácter histórico en relación con la Asociación Musicalibre de Madrid. El texto no ha sido considerado para el desarrollo del presente ensayo debido a que no tiene relevancia en cuanto a la yuxtaposición entre composición e improvisación.

⁷² MATTHEWS, Wade. “La libre improvisación en el contexto de la creación musical”, en *Improvisando: La libre creación musical*. Madrid, Editorial Turner Publicaciones, 2012, pp. 19-61.

La segunda parte del libro de Matthews relaciona la improvisación libre con la electroacústica, la composición y otras músicas libres periféricas como el jazz. Debido a la extensión del presente trabajo, hemos escogido no trabajar con la relación improvisación-composición de este capítulo debido a que su enfoque es histórico. La tercera parte del libro trata del oficio y la praxis de la libre improvisación. La cuarta parte del libro habla de la enseñanza y organización de eventos de la libre improvisación.

En cuanto a la autora Chefa Alonso hemos escogido labrar con tres capítulos de su libro que se divide en tres partes. La primera parte es llamada *Marco teórico y social de la improvisación libre y la composición escrita*. En esta parte, además de los capítulos que señalaremos a continuación, se discutirán cuestiones históricas y educativas. La segunda parte del libro expone un análisis de entrevistas y la tercera habla de la práctica personal de la improvisadora. Son de nuestro interés los capítulos que exponemos a continuación ya que presentan una relevancia a la materia y relación entre composición e improvisación.

- “La improvisación como composición. La teoría de Attali”⁷³. El economista y filósofo francés Jacques Attali será la referencia principal de este capítulo. Su teoría parte la historia de la música en cuatro etapas que marca la sociedad occidental. De ahí, Alonso se refiere a la composición, más que como algo musical, como algo social. Esto establece el punto de vista de la autora, quien encuentra en la improvisación o composición un reflejo de la sociedad y viceversa. Recordamos que para Alonso ambas prácticas son lo mismo.
- “El nomadismo como metáfora de la improvisación”⁷⁴. Considerando a la improvisación como un arte efímero, en este capítulo la autora hace una distinción entre el nomadismo antropológico y el nomadismo intelectual, al cual pertenecen los improvisadores. Continuando con el hilo filosófico del capítulo anterior, también se adjudica a los nómadas una realidad social parecida a los improvisadores.

⁷³ ALONSO, Chefa. “La improvisación como composición. La teoría de Attali”, en *Improvisación libre: la composición en movimiento*. Madrid, Editorial Dos Acordes, 2008, pp. 75-82.

⁷⁴ ALONSO, Chefa. “El nomadismo como metáfora de la improvisación”, en *Improvisación libre: la composición en movimiento*. Madrid, Editorial Dos Acordes, 2008, pp. 83-96.

- “Estética y ética de la improvisación/composición”⁷⁵. Partiendo desde los avances tecnológicos, la autora cuestiona aquí la creación de la música concreta y la mezcla entre sonidos grabados y sonidos ejecutados en tiempo real. Esto, a su vez, estará relacionado con la composición de música abierta y la libre improvisación.

El libro de Josep Lluís Galiana está separado en dos partes. La primera describe los antecedentes, orígenes, naturaleza y aprendizaje de la libre improvisación. La segunda parte explica la teoría de la deriva y la extrapola a una construcción sonora que será la formación del *Quartet de la Deriva*. Existe por lo tanto solo una sección del libro que yuxtapondrá a la composición junto a la libre improvisación que es con la cual hemos decidido trabajar.

- “De la naturaleza de la improvisación libre: Elementos esenciales para su identificación y diferencias con la composición escrita”⁷⁶. Como su nombre lo indica, este capítulo partirá de las cualidades de cada una y situará frente a frente ambas prácticas.

En el caso de Galiana observamos una inclinación hacia la filosofía de Matthews en cuanto a que ambos comparten el hecho de que la composición es algo diferente a la improvisación. A su vez, Galiana comparte con Alonso la manera analógica de ver la libre improvisación como práctica extrapolada a un movimiento social ajeno que se verá a través de la teoría de la deriva o el nomadismo antropológico respectivamente hablando.

A modo de introducción al libro de Galiana explicaremos brevemente lo que es el *Quartet de la deriva*. Fundado por el saxofonista y autor del libro, y con la participación de los medios electrónicos de Gregorio Jiménez y Vicent Gómez junto con el percusionista Sisco Aparici, este ensamble creará dos situaciones sonoras, que serán grabadas y analizadas. Cabe notar que Galiana se refiere a la libre improvisación como

⁷⁵ ALONSO, Chefa. “Estética y ética de la improvisación/composición”, en *Improvisación libre: la composición en movimiento*. Madrid, Editorial Dos Acordes, 2008, pp. 97-105.

⁷⁶ GALIANA GALLACH, Josep Lluís. “De la naturaleza de la improvisación libre: Elementos esenciales para su identificación y diferencias con la composición escrita”, en *Quartet de la Deriva. La improvisación libre y la teoría de la deriva*. Valencia, Editorial Obrapropia, 2012, pp. 54-68.

algo perteneciente al concepto de la deriva⁷⁷ que crea situaciones sonoras y que consiste en perderse⁷⁸.

Todas las fuentes mencionadas en este apartado servirán como base para la elaboración del Capítulo 5 del presente Trabajo de Fin de Máster. Resaltamos, una vez más, que el objetivo de este trabajo es abordar lo que se entiende por libre improvisación en España a partir de las fuentes aquí expuestas para dejar así líneas abiertas en relación a dicha investigación.

⁷⁷ Modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana; técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. Se usa también más específicamente para designar la duración de un ejercicio continuo de esta experiencia. Definición disponible en Archivo Situacionista Hispano. Definiciones. Internacional Situacionista. Disponible en: <http://www.sindominio.net/ash/is0108.htm> Última consulta: 4 de septiembre de 2013.

⁷⁸ Ver entrevista disponible en el Anexo 1.

Capítulo 3: Introducción a la libre improvisación.

Se habla de libre improvisación para describir el trabajo de una comunidad de músicos quienes originaron la práctica de usar improvisación en sus presentaciones en diferentes países de la Europa de los años sesenta. Este término también identifica a los músicos quienes influenciados por los originales llevaron dicha práctica a otras nuevas comunidades. A su vez, el término es empleado para identificar técnicas inherentes creadas por dichos músicos. Cabe destacar que la libre improvisación no tiene un repertorio específico. Es, pues, un término utilizado para describir las plataformas de varias comunidades de músicos quienes comparten ideas de estética relacionadas con la música improvisada.

Antecedentes.

Aunque el jazz⁷⁹ tuviera una fuerte influencia sobre los libres improvisadores, la estética de estos músicos y su plataforma se opuso a dicho género. Es por esto que la libre improvisación es, hoy día, una disciplina independiente en el ámbito de la música improvisada. Así, en sus inicios la libre improvisación fue de cierta manera una reacción en contra del jazz, sus técnicas, estéticas y prácticas. Por consiguiente, muchas de las diferencias entre la libre improvisación y el *free jazz*⁸⁰ se han difuminado debido a su reciprocidad estilística.

Durante los años cincuenta, la música aleatoria en Europa y la música indeterminada en Estados Unidos fomentaron la improvisación en la música culta. Los músicos pioneros de libre improvisación en Europa adoptaron varias de estas prácticas, como una manera de crear su propia plataforma que no dependiera del formato “solistas versus sección rítmica”. Esto fomentó a que dichos músicos buscaran otras fuentes de inspiración debido a su deseo de utilizar material que respaldara su propia identidad y estética a través de la improvisación.

⁷⁹ Resaltamos que cuando hablamos de ‘jazz’ en este trabajo, lo hacemos en referencia al jazz que improvisa sobre temas previamente fijados y que cuenta con una estructura determinada.

⁸⁰ Ver definición en Anexo 4.

Músicos en Europa, que ya estaban tocando como improvisadores de jazz⁸¹, empezaron a experimentar con técnicas y materiales que fueron desarrollados en la música culta vanguardista europea y americana. Al mismo tiempo, algunos de estos músicos improvisadores eran también compositores educados en la música clásica. Así, vieron en la improvisación una salida para resolver las restricciones que tenían los músicos europeos de jazz.

Debido a la música aleatoria y a los métodos de música indeterminada, hubo también una inclusión de partituras gráficas, conceptualismos, electroacústica, música concreta, y la influencia de los trabajos de varios compositores contemporáneos⁸². Algunos de los músicos fueron a su vez influenciados por formas étnicas tradicionales de músicas improvisadas.

Llegando a los años sesenta, músicos en el Reino Unido, Alemania, Bélgica y los Países Bajos empezaron a formar grupos con el fin de tocar música total y absolutamente improvisada⁸³. Esta libre improvisación europea se expandió durante la década de los años setenta. Para entonces, una nueva generación de jóvenes improvisadores junto con varios músicos del *free jazz* americano ya estaban influenciados por dicha disciplina. A su vez, la libre improvisación influyó varias comunidades de músicos dedicados a la electroacústica y al *noise*⁸⁴.

El resultado final fue un híbrido. En Alemania estaba la influencia de jazz americano⁸⁵. En los Países Bajos, la mezcla entre composición y música tradicional holandesa formó nuevos materiales sonoros. Todos estos músicos eventualmente tocaron juntos en diferentes grupos⁸⁶ de libre improvisación. Sin embargo, era el Reino Unido quien manifestó el más alto modelo a seguir en la libre improvisación. En su trabajo, existen menos referencias al jazz que en los trabajos de los improvisadores de Alemania y Holanda. Los ingleses expandieron más que nadie el lenguaje estético, las técnicas y la manera de interactuar de sus grup

⁸¹ Por ejemplo Derek Bailey, Han Bennink, John Stevens y Kenny Wheeler. Ver Anexo 5 para más información.

⁸² Por ejemplo Cage, Boulez, Lutoslawsky, Webern, Partch, Ives, Varèse, Feldman, Berio, Ligetti, Nuno, Xenakis y Kagel.

⁸³ Nos referimos aquí a la lista de músicos y grupos del Anexo 5.

⁸⁴ La definición de *noise* se encuentra en el Anexo 4.

⁸⁵ Hubo gran influencia de la música de Cecil Taylor (Pianista y percusionista de jazz nacido en Nueva York en 1929) y Albert Ayler (Músico estadounidense de jazz. Saxofonista tenor y alto 1936–1970).

⁸⁶ Ver Anexo 5.

Influencias.

Hemos visto que varios autores escriben sobre la libre improvisación. Es por esto que en este apartado hemos de recopilar los diferentes puntos de vista que encontramos en las fuentes en torno a sus influencias.

Cabe destacar que en el año 1956 se reúnen Pauline Oliveros, Terry Riley y Loren Rush, en los estudios de KPFA, en Berkeley, California y realizan lo que se considera como las primeras improvisaciones libres conocidas. Sucede lo mismo en Londres por las agrupaciones AMM y Spontaneous Music Ensemble alrededor de 1965. Durante esa década, el *free jazz* americano que llega a Alemania evoluciona hacia la libre improvisación. Durante los setentas, la libre improvisación londinense llega a Japón influyendo a músicos como Motoharu Yoshizawa, Masahiko Togashi, Kaoru Abe y Masayuki Takayanagi quienes además de dar conciertos grababan discos de improvisación libre⁸⁷.

Como afirma Bert Noglik, “los llamados fundadores, los músicos europeos de la primera generación de música [libremente] improvisada en Occidente, proceden del jazz otorgándole a sus creaciones un nuevo lenguaje sonoro”⁸⁸. El lenguaje al que se refiere dicho autor empieza como una prolongación del jazz pero también bebe del serialismo integral de compositores como Schönberg, Berg, Webern, o bien, de la aleatoriedad de Cage o Stockhausen. Se llegó así a la conclusión que a través de la improvisación era posible conseguir efectos sonoros de parecido valor estético que el de dichos compositores influyentes.

Músicos como Tony Oxley, Derek Bailey, Evan Parker, Iréne Schweizer o Alexander von Schlippenbach⁸⁹, son influenciados por ambas vertientes. Según Noglik, estos músicos buscaron interpretar de una manera “lúdica” las características sonoras de dichas vertientes para luego “traducirlas en el proceso de improvisación”⁹⁰.

Charles C. Ford menciona a Albert Ayler, Cecil Taylor, Ornette Coleman y John Coltrane como figuras que influyen directamente a la libre improvisación desde el

⁸⁷ AA.VV. *Hurta Cordel...* p. 93.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 50.

⁸⁹ Ver: Anexo 5.

⁹⁰ AA.VV. *Hurta Cordel...* p. 50.

free jazz americano de los sesentas⁹¹. Es de ahí de donde nace la libre improvisación. Ford no es el único en afirmar esto. El improvisador español Agustí Fernández también habla de la libre improvisación como un “esqueje”⁹² de esta música americana.

Sin embargo, los europeos improvisaban sobre su música contemporánea buscando así una separación del *free jazz* americano. Esto lo explican claramente los autores Hazel Smith y Roger Dean. Según ellos, el *free jazz* era “restringido a aquella música que conservaba conexiones reconocibles con las convenciones del jazz”⁹³. Lo que ambas vertientes compartían era el énfasis en colaboración grupal. Notamos así que que estos autores se refieren más al contexto de determinadas prácticas musicales que al contenido de las mismas.

En Estados Unidos, durante el final de los años sesenta y principios de los setenta, muchos músicos de jazz se sintieron oprimidos racialmente y se inclinaron hacia nuevas y libres formas de improvisación musical dando luz a lo que luego se llamaría *free jazz*. Estos empezaron a organizarse en colectivos que fueron proporcionando apoyo artístico y financiero para las nuevas generaciones de improvisadores.

Desde los años sesenta en Europa han empezado a emerger nuevos lenguajes de música improvisada. Hubo un crecimiento de grupos de improvisación que consistían de músicos de formación bien sea clásica, jazzística, o de ambas formaciones. El establecimiento de nuevas organizaciones, que fundaron espacios de ensayo y de conciertos, facilitaron los encuentros de estos músicos.

Varios colectivos destacaron tanto en Estados Unidos como en Europa⁹⁴. Para ilustrar un ejemplo de esta creciente vertiente, observamos cómo en la Alemania del Este de los

⁹¹ Ver: FORD, Charles C. “Free collective improvisation in higher education”. *British Journal of Music Education*. Vol. XII. 06 (1995) pp. 103-112.

⁹² FERNÁNDEZ. “Derek Bailey”, p. 15.

⁹³ Texto original: “restricted to that music which retained more recognisable [sic] connections with the conventions of jazz”. Traducción del autor. Ver: SMITH, Hazel; DEAN, Roger. *Improvisation hypermedia and the arts since 1945*. Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1997, p. 63. [Citado en STENSTRÖM, Harald. “Background of Free Improvisation”, en *Free Ensemble Improvisation*, University of Gothenburg, 2009, p. 23.]

⁹⁴ En Estados Unidos destacaron “the Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM) in Chicago (...), The Jazz composers’ Guild in New York City (...), The Black Artists’ Group (BAG) in St. Louis (...) the Underground Musicians’ Association (UGMA) in Los Angeles”, y en Europa “Spontaneous Music Ensemble (SME), the Music Improvisation Company (MIC), the Association of Meta-Musicians (AMM), the London Jazz Composers Orchestra (LJCO), the South African-influenced Brotherhood of Breath, The Jazz Center Society, The Musician’s Co-operative, the Musicians Action Group, and the London Musicians Collective, all in England, as well as the Instant Composers Pool in Holland (...) the Globe Unity Orchestra and the Berlin Contemporary Jazz Orchestra in Germany”. Ver:

años ochenta se reunieron, unos tres mil espectadores para escuchar a la London Jazz Composers Orchestra de Barry Guy⁹⁵.

Según Charles C. Ford, “ambas vertientes, jazz y clásica, se desarrollaron a partir de una reacción en contra del creciente enfoque formulista de la nueva música, sea a través de intrincadas secuencias de acordes ‘estándar’ del *bebop*, o de las matemáticas del serialismo integral”⁹⁶. En reflexión a esto, podemos estar de acuerdo con el improvisador sueco Harald Stenström, quien en su tesis doctoral sobre libre improvisación en grupos opina lo siguiente: “Tal vez podríamos suponer que los músicos de Estados Unidos empezaron a ver el *bebop* como algo reducido y los de Europa al determinismo o serialismo como algo inaguantable”⁹⁷. Sin embargo, el autor continúa diciendo que de esta manera, se desencadenó una respuesta en la práctica de la libre improvisación como “el estimulante inicio de algo nuevo y libre que no fuera ni jazz ni música culta”⁹⁸.

Partiendo desde la complejidad de conceptos como “algo nuevo” y “libre”, queremos destacar que esta es la visión de los improvisadores que realizan esta práctica. De ahí, podemos estar de acuerdo con la crítica de Bert Noglik. Afirma el autor que “se pueden manejar elementos como la respiración circular o los multifónicos de una manera tan carente de sentido (...) como eventualmente sucede con los modelos del *be-bop*. En estos casos, la música improvisada tiende a convertirse en música de repertorio”⁹⁹.

Otras aportaciones a la libre improvisación pueden provenir de músicas de diferentes tradiciones como el rock, la electrónica y diferentes músicas “étnicas”, como afirma

BORGIO, David. *Reverence for uncertainty: Chaos, order, and the dynamics of musical free improvisation*. Los Angeles, University of California, 1999. p. 35 [Citado en STENSTRÖM. *Free Ensemble...* p. 21.]

⁹⁵ AA.VV. *Hurta Cordel...* p. 48.

⁹⁶ Texto original: “Both streams, jazz and classical, developed in reaction against increasingly formulaic approaches to new music, be they the intricate ‘standard’ chord sequences of bebop, or the mathematics of integral serialism”. Traducción del autor. Ver: FORD, Charles C. “Free collective improvisation in higher education”. *British Journal of Music Education*. Vol. XII. 06 (1995) pp. 103-112.

⁹⁷ Texto original: “one may perhaps say that musicians in the US began to find bebop too narrow; in Europe, musicians found determinism/serialism almost unbearable”. Traducción del autor. Ver: STENSTRÖM. *Free Ensemble...* p. 24

⁹⁸ Texto original: “the stimulating start of something new and free that was neither jazz nor art music”. Traducción del autor. Ver: STENSTRÖM. “Background”, p. 24

⁹⁹ AA.VV. *Hurta Cordel...* p. 51.

Agustí Fernández¹⁰⁰. A su vez, Leif Carlsson le atribuye a la libre improvisación influencias de “música de circo, marchas [y] canciones populares”¹⁰¹.

A través de este análisis, queremos destacar que la libre improvisación se manifestó a través de músicos de diferentes vertientes. Sin embargo, aunque autores como Stenström, o Goldstein y Korgaard afirman que dichos improvisadores “se liberaron de sus puntos de partida”¹⁰², veremos a continuación cómo la sonoridad de la libre improvisación no es carente de características, ya que, a través de los años, ha consolidado su naturaleza en base a sus influencias. Vemos entonces cómo lo que varios improvisadores llaman el surgimiento de una “nueva” forma de improvisación, se refiere más al contexto colectivo de sus prácticas musicales que a su propio contenido sonoro.

Sonoridad.

La sonoridad de la libre improvisación es sumamente difícil de definir, pero para ubicar al lector en el contenido sonoro de la libre improvisación, abarcaremos en este apartado sus técnicas y conceptos estéticos desde un punto de vista personal. Intentaremos así describir de manera general dicho comportamiento general dicho comportamiento, siendo conscientes de la necesidad de abordar esta práctica desde el propio análisis musical (algo que no hemos realizado en este trabajo, centrado en los análisis del discurso, pero que esperamos poder realizar en trabajos futuros).

A través de la escucha de varios conciertos y grabaciones¹⁰³, podemos afirmar que la libre improvisación importa varias técnicas del *free jazz* y de la música culta contemporánea. En los instrumentos de cuerda hay ejemplos de *pizzicato* Bartók¹⁰⁴, rasgueo de cuerdas, percusión sobre el instrumento, tocar encima o por debajo del

¹⁰⁰ BAILEY. *La Improvisación...* p. 16.

¹⁰¹ Texto original: “circus music, marches, folk songs”. Traducción del autor. Ver: STENSTRÖM. *Free Ensemble...* p. 21.

¹⁰² Texto original: “freed themselves from their respective points of departure”. Traducción del autor. Ver: GOLDSTEIN, Halina; KORGAARD, Peter. *Improvisation og frigørelse i det 20. århundredes kunstmusik og Institut*. Aalborg, Aalborg Universitetsbibliotek, 1994. [Citado en STENSTRÖM. *Free Ensemble...* p. 22.]

¹⁰³ Para referencias ver: European Free Improvisation Pages. Disponible en: <http://www.efi.group.shef.ac.uk/> y la colección de álbumes de libre improvisación disponible en <http://www.allmusic.com/subgenre/free-improvisation-ma000004486/albums> Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

¹⁰⁴ Técnica que consiste en levantar la cuerda para que a continuación ésta percute contra el diapasón.

punteo o digitación falseada¹⁰⁵. En los vientos de madera y metal se aprecia el uso de multifónicos, *flutter tonguing*¹⁰⁶, el soplar sin la boquilla, el soplar forzadamente o el articular las teclas del instrumento sin la propulsión de aire. También se emplea la preparación de instrumentos como la adjunción de materiales ajenos a las cuerdas del piano¹⁰⁷, la guitarra, algunos instrumentos de viento, etcétera; o, el uso de una afinación no convencional.

Elementos como los *clusters*¹⁰⁸, harmónicos y multifónicos forman gran parte de la sonoridad de la libre improvisación. Cabe notar que aunque a veces son audibles algunas notas particulares, estas no suelen tomar protagonismo. El ajustamiento del timbre de cualquier sonido conforma el objetivo sonoro primordial en la libre improvisación. El resultado es una técnica que intenta manipular sus tonos en función de sonidos. Por consiguiente, podemos suponer que una de las principales cualidades del improvisador libre es contar con una técnica que fluidamente incluya la mayor cantidad posible de variaciones tímbricas. A su vez, asumimos que el principal elemento musical en una libre improvisación consta del comportamiento de dichas técnicas. Estas sonoridades determinarán la forma de cada improvisación.

Otra cualidad en la libre improvisación es el persistente intento de imprevisibilidad. Así, la forma de una improvisación se construye a través del montaje de sonidos y materiales que buscan generar un resultado óptimo para la construcción de un elemento sorpresa. Generalmente, la yuxtaposición de sonidos es considerada como el mejor resultado.

La duración de los sonidos dentro de una secuencia es reflejada instantáneamente. Estos sonidos no suelen ser estables. Por lo general, el intercambio colectivo de dichas sonoridades no sigue ninguna regla específica. El improvisador decide en cada instante cómo y cuándo tocar. El resultado puede llegar a ser una colisión.

De esta manera vemos que la libre improvisación no depende de una estructura harmónica o melódica. Sí son características las secuencias de sonidos multifónicos manipulados y alterados tímbricamente a través de un intercambio colectivo entre sus músicos. La intención colectiva de la improvisación implica una constante

¹⁰⁵ Técnica que consiste en mover los dedos sin tocar notas específicas.

¹⁰⁶ Trémolo en los instrumentos de viento producido por el aleteo rápido de la lengua.

¹⁰⁷ Cabe destacar que el piano preparado existe también en la música de compositores como John Cage y Heitor Villa-Lobos.

¹⁰⁸ Ver: Anexo 4.

yuxtaposición de sonidos. Por consiguiente, el aporte personal de cada improvisador es de igual valor y propósito que el aporte grupal.

Cabe destacar que, debido a su evolución, en la libre improvisación hay ciertos ejemplos de formas predeterminadas que funcionan como un plan dentro de la duración de la improvisación. Puede haber así un organizador de la improvisación. Pero, dicha persona no funciona como líder. Por lo demás, la naturaleza colectiva de cada improvisación se mantiene informal e indefinida. El resultado de cada improvisación es de forma amorfa debido a que el proceso de creación es espontáneo.

Notamos así que las sonoridades de la libre improvisación son calcadas de la música culta de occidente del siglo XX a través de las diferentes técnicas previamente expuestas como, por ejemplo, el *pizzicato* Bartók, la preparación de instrumentos, etcétera. Sin embargo, observamos que una de las diferencias entre ambas prácticas radica en la mezcla de diferentes ideas por diferentes músicos en una improvisación, versus, la creación de un compositor en solitario. Vemos así cómo la libre improvisación está tan condicionada por sus influencias como lo estaría cualquier otra forma de improvisación.

Contradicciones en Derek Bailey.

Como ya hemos explicado, el libro de Derek Bailey *La improvisación. Su naturaleza y su práctica en la música*¹⁰⁹, originalmente publicado en el Reino Unido en 1980¹¹⁰, es el primer libro dedicado íntegramente a la libre improvisación. A partir de su publicación, y de las que le suceden en relación al tema, notamos una recurrente búsqueda de identidad en la libre improvisación a través de una terminología que muchas veces puede llegar a ser contradictoria.

Para ilustrar esto, en este apartado contrarrestaremos algunas de las definiciones de Bailey con cuestiones desarrolladas por el especialista en jazz Bert Noglik. Hemos escogido contrarrestar los trabajos de dichos autores debido a sus diferentes puntos de vista. Mientras que Bailey es un improvisador que escribe sobre su oficio, Noglik es un

¹⁰⁹ Gijón, Ediciones Trea, 2010.

¹¹⁰ Primera edición: BAILEY, Derek. *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. Ashbourne, Moorland Pub. in association with Incus Records, 1980.

crítico que tiene un punto de vista ajeno a la práctica. Analizaremos, pues, el comportamiento de dichos trabajos partiendo de las palabras de Noglik.

Según el autor, “podríamos preguntarnos hasta qué punto es libre la improvisación libre [...] ¿hasta qué punto la música improvisada puede eludir su, digamos, cristalización o su afirmación dentro de un estilo concreto”¹¹¹? En busca de cuestiones similares, Derek Bailey intenta definir una terminología para establecer dos clases de improvisación: la idiomática y la no idiomática. Según él, “la improvisación idiomática (...) tiene que ver sobre todo con la expresión de un lenguaje musical – como el jazz, el flamenco o el barroco (...). La improvisación no idiomática, (...) suele encontrarse en lo que se llama improvisación libre”¹¹². Veremos a continuación cómo las palabras de Noglik contrarrestan esta afirmación. Según él, la definición de Bailey “puede cuestionarse en lo que respecta a los resultados musicales que potencialmente son importantes para reconocer la creación de un nuevo estilo”¹¹³. Observamos aquí que aunque Bailey intenta definir la libre improvisación como una forma de música que no tiene idioma, Noglik busca una conceptualización del estilo de esta práctica, es decir, una definición del idioma en la libre improvisación.

Cabe destacar que Noglik no es el único que piensa de la libre improvisación como un estilo de música. Pues, es interesante notar que en la misma introducción al libro de Bailey, Agustí Fernández habla de la libre improvisación como “un estilo autónomo con características muy determinadas y singulares”¹¹⁴. Algunas de estas características son las ejemplificadas en el apartado anterior. Es por esto que volvemos a las palabras de Noglik, quien nos explica que “el lenguaje sonoro de alguien que se opone a la improvisación idiomática, como Derek Bailey, es inconfundible en la actualidad”¹¹⁵. De nuevo resaltamos, que si volvemos al apartado anterior “acerca de la sonoridad de la libre improvisación”, notaremos cómo dicha práctica cuenta hoy día con un contenido sonoro de características específicas. De esta manera, vemos cómo la improvisación libre puede ser también idiomática a diferencia de lo que explica Bailey.

En cuanto a la definición de la libre improvisación, para Bailey es esta “una actividad que abarca demasiadas clases de músicos, demasiadas posturas distintas ante la música

¹¹¹ AA.VV. *Hurta Cordel...* p. 49.

¹¹² BAILEY. *La improvisación...* p. 27.

¹¹³ AA.VV. *Hurta Cordel...* p. 50.

¹¹⁴ BAILEY. *La improvisación...* pp. 15-16.

¹¹⁵ AA.VV. *Hurta Cordel...* p. 50.

e incluso demasiados conceptos diferentes de lo que es la improvisación como para que una única definición dé con ella”¹¹⁶. Pero, según Bert Noglik “una cosa claramente definible sólo lo es con la distancia, y la pureza aparece únicamente con los epígonos”¹¹⁷. Si partimos de esta hipótesis veremos que actualmente en España existen improvisadores quienes contradicen en sus publicaciones a Bailey.

Por ejemplo, Agustí Fernández nos explica claramente que “la improvisación musical contemporánea, [es] también llamada improvisación libre (free improvisation, en inglés)”¹¹⁸, dando así una definición que Bailey no podía conceptualizar en su libro pionero. Esta terminología define que la libre improvisación tiene un idioma contemporáneo y occidental, pues, no en vano se sirve de su respectiva traducción del inglés.

Por otro lado, en el libro de Josep Lluís Galiana leemos que “la improvisación libre es un lenguaje”¹¹⁹. De esta manera Galiana se opone claramente a la terminología de Bailey previamente expuesta que separa la improvisación en idiomática y no idiomática. Pues, si la improvisación libre es un lenguaje, ha de ser esta una improvisación idiomática.

Otra contradicción que encontramos en Bailey es la que afirma que la libre improvisación “desde el punto de vista histórico, precede a cualquier otra clase de música: la primera interpretación musical del ser humano solo puede haber sido una improvisación libre”¹²⁰. Ya hemos visto cómo la llamada libre improvisación se manifestó a través de músicos de diferentes vertientes, pero, si ha de haber una primera interpretación musical que sea anterior a todas las demás, es de suponer que sus intérpretes desconocían de previos lenguajes musicales, lo que pone en duda la afirmación de Bailey.

A través de estas contradicciones que encontramos en el análisis de Bailey, queremos demostrar que desde un principio, la libre improvisación tuvo una naturaleza inestable tanto en su música como en su discurso. De esta manera resaltamos el peso de la inestabilidad en esta práctica musical y el problema que esto genera en sus respectivos

¹¹⁶ BAILEY. *La improvisación...* p. 163.

¹¹⁷ AA.VV. *Hurta Cordel...* p. 49.

¹¹⁸ BAILEY. *La improvisación...* p. 15.

¹¹⁹ GALIANA. *Quartet...* p. 121.

¹²⁰ BAILEY. *La improvisación...* p. 164.

textos. Esta misma problemática se encuentra también en los textos publicados en España que discutiremos más adelante en este trabajo.

Capítulo 4: La libre improvisación en España¹²¹.

Esta investigación se ha centrado en la actividad relacionada con la libre improvisación en el territorio español. Basándonos en las fuentes, hemos rastreado, desde el año 1972 hasta la presente fecha, unos 196 nombres de personas involucradas total o parcialmente en la libre improvisación, algunos de los cuales son residentes extranjeros, otros no residentes pero que han aportado al desarrollo de dicha práctica, y por supuesto los naturales residentes en España. También se han localizado 59 grupos dedicados a la libre improvisación¹²². A su vez, observamos la creación de cinco orquestas improvisadoras, tres de las cuales fueron fundadas consecutivamente durante los años noventa¹²³ y las dos últimas que fueron recientemente fundadas gracias a la colaboración con la improvisadora Chefa Alonso¹²⁴.

Estas orquestas son el producto de asociaciones y colectivos. Hemos detectado nueve asociaciones¹²⁵ que han colaborado al desarrollo de la libre improvisación a nivel nacional, cinco de los cuales se han dedicado íntegramente a dicha práctica. De estos últimos cinco, observamos que los primeros dos se forman durante la década de los setentas¹²⁶ tanto en Madrid como en Barcelona y que los más recientes se crean en las mismas capitales y consecutivamente durante la década de los noventas¹²⁷.

Estas mismas asociaciones y colectivos son los responsables de la organización de múltiples eventos de libre improvisación. En este trabajo hemos rastreado 21 festivales relacionados con esta música, nueve de los cuales son de íntegra dedicación a la libre improvisación¹²⁸. Otros eventos de menor formato son los ciclos de concierto, de los cuales contamos siete¹²⁹.

¹²¹ Para facilitar la lectura de este capítulo, y debido a la vasta información de nombres relevantes al desarrollo de la libre improvisación en España, hemos elaborado una lista onomástica disponible en el Anexo 2 del presente trabajo.

¹²² Ver: Sección 2 del Anexo 2.

¹²³ La Orquesta del Caos en 1994, la Orquesta FOCO en 1996 y la Orquesta IBA en 1998.

¹²⁴ La Orquesta OMEGA en 2007 y la Orquesta Entenguerengue en 2010.

¹²⁵ Ver: Sección 5 del Anexo 2.

¹²⁶ El Colectivo Madrileño de Improvisación y el Colectivo de Improvisación Libre de Barcelona.

¹²⁷ La Asociación Musicalibre creada en Madrid en 1995, el colectivo *Gràcia Territori Sonor* creado en Barcelona en 1996 y el Colectivo de Improvisadores de Barcelona Asociados creado en abril de 1998.

¹²⁸ El Festival ¡Escucha! de Madrid, el Festival de Improvisación Libre de Málaga, el Festival de la Libre Expresión Sonora, el Festival Ertz del País Vasco y Navarra, el Festival Experimenta Club de Madrid, el Festival Internacional de Música y Danza Improvisadas de Barcelona, el Festival Internacional de

También contamos con diversas salas¹³⁰ que hayan presentado diferentes conciertos de libre improvisación. A su vez, rastreamos cuatro centros¹³¹ de educación y difusión, entre los cuales destaca el CEDI (Centro de Encuentro para el Desarrollo de la Improvisación). Este sobresale debido a que es dedicado en su totalidad a la práctica de la libre improvisación.

Debido a la extensión de este trabajo, no hemos contado ni contabilizado la discografía de libre improvisación española. Sin embargo, encontramos diecisiete sellos¹³² especializados en la libre improvisación y cuatro programas de radio¹³³ que han hecho la labor de difundir la libre improvisación nacional. Son importantes también las personas, que sin involucrarse en la práctica musical, han hecho la labor de difundir la libre improvisación. Encontramos así seis¹³⁴ nombres de referencia.

Breve aproximación histórica.

Los primeros acercamientos a la libre improvisación en el territorio español datan del año 1972. Es entonces cuando Alfredo Carda, Valentín Álvarez y Pelayo Fernández Arrizabalaga forman en Madrid el trío Orgón. En esta agrupación se buscaba la fusión entre el jazz, el *free jazz* y la música experimental. Son estos mismos improvisadores los que, en la década de los ochentas, forman el Colectivo Madrileño de Improvisación¹³⁵.

Por otro lado, en la Barcelona del 1978, tres artistas se reúnen a improvisar en el laboratorio electroacústico Phonos. Dos de los cuales son músicos de formación clásica, el tercero es economista de profesión. Sus nombres son Joan Josep Ordinas, Claudio Zulian y Robert Tomas, respectivamente. Esta formación, es la que un año después daría el nacimiento del CIL, Colectivo de Improvisación Libre. Su primer concierto fue en 1980, en la *Cuina de las Arts*. A pesar de su corta vida (se desintegra en 1981), este colectivo fue la primera asociación de músicos con interés de propagar dicha forma de

Improvisación Hurta Cordel de la Asociación Músicalibre, el Festival LEM de Barcelona y el Festival Minúsculo de Barcelona.

¹²⁹ Ver: Sección 6 del Anexo 2.

¹³⁰ Ver: Secciones 7 y 10 del Anexo 2.

¹³¹ Ver: Sección 9 del Anexo 2.

¹³² Ver: Sección 11 del Anexo 2.

¹³³ Ver: Sección 12 del Anexo 2.

¹³⁴ Ver: Sección 15 del Anexo 2.

¹³⁵ La lista de improvisadores de este colectivo se encuentra en el Anexo 2 en la sección número 5.

música. Entre sus fundadores, incluimos al bailarín Juan Carlos García, pero además participan Víctor Nubla, Juan Crek, Enric Cervera, Eduard Altaba, Jorge Sarraute, Zè Eduardo, Zlatko Kaucic y Marcellí Antúnez. Tres grupos de improvisación nacen de esta propuesta pionera, Duo Dhenó, el Cuarteto Albano y Tres Tristes Tigres.

A su vez, en 1979, el valenciano Llorenç Barber es nombrado director del Aula de música de la Universidad Complutense de Madrid. Una de sus múltiples actividades¹³⁶ es programar los Festivales de Libre Expresión Sonora. Uno de los grupos a participar en estos encuentros es Orgón¹³⁷.

Llegando a la década de los ochenta, en Madrid, se reúnen Wade Matthews en los vientos, Baldo Martínez en el contrabajo y Pedro López en la percusión y crean el grupo Zyklus¹³⁸. Luego, los mismos crean Scorecrackers en 1992 buscando la experimentación y expansión del *free jazz*. Al siguiente año nace el Colectivo Cruce con un enfoque general a la filosofía y pensamiento del arte contemporáneo. La sala del colectivo será próximamente la de muchos conciertos de libre improvisación¹³⁹.

A través de la creación de colectivos, asociaciones y festivales, se han ido creando varios ensambles. Existe así un alto número de grupos¹⁴⁰ dedicados a esta práctica en España que, debido a la extensión de este trabajo, hemos escogido no detallar aquí. Sin embargo, sí queremos hacer énfasis en la creación de orquestas de improvisación libre. Debido a que estas nacen de sus respectivas asociaciones y colectivos, las diferentes creaciones de orquestas son una muestra del esfuerzo grupal de varios improvisadores en España.

En Barcelona, nace una peculiar agrupación alrededor de 1994. La Orquesta del Caos es un colectivo interdisciplinar orientado principalmente a la música experimental y

¹³⁶ Barber tiene un amplio recorrido más como impulsor de la música experimental que de la libre improvisación en sí. Sin embargo, es una figura que destaca a nivel nacional en cuanto a esta práctica se refiere.

¹³⁷ Se puede registrar una presentación de Orgón del 9 de marzo de 1982. Ver: S.N. “El tercer Festival de la Libre Expresión Sonora se plantea la renovación del lenguaje musical”, *El País*, 7 de marzo de 1982. Disponible en: http://elpais.com/diario/1982/03/07/cultura/384303605_850215.html última consulta: 3 de septiembre de 2013.

¹³⁸ Como justificación de la influencia de la música contemporánea, es interesante notar que Chema Chacón comenta, en la entrevista realizada para este trabajo, que el nombre de este grupo proviene de la obra para percusión “Zyklus” compuesta 1959 por el compositor alemán Karlheinz Stockhausen. Esta entrevista está disponible en el Anexo 1 de este trabajo.

¹³⁹ Wade Matthews dirige en la sala Cruce el festival de libre improvisación ¡Escucha! desde el 2001 con carácter anual.

¹⁴⁰ Algunos de los cuales se pueden encontrar bajo la Sección 2 del Anexo 2 de este trabajo.

fundado por Xavier Maristany. Sin embargo, este ensamble ha ejercido la práctica de la libre improvisación a través de la conducción¹⁴¹ de John Zorn y Lawrence D. “Butch” Morris.

En Madrid, y a mediados del año de 1995, es fundada la Asociación Musicalibre por Chefa Alonso, Belma Martín Mullor¹⁴², Barbara Meyer, Chema Chacón, y los anteriormente mentados Wade Matthews y Pedro López. Según Chefa Alonso sus objetivos “eran organizar conciertos, talleres, encuentros, etcétera, para conocer y relacionarnos con los improvisadores europeos”¹⁴³.

El primer taller de improvisación se realiza en 1996 bajo la dirección del improvisador y contrabajista alemán Peter Kowald. A este taller asisten unas quince personas¹⁴⁴. De esta formación nace la orquesta de improvisación FOCO. El nombre de la orquesta se debe a que dicho encuentro fue realizado en la Fundación Olivar de Castillejo¹⁴⁵, de ahí Fundación Olivar de Castillejo Orquesta. Ese mismo año, nace la primera edición del Festival Internacional de Improvisación Hurta Cordel¹⁴⁶.

Al año siguiente, dos de los fundadores de Musicalibre, Belma Martín y Pedro López específicamente hablando, crean CEDI, Centro de Encuentro para el Desarrollo de la Improvisación, centro educativo en donde impartirán clases también Wade Matthews y el trompetista suizo Markus Breuss¹⁴⁷.

Llegando a 1996, Victor Nubla, ex miembro del Colectivo de Improvisación Libre de Barcelona, crea, en el Barrio de Gràcia de la capital catalana, otro colectivo de prácticas similares llamado Gràcia Territori Sonor. Dos años más tarde, en 1998, nace en la misma ciudad IBA, Improvisadores de Barcelona Asociados¹⁴⁸, *Collectiu d'Improvisació*. Es aquí, donde también se forma una orquesta de improvisación, la

¹⁴¹ La conducción consiste en dirigir una improvisación musical. Una explicación más detallada se encuentra en el Anexo 4 de este trabajo.

¹⁴² Se conoce como Belma Martín, o Belma Mullor.

¹⁴³ AA. VV. *Hurta Cordel...* p. 102.

¹⁴⁴ Chefa Alonso afirma que fueron unas quince personas a este taller. Entrevista disponible en <http://www.auditionrecords.com/ar074.php> Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

¹⁴⁵ En palabras de Chefa Alonso, el nombre de esta fundación se debe a “un hermoso olivar, ya desaparecido, en medio de la Castellana”. Ver: AA. VV. *Hurta Cordel*, p. 102.

¹⁴⁶ Para un acercamiento más detallado a la Asociación y al Festival recomendamos la lectura de “Una pequeña historia sobre Musicalibre” por Chefa Alonso. Disponible en: AA. VV. *Hurta Cordel...* pp. 100-107.

¹⁴⁷ El baterista Lar Legido, pone en su currículum de improvisación que recibe su formación en este centro. Ver: http://www.escola-estudio.com/index.php?option=com_contact&view=contact&id=21:lar-legido&catid=3:profesorado Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

¹⁴⁸ La lista completa de sus socios de 1998 se encuentra en la sección 5 del Anexo 2 de este trabajo.

Orquesta IBA. Su director y fundador es el pianista improvisador mallorquín Agustí Fernández quien empieza su labor en 1998¹⁴⁹. Es durante este mismo año que Fernández estará también improvisando en la tercera edición del Festival Hurta Cordel¹⁵⁰ en Madrid. Es de esta manera como se empiezan a formar muchas de las redes profesionales de improvisadores¹⁵¹.

Agustí Fernández deja el colectivo IBA en 2001. Es también reconocido por su labor docente de los cursos de libre improvisación impartidos tanto en la Escuela Superior de Música de Cataluña como en la Fundación Joan Miró.

Yéndonos al norte peninsular, al País Vasco y a Navarra, notamos que en el año 2000 es presentada la primera edición del Festival Ertz de Improvisación Libre Electrónica. Desde esa fecha, el festival se realiza anualmente¹⁵² gracias a Joseba Irazoki, Xabier Erkizia e Íñigo Telletxea.

Volviendo a Madrid, en el año 2001 es presentada la VI edición del Festival Hurta Cordel. Para esa ocasión se juntan los colectivos Cruce y Musicalibre. El Festival obtiene un nombre especial para esa edición, “Festival Internacional de Creación en Tiempo Real Hurta Cordel -¡Escucha!”. La subvención está a cargo del CEDI, Centro de Encuentro para el Desarrollo de la Improvisación. Se realizaron conciertos en el Museo Nacional de Reina Sofía y en el Auditorio Nacional de Madrid. Pero también se realizaron presentaciones en Móstoles y León.

Desde 2003, el Festival Hurta Cordel es acogido en la Casa Encendida de Madrid y subvencionado por Caja Madrid. Desde sus inicios, este festival ha tenido un carácter anual y se ha centrado en la libre improvisación trayendo improvisadores extranjeros e invitando a los españoles o a los extranjeros residentes en España. Lo mismo ha hecho

¹⁴⁹ Es importante señalar la actividad docente de Agustí Fernández relacionada con los cursos de libre improvisación en la ESMUC, Escuela Superior de Música de Cataluña, y en la Fundación Joan Miró.

¹⁵⁰ Una cronología detallada de los conciertos de este festival comprendidos entre 1997 y 2001 está disponible en <http://www.asociacionmusicalibre.com/wp/index.php/hc/> Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

¹⁵¹ Por poner un ejemplo, el pianista Agustí Fernández, del colectivo IBA en Barcelona, y el percusionista Ramón López, de la asociación Musicalibre en Madrid, han improvisado juntos en varias ocasiones. Una muestra de esto son las agrupaciones Tríez con Baldo Martínez y el Trío Aurora con Barry Guy. Aunque estos no son grupos de libre improvisación, sí están conformados por improvisadores de actividad relacionada con los colectivos de libre improvisación de Cataluña y Madrid, lo que facilita el intercambio de relaciones profesionales entre estos.

¹⁵² Para una cronología detallada de sus presentaciones recomendamos visitar http://www.ertza.net/es/ertz_2000_2011 Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

el festival ¡Escucha! desde la sala Cruce de Madrid, organizado principalmente por Wade Matthews desde el 2001.

Simultáneamente, el colectivo IBA de Barcelona también ha realizado una labor incesante desde sus comienzos organizando conciertos de manera continua¹⁵³. Entre los años 2003 y 2009 realiza el Festival Internacional *d'improvisació Mínim*, como también el Festival *Minúscul*. A su vez, el Festival LEM, de Improvisación libre, arte experimental sonoro, performance y electrónica, es organizado por el otro colectivo catalán Gràcia Territori Sonor. También, en el Barrio de Gràcia de Barcelona, se ha venido ejerciendo desde el año 2004 el ciclo de conciertos de Música Improvisada conocido como M.I.#. que es dirigido por Guillermo Torres y Christopher Williams con la colaboración de *Associació Musical l'Embut*.

En marzo de 2007, en Santiago de Compostela nace la Orquesta de Música Espontánea de Galicia OMEGA. Este ensamble es dirigido por Pablo Rega y realiza conciertos de carácter anual¹⁵⁴. Chefa Alonso, es cofundadora de la orquesta siendo un miembro muy activo durante sus inicios, realizando una de las conducciones de su concierto estreno¹⁵⁵.

Ruta hacia Andalucía, el recientemente creado Festival de Improvisación Libre¹⁵⁶ en Málaga es llevado a cabo anualmente desde el año 2009. En Sevilla, se crea al año siguiente la Orquesta Entenguerengue. Es iniciada gracias a la colaboración de varios talleres de improvisación de Chefa Alonso quien dirigió su estreno. Desde el año 2010, esta orquesta de libre improvisación ha realizado presentaciones anualmente¹⁵⁷.

En cuanto a los encuentros de libre improvisación en festivales de programación abierta podemos mentar al Festival de Música Improvisada Gaudí de León¹⁵⁸, el Festival Periferias de Huesca, el Festival Resso en Palma de Mallorca, el Festival Revoltallo en Valadares-Vigo y el Musikoken de Valladolid.

¹⁵³ Para una información cronológica más detallada, recomendamos visitar el blog del colectivo disponible en <http://ibacolectiudimprovisacio.blogspot.com/es/> Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

¹⁵⁴ Para una cronología de sus presentaciones recomendamos visitar <http://omegalicia.wordpress.com/shows/> Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ Ver: <http://filmalaga.wordpress.com/> Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

¹⁵⁷ La cronología de las presentaciones de la Orquesta Entenguerengue está disponible en <http://entenguerengue.wordpress.com/conciertos-y-encuentros/> Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

¹⁵⁸ Durante su primera edición de 2002, hubo presentaciones de Peter Kowald dirigiendo la Orquesta FOCO. También participaron Le Quan Ninh, Agustí Fernández y el grupo Sin Red. Esta información está disponible en http://www.gaudi2002.bcn.es/castellano/programa/fichas/in_cat_10.htm Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

Volviendo a los festivales, a noviembre de 2010 en Valencia, y dentro de las sesiones de libre improvisación del Festival Punto de Encuentro de la Asociación de Música Electroacústica Española, se presenta el dúo de improvisación libre Interelectròdic. Sus miembros, Vicent Gómez en la electrónica y Sisco Aparici en la percusión, son invitados por el saxofonista Josép Lluís Galiana a formar un ensamble con el músico electroacústico Gregorio Jiménez. Así, en febrero de 2011, se forma el *Quartet de la Deriva*¹⁵⁹.

En la actualidad, el territorio nacional relacionado con la libre improvisación ofrece un panorama histórico de perpetua evolución y enriquecimiento. Desde los pequeños grupos y colectivos de los setentas y ochentas, hasta la fundación de las estables asociaciones como Musicalibre e IBA que dieron fruto a orquestas, grupos y festivales de carácter anual. En la difusión observamos la publicación de seis libros, cinco de los cuales son publicados en un transcurso de cuatro años¹⁶⁰. No dejamos aislados a los múltiples sellos especializados en la libre improvisación¹⁶¹ y la inmensa discografía disponible que nos ofrecen.

¹⁵⁹ GALIANA. *Quartet de la Deriva...* p. 136.

¹⁶⁰ A excepción de AA. VV. *12 Notas preliminares* del año 2002, todos los textos posteriores dedicados a la práctica de la libre improvisación son publicados entre los años 2008 y 2012.

¹⁶¹ Diecisiete de estos están disponibles bajo la Sección 11 del Anexo 2 de este trabajo.

Capítulo 5. Análisis discursivo.

Como ya hemos comentado, Wade Matthews, Chefa Alonso y Josep Lluís Galiana son los autores de los tres libros impresos en España de autor único dedicados íntegramente a la libre improvisación. Es por esto que consideramos a estos autores como fuentes principales¹⁶² a utilizar para comprender los discursos sobre improvisación libre y la configuración del concepto en este país.

Desde los títulos¹⁶³ de estos libros observamos una tendencia a la búsqueda de identidad de la práctica de la libre improvisación. Así, veremos cómo en los distintos planteamientos hay diferencias y semejanzas entre los autores para abordar esta práctica musical. En el análisis de esas diferencias discursivas encontraremos algunas lagunas y estereotipos a la hora de abordar la improvisación libre, que intentaremos comprender a través de estas páginas.

Entre estas diferencias, una de las más claras parte del propio concepto de “improvisación libre”: Para Matthews, la improvisación es una libre creación musical, para Alonso, la improvisación libre es una manera de componer, y para Galiana, la improvisación libre es una deriva.

Veremos a continuación cómo la relación entre improvisación libre y composición es una idea recurrente en estos textos. Cabe destacar que los tres autores son tanto improvisadores como compositores. Alonso entiende ambas prácticas como lo mismo, pero Galiana y Matthews las entienden como algo opuesto. Sin embargo, Alonso y Galiana comparten la idea de asociar la improvisación con diferentes conceptos sociológicos, en este caso el “nomadismo” y “la teoría de la deriva”, respectivamente hablando. A su vez, Matthews elabora teorías desde la praxis y hace pocas referencias a cuestiones ajenas a esa misma praxis.

Debido a que Matthews ha publicado textos relacionados con la materia en diferentes revistas trabajaremos también con estas fuentes para comprender su discurso con mayor profundidad. Hemos de resaltar que Alonso y Galiana también tienen publicaciones

¹⁶² Ver apartado de “Descripción de las fuentes principales”.

¹⁶³ *Improvisando: La libre creación musical* por Wade Matthews.

Improvisación libre: la composición en movimiento por Chefa Alonso.

La improvisación libre y la teoría de la deriva por Josép Lluís Galiana.

ajenas a sus libros. Sin embargo, éstas no son de nuestro interés debido a que no implican la yuxtaposición entre improvisación y composición. Aún así, dichos autores desarrollan exhaustivamente estos conceptos en sus libros.

Por otro lado, la experiencia profesional de estos artistas influye en su discurso. Es por esto que cabe describirla. Si escuchamos las improvisaciones de Matthews, veremos que a través del tiempo han pasado de ser improvisaciones puramente acústicas, en los ochentas, a las actuales improvisaciones electroacústicas. Galiana, por su parte, toca el saxo, un instrumento clásico, pero colabora en varias ocasiones con improvisadores electro-acústicos, como es el caso del *Quartet de la Deriva*. Recordemos que Chefa Alonso ha estado muy involucrada en las improvisaciones orquestales; es también saxofonista, pero su colaboración con la electrónica es casi nula, se inclina hacia los instrumentos acústicos. A su vez, muestra una fascinación por la poesía¹⁶⁴. Todos estos factores se deben a la trayectoria cultural y personal de cada uno de estos improvisadores, y afectarán de alguna u otra manera el desarrollo de sus ideas.

Composición e improvisación.

Varios improvisadores ven a la improvisación como una composición instantánea, entre estos Chefa Alonso. Otros ven a la composición como práctica opuesta a la improvisación. Josep Lluís Galiana, por ejemplo, afirma en su libro que su “estudio intenta abordar [...] la naturaleza de la improvisación libre y los elementos que la identifican y que la sitúan frente a otras formas de hacer música”¹⁶⁵. Una de estas formas es la composición escrita. Cabe resaltar, que tanto en el discurso de Galiana como en el de Wade Matthews, la composición es tratada únicamente desde la partitura para situarla frente a la improvisación. Para Matthews:

“El compositor relee su partitura para mantener un agudo sentido del contexto. El improvisador también necesita captar el contexto, pero, para él, el contexto no consiste

¹⁶⁴ Alonso improvisa con poetas en su grupo Sin Red como Ildelfonso Rodríguez y Víctor M. Díez.

¹⁶⁵ GALIANA GALLACH, Josep Lluís. “Introducción”, en *Quartet de la Deriva. La improvisación libre y la teoría de la deriva*. Valencia, Editorial Obrapropia, 2012, pp. 19-21.

tanto en todo lo que ha pasado hasta ese momento, sino más bien en todo lo que está pasando en ese momento”¹⁶⁶.

El autor explica así que el improvisador se encuentra en un constante cambio de actitud en relación a sus modelos sonoros. Establece además que “el argumento de que la improvisación es composición porque se utiliza como herramienta compositiva es [...] erróneo”¹⁶⁷. Debido a esto, el autor describe al paradigma del compositor como algo separado en dos actos: la concepción plasmada en una partitura y la interpretación de la obra¹⁶⁸. Continúa diciendo que esta realidad es diferente en el caso del improvisador, quien concibe e interpreta la obra en un mismo momento. Por consiguiente, el autor afirma que el proceso de creación en una composición debería ser de igual interés musicológico que el de una improvisación.

Es por esto que proponemos el ejemplo del jazz clásico de estructuras determinadas¹⁶⁹. Si bien se improvisa sobre un tema previamente compuesto, hemos de entender que alguien ha proyectado desde el pasado una idea fija para que nosotros juguemos con ella y contribuyamos nuestra parte a este plan previo. Pero, en la libre improvisación no existe una proyección desde el pasado de figuras ajenas a los músicos presentes, la idea es fijada al instante.

Chefa Alonso, por su parte, explica cómo la composición de música abierta se desarrolla en la improvisación a través de técnicas de expansión como las partituras gráficas. Resaltamos aquí que una partitura gráfica es en sí una composición de música abierta tanto como lo es una improvisación. Tal vez, esta sea una significativa unión entre ambas prácticas: el hacer una improvisación basada en partituras gráficas, o el interpretar una composición abierta, que en muchos casos son composiciones basadas en partituras gráficas.

Por otro lado, el compositor o improvisador que escriba una partitura gráfica, dará solo una aproximación a la forma de la obra. En una partitura gráfica, se establecen solo algunos pocos parámetros. Puede haber indicaciones de la forma de una pieza, o de los sonidos que el compositor/improvisador desea que se ejecuten. La diferencia entre esto,

¹⁶⁶ MATTHEWS. *Improvisando...* p. 51.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 20.

¹⁶⁸ AA.VV. *Actas del encuentro...* p. 39.

¹⁶⁹ Recordamos que cuando hablamos de ‘jazz’ en este trabajo, lo hacemos en referencia al jazz que improvisa sobre temas previamente fijados y que cuenta con una estructura determinada.

y la improvisación libre, es que en esta segunda los parámetros no están establecidos. En la obra de John Cage, 4'33'', por ejemplo, los músicos intérpretes tienen indicaciones de no manipular los sonidos, de estar en *tacet*¹⁷⁰. Este no sería un ejemplo de libre improvisación, pues en tal caso, no debería haber ninguna indicación.

El intérprete de una composición sigue pocos o muchos parámetros establecidos previamente a la ejecución de la obra; el improvisador libre crea esos parámetros en el instante. El improvisador libre crea la forma libre y paralelamente al contenido sonoro. El intérprete de una composición, por abierta o cerrada que sea, sigue unos parámetros previamente establecidos.

Hemos de observar, que además de esto, el compositor interactúa de manera jerárquica con sus músicos intérpretes. Al fijar el origen de una obra el compositor establece un orden a seguir situándose en la punta de la pirámide. De esta manera, el creador de la obra es libre de decidir qué reflejar en su producto y sus músicos intérpretes no lo son. Dicho de otra manera, el creador de la obra es el compositor, por lo tanto, es el que decide antes que el resto lo que ha de suceder. Esto es justo lo que intenta abolir la libre improvisación.

La libre improvisación se libra precisamente de improvisar sobre composiciones previas. Por consiguiente, el proceso de creación en la libre improvisación es sumamente complicado de estudiar, precisamente por su indeterminación.

Sin embargo, podemos considerar otros enfoques desde un punto de vista social. Pues, es en relación a este tema que encontramos puntos comunes en el discurso de libre improvisación. Matthews, por ejemplo, reconoce que vivimos en una sociedad de “cultura esencialmente literaria”¹⁷¹ que valora la composición por encima de la improvisación debido a los cánones establecidos. Alonso, por su parte, ve el reflejo de la composición como algo social.

En su libro se hace referencia al ensayo *Ruido: la política económica de la música*¹⁷² del escritor y economista francés Jacques Attali. Una de las conclusiones a las que Alonso llega tomando como partida el texto de Attali es que “la música hace audibles

¹⁷⁰ Ver: FETTERMAN, William. “4' 33", 0' 00": “Variaciones sobre una acción disciplinada”, *Arte sonoro*. Disponible en: <http://www.uclm.es/artesonoro/olobo3/fetterman/variaciones.html#1> Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

¹⁷¹ MATTHEWS. *Improvisando...* p. 21.

¹⁷² ATTALI, Jacques. *Ruido: la política económica de la música*. México, siglo xxi editores, 1995.

los cambios sociales y refleja, como otras disciplinas artísticas, lo que produce la sociedad”¹⁷³. Recordamos que esto no es algo nuevo. A través de Adorno observamos que desde sus primeras épocas, la sociología de la música parte precisamente del análisis de esta premisa. En su trabajo *Introducción a la sociología de la música*¹⁷⁴, Adorno invita a los músicos a situarse ante las transformaciones producidas por las masas y la industrialización.

Alonso comparte con Attali que la composición es “un nuevo tipo de práctica musical contra lo normativo”¹⁷⁵. A su vez, esto es directamente asociado con la libre improvisación, ya que esta es vista como una práctica “subversiva”¹⁷⁶ que va en contra de la música de masas. Aquí vemos cómo Alonso comparte las mismas ideas de Adorno, tal vez de manera inconsciente ya que no se hace referencia a dicho trabajo. Vemos así que Alonso defiende la idea de similitud entre improvisación y composición desde un punto de vista social. Es por esto que no busca la distinción, sino la unión entre composición e improvisación.

Por otro lado, para hablar de improvisación desde el punto de vista de un compositor, Matthews expone el concepto de unanimidad. Explica que dicho concepto en la composición es “inevitable”¹⁷⁷, y en la improvisación es visto como “maneras de interaccionar”¹⁷⁸ y que, a su vez, esto “define la dinámica interactiva que forma todo el discurso”¹⁷⁹.

Esto mismo lo podemos encontrar en el discurso de Alonso. Según ella, la libre improvisación es algo “que crea en común el código dentro del cual tiene lugar la comunicación”¹⁸⁰. Como una extrapolación a la democracia, la autora establece las condiciones de tolerancia y autonomía para poder así llevar a cabo dicha comunicación.

Esta manera política de entender la libre improvisación es también asociada a la composición. Según Alonso:

¹⁷³ ALONSO. *Improvisación libre...* p. 75.

¹⁷⁴ Ver: ADORNO, Theodor W. *Disonancias e Introducción a la sociología de la música* en *Obra completa*, 14. Madrid, Ediciones Akal, 2009.

¹⁷⁵ ALONSO. *Improvisación libre...* p. 76.

¹⁷⁶ *Ibidem.*

¹⁷⁷ Ver: AA.VV. *12 Notas...* p. 27.

¹⁷⁸ *Ibidem.*

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 28.

¹⁸⁰ ALONSO. *Improvisación libre...* p. 80.

“Attali creía en el proyecto de utilizar la música para construir una nueva cultura, incluida bajo el término de “composición”, considerada como un conjunto de procesos y prácticas que se parece, no a la composición como es practicada en el Oeste, sino a la improvisación”¹⁸¹.

Notamos así que, aunque la yuxtaposición entre improvisación y composición difiere según cada autor, es en las reflexiones sociales donde dichos discursos encuentran puntos en común.

Nomadismo y deriva.

Si bien el arte es el reflejo de los cambios históricos en el mundo, la innovación en el arte es, según Alonso, algo que parte desde el desgaste de los recursos¹⁸². Los artistas innovadores son vistos como figuras que muchas veces chocan con la sociedad debido a que “todo lo nuevo carece de referencias”¹⁸³. Esta carencia es también vista por Galiana a través de declaraciones como: “el objeto artístico se ha evaporado y la subjetividad del artista ha desaparecido. No importan los fines, sino el disfrute de la propia actividad creativa”¹⁸⁴. Para explicar cómo funciona esta creatividad en la libre improvisación, Wade Matthews propone el concepto de la “dinámica de intenciones”. Esto serviría para entender “la manera en que la intención de cada improvisador afecta y es afectada por las de los demás”¹⁸⁵. Explicaremos a continuación cómo este punto de vista práctico-musical es interpretado de manera metafórica a través del “nomadismo” en los textos de Alonso y la “teoría de la deriva” en Galiana.

En su capítulo “El nomadismo como metáfora de la improvisación”¹⁸⁶ Alonso hace una distinción entre el nomadismo antropológico, y el nomadismo intelectual. Este último es, según Alonso, un nomadismo al que pertenecen los improvisadores, ya que su arte es considerado efímero¹⁸⁷. Pues, la autora ve a la improvisación “como una actividad de

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 81.

¹⁸² ALONSO. *Improvisación libre...* pp. 75-82.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 75.

¹⁸⁴ GALIANA. *Quartet...* p. 58.

¹⁸⁵ MATTHEWS. *Improvisando...* p. 58.

¹⁸⁶ ALONSO. *Improvisación libre...* pp. 83-96.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 83.

búsqueda, de desplazamiento, sin un territorio fijo”¹⁸⁸. Así, vemos cómo Alonso invita a reflexionar sobre la inestabilidad social como metáfora de la libre improvisación.

Otro autor que elabora un discurso metafórico es Galiana. Si bien, el nomadismo es un desplazamiento tanto la deriva consiste en ser una “técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos”¹⁸⁹. Aquí vemos otra reflexión sobre la inestabilidad como punto referente. La deriva¹⁹⁰, un concepto propuesto por Guy Debord¹⁹¹ en 1956, sirve como base a Galiana para entender “la improvisación libre como una situación sonora construida en un espacio determinado en el que concurren en el tiempo diversos elementos artísticos”¹⁹². Hemos de reflexionar sobre la posibilidad de que dichos elementos puedan estar afectados por su trayectoria y su recorrido por el mundo.

Por consiguiente, si consideramos la “dinámica de intenciones” de Matthews, hemos de observar que la manera en que un improvisador se relaciona con los otros dependería no solo de lo que suceda en el momento, sino también de su tradición y bagaje cultural. Es aquí donde la analogía del “nomadismo” de Alonso nos puede servir como punto de partida para analizar la trayectoria de los improvisadores.

En su discurso, encontramos a Chefa Alonso como una artista que está en constante movimiento debido a que busca una interacción cultural. Ejemplos de artistas nómadas contemporáneos que han logrado esta interacción son: Miquel Barceló¹⁹³, Steve Lacy¹⁹⁴ y Sainkho Namtchylak¹⁹⁵. A través de estos, la autora enseña el modelo que ella misma ha revelado seguir en la entrevista¹⁹⁶. Allí, Alonso cuenta de sus viajes a Colombia,

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ Ver: Archivo Situacionista Hispano. Definiciones. Internacional Situacionista. Disponible en: <http://www.sindominio.net/ash/is0108.htm> Última consulta: 3 de septiembre

¹⁹⁰ Definición disponible en el Anexo 4.

¹⁹¹ 1931-1994. Filósofo francés fundador del grupo anti-capitalista la Internacional Situacionista.

¹⁹² GALIANA GALLACH, Josep Lluís. “Introducción”, en *Quartet de la Deriva. La improvisación libre y la teoría de la deriva*. Valencia, Editorial Obrapropia, 2012, pp. 21..

¹⁹³ Nace en 1957. Pintor mallorquín (España), ha vivido en Mallorca, Nueva York, París y Malí (África). Ha colaborado con bailarines y actores en “acciones pictóricas” en tiempo real. Citado en ALONSO, Chefa. “El nomadismo ...” p. 87.

¹⁹⁴ 1934- 2004. Músico estadounidense. Vivió en Nueva York, Roma, París, Berlín y Boston. Colaboró en proyectos de artes visuales y poesía. Citado en ALONSO, Chefa. “El nomadismo ...” p. 87.

¹⁹⁵ Nace en 1957. Tuva, república de Rusia, al norte de Mongolia. Ha vivido en Kyzyl (Tuva), Moscú, Viena y Berlín. Su música está enredada con el jazz de vanguardia, la música electrónica, composiciones modernas y diversas tradiciones de su país, en donde confluyen numerosas influencias culturales de los países vecinos: Turquía, Mongolia, estados de Asia central, grupos étnicos nómadas de Siberia, Rusia y poblaciones emigrantes de Ucrania, Tatarstán y otras. Citado en ALONSO, Chefa. “El nomadismo ...” p. 87.

¹⁹⁶ Ver: Anexo 1.

Alemania, Inglaterra, México y Brasil, todos ellos relacionados con la práctica de la libre improvisación. Este es un proceso de naturaleza socio-cultural que muestra el bagaje musical de la improvisadora. Esto nos enseña, que se podrían analizar los sucesos artísticos y experiencias sucedidas en diferentes lugares para comprender el comportamiento musical de un improvisador en particular. De esta manera entenderíamos más claramente su proceso de desarrollo como improvisador¹⁹⁷. Dicho bagaje puede contener la esencia del comportamiento musical de cada improvisador. Pues, el comportamiento de cada quién estaría relacionado con una o más corrientes artísticas.

Algunas corrientes artísticas nómadas son: “el futurismo en Rusia e Italia, el movimiento Dadá en Viena y Alemania, los surrealistas franceses, españoles y latinoamericanos; más tarde, en los años sesenta y setenta, el movimiento Fluxus en Estados Unidos, el Arte Povera en Italia, etc”¹⁹⁸. Encontramos las mismas referencias en el texto de Galiana, quien reflexiona sobre los surrealistas¹⁹⁹ y el dadaísmo²⁰⁰ como influyentes sobre la libre improvisación. Este sería entonces otro punto en común entre ambos discursos.

El espíritu nómada en Alonso se debe, tal vez, a su razonamiento poético. Para la autora, el nomadismo intelectual trata de “la curiosidad por lo desconocido y el cuestionamiento de las convenciones establecidas”²⁰¹. Desde un discurso poético y metafórico, la autora comenta que esta curiosidad es ejemplificada a través de Adán y Eva, que son expulsados del paraíso y por tanto son vistos como los primeros nómadas conocidos por la humanidad. Observamos aquí, un discurso que intenta justificar constantemente la práctica de la improvisación a través de analogías como el nomadismo o la curiosidad. Estas analogías se pueden extrapolar a la práctica. Por ejemplo, el hecho de que un músico decida improvisar, y más improvisar libremente con otros, demuestra un comportamiento de curiosidad artística.

Sin embargo, hemos de resaltar que la unión entre humanos no es algo exclusivo de los nómadas, ni de los improvisadores, sino que es simplemente algo perteneciente a la naturaleza y su evolución. De ahí, deducimos que la analogía entre improvisación y

¹⁹⁷ Este podría ser un enfoque interesante para una posible línea de investigación.

¹⁹⁸ ALONSO. *Improvisación libre...* pp. 85-86.

¹⁹⁹ GALIANA. *Quartet ...* p. 57.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 45.

²⁰¹ ALONSO. *Improvisación libre...* p. 88.

“nomadismo”, o “deriva”, no sirve para distinguir la libre improvisación de otras prácticas musicales, sino justo para describir un interés humano de conocer personas con las que compartir ciertos ideales. Por otro lado, recordamos que los conceptos “nomadismo” y “deriva”, se basan en la inestabilidad. Y que dicha inestabilidad es la que aportará la diversidad cultural a los diferentes improvisadores de un conjunto de libre improvisación. Es por esto que, para potenciar un análisis de una libre improvisación, ha de ser estudiada la trayectoria artística de los improvisadores que la componen.

La improvisación libre como práctica colectiva.

Para la realización de un estudio musicológico sobre la improvisación colectiva, Matthews propone estudiar los modelos interactivos de diferentes improvisadores²⁰². Pero estos modelos son también formados a través de las redes sociales de los improvisadores quienes comparten ideas en común. Resaltamos que en la composición puede pasar lo mismo, especialmente si nos referimos a Karlheinz Stockhausen y su obra *Aus den sieben Tagen*. En dicha partitura no se especifica qué instrumentos han de interpretar la obra; sí se especifica el hecho que tiene que ser interpretada en grupo²⁰³. De esta manera, vemos cómo la música en este caso diferiría de manera radical según cada ensamble. Lo mismo pasa en la libre improvisación colectiva.

Cabe destacar, que cuando Matthews se refiere a improvisación colectiva, lo hace en relación a grupos pequeños. Según él, los músicos que se inclinan por la libre improvisación y que no dominan los modelos dinámicos prefieren ser dirigidos²⁰⁴. “Con ello, pierden la libertad que se le presupone a la libre improvisación, pero ganan la seguridad que conlleva no tener que asumir la responsabilidad de ejercer la libertad individual en una situación colectiva”²⁰⁵.

Esto podría tal vez ser una denuncia a las improvisaciones orquestales como situaciones que delimitan la libertad de los músicos. Este es un punto importante que establece las

²⁰² AA.VV. *Actas del encuentro...* p. 44.

²⁰³ Esta información es sacada del libro de Derek Bailey. Ver: : BAILEY. *La improvisación*, pp. 156-157.

²⁰⁴ Se refiere aquí a la conducción de improvisaciones orquestales. La definición de “conducción” se encuentra en el Anexo 4 de este trabajo.

²⁰⁵ AA.VV. *12 Notas preliminares...* p. 32.

diferencias artísticas entre Alonso, Matthews y Galiana. Como hemos explicado anteriormente, Alonso ha participado y dirigido múltiples proyectos de orquestas improvisadoras. Matthews y Galiana, sin embargo, no cuentan con semejante experiencia. Sin embargo, Matthews ve a la libre improvisación como “un acto social”²⁰⁶. Recordamos que tanto Alonso como Galiana comparten esta visión a través sus analogías de “nomadismo” y “deriva” respectivamente hablando.

Si bien la libre improvisación es algo que trasciende los géneros, como lo observa Chefa Alonso²⁰⁷, esto es debido a que cualquier músico con cualquier bagaje musical puede incorporarse a ella. Esto no significa que a los improvisadores les dé igual con quien tocan, pues, esta es una cuestión personal. Sin embargo, los ensambles de libre improvisación abogan por la diversidad de cultura musical de sus integrantes. Aunque en la mayoría de las veces estos procedan del jazz, los improvisadores libres buscan la mezcla de diferentes bagajes musicales sean estos de música clásica, rock, flamenco, músicas tradicionales de cualquier región, etcétera. Es por esto que hemos de resaltar la siguiente frase de la autora:

“La improvisación libre puede entenderse como la base posible para una nueva forma de comunicación universal a través de la interacción espontánea y muda de músicos improvisadores de diferentes tradiciones. Uno de los elementos más hermosos de la improvisación libre es la sensación de pertenecer a un colectivo que puede ser universal, colectivo en el cual el igualitarismo es una de sus cualidades más relevantes”²⁰⁸.

También encontramos afirmaciones de esta naturaleza en el discurso de Matthews. Según él: “la música la hacen los músicos, no sus instrumentos; y la hacen unos músicos que quieren estar juntos para hacerla”²⁰⁹. Esta unión en la libre improvisación es vista por Alonso como un acto de oposición a la escolarización por parte de pequeños grupos de artistas en busca de un desarrollo alternativo²¹⁰. Según ella:

“El nomadismo y la filosofía de la improvisación libre comparten el pensamiento libertario, basado en una confianza natural hacia el ser humano y hacia las relaciones espontáneas que se establecen sin necesidad de leyes, sin necesidad de un estado que

²⁰⁶ MATTHEWS. *Improvisando...* p. 61.

²⁰⁷ ALONSO. *Improvisación libre...* p. 101.

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ MATTHEWS. *Improvisando...* p. 53.

²¹⁰ ALONSO. *Improvisación libre...* p. 80.

ordene. El orden no necesita ser impuesto desde el exterior, sino que aparece, tanto en las relaciones entre las personas, como en la música que se improvisa”²¹¹.

Es por esta razón que existe una contradicción en el discurso de Galiana cuando éste afirma que “no importan los fines”²¹². Como dice la frase arriba citada, un fin en la libre improvisación colectiva es la confianza entre sus improvisadores. Sin embargo, es también una contradicción afirmar que se necesita la confianza ya que las leyes no existen en esta forma de música. Pues, hemos de contrarrestar con esta opinión ya que en la libre improvisación la ley es de evitar lo establecido, no por carencia de materiales sino por buscar otros nuevos. Por lo tanto, este es el orden que es impuesto y la ley a seguir, esa es la confianza a desarrollar y esta es la finalidad del ejercicio.

Escucha y público.

Solo en muy escasos casos podría crearse música sin la escucha. Resaltamos que, aunque esto esté comprobado a través de algunas composiciones de Beethoven²¹³ y Smetana²¹⁴, es obvio llegar a la conclusión de que estamos hablando aquí de casos muy excepcionales. Con esto queremos subrayar que – a excepción de algunos casos de extrema rareza– la creación musical depende directamente de la escucha.

Recordamos que a la edad de su sordera, Beethoven y Smetana eran ya unos músicos de gran recorrido y podían visualizar una escucha mental. Pero, a diferencia de la composición, el punto de partida de la libre improvisación es construido a través de una escucha física.

Resaltamos así que la cuestión recurrente de la relación entre composición e improvisación encuentra aquí una respuesta para establecer sus diferencias. Dicho de otra manera, en el caso de alcanzar la sordera, la creación musical es posible para un compositor pero no para un improvisador, a menos de que el último improvise en su mente y para sí mismo.

²¹¹ *Ibidem*, p. 89.

²¹² GALIANA. *Quartet...* p. 58.

²¹³ La *Grosse Fuge* para cuarteto de cuerdas fue escrita durante los últimos años de vida del compositor, época en la que Beethoven sufría una sordera casi absoluta.

²¹⁴ La ópera *Libuše* es otra obra compuesta por un compositor sordo, estrenada pocos años antes de su fallecimiento.

Para abarcar la escucha, Matthews explica que los sonidos tienen una forma y un contenido definidos por un “modelo discursivo”²¹⁵. En el jazz, por ejemplo, existen los *standards*, a su vez, cada instrumento tiene un papel diferente. El saxo, por ejemplo, tiene un papel solista muy diferente que el de la percusión. Es por esto que Matthews propone tres planos de interacción: con el modelo, con los demás músicos y con el público.

Algo muy parecido sucede en el discurso de Galiana, quien propone tres escuchas en la libre improvisación: la escucha interior, la escucha del otro y la escucha del sonido global²¹⁶. Por otro lado, aunque Matthews explica bien el ejemplo del modelo discursivo de la tradición de una música en el jazz, no lo hace en relación a la libre improvisación. No deja claro cuál es el modelo discursivo a seguir si hemos de improvisar libremente. Aún así, el segundo plano de Matthews, se encuentra relacionado con el primero. En este plano existe una interacción entre los músicos improvisadores. Esto implica que existe alguna tradición cultural que sirve de base para el discurso musical grupal. Pero, esto tampoco es explicado a fondo.

Así como afirma Alonso, las tradiciones de la música han evolucionado en relación a sus funciones sociales²¹⁷. Estas mismas tradiciones afectan directamente los modelos discursivos de Matthews. Según el autor “la innovación no se produce en un vacío, tiene que producirse en relación a algo, y en las músicas tradicionales ese algo es la tradición en sí, que funciona como modelo discursivo sobre el que se improvisa”²¹⁸. El autor separa dicho modelo discursivo en factores internos y externos que, a su vez, equivaldrían a la destreza e innovación musical de cada improvisador²¹⁹. Con esto, los conceptos de escucha anteriormente expuestos de Matthews y Galiana, quieren decir que hay una interacción entre el ruido aleatorio de un lugar y el sonido intencional de cada improvisador.

Sin embargo, cabe notar que la interacción entre factores ambientales y músicos no es bilateral, sino unilateral. En otras palabras, aunque el improvisador interactúe con el entorno, el entorno no interactúa con el improvisador. Hemos de añadir, que el improvisador no es el único que interactúa con el entorno, también lo hace el músico

²¹⁵ MATTHEWS. *Improvisando...* p. 38.

²¹⁶ GALIANA. *Quartet...* p. 63.

²¹⁷ ALONSO. *Improvisación libre...* pp. 75-82.

²¹⁸ MATTHEWS. *Improvisando...* p. 41.

²¹⁹ AA.VV. *Hurta Cordel...* p. 33.

intérprete. Por su parte, el entorno no escucha a nadie, es decir, el que interactúa es el músico. De manera, que los factores internos no se pueden separar de los externos. Ambos se sintetizan en la escucha de cualquier músico, esa es la verdadera interacción.

Si, en el caso de Matthews y Galiana, ponemos en conjunto las palabras “sonido”, “interacción” y “escucha”, notaremos que, musicalmente hablando, son interdependientes. Es decir, el sonido no puede existir en la música si no existe una interacción y una escucha musical. A su vez, una interacción musical, no puede existir sin una escucha ni un sonido (aunque este sea el sonido del silencio²²⁰). La escucha musical, también depende del sonido y de la interacción entre los músicos. Así, vemos que los elementos propuestos sirven tanto para la libre improvisación, como para otras músicas. Estos elementos no excluyen a la libre improvisación de otras prácticas. Por lo tanto, tampoco la excluyen de la composición. Y por ello no sirven para entender esta práctica musical en su particularidad específica.

El tercer plano de interacción de Matthews es el que se relaciona con el público. En cuanto a este plano, el autor resalta que hoy día el público viene preparado a un concierto gracias a las grabaciones que pueden escuchar previamente. De ahí a que muchas veces cuando se va a un concierto de Beethoven, se aprecia el cómo lo interpreta dicho intérprete. Según el autor, pasa lo mismo en el jazz o en el flamenco, aunque éstas sean músicas de improvisación²²¹.

Pero hemos de añadir que esto mismo pasa con la libre improvisación ya que las grabaciones de los artistas también revelan gran cantidad de información sobre sus estilos. Recordamos que, si seguimos a Matthews y escuchamos sus grabaciones²²², notaremos que es un improvisador que actualmente se dedica a la improvisación electroacústica y que mezcla sonidos de síntesis electrónica junto con pistas de grabaciones de campo. Así, reconoceríamos estos sonidos al escuchar sus trabajos, o, mínimamente, podríamos sospechar que es él. También sabremos que trabaja solo con pequeños grupos de improvisación.

²²⁰ Recordamos que para John Cage el silencio no se puede llevar a cabo. Ver definición de “silencio” en el Anexo 4.

²²¹ MATTHEWS. *Improvisando...* pp. 19-61.

²²² Disponibles en http://www.wademathews.info/Wade_Matthews/RECORDINGS.html Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

De esta manera, si vamos a un concierto de Wade Matthews, sospecharemos que habrá pocos improvisadores en el escenario junto con ordenadores que emiten sonidos no muy diferentes a los de sus grabaciones. Por otro lado, explica Alonso que las nuevas tecnologías desarrollarían dos nuevas audiciones o formas de percibir la música:

1. La audición “acusmática”²²³, que manipula el sonido grabado, excluiría el componente visual de la emisión del sonido. Un ejemplo de esto sería la escucha de un CD producido y manipulado.
2. La audición “ambiente” incluiría la música grabada como sonido acompañante de la cotidianidad. Un ejemplo de esto sería el escuchar un CD como música de fondo durante una reunión.

En cuanto a la audición “acusmática”, observamos que sus características no son pertenecientes únicamente a la música grabada. Veremos que en el caso de la ópera se excluirá también el componente visual de la emisión de sonido. Pues, los músicos de una ópera están escondidos. Estos músicos intérpretes, también manipulan los sonidos. A su vez, la partitura de una ópera es producida y manipulada por su director y orquesta. De tal manera, constatamos que la percepción auditiva – sea “acusmática” u “operística” – no difiere en relación a lo que observa un espectador. En ambos casos la música sería percibida sin ver cómo se originan sus sonidos.

Ya hemos explicado cómo la audición “ambiente” comprende lo que es la música grabada como un sonido de fondo que acompaña la cotidianidad. Sin embargo, recordamos que la música de salón de la aristocracia del siglo XVIII cumplía con el mismo propósito. A su vez, conocemos de músicas más antiguas que servían de fondo para amenizar rituales. Esto comprueba la dependencia por parte del público de la audición “ambiente”.

Así, observamos que las llamadas audiciones “acusmática” y “ambiental” que expone Alonso, no son formas recientes de percepción auditiva. Son otros factores históricos – que debido a la extensión de este trabajo no hemos de desarrollar – los que serán responsables de estas formas de audición. Habría que analizar cuándo se estrena la primera ópera en la que los músicos son ocultados del público, o si existe tal vez otra

²²³ Terminología fundamentada por Pierre Schaeffer que consiste en manipular sonidos previamente grabados.

forma de música que haya hecho esto con anterioridad. También habría que detectar un primer registro de escucha musical como fondo ambiental de una actividad no musical.

Según Galiana, una manera de excluir a la libre improvisación de otras prácticas es el concepto del proceso como superior al producto final²²⁴. Es decir, si tomamos como producto final la grabación de una improvisación, valdría más el cómo se improvisó que el trabajo grabado. Opinamos que este hecho también se manifiesta en la interpretación de obras compuestas. Es por eso que no excluye, sino que une a la libre improvisación con las otras músicas. Pues, cada vez que un público asiste a un concierto se esfuerza al salir de su casa. Se transporta hasta una sala para escuchar cómo es interpretada una supuesta obra. Es decir, el público realiza un esfuerzo para escuchar el proceso de creación de una obra, sea esta una libre improvisación o una sinfonía clásica²²⁵.

En caso que el público haya hecho el mismo esfuerzo para escuchar un estreno total de una obra defendería aún más nuestro punto de vista. Pues, cada libre improvisación es un estreno en sí misma. En ambos casos – tanto en el estreno de una composición o, valga la redundancia, el de una libre improvisación – existirá un público que escuche el proceso de creación.

Por consiguiente, si el proceso es superior al producto de una improvisación, también lo es en la interpretación de una composición. Independientemente de si al público le interesa cómo es compuesta una obra, se interesa también por cómo es interpretada una obra en tiempo real. Lo mismo pasa con el público de libre improvisación que también está interesado en lo que sucede aquí y ahora. Ambos públicos realizan un esfuerzo físico para desplazarse a la sala de concierto. Ambos se interesan por escuchar música en vivo.

Continuando con el enfoque de Galiana, encontramos que, según el autor, “la improvisación libre precisa una escucha creativa y global, íntima y desinhibida, intuitiva e imprevisible, como el proceso sonoro que intenta aprehender”²²⁶. Esta es otra observación que no pertenece únicamente a la escucha de la libre improvisación. Si tomamos, por ejemplo, a un músico de orquesta, veremos que su escucha ha de ser

²²⁴ Encontramos un interesante debate en torno a esto en el Seminario de Libre Improvisación disponible en el Anexo 1.

²²⁵ Hemos de recordar aquí que cada vez que una orquesta interpreta una sinfonía se crea una nueva versión de dicha obra.

²²⁶ GALIANA. *Quartet...* p. 65.

“creativa” en piezas que piden una personificación de la música. Por ejemplo, en los “Cuadros de una Exposición” de Musorgsky-Ravel. Allí hay, pues, que personificar a *baba yaga*²²⁷, la gran puerta de Kiev, etcétera. Por supuesto que el músico de orquesta ha de tener una escucha “global”. En otros momentos debe ser “íntima y desinhibida”. Un buen ejemplo sería si la sección del músico en cuestión tiene un *solo* de importancia. La escucha de un músico de orquesta también ha de ser “intuitiva”. Hay pasajes muy complejos en los que ciertas secciones instrumentales no pueden depender del director, necesitan entonces de su intuición. A veces, ciertos instrumentos de la orquesta tienen un *solo* que ha de ser *ad libitum*²²⁸, en este caso la escucha de dichos músicos debe ser “imprevisible” ya que la interpretación de aquel pasaje es libre como su denotación lo pide.

De esta manera, recordamos que los ejemplos ilustrados por los autores sobre la escucha de la libre improvisación son ilustrados como factores que buscan excluir a dicha práctica de la composición, y respectivamente de la interpretación. Sin embargo, hemos visto, a través de los ejemplos, que aunque estos factores sean característicos de la escucha de la libre improvisación, no cumplen con su labor de separarla de estas otras prácticas.

Es por esto que, para diferenciar la libre improvisación de la composición, proponemos volver al concepto de creación. De tal manera, veríamos que, como ya hemos explicado, no es la manera de escuchar la que diferenciará a un compositor de un músico improvisador o de intérprete, sino la dependencia de la escucha. Resaltamos así, una vez más, que todo músico intérprete o improvisador está comprometido con la escucha, mientras más lo esté mejor hará su trabajo. Por lo contrario, un compositor puede no depender de su escucha física para componer, aún así dependerá siempre de su escucha mental. En otras palabras, el compositor puede hacer música sin escucharla, pero no sin visualizar un resultado sonoro en su mente. El improvisador libre, recordamos, no puede hacer música sin escucharla, a menos de que lo haga para sí mismo. Esta sería la verdadera diferencia que excluiría a la libre improvisación de la composición.

²²⁷ Personaje de la mitología eslava que representa una bruja malvada.

²²⁸ Este término denota libertad de expresión sobre un pasaje musical con relación a su tiempo y articulación.

Grabación, producto y manipulación.

La libre improvisación es innovadora por naturaleza, pero al ser grabada es fijada y su innovación se pierde al reproducirse una y otra vez. Así, para el oyente es tan fija la grabación de una improvisación como la de una composición. Esta fijación en la forma contribuye a desarrollar polémica en el discurso de la libre improvisación.

En cuanto a esto, el saxofonista inglés Evan Parker sugiere que el resultado final de cualquier concierto será una música que tiene una “forma fija”²²⁹. En respuesta, Matthews afirma que “la improvisación no puede ser fijada en el tiempo, ya que desaparece en cuanto se termina de tocar”²³⁰. Pero, hemos de recordar que tanto una improvisación como una composición tendrán una forma fija si son grabadas. En este caso, habría un producto. La terminología de “producto” es otra polémica a desarrollarse en este discurso.

Si bien, “la grabación de una improvisación no es una improvisación”²³¹, como afirma Matthews, esta puede ser considerada como una versión de una obra o un producto final. El autor desarrolla una interesante analogía en relación a esto. Pues, si suponemos que el compositor es al escritor, como el improvisador es al locutor, veremos que los primeros son los que “elaboran productos” y los segundos son los que “participan en procesos”²³². Esta analogía conlleva a la hipótesis de Matthews que afirma que “en la improvisación, el proceso es el producto”²³³. Es en este punto donde encontramos una polémica. Recordamos que – como ya hemos explicado en el apartado anterior de la escucha – según Galiana, el proceso de una improvisación es superior al producto final. A través de contradicciones de esta naturaleza se dificulta la interpretación del discurso de la libre improvisación.

Recordamos que, tal y como afirma Matthews, la grabación de una improvisación es tan solo una versión de esta y no un producto²³⁴. Pero, hemos de objetivar que si las grabaciones son hechas para ser vendidas, como las vende el autor en su página web²³⁵, esto confirma que una grabación vendida es un producto. De esta manera Matthews se

²²⁹ Citado en MATTHEWS. *Improvisando...* p. 20.

²³⁰ *Ibidem*, p. 23.

²³¹ AA.VV. *12 Notas preliminares...* p. 17.

²³² MATTHEWS, Wade. *Improvisando...* p. 25.

²³³ *Ibidem*, p. 23.

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ Ver: http://www.wademathews.info/Wade_Matthews/RECORDINGS.html Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

contradice. Recordamos – también del apartado anterior de la escucha – que, por su lado, Galiana sí entiende la grabación como un producto final. Entonces vemos que la grabación de una improvisación puede ser un producto a la vez que una versión de esta. Sin embargo, dichas posibilidades no quedan claras en el discurso de Matthews creando así una polémica.

Otra polémica relacionada con la grabación, es la manipulación de los sonidos originales en la post-producción. Alonso abarca esto haciendo referencia al afamado pianista Glenn Gould, quien desde 1964 se dedica a la grabación en estudio a través de procesos de edición y selección y en busca de una perfección en la interpretación de partituras de repertorio clásico²³⁶. Esta misma post-producción en una grabación de libre improvisación transformaría la improvisación original, convirtiéndola en una composición. Pues, dichos arreglos no estarían hechos en tiempo real, como en la libre improvisación. Se podría decidir entonces cuándo empieza y cuándo termina una supuesta sesión. Se podrían resaltar unos sonidos más que otros. De esta manera, se manipularía la improvisación.

Alonso expone la idea de que las grabaciones son un medio de difusión que siempre están disponibles para la manipulación, y que además desarrollan una “escucha sin las fuentes originales del sonido y su contexto visual”²³⁷. Según Alonso estos factores desarrollan una “nueva cultura del sonido” y una nueva “memoria acústica”²³⁸ desarrollada gracias a las grabaciones digitales. Otra responsabilidad de los avances tecnológicos, en cuanto a la relación de la libre improvisación con la grabación, y que presenta Alonso en su texto, es la creación de la música concreta y la mezcla entre sonidos grabados y sonidos ejecutados en tiempo real. El resultado de esto conllevaría a la ya expuesta audición “acusmática”.

Los sonidos concretos a los que se refiere la autora son sonidos no intencionados y extraídos del ambiente natural o cotidiano mediante el proceso de grabación como “ladridos, el sonido de los trenes, el croar de las ranas, etc.”²³⁹. Es por esto que Alonso expone la cita del compositor y escritor Murray Schaffer quien afirma que “los límites entre música y sonidos ambientales se han desdibujado, y esto se ha convertido en la

²³⁶ ALONSO. *Improvisación libre...* p. 97.

²³⁷ *Ibidem*, p. 98.

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ *Ibid.* p. 100.

característica más llamativa de la música del siglo XX”²⁴⁰. Es difícil hablar de una característica en particular como la más llamativa del siglo XX, pero entendemos con la cita de Schaffer que la grabación de sonidos ambientales ha sido incorporada al arte musical a través de la música concreta.

Hay que resaltar que estos sonidos, al ser producidos por la naturaleza, o por otros factores externos, son sonidos que originalmente no fueron producidos con una intención musical. Recordamos que Matthews afirma que los factores externos de una improvisación, como el ruido ambiental, han de interactuar con los internos. Vemos aquí un ejemplo de esto. Estos mismos ruidos ambientales grabados pueden ser el modelo discursivo de una improvisación electroacústica.

Según Matthews, “el improvisador y el modelo pueden influirse recíprocamente”, a su vez, “el improvisador pone en escena el modelo, haciéndolo audible al público”²⁴¹. Vemos cómo mediante la grabación y manipulación de ruidos ambientales estas interacciones se hacen posibles. Se puede grabar un sonido ambiental, manipularlo y exponerlo al público mientras otro improvisador aporta sonoridades musicales desde un instrumento clásico. Así, observamos una apertura musical que no cubre únicamente los sonidos de los instrumentos clásicos sino también cualquier sonido que se pueda grabar. Esta es una manera de abrir las posibilidades de interacción entre los músicos.

Autogestión y comercialización.

Una de las preguntas que se formula Matthews es “¿por qué importa que la improvisación sea o no sea una forma de composición?”²⁴². Existen improvisadores que no ven relación entre dichas prácticas²⁴³, y otros que sí²⁴⁴. Pero, desde el punto de vista del autor, la importancia radica en fines socio-económicos. Ya hemos visto cómo la improvisación y la composición pueden obtener una forma fija a través de la grabación. Ahora hemos de considerar que la grabación es, a su vez, un medio para difundir la música que tiene fines comerciales.

²⁴⁰ *Ibíd.*

²⁴¹ MATTHEWS. *Improvisando...* p. 43.

²⁴² Citado en: AA.VV. *12 Notas preliminares...* 17.

²⁴³ Matthews se refiere al percusionista francés Le Quan Ninh como improvisador que desconoce de la existencia de alguna relación entre composición e improvisación.

²⁴⁴ Según John Butcher “La improvisación es un tipo de composición”. Citado en: AA.VV. *12 Notas preliminares...* p. 20.

Alonso afirma que los modos de circulación de la música desarrollados con las tecnologías recientes separan genéricamente a la música culta de la popular, pero que estas mismas artes se mezclan y colaboran en numerosas ocasiones, como por ejemplo en la libre improvisación²⁴⁵. Hemos de resaltar aquí, que esta afirmación no se debe al reciente desarrollo tecnológico, sino, a la misma historia de la música²⁴⁶.

Para abarcar la historia de la música, Alonso se refiere al trabajo *Ruido: la política económica de la música*²⁴⁷, libro del filósofo y economista francés Jacques Attali. Tal vez esto se deba al enfoque socio-político de la autora del cual ya hemos hablado. Attali separa la evolución de la música en cuatro etapas históricas²⁴⁸:

1. **Sacrificio ritual.** La música pasa de canalizar la violencia en los sacrificios, a ser algo cotidiano y nómada con los juglares de la Edad Media y, desde el siglo IV, a sufrir una ruptura de clases debido al desarrollo de la polifonía que era interpretada únicamente para la iglesia y la monarquía.
2. **Representación.** La música tonal de los siglos XVIII y XIX refleja la jerarquía en la sociedad y es analogía de la armonía en el mundo. La música se escucha en silencio y en lugares cerrados. Los músicos son los especialistas y el público los consumidores. La música se comercializa y se transforma en espectáculo volviendo a representar a la primera etapa.
3. **Repetición.** La música es grabada desde finales del siglo XIX y se comercializa poco después. La grabación se repite y el músico pierde importancia.
4. **Aparición de una nueva etapa** que cambie esta última relación.

Esta última etapa es, para Alonso, la aparición de la libre improvisación. Excluyendo el error, la grabación adquiere, según la autora, una “perfección abstracta”²⁴⁹ para ser repetida durante la tercera etapa de Attali. Es por eso que, durante la cuarta etapa, la libre improvisación le daría de nuevo la importancia a la música en vivo y favorecería a la imperfección como punto de partida. Para la autora, la libre improvisación ha de igualar la música erudita, a la popular y el compositor al improvisador. También ha de

²⁴⁵ ALONSO. “Estética y ética”.

²⁴⁶ Ver: ALONSO. *Improvisación libre...* pp. 97-105.

²⁴⁷ México, siglo xxi editores, 1995.

²⁴⁸ Estas etapas son descritas en: ALONSO. *Improvisación libre...* pp. 75-82.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 79.

mirar a la manera primitiva de hacer música, como los juglares nómadas quienes eran los encargados de la circulación musical²⁵⁰.

De nuevo, resaltamos que esto mismo sucede en la tercera etapa de Attali: las grabaciones circulan y así propagan la música. Además, la improvisación libre comprende una sonoridad extremadamente compleja para el oyente popular, quien también se encuentra en la tercera etapa de Attali, en la cual el músico pierde importancia en comparación con la grabación.

Así, a partir de los sesentas las actuaciones en vivo empiezan a simular grabaciones. La autoría obtiene su firma a través de los derechos de autor establecidos por el *copyright*. Esto establecería un choque con respecto a las músicas improvisadas, los artistas experimentales, etcétera²⁵¹. Pues, si volvemos a los “modelos discursivos” de Matthews veremos que en el pop, por ejemplo, el “modelo discursivo” sería la presión del mercado, modelo que según el autor no se encuentra tan presente en el mundo de la improvisación.

Así, vemos cómo Matthews expresa un desinterés comercial en la libre improvisación. Alonso, por su parte, comparte la misma ideología explicando que los eventos de libre improvisación son organizados dejando al margen la rentabilidad²⁵². Es tal vez debido a este desinterés comercial que un alto grado de dificultad es adjudicado a la realización y programación de eventos de libre improvisación.

Parte de esta dificultad está relacionada con el hecho de que, por falta de recursos, son los mismos improvisadores los que han de organizar sus propios conciertos²⁵³. Pero, por otro lado, no hemos de extrañarnos el porqué de esta cuestión. Pues, la frase abajo citada de carácter anti-comercial de Alonso podría contener la respuesta a la dificultad en la organización de eventos de libre improvisación. Afirma la autora que:

“Los improvisadores hacen un uso libre del tiempo, lo ‘derrochan’, en un sentido económico, ya que no extraen de él productos rentables. Deambulan, callejean, se

²⁵⁰ *Ibíd*, pp. 75-82.

²⁵¹ *Ibíd*, pp. 97-98.

²⁵² *Ibíd*. p. 93.

²⁵³ En la mesa redonda de improvisación libre celebrada a 19 de febrero de 2013 en Madrid, Wade Matthews explica detalladamente los problemas relacionados con este tema. Ver: <http://www.youtube.com/watch?v=U45wBXVNkct&feature=youtu.be> Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

demoran. Por ello, el tiempo de la improvisación es un tiempo anti-disciplinario, irregular, impreciso, desinteresado²⁵⁴.

Así, observamos una incongruencia en la realidad social de la libre improvisación. Por un lado hay una queja de la dificultad de la organización de eventos por falta de recursos. Por otro lado existe una ideología anti-comercial en los textos de libre improvisación. Desde un punto de vista logístico, estas declaraciones son incompatibles por obvias razones. No puede ser fácil la organización de eventos de libre improvisación si existe un derroche económico del tiempo por parte de los improvisadores, como afirma Alonso. Además, si la organización de eventos es dificultosa debido a la falta de recursos, es incomprensible propagar un desinterés comercial. Y esto lo hacen tanto Alonso como Matthews.

Matthews, por su parte, denuncia a la academia clásica que no enseña a sus estudiantes a improvisar. El autor ilustra que un alumno recientemente graduado puede leer la música, escribirla con dificultad, y, por norma general, carece de la “capacidad de tocarla espontáneamente”²⁵⁵. De nuevo vemos cómo otra frase de Alonso, parece explicar – aunque de manera posiblemente inconsciente – el porqué la libre improvisación no se encuentra en la academia:

“La improvisación es una utopía, pero ya está presente en su fragilidad e inestabilidad, en su trascendencia y en lo fortuito, en su requerimiento de tolerancia y autonomía, en su extrañamiento de la mercancía, en su espíritu nómada, en la aceptación de la muerte, de lo efímero de la existencia”²⁵⁶.

Aunque de naturaleza poética, el significado real de esta frase parece explicar por qué existe un desinterés académico por formar músicos libres improvisadores. Es debido a que, como afirma Alonso, la libre improvisación es “utópica” e “inestable” expresando así un arte “efímero” que representa su propio “extrañamiento de la mercancía”.

Si la libre improvisación parte de una ideología anti-comercial, sus practicantes han de dar con pocas salidas laborales. Es por esto que las academias no tienen interés en formarlos. Por lo contrario, los compositores sí son formados en dichas instituciones. Pues, el mercado laboral al que pueden acceder les favorece no solo como compositores

²⁵⁴ ALONSO. *Improvisación libre...* p. 95.

²⁵⁵ Ver: AA. VV. *12 Notas preliminares...* pp. 33-34.

²⁵⁶ ALONSO. *Improvisación libre...* p. 79.

sino como arreglistas y músicos teóricos. Los libres improvisadores en cambio, no cuentan con salidas profesionales de esta naturaleza, a menos de que sean también compositores. Cabe recordar que tanto Alonso, como Matthews y Galiana, son improvisadores a la vez que compositores.

Capítulo 6: Propuestas metodológicas.

En el capítulo anterior hemos visto la necesidad que tienen los libres improvisadores de entrar en un mundo de mayor reconocimiento. Es por esto que los autores españoles de libre improvisación observan que la musicología necesita encontrar nuevos paradigmas para su análisis.

Una de las maneras a través de las cuales Matthews propone indagar en la libre improvisación es mediante la idea de “paradigma científico”²⁵⁷ propuesta por Thomas Kuhn en *La estructura de las revoluciones científicas*²⁵⁸ del año 1962. Matthews explica:

“Kuhn propuso la idea del paradigma científico para designar la serie de conceptos, creencias, hipótesis y datos que juntos sirven para orientar la investigación en un campo determinado. Se trata de los criterios que guían decisiones acerca de lo que merece la pena investigar, y que proveen un contexto conceptual en el que evaluar los resultados de dicha investigación”²⁵⁹.

Partiendo de esto, Matthews propone la idea de que el estudio de las músicas actuales puede gozar de las mismas herramientas que el de las músicas pretéritas. De esta manera, invita a los musicólogos a reflexionar sobre posibles soluciones al estudio de la libre improvisación. Sin embargo, hemos de observar lo que el mismo Kuhn explica:

“Los científicos trabajan a partir de modelos adquiridos por medio de la educación y de la exposición subsiguiente a la literatura, con frecuencia sin conocer del todo o necesitar conocer qué características les han dado a esos modelos su status de paradigmas de la comunidad”²⁶⁰.

Suponemos, pues, que la razón por la que el estudio de la libre improvisación carece de paradigmas musicológicos es que sus autores trabajan únicamente desde dentro, como improvisadores, sin conocer las características que les dan el estatus a sus modelos, como bien lo dice Kuhn. Por consiguiente, la bibliografía, metodología y conceptos que están manejando estos autores no están actualizados al siglo XXI.

²⁵⁷ Ver: AA.VV. *Actas del encuentro...* p. 37.

²⁵⁸ KUHN, Thomas. *La estructura de las revoluciones científicas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1971.

²⁵⁹ Ver: AA.VV. *Actas del encuentro...* p. 37.

²⁶⁰ KUHN. *La estructura...* p. 84.

Si bien Matthews se refiere a *La estructura de las revoluciones científicas*²⁶¹ de Thomas Kuhn, publicado en el año 1962, Galiana, como ya hemos explicado, se basa en “La Teoría de la Deriva”²⁶² de Guy Debord, trabajo originalmente publicado en 1958. Por otro lado, recordamos que para su análisis Alonso emplea el ensayo de Jacques Attali, *Ruido: la política económica de la música*²⁶³ del año 1977. A su vez, Alonso se basa en las ideas nómadas de Gilles Deleuze²⁶⁴, que datan del año 1980.

De esta manera, ninguno de los autores desarrolla a fondo los conceptos de estudios musicológicos recientes. Esto, a su vez, dificulta la entrada del estudio de la libre improvisación a la academia, hecho que, como hemos visto, es fuertemente deseado por estos autores. Es por esto que, en busca de un prestigio académico, los textos españoles aquí tratados sitúan a la libre improvisación frente a la composición. Pero debido a su metodología desactualizada tratan a la composición únicamente desde la partitura.

Recordamos que la musicología actual parte desde la crisis del positivismo y, a partir del postestructuralismo, expande el objeto de estudio. Así, aparecen autores centrados en otras prácticas musicales, que van más allá de la partitura y se adentran en el análisis de la performance como centro fundamental del discurso. Uno de estos autores es el musicólogo británico Nicholas Cook. Según él:

“La orientación basada en los textos tradicionales de musicología y teoría de la música, impide el pensar en música como arte de performance. La música puede ser entendida como proceso y producto, pero la relación entre ambas define lo que es una ‘performance’ en la tradición ‘cultura’ de occidente”²⁶⁵.

Como vemos, es en este análisis donde puede encontrar su solución el problema de Matthews y Galiana que consiste de la relación entre proceso y producto. Recordamos que, debido a las contradicciones expuestas en este trabajo, no queda claro si el proceso

²⁶¹ Primera edición en inglés: KUHN, Thomas. *The structure of scientific revolutions*. Chicago, University of Chicago Press, 1962.

²⁶² Primera edición en francés: DEBORD, Guy. “Théorie de la Dérive”, *Internationale Situationniste* n° 2, 8 (1958).

²⁶³ Primera edición en francés: ATTALI, Jacques. *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique*. Paris, Presses universitaires de France, 1977.

²⁶⁴ Primera edición en alemán: DELEUZE, Gilles. *Kleine Schriften*. Berlin, Merve, 1980.

²⁶⁵ Texto original: “The text-based orientation of traditional musicology and theory hampers thinking about music as a performance art. Music can be understood as both process and product, but it is the relationship between the two that defines “performance” in the Western “art” tradition”. Traducción del autor. Ver: COOK, Nicholas. “Between process and product: music and/as performance”, *The Online Journal Of The Society For Music Theory* 2/4 (2001), [Revista electrónica]. Disponible en: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html#Beginning> Última revisión: 3 de septiembre de 2013.

de una improvisación es más importante que el producto final. Pues, para Matthews el proceso es de igual valor que el producto. Para Galiana, en cambio, el proceso es de un valor superior.

Por otro lado, el enfoque socio-político de Chefa Alonso, estudiado a través de su propuesta de “nomadismo como metáfora de la improvisación”²⁶⁶, como también el de Galiana al yuxtaponer la improvisación libre y la teoría de la deriva, parten de un suceso histórico-cultural, “nomadismo”²⁶⁷ y “deriva”²⁶⁸ respectivamente hablando, para así comprender el significado de la libre improvisación. Queremos resaltar que la respuesta a dicha cuestión se puede encontrar en los recientes estudios de performance. En torno a esto, la musicóloga Jane F. Fulcher explica lo siguiente:

“Así como los historiadores intentan comprender la construcción y comprensión de un significado, los musicólogos se preguntan no solo por las representaciones culturales sino también por las dinámicas sociales y el ‘registro’ distintivo de la comunicación de la música como un arte abstracto y de performance. Para muchos musicólogos el aspecto más fructífero del rumbo histórico reciente es la vuelta a la pregunta de cómo modelos de significado cultural se encuentran entrelazados con el significado social y político del mundo”²⁶⁹.

Observamos así cómo Cook y Fulcher proveen con respuestas a los problemas recurrentes en el discurso de libre improvisación. Por un lado Cook se interesa por la relación entre proceso y producto, ofreciendo salidas para las contradicciones establecidas entre Matthews y Galiana. Por otro lado Fulcher se interesa por la sociabilidad de la música y su comunicación, cuestión que se relaciona con el nomadismo de Alonso y la deriva de Galiana de manera más actual que los textos en los que estos se basan.

Notamos así que estos autores parecen no tener en cuenta estas perspectivas en sus trabajos, estableciendo así un debate en gran medida caduco al razonar que desde la

²⁶⁶ ALONSO. *Improvisación libre...* pp. 83-96.

²⁶⁷ Definición disponible en el Anexo 4.

²⁶⁸ *Ibidem*.

²⁶⁹ Texto original: “Just as historians attempt to grasp the construction and transmission of meaning, so musicologists are turning their inquiries not only to cultural representations but also to social dynamics and to music’s distinctive ‘register’ of communication as an abstract and performing art. For many musicologists the most fruitful aspect of recent historical directions has been the turn to the question of how patterns of cultural meaning are intertwined with the encompassing world of social and political significance”. Traducción del autor. Ver: FULCHER, Jane F. “Introduction: Defining the new cultural history of music, its origins, methodologies and lines of inquiry”, en Jane F. Fulcher (ed.) *The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music*. New York, Oxford University Press, 2011, p. 4.

musicología se sigue estudiando exclusivamente la música escrita. Tampoco tienen en cuenta los discursos y trabajos etnomusicológicos, marcando así ellos mismos cierta jerarquía. Debido a que su interés es insertar la libre improvisación en el discurso musicológico hegemónico, estos autores se refieren prácticamente nada a la etnomusicología²⁷⁰. De esta manera, se aproximan solo parcialmente a otras prácticas musicales donde la partitura no existe. En respuesta a esto se crea un discurso contradictorio que busca excluir a la libre improvisación de las otras prácticas musicales.

²⁷⁰ De hecho, considerando la totalidad de las fuentes principales encontramos una única referencia a la etnomusicología por autor. Ver: AA.VV. *Actas del encuentro...* p. 41. ALONSO. *Improvisación libre...* p. 97. y GALIANA. *Quartet...* p. 20.

Capítulo 7: Conclusiones y líneas de investigación futuras.

En este último capítulo realizaremos una síntesis del presente trabajo para así presentar nuestras conclusiones. Hemos también de presentar algunas posibles líneas de investigación. Para terminar, analizaremos el grado de realización de los objetivos marcados al comienzo de este trabajo.

Recordamos así que la libre improvisación en España se ha venido manifestando desde los años setenta como una repercusión de lo ocurrido durante la segunda mitad del siglo XX en la música culta de la Europa Occidental y en Estados Unidos. Si bien existe una falta de material relacionado con la historia general de la libre improvisación, las fuentes españolas son aún más escasas. Por esto, hemos tenido que complementar nuestras fuentes con entrevistas²⁷¹ de improvisadores españoles.

Hemos resaltado los nombres de Chefa Alonso, Josep Lluís Galiana y Wade Matthews como los únicos autores que han publicado libros dedicados en su totalidad a la libre improvisación. Hemos también observado que sus textos se basan en su experiencia como libres improvisadores. Otros nombres de autores y propagadores que resaltan son Llorenç Barber y Chema Chacón. Estos últimos autores son los que más han contribuido a la redacción de la historia de la libre improvisación en España. Chacón, por su lado, es el único que escribe desde un punto de vista de observador, ya que no es ni improvisador ni músico. Todos han sido propagadores incansables de la libre improvisación en España.

Históricamente hablando, rastreamos en España una actividad relacionada con la libre improvisación desde los años setentas, con principales focos en Madrid, Cataluña, El País Vasco, Galicia y Andalucía. Nacen así varias asociaciones y colectivos. Dichas personas son las que se encargan de organizar varios festivales, crear centros de desarrollo, publicar revistas, establecer sellos discográficos, crear varios ensambles de improvisación libre, etcétera. Destacamos además la creación de cinco orquestas de libre improvisación a lo largo de la historia de España.

²⁷¹ Todas disponibles en el Anexo 1.

Hemos realizado también un análisis discursivo de las publicaciones de los tres autores anteriormente nombrados²⁷² quienes, como ya hemos explicado, son los únicos en publicar libros íntegramente dedicados a la libre improvisación en España. Encontramos así que a partir de sus razonamientos se formulan problemas al yuxtaponer la composición y la libre improvisación, al tratar la composición únicamente desde la partitura. Cada uno de estos tres autores tiene puntos de vista propios y en común con relación a los otros. Así, hemos notado que para Matthews y Galiana, la libre improvisación es una forma de hacer música diferente y opuesta a la composición. Para Alonso, en cambio, la improvisación libre es otra manera de componer.

Sin embargo, tanto Alonso como Galiana comparten enfoques sociológicos como el nomadismo y la deriva para relacionarlos con la libre improvisación. A su vez, ambos autores se basan en filosofías de otros para desarrollar su discurso. Alonso se basa en el concepto de composición como proyecto social de Attali²⁷³ y Galiana se basa en la “teoría de la deriva” de Debord²⁷⁴. Matthews por su parte crea terminologías propias para explicar la libre improvisación únicamente desde la praxis. Así, para explicar “la manera en que la intención de cada improvisador afecta y es afectada por las de los demás”²⁷⁵, el autor crea una terminología base que él mismo llamará “dinámica de intenciones”.

Debido a sus diferentes enfoques, hemos notado que al yuxtaponer la composición escrita con la libre improvisación, se forman contradicciones entre los discursos de los autores. Una de las principales contradicciones es que para Matthews y Alonso el proceso y el producto de una improvisación son equivalentes, sin embargo, para Galiana el proceso es de mayor importancia que el producto final de una improvisación. Observamos así una incongruencia en dichos discursos.

Sin embargo, los tres autores observan la libre improvisación como práctica colectiva. Es por esto que resaltamos que los enfoques sociológicos del nomadismo de Alonso y la deriva de Galiana son ejemplos de uniones entre personas con fines comunes, como lo es la libre improvisación. Debido a que dicha práctica parte de una curiosidad artística y

²⁷² Chefa Alonso, Josep Lluís Galiana y Wade Matthews.

²⁷³ ALONSO. *Improvisación libre...* pp. 75-82.

²⁷⁴ DEBORD, Guy. “Teoría de la Deriva”, *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte* (1999). [Revista electrónica]. Disponible en: <http://www.sindominio.net/ash/is0209.htm> Última revisión: 3 de septiembre de 2013.

²⁷⁵ MATTHEWS. *Improvisando...* p. 58.

personal de sus integrantes, hemos concluido – basándonos en el nomadismo de Alonso – que es importante estudiar la trayectoria y bagaje artístico de cada improvisador miembro de un grupo de libre improvisación. Así, podríamos entender la manera en que se comunican musicalmente los improvisadores. Esta comunicación musical es lo que Matthews llama “dinámica de intenciones”, también es lo que Galiana llama “situación sonora”, concepto que parte de la deriva de Debord. Por consiguiente observamos que la trayectoria personal de cada improvisador será el elemento que afecta los tres enfoques principales de los autores.

Hemos ilustrado a través de ejemplos concretos que la escucha y público de la libre improvisación encuentran puntos en común con la interpretación y escucha de la música compuesta y la música clásica. De esta manera hemos desacreditado la exclusividad de la libre improvisación que han buscado defender los autores.

Por otro lado, hemos notado que la grabación de una libre improvisación puede fijar en el tiempo la forma de una libre improvisación. Sin embargo, la post-producción puede alterar factores como el punto de partida y final de una improvisación, valores que no pertenecen a la libre improvisación, sino a la composición. Por otro lado, la manipulación de sonidos pregrabados en tiempo real puede generar una apertura musical ampliando así las posibilidades de interacción entre los improvisadores.

En cuanto a la comercialización, hemos observado que la libre improvisación carece de reconocimientos. Deducimos que es por esta razón que se busca unirla o situarla frente a la composición, práctica socialmente reconocida. De esta manera, vemos que una de las razones de estos discursos es de carácter socio-económico. Sin embargo, hemos encontrado ideologías anti-comerciales en el discurso de Alonso, que colisionan con la dificultad expresada por los autores en torno a la organización de eventos. Notamos, pues, que es contra productivo predicar un desinterés comercial, cuando es por falta de recursos que existe una barrera para la libre improvisación.

También hemos resaltado que la academia no enseña la libre improvisación. Esto en parte es debido a que los músicos tienen más salidas laborales como compositores que como improvisadores libres. Es por esto que los autores de los libros españoles de libre improvisación buscan una inserción en la academia. Precisamente, le piden a la musicología encontrar nuevos paradigmas para su análisis.

Sin embargo, hemos notado que las propuestas metodológicas de dichos autores se basan en fuentes desactualizadas. A la vez, notamos que se ignora casi de manera absoluta la etnomusicología, y el estudio de la performance. Por consiguiente, hemos encontrado algunas posibles soluciones musicológicas actuales para los problemas de nuestros autores. Hemos, pues, señalado el interés por parte de Nicholas Cook en tratar la relación entre proceso y producto, enfoque que como ya hemos señalado dificulta el discurso de la libre improvisación. A su vez, hemos enseñado cómo Jane F. Fulcher, estudia la música como un arte social basado en la comunicación, hecho que se relaciona con el enfoque sociológico de Galiana y Alonso.

Debido a las razones previamente expuestas, invitamos, a los deseosos de continuar con esta investigación, a incorporar la musicología, con los estudios de performance. En torno a esto, Alejandro Madrid nos explica lo siguiente:

“Soy consciente de que una nueva relación entre estudios de performance y música presentará una serie de retos intelectuales nuevos y creo firmemente, sin embargo, que la perspectiva de los estudios de performance ofrece un camino para que la musicología contribuya a esos diálogos”²⁷⁶.

En el texto arriba citado, de la Revista *Trans* de etnomusicología, Madrid proporciona un dossier con bibliografía interesante para un enfoque inicial de esta naturaleza.

²⁷⁶ MADRID, Alejandro L. “¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier”, *Trans* 13 (2009), [Revista electrónica]. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/a2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier> Última revisión: 3 de septiembre de 2013.

Evaluación de los objetivos principales.

Exponemos ahora el resultado y análisis de cada uno de a los objetivos iniciales:

- **Justificar la necesidad e importancia de un estudio musicológico sobre la práctica de la improvisación libre.** Hemos estudiado a la libre improvisación introduciéndola a la musicología española exponiendo de esta manera su historia, personajes importantes, características, enfoques y carencias en su discurso.
- **Recopilar la información necesaria para un acercamiento global de la libre improvisación como punto de referencia de lo que repercute en España.** Hemos realizado un primer estudio global de la libre improvisación. Hemos resaltado de manera general sus antecedentes, influencias y sonoridad. También hemos establecido las bases para el estudio de su repercusión en España.
- **Recopilar los datos de personas, asociaciones, ensambles y eventos que han desarrollado la libre improvisación española.** Hemos elaborado una base de datos, dispuesta en el Anexo 2 del presente trabajo, en donde se pueden encontrar todos los nombres de personas y entidades sacadas de las fuentes que hemos recopilado.
- **Redactar una primera historia general de la libre improvisación en España.** Complementando los datos de las publicaciones existentes, hemos elaborado una primera redacción de carácter histórico que describe los acontecimientos en orden cronológico relacionados con la libre improvisación española.
- **Hacer un primer análisis discursivo de los textos publicados en España.** Hemos analizado de manera detallada los textos de autores españoles separando en apartados los diferentes enfoques y cuestiones que desarrollan. Hemos resaltado sus puntos en común, también hemos señalado a través de ejemplos algunas problemáticas de naturaleza contradictoria que dificultan el estudio de la libre improvisación.

- **Marcar los problemas existentes en torno al concepto de la libre improvisación y su definición.** A través del estudio analítico del presente trabajo, hemos llegado a la conclusión de que en España la libre improvisación encuentra problemas conceptuales que parten de las contradicciones de sus mismos autores. Por lo tanto resulta muy difícil su definición. Esto se debe a que la metodología que emplean los autores parte de fuentes desactualizadas. A su vez, en los textos estudiados encontramos una carencia casi absoluta hacia las reflexiones de carácter etnomusicológico.
- **Proponer posibles líneas de investigación en relación a la libre improvisación.** Observamos que debido a los problemas anteriormente expuestos, el estudio musicológico sobre libre improvisación debería incluir en sus ramas los recientes estudios de performance, cuyos comparten intereses similares pero trabajan desde un enfoque mucho mas actualizado.

Esperamos, pues, que el presente trabajo de fin de máster de la Universidad de Salamanca, sea la base para futuras investigaciones a cerca de la libre improvisación.

Bibliografía.

AA. VV. “Vol. 1: La realización del arte”, *Internationale Situationniste #s. 1-6 (1958-61)*, Madrid, Literatura Gris, 1999.

AA. VV. *12 Notas preliminares, nº 10: Improvisación, crear en el momento*. Revista de Musicología. Editorial: Gloria Collado Guevara - Doce Notas, 2002.

AA.VV. *Actas del encuentro de musicología y música contemporánea*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2002.

AA.VV. *Hurta Cordel 96-08: Festival Internacional de Música Improvisada*. Madrid, Editorial: La Casa Encendida, 2009.

ADORNO, Theodor W. *Disonancias e Introducción a la sociología de la música* en *Obra completa*, 14. Madrid, Ediciones Akal, 2009.

ALONSO, Chefa. *Improvisación libre: la composición en movimiento*. Madrid, Editorial Dos Acordes, 2008.

ALONSO, Chefa. “El nomadismo como metáfora de la improvisación”, en *Improvisación libre: la composición en movimiento*. Madrid, Editorial Dos Acordes, 2008, pp. 83-96.

ALONSO, Chefa. “Estética y ética de la improvisación/composición”, en *Improvisación libre: la composición en movimiento*. Madrid, Editorial Dos Acordes, 2008, pp. 97-105.

ALONSO, Chefa. “La improvisación como composición. La teoría de Attali”, en *Improvisación libre: la composición en movimiento*. Madrid, Editorial Dos Acordes, 2008, pp. 75-82.

ALONSO, Chefa. “Una pequeña historia sobre Musicalibre”, en *Hurta Cordel. Festival Internacional de Música Improvisada*, Madrid, La Casa Encendida, 2008, pp. 100-107.

ATTALI, Jacques. *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique*. Paris, Presses universitaires de France, 1977.

ATTALI, Jacques. *Ruido: la política económica de la música*. México, siglo xxi editores, 1995.

BAILEY, Derek. *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. Ashbourne, Moorland Pub. in association with Incus Records, 1980.

BAILEY, Derek. *La improvisación. Su naturaleza y su práctica en la música*. Gijón, Ediciones Trea, 2010.

BARBER, Llorenç; PALACIOS, Montserrat. “2.1 Nescio Nomen. La improvisación o el acto de ser libre oyendo y sonando”, en *La mosca tras la oreja: de la música experimental al arte sonoro en España*, Madrid, Editorial: Fundación Autor - Sociedad General de Autores y Editores, 2009, pp. 145-156.

BARBER, Llorenç; PALACIOS, Montserrat. *La mosca tras la oreja: de la música experimental al arte sonoro en España*. Madrid, Editorial: Fundación Autor - Sociedad General de Autores y Editores, 2009.

BORGO, David. *Reverence for uncertainty: Chaos, order, and the dynamics of musical free improvisation*. Los Angeles, University of California, 1999.

CAGE, John. “Indeterminacy”, en *Silence: Lectures and Writings*. Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 1961, pp. 260-273. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/55116244/John-Cage-Silence> Última consulta: 4 de septiembre de 2013.

CAGE, John. *Silence: Lectures and Writings*. Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 1961. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/55116244/John-Cage-Silence> Última consulta: 4 de septiembre de 2013.

CHACÓN, Chema. “Apuntes acerca de la música improvisada libre en España”, en *Hurta Cordel. Festival Internacional de Música Improvisada*, Madrid, La Casa Encendida, 2008, pp. 83-93.

CHACÓN, Chema. “Creación artística versus realidad social”, en Gloria Collado Guevara (ed.) *Doce notas preliminares, Número 10: Improvisación, crear en el momento*. Madrid, Revista de Musicología, 2002, pp. 51-64.

CHACÓN, Chema. "Música improvisada libre en España". Disponible en: <http://www.asociacionmusicalibre.com/wp/index.php/publicaciones/2/> Última consulta: 4 de septiembre de 2013.

COOK, Nicholas. "Between process and product: music and/as performance", *The Online Journal Of The Society For Music Theory* 2/4 (2001), [Revista electrónica]. Disponible en: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html#Beginning> Última consulta: 4 de septiembre de 2013.

COSTA, Rogério. "Free Musical Improvisation and the Philosophy of Gilles Deleuze". *Perspectives of New Music* 49 no. 1, (2011), pp. 127–42.

DAVIDSON, Neil. *Composition in improvisation: forms an otherwise*. Glasgow, University of Glasgow, 2010.

DEBORD, Guy. "Teoría de la Deriva", *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte* (1999). [Revista electrónica]. Disponible en: <http://www.sindominio.net/ash/is0209.htm> Última consulta: 4 de septiembre de 2013.

DEBORD, Guy. "Théorie de la Dérive", *Internationale Situationniste* n° 2, 8 (1958).

DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*, [1967], Valencia, Editorial Pretextos, 1999.

DELEUZE, Gilles. *Kleine Schriften*. Berlin, Merve, 1980.

FERNÁNDEZ, Agustí. "Derek Bailey y la improvisación libre" en *La improvisación. Su naturaleza y su práctica en la música*. Gijón, Ediciones Trea, 2010. pp. 15-18.

FETTERMAN, William. "4' 33", 0' 00": Variaciones sobre una acción disciplinada", *Arte sonoro*. Disponible en: <http://www.uclm.es/artesonoro/olobo3/fetterman/variaciones.html#1> Última consulta: 4 de septiembre de 2013.

FORD, Charles C. "Free collective improvisation in higher education". *British Journal of Music Education*. Vol. XII. 06 (1995) pp. 103-112. Disponible en: <http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&aid=2911964> Última consulta: 4 de septiembre de 2013.

FULCHER, Jane F. "Introduction: Defining the new cultural history of music, its origins, methodologies and lines of inquiry", en Jane F. Fulcher (ed.) *The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music*. New York, Oxford University Press, 2011.

GALIANA GALLACH, Josep Lluís. "De la naturaleza de la improvisación libre: Elementos esenciales para su identificación y diferencias con la composición escrita", en *Quartet de la Deriva. La improvisación libre y la teoría de la deriva*. Valencia, Editorial Obrapropia, 2012, pp. 54-68.

GALIANA GALLACH, Josep Lluís. "Introducción", en *Quartet de la Deriva. La improvisación libre y la teoría de la deriva*. Valencia, Editorial Obrapropia, 2012, pp. 19-21.

GALIANA GALLACH, Josep Lluís. "La improvisación libre como proceso creativo heurístico y rizomático", en *Quartet de la Deriva. La improvisación libre y la teoría de la deriva*. Valencia, Editorial Obrapropia, 2012, pp. 57-59.

GALIANA GALLACH, Josep Lluís. "Preliminares de la investigación", en *Quartet de la Deriva. La improvisación libre y la teoría de la deriva*. Valencia, Editorial Obrapropia, 2012, pp. 105-134.

GALIANA GALLACH, Josep Lluís. "Primera situación sonora del Quartet de la Deriva", en *Quartet de la Deriva. La improvisación libre y la teoría de la deriva*. Valencia, Editorial Obrapropia, 2012, pp. 142-174.

GALIANA GALLACH, Josep Lluís. *Quartet de la Deriva. La improvisación libre y la teoría de la deriva*. Valencia, Editorial Obrapropia, 2012.

GOLDSTEIN, Halina; KORGAARD, Peter. *Improvisation og frigørelse i det 20. århundredes kunstmusik og Institut*. Aalborg, Aalborg Universitetsbibliotek, 1994.

HALL, Tom. *Free Improvisation: A Practical Guide*. Boston, Bee Boy Press, 2009.

KUHN, Thomas. "Prioridad de los paradigmas", en *La estructura de las revoluciones científicas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1971, pp. 80-91.

KUHN, Thomas. *La estructura de las revoluciones científicas*, [1962], Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2004. Disponible en:

<http://metodologiainvestigacionpolitica.blogspot.com.es/2012/01/la-estructura-de-las-revoluciones.html> Última consulta: 4 de septiembre de 2013.

KUHN, Thomas. *The structure of scientific revolutions*. Chicago, University of Chicago Press, 1962.

MADRID, Alejandro L. “¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier”, *Trans 13* (2009), [Revista electrónica]. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/a2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier> Última consulta: 4 de septiembre de 2013.

MATTHEWS, Wade. "Intimidad y límite: reflexiones sobre el perro de Stockhausen" en *La Balsa de la Medusa n° 49*, 1999. Madrid, pp 77-92.

MATTHEWS, Wade. “Colectividad e intencionalidad en la libre improvisación europea; factores orientativos para un estudio musicológico”, en Begoña Lolo y Alfredo Aracil (eds.) *Actas del encuentro de musicología y música contemporánea*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2002, pp. 37-46.

MATTHEWS, Wade. “La libre improvisación en el contexto de la creación musical”, en *Improvisando: La libre creación musical*. Madrid, Editorial Turner Publicaciones, 2012, pp. 19-61.

MATTHEWS, Wade. “Mil seiscientos veinte palabras sobre la improvisación” en *Hurta Cordel 96-08: Festival Internacional de Música Improvisada*. Madrid, Editorial: La Casa Encendida, 2009, pp. 28-35.

MATTHEWS, Wade. “Quince segundos para decidirse”, en Gloria Collado Guevara (ed.) *Doce notas preliminares, Número 10: Improvisación, crear en el momento*, Madrid, Revista de Musicología, 2002, pp. 15-39.

MATTHEWS, Wade. *Improvisando: La libre creación musical*. Madrid, Editorial Turner Publicaciones, 2012.

MOLINA ALARCÓN, Miguel. “Auscultando la improvisación libre a la deriva”, en *Quartet de la Deriva. La improvisación libre y la teoría de la deriva*. Valencia, Editorial Obrapropia, 2012, pp. 15-18.

MORENO, Jesús. “Pelayo Fernandez Arrizabalaga A Solo”, (2005). Disponible en: http://www.tomajazz.com/chaminera/pelayo_fernandez.htm Última consulta: 20 junio 2013.

MORGAN, Robert P. *La Historia del Siglo XX: Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Madrid, Ediciones Akal, S. A., 1999 (1994)

MORRIS, Joe. “An essay by Joe Morris” [Reseña del libro *Perpetual Frontier*]. Disponible en: <http://www.pointofdeparture.org/PoD39/PoD39PerpetualFrontier.html> Última consulta: 4 de septiembre de 2013.

MORRIS, Joe. “European Free Improvisation”, en *Perpetual Frontier. The properties of Free Music*. Stony Creek, Riti Publishing, 2012, pp. 98-105.

MORRIS, Joe. *Perpetual Frontier. The properties of Free Music*. Stony Creek, Riti Publishing, 2012.

NACHMANOVITCH, Stephen. *Free Play. Improvisation in Life and Art*. New York, Jeremy P. Tarcher/Putnam, 1990.

NOGLIK, Bert. “La música improvisada europea”, en *Hurta Cordel. Festival Internacional de Música Improvisada*, Madrid, La Casa Encendida, 2008, pp. 44-59.

PARKER, Evan. “De Motu for Buschi Niebergall”, *Man & Machine 1992*, Zaal de Unie 1992. Disponible en: <http://www.efi.group.shef.ac.uk/fulltext/demotu.html> Última consulta: 4 de septiembre de 2013.

PRESSING, Jeff. “Free jazz and the avant-garde”, en Mervyn Cooke, David Horn (ed.) *The Cambridge companion to jazz*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 202-216.

S.N. “El tercer Festival de la Libre Expresión Sonora se plantea la renovación del lenguaje musical”, *El País*, 7 de marzo de 1982. Disponible en: http://elpais.com/diario/1982/03/07/cultura/384303605_850215.html Última consulta: 4 de septiembre de 2013.

SMITH, Hazel; DEAN, Roger. *Improvisation hypermedia and the arts since 1945*. Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1997.

STENSTRÖM, Harald. "Background of Free Improvisation", en *Free Ensemble Improvisation*, University of Gothenburg, 2009, pp. 21-26.

STENSTRÖM, Harald. *Free Ensemble Improvisation*. Göteborg, University of Gothenburg, 2009.

ZULIAN, Claudio. "La experiencia del colectivo de improvisación libre: Músicas de Vanguardia, Free Jazz y Músicas Alternativas", en *Alter(Músiques)Natives*, KRTU, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona, 1995. pp. 106-109. Disponible en: http://www.acteon.es/czulian/exp_colectivo.htm Última consulta: 4 de septiembre de 2013.

Otras Fuentes:

Archivo Situacionista Hispano. *Definiciones. Internacional Situacionista*. Disponible en: <http://www.sindominio.net/ash/is0108.htm> Última consulta: 4 de septiembre de 2013.

Mesa redonda: Improvisando. Con Chefa Alonso, Josep Lluís Galiana y Wade Matthews. Modera Miguel Álvarez-Fernández. En Madrid a 19 de febrero de 2013. Disponible en: <http://www.elargonauta.com/noticias/259/> Última consulta: 4 de septiembre de 2013.

European Free Improvisation Pages. Disponible en: <http://www.efi.group.shef.ac.uk/> Última consulta: 4 de septiembre de 2013.

Improvisación libre en España - 04/12/10. Programa Ars Sonora de Radio Clásica. Disponible en: <http://www.rtve.es/alcarta/audios/ars-sonora/ars-sonora-improvisacion-libre-espana-04-12-10/952635/> Última consulta: 4 de septiembre de 2013.

Improvisación libre: tres libros recientes - 27/04/13. Programa Ars Sonora de Radio Clásica. Disponible en: <http://www.rtve.es/alcarta/audios/ars-sonora/ars-sonora-improvisacion-libre-tres-libros-recientes-27-04-13/1791072/> Última consulta: 4 de septiembre de 2013.

Anexo 1. Entrevistas.

Este trabajo de fin de máster viene acompañado de un CD en el cual se encuentran las siguientes grabaciones en formato de MP3.

- Entrevista con Chefa Alonso. En Madrid a 16 de febrero de 2013. Duración: 02:31:45.
- Entrevista con Josep Lluís Galiana. En Salamanca a 15 de mayo de 2013. Duración: 01:39:38.
- Simposio sobre Libre Improvisación en el Seminario de Doctorado de Musicología. Intervienen: Josep Lluís Galiana (Saxofonista, improvisador, musicólogo), María Palacios (USAL). En el Salón de Actos de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Salamanca a 17 de mayo de 2013. Duración: 01:41:16.
- Entrevista con Chema Chacón. En Madrid a 6 de Junio de 2013. Duración: 00:51:58.

Anexo 2. Listas onomásticas españolas.

Las siguientes listas le serán útiles al lector para ubicarse rápidamente dentro del panorama nacional a la hora de interpretar este trabajo. Se dividen en 16 secciones:

1. Improvisadores. (196 en total)
2. Grupos de improvisación. (59 en total)
3. Orquestas de improvisación. (5 en total)
4. Festivales. (21 en total)
5. Asociaciones y Colectivos. (9 en total)
6. Ciclos de concierto. (7 en total)
7. Salas. (11 en total)
8. Instituciones. (2 en total)
9. Centros. (4 en total)
10. Sedes. (2 en total)
11. Sellos. (17 en total)
12. Programas de Radio. (4 en total)
13. Revistas. (2 en total)
14. Libros. (7 en total)
15. Difusores. (6 en total)
16. Algunos talleres, cursos y encuentros. (4 en total)

Los nombres y referencias aquí expuestas son extraídos principalmente de las publicaciones de los autores Llorenç Barber²⁷⁷, Chema Chacón²⁷⁸, Chefa Alonso²⁷⁹ Jesús Moreno²⁸⁰ y Claudio Zulian²⁸¹ como también de las entrevistas²⁸² realizadas en el trabajo de campo.

²⁷⁷ Ver: BARBER. *La mosca...* pp. 145-156.

²⁷⁸ Ver: AA.VV. *Hurta Cordel...* pp. 83-93 y CHACÓN, Chema. “Música improvisada libre en España”, Disponible en: <http://www.asociacionmusicalibre.com/wp/index.php/publicaciones/2/> Última revisión: 3 de septiembre de 2013.

²⁷⁹ Ver: AA.VV. *Hurta Cordel...* pp. 100-107.

²⁸⁰ Ver: MORENO, Jesús. “Pelayo Fernandez Arrizabalaga A Solo”. Disponible en: http://www.tomajazz.com/chaminera/pelayo_fernandez.htm Última consulta: 20 de junio de 2013.

²⁸¹ ZULIAN, Claudio. “La experiencia del colectivo de improvisación libre: Músicas de Vanguardia, Free Jazz y Músicas Alternativas”, en Alter(Músiques)Natives, KRTU, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona, 1995. pp. 106-109. Disponible en: http://www.acteon.es/czulian/exp_colectivo.htm Última consulta: 4 de septiembre de 2013.

²⁸² Las entrevistas con Chefa Alonso, Chema Chacón y Josép Lluís Galiana están disponibles en el Anexo 1 de este trabajo.

Hemos utilizado la información disponible en internet para ampliar los datos aquí disponibles. Los links que complementan algunas entradas se encuentran adjuntos a estas.

1. Improvisadores.

ABREU, Fernando. Clarinete y clarinete bajo. Ha participado en la Orquesta de Música Espontánea de Galicia; OMEGA.

ALBIZU, Celestino. Percusionista.

ALGORA, Esteban. Improvisa con Alessandra Rombolá.

ALONSO, Chefa. Nace en La Coruña, reside en Madrid. Es una de las fundadoras de la Asociación Musicalibre de Madrid creada en 1995. Grupos, entre otros: Akafree; y, Sin Red: con Ildelfonso Rodríguez, Cova Villegas y Víctor M. Díez. Ha impartido varios talleres. Toca en Orquesta FOCO. Es cofundadora de la Orquesta OMEGA y Orquesta Entenguerengue. Publica en 2008 *Improvisación Libre, la Composición en Movimiento* el primer libro en España dedicado en su totalidad a la improvisación libre. C.V. disponible en: <http://chefaalonso.wordpress.com/c-v/>, también en <http://www.aulademusicas.com/chefa.html> Última revisión: 3 de septiembre de 2013.

ALTABA, Eduard. CIL, Colectivo de Improvisación Libre. Barcelona años 1980 y 1981. Colectivo IBA. Orquesta IBA.

ÁLVAREZ, Valentín. Miembro fundador del trío Orgón. Colectivo Madrileño de Improvisación.

APARICI, Sisco. Percusionista. Valencia. Improvisa en el Quartet de la Deriva con Josep Lluís Galiana, Gregorio Jiménez y Vicent Gómez.

ARBENZ, Marian. Ha participado en el Festival Internacional de Improvisación Hurta Cordel de la Asociación Musicalibre.

ARES, Fito. Ha participado en la Orquesta de Música Espontánea de Galicia; OMEGA.

ARREGUI, Andrés. Improvisa con Wade Matthews.

ATÚNEZ, Marcellí. CIL, Colectivo de Improvisación Libre. Barcelona años 1980 y 1981.

BAGÜESTE, Justo. Colectivo Madrileño de Improvisación.

BALAGUER, Luis. Guitarra flamenca en Orquesta Entenguerengue

BALANYÀ, Josep María. Dúo con Pelayo Fernández Arrizabalaga.

BÁRBARA, Tony. Saxos y controlador de vientos en Orquesta Entenguerengue.

BARBER, Llorenç. Nace en Aiello de Malferit, Valencia. Campanólogo. En 1979 es Director del Aula de música de la Universidad Complutense de Madrid. Programa los Festivales de la Libre Expresión Sonora. Publica, junto con la etnomusicóloga Montserrat Palacios, el libro *La Mosca Tras La Oreja*. Su actividad se puede apreciar a través del Taller de música mundana (1978), el Flatus vocis trío (1987), el Festival de Música Contemporánea Ensembls, el Festival de arte sonoro Anem Anem y la Festa de la Escolta (2010), entre otras. Más información disponible en: www.lorenbarber.com y <http://www.uclm.es/artesonoro/LlorensBARBER/biografia.html> Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

BARBERÁN, Ruth. Asociación IBA. *Collectiu d'Improvisació*. Trío con Ferran Fages, y Alfredo Costa Monteiro. Orquesta IBA.

BENOÎT, Olivier. Ha dirigido a la Orquesta FOCO.

BERROCAL, Javier F. Guitarra eléctrica en Orquesta Entenguerengue.

BONEQUI, Julian. Toca en Orquesta FOCO.

BRAVO, Antonio. Ha participado en el Festival Internacional de Improvisación Hurta Cordel de la Asociación Musicalibre.

BRAVO, Antonio. Realiza sesiones improvisadas con conducción en La Casa de Los Jacintos, Madrid. Improvisa en Orquesta FOCO. Miembro de la asociación Musicalibre.

BREUSS, Markus. Madrid. Trompetista nacido en Suiza en 1956. Improvisa en Orquesta FOCO. También con Pelayo Arrizabalaga. Funda el grupo Clónicos. Miembro de la fundación Musicalibre. Improvisa en Scorecrackers y Kalimpong Trio. Más en http://www.experimentaclub.com/data/markus_breuss/ Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

BRNCIC, Gabriel. Improvisa en el grupo Multimúsica con Eduardo Polonio y Claudio Zulian. Colectivo de Improvisación Libre de Barcelona, CIL.

BUTCHER, John. Ha dirigido a la Orquesta FOCO.

CAMARENA Julio. Improvisa con Wade Matthews.

CAMPOS, Sancho. Batería en Orquesta Entenguerengue.

CANTIZANO, Raúl. Guitarra flamenca y zanfoña en Orquesta Entenguerengue.

CANTÓN, Eloísa. Violín en Orquesta Entenguerengue.

CARDA, Alfredo. Trompetista. Miembro fundador del trío Orgón. Colectivo Madrileño de Improvisación.

CARLI, Carlos. Colectivo Madrileño de Improvisación.

CARMONA, Javier. Percusión. Ha tocado con Javier Chefa Alonso y Ricardo Tejero en la London Improvisers Orchestra. Dúo con Tsukiko Amakawa. Toca en Orquesta FOCO.

CARRASCO, Paloma. Realiza sesiones improvisadas con conducción en La Casa de Los Jacintos, Madrid. Badulaque Dúo con Marcos Monge. Toca en Orquesta FOCO.

CASTRO, Andrés. Sitar. Toca en orquesta OMEGA.

CASTRO, Carlos. Vibráfono y percusión en orquesta OMEGA.

CERVERA, Enric. CIL, Colectivo de Improvisación Libre. Barcelona años 1980 y 1981.

CHASTANG, Miguel Ángel. Colectivo Madrileño de Improvisación.

CHAVES, Enrique. Violín en Orquesta Entenguerengue.

COMELADE, Pascal. Barcelona.

CORCHERO, Andrés. Bailarín. Miembro Orquesta IBA. Asociación IBA.

COROMINAS, Sisu. IBA. Collectiu d'Improvisació.

CORRALES, Antonio. Contrabajo en Orquesta Entenguerengue.

COSTA MONTEIRO, Alfredo. Asociación IBA. *Collectiu d'Improvissació*. Trío con Ferran Fages y Ruth Barberán. Trabajos publicados en Étude Records.

COXHILL, Lol. Ha participado en el Festival Internacional de Improvisación Hurta Cordel de la Asociación Musicalibre.

CREK, Juan. Macromassa. CIL, Colectivo de Improvisación Libre en Barcelona.

CRESPO, Ángel. Colectivo Madrileño de Improvisación.

CUSA, Francesco. Ha participado en el Festival Internacional de Improvisación Hurta Cordel de la Asociación Musicalibre.

DAVIES, Rhodi. Grupo Muta con Alessandra Rombolá e Ingar Zach.

DEL RÍO, Juan. Flauta travesera, clarinete y percusión en Orquesta Entenguerengue.

DÍEZ, Víctor M. Poeta e improvisador en Sin Red con Chefa Alonso, Ildefonso Rodríguez y Cova Villegas. Toca en Orquesta FOCO.

DURRANT, Phil. Ha dirigido a la Orquesta FOCO.

EDUARDO, Zè. CIL, Colectivo de Improvisación Libre. Barcelona años 1980 y 1981.

EDWARDS, John. Ha participado en el Festival Internacional de Improvisación Hurta Cordel de la Asociación Musicalibre.

ERKIZIA, Xabier. Festival Ertz, en Bera y San Sebastián

ESCANED, Javier. Toca en Orquesta FOCO.

ESTEVAN, Pedro. Colectivo Madrileño de Improvisación.

FAGES, Ferran. Barcelona. Asociación IBA. *Collectiu d'Improvissació*. Trío con Ruth Barberán y Alfredo Costa Monteiro. Trabajos publicados en Étude Records. Orquesta IBA.

FARALDO, Ángel. Galicia. Electrónica. Dúo YUAF con Yolanda Uriz.

FELIU, Isaac. Trombón. Toca en orquesta OMEGA.

FENGXIA, Xu. Ha participado en el Festival Internacional de Improvisación Hurta Cordel de la Asociación Musicalibre.

FERNÁNDEZ ARRIZABALAGA, Pelayo. Nace en Laredo, Cantabria en 1949. Reside en Suiza. Saxofonista, clarinetista bajo, giradiscos. Miembro fundador del trío Orgón. Colectivo Madrileño de Improvisación. Grupos: Dúo con Josep María Balanyà. Breuss-Arrizabalaga Quintet. FMOL-trío y Colectivo Hispano-Suiza.

FERNÁNDEZ MIRÓN, Christian. Toca en Orquesta FOCO.

FERNÁNDEZ, Agustí. Nace en Palma de Mallorca en 1954. Pianista. Director y fundador Orquesta IBA. 1998-2001. Imparte clases de improvisación en la ESMUC, Escuela Superior de Música de Cataluña. Trío Aurora con Barry Guy y Ramón López. Tríez con Baldo Martínez y Ramón López. Dúo con el percusionista noruego Ingar Zach. Más en: <http://www.agustifernandez.com/biografia.html> Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

FERNÁNDEZ, Carmen. Chelo en Orquesta Entenguerengue.

FERNÁNDEZ, Christian. Realiza sesiones improvisadas con conducción en La Casa de Los Jacintos, Madrid.

FISCHER, Michael. Ha dirigido a la Orquesta FOCO.

FLORIDIS, Floros. Ha participado en el Festival Internacional de Improvisación Hurta Cordel de la Asociación Musicalibre.

FRIAS, Jorge. Toca en Orquesta FOCO.

FUCHS, Wolfgang. Ha dirigido a la Orquesta FOCO.

GALIANA GALLACH, Josép Lluís. Nace en Valencia. Saxofonista, improvisador y compositor. Dedicado a la libre improvisación, la música contemporánea, el jazz y la electroacústica. Publica el libro *Quartet de la Deriva. La improvisación libre y la teoría de la deriva*, Editorial Obrapropia. Más en <http://www.joseplluisgaliana.com/biografia/> Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

GALICIA, José Antonio. Colectivo Madrileño de Improvisación.

GALLEGO, Nilo. Barcelona. Toca en Orquesta FOCO.

GARCÍA DE LA TORRE, Alfonso. Improvisa en el grupo vasco Sirius con Guillermo Lauzurica e Ignacio Monterrubio.

GARCÍA, Carmen. Chelo en Orquesta Entenguerengue.

GARCÍA, Francis. Realiza sesiones improvisadas con conducción en La Casa de Los Jacintos, Madrid. Toca en Orquesta FOCO.

GARCÍA, Juan Carlos. CIL, Colectivo de Improvisación Libre. Barcelona. Bailarín.

GEBBIA, Gianni. Ha participado en el Festival Internacional de Improvisación Hurta Cordel de la Asociación Musicalibre.

GÓMEZ, Vicent. Electroacústica. Valencia. Improvisa en el Quartet de la Deriva con Josep Lluís Galiana, Gregorio Jiménez y Sisco Aparici.

GONZÁLES, Eva. Violín en Orquesta Entenguerengue.

GONZÁLEZ PISONERO, Marta. Viola en Orquesta Entenguerengue.

GONZÁLEZ, Andrés. Batería en Orquesta Entenguerengue.

GONZÁLEZ, Suso. Improvisa en el grupo Scorecrackers.

GUY, Barry. Compositor y contrabajista involucrado en la improvisación barroca y contemporánea. Trío Aurora con Agustí Fernández y Ramón López. Más en <http://www.barryguy.com/biographies/barry/index.html> Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

IBARRA, Susie. Ha participado en el Festival Internacional de Improvisación Hurta Cordel de la Asociación Musicalibre.

IRAZOKI, Joseba. Festival Ertz, en Bera y San Sebastián

ITEN, Werner. Ha participado en el Festival Internacional de Improvisación Hurta Cordel de la Asociación Musicalibre.

JARÉN, Juan. Toca en Orquesta FOCO.

JAUNIAUX, Catherine. Ha participado en el Festival Internacional de Improvisación Hurta Cordel de la Asociación Musicalibre.

JIMÉNEZ, Gregorio. Compositor electroacústico. Valencia. Improvisa en el Quartet de la Deriva con Josep Lluís Galiana, Vicent Gómez, y Sisco Aparici.

JIMÉNEZ, Nicolás. Oboe en Orquesta Entenguerengue.

JORDÁ, Sergi. Madrid 1961. Grupo Clónicos. Improvisación por ordenador y síntesis de voz.

KAUCIC, Zlatko. CIL, Colectivo de Improvisación Libre. Barcelona años 1980 y 1981.

KAZAROFF, Gregorio. Electrónica. Madrid. Realiza sesiones improvisadas de conducción en La Casa de Los Jacintos, Madrid. Improvisa con Ebba Rohwedder. Actividades de improvisación y cine mudo. Compañía Más Música. Toca en Orquesta FOCO.

KOWALD, Peter. (1944-2002) Contrabajista alemán. Dirigió el debut de la Orquesta FOCO en 1996, también en el año 2002. Fuente de inspiración para varios improvisadores de la asociación Musicalibre. Los miembros del grupo Sin Red confirman esto en el documental producido por Barbara Meyer, disponible en: <http://vimeo.com/43814763#> Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

LAGINESTRA, Merran. Realiza sesiones improvisadas con conducción en La Casa de Los Jacintos, Madrid. Toca en Orquesta FOCO. Ha participado en el Festival Internacional de Improvisación Hurta Cordel de la Asociación Musicalibre.

LAMAS, Xacobe. Violinista. Ha participado en la Orquesta de Música Espontánea de Galicia; OMEGA.

LAUZURICA, Guillermo. Improvisa en el grupo vasco Sirius con Ignacio Monterrubio y Alfonso García de la Torre.

LÉANDRE, Joël. Ha participado en el Festival Internacional de Improvisación Hurta Cordel de la Asociación Musicalibre.

LEGIDO, Lar. Batería en orquesta OMEGA.

LISBONA, Patricia. Flauta en Orquesta Entenguerengue.

LÓPEZ PASTOR, Antonio. Se conoce bajo el seudónimo de Anton Ignorant. Nace en 1957 en Murcia en 1957. Reside en Barcelona desde 1964. Músico autodidacta. Colectivo Gràcia Territori Sonor.

LÓPEZ, Graciela. Toca en Orquesta FOCO.

LÓPEZ, Pedro. Madrid. Percusionista. Trío Zyklus. En 1993 crea junto con Belma Martín el Dúo Modisti. Entre 1997 y 1999 los mismos crean CEDI (Centro de Encuentro para el Desarrollo de la Improvisación). Es uno de los creadores de la Asociación Musicalibre de Madrid fundada en 1995.

LÓPEZ, Ramón. Percusionista y compositor de Alicante. Actualmente reside en París. Trío Aurora con Agustí Fernández y Barry Guy. Grupo Tríez con Baldo Martínez y Agustí Fernández. Más en <http://www.ramonlopez.net/bio.html> Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

MACKNESS, Vanessa. Ha dirigido a la Orquesta FOCO.

MADAMMECELL. Pianista. Toca en orquesta OMEGA.

MARISTANY, Xavier. Barcelona. Fundador de la Orquesta del Caos.

MARTÍN, Belma. Conocida también como Belma Mullor. Voz. En 1993 crea Dúo Modisti con Pedro López. Entre 1997 y 1999 los mismos crean CEDI (Centro de Encuentro para el Desarrollo de la Improvisación). Es una de las fundadoras de la Asociación Musicalibre creada en Madrid en 1995. Más en: <http://modisti.com/belma.php> Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

MARTÍN, Sara. Flauta travesera en Orquesta Entenguerengue.

MARTÍNEZ, Baldo. Madrid. Contrabajista. Trío Zyklus. Grupo Tríez con Ramón López y Agustí Fernández.

MARTÍNEZ, Bernardo. Ha participado en el Festival Internacional de Improvisación Hurta Cordel de la Asociación Musicalibre. Ha participado en la Orquesta de Música Espontánea de Galicia; OMEGA.

MATTHEWS, Wade. Improvisador, escritor, compositor. Clarinete bajo, flauta, laptop, medios electroacústicos. Norteamericano, reside en Madrid desde 1989. Tesis Doctoral

sobre la improvisación musical guiada por sonidos electrónicos en la Universidad de Columbia de Nueva York. Libro: *Improvisando. La Libre Creación Musical*, 2012. En la sala Cruce dirige el ciclo y festival ¡Escucha! desde 2001. Improvisa con Ingar Zach, Julio Camarena y Andrés Arregui. Es uno de los creadores de la Asociación Musicalibre de Madrid fundada en 1995. Más en: http://www.wademathews.info/Wade_Matthews/HOME.html Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

MATTIN. Guecho, Vizcaya. Reside en Berlín. Laptop y guitarra eléctrica. Sellos propios: w.m.o/r y Desetxea (*net-label*). Géneros: *Noise* y electrónica.

MERTÍNEZ, Agustí. Barcelona. Trabajos publicados en Étude Records.

MESTRES, Josep Maria. Músico de formación clásica. Improvisa con Joan Josep Ordinas y Claudio Zulian en la agrupación Tres Tristes Tigres. CIL, Colectivo de Improvisación Libre de Barcelona.

MEYER, Barbara. Madrid. Violonchelista y cineasta alemana. Es una de las fundadoras de la Asociación Musicalibre creada en Madrid en 1995. Toca en Orquesta FOCO. Grupo: Sin Red. Su documental a cerca de este grupo está disponible en <http://vimeo.com/43814763#> Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

MIG. Guitarra eléctrica. Toca en orquesta OMEGA.

MINTON, Phil. Ha participado en el Festival Internacional de Improvisación Hurta Cordel de la Asociación Musicalibre.

MONGE, Marcos. Badulague Dúo con Paloma Carrasco. Toca en Orquesta FOCO.

MONTEERRUBIO, Ignacio. Improvisa en el grupo vasco Sirius con Guillermo Lauzurica y Alfonso García de la Torre.

MONTIEL, Antonio. Trompeta en Orquesta Entenguerengue.

MORA, Luisa. Flauta travesera en Orquesta Entenguerengue.

MORRIS, Lawrence D. “Butch”. Estados Unidos (1947-2013). Compositor e improvisador. Ha sido director en Barcelona de la Orquesta del Caos, el Taller de *Musics* y la Orquesta IBA. En Madrid con la Orquesta FOCO.

MOVE, María. Voz en orquesta OMEGA.

MULLOR, Belma M. Madrid. También conocida como Belma Martín. Es una de las fundadoras de la Asociación Musicalibre en Madrid.

MULLOR, Isabel. Improvisa en el grupo Scorecrackers de Madrid.

MUNT, Nèstor. Trompetista de Barcelona.

MURGA, Antonio. Guitarra eléctrica en Orquesta Entenguerengue.

NICOLS, Maggie. Ha participado en el Festival Internacional de Improvisación Hurta Cordel de la Asociación Musicalibre.

NUBLA, Víctor. Electrónica. Grupo Macromassa. CIL, Colectivo de Improvisación Libre en Barcelona. Organiza Impro Nits en el Electric Bar. Crea en 1996 el colectivo Gràcia Territori Sonor. Más en: http://www.experimentaclub.com/data/victor_nubla/
Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

OFFERMANS, Wil. Ha participado en el Festival Internacional de Improvisación Hurta Cordel de la Asociación Musicalibre.

ORDINAS, Joan Josep. Electroacústica. Músico de formación clásica. CIL, Colectivo de Improvisación Libre. Barcelona años 1980 y 1981. A partir de 1978 improvisa en el laboratorio electroacústico Phonos con Claudio Zulian y Robert Tomas.

OTERO, Quique. Teclados. Toca en orquesta OMEGA.

PANIAGUA, Luis. Nace en Madrid en 1957. Especializado en lira, kithara y arpa arqueada.

PARDO, Jorge. Colectivo Madrileño de Improvisación.

PEDREIRA, Javi. Toca en Orquesta FOCO.

PÉREZ, Pablo. Contrabajista. Toca en orquesta OMEGA.

PERUCHO, Oriol. Nace en 1954 en Barcelona. Baterista.

PEXARIÑO, Javier. Toca en Orquesta FOCO.

POLONIO, Eduardo. Improvisa en el grupo Multimúsica con Gabriel Brncic y Claudio Zulian. Colectivo de Improvisación Libre de Barcelona, CIL.

PONS, José. Trombón en Orquesta Entenguerengue.

POP. Voz y objetos sonoros en orquesta OMEGA.

QUAN NINH, Lê. Ha dirigido a la Orquesta FOCO.

RAÑA, Sandra. Violín en Orquesta Entenguerengue.

RATO, Pedro. Realiza sesiones improvisadas con conducción en La Casa de Los Jacintos, Madrid. Toca en Orquesta FOCO.

REDONDO, José Luis. Barcelona. Trabajos publicados en Étude Records.

REGA, Pablo. Director de la Orquesta OMEGA donde también toca guitarra eléctrica. Proyectos en Cataluña: Neumática y z1c0. Toca en Orquesta FOCO. Más en: <http://pablorega.blogspot.com.es/> Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

REMANAN, Roland. Ha dirigido a la Orquesta FOCO.

RIGLER, Jane. Norteamericana. Funda con Alessandra Rombolá el dúo Moveable-Do. Improvisación libre y música contemporánea.

RODRÍGUEZ LEGIDO, Luis Alberto. Miembro de la Orquesta Omega.

RODRÍGUEZ, Américo. Ha participado en el Festival Internacional de Improvisación Hurta Cordel de la Asociación Musicalibre.

RODRÍGUEZ, Ildefonso. León 1952. Poeta. Saxofonista en Sin Red, improvisa con Chefa Alonso, Cova Villegas y Víctor M. Díez. Improvisa en Orquesta FOCO.

ROHWEDER, Ebba. Alemana. Flautas, electrónica, vídeo. Formación clásica. Realiza sesiones improvisadas con conducción en La Casa de Los Jacintos, Madrid. Electroacústica, junto con Gregorio Kazaroff. Actividades de improvisación y cine mudo. Compañía Más Música. Toca en Orquesta FOCO. Más en: <http://www.ebbarohweder.com/improvisacion.html> Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

ROJAS-MARCOS, Alejandro. Piano en Orquesta Entenguerengue.

ROJAS-MARCOS, Sergio. Bajo eléctrico en Orquesta Entenguerengue.

ROMBOLÁ, Alessandra. Flautista italiana que vive desde 2002 en Madrid. Funda con Jane Rigler el dúo Moveable-Do. Improvisación libre y música contemporánea. Toca además con Ingar Zach, Esteban Algora, y Rhodi Davies.

SAIZ, Suso. Colectivo Madrileño de Improvisación.

SALVATIERRA, Emilio. Batería en Orquesta Entenguerengue.

SANÍN, Mauro. Zanfona. Toca en orquesta OMEGA.

SANSÓN, Lara. Violín en Orquesta Entenguerengue.

SANTOS, Carles. Castellón 1940. Pianista compositor. Improvisaciones en Barcelona.

SANTOS, David. Bajo eléctrico. Toca en orquesta OMEGA.

SARRAUTE, Jorge. CIL, Colectivo de Improvisación Libre. Barcelona años 1980 y 1981.

SAURA, Joan. Barcelona. Miembro Orquesta IBA y Colectivo IBA.

SAX, Pablo. Saxo soprano, saxo tenor. Toca en la Orquesta OMEGA.

SCHWEIZER, Irène. Ha participado en el Festival Internacional de Improvisación Hurta Cordel de la Asociación Musicalibre.

SERRAUTE, Jorge. CIL, Colectivo de Improvisación Libre. Barcelona años 1980 y 1981.

SORIANO, Gador. Toca en Orquesta FOCO.

SOUTO, Txabi. Guitarra eléctrica. Toca en orquesta OMEGA.

TEJERO, Ricardo. Saxofonista y Clarinetista. Ha tocado con Chefa Alonso y Javier Carmona en la London Improvisers Orchestra. Toca en Orquesta FOCO.

TELLETXEA, Íñigo. Festival Ertz, en Bera y San Sebastián

THOMAS, David. Colectivo Madrileño de Improvisación.

THOMPSON, Walter. Ha dirigido a la Orquesta FOCO.

TOMAS, Robert. Residente en Barcelona. Improvisación electroacústica. CIL, Colectivo de Improvisación Libre. A partir de 1978 improvisa con Joan Josep Ordinas y Claudio Zulian en el laboratorio electroacústico Phonos. Es economista de profesión.

TORRES, Antonio. Saxo alto en Orquesta Entenguerengue.

TORRES, Rafa. Contrabajo en Orquesta Entenguerengue.

TUCKER, Dave. Ha dirigido a la Orquesta FOCO.

UEDA, Junko. Ha participado en el Festival Internacional de Improvisación Hurta Cordel de la Asociación Musicalibre.

URIZ, Yolanda. Flautista de Navarra. Dúo YUAF con Ángel Faraldo.

VALERA, Patxi. Batería en orquesta OMEGA.

VALLE, Xesús. Computadora. Toca en orquesta OMEGA.

VALLET, Jean-Luc. Colectivo Madrileño de Improvisación.

VÁZQUEZ LEDO, Elena. Violinista. Toca en orquesta OMEGA.

VAZQUEZ, José "Roper". CIL, Colectivo de Improvisación Libre. Barcelona años 1980 y 1981.

VÁZQUEZ, Víctor. Realiza sesiones improvisadas con conducción en La Casa de Los Jacintos, Madrid. Toca en Orquesta FOCO.

VILLAVECCHIA, Xavier Liba. Saxofonista. Miembro Orquesta IBA y Asociación IBA.

VILLEGAS, Cova. Cantante en Sin Red con Chefa Alonso, Ildfonso Rodríguez, y Víctor M. Díez. Toca en Orquesta FOCO.

VÖLKER, Ute. Ha participado en el Festival Internacional de Improvisación Hurta Cordel de la Asociación Musicalibre.

WAGNER, Barb. Ha participado en el Festival Internacional de Improvisación Hurta Cordel de la Asociación Musicalibre.

WESTON, Veryan. Ha participado en el Festival Internacional de Improvisación Hurta Cordel de la Asociación Musicalibre.

WILLIAMS, Christopher. Barcelona. Nace en San Diego California. Contrabajista, compositor e improvisador.

WODRASCKA, Christine. Ha participado en el Festival Internacional de Improvisación Hurta Cordel de la Asociación Musicalibre.

ZACH, Ingar. Percusionista noruego residente en Madrid. Dúo con Agustí Fernández. Improvisa con Wade Matthews. Grupo Muta con Alessandra Rombolá y Rhodi Davies).

ZISA, Erica. Realiza sesiones improvisadas con conducción en La Casa de Los Jacintos, Madrid. Toca en Orquesta FOCO.

ZORN, John. Nace en New York en 1953. Compositor y saxofonista. Ha sido director en Barcelona de la Orquesta del Caos, el Taller de Musics y la Orquesta IBA. En Madrid con la Orquesta FOCO.

ZULIAN, Claudio. Natural de Italia. Residente en Barcelona. Improvisación electroacústica. Músico de formación clásica. A partir de 1978 improvisa con Joan Josep Ordinas y Robert Tomas en el laboratorio electroacústico Phonos. Electroacústica. CIL, Colectivo de Improvisación Libre.

2. Grupos de improvisación.

Araki. Barcelona.

Badulaque Dúo. Paloma Carrasco y Marcos Monge.

BKL. Madrid.

Bòlit Jazz Grup. Grupo fundado por Josep Lluís Galiana.

Bravo-Kazaroff-Laginestra. Madrid. Trío formado por miembros de Musicalibre

Breuss-Arrizabalaga Quintet. Pelayo Fernández Arrizabalaga y

Cactus. Barcelona. Asociación IBA.

Clónicos. Madrid. Sergi Jordà.

Colectivo Hispano-Suiza. Pelayo Fernández Arrizabalaga

Compañía Más Música. Actividades de improvisación y cine mudo. Ebba Rohwedder y Gregorio Kazaroff.

Cuarteto Albano. Agrupación que nace del CIL, Colectivo de Improvisación Libre de Barcelona.

D'ArS Ensemble. Grupo fundado por Josep Lluís Galiana.

Dúo Blanca Doble. Madrid. Trío formado por miembros de Musicalibre

Duo Dhenó. Agrupación que nace del CIL, Colectivo de Improvisación Libre de Barcelona.

Dúo Fernández-Zach. Agustí Fernández junto con el percusionista noruego Ingar Zach.

Dúo. Pelayo Fernández Arrizabalaga y Josep María Balanyà.

En Crudo. Madrid. Nace de la asociación Musicalibre.

Ensemble Impromptu. Grupo fundado por Josep Lluís Galiana.

Fases. Madrid.

FMOL-trío. Pelayo Fernández Arrizabalaga.

Interelectròdic. Dúo conformado por Sisco Aparici y Vicent Gómez.

Kalimpong Trío. Madrid. Trío formado por miembros de Musicalibre.

Koniec. Barcelona.

Les Anciens. Barcelona.

Liba Villavecchia / Paul Stauthamer. Barcelona. Asociación IBA.

Macromassa. Barcelona. Grupo de experimentación e improvisación electrónica creado en 1976 por Víctor Nubla y Juan Crek.

Mediterranean Electroacoustic Quartet. Grupo fundado por Josep Lluís Galiana.

Menguele Quartet.

Molimo. Madrid. Chefa Alonso, Barbara Meyer y Cova Villegas.

Moveable-Do. Alessandra Rombolá, y Jane Rigler. Dúo de improvisación libre y música contemporánea.

Multimúsica. Formado por Gabriel Brncic, Eduardo Polonio y Claudio Zulian.

Muta. Alessandra Rombolá, Ingar Zach y Rhodi Davies.

Neumática. Barcelona. Proyecto de Pablo Rega.

NO DO. Barcelona.

OCQ (1980). Madrid.

Orgón. Trío madrileño formado en 1972 por Alfredo Carda, Valentín Álvarez y Pelayo Fernández Arrizabalaga.

Perucho's. Barcelona

Quartet de la Deriva. Grupo fundado por el saxofonista Josep Lluís Galiana. Participan además, en los medios electrónicos, Gregorio Jiménez y Vicent Gómez junto con el percusionista Sisco Aparici.

Ràeo. Barcelona.

Scorecrackers. Grupo formado en 1992 en Madrid a por Wade Matthews, Baldo Martínez y Pedro López y Markus Breuss. Posteriormente salen Matthews y Martínez, entran Isabel Mullor y Suso González. Más en <http://www.experimentaclub.com/data/scorecrackers/> Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

SET.UP.SO. Grupo fundado por Josep Lluís Galiana.

Sin Brújula. Madrid. Nace de la asociación Musicalibre.

Sin Red. Madrid. Chefa Alonso con Ildefonso Rodríguez, Cova Villegas y Víctor M. Díez.

Sirius. Grupo vasco conformado por Guillermo Lauzurica, Ignacio Monterrubio y Alfonso García de la Torre.

SOK. Madrid. Trío formado por miembros de Musicalibre

Sound Toolers Electroacoustic Music Band. Grupo fundado por Josep Lluís Galiana.

Sumrrá. Baterista Lar Legido.

Tarsis. Madrid. Nace de la asociación Musicalibre.

Tres Tristes Tigres. Agrupación que nace del CIL, Colectivo de Improvisación Libre de Barcelona. Formado por Joan Josep Ordinas, Josep Maria Mestres y Claudio Zulian. Se deshace en 1983.

Tríez. Agustí Fernández, Baldo Martínez y Ramón López.

Trío Aurora. Agustí Fernández, Barry Guy y Ramón López.

Trío Fages-Berberán-Monteiro. Lo componen Ferran Fages, Ruth Barberán y Alfredo Costa Monteiro. Barcelona. Asociación IBA.

Trío Local. Barcelona. Asociación IBA.

Tropopausa. Barcelona.

UMYU, editora independiente. Barcelona.

Unanimaanónima. Barcelona. Asociación IBA.

YUAF. Dúo Yolanda Uriz, flautas; y Ángel Faraldo, electrónica.

z1c0. Barcelona. Proyecto de Pablo Rega.

Zyklus. Madrid. Década de los ochenta. Wade Matthews (vientos), Baldo Martínez (contrabajo) y Pedro López (percusión).

3. Orquestas de improvisación.

Orquesta de Música Espontánea de Galicia OMEGA. Santiago de Compostela, desde marzo de 2007. Dirigida por Pablo Rega. Elena Vázquez Ledo: violín; Xacobe Lamas: violín; Pablo Pérez: contrabajo; Mauro Sanín: zanfona; Andrés Castro: sitar; David Santos: bajo eléctrico; MIG: guitarra eléctrica; Txabi Souto: guitarra eléctrica; Pablo Rega: guitarra eléctrica; Madammecell: piano; Quique Otero: teclados; Fernando Abreu: clarinete, clarinete bajo; Pablo Sax: saxo soprano, saxo tenor; Chefa Alonso: saxo soprano; Isaac Feliu: trombón; Xesús Valle: computadora; María Move: voz; POP: voz, objetos sonoros; Carlos Castro: vibráfono, percusión; LAR Legido: batería; Patxi Valera: batería paragua. Más en <http://omegalicia.wordpress.com/> Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

Orquesta del Caos. Fundada en 1994 por Xavier Maristany en Barcelona. Colectivo interdisciplinar orientado principalmente a la música experimental. Ha sido dirigida por John Zorn y Lawrence D. “Butch” Morris.

Orquesta Entenguerengue. Sevilla. Fundada en 2010 gracias a la colaboración con Chefa Alonso quien la dirigió en su estreno. Más en: <http://entenguerengue.wordpress.com/> Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

Orquesta FOCO. Madrid. Debuta en el I Festival Hurta Cordel en junio de 1996 bajo la dirección de Peter Kowald. Asociación Musicalibre. Ha sido dirigida por John Zorn y Lawrence D. “Butch” Morris. Músicos: Antonio Bravo, Gregorio Kazaroff, Marcos Monge, Chefa Alonso, Merran Laginestra, Javier Escaned, Graciela López, Pablo Rega, Javier Paxariño, Ildfonso Rodríguez, Ricardo Tejero, Nilo Gallego, Victor Vázquez, Barbara Meyer, Paloma Carrasco, Erica Zisa, Ebba Rohweder, Markus Breuss, Juan Jarén, Jorge Frias, Javier Carmona, Francis García, Victor M. Diez, Pedro Rato, Gador Soriano, Cova Villegas, Javi Pedreira, Christian Fernández Mirón, Julian Bonequi

Orquesta IBA. *L'Orchestra IBA*. 1998-2001. Barcelona. Director y fundador Agustí Fernández. Otros miembros son Joan Saura, Ruth Barberán, Eduard Altaba, Ferrán Fages, Liba Villavecchia, Andrés Corchero. Ha sido dirigida por John Zorn y Lawrence D. “Butch” Morris.

4. Festivales.

Festival ¡Escucha! Madrid. Sala Cruce. Dirigido por Wade Matthews desde 2001.

Festival de arte sonoro Anem Anem la Festa de la Escolta. Dirigido por Llorenç Barber y Montserrat Palacios.

Festival de Improvisación Libre de Málaga, FIL. Creado en el 2009. Presentaciones de la Orquesta Entenguerengue. Más en <http://filmalaga.wordpress.com/> Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

Festival de la Libre Expresión Sonora. 1980-1983. Organizado por el Aula de Música de la Universidad Complutense y dirigido por Llorenç Barber. Ver: http://elpais.com/diario/1982/03/07/cultura/384303605_850215.html Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

Festival de Música Contemporánea Ensems. Dirigido por Llorenç Barber.

Festival de Música Improvisada Gaudí. León. En 2002, presentación de la Orquesta FOCO bajo la dirección de Peter Kowald. Más en http://www.gaudi2002.bcn.es/castellano/programa/fichas/in_cat_10.htm Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

Festival Ertz. Improvisación electrónica en Bera y en San Sebastián. Impulsores: Joseba Irazoki, Xabier Erkizia e Íñigo Telletxea. Desarrollado desde el año 2000. Para una cronología detallada de sus presentaciones recomendamos visitar http://www.ertza.net/es/ertz_2000_2011 Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

Festival Experimenta Club. Madrid. Celebrado en la Casa Encendida.

Festival Improvisa. Festival Internacional de Música y Danza Improvisadas en Barcelona. Carácter anual. Presentaciones del colectivo IBA.

Festival Internacional de Improvisación Hurta Cordel de la Asociación Musicalibre. Activo desde 1996 y con carácter anual. Primer festival dedicado a la libre improvisación a nivel nacional. Conciertos en Madrid, Barcelona, Huesca, Móstoles y León. Más en: <http://www.asociacionmusicalibre.com/wp/index.php/hc/> Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

Festival Internacional de Música Electroacústica Punto de Encuentro de la AMEE, Asociación de Música Electroacústica de España. Sesiones de improvisación libre colectiva en Valencia, Canarias y Madrid.

Festival La Alternativa. Madrid. Festival de programación abierta con presentaciones de improvisación libre.

Festival LEM. Barcelona. Barrio de Gràcia. Improvisación libre, arte experimental sonoro, performance, electrónica.

Festival Minúsculo. Barcelona. Organizado por Colectivo IBA.

Festival Periferias. Huesca. Festival de programación abierta con presentaciones de improvisación libre.

Festival Punto de Encuentro. Madrid. Festival de programación abierta con presentaciones de improvisación libre.

Festival Ressò. Palma de Mallorca. Festival de programación abierta con presentaciones de improvisación libre.

Festival Revoltallo. Valadares-Vigo. Festival de programación abierta con presentaciones de improvisación libre.

Festival Sónar. Barcelona. Festival de programación abierta con presentaciones de improvisación libre.

Hyades Arts. Madrid.

Musikoken. Valladolid. Festival de programación abierta con presentaciones de improvisación libre.

5. Asociaciones y Colectivos.

Asociación C.C.A.N. Club Cultural de los Amigos de la Naturaleza. León. Ha colaborado para la realización de ediciones del Festival Internacional de Improvisación Hurta Cordel.

Asociación Contrabajo. Huesca. Ha colaborado para la realización de ediciones del Festival Internacional de Improvisación Hurta Cordel.

Asociación Musicalibre. Madrid. Creada en 1995. Crea en octubre de 1995 por Pedro López, Wade Matthews, Belma Martín, Chefa Alonso, Barbara Meyer y Chema Chacón. Musicalibre organiza anualmente, desde 1996, el Festival Internacional de Improvisación Hurta Cordel. En La Casa de Los Jacintos, realiza sesiones improvisadas con conducción. Organiza los encuentros del ciclo De Improviso en El Juglar, junto a los talleres en el Aula de Músicas.

CIL, Colectivo de Improvisación Libre de Barcelona. Nace en 1979 y se desintegra en 1981. Su primer concierto fue en 1980, en la *Cuina de las Arts*. Fundadores: Joan Josep Ordinas, Claudio Zulian, Robert Tomás, Juan Carlos García. Participan: Víctor Nubla, Juan Crek, Enric Cervera, Eduard Altaba, Jorge Sarraute, Zè Eduardo, Zlatko Kaucic y Marcellí Antúnez.

Colectivo Cruce. Madrid. Asociación Cultural que nace en 1993. Su enfoque es el Arte y el Pensamiento Contemporáneo. Realiza conciertos de Improvisación libre desde el año 2001 bajo la dirección de Wade Matthews. Más en <http://crucecontemporaneo.wordpress.com/que-quien-como/> Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

Colectivo Hispano-Suiza. Pelayo Fernández Arrizabalaga.

Colectivo Madrileño de Improvisación. Década de los setentas. Coordinado por el trío Orgón: Alfredo Carda, Valentín Álvarez y Pelayo Fernández Arrizabalaga. Participantes: Miguel Ángel Chastang, Carlos Carli, Justo Bagüeste, Jorge Pardo, David Thomas, Jean-Luc Vallet, Ángel Crespo, Suso Saiz, Pedro Estevan y José Antonio Galicia.

Gràcia Territori Sonor. Barrio de Gràcia de Barcelona. Creado en 1996 por Victor Nubla. Organiza el Festival LEM.

IBA. Improvisadores de Barcelona Asociados. *Collectiu d'Improvisació*. Creada en abril de 1998. Agustí Fernández, Joan Saura, Liba Villavecchia, Ruth Barberán, Eduard Altaba, Ferrán Fages, y el bailarín Andrés Corchero. El colectivo programa el Festival Minúsculo. Más información en [http://ibacolectiuidimprovisacio.blogspot.com/es/](http://ibacolectiuidimprovisacio.blogspot.com.es/)
Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

6. Ciclos de conciertos.

¡Escucha! dirigido por Wade Matthews desde 2001. Madrid. Sala Cruce

Ciclo De Improviso. En el Juglar de Madrid organizado por Musicalibre.

Ciclo de Música Contemporánea del Teatro Central de Sevilla. Presentación de la Orquesta Entenguerengue.

Ciclo Nocturama en el CAAC de Sevilla. Presentación de la Orquesta Entenguerengue.

Ciclos de música improvisada. Cordinados por Christopher Williams.

Dilluns de Música i Dansa Improvisades. Barcelona. Primeros conciertos de IBA.

M.I.#. Música improvisada #. Gràcia, Barcelona. Creado en 2004. Dirigen por Guillermo Torres y Christopher Williams. Colaboran *Associació Musical l'Embut*.

7. Salas.

CAC Málaga. Presentación de la Orquesta Entenguerengue.

Casa de Los Jacintos. Madrid. Musicalibre. Sesiones improvisadas con conducción.

Cuina de las Arts. Primer concierto del Colectivo de Improvisación Libre (CIL) en 1980.

El Juglar. Madrid. Musicalibre. Ciclo De Improviso.

Electric Bar. Barcelona barrio de Gràcia. Impro Nits.

Jazz Sí Club. Barcelona. Presentaciones semanales del colectivo IBA.

La Casa Encendida. Madrid. Musicalibre.

Sala Cruce. Del Colectivo Cruce. Varios conciertos de libre improvisación organizados por Wade Matthews. Dirección C/ DOCTOR FOURQUET, nº 5. Madrid 28012.

Sala Nasa. Santiago de Compostela. Centro de Novas Tecnoloxías do Pico Sacro. Acoge a OMEGA (Orquesta de Música Espontánea de Galicia).

Teatro Cánovas de Málaga. Presentación de la Orquesta Entenguerengue.

Teatro Central de Sevilla. Presentación de la Orquesta Entenguerengue.

8. Instituciones.

ESMUC (Escuela Superior de Música de Cataluña). Cursos de libre improvisación impartidos por Agustí Fernández.

Fundación Joan Miró. Programación de Agustí Fernández, sobre música improvisada

9. Centros.

CDMC (Centro para la Difusión de la Música Contemporánea).

CEDI (Centro de Encuentro para el Desarrollo de la Improvisación). Creado entre 1997 y 1999, por Pedro López y Belma Martín. Publicaciones de la revista Hurly Burly.

Centro Cívico Can Felipa. Barcelona. Barcelona. Festival Minúsculo. Colectivo IBA.

Centro Sierra en Santa Ana la Real. Presentación de la Orquesta Entenguerengue.

10. Sedes.

Auditorio Nacional. Presentaciones en el VI Festival Internacional de Creación en Tiempo Real Hurta Cordel -¡Escucha!

Museo Nacional Reina Sofía. Presentaciones en el VI Festival Internacional de Creación en Tiempo Real Hurta Cordel -¡Escucha!

11. Sellos discográficos.

alg-a. Vigo. *Net Label*.

con-v. Madrid. *Net Label*

Desetxea. *Net Label*. Sello propio del improvisador vasco Mattin.

Dewdrop Recordings. Barcelona.

Étude Records. Dirigido por Pau Torres en Toronto, Canadá. Álbumes de los residentes en Cataluña: Alfredo Costa Monteiro, Agustí Martínez, José Luis Redondo, Ferran Fages.

G3G. Barcelona.

Gruound. Barcelona.

Hazard. Barcelona.

Larraskito. Bilbao. *Net Label*.

Linterna Música. Madrid.

Música Secreta. Barcelona.

Por Caridad Producciones. Madrid. También programadores del Festival Experimenta Club en la Casa Encendida.

Radical Records. Barcelona.

Sillón. Dirigido por Ingar Zach en Madrid. Grabaciones de Alessandra Rombolá y Wade Matthews entre otros.

Taumaturgia. La Coruña. Net Label.

Testing. Barcelona.

w.m.o/r. Berlín. Sello propio del improvisador vasco Mattin.

12. Programas de Radio.

Ars Sonora. Dirigido por Miguel Álvarez-Fernández en Radio Clásica. Más en: <http://www.rtve.es/radio/20081015/ars-sonora/178288.shtml> Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

El Espantasiestas. Dirigido por Antonio Murga en Radio Camas Sevilla.

Música Difícil. Dirigido por Chema Chacón en Radio Onda Latina Madrid

Radio del Museo Reina Sofía. Cápsulas de presentaciones de la Orquesta del Caos. Cápsulas de Situaciones Sonoras. Más en: <http://radio.museoreinasofia.es/> Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

13. Revistas.

Hurly Burly. Publicaciones en el CEDI (Centro de Encuentro para el Desarrollo de la Improvisación).

Oro molido. Revista dedicada a la libre improvisación y dirigida por Chema Chacón. Disponible en <http://www.universosparalelos.org/oromolido/> Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

14. Libros. 7 libros en total.

AA. VV. *12 Notas preliminares, nº 10: Improvisación, crear en el momento*. Revista de Musicología. Editorial: Gloria Collado Guevara - Doce Notas, 2002.

AA.VV. *Hurta Cordel 96-08: Festival Internacional de Música Improvisada*. Madrid, Editorial: La Casa Encendida, 2009.

ALONSO, Chafa. *Improvisación libre: la composición en movimiento*. Madrid, Editorial Dos Acordes, 2008.

BAILEY, Derek. *La improvisación. Su naturaleza y su práctica en la música*. Gijón, Ediciones Trea, 2010

BARBER, Llorenç; PALACIOS, Montserrat. *La mosca tras la oreja: de la música experimental al arte sonoro en España*. Madrid, Editorial: Fundación Autor - Sociedad General de Autores y Editores, 2009.

GALIANA GALLACH, Josep Lluís. *Quartet de la Deriva. La improvisación libre y la teoría de la deriva*. Valencia, Editorial Obrapropia, 2012.

MATTHEWS, Wade. *Improvisando: La libre creación musical*. Madrid, Editorial Turner Publicaciones, 2012.

15. Difusores.

ÁLVAREZ-FERNÁNDEZ, Miguel. Director y presentador del programa Ars-Sonora de Radio Clásica. Más en <http://miguelalvarezfernandez.wordpress.com/> Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

CHACÓN, Chema. Socio cofundador de Musicalibre. Presenta desde 1996 el programa de radio Música Difícil en Onda Latina. Editor de la revista Oro Molido. Coordinador del Festival Internacional de Improvisación Hurta Cordel 1996-2001. Ha colaborado con la Asociación IBA y los ciclos ¡Escucha!

IGES, José. Director del programa Ars Sonora en RNE-Radio 2.

MURGA, Antonio. Director del programa “El Espantasiestas” en Radio Camas, Sevilla. Más en <http://www.sensxperiment.es/antonio-murga/> Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

PALACIOS, Montserrat. Etnomusicóloga. Festival de arte sonoro Anem Anem la Festa de la Escolta. Publica, junto con Llorenç Barber, el libro, “La Mosca tras la Oreja”.

TORRES, Pau. Compositor y director del sello Étude Records.

16. Algunos talleres, cursos, encuentros.

Creación Musical en la Universidad Complutense de Madrid. Promovidos por Llorenç Barber.

Encuentro de Improvisadores de la Asociación Contrabajo. Huesca.

Taller de Musics. Barcelona. Han sido dirigidos por John Zorn y Lawrence D. “Butch” Morris.

Talleres en el Aula de Músicas de Madrid por la Asociación Musicalibre.

Anexo 3: Páginas web²⁸³.

Este anexo contiene un directorio electrónico de algunos sitios web relacionados con la libre improvisación en España y el mundo.

Páginas web españolas:

- Alina. Proyecto de difusión de músicas improvisadas: <http://alinamusica.blogspot.com.es/>
- Asociación Musicalibre. Página oficial: <http://www.asociacionmusicalibre.com/wp/>
- Con-v. Sello de libre improvisación: <http://www.con-v.org/>
- Festival de Improvisación Libre de Málaga: <http://filmalaga.wordpress.com/>
- Festival Ertz. Improvisación electrónica en Bera y en San Sebastián: http://www.ertza.net/es/ertz_2000_2011
- Improvisación libre en España. Programa de Ars Sonora a 4 de diciembre de 2010: <http://www.rtve.es/alacarta/audios/ars-sonora/ars-sonora-improvisacion-libre-espana-04-12-10/952635/>
- Improvisación libre: tres libros recientes. Programa de Ars Sonora a 27 de abril de 2013: <http://www.rtve.es/alacarta/audios/ars-sonora/ars-sonora-improvisacion-libre-tres-libros-recientes-27-04-13/1791072/>
- Improvisadores de Barcelona Asociados: <http://ibacolectiudimprovisacio.blogspot.com.es/>
- Mesa redonda con Chefa Alonso, Josep Lluís Galiana y Wade Matthews. Modera Miguel Álvarez-Fernández. En la librería El Argonauta de Madrid a martes 19 de febrero de 2013. Contiene los enlaces a los vídeos de la conferencia separada en cinco partes: <http://www.elargonauta.com/noticias/259/>
- Oro molido. Revista dedicada al arte experimental y a la libre improvisación: <http://www.universosparalelos.org/oromolido/>
- Orquesta de Música Espontánea de Galicia OMEGA: <http://omegalicia.wordpress.com/>
- Orquesta Entenguerengue de Andalucía: <http://entenguerengue.wordpress.com/>

²⁸³ Todos los enlaces de este anexo tuvieron su última consulta a 3 de septiembre de 2013.

- Sala Cruce. Página oficial de la sala que acoge el ciclo ¡Escucha! de libre improvisación: <http://crucecontemporaneo.wordpress.com/>

Páginas de improvisadores españoles:

ALONSO, Chefa: <http://chefaalonso.wordpress.com/>

APARICI, Sisco: <http://www.siscoaparici.com/>

BARBER, Llorenç: <http://www.llorenbarber.com/>

FERNÁNDEZ, Agustí: <http://www.agustifernandez.com/>

GALIANA, Josep Lluís: <http://www.joseplluigaliana.com/>

GÓMEZ, Vincent: <http://www.vicentgomez.com/>

IBAIBARRIAGA, Iñigo: <http://www.imar-creaciones.com/>

LÓPEZ, Ramón: <http://www.ramonlopez.net/>

MATTHEWS, Wade: <http://www.wadematthews.info/>

MOLINA, Ferrer: <http://ferrermolina.wordpress.com/author/ferrermolina/>

SAAVEDRA, Avelino: <http://avelinosaaavedra.bandcamp.com/>

Páginas web internacionales:

- Colección de diversos álbumes de libre improvisación de destacados improvisadores: <http://www.allmusic.com/subgenre/free-improvisation-ma0000004486/albums>
- European Free Improvisation Pages. Gran cantidad de información en torno a la libre improvisación europea: <http://www.efi.group.shef.ac.uk/>
- Improvisación Libre Japonesa. Gran base de datos: <http://www.japanimprov.com/>
- Instant Composers Pool Orchestra. Página oficial de la orquesta de improvisación: <http://www.icporchestra.com/>

- Libres improvisadores parisinos. Base de datos: <http://www.dt-bs.com/>
- The Wire Magazine. Revista de música experimental. Contiene enlaces de libre improvisación: <http://www.thewire.co.uk/>

Páginas de improvisadores internacionales:

CONCA, Paed: <http://www.paed.ch/>

DENZLER, Bertrand: <http://bdenzler.free.fr/>

KAHN, Jason: <http://www.jasonkahn.net/>

KERBAJ, Mazen: <http://www.kerbaj.com/>

MADIOT, Thierry: <http://madiot.free.fr/>

MORRIS, Lawrence D. "Butch". Página oficial del creador de la "conducción", término asignado a la dirección de improvisaciones orquestales: <http://www.conduction.us/>

NINH, Le Quan: <http://www.lequanninh.net/>

RIVES, Stéphane: <http://www.stephanerives.net/>

SAADÉ. Béchir: <http://www.bechirsaade.com/>

VELIOTIS, Nikos: <http://www.nikosveliotis.com/>

ZACH, Ingar: <http://www.ingarzach.com/>

ZERANG, Michael: <http://www.michaelzerang.com/>

Festivales Internacionales:

- Festival de libre improvisación en Verdún, Francia: <http://www.vudunoeuf.asso.fr/>
- Festival Internacional de Libre Improvisación en El Líbano: <http://www.irtijal.org/>
- MoPoMoSo. Series de concierto de libre improvisación: <http://www.mopomoso.com/>
- Musiques Actuelles de Victoriaville: <http://www.fimav.qc.ca/>
- RARA. Festival de libre improvisación en Italia: <http://www.rarafestival.com/>
- Vision Festival de New York: <http://www.visionfestival.org/>

Asociaciones internacionales:

- Asociación francesa de música creativa: <http://fennec.ouvaton.org/>
- Instants Chavirés: <http://www.instantschavires.com/>
- Topophonie: <http://topophonie.free.fr/>

Sellos internacionales de libre improvisación:

- Al Maslakh: <http://www.almaslakh.org/>
- Creative Sources: <http://www.creativesourcesrec.com/>
- Free Music Productions: <http://www.fmp-online.de/>
- Metamkine: <http://www.metamkine.com/>
- Potlatch: <http://www.potlatch.fr/>

Enlaces audiovisuales:

- Cecil Taylor - Free Improvisation #3:
<http://www.youtube.com/watch?v=EstPgi4eMe4>
- Derek Bailey - Playing For Friends on 5th Street:
<http://www.youtube.com/watch?v=ow-YPRq-t8A>
- Evan Parker and others - Freedom of the City 2011:
<http://www.youtube.com/watch?v=PcKZKUf-RxY>
- Fragmento del concierto de Entenguerengue en el Teatro Central de Sevilla. Ciclo de Música Contemporánea, 16 de marzo de 2011. Chafa Alonso, conducción: <http://vimeo.com/21946860#>
- Globe Unity Orchestra: Live in Berlin (1970):
<http://www.youtube.com/watch?v=8a15BQQk5E4>
- Iva Bittová – improvisation: <http://www.youtube.com/watch?v=P3KXzV1YihI>
- Peter Brötzmann Quartet - Jazzfest Berlin'95:
<http://www.youtube.com/watch?v=MHTDPx8LpuQ>
- Peter Kowald - Chicago Improvisations 2007. Documental sobre el contrabajista alemán: <http://www.youtube.com/watch?v=ni4YpFq7OdE>
- Sin Red. Documental sobre el grupo de improvisación Sin red realizado por la cineasta alemana Bárbara Meyer: <http://vimeo.com/43814763#>

Anexo 4. Terminología.

En este anexo proporcionamos un glosario de términos relacionados con la libre improvisación.

Arte-sonoro. Manera intencionada de emitir o interpretar sonidos. Por diversas razones, sus intérpretes exigen una distinción con relación a lo que llamamos música. No es necesario ser músico para ejercerlo.

Audición acusmática, o música acusmática. Terminología fundamentada por Pierre Schaeffer que consiste en manipular sonidos previamente grabados.

Cluster. Del inglés, “grupo” en español. Grupo de tonos cromáticos cercanos que suenan a la vez y que por consiguiente colisionan según nuestra percepción auditiva. La intensidad de dicha colisión depende del registro del conjunto sonoro y de su intensidad.

Composición, según Attali²⁸⁴. Proyecto que utiliza la música para construir una nueva cultura basada en un conjunto de procesos y prácticas que parten desde la improvisación.

Conducción. En inglés, *conduction*²⁸⁵. Consiste en dirigir – o en este caso conducir – una improvisación orquestal. Como bien explica Chema Chacón, las conducciones orquestales “sustituyen partituras por gestos, cartones, señales, números, colores, etcétera”²⁸⁶. En este trabajo se hace referencia a la conducción cuando se emplea la terminología tradicional de “dirigir” una orquesta. Se entiende en este caso que nos referimos a la “conducción”. Hemos preferido emplear esta terminología para facilitar la lectura ya que la terminología de “conducir” una orquesta es relativamente reciente.

Deriva²⁸⁷. Modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana; técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. Se usa también más específicamente para designar la duración de un ejercicio continuo de esta experiencia.

²⁸⁴ ALONSO. “La improvisación” p. 81.

²⁸⁵ Marca registrada por Lawrence D. “Butch” Morris. Ver: www.conduction.us Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

²⁸⁶ CHACÓN. “Apuntes”, p. 88.

²⁸⁷ Archivo Situacionista Hispano. *Definiciones. Internacional Situacionista*. Disponible en: <http://www.sindominio.net/ash/is0108.htm> Última consulta: 3 de septiembre de 2013.

Dinámica de intenciones. Wade Matthews la asocia “a la manera en que la intención de cada improvisador afecta y es afectada por las de los demás”²⁸⁸. Ver: modelo dinámico.

Free jazz. Del inglés, “jazz libre” en español. Forma de jazz que rechaza cualquier estructura establecida y se libera de la jerarquía entre solistas y sección rítmica. A diferencia de la libre improvisación, que acepta cualquier objeto sonoro en su conjunto, el *free jazz* acepta únicamente instrumentos de jazz. Otra diferencia entre la libre improvisación y el *free jazz* radica en sus razones sociales. Mientras que la libre improvisación nace en Europa, el *free jazz* nace en Estados Unidos debido a la represión social de los afro-americanos. Durante los años sesenta el *free jazz* funcionó más que nunca como una expresión cultural propia de dicha comunidad.

Improvisación idiomática. Según Derek Bailey, es la que está relacionada con algún lenguaje en concreto como el jazz o el flamenco.

Improvisación no idiomática. Según Derek Bailey, esta clase de improvisación no está relacionada con lenguajes concretos y se encuentra en lo que hoy se llama libre improvisación.

Laptop. Del inglés, ordenador portátil en español. Se entiende también como un instrumento de producción sonora.

Modelo dinámico. Según Wade Matthews “Se trata de la interacción entre los músicos, aunque a menudo se manifieste más como una interacción con la música”²⁸⁹.

Modelo discursivo. Según Wade Matthews es lo que “define la forma y contenido” de un producto²⁹⁰.

Música concreta. Ver audición acusmática.

Música indeterminada. Término utilizado por John Cage²⁹¹. Música que contiene elementos que han de ser decididos a la hora de ser interpretados en la que el compositor deja varias de las decisiones al intérprete.

²⁸⁸ MATTHEWS. *Improvisando...* p. 58.

²⁸⁹ *Ibidem.*

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ Ver: CAGE, John. “Indeterminacy”, en *Silence: Lectures and Writings*. Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 1961, pp. 260-273.

Música libre. Conjunto de músicas improvisadas, una de las cuales es la improvisación libre. Otros ejemplos de música libre son el jazz y el *free jazz*.

Net-label. Del inglés, sello-web en español. Sello discográfico que distribuye principalmente formatos digitales disponibles en la web.

Noise. Del inglés, ruido en español. Se entiende como un subgénero musical que consiste en hacer lo que su nombre indica. Sus raíces se pueden hallar en el rock y en la electrónica.

Nomadismo. Según Chefa Alonso es análogo a la libre improvisación en función a su “actividad de búsqueda, de desplazamiento, sin un territorio fijo”²⁹².

Objetos sonoros. Conjunto de instrumentos emisores de sonido cuya finalidad fue inicialmente otra a la de la música. Un ejemplo pueden ser los utensilios de cocina.

Sampler. Del inglés, “ejemplar” en español, aunque esta no es la terminología empleada por músicos. Instrumento electrónico que lanza sonidos pregrabados durante una presentación.

Silencio²⁹³. Concepto que, como afirma John Cage, no se puede llevar a la práctica.

Site-specific. Del inglés, “lugar específico” en español. Comprende la resonancia de un espacio acústico incluyendo los sonidos o silencios ejecutados tanto por los músicos como por los factores ambientales existentes en dicho lugar.

Situación, o situación construida²⁹⁴. Momento de la vida construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos.

²⁹² ALONSO. *Improvisación libre...* p. 83.

²⁹³ Ver: CAGE, John. *Silence: Lectures and Writings*. Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 1961.

²⁹⁴ Información disponible en el Archivo Situacionista Hispano. Ver: <http://www.sindominio.net/ash/is0108.htm> Última consulta: 4 de septiembre de 2013.

Anexo 5. Lista de improvisadores y grupos pioneros²⁹⁵.

En este anexo presentamos una lista de los improvisadores y grupos pioneros de la libre improvisación a nivel internacional.

Improvisadores pioneros.

BAILEY, Derek. 1930-2005. Guitarrista inglés considerado como uno de los principales promotores de la libre improvisación.

BENNINK, Han. Nace en 1942. Percusionista holandés, también toca el clarinete, violín, banjo y piano.

BRÖTZMANN, Peter. Nace en 1941. Saxofonista alemán y clarinetista alemán. Toca saxofones soprano, alto, tenor, barítono y bajo. Clarinetes en la, mi, clarinete bajo y el tarogato.

CARDEW, Cornelius. 1936-1981. Compositor inglés que se dedicó a la libre improvisación.

GUY, Barry. Nace en 1947. Compositor y contrabajista inglés. Su amplia gama de intereses incluye la libre improvisación.

HAMPEL, Gunter. Nace en 1937. Improvisador y compositor alemán. Vibrafonista, saxofonista, clarinetista, flautista y pianista.

KOWALD, Peter. 1944-2002. Improvisador alemán. Contrabajo, voz y tuba.

LOVENS, Paul. Nace en 1949. Percusionista alemán.

LYTTON, Paul. Nace en 1947. Percusionista inglés dedicado al *free jazz* y a la libre improvisación.

MANGELSDORF, Albert. 1928-2005. Trombonista alemán reconocido por su técnica de multifónicos.

²⁹⁵La información aquí presente es sacada de la página de internet *European Free Improvisation Pages* Disponible en <http://www.efi.group.shef.ac.uk/> Última consulta: 4 de septiembre de 2013.

MENGLBERG, Misha. Nace en 1935. Pianista y compositor holandés que estuvo dedicado a la libre improvisación.

OLIVEROS, Pauline. Nace en 1932. Acordionista Americana y compositora reconocida por su involucramiento en la música electrónica.

OXLEY, Tony. Nace en 1938. Baterista, percusionista y compositor inglés.

PARKER, Evan. Nace en 1944. Saxofonista inglés dedicado a la libre improvisación.

PRÉVOST, Eddie. Nace en 1942. Percusionista inglés distinguido por crear el grupo AMM de libre improvisación.

RILEY, Terry. Nace en 1935. Compositor Americano minimalista. Estuvo involucrado en la libre improvisación durante la década de los años cincuenta.

ROWE, Keith. Nace en 1940. Guitarrista inglés de libre improvisación fundador del grupo AMM. También hace improvisación electroacústica.

RUSH, Loren. Nace en 1935. Compositor americano parcialmente involucrado con la libre improvisación.

RUTHERFORD, Paul. 1940-2007. Trombonista y pianista inglés.

SCHLIPPENBACH, Alexander von. Nace en 1938. Pianista y compositor alemán.

STEVENS, John. 1940-1994. Percusionista inglés.

TIPPETT, Keith. Nace en 1947. Pianista y compositor inglés.

WATTS, Trevor. Nace en 1939. Saxofonista neoyorkino dedicado a la libre improvisación.

WHEELER, Kenny. Nace en 1930. Trompetista y compositor inglés.

Grupos pioneros.

AMM. Trío inglés de libre improvisación fundado en 1965 por Keith Rowe en la guitarra, Lou Gare en el saxofón y Eddie Prévost en la batería.

Company. Colectivo de libres improvisadores activo entre 1977 y 1944. Es fundado por Derek Bailey para estimular así la creación de grupos. En su plantilla han estado 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 y Georgie Born entre otros.

Globe Unity Orchestra. Ensamble creado en 1966 por Alex von Schlippenbach como commission para el Berlín Jazz Festival.

Joseph Holbrooke. Fue un trío de Inglaterra de alrededor de los años sesentas conformado por Derek Bailey en la guitarra, Gavin Bryars en el contrabajo y Tony Oxley en la batería.

London Musicians Collective. Colectivo fundado en 1975 y dedicado a la promoción de música contemporánea y experimental.

Spontaneous Music Ensemble. Colectivo inglés de libres improvisadores creado a mitades de los años sesenta por John Stevens y Trevor Watts.