

# Acerca de la improvisación musical

Josep Ruvira Sánchez de León

Docteur en philosophie, Directeur de l'Auditori Torrent, Espagne

josepruvira@auditoritorrent.com



Synergies Espagne n° 4 - 2011 pp. 155-163

Reçu le 17-11-2010/Accepté le 31-01-2011

## A propos de l'improvisation musicale

**Résumé :** Contrairement à l'idée la plus répandue de l'action d'improviser, dans le domaine de la musique, l'improvisation a non seulement été une constante historique, mais elle est devenue une discipline différente qui démonte et développe le système compositeur/interprète, exigeant à ce dernier une profonde connaissance de la technique et de la culture musicale. Cet élan qui surgit instinctivement chez les musiciens de toutes les époques et les cultures constitue une expression de la spontanéité qui a progressé d'une manière vertigineuse ces dernières décennies, suivant différents parcours dans chaque domaine musical. C'est en considérant la nature de cette pratique musicale, en observant ses modalités à partir de différents points de vue (historique, sémiologique, et même psycho-physiologiques) que l'on parvient à une meilleure compréhension de ce phénomène.

**Mots-clés :** improvisation, spontanéité, composition, notation, jazz, expression, performatif, art oratoire

**Resumen:** Contrariamente al uso coloquial del concepto de improvisar, en el dominio musical la improvisación no sólo ha sido una constante histórica, sino que se ha constituido en una disciplina diferente que desmonta y amplía el sistema compositor/ intérprete, exigiendo de este último un profundo conocimiento de la técnica y la cultura musical. Este impulso que aflora instintivamente en músicos de todas épocas y culturas, constituye una expresión de la espontaneidad desarrollada de forma vertiginosa en las últimas décadas, aunque con diferentes recorridos, en cada ámbito musical. Es necesario para la comprensión de este fenómeno abordar la naturaleza de dicha práctica musical, contemplar sus modalidades y sugerir diferentes ángulos (histórico, semiológico, e incluso psico-fisiológico) desde los cuales pueda ser considerada.

**Palabras clave:** improvisación, espontaneidad, composición, notación, jazz, expresión, performativo, oratoria

## On musical extemporization

**Abstract:** Contrary to the colloquial use of the concept, 'improvisation', in addition to its historical ubiquity, has become a distinct disciple in the musical domain. Improvisation dismantles and amplifies the composer/interpreter system, demanding deep knowledge of technique and musical culture of the interpreter. This impulse, which emerges in musicians of every period and culture, has been an expression of vertiginous spontaneity during the last decades, with different trajectories

in each musical area. To fully understand this phenomenon, we have to tackle the nature of this musical practice, to envisage its modes and to put forward several views (historical, semiological and even psychic-physiological).

**Keywords:** improvisation, spontaneity, composition, notation, jazz, expression, performative, oratory

La práctica de la improvisación musical ocupa un lugar cada vez más relevante en el ámbito de las manifestaciones musicales de nuestra época. Aunque, como señalaremos más adelante, tal práctica ya se encuentra presente en determinadas colectividades y periodos históricos que muestran una fuerte tradición y consciencia musical de grupo, como constatan diversas tradiciones folklóricas, la improvisación también se ha convertido en un emblema artístico y especialmente musical de nuestra cultura occidental más reciente. Así, el concepto de improvisación, vinculado a una estética de la espontaneidad<sup>1</sup>, experimenta un singular desarrollo en la cultura norteamericana de la segunda post-guerra, periodo en el que se puede percibir, más allá de una intención innovadora propia de las vanguardias, una pretensión de libertad y subjetivismo que se filtra en todas las artes y que enlaza y crea vínculos conceptuales entre fenómenos artísticos de esa época, como las propuestas pedagógicas del Black Mountain Collage, los poetas de la *beat generation*, pintores como Jackson Pollock, Adolph Gottlieb, cineastas como Jonas Mekas o Stan Brakhage, compositores como La Monte Young, John Cage<sup>2</sup> o la extraordinaria irrupción del *be-bop* en el mundo del jazz representada por músicos como Lester Young, Charlie Parker, o Miles Davis. Tal tendencia a la manifestación de espontaneidad presenta una evidente continuidad con muchas de las manifestaciones musicales del siglo XXI.

Pero, al margen de los contextos históricos que han estimulado la extensión de esta técnica musical vamos a intentar aproximarnos al alcance y la naturaleza de dicha práctica artística.

En su acepción más general el término `improvisar´ significa “*hacer algo de pronto, sin estudio ni preparación*”. En los diferentes ámbitos de la música el término `improvisación´ es utilizado cada vez con mayor frecuencia y su significado se fortalece adquiriendo un valor más positivo y, sin lugar a dudas, opuesto a como es utilizado coloquialmente. En nuestros días y en diferentes contextos artísticos, especialmente en la música<sup>3</sup>, la improvisación cobra una mayor relevancia e independencia como técnica y como disciplina en sí misma y hasta llegar a erigirse casi en un género musical. Este modo de hacer música sin partitura o simplemente inspirándose en ella hace que se desarrolle, en la mayoría de los casos un abanico de nuevas técnicas, que requieren un profundo conocimiento musical.

Aunque asociada generalmente con el jazz, la improvisación musical, en sentido amplio y de muy diferentes modos, ha estado, sin embargo, y se encuentra presente en todas las épocas y géneros. Considerando sólo nuestra música occidental desde sus orígenes hay constancia de formas de improvisación, que se remontan a los más antiguos cantos de la liturgia cristiana<sup>4</sup>. Posteriormente a la paulatina aparición y evolución de la escritura musical, el papel de la improvisación se irá concretando y haciendo más evidente por su contraste con el plan de la obra escrita.

Así, a lo largo de toda la historia de la música podemos constatar diferentes modos en los que la improvisación asoma de una u otra manera en la manifestación musical. De tal suerte que las formas y técnicas de improvisación sobre un *cantus firmus* propias del Renacimiento, así como las *diferencias y variaciones, o la ornamentación* de esa misma época, los *embellecimientos y variaciones* del periodo barroco (que en muchos casos son posteriormente incorporados y escritos, de manera que acaban deviniendo una forma y una técnica compositiva). Asimismo, las *cadenzas* propias del clasicismo, periodo en el que la ejecución pianística, por ejemplo, seguramente no presentaba la rigidez y la liturgia a las que hoy se nos tiene acostumbrados en este tipo de conciertos<sup>5</sup>. A tales formas parciales de improvisación hay que añadir las propuestas en las partituras indeterminadas que nos ofrecen ciertas vanguardias del siglo XX, y que constituyen a su manera una forma improvisatoria mediante la cual el intérprete amplía su campo de intervención respecto del guión musical escrito, a la partitura.

En este texto intentaremos sintetizar y poner dar relevancia a diversas singularidades de este fenómeno artístico musical en el ámbito de la música occidental, así como algunas de sus diferentes funciones.

### La naturaleza performativa de la música

Bien sea ésta ejecutada ante el público o destinada a una grabación, es, sin duda, evidente que la música se sustancia en el momento de la interpretación, dada su característica de manifestación temporal, ya que sólo en el momento de su ejecución puede ser transmitida y encuentra su destinatario. A diferencia de otras manifestaciones artísticas, en nuestra tradición musical occidental, el nacimiento de la escritura musical genera a su vez la figura del intérprete, una especie de médium capaz de descifrar el plan musical del creador/compositor para su realización vocal o instrumental.

En diferentes geografías y géneros musicales de tradición, como la música de raíz asiática (especialmente la hindú) la improvisación, siempre a partir de ciertos parámetros y convenciones, constituye una parte esencial, así como también, por ejemplo, el uso de los melismas variables en el *cante* flamenco.

A fin de entender algunos de los niveles en los que utilización de la improvisación se produce, debemos referirnos a diferentes variedades de músicas en las que se manifiesta: En primer lugar, aquellas en las que, pese a ciertas libertades concedidas al intérprete, se fundamentan en la transmisión más o menos fidedigna de la obra escrita; aquellas, cuya esencia la constituye casi por completo la competencia del intérprete/improvisador, caso del jazz y otras música improvisadas, pero que siguen manteniendo su acción sujeta a ciertos parámetros, musicales o extra-musicales; finalmente, no podemos obviar aquellas músicas que ponen en práctica una improvisación libre, sin guión alguno y que persiguen comunicación entre músicos y la interacción de los músicos con el público. Así podríamos establecer tres niveles en los cuales, de manera creciente se amplía la función del músico/intérprete.

1. Composición-intérprete (música culta occidental)
2. Composición-intérprete/improvisador (jazz/folklore/ músicas étnicas)
3. Improvisación pura-creación instantánea

En este punto es interesante constatar que cuando tales músicas han coexistido han mostrado bastante impermeabilidad entre ellas. Durante más de un siglo, por ejemplo, en el que han coexistido la música de tradición occidental llamada genéricamente “música clásica” y el jazz, nunca se han dado entre ambas más que limitadas y tímidas aproximaciones, manteniéndose cada una de ellas en su propia esfera técnica, interpretativa y de consumo y generando cada cual sendos públicos y seguidores, raramente convergentes. De otra parte, es necesario referirse al papel de la improvisación en la música contemporánea post-serial, caso de las músicas aleatorias o de inspiración gráfica, músicas intuitivas.

¿Pero de qué manera difieren estas prácticas musicales para desarrollarse por caminos tan divergentes? ¿Acaso en la naturaleza de sus técnicas y códigos? ¿Podríamos simplemente atribuir estas diferencias a razones de orden ritual, folklórico o social? Si nos referimos de forma genérica a la improvisación, debemos remitirnos a las contrastadas definiciones del concepto ‘improvisación’ que podemos encontrar en un compendio inexcusable en materia musical: el más universal y extenso de los diccionarios sobre música, el New Grove Dictionary of the Music and Musicians, donde hallamos al principio de la voz ‘improvisación’, la siguiente definición:

*“The creation of a musical work or the final form of a musical work, at it is being performed. It may involve the work’s immediate composition by its performers, or the elaboration or adjustment of an existing framework, or anything between. Well-known examples of improvisation in Western art music include the supplying of a part not fully notated; the ornamentation of a given part or parts; the addition of a cadenza or the creation of a piece in some standard form (e.g. fugue or variations) from given material. To some extent every performance involves elements of improvisation, though its degree varies according to period and place; and some extent rest upon series of conventions or implicit rules.”*

La definición es clara y comprensible e incide, sobre todo, en aquella primera categoría de improvisación que antes mencionamos como recurrente en la tradición musical occidental. Sin embargo, en un volumen englobado en esta misma publicación pero exclusivamente dedicado al jazz y editado por Barry Kernfeld<sup>6</sup>, la definición de improvisación que encontramos profundiza y mantiene una notable diferencia con la anterior, ya que más allá de su descripción formal percibimos cómo se hace un especial hincapié en su capacidad expresiva:

*The spontaneous creation of music as it performed: It may involve the immediate composition of an entire work by its performers, or the elaboration or other variation of an existing framework, or anything between. All the performers in a group, or a soloist, or any intermediate combination of players may improvise.*

*Improvisation is generally regarded as the principal element of jazz since it offers the possibilities spontaneity, surprise, experiment, and discovery, without which most jazz would be devoid of interest...*

Pese a que este breve texto no tiene como objetivo principal la comparación de la música occidental escrita con la música improvisada (cuyo más claro exponente actual es, insistimos, el jazz), no deja de ser ilustrativa la diferencia y los diversos matices que muestran ambas definiciones de la voz ‘improvisación musical’. Ciertamente, pese a que en dichas definiciones se salvaguarda la vertiente formalista, es en la segunda, la que se refiere al jazz, donde se introducen términos más directamente vinculados a un plano

expresivo y dinámico, tales como “sorpresa”, “espontaneidad”, “experimentación” y “descubrimiento”, lo cual, sin duda, redundará en una ampliación del valor performativo de esta música, en contraste con la inmutabilidad de la composición escrita, cuyo valor se reserva en gran parte a su perdurabilidad como partitura.

Aunque partamos de la imposibilidad de establecer precisas correspondencias entre música y lenguaje, dado que aceptamos referirnos al lenguaje musical como un sistema no lingüístico<sup>7</sup>, nos permitiremos un préstamo del análisis del lenguaje (semántica) a fin de reconocer el carácter performativo en cualquier género de música que abordemos. Ateniéndonos a la definición del filósofo del lenguaje, John L. Austin, cuando clasifica los tipos de enunciados y se refiere a éste como al “enunciado que por el mismo hecho de ser expresado se realiza”. Tal sería el caso de la música, que sólo se realiza en el hecho de su ejecución.

La semiología y la semiótica musical tratan de establecer paralelismos entre diferentes sistemas comunicativos con el lenguaje natural, válidos, junto al análisis musical, para explicar elementos de ambos como sus unidades, sus procesos de articulación, estructuras, etc. Pese a su fecundidad, en algunos campos tal tarea de por sí no ha conseguido la construcción de un corpus teórico general que aborde desde este punto de vista la música, ya que, como señalaba Henri Lefebvre, “*Avec la sémantique et la sémiologie, la signification supplante à l’expression*”<sup>8</sup>.

Y es en el dominio de la expresión en el que centraremos el valor de la improvisación musical.

### **Jazz, oratoria, comunicación**

Aunque evitaremos introducirnos en el a veces alambicado y variopinto encaje de los elementos músico-lingüísticos tal como ponen de manifiesto algunas propuestas de la semiología musical, en las diferentes músicas improvisadas nos serviremos de algunas concomitancias sorprendentes con las características de formas y tropos del ámbito del lenguaje.

En el dominio del jazz, del que hemos resaltado su esencia como la improvisación a partir de un motivo tema-melodía sujeta a un esquema armónico, encontramos una serie de paralelismos con la *Oratoria*, considerada como un arte o género literario hablado. Los valores de ambos, tanto un discurso (hablado) como una improvisación jazzística, reposan igualmente sobre un nivel competencial (técnico/dominio del lenguaje) y otro expresivo (estético). Sus virtudes giran entre la lógica (en tanto que adecuación al contenido) como la estética (la forma de su manifestación, que no se encuentra exenta de los valores de la retórica). Así muchos principios básicos para el desarrollo de las técnicas de la oratoria son igualmente aplicables a un solo improvisado de jazz. A efectos de tal comparación extraeremos algunas prescripciones y recomendaciones de la oratoria que presentan un correlato con la improvisación jazzística:

*La improvisación tiene que pasar por un proceso de digestión, de maduración, antes de ser presentada.*

*No hay que salirse del tema*

*Expondremos nuestro discurso como si se gestara en ese momento, utilizando nuestras propias palabras, nuestro propio estilo, allí mismo, delante del público.*

*Se trata de conseguir una exposición original, viva, utilizando las ideas que se van presentando durante el desarrollo del discurso. El público quiere saber cual es nuestra opinión con relación al tema, cual es nuestro aporte.*

*El estar sueltos, libres y entusiastas, ayuda en la improvisación.*

*Póngale buen humor a su exposición: ejemplos e ilustraciones, alguna experiencia personal, una lectura reciente, una anécdota, pensamientos, refranes, etc., relacionados con el tema. Conocer de memoria ciertas cifras, algunos acontecimientos, algunas citas. En todos los casos, respirar, tomarse unos momentos de silencio.*

A partir de tales recomendaciones (prescripciones) y realizando los ajustes terminológicos necesarios podríamos establecer sorprendentes paralelismos entre aquello que se le demanda a una intervención oral y lo que le otorga calidad a un solo de jazz. Así, la adecuación al esquema armónico y rítmico, la originalidad, el desarrollo de las ideas musicales, el uso y transformación de citas musicales, la inclusión de elementos expresivos, el juego...en suma constituyen, como en la oratoria, los valores fundamentales para la elaboración improvisada de un buen discurso musical.

Conviene advertir, no obstante, que la evolución del lenguaje del jazz ha sido vertiginosa desde lo que se ha denominado la era del *swing* en los años treinta hasta la actualidad, pasando por formas expresivas diferentes como la propuesta por el *be-bop*, el *hard bop*, el movimiento *cool*, el *free jazz* y otros tantos, incluyendo todo tipo de influencias y mestizajes, que han enriquecido los materiales y técnicas del jazz. No debemos olvidar que todo este conjunto de recursos se produce con el horizonte de una ansiada comunicación, en primer lugar, entre aquellos que producen la música (interacción) lo que abunda en su vertiente de “juego”, y entre aquellos y el público, lo que requiere para ambos un ámbito de competencia musical donde se produzca este encuentro, este estado de comunicación. Se trata en definitiva de algo similar a la relación entre el lenguaje y los “contextos lingüísticos”, el conocimiento de las reglas en aras de la comunicación tal como destacaba Wittgenstein cuando se refería a las obras de arte.<sup>9</sup>

### **Música contemporánea e improvisación**

Como ya se ha indicado, tras un periodo, que coincide con el serialismo integral, en el que la composición musical alcanza el grado más alto de determinación en la partitura, al cabo de algunos años se percibe una tendencia por parte de muchos compositores a transmitir al intérprete una porción cada vez mayor de la responsabilidad composicional. Quizá conviene recordar que la introducción en la música de obras musicales abiertas, que mantiene su correlato con otro tipo de obras artísticas, induce directamente a la improvisación, aunque éstas tenga su base y sea empleada de manera muy diferente. De tal manera la introducción del *alea*, las partituras de inspiración gráfica (es decir, que no siguen la notación musical tradicional), las basadas sobre símbolos o textos verbales, ha generado una enorme cantidad de obras musicales que recorren todavía las salas de conciertos. Se trata de un tipo de música para ser interpretada individualmente o de forma colectiva. Sin embargo, la ejecución de estas obras no deja de ser la puesta en escena de una idea musical controlada por el compositor, en la que el intérprete sólo desarrolla una tarea o experimento.

Más allá todavía de esta forma de improvisación, muchos músicos e instrumentistas han optado por la improvisación libre y no limitada por la obra, desgarrando las costuras propias de la obra controlada por el compositor e incluso la rígida estructura de los *standards* de jazz. En muchos casos se trata de músicos que han puesto su virtuosismo al servicio de la libre expresión. Las razones son distintas pero no difieren demasiado de las que determinan la elección del jazz de otros músicos. Para el compositor y trombonista Vinko Globokar<sup>10</sup> esta necesidad de improvisar surge en muchos músicos, *“qui non seulement possèdent une profonde connaissance de notre culture musicale occidentale, mais ont de plus vécu et souvent provoqué certaines expériences faites par le compositeur (expériences de l’aléatoire ou de l’improvisation dirigée). Fait caractéristique: beaucoup d’entre eux s’intéressent à la musique de jazz et pop ou aux musiques folkloriques, surtout celles où l’improvisation est encore vivante. Ils ont passé le cap du virtuosisme, et sont devenus des musiciens considérant leur instrument comme un moyen avec lequel on fait de la musique et non comme un but en soi.”* Las motivaciones que habitualmente han llevado a estos músicos, generalmente de formación clásica a la improvisación son muy diversas: un deseo de liberación del fuerte racionalismo presente en la música contemporánea, la investigación de nuevas técnicas instrumentales, la búsqueda de una nueva estética, el deseo creciente de interactuar con el público, un compromiso ideológico o social (como sucedió con el *free-jazz*), la necesidad de “juego” musical e incluso, como señalaba Vinko Globokar<sup>11</sup>, un medio para autoevaluarse y el deseo de pertenecer a una elite capaz de improvisar. Tales motivos los encontramos, aunque siempre de manera susceptible de ser matizada, en el jazz.

Las condiciones de posibilidad de esta nueva tendencia han sido el dominio virtuosístico del instrumento<sup>12</sup>, un conocimiento extenso de nuestra cultura musical y, sobre todo, un fuerte deseo de comunicación. El jazz como referente siempre ha estado en el horizonte de esta nueva música improvisada. Así para el contrabajista y compositor Stefano Scodanibbio, quien ha colaborado con compositores como Giacinto Scelsi, Luigi Nono o Luciano Berio, la improvisación ha devenido un importante valor en su música, conteniendo *“un significato importante, non primario ma neanche di secondo piano. L’ho sempre praticata, da solo e con altri, e la continuo a praticare anche per rendermi conto dei suoi limiti. Del resto è solo un certo scatto improvvisativo che rende viva qualsiasi composizione scritta”*<sup>13</sup>. De ahí sus frecuentes colaboraciones con músicos, como Terry Riley, Markus Stockhausen, Vinko Globokar y otros músicos que han seguido similar trayectoria, sin dejar de reconocer la influencia de los improvisadores de jazz<sup>14</sup>.

Estas consideraciones en torno a la improvisación sirven para subrayar la emergencia de una nueva práctica musical, la improvisación pura, que altera el esquema compositor-intérprete. En palabras del pianista e improvisador Agustí Fernández<sup>15</sup>, quien se fascina por igual por Iannis Xenakis o Cecil Taylor, improvisar es *“crear en el momento”*. De igual manera el recíproco interés entre diferentes prácticas musicales, las que provienen de la música culta y las que provienen de una música originalmente más popular, ha mostrado la convergencia de sus objetivos. No dejan de ser significativos reconocimientos como los que el compositor La Monte Young hace hacia respecto a músicos de jazz como John Coltrane. Y es que en una época de gran abundancia de productos estéticos y de enorme capacidad reproductiva, lo espontáneo, lo efímero, lo irreplicable cobra un valor inusitado.

## Bibliografía

- Belgrad, D. 1988. *The culture of spontaneity. Improvisation and the Arts in Postwar America*. Chicago: University Chicago Press.
- Bellino, F.O. 2004. "Intervista a Stefano Scodanibbio". *All About Jazz*.  
[http://italia.allaboutjazz.com/articles/arti0804\\_013\\_it.htm](http://italia.allaboutjazz.com/articles/arti0804_013_it.htm)
- Bouveresse, J. 1973. *Wittgenstein: la rime et la raison*. Paris : Les éditions de Minuit. 1993. Traducción Castellana : Ed. Universitat de Valencia. Col.lecció estètica & crítica.
- Chiantore, L. 2010. *Beethoven al piano*. Barcelona : Musikeon.
- Esteve, F. 2009. "Agustí Fernández, el pianista de la recerca constant". *Revista Jaç*, nº29. Barcelona: Ed.Grup Enderrock.  
<http://www.enderrock.cat/quiosc/exemplar/27>
- Garroni, E. 1975. *Progetto di semiotica. Messagi artistici e linguaggi non-verbali*. Traducción Castellana : Francisco Serra Cantarell Gustavo. Barcelona : Gili Ed.
- Globokar, V. 1972. « Ils improvisent...Improvisiez...Improvisons.. ». *Musique en Jeu*, nº6, pp. 13-19. Paris: Ed. Seuil.
- Kernfeld, B. 1988. *New Grove Dicctionary of Jazz*. London : MacMillan Press Limited.
- Lefebvre, H. 1971. *Musique et sémiologie. Musique en Jeu*, nº4. Paris: Editions du Seuil.
- Ruvira, J. 1997. "El contrabajo, instrumento de fin de siglo". *Pauta. Cuadernos de Teoría y crítica musical*, nº62. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

## Notas

- <sup>1</sup> Belgrad, D. 1988. *The culture of spontaneity. Improvisation and the Arts in Postwar America*, Chicago: University Chicago Press.
- <sup>2</sup> "Cage asserted that nothing of importance could be communicated; art could at best stimulate the senses of the viewer or listener, and the less it delivered "communication" the best"  
Belgrad, D. Op. Cit pag. 253.
- <sup>3</sup> Aunque asociada generalmente al jazz la "música improvisada" ha devenido un género musical, de manera que cada vez son más frecuentes los festivales o conciertos enunciados como de música improvisada.
- <sup>4</sup> Horsley, I. Collins, M. "Since our knowledge of this music is limited to traditional liturgical chants written down in imprecise notation long after they were created, it is difficult to draw concrete conclusions about improvisatory techniques used in their creation. The most reliable extant evidence relates to the spontaneous improvisation of the jubilus , a melismatic flourish found in the last syllable of certain alleluias preserved in the early Christian liturgy" New Grove Dictionary of the Music and Musiciens edited by Stanley Sadie. London.
- <sup>5</sup> Chiantore. 2010. L. *Beethoven al piano*. Barcelona :Musikeon.
- <sup>6</sup> Kernfeld, B. 1988. *New Grove Dicctionary of Jazz*. MacMillan Press Limited.
- <sup>7</sup> Ver Garroni, E. 1975. "Progetto di semiotica. Messagi artistici e linguaggi non-verbali". Traducción Castellana Francisco Serra Cantarell Gustavo Gili, Ed. Barcelona.
- <sup>8</sup> Lefebvre, H. 1971.*Musique et sémiologie. Musique en Jeu*, nº4. Paris: Editions du Seuil.
- <sup>9</sup> " Para ser capaz de apreciar una obra de arte, hace falta, como hemos visto, conocer las reglas, dominar una técnica...se trata de simplemente de haber sido entrenado en un cierto tipo de comportamiento relativamente elaborado, en el que sólo una pequeña parte es lingüística y que no estamos necesariamente en disposición de describir correctamente ni de justificar a fortiori. Para describir el gusto musical, nos hace falta, dice Wittgenstein, describir toda una práctica de la música y toda una tradición, decir quién la aprende, cómo se aprende, quién la interpreta, en qué circunstancias..."  
Bouveresse, J. 1993. *Wittgenstein:la rime et la raison*. Les éditions de Minuit. Paris. 1973. Traducción Castellana Ed. Universitat de Valencia Col.lecció estètica & crítica.

<sup>10</sup> Globokar, V. 1972. *Ils improvisent...Improvisiez...Improvisons*. Musique en Jeu, nº.6 Ed. Paris: Seuil

<sup>11</sup> Globokar, V. Op. Cit. Pàg.14.

<sup>12</sup> Ver Ruvira, J. 1997. *El contrabajo, instrumento de fin de siglo*. Revista Pauta, Cuadernos de Teoría y crítica musical n. 62. Instituto Nacional de Bellas Artes México.

<sup>13</sup> Bellino, F.O. Agosto 2004. *Entrevista a Stefano Scodanibbio*. Revista All About Jazz.

<sup>14</sup> "Continuo ad apprezzare infinitamente l'approccio fisico del musicista jazz col suo strumento; tutta una pratica straordinaria di immediatezza musicale derivata da un profondo studio (un po' come nella musica indiana che è, per me, l'altra grande civiltà musicale..... "ho ascoltato Miles Davis a Pescara. Fu una folgorazione, e da allora lui è stato sempre il musicista jazz che più mi ha influenzato per la libertà di muoversi in territori inesplorati e di immaginare altri mondi possibili. Anche Coltrane non mi ha lasciato indifferente, soprattutto per quelle sue frasi lunghe..." Bellino, F.O. *Entrevista a Stefano Scodanibbio*. Rev (on line) All About Jazz Agosto 2004.

<sup>15</sup> "El saxofonista Steve Lacy decía que, cuando haces una composición, tienes un año para pensar qué dirás en veinte segundos mientras que cuando improvisas, tienes exactamente sólo y nada más veinte segundos para expresar todo lo que quieres decir. Improvisar es componer en tiempo real, haciendo servir también si conviene, las técnicas de los compositores de música escrita..."

Esteve, F. 2009..*Agustí Fernández, el pianista de la recerca constant*" Revista Jaç, nº29. Diciembre 2009. Ed.Grup Enderrock. Barcelona.