

## **¿Será que el humor permite lo que en serio no podemos hacer?**

### **Improvisación y creatividad en la enseñanza y en la práctica de la música clásica profesional**

**Adina Izarra**

Compositora y Docente  
Universidad de las Artes, Guayaquil, Ecuador  
adina.izarra@gmail.com

**Recibido:** 03/05/2022/**Aceptado:** 14/06/2022

**Resumen.** Planteamos los diferentes problemas a los que debe enfrentarse un estudiante de música cuando decide asumirla como profesión a nivel de conservatorio o de licenciatura universitaria. Especialmente, con aquellos que implican alto grado de creatividad e improvisación.

**Palabras clave.** Creatividad, Improvisación, Interpretación, Enseñanza musical.

### **Could it be that humour allows us to do the things that, in all seriousness, we cannot do?**

### **Improvisation and creativity in the teaching and practice of professional classical music**

**Abstract.** We raise the different problems that a music student must face when he decides to assume it as a profession at the conservatory or university degree level. Especially, with those that imply a high degree of creativity and improvisation.

**Keywords.** Creativity, Improvisation, Interpretation, Musical teaching.

---

Mucho se ha discutido y probado sobre la implementación de procesos creativos e improvisatorios en la enseñanza musical que se imparte en los niveles básicos de educación primaria y secundaria. Sin embargo, cuando el estudiante decide asumir la música como profesión a nivel de conservatorio o de licenciatura universitaria muchas de estas buenas intenciones creativas e improvisatorias desaparecen. Principalmente porque el estudiante tiene que enfrentarse a temas serios de la teoría musical tradicional y a elementos muy demandantes sobre todo en la técnica de la práctica instrumental, y todo enmarcado en un ámbito donde la mayoría de sus profesores no están preparados -ni convencidos- para impartir materias sobre improvisación y la definición de creatividad es en cierto modo inasible.

¿Qué es la creatividad en la interpretación musical? Tendremos que comenzar por diferenciar entre improvisación y creatividad. Un músico clásico profesional toma muchísimas decisiones creativas sobre el manuscrito de una obra. Detalles de *tempo* (exista marca metronómica o no), de timbre, de respiraciones<sup>1</sup>, de maneras de resaltar las voces y sobre todo de maneras de variar las repeticiones, que son muchas.

En la mayor parte de los casos estas decisiones *creativas* se repiten idénticas o casi idénticas en todos sus conciertos, añadiendo entonces a lo escrito, ligeras variaciones estilísticamente definidas, y que pasan a ser parte integral de su versión de la partitura<sup>2</sup>. Esto sería lo creativo para lo cual se entrena un músico clásico.

Improvisación<sup>3</sup>, por otro lado, implica incluir en la ejecución de una obra elementos propios o característicos de un estilo, no encontrados en la partitura, (si es que la hay), o muy escuetamente plasmados en ella. Usualmente son poquísimos los recursos impresos para la interpretación, quizás sólo la melodía o sólo las armonías y el intérprete debe completarlas tanto una como las otras. La música de concierto sí tiene su historia de este tipo de improvisaciones: Rubén Riera en su artículo “Del continuo al algoritmo, la improvisación implícita en la notación musical”, del 2011, narra algunas de las pautas estilísticas para el manejo de los diferentes materiales musicales no presentes, e implícitos en las obras musicales del pasado<sup>4</sup>.

¿Cuándo la música académica abandonó los elementos de improvisación? Textos de historia de la música, refieren específicamente a las *cadenzas* de los *concertos*, durante el siglo XIX, otrora improvisadas, y de cómo los excesos de los intérpretes llegaron a disgustar a autores como Beethoven (un gran improvisador). Esto hizo que los compositores comenzaran a crear sus propias *cadenzas*, para ser incluidas por escrito en la partitura, eliminando la opción improvisatoria de los ejecutantes de la época, es decir, eliminando el concepto de *cadenza*. Según Robin Moore, en su artículo “The decline of Improvisation in Western Art Music: An Interpretation of Changes”, de 1992<sup>5</sup>, ya para el siglo XIX las expresiones improvisatorias llegaron a ser consideradas “amenazantes, poco familiares, y carentes de interés alguno”. Rubén Riera en su artículo “De Luys Milán a Supercollider”, del 2015,

---

<sup>1</sup> En música se utiliza el término “respirar” para cualquier instrumento refiriéndose a la manera como se ensamblan las frases, considerando que si fueran cantantes entre frase y frase habría que respirar.

<sup>2</sup> Casualmente muchos de los solos, originalmente improvisados, de artistas de las músicas populares, entendidas en su amplio espectro, permanecen idénticos concierto tras concierto. ¿Qué sería del público si le cambiaran el sólo de *Escaleras al Cielo*? De Led Zepellin, 1971.

<sup>3</sup> La RAE la define como “hacer algo de pronto, sin estudio ni preparación”.

<sup>4</sup> Rubén Riera, “Del continuo algoritmo”, *Blog de Filosofía Clínica*, 2011, <http://filosofiaclinica1.blogspot.com/2011/02/del-continuo-algoritmo-la-improvisacion.html>

<sup>5</sup> Robin Moore, “The Decline of Improvisation in Western Art Music: An Interpretation of Change”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 23, No. 1 (Jun., 1992): 61-84, <https://www.jstor.org/stable/836956>

narra su experiencia personal de como guitarrista clásico formado en España, en pleno siglo XX: “Como buen segoviano-tarregiano que era, todo lo que no fuera música escrita en un papel pautado, iera... popular! Y, por ende, de baja categoría”<sup>6</sup>.

En los años 50, las publicaciones “realizadas o resueltas” de bajos continuos barrocos y ornamentación del clásico y del romántico inundaron el mercado y, ciertamente, nos facilitaron a todos la comprensión de cómo, según ellos, “se hacía” en siglos anteriores, mas no nos permitía hacerlo nosotros mismos. Había que copiar, repetir lo que sugerían los expertos. La generación de mis profesoras y quizás de las de ellas mismas, ya no tuvieron acceso a esos principios de improvisación que nos hubieran permitido realizar adornos y *cadenzas* a nuestra manera, y ya ni siquiera se cuestionaban la posibilidad de realizarlo... ¿para qué? ¡si ya estaba todo resuelto!

Según Moore, cuando las burguesías del siglo XIX heredaron la música de arte como un valor más de la aristocracia, les daba igual si las composiciones eran improvisadas o no, si tenían ese elemento de libertad o no, y prefirieron simplemente reproducir la partitura de hecho, como un símbolo, más que asumirla como una práctica artística. Cuando ya en el siglo XIX se establecieron diversos conservatorios para la instrucción de la burguesía, se desestimaron los elementos de improvisación, porque los desconocían, y porque no representaban un mayor deleite para los que escuchaban o interpretaban.

Tres siglos ya han pasado, y a mi juicio la música clásica, académica o de concierto en mayor parte se ha deslastrado de sus implicaciones de clase. Encontramos orquestas juveniles a lo largo y ancho de Latinoamérica, orquesta sinfónica en gran parte de las ciudades del continente e inclusive en la gran mayoría de las ciudades del Asia lejana y cercana, es decir, la música clásica es ya una práctica global. Muchos dirán que sigue siendo un aspecto colonialista de la cultura en la que nos desenvolvemos, pero ciertamente el género ha alcanzado a grandes públicos y es hoy en día una profesión competitiva, un producto del mercado a la par de otras músicas populares, participando en premios tipo *Grammy*, *Oscar*, *Globos de Oro*, *Goya* y muchos más, en sus propios términos o como parte de otros géneros, musicalizando cine masivo y produciendo récords de ventas, y desde luego produciendo grandes estrellas. En muchas de estas circunstancias ya poco se reflexiona sobre el hecho de que todo son valores copiados por la burguesía europea del siglo XIX para parecerse a la aristocracia del siglo anterior.

La música clásica ha resultado ser una industria con líneas específicas de profesionalización, de grados académicos, de institucionalización, a la par de muchas otras carreras y áreas de estudio, así como a la par de otras músicas populares y/o comerciales.

---

<sup>6</sup> Rubén Riera, “De Luys Milán a Supercollider”, *Blog de Filosofía Clínica*, 2015, <http://filosofiaclinica1.blogspot.com/search?q=ruben+riera>

Lo que hoy nos ocupa es la manera cómo se entrena al músico profesional de estas áreas, definitivamente diferente al entrenamiento que reciben los músicos populares en el amplio espectro del término. La diferencia clave no es la creatividad, que han encontrado cómo incluirla por encima de la partitura, la clave es la improvisación.

El estudio de la interpretación de instrumentos clásicos (básicamente los derivados de la orquesta sinfónica, incluido el piano) se conforma de una gran diversidad de repertorio, repertorio admirable por demás, sin embargo, repertorio al que poco se tiene derecho a alterar o modificar. Sólo los que estudian las músicas antiguas tienen esas posibilidades, pero dentro de unas líneas muy definidas, “históricamente informadas”, pero por lo menos pueden improvisar, es decir, se enfrentan al hecho artístico con la posibilidad de añadir su opinión.

El máximo organismo en la música clásica es la orquesta sinfónica. La mayoría de los compositores aspiran a ser tocados por estas agrupaciones y la composición para orquesta sigue siendo hoy en día la máxima expresión, requisito obligado en los grados académicos de maestría y doctorados en la mayoría de las universidades. Sin embargo, es justamente esta agrupación la que menos está entrenada para la improvisación. Como dice Jacques Attali, en “Noise, the political Economy of Music”, de 1977, las clases dominantes confían en que sea el director de orquesta el creador del orden necesario para evitar todo tipo de *chaos* (en la expresión artística), y si no todos en el público (o en la profesión) se sienten atraídos por la figura única en control del director, le podemos dar una cuota de libertad con el solista, o quizás con el concertino. Es la agrupación con menos trayectoria en la improvisación. Si existe creatividad está en las manos del director. En consecuencia, si se enseña a los jóvenes para integrarse a este medio, no hay ninguna necesidad de preocuparse por creatividad o improvisación.

¿En qué resulta todo esto? Resulta en brillantes ejecutantes cuyas decisiones están confinadas a un rango diminuto y exquisito. Para resaltar o diferenciarse, los ejecutantes que no son de Europa, pero que han estado formados en estas tradiciones, deben incluir en sus repertorios obras locales, preferiblemente características, que justifiquen su existencia, o intérpretes que se dedican excepcionalmente a lo contemporáneo como salida a un mundo saturado de *excelencia-siempre-haciendo-lo-mismo*.

Contrario a otras expresiones artísticas como la literatura o el teatro, en las músicas clásicas o académicas, lo antiguo tiene más valor que lo contemporáneo.

Pero esto no es problema, la belleza de las músicas clásicas da para un mundo de conciertos increíble, sin embargo, se van destacando intérpretes que quieren hacer algo diferente. Admirable es la posición de aquellos que han decidido incluir la improvisación propia en su repertorio, como la venezolana Gabriela

---

<sup>7</sup> Jacques Attali, *Noise, the political Economy of Music*, 10a ed. (Minnesota: The University of Minnesota Press, 2009).

Montero<sup>8</sup>. Cada día surgen nuevas experiencias, *mix* de lo clásico en el marco de lo clásico, arreglos para banda de rock, pero poco escuchamos improvisaciones en el marco y estilo de los siglos anteriores, posteriores al barroco. Por lo general, se habla de un “extraordinario talento” para esto, “talento natural”, “dones celestiales”, que lo son, sin duda, dada la limitada inclusión de improvisación en la formación clásica de los intérpretes.

El presente artículo pretende proponer y revisar esa formación tradicional que se le da a los músicos clásicos en general, la cual no incluye competencias que los lleven a desarrollar aspectos de improvisación para su uso dentro del mundo tradicional de conciertos.

En los años 70, cuando surgieron ideas de recuperación de la forma de tocar antigua, donde había que realizar bajos continuos y ornamentar estilísticamente sobre partituras que no habían sido editadas, los intérpretes encontraron que tenían que deshacer lo andado y reaprender a tocar de otra manera. A pesar de que hoy día se sigue tocando a Juan Sebastián Bach en el piano, y exquisitamente, ya hay una larga trayectoria de ensambles especializados, cátedras, pre y postgrados en música antigua, donde el estudio de la improvisación en dicho estilo es de primer orden, y los interesados deben incluir su disposición a los diferentes géneros de la creatividad en la ejecución instrumental, pues de otra manera no podrían participar.

En lo inicios del siglo XX los compositores y músicos experimentales, sobre todo aquellos que exploraban el aleatorismo y el *happening*, habían vuelto a incluir la improvisación como elemento importante en la música: John Cage con su *Music of Changes*, de 1951, y con la inigualable *4'33"*, de 1952, redefinieron la participación de los músicos profesionales en los conciertos, siendo esto una de las mayores trabas que encontraban aquellos formados clásicos para participar a gusto en estos espectáculos. En estos años surgieron notaciones gráficas, dejando de lado las corcheas y las semicorcheas, Cage mismo recopiló un compendio de partituras gráficas con el título de *Notations, de 1969*<sup>9</sup>. Hoy día ya son estándares de la ejecución instrumental en el repertorio del siglo XX.

De manera que el músico clásico o de concierto se ve atacado por dos frentes, uno, el de las músicas antiguas que exigen decisiones improvisatorias y, dos, el de las músicas contemporáneas con sus notaciones gráficas (ya de casi 100 años), donde la improvisación es imprescindible. Sin embargo, en su mayoría los profesores de conservatorio siguen incólumes impartiendo sus mismos repertorios, dejando este enfrentamiento para la vida profesional de sus alumnos.

Hace ya un par de décadas que artistas relacionados con las nuevas tecnologías, no sólo en música, sino también en medios mixtos y video, plantean el hecho de que la facilidad tecnológica permite una transversalidad nunca imaginada en otras épocas y un inicio temprano de recursos otrora muy tardíos por lo lento en

---

<sup>8</sup> <https://youtu.be/SmO8UDmZdOI>

<sup>9</sup> New York: Something Else Press, 1969.

la adquisición de las competencias de cada área. Las computadoras o los teléfonos celulares le permiten al individuo de a pie grabar, editar, componer de muchas maneras. ¡Claro! “No profesional” dirían algunas voces. Nada suplanta los diez años de violín, lo doce de piano, nada la larga carrera de los cineastas desde revelar hasta editar en moviolas. ¿Y para qué hay que reemplazarlo?

¡El nuevo artista debe y puede ser creativo desde un principio! Iría yo aún más lejos, todos los artistas deben ser educados como creativos e improvisadores. Debe cesar esa división de *tú eres intérprete* y *tú eres compositora*. Se les deben dar a todos las herramientas para crear, improvisar, sin definiciones de ser o no ser. Crear e improvisar deberían ser parte de la formación de los músicos profesionales clásicos/académicos.

Surge un problema: ¡no hay repertorio! En mis cursos de interpretación mixta en el postgrado en música de la Universidad Simón Bolívar de Caracas, materia que surgió como un posible sustituto de música de cámara (¡que lo es!) uno de los primeros problemas fue que para entrenar a músicos clásicos en la improvisación electrónica no encontramos repertorio. Mi respuesta fue: o improvisan o intervienen el repertorio que actualmente están tocando. Con alegría observé que hubo sonrisas, no hubo pánico. En los tres años que mantuve esa cátedra mi mejor solución fue servir de programadora, mediando entre la programación electrónica de lo que ellos querían hacer y el software.

Emocionante fue cuantas ideas surgieron. Cuánto talento encontraron en sí mismos y cómo la improvisación, talento deparado para los jazzistas, según mis estudiantes, no era tal talento sino otra competencia para la cual podrían tener entrenamiento.

Mi segundo proyecto<sup>10</sup> es con estudiantes de los primeros años de la licenciatura, aún sin las competencias avanzadas de intérpretes, lo cual me ha hecho descartar la parte de ejecución y asumir la totalidad de la creación electrónica: crear un instrumento en sus computadoras, manejar audios pre-grabados, *midi* general y, en general, mucho trabajo colectivo de cámara e improvisatorio. Estudiantes tan jóvenes lo asumen con naturalidad, y eso es lo mejor. No les estoy abriendo un panorama extraordinario que les cambia la vida, ¡no! Asumen la improvisación con naturalidad, seguros de que siempre ha estado allí. Por ser tan jóvenes aún nadie se las había matado.

Estos métodos no se pueden quizás comparar con aspectos de ejecución instrumental, porque desde luego que hay condiciones físicas, adquiridas tempranamente o genéticas que influyen en las posibilidades del intérprete. Pero en término de lo intelectual y lo creativo es imposible medir, lo único que queda es desarrollarlo.

¿Y qué hacemos con los compositores ya formados? Con ellos no hay problemas, a ellos se les señaló como los elegidos a llevar la antorcha de la creatividad

---

<sup>10</sup> Actualmente, soy docente de la Universidad de las Artes, Guayaquil.

¿Jalamos al compositor de su torre de marfil? Bueno, eso no sería necesario. Hoy en día los compositores que trabajan con tecnología están más dispuestos o quizás más necesitados de compartir e improvisar, ya que el medio es inmenso y no da tiempo a aprenderlo todo. Hay muchas más redes de compositores tecnológicos que de compositores acústicos. Los ya formados que sigan su camino, pero las nuevas generaciones de músicos académicos profesionales deberían desde un principio sentirse libres de manipular los repertorios, de improvisar, y los nuevos docentes deberían tener o adquirir competencias para dirigir estos conocimientos de los estudiantes.

¡Seamos todos compositores y seamos todos intérpretes! ¡Seamos todos improvisadores! La vida dirá. Evitemos catalogar el talento y determinar un camino para los jóvenes. He escuchado tantos lamentos de músicos maduros que han pasado largas horas frente a las partituras, haciendo escalas y arpeggios, y les hubiera gustado ser más creativos. Y así encontramos que grandes intérpretes comienzan a componer, grandes directores comienzan a tocar... ya en la plenitud de la vida profesional, ya se atreven a mirar del otro lado, del lado de la creatividad y la libertad.

¿Cómo implementamos esto? Bueno, sin duda, desde los profesores. Es a ellos que hay que sacudir y presionar al cambio, desde la directiva de las instituciones musicales, comencemos por entrenar a los maestros para la libertad y para la creatividad. Que inviten a sus estudiantes a ser creativos. ¿No es posible que una clase de armonía termine con trabajos originales?

Magnífica oportunidad presenta las tecnologías, sobre todo en el ámbito de la música electrónica, (no desde los teclados *midi*, que mantienen las notas musicales) sino desde la música concreta, el paisaje sonoro, donde el yugo del *do re mi fa sol* desaparece y los estudiantes pueden probar texturas que no necesariamente respondan a reglas o a estilos preconcebidos. Les tocará a ellos decidir si “es música” o no. ¡Muchos con ojos iluminados preguntan si ellos también podrían hacer sus propias cosas con los conocimientos de armonía ...y yo quisiera llorar! Pues claro que pueden, es más, deben.

“Cuando no puedas crear, norma” decía un amigo profesor en la universidad en Caracas, y es verdad, las normas en arte parecieran ser la respuesta a la falta de creatividad de los docentes y de sus profesores, y de los profesores de sus profesores.

Pero no me mal interpreten, yo soy fiel creyente en la técnica para componer, y en la fineza y sensibilidad del ejecutante profesional, creo en entender procedimientos y planes, texturas y formatos exitosos que han dado pie a obras maestras. El análisis significa para mí una herramienta fundamental para la enseñanza de la composición. En el hermoso e inspirador libro de Stephen Nachmanovich *Free Play*, de 1990<sup>11</sup>, desarrolla la idea de que todo arte es

---

<sup>11</sup> Stephen Nachmanovich, *Free Play, la improvisación en la vida y en el arte* (Buenos Aires: Editorial Paidós, 2004), 39.

improvisación, unas obras son espontáneas del momento y otras son ayudadas, ayudadas por la revisión y la posibilidad de volver en el tiempo y modificarlas. ¿Por qué no podemos regresar a las partituras ayudadas de siglos anteriores y dar una versión diferente? Esa podría ser una primera opción. Mi preocupación es con los jóvenes profesionales, los que aman la música y deciden dedicarse a ella, ¿cómo los enseñamos?, ¿qué les decimos que es la música?, ¿cuándo los vamos a invitar a ser ellos mismos? Continúa Moore: “La idea occidental de la práctica es adquirir destreza. Está muy relacionada con nuestra ética de trabajo, que nos exige soportar ahora la lucha o el aburrimiento, en aras de las recompensas futuras”<sup>12</sup>. Recompensas reservadas para unos pocos que logran “llegar”. El resto se ve con un abanico de competencias y muchas veces no sabe qué hacer con ellas. Y sigue Moore: “El profesionalismo de la técnica y el destello de la destreza son más cómodos como ámbito que el puro poder creativo; por eso nuestra sociedad recompensa generalmente más a los ejecutantes virtuosos que a los creadores originales”<sup>13</sup>. Quizás esté allí la respuesta a la falta de la necesidad de la creatividad en la interpretación en los jóvenes profesionales. Pero al pasar de los años en algunos surgen preguntas a las que pocos dan respuesta.

En mis clases de tecnología musical el primer ejercicio es libre... “pero no soy compositora, profe” y la respuesta es múltiple: todos somos compositores, o no hay que ser compositor para hacer un ejercicio libre, o ¿quién define cuando se es compositor?

Mi profesora de piano aludía mi desinterés por Beethoven por “ese interés en componer”, pero no se le ocurría decirme que podía ser ambas, pianista y compositora, lo cual terminó en mi abandono del instrumento. ¡Por las horas, por las horas repitiendo y repitiendo algo que estaba allí escrito! Por otro lado, nadie me enseñó a improvisar. ¡Bueno! Casi ningún profesor de música académica o clásica lo hace, mucho menos lo enseña o estimula<sup>14</sup>. En conclusión, debería abandonar estas áreas para dedicarme a la composición. Traté con Jazz, pero no era lo mío...no había cómo aprender a improvisar dentro del ámbito clásico.

Hoy día improviso sobre electrónicos y confieso que lo disfruto más que algunos conciertos y recitales que llegué a dar, donde la vara de medir era que si le pegué a las notas correctas, que si no perdí la memoria...ahora es diferente.

No soy la primera en cuestionarse esto, ni seré la última. Artistas como Walter Thompson han extendido estas ideas y las ha formalizado en su *Soundpainting*<sup>15</sup> desde 1980, formando un método súper consistente de improvisación y ensamblaje que cubre también teatro y danza y otras áreas transversales para el cual se logran hoy en día hasta certificaciones<sup>16</sup>.

---

<sup>12</sup> Nachmanovich, *Free Play, la improvisación en la vida y en el arte*, 85.

<sup>13</sup> Nachmanovich, *Free Play*, 136.

<sup>14</sup> En una entrevista, Gabriela Montero se refiere a Martha Argerich como la que la estimuló a seguir improvisando en los conciertos.

<sup>15</sup> Acceso el 18 de abril de 2022, <http://www.soundpainting.com/>

<sup>16</sup> <https://soundpaintingmadrid.com/certificaciones/>



Abundantes Ideas para incluir improvisaciones en las escuelas primarias se encuentran en la web, la literatura sobre la improvisación llega a ser agobiante. Sin embargo, sigo sin verla entrar a las universidades y a los conservatorios. Sigo viendo más interés en un curso extra de contrapunto que en la auto búsqueda de cómo manipular mis propios materiales, de cómo intervenir material tradicional, de cómo re-mezclar obras de repertorio.

Desde el humor muchos nos hablan de esto. El inigualable Víctor Borge<sup>17</sup>, MozArt group<sup>18</sup>, los argentinos *Les Luthiers*<sup>19</sup> y los franceses *Duel*<sup>20</sup>. ¿Será que el humor permite lo que en serio no podemos hacer? Ciertos colegas sufren con estos eventos jocosos de músicos clásicos, “lo que hay que hacer para sobrevivir en la música clásica”, y es verdad. Los músicos ya profesionales encuentran que tienen que hacer algo diferente, que no pueden una vez más repetir y repetir el repertorio de los siglos XVIII y XIX... el humor es una opción, pero estoy segura de que habría muchas más si el entrenamiento fuera diferente.

### **Conclusión**

La música clásica o de conciertos es hoy en día una profesión y un área de estudio que comparte todos los niveles de excelencia, experticia y academia. Durante el siglo XIX, el estudio de esta música extirpó parte de su esencia y la dejó atrás, produciendo un músico que no conoce y/o disfruta de los aspectos improvisatorios de aquellos géneros históricos.

Se propone reintegrar aspectos de creación e improvisación a toda la enseñanza musical académica profesional; comenzando, desde luego, por diferentes propuestas de cómo hacerlo y ofreciendo capacitación de profesores para este desempeño, ya sea siguiendo los lineamientos históricamente informados o propuestas contemporáneas.

Esto, a mi juicio, producirá músicos más versátiles y felices y al mismo tiempo les abriría nuevos horizontes y nuevas fuentes de trabajo.

### **Bibliografía**

- Attali, Jacques. *Noise, the political Economy if Music*. 10a ed. Minnesota: The University of Minnesota Press, 2009.
- Cage, J. *Notations*. New York: Something Else Press, 1969.
- Moore, Robin. “The Decline of Improvisation in Western Art Music: An Interpretation of Change”. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* Vol. 23, N°1 (Jun., 1992): 61-84.  
<https://www.jstor.org/stable/836956>
- Nachmanovich, Stephrn. *Free Play, La improvisación en la vida y en el arte*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2004.

---

<sup>17</sup> <https://youtu.be/FS0q5Srx30g>

<sup>18</sup> <https://youtu.be/Nxgm270Wu3s>

<sup>19</sup> <https://www.lesluthiers.com/>

<sup>20</sup> <https://www.boulevardart.ca/en/artistes/duel-duo-musico-humoristique/>

Riera, Rubén. *Blog de Filosofía Clínica*.

<http://filosofiaclinica1.blogspot.com/2011/02/del-continuo-algoritmo-la-improvisacion.html>

- - - . *Blog de Filosofía Clínica*.

<http://filosofiaclinica1.blogspot.com/search?q=ruben+riera>

Thompson, W.: “Soundpainting: The Art of Live Composition”, 2008.

<http://www.soundpainting.com/>