



Juan Carlos Ortega Valverde

La improvisación en la música contemporánea.

Resumen

Este artículo trata sobre el papel de la improvisación a lo largo de la historia de la música occidental, comparándola con otras culturas. Asimismo, revisa las influencias del contexto social y cultural. Veremos como la inclusión de la improvisación afecta a las nuevas relaciones autor/intérprete/obra/público. Las dificultades a las que se enfrenta el intérprete de formación clásica al afrontar la improvisación y la oportunidad que representa. Breve estudio sobre las corrientes y estéticas musicales del s.XX: El legado de John Cage y la música aleatoria.

Abstract

This article discusses the role of improvisation throughout the history of Western music, comparing it with other cultures. It also reviews the influences of social and cultural context. We'll see how the inclusion of improvisation affects new relationships author / artist / work / public. The difficulties facing the interpreter of classical training in dealing with the improvisation and the opportunity it represents. Brief study on musical and aesthetic music of the twentieth century: the legacy of John Cage and aleatoric music.

Orígenes: La vuelta de la improvisación a la música occidental culta

Podemos observar que en ciertas culturas y en ciertas épocas, la improvisación ha sido una parte fundamental de la música, ya sea culta o popular. En otras, en cambio, se encuentra más o menos ausente. Para encontrar las causas se necesita un estudio profundo de todo lo que rodea la música, del lenguaje en primer lugar, sobre todo si se trata de sociedades donde la música es de tradición oral.

Veamos para comenzar el papel de la improvisación en nuestra música occidental. Lo que se nos viene a la cabeza en primer lugar es la improvisación en el órgano, una ciencia que se ha mantenido hasta nuestros días. ¿Por qué surgió? Sencillamente por razones prácticas: la duración de las diferentes partes del oficio religioso son variables, por lo que el organista debía ser capaz de poner música a un tiempo relativo, alargar o acortar su actuación. Una obra compuesta de antemano no podía ser acortada o extendida. Es por esta razón que hacia 1900 la iglesia era de los pocos lugares de los que la improvisación no había sido desterrada.

En la época barroca, en la música cortesana, el músico improvisaba sobre la ornamentación. El bajo cifrado, le servía de guía y marco en el que brotar su invención. Pero el compositor también era a la vez intérprete. La partitura no estaba completa, requería completarla con la

Juan Carlos Ortega Valverde

improvisación. Más tarde, cuando llegamos a la época del virtuoso romántico, es la cadencia del concierto el campo de libertad en el cual el músico puede mostrar sus capacidades inventivas. El compositor era también un intérprete (Mozart, Beethoven), y deja en su obra un espacio en el que puede mostrar su habilidad para crear música en el instante, en tiempo real, sin preparación alguna. Los alemanes tienen para esto un buen término descriptivo: *Musikantisch* en lugar de *Musikalisch*.

Varios cambios en la Historia de la Música provocaron la desaparición progresiva de la improvisación. En la segunda mitad del siglo XIX aparece la figura del compositor en sentido literal, es decir, que por primera vez en la historia, se encarga exclusivamente de componer (el concepto) y en confrontación con él se encuentra el intérprete, que se encarga solamente de interpretar (la realización del concepto). La complejidad melódica, armónica y rítmica se intensifica, y se hace impensable que el intérprete pueda improvisar en un lenguaje que no es el suyo, un lenguaje que se complica cada vez más y que es incapaz de comprender. El apogeo de esta complejidad se alcanza en la época del dodecafonismo y, después en el Serialismo. El intérprete tiene ya bastante dificultad con tocar aquello que está escrito como para pensar en improvisar. No hay lugar para el azar, para la intuición. El imprevisto es sinónimo de incapacidad de realización técnica.

Sin embargo, en los años 1950 tiene lugar un cambio, con la aparición de la música aleatoria. La subjetividad del intérprete vuelve a tener importancia puesto que se le exige que decida sobre el orden de interpretación de ciertos parámetros, o estructuras musicales. Se le propone también el trabajar con un tiempo subjetivo; debe escoger de forma personal los timbres o las articulaciones de los sonidos; debe traducir en música los grafismos, figurativos o abstractos de la partitura; debe interpretar nuevos signos que describen el empleo de los parámetros sonoros o crear una música a partir de indicaciones sumarias de comportamiento. A menudo solo dispone de sugerencias que le indican vagamente en qué sentido debe inventar. Encontramos como hacía 300 años, que el compositor vuelve al escenario, mezclándose con los demás intérpretes, improvisando y tomando parte activa en la creación musical instantánea. El compositor y al intérprete aparecen de nuevo reunidos de nuevo en una sola persona.

Lo que ha cambiado son las reglas y los códigos sobre los cuales se apoya la obra musical, que incluyen de nuevo a la improvisación. Los códigos y las reglas son el producto de una cristalización de las necesidades comunes de una época. Ahora, el compositor inventa sus propias reglas, que a menudo son contrarias a la naturaleza del comportamiento musical preestablecido, y que provocan incluso un bloqueo total en el intérprete, o suscitan una liberación de “no importa qué”. En esta improvisación post-serialista, el intérprete no improvisa para sí mismo, sino para el compositor que es el propietario final del “producto”. Su actividad creadora se limita dentro de un orden: “Intérprete, improvisa aquí, pero allí no...” estos límites cambian según el temperamento de cada compositor, pero el incluir la improvisación dentro como un parámetro más de la obra es un fenómeno estable en la música desde 1950 hasta nuestros días.

La improvisación alrededor de 1968

¿Cuáles son los criterios a seguir para analizar la improvisación, los movimientos de improvisación en la música a partir de 1968?. ¿Cómo podemos estudiar este fenómeno?. Generalmente, son los intérpretes los que se ocupan de ello, por lo que el problema es estudiado sobre todo desde el ángulo cualitativo: se compara la improvisación con la obra compositiva, el producto conjunto final para juzgarla y analizarla. Pero la presencia de la improvisación no podemos atribuirla solamente a la necesidad de la lógica en el desarrollo puramente musical. También influyen la situación social, política, la manera en que las personas viven y piensan en un momento dado.

Si pensamos en esta época: 1968, vemos que es un tiempo de fuertes convulsiones políticas, de surgimiento de movimientos contestatarios, a la vez que numerosos grupos de improvisación; aparecen como setas, y en los programas de concierto, en la radio, en los festivales se organizan eventos cuya única idea principal es la improvisación. Los músicos suben al escenario sin preparación alguna e improvisan juntos. De las improvisaciones colectivas a los *happenings* del movimiento hippie solo hay un paso. En los años siguientes, se vivió poco a poco una vuelta al orden anterior. A una improvisación dirigida dentro de unos límites establecidos. Ninguna radio subvencionaría un concierto en el que no se supiera lo que iba a acontecer en el escenario.

Este apogeo súbito y la lenta desaparición posterior no son explicables solamente por motivos musicales. Podríamos decir que pasó porque el lenguaje musical se desarrolló de una cierta manera y que en cierto momento recurrió a la improvisación mientras que después la excluyó. Pero es muy extraño que las diferentes ramas del arte tuvieran un desarrollo parecido, que en esta época, los músicos tuvieran las mismas ideas que los pintores o los dramaturgos.

Sin embargo, así sucedió, y en 1968, la improvisación invadió conjuntamente la música, la danza, el teatro e incluso la pintura, aunque las ramas de las distintas artes se encontraran en diferentes estadios de su desarrollo intrínseco. En estos años, la improvisación fue un fenómeno funcional, un útil que se empleó para expresar artísticamente las necesidades expresivas del momento, y que se adaptó completamente al nivel cultural de cada artista. Es esta la razón por la que la encontramos en varios géneros de música: en el jazz, en la música pop o en la música culta.

¿Por qué improvisar?

Si comparamos la música improvisada de la India del Norte, de Irán, de Túnez, la música improvisada de los músicos de jazz de diferentes estilos, con la música improvisada libremente por un grupo de músicos de formación clásica, o aquella hecha por un grupo de músicos amateurs, y veamos los criterios para profundizar y analizar estas músicas, que si bien tienen en común el hecho de que todas son improvisadas, objetivamente, por su finalidad y razón de ser, son lejanas las unas de las otras. Para contestar a la pregunta de por qué se improvisa, es

necesario tomar dos perspectivas. La primera sitúa la improvisación en un contexto amplio, que se relaciona con la filosofía, la religión, los ritos, la sociología, o incluso con la situación política o económica del país y las formas de improvisación puestas en cuestión. La otra, más individual, si ocuparía de las motivaciones personales del improvisador, de su psicología, de su origen, de su educación, de la manera en que se relaciona con sus coéteanos, de aquello que es en tanto que persona.

¿Por qué un músico ama improvisar y otro no? ¿Por qué uno es capaz de improvisar y el otro no lo será probablemente jamás?. Estas son cuestiones prácticamente imposibles de dilucidar, a menos que se recurriera a un interrogatorio sin fin, a una suerte de psicoanálisis basado sobre la música. Para responder a esta pregunta deberíamos conocer toda la vida y todas las experiencias musicales de este hombre.

Por otro lado, esta cuestión no tiene sentido según el contexto. Por ejemplo, este es el caso de aquellas culturas en las que la improvisación forma parte integrante de la música, en las que improvisación y música son inseparables la una de la otra y forman parte de una misma tradición. En la música de la India del Norte, por ejemplo, no existen dos formas de hacer música; la música es siempre improvisada, según reglas extremadamente estrictas. No existe el músico que se limita a reproducir, sino solamente aquel que inventa e improvisa. Ocurre igualmente en Irán, donde la música es un medio para meditar sobre el estado interior, sobre la poesía en la que está basada la música. La tradición es oral, carente de notación, y no permite una doble actitud como en Occidente, donde a menudo se exige el músico que sea un camaleón, unas veces intérprete y otras improvisador. En la India, en Irán, Indonesia, Africa, Oriente medio y en otras culturas, el músico es siempre improvisador.

El improvisador actual

En nuestra música occidental, no tenemos reglas que impidan o permitan tal tipo de improvisación o tratamiento sonoro. No existen unas normas o tradiciones a las cuales podamos aferrarnos para desarrollar la acción, no existen códigos que nos sirvan de apoyo, sino solo invenciones individuales del compositor, temporales, con un fin a menudo especulativo. Entonces, en estas condiciones, ¿quién improvisa?. ¿De dónde vienen estos músicos que alimentan esta red compleja que es la música improvisada?.

Por lo general, son músicos que han tocado jazz a lo largo de su vida. Es en esta música que se aprende a ser flexible, más abierto al riesgo y a la experimentación, a ser capaz de reaccionar o adaptarse a una situación musical. Pero existen también aquellos músicos, que como instrumentistas han conocido toda la literatura contemporánea y aún así sienten la necesidad de crear una música de la que se sientan copropietarios. Existen también otros que teniendo la necesidad de crear, no tienen el don o la necesidad de organizar su creación a través de la composición. Carecen de la paciencia o la voluntad necesarias para soportar el aislamiento del compositor detrás de su mesa de trabajo. Buscan una solución más directa, en la que las cosas sucedan por un trabajo más colectivo. Igualmente, existen compositores que se rodean de otros músicos a fin de poder hacer música sumergiéndose en la improvisación a partir de cero, sin la necesidad de reflexionar largamente o distanciarse de la materia sonora.

Y finalmente, existen todos aquellos amateurs o músicos que practican la improvisación a todos los niveles. ¿Con qué finalidad?. En primer lugar, para sí mismos. Se trata de conseguir un enriquecimiento personal, porque a través de este medio las partes más íntimas del inconsciente pueden surgir y mostrarse. Permite escapar de la rutina, explorar sin límites el material sonoro que pueden producir sus instrumentos. Si se trata de un grupo, la comunicación que se establece entre sus miembros, la cohesión que se consigue no tiene equivalente en la música interpretada con partitura. Y a mayor libertad en la improvisación, carencia de reglas, más personal resulta. Si no existe ninguna meta extra-musical, más accidental y efímero es el resultado, y si intentamos reflexionar sobre la música que surge, ya es demasiado tarde, es irreplicable, se ha evaporado. Tal vez por eso no tiene sentido el grabar una música improvisada, que debe ser escuchada en su momento de creación. Un acto lógico sería el comprar, escuchar una vez y luego el romper un disco de esta música.

Una improvisación es un todo sonoro y visual: solo puede ser entendido si es vista y escuchada simultáneamente, porque este carácter tan subjetivo que tiene solo puede percibirse estando presente. Además, el auditor es un elemento indirectamente responsable de la creatividad de ese momento. Es un testigo pero a la vez por su presencia orienta el desarrollo de la acción. Es por esto que el emitir esta música por la radio siempre resulta algo incompleto, puesto que no se podrá captar el gesto, la actitud, el comportamiento, la relación corporal con el instrumento y toda la energía física que se desarrolla y que son elementos tan importantes como el sonido en sí. Surge la *poética del gesto*, que prioriza el significado del gesto ejecutivo sobre el resultado sonoro. El gesto cobra autonomía y se afirma sobre el sonido, creando una nueva dimensión significativa como representación de sí mismo. Aislar el oído es artificial. La música debe englobar el gesto.

La improvisación como medio pedagógico

Tradicionalmente, la pedagogía instrumental y vocal se ha ocupado de formar intérpretes capaces de reproducir las obras del repertorio, pero se ha ocupado muy poco de desarrollar su creatividad. Una consecuencia lógica de esto es la pasividad del intérprete, su desinterés por todo aquello que no tenga que ver directamente con los problemas de interpretación o técnica instrumental. Si revisamos el material típico de estudio: escalas, arpeggios, ejercicios, que el alumno debe asimilar, nos damos cuenta de que como a la larga, se puede anular cualquier impulso creativo en el joven músico. Se trata de hacerlo dócil, al servicio de la obra. En la orquesta, depende del director para definir el ritmo, la intensidad, la emotividad, el cual a su vez interpreta (o al menos debería interpretar) las intenciones del compositor. Desde hace 200 años, el músico está ahí para interpretar, no para inventar nada.

Pero sin embargo, desde hace algún tiempo, ciertos compositores exigen que el intérprete sea co-responsable de la obra, que tome decisiones que puedan influenciar el desarrollo o el curso de la composición. Pero no resulta nada fácil, dado el punto de partida. Sin embargo, la improvisación es una herramienta muy potente como medio pedagógico. A través de ella es fácil hacer comprender al alumno que todo aquello que es capaz de producir con su instrumento puede ser empleado como medio expresivo, incluso “sonidos impuros o

Juan Carlos Ortega Valverde

articulaciones erróneas” en un contexto determinado. El alumno puede así aprender a seleccionar, a desarrollar, pero también a tener una mayor perspectiva, algo muy importante.

A través de la improvisación, el alumno también aprenderá lo que significa la interdependencia en un grupo, la tolerancia mutua. Se trata de que pueda concebir una creación colectiva en la que tendrá que tener en cuenta a los otros, siendo sensible al ambiente sonoro, a la acción musical de sus colegas, ya que está acostumbrado al individualismo más total. Aprenderá a escuchar, a tomar y luego a transmitir una información, a proponer ideas, y a aceptar otras ajenas. Es también un método para aprender a volver sobre sí mismo no importa en qué circunstancia. El instrumento se convierte en un útil funcional con el cual se puede producir la paleta más amplia de timbres, de articulaciones, de intensidades, de alturas, a fin de amalgamarse al mundo sonoro de los otros. Si el instrumento resulta limitado, la necesidad de extender esos límites se impone, porque en la improvisación, el instrumento es considerado como una prolongación del cuerpo; una fusión orgánica que permite una búsqueda más profunda. Todo sonido producido con él (simple, complejo, propio, correcto o incorrecto) tiene su utilidad, puesto que puede ser útil en el contexto adecuado.

En resumen, no se trata únicamente de conseguir aprender a tocar o cantar correctamente para poder confrontar la historia, sino también a desarrollar la creatividad y el sentido de la responsabilidad colectiva. El avance personal solo tiene sentido si se pone al servicio de una actividad creativa colectiva.

Los códigos de la improvisación

En la música occidental, improvisar es sinónimo de jazz. El jazz es una música universal, actual, aceptada por un gran público que se identifica con ella. Es para mucha gente un símbolo de modernidad, aunque en el jazz actual coexistan muchas tendencias; por una parte aquellas que intentan hacer renacer un periodo, un estilo definido como el Be pop o el new Orleans, y por otra hay un jazz vivo, en evolución, en el que las convenciones cambian de día en día. Por ello muchos músicos de jazz no son partidarios de ser catalogados o etiquetados en tal o cual tendencia, porque la música que ellos hacen es una improvisación en la cual el lenguaje ha evolucionado mucho. Surgen entonces los problemas con los códigos, las reglas, las convenciones.

Los códigos son ese consenso o especie de contrato social que permite hacer ciertas cosas e impide otras. El músico se mueve dentro de un cuadrado, de unos límites preestablecidos que guían su improvisación y limitan su libertad en el tratamiento de los parámetros musicales (armonía, escalas, ritmo, repeticiones, articulaciones, etc...) el buen improvisador sin embargo es capaz de establecer una alternancia entre su intuición, y sus conocimientos previos almacenados en su inconsciente. Es como si hubiera dos tipos de códigos, uno que sirve para guiar la acción individual del músico y el otro que rige las relaciones con los demás músicos. Estos códigos son de origen incierto. Han sido impuestos por diversas razones: religiosos, filosóficos, sociales, rituales, o por puras razones de estética musical. Son una especie de verdad, de columna vertebral sobre la cual se apoya el músico. A un músico hindú no se le ocurriría poner en cuestión los fundamentos del Raga, como a un músico de jazz el tocar un

blues de 11 o 13 compases. Estos códigos son un contrato entre el músico y la sociedad para la cual toca, que por ello debe también conocerlos. El público debe conocer la lengua en que el artista se expresa, debe conocer e identificarse con ella para que pueda haber una comunión con el improvisador.

La improvisación controlada y la improvisación libre

Este término fue acuñado en los años 70 por algunos compositores que deseaban hacer participar al intérprete en su obra a través de la improvisación, pero también con la idea de que la improvisación tomara la dirección que ellos deseaban. "Improvisación, sí, pero como yo diga". Existen un buen número de obras en las que se invita al intérprete a improvisar a partir de algunos diseños, símbolos o indicaciones. Y la mayoría de las veces, el compositor quedaba insatisfecho; ya sea porque el resultado le parece banal, o porque se repiten los mismos clichés, o incluso por el desinterés por parte del intérprete de improvisar para otro. Debe aceptar los arriba mencionados códigos pero inventados e impuestos por la visión estética de un sujeto. Por ello los conflictos entre intérprete y compositor son frecuentes. No solo a causa de la ambigüedad de la situación, en que el intérprete debe comportarse como un camaleón (en una obra debe improvisar de esta forma, en otra hacer lo contrario) sino también porque se produce una especie de explotación. Porque aunque el concepto general ha sido diseñado por el compositor, la creación final tiene también mucho del intérprete. La autoría del producto final sin embargo es adjudicada al compositor.

Parece imposible a primera vista que sea posible hacer música sin sentar antes unas bases o ponerse de acuerdo sobre unos mínimos. Ante ausencia de límites, el individualismo del músico, su fuerza inventiva, toda su educación y herencia cultural, su musicalidad, u orientación estilística, en fin, todo aquello que es en tanto persona, se pone en relevancia y es el único generador de la música producida. Si puede ser posible la improvisación libre, es solo porque personas de orígenes diferentes deciden reunirse sobre una base de tolerancia mutua teniendo como objetivo establecer un equilibrio entre el desarrollo de la libertad individual y una consciencia colectiva premeditada. Para improvisar libremente no se puede confiar en códigos anticuados o inventados por otro para sus necesidades personales. Para improvisar, bastan ciertas situaciones, ciertas actitudes, acciones, constelaciones que se crean por sí mismas y que si son honestas y deseadas, se vuelven extremadamente comunicativas.

Un compositor en cuya obra la improvisación de ambos tipos tomaría gran relevancia es **John Cage** (Los Angeles 1912-1992). Como respuesta al **serialismo integral** que se había impuesto como control estricto de la composición, surge esta música que ha sido llamada **aleatoria, indeterminada o experimental**. El serialismo integral, debido a los problemas de interpretación originados por su excesiva complejidad y a que el resultado final era siempre parecido, aunque se tomaran sistemas distintos, llevaba en sí mismo su propia destrucción. Frente a esto, las ideas innovadoras de **Cage** fueron rápidamente adoptadas como una salida del laberinto del serialismo integral. Compositores como Stockhausen (Zeitmasse y Klavierstück XI de 1956) y Pierre Boulez (3ª sonata para piano de 1957) se sumaron a esta corriente.

Juan Carlos Ortega Valverde

Según **Cage**, “Una acción experimental es aquella que desemboca en un resultado imprevisto”. Para conseguir este resultado imprevisto, Cage construye sus obras de varias formas: mediante módulos intercambiables o de forma circular en el que el intérprete escoge el orden y/o la sucesión de las notas. El azar entra en juego, pero solo como factor limitado por el compositor, que establece el marco que delimita todas las posibilidades. Pierre Boulez indica que se pretende rechazar no la estructura en sí misma, sino la estructura como algo fijo e inamovible. Al establecer los elementos que entran en combinación al azar, el compositor no renuncia a la responsabilidad de la obra; todo lo contrario, la aumenta en tanto es él quien determina todas las posibilidades en la forma abierta. La indeterminación se convierte en finalidad al integrar el azar como parte imprescindible de la obra.

Los procedimientos empleados para incorporar factores aleatorios que se empleaban eran los siguientes:

1. Composición mediante procedimientos aleatorios (empleando para componer dados, cartas, etc...) Encontramos ya ejemplos de esto en autores como Bach, Mozart, Haydn...
2. Composición mediante procedimientos aleatorios y lectura casual de los resultados (combinación libre de secciones, superposición de transparencias).
3. Indeterminación en los medios de ejecución (todas las partes a la vez, al revés, etc...)
4. Superposición en forma de collages de varias composiciones (mezcla de varias obras, que se interpretan a la vez).

Algunas de las obras en las que Cage empleó estos procedimientos fueron:

Music of changes (1951) en las que empleó los dados y las cartas.

Music for Piano 21-52 (1955) consiste en dos grupos de 16 piezas que pueden ejecutarse de forma individual o simultáneamente durante una longitud de tiempo indeterminada. La duración y dinámica son libres.

Concert for Piano and Orchestra (1957-58) que consiste en un libro con 84 diferentes tipos de composición que puede ser ejecutado por un pianista solamente, en cualquier orden, en su totalidad o en parte, o por una orquesta de cámara, como pieza sinfónica o como concierto. Esta obra puede interpretarse junto con su *Aria* (1958), o con la pieza para grabadora *Fontana Mix* (1958), que es también experimental, pues las fuentes sonoras, la utilización de bucles, etc, pueden ser determinados por el intérprete según unos gráficos y transparencias. La intención es provocar la hilaridad, rompiendo el silencio y distanciamiento con el público “generalmente situado en una dimensión diferente”. Se trata de buscar la unión de compositor, ejecutante y oyente, para producir la experiencia musical total.

Cartridge Music (1960) es la primera de las piezas de la Live-electronic music, en las que se aplican manipulaciones sonoras en base a la microfonomización de una serie de efectos que la amplificación modifica en tiempo real en el momento mismo del concierto. Surge el

Juan Carlos Ortega Valverde

movimiento **Neo-dadá** en el que al igual que en el teatro, la relación intérprete-obra –público es tomada como impulso para la representación visual y musical.

Water music (1952) en el que el pianista debe pasar agua de un recipiente a otro y tocar un silbato mojado.

4'33'' (1952) en el que el intérprete debe pasar cuatro minutos y treinta y tres segundos en completo silencio ante el público, componiéndose la obra con todos los sonidos y ruidos que se oyen en la sala durante ese tiempo.

En resumen, la obra de Cage y sus seguidores revolucionó las relaciones entre compositor-obra, compositor-intérprete e intérprete-público. Para Cage, lo importante no es el producto final, sino el proceso. Cada representación varía tanto que se pone en duda la existencia de la obra independientemente.

Como decía Cage:

“...Cuando separamos la música de una actuación en directo lo que conseguimos es arte (un compendio de obras maestras). Con la música contemporánea, no tenemos tiempo de realizar esta separación (que nos protege del directo) y por lo tanto la música contemporánea es tan arte como la vida misma...”

Bibliografía:

- VINKO GLOBOKAR: *“Réflexiones sur l’improvisation: le point de vue d’un praticien”* Revue d’analyse musicale- 1 trimestre 1989.
- SMITH-BRINDLE, Reginald: *“The New music”* Ed. Oxford University Press, London 1982.
- CONTRERAS-VILCHES, Jose Antonio *“La improvisación, concepto y evolución en la música occidental”* Tesis doctoral *“El guitagrama: un lenguaje para la composición musical dinámica”*, Universidad de Sevilla, 2002.
- FERAND, Ernest T. *“Improvisation in nine Centuries of Western Music an Anthology with a Historical Introduction”* Ed. Arno Volk Verlag, Cologne, 1961
- NETTL, Bruno & Russell, Melinda *“In the course of Performance”* The University of Chicago Press, Chicago 1998.
- NETTL, Bruno *“Reflexiones en torno a la improvisación, un análisis comparativo”* Revista Quodlibet, 72.