

Improvisación

1. Definición

El término “improvisación” proviene del latín *improvisus* (“no previsto”, “inesperado”, “no estudiado”, “no preparado de antemano”). En lo que sigue, “improvisación” se referirá a aquella práctica de producción artística en la que coinciden la actividad creativa y la actividad performativa: el proyecto artístico es (en cierto grado) inventado en el acto y a través de su ejecución (Bertinetto 2016a). Aunque se puede argumentar que la improvisación como modo de producción artística puede afectar a todas las prácticas artísticas, incluidas las artes visuales, el cine, la arquitectura y la literatura (Bertinetto 2022), aquí nos referiremos en particular a las artes performativas; es decir, trataremos la improvisación en aquellas prácticas artísticas en las que se puede diferenciar entre una obra y su interpretación o ejecución: concretamente, la música, la danza, el teatro (incluida la poesía oral) y el arte de la performance.

En el ámbito teatral, por ejemplo, podemos distinguir entre la obra de Shakespeare, *Macbeth*, (publicada en 1622) y las interpretaciones escénicas de la obra realizadas bajo la dirección de Giorgio Strehler (1975) y Sasà Neri (2022). Del mismo modo, en música podemos distinguir entre la *Quinta Sinfonía* de Beethoven (1808) y las interpretaciones de Toscanini (1939) y Herbert von Karajan (con la Filarmónica de Berlín (1977)). A diferencia de estos casos, en la improvisación se produce una obra a través de la práctica performativa y como práctica performativa.

En este marco, la improvisación no es solo la capacidad de reaccionar rápidamente “aquí y ahora” ante problemas artísticos o técnicos imprevisibles sucedidos en la ejecución de una obra –“improvisación *impromptu*” o reactiva –, sino también el ejercicio de la creatividad en “tiempo real” (es decir, un ejercicio donde proceso y producto coinciden simultáneamente ya ante su audiencia; cf. Seoane 2020) –“improvisación *ex tempore*”, deliberada (cf. Goehr 2016).

2. Características de la improvisación como modo de producción en las artes performativas

Como hemos señalado, en las artes performativas, la producción de una obra mediante improvisación coincide con su presentación o ejecución. Esto la diferencia del modo de producción que habitualmente caracteriza a las artes performativas y que permite de manera general distinguir entre el momento de producción de la obra y el de sus ejecuciones (o interpretaciones). Así lo encontramos analizado, por ejemplo, en Dalhaus (1979) para quien la composición constituye un proceso creativo que da lugar a un texto escrito y que está temporalmente separado tanto de dicho texto (que constituye la “obra”) como de su

interpretación ante un público. En el proceso de composición, una obra performativa es susceptible de reelaboración y corrección; además el resultado de ese proceso, la obra, es susceptible de ser interpretada o ejecutada repetidamente. Así entendido, en el proceso de composición la obra es corregible y la composición resultante repetidamente realizable. Finalmente, en consonancia con esta manera de entender la composición, la práctica interpretativa estaría sujeta a las indicaciones fijadas previamente y que en su conjunto constituyen la auténtica obra de arte.

En este sentido, la composición mediante improvisación se contrapone a la composición musical en su sentido tradicional ya que conlleva, de un lado, la imposibilidad de corrección o revisión de la obra durante su producción y, de otro, la coincidencia espacio temporal del proceso de composición y del de (la primera) ejecución. Por estas razones, en la improvisación la atención y apreciación estéticas (Davies 2004) se centran en el proceso exhibido de componer mientras se interpreta.

Ahora bien, la distinción entre obra y ejecución -o interpretación-, así como la relación entre ambas, ha sido una de las cuestiones que han recibido más atención desde el punto de vista de la ontología de la música. Cuestiones sobre qué hace que una interpretación lo sea de una obra concreta o cuál sea la naturaleza ontológica de las obras de arte performativas han sido centrales en este ámbito de estudio. Así, a la hora de capturar la naturaleza ontológica de las obras performativas es frecuente apelar a la distinción entre tipo (type) y ejemplar (token) para caracterizar la relación entre obra (identificada con un tipo) e interpretación (o ejecución) (identificada con un ejemplar o instancia de dicho tipo). Dicha distinción permite, además, dar cuenta del carácter repetible de las obras de arte performativas. Si tomamos el caso de una obra musical, el tipo sería la estructura musical que fijaría las condiciones de identidad de la obra a través de sus múltiples interpretaciones. Esto permitiría explicar cuándo una determinada interpretación (o ejecución) lo es de una obra particular.

Cuando se traslada este par tipo/ejemplar al caso de la improvisación musical nos encontramos con algunas dificultades. Por un lado, en el caso de la improvisación musical parece que el tipo no preexiste a la ejecución, sino que ambos se darían simultáneamente. De hecho, el tipo se crearía mediante una ejecución o realización particular. Esto quizás sea solo una peculiaridad del modo de producción improvisado que tiene que ver con la relación particular que se da en este caso entre el proceso de composición y el de interpretación. Pero, además, frente al carácter repetible característico de las obras de arte performativas, en algunas ocasiones puede parecer que en la improvisación no es posible la repetición. En tanto que proceso/producto, y en la medida en la que posee propiedades que se derivan de la situación concreta y de las interacciones particulares que se producen en ella, una improvisación es irrepetible. Para acomodar este carácter irrepetible en el marco ontológico caracterizado por la distinción tipo/ejemplar se ha recurrido, por ejemplo, a ideas como la de "singleton" (que refiere a un tipo con una única ocurrencia: véase Alperson 1984). Otros autores, (Bertinetto 2012b), se apoyan en este carácter irrepetible de la improvisación para cuestionar la distinción misma entre tipo/ejemplar a la hora de caracterizar la naturaleza ontológica de las obras performativas improvisadas. Y aún otros lo han tratado como

una cuestión más fundamental sobre si se puede hablar de una *obra* improvisada (Davies 2011; Brown 2011: 68) o si debemos limitarnos a hablar de una *actuación* improvisada (Kania 2011).

El carácter irrepetible de la obra improvisada se ha matizado en ocasiones apelando a las siguientes consideraciones. Por un lado, parece innegable que mediante un acto de improvisación se puede producir una obra repetible, concebible en términos de un tipo. En este caso, la obra sería el resultado, codificable en una partitura y ejecutable en posteriores ocasiones, de una improvisación. Ejemplos de producción de manera improvisada de una obra reproducible serían la conocida performance *de Body and Soul* (1939) por parte de Coleman Hawkins o el dúo de voz y guitarra en la canción *Strange Kind of Woman* de Deep Purple (álbum “Made in Japan”, 1972). Así, una obra improvisada o el fragmento de una improvisación pueden convertirse en un elemento conocido y repetible en interpretaciones posteriores, que de por sí ya no son improvisaciones. Por otro lado, la improvisación musical opera a menudo realizando variaciones improvisadas sobre estructuras repetibles, como acontece generalmente en la práctica de tocar *Standards* de jazz (piezas del repertorio musical tradicional del jazz como *My funny Valentine*, *Autumn leaves* y *Stella by starlight*, que los músicos conocen y pueden tocar en varias tonalidades y estilos.) En este caso, sin embargo, no se trata de realizar musicalmente la pieza musical respetando de manera exacta y fiel la partitura, sino más bien de recrear la pieza musical improvisando sobre ciertos aspectos reconocibles de la misma (véase Davies 2001; Dodd 2014).

Junto al carácter de simultaneidad del acto de composición y de ejecución y al carácter irrepetible de la obra improvisada, podemos señalar un tercer aspecto característico de la improvisación: su carácter espontáneo. Así, en la medida en que las decisiones de las artistas sobre qué y cómo tocar, actuar o moverse no dependen de instrucciones previamente establecidas, la improvisación es espontánea (Kania 2011). Con todo, las artistas pueden prepararse aprendiendo y repitiendo patrones de acciones y gestos con el fin de gestionar posibles eventualidades y aprovechar los eventos imprevistos y emergentes como oportunidades para la creatividad: deben estar “preparados para no estar preparados” (como dijo el saxofonista jazz Lee Konitz; cf. Hamilton 2010: 55). En general, las artistas que realizan obras improvisadas recurren a formas, materiales, estilos, convenciones, técnicas y habilidades heredadas y aprendidas que dan lugar a hábitos de ejecución. Por lo tanto, en los casos de improvisación, las decisiones no se toman desde cero. En cierto sentido, la imitación y la repetición no son necesariamente un obstáculo para la calidad artística de la improvisación. Al contrario, cierto grado de imitación y repetición son necesarios (Peters 2017).

Otro aspecto clave de la improvisación es la importancia de las interacciones que ocurren en la situación específica de su realización: la interacción entre los intérpretes, la relación con el público y la interacción con la situación de la performance son aspectos cruciales en el desarrollo de la improvisación. Tanto si la improvisación es deliberada como si es reactiva –en respuesta a una contingencia imprevista–, actuar de manera responsable y adecuada con respecto al momento en que tiene lugar es una característica distintiva, como veremos, del sentido artístico de la improvisación.

Por último, podemos distinguir dos tipos generales de improvisación. Por un lado, tenemos la improvisación vinculada a formas más o menos rígidas y estables: por ejemplo, en música la improvisación sobre el tema de un estándar de jazz; en el teatro, la improvisación de personajes con un carácter establecido que desarrolla una situación típica (por ejemplo, de cortejo amoroso) de forma predecible, como en la *Commedia dell'Arte*; en la danza, la improvisación sobre patrones de movimiento y escenográficos establecidos. Por otro lado, está la improvisación *libre*, es decir, no basada en estructuras conocidas o claramente reconocibles: por ejemplo, la improvisación no idiomática (Bailey 1993) en música, el *improv theatre* (Lösel 2013) y la *contact improvisation* en danza (Lampert 2007). Con todo, la improvisación basada en ciertos patrones dados de antemano no impide que haya cierta espontaneidad e invención y la improvisación libre en tanto que se apoya también en hábitos, habilidades adquiridas, estilos y esquemas no es del todo impredecible.

3. Aspectos estéticos de la improvisación

¿Cómo determina, si lo hace, el carácter improvisado de una obra su carácter estético? ¿Podemos identificar ciertos valores estéticos que se deriven específicamente del carácter improvisado de una obra? En los apartados siguientes veremos, primero, los dos enfoques dominantes acerca del carácter estético de la improvisación: de la estética de la imperfección y de la estética del logro. Segundo, discutiremos algunas cualidades estéticas que típicamente adscribimos tanto a las obras de arte improvisadas como al proceso mismo de improvisación y que se derivan del carácter improvisado del modo de producción.

3.1. Estética de la imperfección vs estética del logro

Los dos enfoques filosóficos contemporáneos principales sobre el carácter estético particular de la improvisación articulan ese carácter o bien desde una “estética de la imperfección” o bien desde una “estética del logro”, fundamentada en la perspectiva kantiana de la autonomía del juicio estético, entendida como la ausencia de principios o reglas que determinen *a priori* cuando algo se considera bello o estéticamente valioso.

Desde el libro de Ted Gioia sobre la práctica del jazz como “arte de la imperfección” (véase Gioia 1988), el primer enfoque ha sido articulado por diversos autores (Hamilton 1990 y 2000; Brown, Goldblatt y Gracyk 2018). La tesis central es la siguiente: la improvisación artística, debido a su dimensión ontológica particular, posee características estéticas distintivas de otras prácticas artísticas regidas por cánones de belleza y perfección formal. Al estar caracterizada por la coincidencia de proceso y producto, así como por la imposibilidad de corrección, la improvisación da lugar a aspectos estéticos y expresivos diferentes de aquellos presentes en otras manifestaciones artísticas que no dependen de la aventura de la creación en el momento. En este sentido, la improvisación se considera constitutivamente imperfecta, ya que las artistas tienen

que enfrentarse a sucesos imprevisibles, tomar decisiones sobre la marcha y adaptarse a las circunstancias reales, que las alejan de la adecuación a una idea previa. Se ha de señalar, sin embargo, que la estética de la imperfección no se limita únicamente a la improvisación, sino que se aplica a todas las producciones artísticas, en la medida en que están sujetas a la contingencia que caracteriza, al menos potencialmente, cualquier acontecimiento (Hamilton 2022). Además, se puede argumentar contra la validez de este enfoque que asume una concepción cuestionable del papel normativo de la perfección en el arte. La perfección, entendida como la realización de un orden estructurado establecido, no es necesariamente el criterio supremo de valor estético.

La tesis central del segundo enfoque rechazaría la distinción misma entre perfección e imperfección estéticas y se centraría en la idea (inspirada en la “teoría de la formatividad” de Pareyson (2014) y en su concepción del arte como una forma de hacer que inventa la forma de hacer misma mientras se hace) de que los criterios de mérito artístico se negocian en y a través de cada obra de arte particular. En otras palabras, cada obra y cada actuación artística configurarían su propia normatividad de manera autorreferencial. Esta idea se remonta a la concepción estética desarrollada a finales del siglo XVIII por autores como Karl Philipp Moritz, Johann Wolfgang Goethe e Immanuel Kant y subraya la autonomía del juicio estético y el papel del genio como aquel que actuando libremente da la regla al arte. La reivindicación de la autonomía del proceso artístico no excluye, sin embargo, que tanto las artistas, en el proceso creativo, como el público, en el proceso de recepción, hagan referencia a normas, convenciones o procedimientos artísticos y estéticos. Más bien, la fuerza normativa de tales convenciones, procedimientos y reglas se articula de manera (trans)formativa y situacional a través de sus aplicaciones singulares, es decir, a través de obras y actuaciones específicas. Con todo, no existen criterios que garanticen de manera segura el éxito de una obra o actuación, ya que los criterios estéticos se constituyen a través de la obra o actuación en sí. Por esta razón, la improvisación podría considerarse como el modo de producción artística por antonomasia, ya que ejemplifica paradigmáticamente la constitución de la norma que regula una práctica en el propio desarrollo de la misma (Bertinetto 2022).

3.2. Cualidades estéticas propias de la improvisación

Siguiendo este segundo enfoque y atendiendo a la naturaleza de la propia actividad de improvisación, podemos destacar algunas características estéticas derivadas especialmente significativas: la naturalidad o espontaneidad con la que se lleva a cabo el trabajo de producción artística, el carácter emergente del sentido artístico de una obra o de una performance en su propia realización, su novedad y originalidad, el poder formativo de la situación concreta en la que se produce la improvisación, la actitud de curiosidad imaginativa experimental dirigida hacia los descubrimientos e invenciones estéticas tanto por parte de las artistas como del público, y la autenticidad entendida como capacidad de la performance de estar a la altura de la situación, es decir, de ser “fiel al momento”, de responder de manera creativamente eficaz ante lo que acontece *hic et nunc* (cf. Bertinetto 2019).

Algunos de los criterios de evaluación estética de obras improvisadas son comunes a la práctica artística en la que se producen y, por tanto, compartidos por obras que no son improvisadas. Sin embargo, a veces se produce una inversión de estos criterios cuando nos encontramos ante una improvisación. Por ejemplo, en el jazz, una “wrong note” puede ser correcta, porque la normatividad de la práctica acepta las tensiones disonantes como una de sus propiedades estándar (ver Walton 1970). Del mismo modo, en la *contact improvisation*, una caída no es necesariamente un error, como en otros tipos de danza, y puede contribuir al dinamismo, y por ende al mérito artístico, de la obra.

No obstante, parece que ciertos aspectos centrales en la apreciación de la improvisación estarían directamente vinculados a la propia naturaleza improvisada de la obra. Los examinamos más detalladamente a continuación.

3.2.1. Naturalidad y espontaneidad

El valor artístico de la improvisación está ligado a la estima de la espontaneidad y la naturalidad en la producción artística. Estas cualidades estéticas estarían a su vez ligadas a la condición misma de la improvisación como actividad que se constituye como conjunto de elecciones artísticas en vivo/*in situ*. A menudo estas cualidades se perciben como manifestaciones de una acción fluida, no mecánica, y libre. De esta forma, presentar un artefacto como un producto de improvisación es invitar al espectador a percibirlo como expresión de una actividad espontánea, que contribuye de manera positiva a su mérito artístico.

3.2.2. Una gramática de la contingencia

La improvisación artística ha de responder a los posibles eventos imprevistos que se convierten, a su vez, en elementos constitutivos del proceso de improvisación. De esta manera, la improvisación puede entenderse como la elaboración de una *gramática artística de la contingencia* que otorga a los aspectos imprevistos que acontecen durante la performance un papel artístico central. El concepto de *gramática* se entiende aquí en el sentido wittgensteiniano (Wittgenstein 2012) como una red de normas que articulan la estructura y el sentido de las prácticas humanas a través de las propias prácticas. Mientras que la noción de *contingencia*, en el sentido que nos interesa aquí, se refiere a aquellos aspectos que se derivan de las condiciones empíricas de la performance y que, sin estar previstos en sentido estricto por la intérprete, pueden llegar a ser parte de la obra o de la performance. Este tipo de contingencias imprevistas pueden afectar al proceso creativo y contribuir a su éxito -si, por ejemplo, dan lugar a respuestas creativas por parte de las artistas- o a su fracaso. La improvisación lograda es aquella capaz de integrar estos elementos inesperados de una manera estéticamente sensible, generando resultados artísticos sorprendentes; es decir, generando posibilidades de sentido estético/artístico en un contexto particular. No se trata de aceptar pasivamente la contingencia de la situación encontrada, ni tampoco de dominarla proactivamente. Se trata más bien de

acogerla, respondiendo a la circunstancia imprevista, haciéndola estéticamente oportuna y produciendo, en los casos más logrados, una condición de *flow* (Csíkszentmihályi 1997), gracias a la cual las intérpretes (y los apreciadores) se ven inmersos en su actividad. De esta manera, el contexto de expectativas se (trans)forma felizmente y el sentido estético emerge inesperada y espontáneamente.

3.2.3. Expresividad

Por un lado, podría decirse que el resultado de una improvisación puede ser expresivo en el mismo sentido en el que se suele hablar de las características expresivas de un artefacto artístico que, sin ser necesariamente una expresión real de emociones, es percibido como poseyendo propiedades expresivas. La música resultante de una improvisación puede sonar alegre o melancólica en el mismo sentido en el que decimos de otras obras de arte, como una pintura o un poema, que lo son. Sin embargo, el carácter espontáneo de la improvisación tiene implicaciones en cuanto a su expresividad. Incluso cuando el carácter expresivo de un *standard* de jazz o de uno de los personajes de la *Commedia dell'arte* es autónomo con respecto a las emociones de los improvisadores, el modo en el que se implican en la realización de estos aspectos expresivos, así como el papel que sus propias respuestas desempeñan en el devenir de la improvisación, aportan una dimensión expresiva que merece ser atendida.

En primer lugar, el contenido expresivo -esto es, el modo particular en el que se da forma a cierta emoción o se articula su modo de presentación- que se construye mediante la improvisación, se inventa -al menos en su forma concreta- a través de la actuación. La tarea expresiva sucede ante el espectador u oyente dejándose, así, entrever de manera directa las propias reacciones de la artista a lo que ella misma ejecuta y a lo que percibe como su efecto. De este modo, la estrecha relación entre las intérpretes y el artefacto artístico puede entenderse como responsable de una expresividad más directa, ya sea en el sentido de que el producto artístico manifiesta las emociones de las artistas en el momento de la improvisación, o en el sentido de que refleja los hábitos y gestos que suelen caracterizar su estilo distintivo.

Esta dimensión expresiva del improvisador ha sido considerada negativamente por favorecer una atención centrada en el artista y no en la obra en sí (John Cage (véase Feisst 2009) y Pierre Boulez (1975: 84), así como por promover ciertos aspectos carentes de valor artístico, como la repetición de ciertas pautas estilísticas almacenadas en la memoria corporal de los intérpretes Adorno (2008; 2011).

Frente a esto, se puede argumentar que la autenticidad expresiva no es tanto cuestión de la expresión directa del yo de la artista, y de sus modos y patrones expresivos, sino de la articulación de una personalidad estética; es decir, de un estilo configurado a través de diferentes medios como formas de producción del sonido, gestos, acciones y palabras. En el caso de la improvisación, por tanto, lo específico de su expresividad radica en que la respuesta emocional de la artista a lo que sucede en el momento de la actuación contribuye de manera significativa a la

articulación expresiva de los materiales artísticos. Las intérpretes, al recurrir a gestos y hábitos expresivos que constituyen su estilo artístico personal, responden afectivamente en la propia situación performativa a lo que están produciendo artísticamente (Seibert 2016: 248-259). Esta respuesta emocional contribuye al desarrollo del artefacto artístico mismo. En otras palabras, la forma en que las intérpretes perciben y aprecian lo que están haciendo mientras lo están haciendo tiene un impacto en la articulación expresiva del artefacto artístico resultante. Esto no debe entenderse necesariamente como implicando que la especificidad expresiva de la improvisación consista en la manifestación de las emociones reales de las artistas.

3.2.4. Percepción y fruición estética

Aunque es posible que en ocasiones el espectador dude de si ciertos aspectos de una performance o la performance en su conjunto son improvisados, normalmente, una audiencia familiarizada con el carácter de improvisación de la actuación en una práctica artística determinada (en música, por ejemplo, *mainstream jazz*, *free jazz*, *non-idiomatic improvisation*, *raga*, *Neue Musik*, etc.) y posea cierta información contextual, puede captar perceptualmente la invención artística durante su desarrollo performativo, es decir, el carácter improvisado de la performance (véase Engel y Keller, 2011).

El conocimiento previo acerca del carácter improvisado de una actuación determina, además, las expectativas con las que la audiencia se dispone a apreciar dicha actuación, haciendo que ciertos aspectos sean interpretados como resultado y expresión de dicha forma de producción artística. Estas expectativas pueden ir acompañadas también de comportamientos específicos de fruición característicos de la aprehensión de la improvisación y pueden tener, en ocasiones, cierto efecto sobre el desarrollo de la misma (véase Canonne 2018). De esta manera, las propias respuestas de la audiencia ante el evento improvisado participan activamente del mismo. Es decir, la improvisación conlleva, o invita a, una percepción participativa.

Adoptando una actitud que se sitúa entre la atención al evento improvisado y la conciencia conjuntas, la audiencia se sumerge en el proceso de la improvisación pudiendo surgir de manera implícita cierta asociación colaborativa con las artistas (Machon 2019). Se desarrolla entonces una experiencia compartida no sólo entre las artistas que actúan, sino también entre artistas y audiencia, ya que los espectadores comparten con las artistas las actitudes y sentimientos de curiosidad, confianza, alegría, alerta, sensibilidad, aventura, riesgo, frustración y satisfacción que se expresan en la actuación improvisada. Los oyentes y espectadores no son sólo observadores: participan activamente en el proceso artístico de producción de la forma o actuación y del sentido artístico de la misma (ver, para el caso musical, Cross 2010).

En el caso musical, los oyentes experimentan con las posibilidades perceptuales abiertas por la música improvisada mientras se produce e imaginan posibles formas en las que la actuación podría desarrollarse. Estas expectativas imaginadas, cumplidas o no en el transcurso de la actuación, impactarán entonces en la percepción de la actuación. Algo similar se puede

argumentar también para la percepción de la improvisación teatral o de danza.

3.2.5. Creatividad e improvisación

La relación entre creatividad e improvisación es otro tema importante a considerar. Si bien toda actividad creativa implica cierta exploración de los materiales, formas, y técnicas que constituyen el medio artístico, el hecho de que en el caso de la improvisación las intérpretes carezcan de control sobre ciertos aspectos de la actuación hace que la improvisación pueda ser considerada como una expresión importante y paradigmática de la creatividad artística, ya que implica una interacción directa con la materialidad contingente y la situación específica de las obras de arte (Bertinetto 2012a; 2022). La creatividad propia de la improvisación conlleva, así, un ejercicio de *phronesis*, entendiendo esta virtud en el contexto creativo artístico como la capacidad de prestar atención de manera sensible a lo que sucede y de actuar según las necesidades específicas de la situación concreta, teniendo en cuenta los materiales y herramientas disponibles y lo que sucede en la actuación. El desarrollo concreto de la actuación puede permitir a las intérpretes tratar como *affordances* –oportunidades ecológicamente propicias (véase Gibson 2013)– los elementos (sonidos, gestos, palabras, etc.) encontrados en el proceso de improvisación, reconduciendo la actuación de manera innovadora y sorprendente, y produciendo así resultados creativos imprevistos.

Por último, dicha creatividad ha de entenderse en términos que den cuenta del papel que desempeña el cultivo de ciertos hábitos y habilidades. Parece paradójico que la improvisación, como producción de lo inesperado, se base en el hábito, que, a su vez, depende de la repetición de patrones. Sin embargo, por una parte, los propios hábitos no son inmutables, sino que varían con la práctica; por otra, en la improvisación la novedad y la libertad nunca son absolutas. El tipo de creatividad que se pone en juego en la improvisación tiene más que ver con la interacción entre las intérpretes, los medios artísticos, recursos, herramientas, formas y tradiciones de la práctica artística -esto es: convenciones, géneros y estilos- y lo que acontece durante el proceso performativo. Por lo tanto, tiene que ver con la capacidad de desarrollar una sensibilidad y una atención a lo que ocurre y de responder a ello felizmente, ejercitando el gusto por la curiosidad y la novedad, sin perder la confianza en lo que se hace y el sentido de presencia con respecto al acontecimiento al que se está dando vida y en el que, al mismo tiempo, se está participando.

Alessandro Bertinetto
(Università di Torino)

Referencias

- Adorno, T. (1937^a). “Über Jazz”. [pseud. Hektor Rottweiler], *Zeitschrift für Sozialforschung*, 5. Reprinted in *Gesammelte Schriften*, XVII, 1982: 70-100. Existe traducción al castellano “Sobre el jazz”, en *Escritos musicales IV*: Madrid, Akal, 2008:

- 83-118.
- Adorno, T. (1933) "Abschied vom Jazz", *Europäische Revue*, 9, 313-16. Reprinted in *Gesammelte Schriften*, XVIII, 1984: 795-9. Existe traducción al castellano, "Adiós al jazz", en *Escritos musicales V*, Madrid: Akal, 2011: 829-33.
 - Alperson, Ph. (1984) "On Musical Improvisation", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 43: 17-29.
 - Bailey, D. (1993) *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. Boston: Da Capo Press.
 - Bertinetto, A. (2012a) "Performing the Unexpected: Improvisation and Artistic Creativity", *Daimon* 57: 61-79.
 - — (2012b) "Paganini Does Not Repeat: Improvisation and the Type/Token Ontology", *Teorema* 31/3: 105-126.
 - — (2016a) *Eseguire l'inatteso*. Roma: Il Glifo.
 - — (2019) "Musical Authenticity as "Being True to the Moment"", *The Polish Journal of Aesthetics*, 54 (3): 9-28.
 - — (2022): *Aesthetics of Improvisation* Leiden: Brill.
 - Bertinetto, M. Ruta (eds.) (2022) *The Routledge Handbook of Philosophy and Improvisation in the Arts*. London, New York: Routledge.
 - Boulez, P. (1975) *Par volonté et par hasard*, París : Seuil.
 - Bresnahan, A. (2019) "Perceiving Live Improvisation in the Performing Arts", en D. Shottenkirk, M. Curado, S. S Gouveia (eds.), *Perception Cognition and Aesthetics*. London/New York: Routledge: 106-120.
 - Brown, L.B. (2000) "Feeling My Way: Jazz Improvisation and Its Vicissitudes. A Plea for Imperfection." *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58: 113-123.
 - Brown, L.B. (2011) "Do High-Order Music Ontologies Rest on a Mistake?", *British Journal of Aesthetics*, 51: 169-184.
 - Canonne, C. (2018) "Listening to Improvisation," *Empirical Musicology Review* 13, No 1-2: 2-15. <https://doi.org/10.18061/emr.v13i1-2.6118>
 - Csikszentmihályi, M. (1997) *Finding flow: The psychology of engagement with everyday life*. Basic Books. Existe traducción al castellano: *Fluir (flow)*, N. L. Buisán (trad.), Barcelona: Kairós.
 - Cross I. (2010) "Listening as Covert Performance", *Journal of the Royal Musical Association*, 135 (special issue 1): 67-77.
 - Dahlhaus, C. (1979) "Was heißt Improvisation?", en R. Brinkmann (ed.) *Improvisation und Neue Musik*, Mainz-London-New York-Tokyo: Schott: 9-23.
 - Davies, D. (2004) *Art as Performance*. Oxford: Wiley/Blackwell.
 - Davies, D. (2011) *Philosophy of the Performing Arts*. Oxford: Wiley/Blackwell.
 - Davies, S. (2001) *Musical Works and Performances*. Oxford: Clarendon Press.
 - Dodd, J. (2014) "Upholding Standards: A Realist Ontology of Standard Form Jazz", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 72 (3), 277-290. <https://doi.org/10.1111/jaac.12088>
 - Engel, A. and Keller, P. E. (2011) "The perception of musical spontaneity in improvised and imitated jazz performances," *Frontiers in Psychology*, 2011, vol. 2/83: 1-13, doi: 10.3389/fpsyg.2011.00083
 - Feisst, S. (2009) "John Cage and Improvisation: An Unresolved Relationship", in B. Nettl -

- G. Solis (eds.), *Musical Improvisation. Art, Education, Society*, Urbana-Chicago: University of Illinois Press: 38-51.
- Gibson J. J. (2013) *The Ecological Approach to Visual Perception*, Brighton: Psychology Press. (1ª edición en 1979).
 - Gioia, T. (1988) *The Imperfect Art*, Oxford: Oxford University Press.
 - Goehr, L. (2014) "Improvising Impromptu, Or, What to Do with a Broken String," en G.E. Lewis y
 - Piekut, B (eds.) *The Oxford Handbook of Improvisation Studies*, Vol. I, Oxford: Oxford University Press.
 - Gould, C. S. and Keaton, K. (2000) "The Essential Role of Improvisation in Musical Performance", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58 (2): 143-148.
 - Kania, A. (2011) "All Play and No Work: The Ontology of Jazz", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 69 (4): 391-403.
 - Kant, I. (1790) *Kritik der Urteilskraft*, in *Kants Gesammelte Schriften*, Bd. 5, hrsg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Reimer. Berlin 1913, p. 165-485. Existe traducción al castellano *Crítica del Juicio*, ed. y trad. Manuel García Morente, Madrid: Espasa Calpe, 1990.
 - Hamilton, A. (1990) "The Aesthetics of Imperfection", *Philosophy* 65/253: 323-340.
 - — (2000) "The Art of Improvisation and the Aesthetics of Imperfection" *The British Journal of Aesthetics* 40 (1): 168-185.
 - — (2010) "Jazz as Classic Music", en M. Santi (ed.) *Improvisation. Between Technique and Spontaneity*, Cambridge: Cambridge Scholar Publishing: 53-75.
 - — (2022) "Improvisation as Spontaneous Creation versus 'Making Do'", en Bertinetto, A. and Ruta, M. (eds.), *The Routledge Handbook of Philosophy and Improvisation in the Arts*, Londres / Nueva York: Routledge: 171-186.
 - Lampert, F. (2007) *Tanzimprovisation*, Bielefeld: Transcript.
 - Lösel, G. (2013) *Das Spiel mit dem Chaos. Zur Performativität des Improvisationstheater*, Bielefeld: Transcript.
 - Machon J. (2019) "Audience Improvisation and Immersive Experiences", en V.L. Midgrew (ed.), *The Oxford Handbook of Improvisation in Dance*, Oxford-Nueva York: Oxford University Press: 651-665.
 - Pareyson, L. (1950), *Estetica, Teoria della formatività*, Milano: Bompiani. Existe traducción al castellano. *Estética. Teoría de la formatividad*, C. Coriasso (trad.), Madrid, Ediciones Xorki, 2014.
 - Peters, G. (1987) *Improvising Improvisation*, Chicago: The University of Chicago Press.
 - Seibert C. (2016) *Musik und Affektivität*, Velbrueck: Weilerswist: 248-259.
 - Seoane P. (2020) *Regla y tiempo real. Improvisación, interpretación y ontología de la obra musical*, Sevilla: Athenaica.
 - Walton K. (1970) "Categories of Art" *The Philosophical Review*, 79: 334-367.
 - Wittgenstein, L. (1953) *Philosophical Investigations*, Oxford: Blackwell. Existe traducción al castellano: *Investigaciones filosóficas*, A. García Suarez y U. Moulines (trad.), Barcelona, Crítica, 2012.

Entradas relacionadas

[Ontología de la música](#)

Cómo citar esta entrada

Alessandro Bertinetto (2023): "Improvisación", *Enciclopedia de la Sociedad Española de Filosofía Analítica* (URL: <http://www.sefaweb.es/improvisacion/>)