

IMPROVISACIÓN Y EDUCACIÓN MUSICAL PROFESIONAL
© Emilio Molina

Publicado en Música y Educación, Vol. 1 nº 1, Madrid, 1988

INDICE

1. Desarrollo histórico de la improvisación
 - a. Compositor. Intérprete. Partitura
 - b. Formas musicales relacionadas con la improvisación
 - c. Tradición improvisadora de los compositores
 - d. Paralelismo y relaciones entre el Bajo continuo y la improvisación jazzística
2. Los planes de estudio musicales y la improvisación
 - a. La creatividad en la planificación de la enseñanza general
 - b. Planes de estudio musicales
3. Propuestas y conclusiones
4. Improvisación y creatividad
5. Improvisación y piano complementario
6. Improvisación, intérpretes y compositores
7. Improvisación y Pedagogía
8. Improvisación jazzística
9. Coordinación y globalización en la enseñanza.

IMPROVISACION Y EDUCACION MUSICAL EN ESPAÑA

Este trabajo responde a mi propia necesidad de exponer y extender en lo posible una visión de la música que es a la vez muy antigua y muy renovadora dentro del ámbito de la educación musical. En estos momentos, cruciales tal vez para el futuro de las estructuras educativas de nuestro país, puede servir también para actualizar los criterios de trabajo de cuantos se preocupan por sentar las bases de la formación del futuro músico más acordes con la importancia del desarrollo

He querido centrarme en la improvisación porque, independientemente de que me parece un tema apasionante, su estudio a fondo me ha convencido de su gran valor pedagógico y además actúa aportándome un nuevo punto de vista, un prisma bajo el cual todos los acontecimientos musicales han cobrado nueva vida.

1. Desarrollo histórico de la improvisación.

1.1 Compositor. Intérprete. Partitura.

El entorno cultural que conocemos como Occidente ha asistido en los últimos siglos, desde el punto de vista musical, a una separación y especialización de las funciones. Nosotros analizaremos el proceso histórico por el que un único individuo (el músico-artista) ha ido desdoblándose y realizando funciones musicales muy específicas. (Parecidas tesis pueden aplicarse a la mayor parte de las artes y las ciencias).

La improvisación se encuentra en las raíces de toda obra musical de creación individual o colectiva de carácter popular. El folklore recoge los momentos inspirados de un autor anónimo que improvisa alentado por el calor emocional de las circunstancias ambientales que le rodean.

Existen razones para pensar que Roma y Grecia fueron escenarios de un gran desarrollo de la improvisación al igual que los pueblos del antiguo Oriente.¹

Mucha más información tenemos de los **melismas** del canto gregoriano solista, así como del **organum**, del **discanto** y del **fabordón**, entre los s. VIII y XVI.

Durante el Renacimiento la práctica de la improvisación era obligada, ya que con ella se podía aspirar a conseguir un puesto remunerado e influyente en muchos casos; los concursos para aspirar a un lugar como músico en una corte o catedral tenían como materia sustancial las dotes improvisatorias del concursante tanto en España como en Francia y en la infinidad de Estados en las que se dividían los territorios que hoy conocemos como Alemania e Italia.²

En el ámbito de la música popular el personaje trovadoresco encarnaba a la vez a un compositor, un intérprete polifacético, un cantante, un actor bien dotado...³

El maestro de capilla o el músico de la corte de la época barroca solía ser compositor e intérprete de varios instrumentos, director de coro y orquesta y además ejercía a menudo labores pedagógicas. En estos momentos históricos la

¹Adolfo Salazar: "Teoría y práctica de la música a través de la Historia. I. La música en la cultura griega." México. Fondo de Cultura Económica, 1954, págs. 76-88.

²La ópera de Wagner "Los Maestros cantores" centra el contenido del libreto en un concurso, en donde las dotes improvisatorias eran de primordial importancia para alzarse con la victoria.

³Edmund A. Bowles: "La pratique musicale au moyen age". Leipzig. Ed. Minkoff, 1983. Recoge ilustraciones que reflejan pasajes de la vida musical de la época (págs. 67,69...).

improvisación era cultivada sobre todo por teclistas, violinistas y cantantes. Los primeros tenían ocasión de hacerlo como solistas, libremente, desarrollando un tema dado o realizando un bajo continuo, mientras que cantantes y violinistas la utilizaban para adornar libremente una melodía.

Durante el clasicismo y el romanticismo el autor suele ser al mismo tiempo intérprete de sus propias obras, pero va centrando su actividad principal en la composición y, con frecuencia, escribe para otros intérpretes; éstos pueden ser a su vez compositores más o menos expertos o virtuosos instrumentistas que empiezan a postergar su posible actividad creadora para favorecer sus dotes instrumentales.

La improvisación en el s. XIX se centraba para los solistas instrumentales en la cadencia de los conciertos lo que les permitía hacer gala de su virtuosismo instrumental y demostrar su buen o mal gusto musical. Los pianistas siguieron, sin embargo, haciendo uso abundante de la improvisación, cuyo dominio les suponía a menudo más aplauso que la interpretación de obras propias o ajenas.

En el s. XX la improvisación se sostiene en pie gracias casi exclusivamente a los organistas que mantienen vivo un arte en serio peligro de extinción dentro de la música "clásica".

La improvisación adquiere, no obstante, un gran vigor y renovadas esperanzas gracias a la música de Jazz, cultivadores entregados y convencidos de este arte. En el Jazz⁴ se desarrollan dos tipos de técnicas improvisadoras: la que tiene como guía a la línea melódica, aportando continuas variaciones, y la que se basa en unos esquemas armónicos tratados con sorprendente libertad, sin ataduras a ningún otro elemento limitador; frecuentemente encontramos unidas las dos variantes.

Por otra parte, el final del s. XIX y sobre todo el s. XX ven nacer a un personaje nuevo: el intérprete especializado, como resultado de un desdoble de funciones dentro del "músico" tradicional. ¿Son tantas las dificultades y la dedicación que suponen para cada uno de estos elementos (compositor e intérprete) su propia labor como para impedir la unión de las dos funciones en una sola persona?. El intérprete es un verdadero virtuoso; horas y más horas de trabajo con su instrumento tienen como consecuencia el avance y la renovación constante de escuelas de técnica instrumental. El compositor potencia este grado de perfeccionamiento agregando sucesivas dificultades mecánicas que sus ideas necesitan para ser expuestas. Por su parte el constructor de instrumentos se ve obligado también a una progresiva evolución para responder a las exigencias de intérpretes y compositores. Podríamos establecer un paralelismo que implicara tanto a las técnicas compositivas como las escuelas instrumentales y la construcción de instrumentos.

La evolución y el reparto de funciones entre autor e intérprete repercuten en la partitura que, como es lógico, no existe para el trovador-improvisador, está parcialmente escrita en el barroco (bajo continuo que necesita la improvisación del acompañamiento), y a partir del clasicismo va recargándose con una serie de detalles que explican y aclaran, cada vez más minuciosamente, las ideas del compositor. La causa de este proceso no puede ser más sencilla, la partitura va dirigida a intérpretes ajenos al ámbito del autor, de los que se temen, con alguna razón, modificaciones ajenas a sus deseos.

Desde los últimos años del s. XIX hasta nuestros días la partitura se ha ido configurando decididamente como un medio a utilizar por personas extrañas al autor y en gran medida no compositores. Por todo ello, el autor, que a su vez se ha concentrado en la labor de creación dejando de lado la práctica interpretativa, se ve

⁴Lucien Malson. "Des musiques de Jazz". Ed. Parenthèses. Roquevaire, France, 1983, pág. 147-151.

obligado a exponer minuciosamente sus ideas en la partitura, incluyendo casi junto a cada nota indicaciones para su correcta interpretación.⁵

Algunas de las tendencias actuales se han querido oponer a esta clara proyección histórica creando partituras muy poco definidas y poniendo de relieve la improvisación. Para ello se idearon sistemas que permitiesen distintos grados de libertad interpretativa, incluso dentro de grandes grupos orquestales.

El gran problema de estas músicas estriba precisamente en que la especialización a que se ha sometido al intérprete durante su proceso de formación profesional ha postergado los elementos imaginativos potenciando por el contrario la técnica y la mecánica instrumental.

1.2 Formas musicales relacionadas con la improvisación.

Las denominaciones tradicionales (Sonata, Sinfonía, Minué,...), aunque han sido modificadas en mayor o menor medida por cada autor que escogía estos títulos para sus obras, mantienen cierta dependencia de una formulación estructural esencial. La denominación de la obra limita en este sentido la estructura formal básica de la composición y muchos de sus elementos internos.

Por ello la mayor parte de los compositores han tenido que elaborar y utilizar otras denominaciones que le permitieran una mayor libertad en la expresión de sus ideas. En el caso de música improvisada la libertad no tenía límites; la estructura y la expresión se desarrollaban lejos de todo tipo standard; el autor daba rienda suelta a su intuición y no se veía constreñido a someterse al análisis de los críticos ni a los comentarios de los intérpretes. Sin embargo, en el caso de necesitar escribir esas ideas surgidas durante la concentrada inspiración de un momento todo cambia. Hay que encontrar los cauces de presentación; hay que explicarse a sí mismo y a los demás cómo se permite uno ciertas libertades y justificarlas formalmente.... Es algo así como momificar o convertir en estatua la fresca brisa de la mañana.

Aún así, los compositores encontraron la forma de entregar a la civilización sus "inventos", enmascarando su distanciamiento de las formas convencionales mediante términos que daban pie a cualquier interpretación, encajando cualquier distorsión de las estructuras tradicionales. Los títulos como **fantasía**⁶, **impromptu**⁷, **capricho**,⁸ **rapsodia**,⁹...son comodines que esconden un fondo de improvisación plasmado en una partitura con gran libertad de expresión.

Existen también otras denominaciones, casi todas ellas pequeñas formas muy abundantes en el romanticismo, como **balada**, **berceuse**, **nocturno**, **intermezzo**, **bagatela**, **preludio**, **variaciones**,... que tienen pequeñas limitaciones más o menos concretas respecto del carácter y de algunas condiciones de sonoridad, pero con un

⁵Véanse las Sonatas para piano de P. Boulez.

⁶Son ampliamente conocidas las fantasías de Bach, Chopin, Liszt, Schumann y Brahms. Beethoven asimila esta denominación a la sonata Op. 27, núm. 2 "quasi una fantasía.

⁷Hay muchos ejemplos, desde que en 1820 se empezara a utilizar este término aplicado a pequeñas formas musicales, en la música de Schubert, Schumann y Chopin.

⁸Desde Frescobaldi, Scarlatti y Bach hasta Rimsky-Korsakoff y Tchaikovsky existen ejemplos de caprichos.

⁹Suele equivaler a una fantasía sobre temas populares de un país o región. Lalo, Dvôřak, Saint-Saëns, Gershwin, Ravel y Bartok, entre otros, han escrito conocidas rapsodias.

origen claro en la necesidad de cauces más flexibles y abiertos que puedan contener los anhelos de libertad del compositor.

1.3 Tradición improvisadora de los compositores.

Puede decirse que la inmensa mayoría de los compositores de todas las épocas han improvisado, pero no lo han hecho porque la improvisación sea más o menos agradable, sino porque constituye un acto de creación que puede proporcionarles ideas para sus propias obras; existen momentos más o menos afortunados, de mayor o menor inspiración (o como se le quiera llamar), y en esto también influyen relativamente las propias posibilidades instrumentales de cada cual, pero es indudable que el contacto directo que se establece entre el compositor y sus ideas a través de la improvisación es siempre motivo de emoción y disfrute. Estas condiciones pueden hacer saltar la chispa creadora que más adelante se plasmará, si así lo desea su autor, con más o menos retoques, en una partitura. Improvisar es normalmente una necesidad interior.

Las biografías están llenas de citas acerca de las cualidades para la improvisación de muchos grandes compositores. He elegido algunas de ellas sin ánimo de agotarlas:

Bach fue sin duda un magnífico improvisador y sus biógrafos lo destacan como una faceta que le proporcionaba aplauso general.

"su fama de virtuoso, de experto organista, de improvisador y de acompañante es enorme"¹⁰

También Mozart destacó con sus prodigiosas cualidades para componer en directo, además de repentizar cualquier cosa que le pusieran delante.¹¹

Beethoven improvisó delante de Mozart quien en principio creyó que había sido preparado de antemano; sólo cuando la improvisación se hizo con un tema dado, Mozart mostró su entusiasmo.¹² Y cuando se presentó en Viena como concertista en Marzo de 1795 uno de los críticos alabó más sus condiciones improvisatorias que sus dotes como intérprete.

"El público de los s. XVIII y XIX no se conformaba con que sus virtuosos poseyeran una técnica perfecta y un dominio absoluto,...Les exigía además que tuvieran ciertos méritos en el arte de la composición musical. Esta es la causa por la cual el núm. más importante de un recital solía ser alguna libre improvisación del ejecutante, con sus correspondientes variaciones"¹³

En una carta que dirigía el padre de Franz Liszt a un amigo se leía "Todas las noches estamos invitados a alguna reunión. Franz improvisa en todas partes y todos convienen en que cada vez que toca escuchan algo nuevo"

En general puede afirmarse que todos los compositores, y en especial los pianistas, han improvisado, al menos de forma individual y privada, por una necesidad de desahogo interno y también porque así se encuentran muchas de las ideas que de otro modo no saldrían a flote.

¹⁰Olivier Alain. "Bach". Espasa-Calpe, Madrid, 1974, pág. 30.

¹¹Jean V. Hocquard. "Mozart". Ed. Bosch, Barcelona, 1980, pág. 22.

¹²André Gauthier. "Beethoven". Espasa-Calpe, Madrid, 1983, pág. 21.

¹³Geza Falk. "Liszt" Ed. Progreso y cultura, Buenos Aires, 1946, pág. 16-17.

1.4 Paralelismo y relaciones entre el Bajo continuo y la improvisación jazzística.

Pese a las distancias temporales que existen entre ellos, los sistemas con los que se ha organizado el mundo de la improvisación a través de los distintos períodos es bastante congruente y evoluciona con cierta uniformidad.

En el período barroco, el "oficio", la profesión de músico estaba diseñada en condiciones parecidas a la de cualquier funcionario de la corte. Tenía que trabajar duro y tener listo en cada momento las músicas que se le pedían, como si se tratase de un traje hecho a medida o un espejo para el tocador de la dama de turno.

Se contaba además con que la obra sería interpretada o dirigida normalmente por el propio compositor. La rapidez con que habían de ser escritas las obras y el objetivo de éstas hacía evidente la necesidad de resumir.

El Bajo continuo era el guión de trabajo y su práctica por el propio "maestro" no ofrecía ningún problema.

¿Cuáles son las características esenciales de este guión?

- Línea melódica dada
- Línea del Bajo dada
- Cifrado más o menos abundante según autores y escuelas

Los cifrados representan intervalos, no funciones. Para una música que se mueve dentro de márgenes tonales estrechos este sistema es muy útil. Se admiten aportaciones armónicas del intérprete siempre que estén de acuerdo con el estilo y no traten de atraer la atención del oyente sobre el acompañamiento.

La formación profesional del intérprete y su intuición deben completar los fragmentos en que no aparecen los cifrados.

El Jazz, aceptando el término en su sentido más amplio con la inclusión de prácticamente todas las músicas, más o menos comerciales, que adoptan para su presentación en partitura el denominado cifrado americano, tiene un descarado parecido con el Barroco:

- melodía básica dada
- cifrado, que expresa bloques sonoros y no intervalos.
- rítmica sólo limitada por un sentimiento expresivo.

Este sistema aporta una libertad únicamente controlada por un cierto fondo armónico. El bajo está dado sólo en su línea fundamental, pero la libertad rítmica o la inclusión de otros bajos, e incluso otras armonías de paso, están totalmente aceptadas por quienes pueden acceder a este arte tan singular.

El parecido a que aludía con el Barroco se entiende en cuanto a concepto y tratamiento de la música. Los autores correspondientes tienen una idea melódica muy clara, proponen un bajo acompañante, que el Barroco establece con toda rotundidad y el jazz indica mediante acordes pero permitiendo más aportación del intérprete, y dejan por supuesto el comportamiento rítmico acompañante y el desarrollo armónico al buen hacer de los intérpretes entendidos.

Se sobreentiende que habrá mejores y peores realizaciones en ambos estilos; sin embargo es patente el **desprecio por la nota escrita** que manifiestan ambas tendencias. Lo que importa no es la nota sino su significado armónico dentro del contexto. A esta visión común es a lo que yo denomino parecido, admitiendo que el jazz es todavía más favorecedor de la libertad interpretativa.

2. Los planes de estudio musicales y la improvisación.

2.1 La creatividad en la planificación de la enseñanza general.

Son innumerables los trabajos que se han hecho, referidos a la educación general y sobre todo a la educación en los primeros niveles escolares, que defienden y proponen por encima de cualquier otra cosa el desarrollo de la creatividad en la enseñanza. "Nuestro mundo humano es el resultado de actos creadores"¹⁴, sin embargo la sociedad trata mejor a los que se adaptan a las normas vigentes y no intentan con sus iniciativas cambiar aspectos de la rutina diaria. Es la contradicción de nuestro entorno. Nada de lo que actualmente llamamos civilización existiría a no ser por los continuos inventos que la agilidad mental de ciertas personas y su continuo preguntarse acerca de las cosas nos han aportado. Ese sillón que tanto nos relaja, ese ordenador que nos ahorra muchas horas de trabajo, esa máquina de afeitar, esas cremas de belleza,... todos son productos de la creatividad y la iniciativa de individuos inquietos que no se conforman con adaptarse a la comodidad rutinaria.

El pensamiento creativo... implica un proceso de resolución de problemas. Pero, a la vez, exige que el sujeto utilice sus propios conocimientos y experiencias para elaborar una respuesta que satisfaga una profunda necesidad de auto expresión.¹⁵

Las modernas técnicas de psicopedagogía infantil insisten continuamente en el desarrollo de la creatividad como principio fundamental de la educación.¹⁶

En este sentido, los primeros niveles escolares en España ya han modernizado y puesto en práctica bastantes ideas al respecto, incluyendo con normalidad en sus programaciones elementos dirigidos a la potenciación de la imaginación y la fantasía. Los juegos, los trabajos manuales, las redacciones más o menos libres,... han entrado a formar parte viva de las planificaciones oficiales de los centros escolares.

2.2 Planes de estudio musicales.

La única forma de acceder a esta información es a través de la organización institucional y la planificación de los estudios musicales en España, desde 1830 a los proyectos actuales (análisis desde el punto de vista de la improvisación)

La elaboración de planes de estudio para la formación musical, con titulaciones, asignaturas, cursos, centros donde se imparten las enseñanzas, profesorado,... es un hecho que en España tiene su nacimiento con la creación en 1830 del Real Conservatorio de Madrid por Real Orden de 15 de Julio del citado año. Fernando VII fue el firmante de la Orden pero la reina Maria Cristina había sido la verdadera artífice de esta iniciativa.

Tradicionalmente la educación musical íntegra del niño había sido encargada (por los padres interesados) a los cuidados de un único "maestro". La misión de éste era aportar al educando todos los conocimientos necesarios en cada momento para su formación musical completa.

La necesidad de hacer llegar a muchos la educación artística impulsa el desarrollo de una infraestructura institucional adecuada. Se programan y estructuran las enseñanzas, diversificando el profesorado y parcelando las especialidades de modo que exista un profesor para resolver cada una de las materias en que se divide la formación musical.

¹⁴Rubén A. Alves. "Hijos del mañana". Ed. Sígueme. Salamanca, 1979, pág. 90.

¹⁵J.P.Guilford y otros. "Creatividad y educación" Ed. Paidós, Barcelona, 1983, pág. 26-27.

¹⁶A. Kaufmann, M. Fustier, A. Drevet. "La invéntica. Nuevos métodos para estimular la creatividad". Ed. Deusto. Bilbao. 1973, pág. 35-40. W.J.Gordon. "Sinéctica. El desarrollo de la capacidad creadora". Ed. Herrero Hermanos, México, 1963, pág. 145-150.

En las Reales Ordenes de 15 de Julio y 14 de Noviembre de 1830 se cita al Profesor de piano y **acompañamiento** como una sola persona. No sabemos muy bien qué se quería expresar con esta denominación pero sabemos que este puesto lo ocupaba D. Pedro Albéniz. El texto que se aprobó como manual de clase fue confeccionado por él mismo con el título de "Método completo de piano del Conservatorio de Música". La visión es sobre todo pianística en el sentido de formación técnica instrumental.

Los Reales Decretos de 17 de Junio, 15 de Diciembre y 22 de Diciembre de 1868 olvidan totalmente siquiera mencionar el término **acompañamiento** junto al piano.

La sorpresa nos la depara el Reglamento con fecha de 14 de Septiembre de 1901, siendo Bretón Comisario Regio (equivalente al Director actual) del Conservatorio de Madrid, donde aparece por primera vez la asignatura de **Acompañamiento al piano**, distinta y separada de la clase de piano, todo ello citado en el artículo segundo. No podemos juzgar bien por qué el Capítulo III de este Reglamento, Artículo séptimo, al hablar del profesorado olvida mencionar al que debería existir para esta materia. ¿Seguirían encargándose de ella los profesores de piano?

Hay que esperar al año 1917, Decreto de 25 de Agosto, fecha en que aparece un Reglamento que afecta al Conservatorio de Madrid y que cita textualmente "Los alumnos de Piano del grado superior (refiriéndose a los de sexto, séptimo y octavo cursos), durante los dos primeros cursos de esta enseñanza tendrán obligación de asistir a las clases de Acompañamiento."

La idoneidad del término **acompañamiento** para expresar una relación con la improvisación es harto dudosa. Todo alumno sabe más o menos de qué se trata en la asignatura de composición o música de cámara, pero casi ninguno puede preveer de qué se trata en Acompañamiento. ¡Será acompañar!

El decreto de 15 de Junio de 1942 nos aclara los conceptos definitivamente. Con él comienza una tradición que aún está creando muchos problemas. Se trata de la incongruente división de asignaturas que pueden ser impartidas por Catedráticos y las que son asignadas a Profesores Especiales. El Artículo tercero concede al acompañamiento el honor de estar situado entre los primeros y especifica textualmente las materias concretas de que consta: "bajo cifrado, melodías acompañadas, transporte y reducción de partituras antiguas y modernas".

No es preciso recordar aquí el tratamiento que recibe el Acompañamiento en el Decreto de 10 de Septiembre de 1966 porque es de todos sobradamente conocido, ya que todavía está en vigor. Sólo mencionaremos que el Reglamento de exámenes con fecha de 21 de Junio de 1968 incluye los ejercicios de que debe constar el examen de fin de grado en Acompañamiento, citando entre otros la realización de bajos cifrados y el acompañamiento de una melodía (sin ayuda de guión alguno); es decir, **¡ya hay improvisación!**.

Tenemos noticias actuales de que una nueva Reforma musical se aproxima; la estamos esperando ansiosamente. En ella deseamos ver incluidos nuevos cauces para el desarrollo de la creatividad y de la fantasía. ¿Qué sería del arte sin creadores? Y... ¡a crear se aprende creando!

Seguramente son los Estados Unidos los mejores representantes del desarrollo de la improvisación, aunque casi siempre está relacionada con la música de Jazz. El caso de Boston es elocuente con un amplio número de materias que giran alrededor del Jazz y la improvisación.

En los conservatorios europeos, con uno u otro nombre están incluidas las enseñanzas de Repentización, el Acompañamiento y la Improvisación. Al igual que en España, forman parte de las materias complementarias de la enseñanza superior,

aunque la dedicación, los años efectivos de trabajo, suele ser superior a la contemplada en la legislación española.

3. Propuestas y Conclusiones.

3.1 Improvisación y creatividad.

¿Qué debe entenderse por improvisación?

Hemos comentado aspectos históricos y planes de estudios desde la perspectiva de la improvisación y sin embargo hasta este momento no hemos aclarado qué entendemos por improvisación.

En términos generales se entiende que improvisar es inventar cualquier música directamente en un instrumento. Puede ser totalmente libre o siguiendo algún tipo de pauta marcada de antemano. Visto de este modo la improvisación nos interesa muy relativamente.

Lo que proponemos es su aplicación sistemática y metodológica. ¿Cómo puede llevarse a cabo y en qué consiste? Las limitaciones lógicas de este trabajo sólo nos permiten hacer un breve resumen:

Para empezar se prescinde de partitura, el niño se enfrenta sólo a su instrumento y no necesita más dificultades.

Este acercamiento no tiene por qué estar precedido de ningún tipo de preparación teórica. Sólo se explican, en pocos minutos, los rudimentos imprescindibles para situarse en el instrumento de cada cual.

Desde este momento el propio alumno, guiado inteligentemente por su profesor, conseguirá crear su propia partitura de trabajo (partitura que el mismo alumno transcribirá un poco más adelante en papel pautado), teniendo como características principales su sencillez y su posibilidad de estar sujeto a variaciones constantes, de modo que nunca pueda confundirse con un ejercicio mecánico de repetición.

Los elementos de trabajo son armónicos, rítmicos, melódicos y formales, aportados en pequeñísimas dosis por el profesor.

Cada nuevo elemento teórico tiene que ser puesto en práctica inmediatamente para asegurar su comprensión. (Como contrapartida no habrá que explicar nada que no pueda ser puesto en práctica.)

La improvisación se utiliza aquí desde varias vertientes:

- como proceso creativo, desarrollando la imaginación
- como proceso de estudio del propio instrumento
- como proceso de análisis de los elementos que generan la partitura.

Las enseñanzas del profesor son siempre hechas con el espíritu de guía; **no es bueno hacer aportaciones gratuitas, el alumno obtiene un gran placer al descubrir la música por sí mismo.**

Hacer música es entonces el juego más interesante.

Esta metodología es aplicable del mismo modo tanto en el ámbito individual como colectivo.

El diseño de este tipo de enseñanza no es nuevo ni supone ninguna invención de última moda; más bien es lo contrario: la vuelta a unos conceptos de educación basado en la integración de las materias -sobre todo en los niveles elementales- y en la añoranza del concepto globalizador del "maestro".

El niño siente una inclinación natural por el desarrollo artístico pero la utilización de planteamientos cerrados, de memorizaciones sin razonamiento, de tecnicismos mecánicos, de estudio repetitivo, de teorías abstractas (porque no se aplican a la práctica),... (que en mi opinión son elementos reales en la educación musical actual), hace odioso el estudio y detiene la evolución artística (cuando no la anula totalmente)

porque pone cortapisas a la imaginación y a la creatividad, cercenando paulatinamente todos los brotes de intuición hasta lograr una máquina de hacer notas con un repertorio más o menos extenso. No hay que olvidar que en el momento en que una obra deje de ser trabajada, deja de "estar en dedos", encontrándonos con la situación conocida y habitual del pianista que es totalmente incapaz de tocar nada en su instrumento, después de una larga carrera de 10 años, porque ha olvidado en tres meses lo que aprendió en tantos años y porque no se le ha mostrado ninguna otra posibilidad real que no sea la de ser concertista (¿cuántos pueden llegar a serlo?).

La educación musical debe cultivar la creatividad y desarrollar la imaginación desde la más tierna edad.

Si en la enseñanza general esto es un hecho demostrado y una necesidad admitida, en la enseñanza de la música es parte esencial; sería absurdo prescindir de las cualidades que son inherentes a cualquier arte: imaginación, fantasía, creación, intuición,...

3.2 Improvisación y piano complementario.

El piano ofrece unas condiciones que ningún otro instrumento puede igualar. Nos interesa sobre todo:

- su comportamiento como instrumento globalizador
- sus posibilidades armónicas
- sus posibilidades como acompañante
- las facilidades que ofrece a la comprensión musical.

Por todas estas razones es el instrumento ideal como ayuda para la educación de cualquier músico, cualquiera que sea su especialización instrumental. El piano nos permite acceder a una base musical sólida. Por tanto se impone su estudio como complementario de cualquier formación musical.

Sin embargo la planificación de este "piano complementario" o "funcional" no puede ser confeccionada en modo alguno como si se tratase de hacer perfectos pianistas, con una depurada técnica, a todos los estudiantes de música. (En mi opinión existe incluso una gran cantidad de estudiantes de piano a los que en realidad no les interesa su estudio como instrumento en sí mismo, pero que lo necesitan por una doble razón: primero, porque los planes de estudio de otras especialidades así lo exigen y segundo, porque les puede abrir un abanico de caminos, muy lejanos todos ellos a la exigencia de perfección técnica. No obstante, en estos momentos y en este país, la programación de piano mantiene unos objetivos que actúan a modo de tabla rasa y que, tal y como está planteado, conduce a la única disyuntiva de adaptarse y tratar de salvar las inmensas dificultades de un trabajo técnico que ocupará largas horas de estudio. Si consigues salvarlas y aún sigues pensando (lo lógico es que lo hayas olvidado) que lo que te interesaba del piano era una utilización en función de otros fines, entonces olvida lo que has estudiado e intenta encontrar la música que hay bajo las notas que tantas veces has repetido.

Bajo el prisma de la improvisación, el piano complementario puede llegar a ser una fuente enriquecedora de la formación esencialmente musical. Las horas de dedicación serían más reducidas y los resultados prácticos mucho más placenteros.

3.3 Improvisación, intérpretes y compositores.

La marea de perfeccionismo y virtuosismo instrumental que nos envuelve conduce a la gran mayoría de estudiantes al trauma del fracaso, de la impotencia; se sienten incapaces de alcanzar el sueño dorado del aplauso en la sala de conciertos -único objetivo de la formación que se les ha ofrecido.

La improvisación conlleva la aplicación de un punto de vista totalmente distinto a los actuales en vigor y puede resumirse en que **la partitura no es el punto de partida sino el objetivo**. Las notas escritas deben ser producto de un esfuerzo creador que realiza el educando y no un elemento inamovible, algo dado y sin discusión; la partitura con cada uno de sus componentes se va formando, con la guía cuidadosa del profesor que encauza y proporciona los elementos de juego.

Mi opinión seguramente será muy contestada por los círculos pianísticos actuales en los que se tiende a decir con demasiada frecuencia que en tal obra de tal autor ni sobra ni falta nada, las notas escritas son las perfectas y cualquier modificación es motivo de desprecio profesional. Yo pienso que las notas son el medio con el que se transmite una idea, y ésta puede ser transmitida, a veces igualmente, a pesar de que se elijan notas distintas. Concretándonos en las pequeñas formas románticas (impromptus, caprichos,... y otras citadas más arriba) imagino que el autor tendría sus dudas en muchos momentos para elegir entre varias posibilidades de acompañamientos.

Incluso si pensamos que la armonía y la rítmica aplicada a un lied de Schubert es la única alternativa posible y que el autor aquilató muy bien estos extremos antes de decidirse a escribir su partitura, aún en este caso la elección de una nota concreta con una tesitura determinada no tiene una importancia capital. Si aplicamos, y esto lo saben muy bien los que acompañan a solistas vocales, ciertos márgenes de variación a las notas escritas, manteniendo la rítmica y la armonía, el lied sigue siendo el mismo.

Si sabemos leer los procesos esenciales que se ocultan tras las notas escritas, podremos variarlas sin dañar la expresión de las ideas del autor. !!Pero el objetivo no es en ningún caso sustituir lo escrito en la partitura, sino conocer el alcance y la importancia de sus elementos para valorarlos en lo que les corresponde, concentrando la atención en lo esencial!!

Las notas no explican, por sí solas, la idea musical. Los términos y signos con que se expresan los tempos, la dinámica y cualquiera otra clase de matices ayudan a descubrir la verdadera interpretación, pero ¿cuando puede estar seguro un autor de que su obra se va a interpretar tal cual él la oye en su interior? En mi opinión sólo la música electroacústica y en los casos en que prescinde del intérprete, disfruta de esta prerrogativa. En los demás casos el intérprete aporta su propia visión de los hechos, o sea, que completa con su formación musical y su personalidad aquellos aspectos que son casi imposibles de escribir.

¿Es preferible una escritura detallada, que más que sugerir imponga la interpretación, a una escritura que deje oportunidades al intérprete de introducirse y vivir la obra según su criterio? En muchos casos una partitura es tanto más potenciadora de la creatividad interpretativa cuanto más incompletamente escrita se halle; la cara opuesta de la moneda se produce al conocer que una partitura tiene e estos momentos que vivimos muchas más garantías de ser fielmente interpretada cuanto más detalladamente halla sido escrita.

¿Es imposible ser a la vez un magnífico compositor y un intérprete bien dotado?

Pienso que en las circunstancias actuales es muy difícil hacer compatibles las dos esferas de trabajo. Las nuevas obras proponen innovaciones sonoras que añaden dificultades mecánicas a la interpretación y que presienten unos instrumentos más perfeccionados. Los intérpretes prodigiosos ofrecen unas posibilidades enormes que son rápidamente asumidas e incorporadas por el compositor; ¿cómo no había de asumirlas si el compositor y el intérprete son a veces la misma persona? Es indudable que existen y han existido en los s. XIX y XX compositores con grandes

facultades interpretativas, que han sido concertistas de sus propias obras o de otras ajenas. Sin embargo considero que cuando mencionamos a un gran compositor se olvida en cierto modo su posible incorporación más o menos provisional al mundo de la interpretación.¹⁷ El constructor de instrumentos se ve alentado, y en ocasiones asesorado, para encontrar soluciones técnicas que resuelvan los muchos problemas planteados. (Sólo los instrumentos de cuerda se han mantenido estables y sin evolución en los últimos tres siglos.)

Del mismo modo podemos recordar a grandes intérpretes que han realizado en algunos momentos trabajos de composición, incluso con éxito, pero nosotros los hemos encasillado como intérpretes, relegando sus posibles dotes compositivas.¹⁸

Sin embargo, junto al compositor-intérprete (o viceversa), encontramos una pléyade de instrumentistas dedicados única y exclusivamente a servir de intermediarios entre el autor y el público.

Esta última tendencia es sin duda la más generalizada y a pesar sus ventajas por el grado de especialización que supone, está siendo enfocado erróneamente, en mi opinión; ¿por qué?

- en la formación de este intérprete priman los tecnicismos. No se dedica suficiente atención y tiempo al análisis de los aspectos compositivos de la obra.

- ¿ser un intérprete especializado significa no conocer los procesos internos esenciales de la partitura que son los que tiene que hacer llegar al público?

- un intérprete que no analiza a fondo no puede hacer llegar la expresión de una obra a otras personas.

No debieran existir diferencias de formación en las primeras etapas para "intérpretes" y "compositores" puesto que no está todavía trazada en el individuo esta división de trayectorias. Formamos a futuros músicos y para cualquier vertiente futura deben proponerse bases igualmente firmes.

¿Quién piensa, por otra parte, que un intérprete no debe manejar más que conocimientos sobre la técnica y la mecánica de su instrumento? y ¿quién opina que un buen compositor no precisa del buen manejo de un instrumento, a poder ser polifónico?¹⁹

El adiestramiento instrumental mecánico no es el objetivo primordial de la educación musical. No puede orientarse la educación de toda persona interesada por la música hacia el perfeccionismo técnico instrumental. El fracaso sería en la mayoría de los casos el final más probable.

La improvisación aplicada a la educación musical reúne todos los ingredientes necesarios no sólo para la formación de un buen músico -sea cual sea su concreta especialización futura- sino también para el desarrollo de la sensibilidad artística en la enseñanza general.

3.4 Improvisación y Pedagogía.

La orientación creativa de la formación musical abriría y prepararía otras metas a la carrera musical distintas de las de instrumentista y concertista. Se puede desear ser un

¹⁷Son elocuentes los casos de Chopin, Liszt, Raschmaninoff, Bartok, Prokofiev, Boulez, Messiaen,...

¹⁸Paganini y Sarasate son dos buenos ejemplos.

¹⁹Eduardo del Puella, uno de los mejores pianistas españoles de este siglo, declaraba a la TV belga no mucho antes de su reciente muerte que había tenido la fortuna de contar en París con un profesor de piano que era a su vez un compositor.

buen pedagogo en cualquiera de sus numerosas ramas (profesores de música de las distintas etapas de la educación general, profesorado de Conservatorios o escuelas de música...); esta es una gran puerta abierta al músico profesional, pero para ello precisa de un bagaje musical y cultural que desde luego no le aporta la orientación técnico-mecanicista con que actualmente se imparten (en buena parte de los casos) las distintas especialidades instrumentales.

Un músico debe tocar un instrumento al menos; esto está claro. Pero si la visión instrumental se convierte en la que encuadra todos los objetivos finales de la educación musical podría ocurrir, por contradicción, que ni siquiera lográramos tener buenos instrumentistas.

En estos momentos se considera prácticamente en todos los niveles, al instrumento como asignatura principal -o sea el centro de una carrera musical-, mientras que cualquier otra enseñanza se percibe como asignatura complementaria, con la carga peyorativa que este concepto arrastra.

Es pues un imperativo de los tiempos que corren la potenciación de la orientación pedagógica, como rama muy importante de la educación musical. De esta rama saldrán los músicos profesionales que se encarguen de la formación musical de los niveles elementales y medios en la educación general, contribuyendo a modificar la valoración que de nuestro Arte se tiene en los círculos educativos del país.

Si la improvisación se demuestra adecuada para otras facetas musicales, en el caso de la preparación para una carrera pedagógica es indispensable.

3.5 Improvisación jazzística.

La juventud histórica y la ambientación comercial que recibe la música de Jazz (entendida en el más amplio sentido de la palabra) la han alejado de instituciones tan tradicionales como los Conservatorios europeos. Pero aunque estos centros no hayan sabido comprender hasta el momento su importancia, el Jazz se ha convertido en una forma de expresión casi universal.²⁰

Encerrarse en sí mismo y cerrar los ojos ante la evolución no ha sido nunca una solución a ningún problema.

El Jazz desarrolla una capacidad de comprensión armónica y de potenciación rítmica que son necesarias en el estudiante de música. Y por encima de todo ello, es una realidad viva a la que no es posible dar la espalda sin dar explicaciones convincentes.

La música en España siempre ha ido a rastras de todas las demás enseñanzas y, por supuesto, antes de hacer modificaciones se mira a los países a los que se considera, con razón, más avanzados. No seríamos muy originales tampoco en esta ocasión dando entrada oficial en nuestros conservatorios a un estilo de hacer música que tiene parecidos con el Barroco y que sirve a todo el universo para manifestar sus sentimientos estéticos.

3.6 Coordinación y globalización en la enseñanza.

Toda la formación y la información que se ofrezca al educando debe estar coordinada para que sea eficaz.

Muchos de nosotros añoramos el recuerdo del "maestro" de música, hombre perteneciente a otras épocas y que conocemos por las biografías de los grandes compositores de siglos pasados. Esta persona se responsabilizaba de toda la educación musical del niño y le aportaba los conocimientos de toda índole que se

²⁰Lucien Malson. Opus cit., pág. 65-66.

consideraban necesarios en cada momento. En estas condiciones podemos asegurar que el objetivo de la coordinación y la globalización en la enseñanza era una realidad sin problemas. Nosotros, no obstante, vivimos en un ambiente totalmente distinto y sometido, por tanto, a revisión. (¡Nuestra añoranza no es tan fuerte que nos sugiera una vuelta al pasado!.)

Las planificaciones actuales intentan ser lo más congruentes posible, pero la diversificación y la desmembración, que favorecen una mejor atención en muchos aspectos, tiene como contrapartida que produce desajustes. Así, se enseña el solfeo, el instrumento, la composición, la música de cámara,... cada una de ellas con un profesor diferente. Esta distribución contribuye, como en cualquier tipo de enseñanza, a una mayor especialización y a una mejora de la calidad de la enseñanza de cada materia, pero, por otra parte, es fuente de problemas planteados por la posible descoordinación en la enseñanza.

Según el decreto de 10 /9/ 66, por el que todavía se rigen los destinos musicales de nuestro país, el grado elemental consta sólo de solfeo e instrumento; al final de este grado se añade un curso de conjunto coral. Cada niño tiene pues dos profesores durante sus primeros años en el Conservatorio. La verdad es que no son tantos como para no poder establecer lazos y conexiones que permitan al alumno comprender que son dos partes de una misma realidad. Sin embargo, a la vista de los programas de estudio no puede decirse lo mismo:

¿Cómo puede un profesor enseñar el alfabeto y otro distinto enseñar a leer?

¿Qué falta le hace a un niño conocer la "x" para leer "mamá"? ¿No se produce una gran descoordinación cuando no permitimos que un niño empiece a tocar un instrumento -que es lo que le entusiasmaría- hasta que no ha comprendido no sé cuántos compases, puede leer a no sé cuántas notas por segundo y responde correctamente a "cuántas preguntas formule el tribunal" sobre tal y cual?

Yo me atrevo a suponer que si un profesor tuviera a su cargo la educación integral de un niño no perdería su tiempo intentando hacerle comprender la clave de "do" en segunda línea mientras el mismo alumno tiene dificultades para controlar una piececita en 3/4 con su instrumento.

Es evidentemente imprescindible la coordinación y el buen entendimiento entre todas las personas que intervienen directamente en la educación musical (y de cualquier tipo). Lo contrario conduce a absurdos que forman parte de la realidad actual más candente.

El decreto de Septiembre del 1966 no alude a otras posibles aportaciones para el grado elemental, de las que me hago portavoz incansable en estos momentos, como por ejemplo el trabajo en conjunto, tanto para cantar (un sólo curso no basta) como para tocar y por supuesto no menciona ningún tipo de orientación para el desarrollo de la imaginación y la creatividad.

La utilización metodológica y sistemática de la improvisación en la educación musical es una necesidad ineludible.

Como resumen de este trabajo yo destacaría la importancia que para la educación musical tiene el desarrollo de la creatividad y de todos los elementos que se relacionan con ella, como son la fantasía y la imaginación.

La improvisación, aplicada metodológicamente, está preparada para ser el catalizador adecuado de este proceso.

Emilio Molina

Bibliografía, además de la expuesta:

Charles DULLIN."La improvisación" T /54150-1

José María MARTINEZ BELTRAN. "Creatividad: ¿la inteligencia perdida?"
Madrid, San Pío X, 1986. 3/121818

Manuel TORRES BERJON."Imaginación y fantasía" Madrid, Pentagrama, 1967 V/
Ca. 6816-27

Alain BEAUDOT."La creatividad" Barcelona, Narcea, 1980 4/167615

Guenther BEYER."Aprendizaje creativo". Bilbao, Mensajero, 1985. 4/225855

Jhon Curtis GOWAN."Implicaciones educativas de la creatividad". Salamanca,
Anaya, 1980. 1/158009

Lillian M. LOGAN. "Estrategias para una enseñanza creativa" Barcelona, Oikos-tau.
1980. 4/167638

Ricardo MARIN IBAÑEZ. "La creatividad" Barcelona, Ceac, 1984. 4/211124

J. Chateau. "Le reel et l'imaginaire dans le jeu de l'enfant" Paris, 1975.

Kurt Pahlen. "La música en la educación moderna". Ricordi.

Lorenzo Serrallach. "Nueva Pedagogía musical". Ricordi.

Albert Lavignac. "La educación musical" Ricordi.

Mario García Acevedo. "Didáctica musical". Ricordi.

Violeta Hemsy de Gainza. "La iniciación musical del niño". Ricordi.

Violeta Hemsy de Gainza. "Ocho estudios de psicopedagogía musical". Paidós.

R. Murray Schaefer. "El rinoceronte en el aula". Ricordi.

Edgar Willems. "El valor humano de la educación musical". Ricordi.