

# La improvisación: Definiciones y puntos de vista

**Resumen:** La improvisación se ha definido con mucha frecuencia como composición y creación, sin embargo estos dos conceptos son entendidos de forma muy dispar por parte del lector, aficionado o profesional de la música, quienes disponen de definiciones preconcebidas o presupuestas sobre la improvisación. Este trabajo trata de exponer, con gran cantidad de datos, las diferentes posiciones o puntos de partida de lo que se entiende por improvisación, aquilatando en lo posible y estableciendo las fronteras de significado entre ellas.

PALABRAS CLAVE: .

improvisación, lenguaje musical, creación, composición improvisada, metodología, metodología IEM, pedagogía musical,

## La improvisación: Definiciones y puntos de vista

**ABSTRACT:** The concept of improvisation has often been defined as composition and creation, nevertheless these two concepts are understood in different ways on behalf of the reader, music enthusiast or professional musician, who make use of preestablished or presupposed definitions of this term. This work tries to express, with as many possible facts, the different positions or starting points of what is understood as improvisation, narrowing down the definition as much as possible and establishing the boundaries among them.

KEYWORDS:

Emilio Molina<sup>1</sup>

### 1. Concepto de improvisación

Mi trabajo diario y todo lo que rodea a la Metodología del Instituto de Educación Musical (IEM) está estrechamente ligado al propio concepto de improvisación, a las ideas y sensaciones que genera en quien escucha esta palabra, a las asociaciones intelectuales que provoca y a los usos diferentes de que ha sido objeto históricamente, tanto por parte de compositores e intérpretes como por parte de pedagogos. Se hace pues necesario, e incluso imprescindible, establecer, a través de la revisión de los datos a nuestro alcance, lo que se entiende por improvisación, los usos habitua-

les en el lenguaje literario o simplemente hablado y lo que diccionarios especializados, autores y teóricos del lenguaje musical de reconocido prestigio han escrito de esta materia, cómo lo definen y cómo lo utilizan.

El concepto de improvisación se encuentra muy a menudo unido de forma paralela a los de composición y creación. Los puntos comunes y el uso a veces indiscriminado de estos vocablos para expresar contenidos, unas veces iguales y otras diametralmente opuestos según los contextos, nos ha impulsado a examinar detenidamente, junto al uso ordinario de estos vocablos, las variadas opiniones que se han vertido al respecto tanto en las enciclopedias más conocidas como en los escritos de los grandes personajes de la historia de la música.

<sup>1</sup> Emilio Molina es catedrático de Improvisación del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Las direcciones erróneas a que puede conducir la expresión incorrecta de cada una de estas palabras y las dificultades de comprensión por parte del lector, quien dispone de definiciones preconcebidas o presupuestas sobre la improvisación, nos han llevado a tratar de exponer con la mayor cantidad posible de datos las diferentes posiciones o puntos de partida de lo que se entiende por improvisación, aquilatan-do en lo posible y estableciendo las fronteras de significado entre ellas, sabiendo que de ello depende en gran parte la continuidad y la comprensión de los razonamientos empleados en esta investigación.

## 2. La improvisación en el uso vulgar

La improvisación en el ámbito del lenguaje hablado implica frecuentemente una acción que ocurre repentinamente y que no es esperada por los que participan en ella. A modo de ejemplo incluimos aquí algunos textos extraídos de la obra inmortal de Cervantes:

*Y, queriendo leer otro papel de los que había reservado del fuego, lo estorbó una maravillosa visión –que tal parecía ella– que improvisamente se les ofreció a los ojos; y fue que, por cima de la peña donde se cavaba la sepultura, pareció la pastora Marcela, tan hermosa que pasaba a su fama su hermosura.<sup>2</sup>*

*Y desta manera fue nombrando muchos caballeros del uno y del otro escuadrón, que él se imaginaba, y a todos les dio sus armas, colores, empresas y motes de improviso, llevado de la imaginación de su nunca vista locura.<sup>3</sup>*

*En tanto que el cura decía estas razones, estaba la disfrazada moza como embelesada, mirándolos a todos, sin mover labio ni decir palabra alguna: bien así como rústico aldeano que de improviso se le muestran cosas raras y dél jamás vistas.<sup>4</sup>*

*Sancho, que se vio acometer tan de improviso y oyó los vituperios que le decían, con la una mano asió de la albarda, y con la otra dio un mojicón al barbero que le bañó los dientes en sangre.<sup>5</sup>*

En estas citas las expresiones “de improviso” o “improvisamente” adquieren un significado similar a “de repente” o “de pronto”, haciendo referencia a hechos que pueden ocurrir en cualquier momento, sin saber exactamente cuándo. El *Diccionario de Autoridades* incide aún más en esa línea, en su definición de “improvisamente” e “improvisio”, deduciendo de los textos anteriores que a la acción repentina hay que añadir el matiz de que además sea efectuada “sin previsión ni prevención”.<sup>6</sup>

La raíz latina de “Improvisus: imprevisto, repentino”<sup>7</sup>; como negación de “Provideo: Ver de lejos / ver antes que los demás / prever”<sup>8</sup>, abunda en el sentido de expresar que las acciones improvisadas no han sido previstas, es decir antevistas, y ocurren de modo repentino sin que se hayan preparado de antemano ni efectuado ningún tipo de previsión.

Ésta es una última cita textual acerca de la improvisación en Cervantes referida a una actividad concretamente musical:

*Luego hizo de sí improvisa muestra [...] un hermoso mancebo vestido a lo romano, que al son de un arpa que él mismo tocaba, can-*

2 CERVANTES, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*. Tom. 1 cap. 14.

3 CERVANTES, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*. Tom. 1 cap. 18.

4 CERVANTES, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*. Tom. 1 cap. 28.

5 CERVANTES, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*. Tom. 1 cap. 44

6 CERVANTES, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Gredos, 1990.

7 *Diccionario ilustrado vox latino-español español-latino*. Barcelona: Bibliograf. 20<sup>o</sup> ed. Julio, 1996.

8 *Ibidem*

*tó con suavísima y clara voz estas dos estancias.*<sup>9</sup>

El significado de “improvisa muestra” es el mismo que el visto anteriormente pero en este caso alude justamente a la facilidad de cantar y acompañarse con un instrumento sin que ello estuviera previsto por el auditorio, aunque no se hace mención de si el citado mancebo había preparado su actuación previamente.

El concepto vulgar y familiar de improvisación, dentro del lenguaje hablado, implica muy a menudo una visión negativa o, al menos, despectiva, de aquello que “se hace improvisadamente”. Cualquier solución improvisada siempre tiene algo de peligrosa, incluso de desesperada; el improvisador, en esa acepción, es el que sabe salir airoso de una situación imprevista y difícil.

*En el uso corriente de la palabra, “improvisar” es sinónimo de efectuar un acto sin historia, precario y provisional. Un sustituto, en suma, de una acción cierta, elaborada y pensada.*<sup>10</sup>

La improvisación se convierte en una acción que sólo se realiza cuando no se ha preparado adecuadamente un discurso o acción y se supone que perjudica a la buena actuación del individuo o grupo, es decir, que la sustitución de lo elaborado y pensado por lo improvisado es siempre en detrimento de la calidad del hecho. El objetivo, por tanto, es generalmente el de evitar la improvisación siempre que sea posible porque existe el riesgo de que todo se venga abajo por actuar de forma precipitada y sin preparación. Por tanto improvisar es algo que únicamente se debe producir cuando ha sido imposible llevar a cabo la acción de otro modo mejor, ya que todo hecho o dicho improvisado se desvaloriza *per se*. La improvi-

sación es a veces sinónimo de desorganización, de acciones o hechos desestructurados y sin una mínima planificación. En este sentido se expresa nuestro gran poeta Gustavo Adolfo Bécquer en sus *Cartas literarias*:

*Figúrense ustedes, [...] el mercado de Tarazona, figúrense ustedes que ven por aquí cajones formados de tablas y esteras, tenduchos levantados de improviso con estacas y lienzos, mesillas cojas y contrahechas, bancos largos y oscuros...*<sup>11</sup>

Esta acepción negativa del vocablo improvisar es la que lleva a Joaquín Turina, en el Preludio que escribe al libro de Tomás Andrade de Silva sobre técnica pianística, a no ser remiso al manifestar su contrariedad sobre un capítulo que en el citado libro se dedica al desarrollo de la memoria musical. Sus palabras exactas son:

*...es el caso que nosotros, los compositores, somos con frecuencia víctimas de estos alardes de memoria que, no pocas veces, se convierten en improvisaciones y piruetas.*<sup>12</sup>

Esta opinión, en la que la palabra improvisación refleja el uso vulgar y despectivo, de “hecho a evitar”, se acentúa aún más unido a “pirueta” con su gráfico contenido circense y se refuerza con otras de sus manifestaciones, esta vez en una conferencia en el Ateneo de Madrid, en la que refiriéndose a Isaac Albéniz decía:

*réstame hablar de su técnica de compositor. Corre por ahí la especie de que Albéniz fue un improvisador: nada más lejos de la verdad. Concedamos, y ya es bastante, que sea un impresionista; pero estas impresiones están cuidadísimas de forma.*<sup>13</sup>

9 CERVANTES, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*. Tom. 2 cap. 69.

10 GASLINI, Giorgio: *Música total*. Barcelona: Ed. Anagrama, 1976.

11 BÉCQUER, Gustavo Adolfo: *Cartas literarias*. Carta V.

12 ANDRADE DE SILVA, Tomás: *La moderna enseñanza del piano*. Preludio de Joaquín Turina, fechado en agosto de 1940, pág. 8.

13 TURINA, Joaquín: *La música de Albéniz*. Conferencia en el Ateneo de Madrid para inaugurar el curso 1942-43.

Es evidente que Turina se refiere al concepto negativo de improvisador, o sea, a la persona que no madura ni reflexiona su obra, por lo que se apresta en salir en defensa del gran compositor catalán, defendiéndole de las habladurías que le tachan de improvisador, en el peor de los sentidos que Turina podía entender, o sea, de poco cuidadoso con sus interpretaciones. Albéniz, en realidad, como la inmensa mayoría de los compositores hasta principios del siglo XX, fue un magnífico improvisador con capacidad tanto de creación propia como de imitación de otros autores:

*Cuentan los cronistas de aquel tiempo, del asombro que causaba la facilidad de improvisación del niño Albéniz, algo que iría definiendo con el paso del tiempo una personalidad acusada: la creación sobre temas dados o también “a la manera de”, es decir, a guisa de retratos que recordaban al oyente el estilo del compositor que fuere.<sup>14</sup>*

El lenguaje musical soporta la misma carga de desgaste y deterioro tanto del vocablo “improvisación” e “improvisador” como de las circunstancias que lo rodean, ya que dentro del mundo de la interpretación actual prima lo virtuoso, lo perfecto, lo acabado. Así pues las corrientes pedagógicas que tratan de hacer valorar la improvisación dentro de la educación musical tienen que luchar además por contrarrestar el desprestigio evidente establecido alrededor de la propia palabra, en los centros de educación musical específica y especialmente en el campo de la enseñanza instrumental.

### 3. Improvisación igual a no preparación

La Real Academia Española define la voz “improvisar” del modo siguiente: “Hacer algo

de pronto, sin estudio ni preparación.”<sup>15</sup>, opinión que mantiene y aumenta al definir el adverbio “improvisadamente” como “sin prevención ni previsión.”<sup>16</sup>

El conjunto, por tanto, de estas dos definiciones, que se aplican a la improvisación desde cualquier punto de vista y no sólo el musical, nos advierte que todo aquello que se defina como improvisado debe ser repentino y sin que exista ni estudio ni preparación ni prevención ni previsión. En consecuencia no será improvisado todo aquello a lo que falte todas o algunas de estas condiciones.

Similares opiniones defienden bastantes otros autores para quienes la acción de improvisar se define como:

*Hacer una cosa de pronto, sin estudio, ni premeditación alguna. Hacer de este modo discursos, poesías, composiciones musicales, etc.<sup>17</sup>*

*Hacer algo sin haberlo preparado de antemano.<sup>18</sup>*

*Inventar de repente, sin estudio ni preparación. Aplicase, especialmente, a composiciones musicales, poéticas o discursos hechos improvisadamente.<sup>19</sup>*

No hay matizaciones adjuntas; improvisar sólo puede considerar, de acuerdo con estas definiciones, a poesías, discursos e invenciones en general que no hayan sido preparadas ni estudiadas previamente. Son actividades que surgen de pronto, sin ser prevenidas de modo alguno, y por supuesto, la conclusión contraria es también afirmada: es decir, todo lo no preparado es improvisación, todo aquello que se hace, se dice, se inventa e incluso se piensa sin haber sido previamente preparado admite el nombre de improvisación.

14 IGLESIAS, Antonio: *Isaac Albéniz. Su obra para piano*. Madrid: Alpuerto, 1987, pág. 22.

15 REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*. Voz Improvisar. Madrid: Calpe, 21ª edición. 1992.

16 *Ibidem*. Voz Improvisadamente.

17 *Enciclopedia universal ilustrada europeo americana*. Voz Improvisar. Madrid-Barcelona: Espasa Calpe. 1925.

18 ARGOS-BERGARA: *Enciclopedia Larousse*. Voz Improvisar.

19 PEDRELL, Felipe. *Diccionario técnico de la música*. Voz Improvisar. Barcelona: Isidro Torres Oriol, sin año

En algunas de estas definiciones se cita la referencia a discursos, poesías, etc., pero en otras se incluye todo lo que ha sido hecho sin estudio ni preparación, cualquier cosa. La vida está llena por tanto de actos improvisados, actos que no han sido previstos, ni estudiados.

La improvisación específicamente musical también ha sido definida de forma similar:

*... del latín ex improviso, y que significa ejecutar en algún instrumento sin preparación.*<sup>20</sup>

*Ejecución musical repentina no preparada ni notada previamente.*<sup>21</sup>

*“... ejecución musical no preparada ni escrita previamente.”*<sup>22</sup>

*... música improvisada -esto es- música que iremos produciendo sobre la marcha.*<sup>23</sup>

*.. l'improvisation consiste à jouer une pièce qui n'a pas été composée d'avance.*<sup>24</sup>

Estas definiciones inciden, como las anteriores de carácter general, en el requisito de la “no preparación”; no se expresa si se refieren a música hechas por músicos o por cualquier individuo, tenga o no tenga formación musical. Es lógico suponer que se refieren a personas con conocimientos técnicos y musicales específicos, pero las definiciones no detallan si esto es así y, de ser cierto, cuánta formación

deben tener. ¿Podría ser improvisación la de un principiante o sólo la de un virtuoso? En realidad cualquier persona podría tomar un instrumento, sobre todo aquellos que no precisan de una técnica especial para emitir sonidos como el piano, en el que basta con bajar las teclas para conseguir que suene, y empezar a “interpretar” a su gusto músicas que podrían ser consideradas como improvisaciones.

#### **4. Improvisación igual a creación e interpretación simultáneas**

En las definiciones citadas anteriormente no se hacía mención expresa a la creación o invención; en estas otras, sin embargo, inciden en que para que se produzca la improvisación necesitamos en alguna medida una acción creativa, una invención que se muestra casi instantánea a la propia interpretación o ejecución<sup>25</sup>. Veamos algunas de estas definiciones:

*Acto de ejecutar una música a medida que se crea.*<sup>26</sup>

*La creación de música en el curso de la interpretación.*<sup>27</sup>

*Invencción musical repentina.*<sup>28</sup>

*Ejecutar una pieza de música al mismo tiempo que se va inventando. En el s. XVIII se llamaba componer “en el acto” o “de cabeza” o “ex tempore”.*<sup>29</sup>

20 *Enciclopedia universal ilustrada europeo americana*. Voz Improvisar. Madrid-Barcelona: Espasa Calpe, 1925

21 ANGLE'S, H.; PENA, J.: *Diccionario de la música Labor*. Voz Improvisación. Barcelona: Labor, 1954.

22 RIEMANN, Hugo: *Dictionnaire de Musique*. Voz Improvisación. Paris: Perrin.

23 SCHAFER, R. Murray: *El compositor en el aula*. Ricordi Americana, 1983, pág. 36.

24 «... la improvisación consiste en tocar una pieza que no ha sido compuesta previamente.» PORTE, Dominique: *Et caetera... Les debuts de l'improvisation au piano*. Manuscrito. Genève: Institut Jaques-Dalcroze, 1974, pág. 1.

25 Sobre el tema de la instantaneidad de acto compositivo en el momento de la ejecución véase BERENGUER, José Manuel: “Improvisación, crear en el momento. ¿Tiempo real?”, en *Doce notas. Preliminares*, núm. 10. Diciembre, 2002, pág. 116. En este artículo se hace un estudio del significado del concepto de tiempo real en improvisación, y se mantiene la opinión de que existe una confusión intelectual de los términos. “La idea de “tiempo real” en composición es una metáfora que tomó cuerpo procedente del dominio de las máquinas de tratamiento de señal. [...] Es evidente que se trata de un acontecimiento imposible: lo único que podemos esperar en este terreno es la reducción del tiempo del tiempo entre la llegada de la información y la respuesta consecuente. Este tiempo nunca será nulo, porque no nos es dada la llave de la puerta de acceso al infinito.”

26 *Enciclopedia Larousse de la música*. Barcelona: Argos-Bergara, 1987.

27 Randel, D.M. (ed): *Diccionario de la música*. Voz Improvisación. Madrid: Alianza, 1987.

28 PARISSA, Jaime; LOZANO, Clemente (dir): *Diccionario de la música ilustrado*. Voz Improvisación. Barcelona: Central catalana de publicaciones. Sin año.

29 ANGLE'S, H.; PENA, J.: *Diccionario de la música Labor*. Voz Improvisar. Barcelona: Labor, 1954.

... composición instrumental rápida y espontánea.<sup>30</sup>

*La composición improvisada, o sea la creación y ejecución simultáneas de la música...*<sup>31</sup>

*La creación de una obra musical, o la forma definitiva de otra, al tiempo que se ejecuta.*<sup>32</sup>

Observamos que este conjunto de definiciones inciden en que se trata de inventar y ejecutar simultáneamente; el intérprete ejecuta la obra que su mente va creando en ese mismo momento. No se entra a valorar la calidad artística de ese pensamiento creador que precede, aunque sea en un tiempo ínfimo, a la interpretación. Tampoco se juzga ni se exige ningún nivel como intérprete. A partir de los comentarios que los autores de esas definiciones suelen hacer y del recorrido histórico en el que señalan a los más geniales compositores e intérpretes como magníficos improvisadores, cabría deducir que la improvisación, al menos la musical, es propia de esos genios, pero son deducciones que no parten de la propia definición sino de los ejemplos que la complementan y la explican.

En estas definiciones no vemos, sin embargo, la condición que en las anteriores aparecía como inexcusable: la no preparación. Tenemos que componer y tenemos que interpretar, todo ello a la vez, pero se omite, al menos no se indica expresamente, como condición el hecho de que no esté preparado. Quizás no sea necesario si tenemos en cuenta que la composición ha de ser hecha a la vez que su interpretación y por tanto no está preparada.

Probablemente, los que colocan la no preparación como centro de la definición piensan en la ejecución de algún modo de esa pieza no preparada y los que hablan de la creación y eje-

cución simultánea suponen que la obra en cuestión no debe prepararse. En ambos casos, a pesar de las diferencias evidentes en la propia definición, hay seguramente más parentesco que alejamiento en el concepto general.

En el terreno literario y en el entorno del lenguaje hablado la improvisación se define de modo equivalente y no hay más que sustituir los vocablos “creación” e “interpretación” por “pensamiento” y su “expresión” hablada. Así, improvisar es:

*... expresar sobre el terreno los pensamientos, tan rápidamente como se presentan y se desarrollan en nuestra mente.*<sup>33</sup>

Es decir, hablar. También es fácilmente deducible que el autor, sin necesidad de citar lo expresamente, supone en el improvisador un conocimiento amplio del lenguaje con el que se expresa, y por lo tanto debe inferirse, lo que por otra parte no es un gran descubrimiento, que nadie es capaz de improvisar en un lenguaje desconocido, que la improvisación hablada o escrita se efectúa dentro de un lenguaje cercano al individuo que la lleva a cabo.

## 5. La creación como paso previo a la improvisación y la composición

Pero creación e improvisación no son sinónimos aunque cada una de ellas participe de la otra en mayor o menor medida. Hay creación en la improvisación e improvisación (en su sentido creativo) en la composición, pero no son conceptos exactamente iguales. La creación antecede a toda improvisación, pero si el autor se toma un tiempo para elaborar su pensamiento, para retocar lo y para escribirlo, entonces, adquiere el rango de composición; mientras que si la interpreta en el momento de crearla, con toda su carga de

30 JAKUES-DALCROZE, Émile: *Le rythme, la musique et l'éducation*. Lausanne: Faetisch, 1965, p. 70.

31 FERAND, Ernst T.: *Enciclopedia Salvat de la música*. Voz Improvisación. Barcelona: Salvat, 1967.

32 SADIE, Stanley (ed.): *Diccionario Akal/Grove de la Música*. Voz Improvisación. Madrid: Ediciones Akal, 2000.

33 JAKUES-DALCROZE, Émile: “L'improvisation au piano”. En *Le Rythme*, núm. 34, 1932 pág. 4 (citado por BACHMANN, Marie-Laure: *La Rythmique Jaques-Dalcroze*. Neuchâtel: Ed. De la Baconnière, 1984, pág. 139.

provisionalidad y de probable imperfección, entonces hablamos de improvisación. Ésta sería la opinión del padre del serialismo dodecafónico:

*Cuando Bach escribió su Ofrenda musical aclaró la diferencia entre una improvisación y una composición elaborada. [...] La excelencia de una improvisación reside en su inspirada franqueza y sinceridad más que en su elaboración. Desde luego, la diferencia entre una composición escrita y una improvisada es la velocidad de producción, una cuestión relativa.*<sup>34</sup>

La sinceridad inspirada, que no la elaboración, es el componente que distingue la improvisación de la composición según Schoenberg, quien afirma su convicción de que el tiempo y la velocidad son cuestiones relativas; el ejemplo concreto de la *Ofrenda musical* de Bach nos ayuda a comprender perfectamente que hay obras que por su elaboración tan sofisticada, precisa y perfecta, no admiten ser producto de una improvisación, porque la inmediatez que se precisa para llevarla a cabo se vislumbra como una barrera casi infranqueable para el intérprete, a no ser que se cuente con un componente de genialidad que sólo en casos excepcionales aparece.

Esta opinión se ve reforzada y acrecentada por esta otra:

*L'improvisation diffère de la création par un caractère stantané, éphémère, donc plus gratuit que la création ou que tout autre exercice.*<sup>35</sup>

No sólo la velocidad y la instantaneidad separan creación e improvisación; esta última, además, es efímera y gratuita, lo que al parecer la desliza sutilmente hacia una posible pérdida

de valor cualitativo. Lo efímero de la improvisación es evidentemente una condición diferenciadora por excelencia de la composición escrita; mientras que aquélla desaparece en el mismo momento en que se interpreta, la composición se proyecta en la mayoría de los casos como un producto perdurable con tendencia a repetirse con la mayor frecuencia posible.

Hay quienes utilizan los vocablos creación y composición como sinónimos, lo que origina nuevos malentendidos difíciles de deshacer y todo ello como consecuencia de un empleo, creemos que descuidado, del lenguaje. Así se dice que:

*mientras que la improvisación es libre y espontánea, la creación o composición sigue siendo libre pero bajo una idea previamente pensada y ordenada.*<sup>36</sup>

La autora opina que tanto la improvisación como la creación (¿creación es en este caso igual a composición?) son actos libres, pero mientras que la primera es además “espontánea” la segunda necesita de una ordenación previa. Por una parte, parece convertir en sinónimos creación y composición y por otra, con este pensamiento, inconscientemente, se está negando la creación en toda improvisación porque, en opinión de la autora, se perdería la ordenación que debe estar presente en la composición (creación) pero que es ajena a la improvisación.

También parece desprenderse de la igualdad creación-composición que se piensa en composición más como producto escrito que como proceso creativo. En cualquier caso la oposición improvisación-creación o improvisación-composición genera controversias basadas en las propias definiciones que cada autor mantiene, consciente o inconsciente-

34 SCHOENBERG, Arnold: *Funciones estructurales de la armonía*. (Structural Functions of Harmony. Londres, 1954) Barcelona: Labor, 1993, pág. 168.

35 “La improvisación se diferencia de la creación por su carácter instantáneo, efímero y por tanto más gratuito que la creación o que cualquier otro ejercicio.” DESCHAMPS STROH, Anne-Marie: “Approche d’une pratique de l’improvisation modale”, en *Marsyas*. núm 12, Décembre, 1989, pág. 21.

36 BARNIOL TERRICABRAS, Enriqueta: “Pensamiento pedagógico y acción educativa de Zoltán Kodály”, en *Música y Educación*. Vol XI, 3 (octubre 1998), núm. 35: pág. 98.

mente, como punto de partida o incluso del contexto en que los términos se utilicen.

## 6. Improvisación igual a no preparación más creación e interpretación

Algunas definiciones especifican los tres puntos que parecen identificar de un modo más completo a la improvisación: el hecho de no estar preparada junto a la acción creativa y la interpretativa. Se interpreta a la vez que se crea pero nada de ello ha sido escrito ni preparado previamente.

*... tipo de música no escrita ni preparada, esto es, inventada en el momento mismo de la ejecución.<sup>37</sup>*

*Arte de componer directamente sobre un instrumento en una audición; por ejemplo, tocar música no escrita previamente, sino procedente de la imaginación del ejecutante.<sup>38</sup>*

*Componer una obra o un fragmento de música al ejecutarlo, sin previa preparación ni preconcepción.<sup>39</sup>*

*L'improvisation est une composition musicale rapide, sans préparation et sans notation.<sup>40</sup>*

Estas definiciones añan requisitos que en las anteriores habían aparecido separadas y que había que suponer en ellas. En unas se hablaba de la no preparación y en otras de la invención simultánea a su interpretación. Ahora a la no preparación ni estudio previo unimos la interpretación y la composición, entendida esta última como proceso creativo y no como escritura.

Debemos recalcar la observación de que es común a la mayoría de las definiciones la no preparación (escrita o pensada), lo que convier-

te a esta cualidad en la de más amplia aceptación como premisa indispensable para la improvisación. Lo que está preparado no es improvisación. Pero entonces ¿de dónde procede la improvisación? La respuesta se encuentra en una de las definiciones anteriores: de la imaginación del ejecutante. Pero esa imaginación ¿es producto de generación espontánea?, ¿depende del talento personal?, ¿se puede formar?, ¿se prepara? La pregunta final que dejamos de momento en el aire es ¿la no preparación, de la que se hace depender el concepto de improvisación, consiste en que se produce a partir de la nada? o por el contrario ¿existe la posibilidad, o incluso la necesidad, de formar, de “preparar” esa aparente falta de preparación?

Nos interesa destacar e insistir en el hecho de que en estas definiciones se da por sentado que la improvisación es igual a composición, a componer; evidentemente hay que separar el concepto de composición del concepto de composición escrita; composición es aquí pensamiento, arte de idear y de crear, aislado de la necesidad de que esos pensamientos sean llevados al papel pautado; se habla de la composición como proceso creativo no como producto escrito en la partitura. Es bajo este prisma que la improvisación participa de la misma actividad creadora que se encuentra en el origen de la composición; cuando se improvisa también se compone.

Michel Brevet participa de esta misma opinión y además trata de tipificar las diferentes variantes de improvisación desde el punto de vista del material musical empleado.

*Composición imaginada o desarrollada por un virtuoso durante el transcurso de la ejecución, basándose en un tema dado o entregándose enteramente a su fantasía.<sup>41</sup>*

37 SARPE: *Gran Enciclopedia de la Música*. Voz Improvisación. Madrid: Sarpe, 1980.

38 SANDUEB, K.B. (dir): *El mundo de la música*. Voz Improvisar. Madrid: Espasa-Calpe, 1962.

39 BRENET, Michel: *Diccionario de la música Histórico y técnico*. Voz Improvisar. Barcelona: Iberia-Joaquín Gil editores, 1946.

40 “La improvisación es una composición musical rápida sin preparación ni escritura.” Peyrot, F.; Reinchel, B.: «Improvisation Jaques-Dalcroze», en *Le Rythme*, oct-déc. 1957. Citado en MORGENEGG, Sylvie: *Initiation au piano par l'improvisation (I.P.I)*. Memoire de Diplome. Mecanografiado. Geneve: Institut Jaques-Dalcroze, 1997, pág. 3.

41 BRENET, Michel: *Diccionario de la música Histórico y técnico*. Voz Improvisación. Barcelona: Iberia-Joaquín Gil editores, 1946.

La improvisación sigue siendo composición y ejecución simultáneas, pero además se tipifican los dos tipos de improvisación fundamentales: la improvisación sobre un tema dado, habitual en el entorno del jazz, y la improvisación desarrollada a partir exclusivamente de la fantasía del intérprete. Estos dos tipos, libre y sobre un tema, resumen genéricamente todas las posibilidades de improvisar, tanto en grupo como individualmente.

En el primer tipo habría que incluir igualmente, como subdivisión interna, la improvisación imitativa o “a la manera de”, ya que se mantiene libre en la invención y tratamiento de las ideas aunque todo ello está subordinado a la forma de hacer de un autor, estilo o época determinada, exigiendo, por otra parte, un conocimiento exhaustivo de los componentes de lenguaje del autor o estilo a quien se pretende imitar.

El segundo tipo, creación sobre un tema, puede tener además dos variantes, según se trate de una reelaboración libre de material existente o de producir variaciones de un tema manteniendo estrictamente la estructura interna de la obra o su componente melódico sustancial.

*En la improvisación puede producirse la creación directa de la obra por el ejecutante, la reelaboración o el ajuste de una obra ya existente u otro evento.*<sup>42</sup>

No se pretende en este trabajo establecer un cuadro completo de todas las variedades de improvisación o de actividades musicales en las que la improvisación tenga un papel relevante, tan sólo esclarecer los bloques más importantes y sus subdivisiones más destacadas. Otras muchas variantes podrían ser tipificadas en esta división de la improvisación pero no forman parte importante de nuestro estudio y por tanto no dedicaremos tiempo a su exposición.

Algunas otras definiciones añaden otros pequeños matices a tener en cuenta:

*... toda ejecución musical instantánea producida por un individuo o grupo.*<sup>43</sup>

Aunque conocido, no está de más concretar que la improvisación puede también ser llevada a cabo por un grupo de intérpretes además de por un solista. La improvisación en grupo acarrea, por otra parte, nuevas obligaciones a cada participante, quien tendrá que situar su participación en un entorno más estricto y limitado, sin embargo, la producción sigue siendo instantánea para cada intérprete. Si la no preparación ni previsión sigue estando en la base del concepto de improvisación, una interpretación estricta de esta definición en su referencia a la producción en grupo nos conduce a una difícil disyuntiva: si no existen acuerdos o reglas, por muy básicas o simples que sean, si la interpretación en grupo deja a cada intérprete la totalidad de su libertad de elección de material y de elaboración de ese material, el resultado del grupo será una suma de individualidades con grandes posibilidades de carecer de sentido de conjunto.

## 7. Otras concreciones

Algunas definiciones de improvisación parten de los supuestos anteriores y avanzan un poco más en direcciones diversas, entre las que se encuentran los usos de la improvisación en el campo de la composición propiamente dicha, incluso dentro de la composición orquestal.

*La improvisación, como yo la entiendo, es irrupción (Einbruch) en la música de una dimensión libre. En la ejecución de una obra orquestal tradicional, los músicos dependen tanto del director como de las leyes de un juego colectivo reglado con precisión y que no se puede transgredir. En la improvisación, por el contrario, dos datos se ate-*

42 SADIE, Stanley (ed.): *Diccionario Akal/Grove de la Música*. Madrid: Ediciones Akal, 2000.

43 GAINZA, Violeta Hemsy de: *La improvisación musical*. Buenos Aires: Ricordi, 1983, pág. 11-12.

*núan: la forma misma y dónde deben actuar las relaciones entre instrumentos.*<sup>44</sup>

El intérprete actual occidental, lector respetuoso de partituras cada vez más sobrecargadas de indicaciones y puntualizaciones, se mueve dentro de márgenes muy limitados y restringidos por la partitura; la improvisación, como mecanismo utilizado por los compositores de la segunda mitad del siglo XX, añade una nueva dimensión: la libertad de acción, que sorprende enormemente al músico profesional puesto que no es habitual en su oficio; esta libertad ha de ser entendida siempre dentro de los parámetros indicados por el propio compositor, o lo que es lo mismo, el autor utiliza la improvisación individual como parte de su obra; el intérprete improvisa para el compositor. Estos compositores introducen la improvisación como parte de la obra. Lo aleatorio irrumpe en la partitura, el intérprete se convierte en colaborador creativo del compositor y la obra se “estrena” en cada nueva “lectura”. Tan sólo es necesario disponer de ese intérprete creativo a pesar de su estricta formación.

Otras definiciones inciden más en el componente afectivo, espiritual, artístico e incluso filosófico de la creación, verdadera y valiosa característica de la especie humana.

*... la improvisación real no es la composición instantánea, como se lee a menudo, en los tratados clásicos de improvisación. Es un aliento humano espontáneo. Parte libremente del amor por las relaciones sonoras, melódicas o rítmicas, apto para expresar la sensibilidad artística y humana.*<sup>45</sup>

La negación del concepto de improvisación como “composición instantánea” nos parece más un recurso literario para defender su postura desde un nivel de pensamiento más ele-

vado que un ataque a las definiciones que mantienen opiniones contrarias. El “amor por las relaciones sonoras” sitúa al autor fuera y más arriba de la práctica improvisadora, dando por supuestas condiciones anteriores que son necesarias para “expresar la sensibilidad artística” que menciona.

El “aliento humano” se sitúa en un plano que supone otras muchas prácticas más cercanas a la realidad, aunque el autor ha preferido obviar este nivel de concreción, embebido como está de un espíritu pletórico de arte y humanidad, y da por supuesta la habilidad y destreza para una interpretación musical improvisada.

## 8. La improvisación se deriva del conocimiento

El contraste de opiniones, aunque más que contraste podría hablarse de los diferentes puntos de vista en referencia a la improvisación, es realmente impresionante y lógicamente muy enriquecedor. Veamos algunas otras definiciones que, además de valorar aspectos de nivel de pensamiento más elevado como en las definiciones de más arriba, empiezan a descubrir aplicaciones educativas relacionadas tanto con la interpretación como con el conocimiento del lenguaje.

Empezamos con ésta que se encuentra de algún modo en la misma línea de alto aliento de Willems pero con un componente de realidad bastante más evidente:

*Improvisation: Développement des possibilités d'expression, d'invention et de composition, du sens de la forme et du style. Ses sources d'inspiration sont les mouvements du corps et du monde extérieur; et les oeuvres des compositeurs. Elle est utile à l'interprétation musicale et à la maîtrise des connaissances harmoniques et rythmiques.*<sup>46</sup>

44 BOULEZ, Pierre: *Puntos de referencia*. Barcelona: Gedisa, 1984, pág. 121.

45 WILLEMS, Edgar: *Solfège. Cours élémentaire. Livre du Maître*. Fribourg: Pro Musica, 1988 (3ª ed.), pág. 203.

46 “Improvisación: Desarrollo de las posibilidades de expresión, invención y composición, del sentido de la forma y del estilo. Sus fuentes de inspiración son los movimientos del cuerpo y del mundo exterior y las obras de los compositores. Es útil para la interpretación musical y el perfeccionamiento de los conocimientos armónicos y rítmicos.” L'Institut Jaques-Dalcroze de Genève. Web: <<http://www.dalcroze.ch>>

Esta definición se aplica al sentido artístico en general y procede de una visión muy amplia, al estilo de lo que hemos visto en Willem, de la sensibilización artística como medio de educación a cualquier nivel. No obstante el punto que más nos interesa destacar ahora es la utilidad que la improvisación ofrece para favorecer tanto “la interpretación como el control de los conocimientos armónicos y rítmicos”. La aportación de esta nueva definición es especialmente interesante, primero porque procede de un gran pedagogo, Jaques-Dalcroze, al que estudiaremos a continuación de forma intensa, y segundo porque sostiene que la improvisación alimenta un proceso de vaivén en el que los conocimientos rítmicos y armónicos no sólo sirven de punto de partida sino que a su vez se ven reforzados por el acto de improvisar. El conocimiento del lenguaje permite la improvisación y ésta a su vez potencia el conocimiento del lenguaje; es un proceso que camina en ambas direcciones y en ambas manifiesta influencias positivas.

La no preparación como condición indispensable para producirse una improvisación empieza a ser matizada hasta el punto de que empezamos a dudar de que no necesite de una revisión y una reinterpretación profunda. Veamos otra importante opinión al respecto que refuerza poderosamente nuestra argumentación:

*La improvisación es el arte de pensar y ejecutar la música simultáneamente. En cuanto la música se anota deja de ser una improvisación. Cuanto mejor sea la calidad de la mente musical y más firme la técnica, mejor será, naturalmente, la improvisación.*<sup>47</sup>

Schoenberg, además de incidir nuevamente en la necesidad de “pensar” (sinónimo en este caso de crear) para ejecutar música, nos apor-

ta una importante novedad: la mente y la técnica del intérprete influyen poderosamente en la calidad de la improvisación; es decir, que no sólo no es contradictorio para la improvisación el hecho de pensar sino que por supuesto es un acto necesario que incidirá directamente en la calidad del resultado obtenido. El creador del dodecafonismo se inclina a pensar, con una lógica tan evidente como olvidada, que a mayor y mejor conocimiento y a más amplia técnica instrumental le corresponde un producto improvisado de más calidad. Él apuesta por una improvisación que relaciona directamente el saber con el hacer, el conocimiento con la producción.

Hay que aclarar que tener conocimientos no es sinónimo de conocer las teorías, saber cómo se denominan los conceptos, haber racionalizado los análisis de las obras,... en absoluto. No es necesario ser consciente de la teoría para poder utilizarla, ya que la práctica, la intuición y el talento personal pueden suplir con creces este apartado. De hecho una gran parte de los músicos que improvisan no suelen conocer los fundamentos teóricos y las leyes por las que se podrían analizar sus improvisaciones. No las necesitan; las intuyen y su oído hace el resto. Puede que incluso su formación técnica instrumental tampoco se haya dirigido por los cauces ortodoxos y sin embargo pueden llegar a ser unos grandes virtuosos. No importa, para esta ocasión, tanto la nomenclatura y las teorías como la interiorización y la práctica.

Así pues, declarar que es necesario el conocimiento de los procesos musicales para la improvisación musical no es en absoluto baladí ni superfluo ni tampoco se da por sobreentendido, a la vista de otras definiciones que dejan muy oscura esta realidad o incluso la

47 SCHOENBERG, Harold C.: *Los grandes pianistas*. Buenos Aires: Javier Vergara, 1990, págs. 40-41. (*The great pianists*. Simon & Schuster, Inc. 1963. Trad. Clotilde Rezzano de Martini).

48 PEDRELL, Felipe: *Diccionario técnico de la música*. Barcelona: Isidro Torres Oriol, sin año.

49 “... la improvisación cultivada como arte y como ciencia se apoya en todas las reglas de la armonía y la composición.” Jaques-Dalcroze, Emile: “L'improvisation au piano”, en *Le Rythme*, 1932, núm. 34, pág. 4. Citado en MORGENEGG, Sylvie: *Initiation au piano par l'improvisation (I.P.I.)*. Mecanografiado. Geneve: Institut Jaques-Dalcroze, 1997, pág. 4.

niegan; este descubrimiento es, por otra parte uno de los puntos clave que queremos poner especialmente de manifiesto y que enlaza con la definición que identificaba la improvisación con el habla de un lenguaje.

*La acción de improvisar en música requiere gran dominio en la composición, estar bien iniciado en los recursos del arte y dominar el instrumento sobre el cual se improvisa si la improvisación es, a la vez instrumental.<sup>48</sup>*

*... l'improvisation cultivée comme art et comme science s'appuie sur toutes les règles d'harmonie et de composition.<sup>49</sup>*

*Pour être bon improviser, il faut non seulement avoir acquis une technique souple et sûre, mais encore savoir l'Harmonie, le Contrepoint, la Fugue, et n'ignorer ni le Pain-Chant, ni la Composition, ni l'Orchestration.<sup>50</sup>*

Hay que poner de relieve en esta definición el hecho de que destaca como necesarias premisas que justamente en otras anteriores eran consideradas si no contrarias al espíritu del acto de improvisar al menos no tenidas en consideración. Hablamos de las condiciones que requiere el improvisar: “dominio de la composición,...” Esta es una nueva perspectiva del concepto que limita mucho más el mundo de la improvisación puesto que se exige un dominio de técnicas compositivas y de la técnica instrumental. No parece lógico que se pueda improvisar sin conocer el instrumento con el que se improvisa y sin una preparación adecuada en los procesos obvios que rigen la presentación de los elementos compositivos. Ese conocimiento no tiene por qué ser explícito y consciente. El talento natural, el genio interpretativo puede soslayar muchos de los pasos formativos de un estudiante de música

pero conviene advertir que la excepcionalidad de estos casos no puede convertirse en regla pedagógica.

## 9. La improvisación sin conocimientos previos

Las opiniones anteriores, que pueden parecer evidentes, contrastan y chocan con la expresada por destacados pedagogos quienes abogan por un concepto de la improvisación radicalmente diferente. Su modo de pensar y razonar es igualmente válido:

*No necesita ser músico un individuo para producir, moviendo libremente los dedos sobre un teclado o soplando una armónica o melódica su propia melodía o danza...<sup>51</sup>*

*La improvisación... es sinónimo de juego, alegría, entretenimiento, y también de exploración, inquietud, curiosidad.<sup>52</sup>*

*... haciendo música con hojas de papel, inventando nuestro propio idioma onomatopéyico, coleccionando sonidos en el hogar y en las calles, improvisando en pequeños grupos y haciendo todo lo demás que hicimos, no hicimos nada que no pudiera hacer cualquiera una vez que se hayan abierto sus oídos.<sup>53</sup>*

Naturalmente, la valoración de las posibilidades del individuo por parte de Violeta Hemsy de Gainza y de Richard Murray Schaffer para producir música parte de una perspectiva muy diferente a los anteriores autores. La intencionalidad pedagógica y la valoración como improvisación de actos emitidos por niños o jóvenes sin una preparación instrumental y sin una formación musical,<sup>52</sup> no ha sido tenida en cuenta en otras definiciones que centran su atención en improvisaciones en las que el control del instrumento es sustancial.

50 DUPRÉ, Marcel: *Cours Complet d'Improvisation à l'Orgue. Volume 2. Traité d'Improvisation à l'Orgue*. Paris: Alphonse Leduc, 1925, introduction.

51 GAINZA, Violeta Hemsy de: *La improvisación musical*. Buenos Aires: Ricordi, 1983, pág. 29.

52 GAINZA, Violeta Hemsy de: *La improvisación musical*. Buenos Aires: Ricordi, 1983, pág. 47.

53 SCHAFER, R. Murray: *El rinoceronte en el aula*. Ricordi Americana, 1984, pág. 38.

Cuando se habla de una improvisación de un intérprete o un compositor no se está valorando de igual manera las características y los condicionantes del producto obtenido que cuando se habla de la improvisación de un grupo de niños de seis años o de un grupo de jóvenes sin formación instrumental específica. No se maneja el mismo concepto de improvisación si nos referimos a un clarinetista de jazz que si utilizamos esa misma palabra en referencia a los balbuceos de un niño de cuatro años. Sin embargo ambos hechos son contemplados como improvisación dependiendo del punto de vista que se adopte, porque ambos responden a la anteriormente señalada definición de la Real Academia Española: “hacer algo de pronto, sin estudio ni preparación”; de hecho la Real Academia no señala si los conocimientos se han de tener o no, ya que con esa falta de “estudio y preparación” no sabemos si se refiere a la preparación que se adquiere paulatinamente durante un proceso de estudio de meses o incluso años o a aquella inmediatamente anterior al hecho improvisado. Mientras el clarinetista de jazz de nuestro ejemplo ha seguido un proceso formativo al que ha dedicado gran cantidad de horas, practicando incansablemente una gran variedad de elementos técnicos y musicales, el niño de cuatro años tan sólo cuenta con la música que haya oído a su alrededor y su propia intuición o talento.

El objetivo pedagógico y motivador, el ambiente creativo y otras circunstancias con las que rodea el compositor canadiense cada una de sus clases, pueden hacerle llegar a exclamar que:

*el componer música es algo que está tan al alcance nuestro como cualquier otra cosa*<sup>54</sup>

aunque el producto musical resultante se encuadra en ese caso desde la búsqueda y la investigación sonora con unos objetivos claramente pedagógicos. La pedagoga húngara Erzsebet Szönyi, baluarte del método Kodály, expresa muy claramente su rechazo hacia ese tipo de producciones derivadas de una libertad total en la improvisación que provoca generalmente un resultado musical de escaso interés pero conviniendo en que contiene un elevado coeficiente formativo aunque, al mismo tiempo, defraude desde el punto de vista exclusivamente musical.<sup>55</sup>

## 10. Improvisar es hablar

El paralelismo lenguaje musical-lenguaje literario, con todas las limitaciones que sea preciso establecer, ha servido a los pedagogos y teóricos para explicar y entender procesos estrictamente musicales que posteriormente se incorporan a metodologías educativas:

*Improvisar en música es lo más próximo al hablar en el lenguaje común.*<sup>56</sup>

Y más adelante

*Improvisar música equivale a hablar –con naturalidad– el lenguaje hablado. Ejecutar obras musicales equivale a recitar poesías, trozos literarios u obras de teatro.*<sup>57</sup>

*Improviser c'est parler une langue sans le secours d'un texte. Nous improvisons chaque fois que nous faisons la conversation, et c'est là l'usage courant des langues vivants.*<sup>58</sup>

La misma autora que antes nos proponía la idea de que cualquier individuo, sin conocimiento musical alguno ni teóricos ni instrumentales, está capacitado para improvisar

54 SCHAFER, R. Murray: *El compositor en el aula*. Buenos Aires: Ricordi, 1983, pág. 25.

55 Sobre la necesidad de controlar las improvisaciones y el “diletantismo” que corre el riesgo de provocar la libertad total en la improvisación, véase SZÖNYI, Erzsebet: *La educación musical en Hungría a través del método Kodály*. Budapest: Corvina, 1976. pág. 78-79.

56 Gainza, Violeta Hemsy de: *La improvisación musical*. Buenos Aires: Ricordi, 1983, pág. 7.

57 Gainza, Violeta Hemsy de: *La improvisación musical*. Buenos Aires: Ricordi, 1983, pág. 15.

58 «Improvisar es hablar una lengua sin la ayuda de un texto. Nosotros improvisamos cada vez que conversamos, y éste es el uso habitual en las lenguas vivas.» PORTE, Dominique: *Et caetera... Les debuts de l'improvisation au piano*. Manuscrito. Genève: Institut Jaques-Dalcroze, 1974, p. 1.

una melodía o danza, nos propone ahora la comparación entre improvisación y hablar un lenguaje. Pero evidentemente cualquier individuo no puede hablar cualquier lengua sin una preparación específica. Un lenguaje, incluido el musical, se habla, se lee y se escribe; pero mientras que la lectura no implica necesariamente conocimiento y comprensión de lo que se dice, ya que los mecanismos de la lectura se producen por la asociación signo-sonido y por lo tanto no es imprescindible saber lo que se dice para poder leer, el habla, por el contrario, sí lo necesita porque la comprensión, consciente o inconsciente, es substancial en el proceso de expresión verbal. Aún más, la escritura y lectura son muy posteriores, dentro de la historia de la humanidad, al lenguaje hablado que puede subsistir perfectamente sin aquellos. De hecho, la partitura musical es ajena a la propia música sobre todo en aquellos pueblos que se encuentran fuera del círculo de influencia de la civilización occidental; la escritura, la lectura y, por tanto los sistemas de notación son en aquellos completamente extraños al pensamiento musical.<sup>59</sup>

Si la improvisación es paralela a hablar un lenguaje y si hablar implica comprender, debemos concluir que la improvisación no está al alcance de cualquiera si no ha asimilado, consciente o inconscientemente, al menos algunos de los mecanismos que fundamentan el lenguaje musical. Este aprendizaje puede ser a partir del oído y la imitación, como es normal en el lenguaje materno, o por estudio y comprensión, como suele ocurrir cuando se

aprende una lengua extranjera a partir del conocimiento de la propia.

*Pour parler une langue il faut l'avoir beaucoup entendue: le premier modo d'apprentissage est l'imitation d'ouïlle et de mémoire. De cette expérience résulte une connaissance pratique des mécanismes de la langue.*<sup>60</sup>

Sin embargo la comparación lenguaje hablado y lenguaje musical no puede ser aceptada en todos sus aspectos. La música no resiste un análisis en las mismas condiciones que la lengua ya que la relación palabra-significado no puede establecerse en el lenguaje musical, los sonidos musicales no tienen un significante asociado. Sin embargo ciertos sistemas musicales, en especial el sistema tonal, mantienen una cercanía clara en cuanto a la estructuración interna, al funcionamiento general, al análisis al que puede ser sometido, y en este aspecto puede decirse que la música es un lenguaje.

## 11. Tradición improvisadora de los compositores

Las enciclopedias, diccionarios, historias de la música, biografías, etc, están llenas de citas acerca de las cualidades para la improvisación de muchos grandes compositores<sup>61</sup>.

La lista podría ser interminable y las biografías rebosan de escritos que lo atestiguan<sup>62</sup>. Sin embargo el hecho de que lógicamente las biografías tan sólo nos recuerden a los grandes genios de la historia y

59 FERAND, Ernest T.: *Enciclopedia Salvat de la música*. Voz Improvisación. Barcelona: Salvat, 1967. La idea de componer música de manera "abstracta", al escribirla o grabarla sobre cera, papiro, piedra, pergamino o papel, con estilos o plumas, en lugar de producirla directamente al cantar o tocar en algún instrumento, es absolutamente ajena a la música antigua, primitiva u oriental, en donde la composición y la ejecución forman una sola unidad inseparable, y en la que el compositor y el ejecutante son generalmente una sola y única persona.

60 "Para hablar una lengua es necesario haberla oído mucho: el primer modo de aprendizaje es la imitación de oído y de memoria. De esta experiencia resulta un conocimiento práctico de los mecanismos de la lengua." PORTE, Dominique: *Et caetera... Les debuts de l'improvisation au piano*. Manuscrito, Genève, Institut Jaques-Dalcroze, 1974, pág. 3.

61 PANIZA, Jaime; LOZANO, Clemente (dir). *Diccionario de la música ilustrado*. Barcelona: Central Catalana de Publicaciones, sin año. "Casi todos los grandes maestros de la música han tenido como cualidad sobresaliente sus extraordinarias dotes de improvisación, bien en el piano, bien en el órgano."

62 Véase al respecto FERAND, Ernest T.: *La Improvisación*. Salvat, 1967 y DART, Thurston: *Improvisación*. Victor Lerú, 1975.

olvide a todos aquellos que no consiguieron salir de la mediocridad, puede inducirnos a pensar que la improvisación es también un producto de la genialidad y el talento. Ante la dificultad de probar que el resto de los músicos podía improvisar, al nivel que le permitiese su talento, si que podemos tener una idea de que la interpretación y la composición iban indisolublemente unidas en la misma persona.

*Es prácticamente imposible pensar en un pianista o violinista anterior a la década de 1850 que no fuera compositor.*<sup>63</sup>

El compositor era intérprete de sus propias obras y como tal no es difícil suponer que el principio generador de sus composiciones era la propia improvisación.<sup>64</sup>

Puede decirse pues que la inmensa mayoría de los compositores de todas las épocas hasta bien entrado el siglo XX han improvisado, porque constituye un acto de creación inicial que les proporciona ideas para sus propias obras<sup>65</sup>; existen momentos más o menos afortunados, de mayor o menor inspiración, 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<sup>66</sup>.

Hablar de las improvisaciones geniales de ciertos músicos no es el mejor medio de pro-

mover la improvisación como guía pedagógica; el modelo está demasiado alto y el vértigo se apodera de los que mantenemos pretensiones más realistas. Por ello, citar la especial disposición de los grandes músicos hacia la improvisación puede generar la sensación de lejanía, de que la improvisación no está al alcance más que de los genios. Mientras que la propuesta que queremos hacer es justo la contraria. Nadie se maravilla con aquel que improvisa una conversación normal con su vecino, ni envidia al que sabe comunicarse con el tendero de la esquina; estas actividades se consideran normales, porque lo son, y sin embargo precisan de la utilización libre del lenguaje y por tanto suponen su conocimiento en profundidad. En la música puede ocurrir, debiera ocurrir que la improvisación, a un nivel de exigencia normal, se convirtiera en un elemento habitual de la educación musical:

*Un estudiante adelantado que pasa varias horas al día practicando piezas y ejercicios en su instrumento debería también, por lo menos, ser capaz de expresar ideas musicales de un nivel de dificultad equivalente a las conversaciones simples que improvisa cotidianamente cuando se encuentra de pronto con un amigo.*<sup>67</sup>

Aún más, debiéramos deducir que una enseñanza del lenguaje musical adecuada, que incluya el conocimiento del lenguaje además de las exigencias técnico-instrumentales, produciría en cada uno de los estudiantes la posibilidad de hablar música como consecuencia espontánea e inevitable.

63 SCHOENBERG, Harold C.: *Los grandes pianistas*. Buenos Aires: Javier Vergara, 1990, p. 30.

64 El argumento de que la improvisación fue un aspecto fundamental del mundo musical Romántico es defendido por Ángeles SANCHO en su tesis doctoral, *The Legacy of Genios: Improvisation, Romantic Imagination, and the Western Musical Canon*. Los Ángeles: University of California, 2001.

65 RATTALINO, Piero: *Historia del piano*. Barcelona: Labor, 1988, pág. 64; Il Saggiatore, 1982. "El sentido de la improvisación, y de la improvisación no como demostración de habilidad para un público sediento de hechos sensoriales, sino como coloquio del compositor consigo mismo y como descubrimiento de sí mismo, no abandona nunca las últimas Sonatas de Beethoven, e incluso todas sus conquistas técnicas retornan aquí a la luz transfigurada del ocaso".

66 SAMUEL, Claude: *Entretiens avec Olivier Messiaen*. pág. 16-17 "Estas improvisaciones duraron bastante tiempo hasta el día en que advertí que me agotaban y que me quedaba vacío de toda mi sustancia, entonces escribí mi *Misa de Pentecostés*, que es el resumen de todas mis improvisaciones juntas."

67 GAINZA, Violeta Hemsy de: *La improvisación musical*. Buenos Aires: Ricordi, 1983, pág. 7.

## 12. Conclusiones

El resumen de las definiciones de improvisar queda reflejado en el conjunto de estas frases:

- Hacer algo de pronto, sin estudio ni preparación,
- inventar música sin preparación alguna,
- componer e interpretar a la vez,
- inventar música de acuerdo a unos procesos compositivos,
- interpretar dejándose llevar por la imaginación, siempre que no esté escrito ni estudiado,
- ornamentar un tema, etc.,
- imitar un estilo,
- hablar,
- hablar música.

También hemos observado que mientras unos predicen una calidad de la improvisación directamente proporcional a la cantidad de conocimientos que se poseen, otros proclaman que cualquiera, incluso sin conocimientos musicales de ningún tipo, tiene la posibilidad de improvisar. Las circunstancias de cada definición, el ámbito al que va dirigida y el objetivo pedagógico o virtuosístico de cada una de ellas genera la diferencia de criterios.

Parece evidente que una improvisación instrumental sólo es posible con conocimientos técnicos sobre un instrumento, pero hasta ello es discutible si admitimos la posibilidad que tiene cualquier persona de emitir sonidos en un instrumento de un modo no convencional y de que esto forme parte de una composición instantánea.

Algunas de las definiciones anteriores pueden parecer contradictorias en sí mismas; por una parte admiten la inconsciencia y la inflexión como parte substancial del proceso que genera la improvisación, al tiempo que sugieren la necesidad de ciertos conocimientos, intuición o genio en los sujetos que improvisan. Hay que estimar, sin embargo, que no

existe tal contradicción en el hecho de que dentro de la misma definición de improvisación se pretenda que ésta sea producto de una inspiración momentánea, a la que perjudica toda preparación previa, mientras que a la vez se requieren ciertas premisas intelectuales cuya acumulación beneficia a la propia improvisación. La inspiración momentánea no sólo no es contraria a la preparación sino que, muy al contrario, necesita un mínimo de conocimiento que fundamente el acto de creación, cuya calidad aumentará en proporción a la cantidad de conocimientos de que se disponga; hablamos ciertamente de una preparación de base, no de una preparación inmediata al momento de producirse la improvisación. Para mantener una conversación con un amigo no existe una preparación justo antes, pero esa conversación sería imposible si no conociéramos de forma más o menos fluida la lengua con la que nos expresamos; por tanto, ha habido una intensa preparación de base aunque no de forma inmediata.

Ante la disparidad de criterios y aplicaciones musicales que pueden deducirse de estas definiciones, que sin embargo tienen tantos puntos en común, no cabe sino plantearse la duda de si están mal expresadas o si son mal entendidas. La gran diferencia entre ellas estriba en que unas mantienen, y otras no, el requisito de que para improvisar es necesario tener conocimientos previos. Naturalmente el resultado obtenido es proporcional, desde el punto de vista técnico-instrumental, a esos conocimientos, mientras que el punto de vista creativo e incluso el artístico es muy subjetivo y difícilmente evaluable.

Ciertamente improvisar consiste en utilizar de modo instantáneo y espontáneo los elementos musicales conocidos para obtener un producto nuevo, pero también debemos admitir como improvisaciones aquellas producciones derivadas de la espontaneidad y la libertad más amplia y sin la presión de lo racional y las reglas. Sin embargo, es importante deslindar

muy claramente lo espontáneo de lo inconexo, la libertad de acción con el hacer lo que se quiera, para no crear confusión entre lo que podría denominarse pura investigación o juego sonoro y un acto de creación unido inmediatamente a su interpretación<sup>68</sup>. Improvisar es crear a la vez que se ejecuta o ejecutar a la vez que se crea. La improvisación es un proceso derivado del conocimiento y/o la intuición, una conexión entre conocimiento y práctica, una mezcla de acto racional y creativo. Improvisar es hablar mediante un instrumento, que es el medio del que nos servimos para aprender el lenguaje musical y para expresar nuestras ideas musicales.

Nuestro nivel de conocimiento del lenguaje, nuestra capacidad de selección y combinación y nuestra pericia técnica en el manejo del instrumento nos darán la medida de nuestras posibilidades de improvisación; lógicamente, a un mayor conocimiento y una mejor técnica le corresponderán unas menores limitaciones de expresión musical.

Queda establecido pues que tanto improvisar como componer pueden entenderse como sinónimos, acompañados en ambos casos de un proceso creativo, pero entendiendo que si el proceso de creación es duradero y reflexivo, estando abocado a la escritura de una partitura, entonces hablaremos de composición, pero si del proceso de creación se obtiene un producto instantáneo y efímero, entonces hablamos de improvisación. La posible inconsciencia de ciertos momentos de la improvisación se deduce o de la intuición natural, el talento creativo, o de la maduración interna y de la capacidad racional de utilizar los conocimientos acumulados para relacionarlos instantáneamente y crear nuestro propio lengua-

je. Pero la inconsciencia no tiene por qué sobrentenderse como normal dentro de una improvisación ya que ésta

*... puede poseer la profundidad de la elaboración de una composición trabajada cuidadosamente.*<sup>69</sup>

Para hablar música (improvisar) será útil y aconsejable, además de querer y tener algo que decir, comprender los conceptos básicos del sistema en el que queramos expresarnos, asimilar su sintaxis y conocer sus posibilidades de discurso; necesitamos palabras, estructuras y formas. La improvisación (hablar música) debe dejarse influir obviamente por estos conocimientos y a partir de ellos podremos construir una metodología de educación musical.

¿Cuándo y cómo se aportan estos conocimientos?

¿Cuándo y cómo nos permiten utilizarlos para expresar nuestro mensaje?

El Instituto de Educación Musical (IEM) ha ido asentando paulatinamente su pensamiento pedagógico que tiene como punto más característico justamente la utilización de la Improvisación como centro de todo el proceso de enseñanza y aprendizaje. Hemos convertido la improvisación, entendida como la composición en vivo o el arte de hablar música, en la esencia de una metodología que proporciona todos los elementos necesarios para una buena formación musical e instrumental.

La improvisación es la herramienta que nos ayuda a desarrollar la capacidad de hablar música libremente y, convenientemente orientada, permite al músico convertirse en un colaborador del compositor y controlar y dirigir el desarrollo de sus propias ideas musicales.

68 *Enciclopedia Larousse de la música*. Barcelona: Argos-Bergara, 1987. "...el género es practicado actualmente por los organistas que estudian la improvisación, la armonía, la fuga y el contrapunto, ya que, incluso libre, la improvisación debe responder a un esquema formal que se desarrolla mentalmente de forma inmediata antes de la ejecución."

69 Schöenberg, Arnold: *Funciones estructurales de la armonía*. Barcelona: Labor, 1993, pág. 168.

