Revista AV Notas, N°19
ISSN: 2529-8577
Julio, 2026

PRESENCIA DE LA IMPROVISACIÓN EN LA MÚSICA OCCIDENTAL: ANÁLISIS HISTÓRICO DE LOS RECURSOS Y LAS TÉCNICAS COMPOSITIVAS

THE PRESENCE OF IMPROVISATION IN WESTERN MUSIC: A HISTORICAL ANALYSIS OF COMPOSITIONAL RESOURCES AND TECHNIQUES

José María Peñalver Vilar
https://orcid.org/0000-0001-7317-7841
Universidad Jaume I de Castellón

RESUMEN

Esta investigación pretende demostrar que la improvisación musical se dio a lo largo de toda la historia de la humanidad y representa una amplia muestra bibliográfica de su influencia en la interpretación, la composición y la tradición oral. A través de la recopilación y el análisis de las prácticas más representativas sintetizamos los recursos compositivos más utilizados por la tradición.

Palabras Clave: Improvisación, historia de la música occidental, recursos compositivos.

ABSTRACT

This research aims to demonstrate that musical improvisation has existed throughout human history and presents a broad bibliographic sample of its influence on performance, composition, and oral tradition. Through the compilation and analysis of the most representative practices, we synthesize the compositional resources most frequently used by this tradition.

Keywords: Improvisation, history of Western music, compositional resources.

INTRODUCCIÓN

Cuando éramos jóvenes estudiantes de música, en multitud de ocasiones, nuestros profesores afirmaban que la improvisación se había dado a lo largo de toda la historia de la música y que con la aparición de la notación musical progresivamente fue abandonándose en favor de la interpretación. Nuestra inquietud hacia la práctica de la creación espontánea y la improvisación fue creciendo del mismo modo que nuestra pasión por la música afroamericana: el jazz. Sin embargo, somos conscientes de que esta música no es el único modelo representativo de la improvisación musical. Las dudas que nos abordaban eran: ¿Si la improvisación es un procedimiento tan antiguo y se dio en toda la tradición occidental de la música, ¿Cuáles fueron

los procedimientos compositivos que utilizaron sus máximos exponentes? ¿Qué tipo de recursos o técnicas utilizaron? ¿Éstas fueron tan distintas de las que hoy en día emplean los modernos sistemas pedagógicos que basan su planteamiento en una supuesta novedosa pedagogía creativa.

Basamos nuestra metodología en la búsqueda e interpretación de la información a través de las reseñas bibliográficas más relevantes. Debido a la gran cantidad de muestras de la improvisación en los distintos estilos y períodos, realizamos una metódica tarea de selección y ordenación del material escogiendo las citas más representativas, o por lo menos, los mínimos exigibles para poder interpretar y analizar el proceso de creación espontánea en la tradición musical occidental. Sintetizamos a través de los estilos y las formas aquellas prácticas que se han generalizado en el transcurso del tiempo estableciendo los criterios y las técnicas específicas de la improvisación.

1. LA IMPROVISACIÓN EN LA MÚSICA PRIMITIVA

La época de las civilizaciones avanzadas de la antigüedad, aproximadamente a partir de 3000 a.C., es un período donde la improvisación cobra gran importancia. Su práctica nace paralelamente al origen de la propia música y surge como una necesidad de expresión espontánea. Es fruto, en muchos de los casos, de las modificaciones y transformaciones de la música transmitida por tradición oral que se realizaban en el momento de la ejecución. Para introducir el tema y tomar conciencia de la antigüedad de la improvisación musical citamos las palabras de Ulrich Michels:

> En las civilizaciones avanzadas de la antigüedad la música aún sigue vinculada al culto, y sólo tardíamente se convierte en un arte de expresión estética. En algunos casos, hasta el día de hoy han sobrevivido aspectos de las tradiciones orales (India, China). La improvisación desempeñaba un papel significativo. (Michels, 1982, p. 159)

El hecho de que la música en esa lejana época no tenga una finalidad artística implica que el carácter de la música de la antigüedad era funcional, la música estaba al servicio de la comunidad y formaba parte de la vida cotidiana. Tenía, además, una significación principalmente religiosa, servía para alabar a los dioses y acompañar las plegarias. Creemos que existe una estrecha relación entre la funcionalidad de la música primitiva y la cualidad espontánea de la improvisación. Mariano Pérez, sobre la finalidad de la música primitiva, añade: "En principio, podría afirmarse que las creaciones plástico-musicales primitivas, no son intelectuales, ni siquiera artísticas en el sentido que hoy entendemos de creación individual, sino como manifestación espontánea del sentir general de la comunidad o tribu." (Pérez, 1981, p. 99).

Si la música era interpretada para una situación y un momento determinado es lógico que, en muchos de los casos, por su carácter espontáneo, las piezas estuvieran expuestas a múltiples modificaciones, entre ellas la variación y la improvisación. Dos factores verifican esta suposición por la cual se cree que gran parte de la música primitiva era improvisada: la ausencia de notación musical y, por consiguiente, la transmisión de la música por tradición oral. Sin embargo, otros dos factores verifican cómo progresivamente se irá abandonando la improvisación en favor de la música escrita: el oficio de la composición como técnica y proceso intelectual que necesita de la notación para su transmisión y que establece la relación entre el creador y el intérprete, y los principios de ordenamiento que implican una previa organización y selección del material sonoro por parte del compositor. Así pues, partiendo de estas condiciones preliminares, este capítulo no está organizado con base en el estudio y la descripción de cada civilización antigua, sino que es tratado mediante el análisis y la evolución de estos cuatro factores cronológicamente.

1.1. La ausencia de notación y la transmisión oral

En las civilizaciones primitivas el carácter divino de la música está relacionado con la forma secular de transmisión:

> No os extrañe que hubiese pueblos que, aunque pudieran, rehusarán escribir sus melodías. Al ser éstas en su concepción de origen divino, la iniciación a sus misterios estaba reservada al grupo privilegiado de los shamanes o hechiceros, los cuales recibían las leyes de los dioses, las guardaban sigilosamente y las transmitían verbalmente. (Pérez, 1981, p. 105)

Se supone que una pieza compuesta podía ser enseñada, memorizada y transmitida de forma oral y podía estar sujeta a alteraciones en el curso de su transmisión e interpretación. No obstante, se conocen los intentos de crear un sistema de signos que permitiese representar el sonido y dar a las piezas musicales una forma definitiva. En las civilizaciones avanzadas de la antigüedad, como es en el caso de Mesopotamia, encontramos documentos literarios que aclaran parcialmente la teoría y la notación de esta música. En el tercer milenio precristiano encontramos en Egipto la práctica de la *quironomía*[i], y en la antigua Grecia, *la notación alfabética*[ii]. De esto deducimos el interés creciente del hombre por el desarrollo de la escritura musical que dará lugar, en la música occidental, a una notación unificada y un código universal que constituirá el principal sistema para la transmisión de la música. La notación dará lugar a la composición escrita y a una tradición musical que depende en gran parte de la partitura para su transmisión. Progresivamente, las composiciones tendrán una forma definitiva que irá sustituyendo a la improvisación, pero hasta entonces, el método de transmisión será exclusivamente oral.

Tradicionalmente se ha establecido una distinción entre la transmisión oral y escrita, la cultura occidental ha considerado la música de tradición oral como una forma de improvisación. Bruno Nettl define la música de tradición oral de este modo:

> …la música de tradición oral está normalmente compuesta por medio de la improvisación de un tipo: la ejecución audible de piezas, cuyos componentes pueden alterarse y recombinarse más tarde, y finalmente memorizarse. No obstante, la interpretación de la música de tradición oral puede contener o no un componente de improvisación. (Nettl, 1987, p. 217)

El autor distingue dos facetas de la improvisación: en la transmisión y en la interpretación. Es evidente que en el transcurso de la transmisión las piezas están sujetas a modificaciones, esta actividad puede considerarse como una variación del material temático del mismo modo que cuando se produce de una manera consciente y espontánea en la ejecución. No obstante, estas modificaciones adquieren la verdadera cualidad de improvisación cuando observamos la cantidad de distintas versiones que podrían darse de una misma composición. La conclusión a la que se llega en este apartado es que la improvisación en la música primitiva surge de una necesidad como es la forma de expresión espontánea, el carácter funcional de la música y la ausencia de un medio preciso de notación.

1.2. La composición y los principios de ordenamiento

La música comenzó a estar más estructurada u organizada y cada civilización elaboró sus propios métodos y sistemas musicales. Es bien sabido que el arte musical en la antigua Grecia descansaba sobre una sólida base teórica representada por el sistema perfecto o *teleión*[iii] y su fragmentación en el *sistema modal*[iv] basado en los ocho modos. También desarrolló principios estéticos basados en la teoría del *ethos*[v] que clasificaba los tipos melódicos o *nomoi*[vi] y describía la influencia y el efecto de la música sobre el carácter y el estado de ánimo de los hombres. Los principios de ordenamiento en este período darán lugar a estructuras formales como es el caso de los *nomos khitaródico*[vii], a sistemas de notación rudimentarios que representaban la altura y la duración del sonido como son los signos prosódicos y a patrones rítmicos como los pies métricos. Este hecho supuso una organización del sonido como principio esencial para la creatividad en la cual el compositor realiza un proceso intelectual de ordenación, selección y clasificación del material sonoro. Pero también supuso dotar al sonido de una serie de valores expresivos y establecer una diferenciación de la música en géneros y estilos. En definitiva, todo el desarrollo de esta base teórica significó un planteamiento previo y un orden establecido que facilitaba la composición y establecía los límites de la improvisación. Maurice Tassart describe el modo en que el intérprete utilizaba la improvisación en la práctica musical de la antigua Grecia:

> La práctica musical asocia la voz a los instrumentos o presenta los últimos en forma solista. En el caso de que un instrumento acompañe a la voz, la ejecución puede hacer uso de la heterofonía, en la que el instrumento a la vez que dobla la voz introduce variantes ligeramente diferentes. No se trata de una forma de polifonía, sino de una especie de variación ornamental como la que, todavía en la actualidad, practican los instrumentistas griegos que acompañan una canción popular. (Tassart, 1991, p. 32)

Sin duda alguna la práctica de la *heterofonía* era un procedimiento habitual en la khitaródia y en la aulódia, dando lugar a una exposición simultánea e improvisada de dos o más versiones de una misma melodía. Incluso en la práctica interpretativa, en lo que respecta a los géneros instrumentales, la improvisación era evaluada. Famosos fueron los concursos musicales en honor a Apolo que se celebraban periódicamente, dando lugar a cierto divismo entre los músicos:

> Lo más usual era, el usar melodías fijas que variaban y a las que llamaban nomos [...] fueron célebres los nomos píticos en cinco frases descriptivas para celebrar la contienda mitológica de Apolo [...]cuya lucha trataban de describir musicalmente, cual si se tratase de una verdadera música de programa actual. (Pérez, 1981, p. 112)

Es probable que en la música primitiva la improvisación fuera el procedimiento compositivo más habitual además de formar parte de la interpretación, con lo cual se advierte una doble función en la práctica de la improvisación: en la creación y en la ejecución. Así pues, los intérpretes utilizaron los esquemas preestablecidos y las melodías tipo, pero dieron gran importancia a la creatividad individual permitiéndose licencias para efectuar variaciones e improvisaciones sobre el material base. Un buen ejemplo de planes establecidos son las *fórmulas melódicas de la salmodia*[viii] en la música cristiana primitiva. Cada salmo tiene un número determinado de versículos y para cada uno se utiliza la misma fórmula melódica, es el texto el que determina, por su sintaxis y contenido, las puntuaciones, las alturas y las cadencias. No obstante, el número de sílabas en cada verso puede variar, concretamente en la forma responsorial donde se alterna coro y solista, éste último tiene un margen de improvisación a la hora de aplicar la fórmula establecida. Además, debe efectuar las llamadas *diferencias* que modifican el final del versículo del salmo según el comienzo de la *antífona* que le precede y realizar cadencias que favorezcan la transición del canto. En definitiva, de la relación que existe entre la composición y los principios de ordenamiento con la improvisación, se deduce que, tanto el improvisador que crea en el momento, como el compositor que determina su música con antelación, necesitan organizar sus creaciones bajo un sistema o lógica musical.

2. LA IMPROVISACIÓN EN LA MÚSICA ANTIGUA

Atendiendo a los cuatro factores que se han señalado al comienzo del capítulo: ausencia de notación, transmisión oral, composición y principios de ordenamiento, insistimos en que la aparición de un sistema o código preciso para la representación gráfica del sonido sustituirá a la transmisión oral de la música y potenciará la composición escrita con el progresivo abandono de la práctica de la improvisación. Con el desarrollo de la música escrita, las piezas serán compuestas de un modo definitivo que asegura la transmisión y la trascendencia de la manera más fiel al original. No obstante, la improvisación seguirá practicándose, no del mismo modo como en las civilizaciones primitivas donde responde a una necesidad de expresión momentánea originada por el carácter funcional de la música, sino como una manifestación creativa en la cual se suplantan, modifican, transforman y varían las composiciones escritas, o simplemente, como una acción consciente en procedimientos interpretativos o compositivos con fines artísticos.

La organización de este apartado está basada en la clasificación tradicional por períodos cronológicos justificando la presencia de la improvisación en los distintos estilos históricos.

2.1. Edad media

De la práctica y la importancia de la improvisación en el Canto gregoriano, Bruno Nettl afirma: "Tuvo [la improvisación] probablemente una gran importancia en el desarrollo de tipos

melismáticos del canto litúrgico" (Nettl, 1987: 528). En los períodos de formación del canto llano (S. I-VII) y su difusión (S. VII-XII), el Papa San Gregorio realizó una reforma de la liturgia basada en la recopilación y la enseñanza de los cantos y el emperador Carlomagno se ocupó de su implantación, su principal objetivo fue la unificación de carácter político, religioso y cultural de todo el imperio. Sin embargo, no debemos olvidar las influencias judías, griegas y bizantinas que hicieron posible la formación de la música primitiva cristiana y el desarrollo de estilos recitativos y melódicos que darán lugar al canto llano. Transmitidas de forma oral estas ejecuciones se planifican bajo fórmulas preestablecidas que contienen elementos improvisados como es el caso de la declamación expresiva o *cantilación* y la *salmodia*:

> Cuando la liturgia romana se difunde en Europa occidental durante los siglos VIII y IX, los cantores de las grandes iglesias y monasterios son invitados a iniciarse en el arte de la cantilena romana. El término muy usado en la época es una expresión global que designa a la vez un repertorio, un arte del canto y un efecto de la música sobre la sensibilidad. Los salmistas no aprenden en principio cantos particulares sino técnicas formularias [...], las acciones cantadas de los salmistas no estaban codificadas, dependían de una técnica que hemos llamado realización viva, en gran medida transmitida *per usum*. (AAVV, 2001, p. 34)

Es lógico pensar que, a pesar de la unificación del canto y del repertorio basado en el sistema modal eclesiástico[ix] y la organización de la liturgia de San Gregorio, preexistieran aspectos improvisatorios en la ejecución o la *realización viva.* Así pues, *Las Lecturas* de textos del Nuevo Testamento y las Plegarias seguirán cantándose mediante la *cantilación* y los salmos mediante la *fórmula salmódica.* Para la difusión y pedagogía del canto, San Gregorio fundó la *Schola Cantorum* en Roma que sirvió de modelo a otras y la dotó del *Antifonario* o *Gradual* que recopilaba los tipos de canto y su organización dentro de la liturgia. Su labor principal fue instruir a los jóvenes clérigos en el canto siendo la tradición oral, transmitida *per usum*, el sistema de transmisión del repertorio en el período de formación y difusión hasta la aparición de la *notación neumática*:

> Tradicionalmente se ha realizado una distinción entre la transmisión oral y escrita [...]. La distinción resulta aún más problemática en relación con algunos repertorios de música antigua como el canto litúrgico, que se ha transmitido evidentemente de manera oral durante un extenso período antes de ser pasado a notación. (Nettl, 1987, p. 1031)

En lo que atiende al proceso compositivo de los cantos, se mantiene la teoría que argumenta que el papel de las fórmulas melódicas en el canto litúrgico es el resultado de los procesos de transmisión oral dando lugar al tipo de improvisación descrita en el apartado de la música primitiva. Es decir, una pieza está sujeta a variaciones y modificaciones en el tiempo resultado de su interpretación y memorización como recursos exclusivos para su enseñanza y divulgación. No obstante, se ha admitido el fenómeno de la *centonización* como proceso creativo en cual se componen obras a partir de elementos preexistentes por la adaptación de textos sobre melodías tipo: "Este procedimiento es una técnica de ensamblaje de elementos segmentarios extraídos de un repertorio limitado por el tipo modal impuesto: fórmulas de entonación, fórmulas de desarrollo, fórmulas de cadencia." (AAVV, 2001: 36).

El tipo modal daba lugar a una determinada escala con su *finalis* (Tónica) y su *repercusio* (Dominante, tenor, cuerda de recitación), además de todo un repertorio de motivos y giros melódicos característicos en cada *modo*. Deducimos que el cantor o el compositor disponían de un abanico de posibilidades prefijadas o lugares comunes que podían utilizar en la composición o en la improvisación. Este hecho supone un procedimiento compositivo para la creación de nuevos cantos, pero también supone, en la práctica interpretativa, un recurso eficaz que pudieron utilizar en la improvisación basada en la utilización de *clichés* o patrones estereotipados procedentes de elementos viejos del repertorio y asimilados por la tradición del canto. Sin embargo, el intento de creatividad más importante en el canto llano después de la reforma está representado por los *Tropos*[x] y la *Secuencia*[xi]. Suponen nuevos procedimientos compositivos y una fuente de inspiración para la ampliación del repertorio litúrgico. Al margen de la clasificación de los tropos realizada por Jacques Chailley, consideramos el *tropo* musical y el *tropo* literario como los dos principales tipos para abordar la presencia de la improvisación en el repertorio del canto

llano. El *tropo* musical procede por ampliación o interpolación del texto melódico convirtiendo el fragmento en canto melismático, es decir, adornándolo mediante el uso de melismas o giros melódicos para una misma sílaba. El *tropo* literario se realiza mediante un procedimiento contrario, añade un nuevo texto litúrgico a una melodía adornada convirtiendo el fragmento en canto silábico. Este último se empleó como recurso nemotécnico, la adición de texto permitía memorizar los largos melismas del *aleluya*. De los dos tipos de *tropos* y de sus respectivos procedimientos compositivos se puede deducir que el tropo musical es el que más interesa para el estudio de la improvisación en el nuevo repertorio litúrgico. Este tipo de *tropo* se considera una ornamentación especial del canto y tuvo su origen en las festividades contribuyendo a dar mayor solemnidad. Es probable que fueran compuestos e interpretados por cantores especialistas. Constituyeron un impulso creativo tanto en el terreno de la composición de nuevas obras como en el desarrollo de las técnicas de improvisación basadas en la tradición y representadas por las *fórmulas melódicas, la realización viva* y la *centonización.*

Como técnica de improvisación el *tropo* musical constituye una forma de variación ornamental de piezas compuestas anteriormente. Sobre el concepto de ornamentación y su carácter improvisado, Roland de Candé afirma:

> Desde la antigüedad, los cantantes e instrumentistas aportaron a la obra aprendida o escrita ciertas variaciones destinadas a embellecer la melodía o a enriquecer la expresión. [...], ciertas fórmulas del canto plano, los largos melismas de los aleluyas, los organa con vocalizaciones de la escuela de Notre-Dame... son tantos otros ejemplos escritos del canto ornamentado medieval [...]. Improvisados al principio... son reflejados en la notación cada vez con más frecuencia. (Candé, 2002, p. 208)

Según el autor, todos los tipos ornamentales, en un primer momento, eran de carácter improvisado. Podemos deducir que los primeros *tropos* surgieron de manera experimental como un intento de embellecer las melodías en la ejecución mediante la adición adornos; más tarde, los tropos constituyeron un repertorio de variaciones melódicas. En esta fase experimental se pretendió innovar y explorar nuevos caminos para la creatividad y, al igual que los métodos posteriores de ornamentación (fórmulas de disminución o figuración) y las formas de variación renacentistas (*basso ostinato*, *chacona*, *passacaglia*), se desarrollaron procedimientos estereotipados para el arte de tropar. Pero el *tropo* también representó un modo de alargar las composiciones y darles mayor dimensión hasta el punto de convertirse en piezas independientes y, por consiguiente, favoreció la creación de un nuevo repertorio del canto litúrgico.

En lo que respecta a la música instrumental y a la presencia de la improvisación en la música profana de la Edad Media, Douglas Moore afirma que, aunque la música instrumental es tan antigua como la vocal, "nuestro conocimiento de sus primeras etapas medievales es pobre, ya que dicha música, casi siempre de carácter improvisado, muy raras veces se anotaba." (Moore, 1983, p. 31).

La función de los instrumentos en la Antigüedad era la de acompañar a la voz. Tendremos que esperar hasta el Renacimiento para llegar a los primeros intentos de emancipación de la música instrumental. Del mismo modo, hasta la aparición de una notación eficaz que permita la representación gráfica del sonido, en la Edad Media la música instrumental seguirá teniendo un gran porcentaje de improvisación y la tradición oral será su forma de transmisión. No obstante, en el fenómeno trovadoresco de mediados del siglo XI, la *monodía*[xii] se hacía acompañar de instrumentos. No tenemos constancia de que tipo de acompañamiento ejecutaban porque nunca se escribía, pero es probable que, en el acompañamiento a las líneas vocales de los trovadores, los instrumentos imitasen en paralelo a la voz o realizaran acompañamientos improvisados mediante la técnica de la variación. Sobre la práctica de ejecución, Ulrich Michels afirma:

> Eran los propios músicos-poetas quienes cantaban, pero a menudo se hacían acompañar por instrumentistas [...]. Los instrumentos se encargaban de ejecutar preludios, interludios, postludios. Con el canto no tocaban acordes, sino una especie de heterofonia: tocaban la misma melodía con variantes y ornamentaciones. No existen anotaciones de acompañamientos instrumentales. Los mismos se improvisaban. (Michels, 1982, p. 195)

Sin duda alguna, la práctica de la heterofonía seguirá siendo un procedimiento habitual en el canto acompañado y al igual que en la *khitaródia* y en la *aulódia* griegas dará lugar a una exposición simultánea e improvisada de dos o más versiones de una misma melodía. Más tarde, la monodia profana fue clasificada en géneros por su temática y en formas musicales según su estructura y dio lugar a tipos formales como la letanía, el himno, la secuencia y las formas con estribillo o del tipo rondel que suponían una organización según los principios de ordenamiento y los métodos de composición. Sin embargo, el impulso creativo de los poetas-músicos medievales originará una diversidad en la composición y en la ejecución como resultado de las continuas transformaciones del repertorio mediante las variaciones textuales y musicales. En este período existían multitud de variaciones melódicas que dieron lugar a distintas versiones de una misma canción. Se sabe que el papel del compositor estaba representado por el trovador, pero el profesional de la interpretación era el juglar cuyo papel era la ejecución y la divulgación de las obras. Varios aspectos contribuyeron a la realización de las transformaciones y a la riqueza melódica del repertorio:

> Las variantes parecen obedecer a diversos factores: bien a errores manifiestos del copista, bien a la introducción de glosas o comentarios, o bien a modificaciones introducidas durante la ejecución de la canción por el juglar. En este último caso, las improvisaciones orales están en el centro mismo del problema de la creación de la canción. (Michels, 1982, p. 196)

De esta cita literal se deduce que la improvisación jugaba un papel importante en la ejecución del juglar, que es el principal responsable de las modificaciones y variaciones producidas en el repertorio. Podríamos establecer una relación entre la función interpretativa del juglar y el proceso de composición del trovador basándonos en la suposición de que ambos podían haber utilizado técnicas similares basadas en la improvisación:

> De este modo para componer, para crear de lo inédito, había que escoger el material en un repertorio de clichés conocido por todos, ya se tratara de antiguos formularios religiosos o de efectos melódicos nuevamente adquiridos. Troveros y trovadores combinan estos clichés, despojados de todo indicio individual (hasta el punto de que los críticos se sorprenderán de su repetición y monotonía), para variar el juego de figuras en el canto. (AAVV, 2001, p. 82)

El tipo de procedimiento compositivo de los trovadores era similar a la técnica de *centonización* expuesta anteriormente, así pues, se volverán a reutilizar las formas melódicas y los tópicos poéticos como base para la composición. También la *contrafactura* y la adaptación que emplean la misma melodía para varios poemas o la adaptan por dilatación o contracción. La fuente de inspiración para las composiciones profanas seguirá siendo la tradición gregoriana, aunque los trovadores la adaptarán a la temática cortesana (Amor cortés, política, moral, sátira). Sobre el uso de citas melódicas y la variación del material melódico preexistente como base para nuevas composiciones, Jan Larue explica:

> Destaca la melodía sobre los demás aspectos musicales por un motivo bastante especial: la posibilidad de que pueda depender o derivar, hasta cierto punto, de un material preexistente, ya sea un canto llano, una canción popular [...]. De este modo el análisis del estilo debe tener en cuenta tanto las características del material preexistente como el tratamiento que reciba." (Larue, 1989, p. 52)

Por consiguiente, el juglar, al igual que el trovador, dispone de un repertorio amplio de motivos melódicos, fórmulas de desarrollo, modelos poéticos, etc., los cuales, una vez asimilados y memorizados, pueden utilizarse como materia prima de la composición. Pero, además, este material preliminar se convertirá en la base de la improvisación y durante el desarrollo de la ejecución tendrá la posibilidad de combinarse mediante la adaptación, modificación, etc. Otro aspecto a tener en cuenta será que el arte de componer o improvisar en este período, podría ser evaluado mediante el análisis del uso y la modificación que se realizaba de las citas melódicas establecidas por la tradición. También por la coherencia y la unidad de la pieza como resultado de la composición.

En lo que respecta a la evolución de la música vocal y a los primeros intentos de polifonía descritos en la *Música enchiriadis*[xiii] a finales del siglo IX, encontramos prácticas improvisadas en el canto a varias voces que, según Roland de Candé, no son las primeras manifestaciones de polifonía. El autor afirma que esta práctica tiene un origen bastante más primitivo:

> En una forma rudimentaria, tal como se manifiesta en algunas músicas tradicionales, la polifonía fue sin duda practicada de manera espontánea desde los albores de la humanidad [...], la observación de las polifonías primitivas en los pueblos de África u Oceanía [...], sugiere la hipótesis de que se trata de una antiquísima práctica popular espontánea, sea consciente o no. (Candé, 2002, p. 224)

Es probable que existieran prácticas polifónicas en la música primitiva, debieron emplearse principalmente en la música sacra no litúrgica o en la música popular y podían haber consistido en doblar la melodía a la cuarta, o la quinta. También es cierto que la gran parte de la música era monódica y la práctica de la heterofonía era la forma más rudimentaria de polifonía espontánea o improvisada. De lo que sí ha quedado constancia es de la práctica improvisada de la polifonía medieval en el estilo *discantus*[xiv]. Sobre la presencia de la improvisación en las primeras prácticas del discanto, Mariano Pérez afirma: "Usualmente el discantus era improvisado por el cantor (vox organalis) sobre el libro coral (Discantus supra librum-alla mente). Dicha voz con el tiempo se adorna cada vez más, por lo que los autores se deciden a escribirla" (Pérez, 2000: 350). Del mismo modo que los tipos ornamentales, en un primer momento, constituyeron una forma de variación de carácter improvisado que más tarde se anotó, suponemos que también la polifonía surgió de manera experimental y espontánea como un intento de embellecer las melodías en la ejecución mediante la adición de una segunda voz o *organum* a un *cantus firmus* o melodía gregoriana. Al igual que en otras formas de improvisación posteriores basadas en una progresión armónica y una estructura, el discanto se desarrolló bajo unos rudimentos armónicos que constituían la base y los límites de la práctica polifónica. Sobre el método compositivo del discanto y los principios de organización de la práctica simultánea de las voces, Aaron Copland, afirma:

> En el discanto ya no había sólo una melodía acompañada simultánea y paralelamente por ella misma, a un cierto intervalo de distancia, sino dos melodías independientes que se movían en direcciones opuestas [...]. Esa innovación era doblemente ingeniosa, pues entre las voces no se usaban más que las quintas, cuartas y octavas permitidas originalmente en el organum. (Copland, 1955, p. 72).

Como forma improvisada de polifonía el *discantus supra librum alla mente* parte de las mismas premisas que más tarde se utilizarán en la composición escrita. El cantor, espontáneamente, doblaba la melodía nota contra nota con intervalos de cuarta y quinta y evitaba el intervalo de cuarta aumentada o *tritonus* por su condición disonante. El movimiento contrario de las voces era el más característico y la ejecución reservada a cantores especializados en diálogo con el coro gregoriano. Más tarde, el discanto desarrollo un repertorio de fragmentos polifónicos para un mismo tenor (*cantus firmus*, *vox pricipalis*), denominadas *cláusulas de discanto*; constituían palabras o unidades de sentido independientes dentro de esquemas definidos que podían intercambiarse. Estas partes intercambiables que comenzaron a anotarse se denominaron *cláusulas sustitutivas* y constituían un grupo de secciones polifónicas independientes. Estaban basadas en patrones estereotipados y, al igual que en el proceso de *centonización* en el canto gregoriano, se podían utilizar como material fragmentario en nuevas composiciones. Las cláusulas dieron lugar a una composición de varias voces sobre un cantus firmus que alternaba con el gregoriano. A comienzos del siglo XII comienza a desarrollarse una nueva práctica polifónica, el *organum florido, melismático* o de Saint Martial de Limoges. La melodía gregoriana en la voz inferior (Tenor) se prolonga en valores largos permitiendo que la voz superior (Solista) realice frases de variada longitud contra la primera. Debido a que en esta época los términos *organum*, *diafonía* y *discanto* son sinónimos, Roland de Candé sigue denominando este tipo de organum como *discanto*:

> A cada nota de la voz principal, generalmente en el bajo [...], la segunda voz o voz organal (que será llamada aún por mucho tiempo discantus) podra oponer una o varias notas: pronto el discanto a menudo improvisado envolverá el tema litúrgico con ligeros y graciosos arabescos, [...]. Las largas vocalizaciones de la voz de discanto fueron a veces ataviadas con palabras, quizás con fines mnemotécnicos. (Candé, 2002, p. 224).

El autor está tratando el *discantus* igual que el *organum melismático*, el procedimiento que dio lugar en la polifonía a largas vocalizaciones contra valores largos es el procedimiento contrario al que se realiza en el *discanto,* en el cual la polifonía es nota contra nota por movimiento contrario. Es posible que se trate de una confusión etimológica, pero de lo que sí que queda constancia es que el procedimiento de elaboración del *organum melismático* es de carácter improvisado. De este modo, la técnica de interpretación estaría basada en la improvisación ornamental al igual que los adornos melismáticos y los tropos musicales en el canto llano. El procedimiento del discanto polifónico, en un principio improvisado, demuestra una vez más que la base estilística y la configuración del estilo de la nueva música toman como modelo la práctica de la improvisación cumpliendo una doble finalidad: como procedimiento compositivo e interpretativo. De este modo, desde las improvisaciones de la música primitiva a los primeros intentos en la cultura occidental de crear música a medida que se ejecuta, puede asegurarse que los modelos de improvisación han estado basados en una tradición constantemente renovada que ha constituido la principal fuente de inspiración.

Como conclusión de este apartado puede observarse que la improvisación juega un papel importante en la edad media, se ajusta a la necesidad creada por la ausencia de un medio preciso de notación y a la transmisión por tradición oral y responde a una doble finalidad: como procedimiento compositivo e interpretativo. En definitiva, la improvisación en este período está basada en la variación ornamental y el uso y la combinación de clichés o patrones melódico-textuales estereotipados procedentes del material preexistente.

2.2. Renacimiento

Del análisis de la práctica de la improvisación en el Renacimiento se observa que su mayor presencia se da en la música instrumental:

> Después de 1550, la improvisación melódica, como la inserción de embellecimientos o amplios pasajes ornamentales (coloraturas) y la improvisación de variaciones sobre temas dados, especialmente en los instrumentos de tecla y en los laúdes, empezó a revestirse de una importancia cada vez mayor. (Nettl, 1987, p. 528).

Todos los tipos ornamentales surgieron de manera espontánea y experimental, como un intento creativo en la ejecución que aportaba variaciones a las melodías mediante la adición de adornos. Este hecho supuso una aportación personal y una concepción subjetiva de la interpretación. En el momento que se anotan debido a su complejidad, estas técnicas improvisatorias pasan de ser un modo de ejecución a un procedimiento de la composición escrita. Tres factores determinan el impulso de la práctica de la improvisación en este período:

2.2.1. La teoría musical y los principios de ordenamiento

> ...la necesidad de elaborar una concepción de la música más coherente con la realidad histórica del momento [...], desemboca en el pensamiento renacentista, que aspira intensamente a racionalizar la nueva experiencia musical sobre unas bases más sólidas. (Fubini, 1988, p. 128)

Los planteamientos compositivos en la música renacentista estarán basados en la composición desarrollada y en el contrapunto imitativo de las voces, tendrán como base el desarrollo de la armonía y su justificación en el fenómeno acústico natural representado por el acorde perfecto mayor. La búsqueda de una explicación racional dará como resultado la elaboración de sistemas teóricos que justifiquen las manifestaciones artísticas estableciéndose un

nuevo tipo de relación entre la teoría y la práctica musical. Se revaloriza la figura del intérprete, el cual, combina la habilidad en la ejecución con el conocimiento de los fundamentos del arte musical. En definitiva, se abandona la concepción medieval que situaba al compositor en un plano social más elevado que al que le corresponde al ejecutante, el músico se convierte en compositor e intérprete y conoce las leyes que rigen su arte.

2.2.2. El fenómeno físico-armónico y el desarrollo de la armonía.

> De forma simultánea, la intuición de los tonos modernos de las escalas mayor y menor tiende a reemplazar la armonía que se basaba en los antiguos modos de la iglesia. A pesar de esta inclinación hacia un estilo que recuerda más al de nuestra época, la impresión que deja la música renacentista en el oyente acostumbrado a la disonancia moderna y a las modulaciones frecuentes es la de ser tonalmente bastante indefinida." (Moore, 1983, p. 23)

> ...el músico debía poseer de ahora en adelante nociones teóricas, dado que la armonía ya no era solo armonía de las esferas sino el conjunto de leyes sobre el que debía basarse la composición musical. (Fubini, 1988, p. 135)

El hecho del abandono progresivo de la modalidad en favor de la tonalidad viene dado por la constitución de la música basada cada vez más en la tríada, la aceptación de los intervalos armónicos de tercera y sexta y el desarrollo del proceso cadencial que reafirma la tonalidad y el sentido de conclusividad. El desarrollo de esta base teórica y racional será fruto del Humanismo y supondrá una unión entre la práctica instrumental y la composición intelectual. A partir de ahora, el intérprete al igual que el compositor justificarán su ejecución bajo un sistema de organización sonora basado en los principios de ordenamiento, las leyes del contrapunto y la moderna concepción armónica.

2.2.3. La emancipación de la música instrumental y la figura del intérprete.

> La música instrumental desarrolla una primera etapa de autonomía, diríase que como contrapeso al predominio de la música vocal [...]. Hasta entrado el Barroco, la música instrumental se improvisaba en gran medida. No era independiente, y servía como acompañamiento a la danza, el canto, como ilustración y entretenimiento." (Michels, 1982, p. 229)

> "…el intérprete hubo de enfrentarse con una misión cada vez más difícil; la ejecución devino un ejercicio más complejo, más especializado y responsable [...]. La figura del intérprete adquirió una nueva dignidad." (Fubini, 1988, p. 135)

El género vocal representado por la polifonía y basado en la composición escrita será el principal protagonista del período renacentista. Sin embargo, el reciente interés por el perfeccionamiento de los instrumentos, por la pedagogía y los métodos de enseñanza instrumental, la especialización del intérprete y las adaptaciones y transcripciones de la música vocal, sin duda alguna, dotarán a la música instrumental de un mayor reconocimiento convirtiéndose en el género musical con mayor porcentaje de improvisación. La presencia de la improvisación únicamente en la música instrumental podría estar justificada por los intentos de crear un repertorio específico y propio al margen de las formas derivadas de los modelos vocales y las formas de danza. Las transcripciones de las composiciones vocales, basadas en la composición desarrollada y en el contrapunto imitativo, implicaban una adaptación a la técnica de los instrumentos. La composición puramente instrumental utilizaba procedimientos propios como las técnicas para modificar una idea musical dada, su desarrollo y transformación que constituirán la base de las composiciones instrumentales renacentistas. Por consiguiente, el impulso creativo se verá reflejado en la improvisación como principio compositivo de piezas basadas en la variación y la ornamentación sobre bajos ostinatos y progresiones de acordes con carácter cíclico.

Para un conocimiento de la música instrumental de este período es necesario el estudio de los métodos de pedagogía instrumental más que los documentos literarios y las partituras impresas puesto que estas últimas estaban expuestas a modificaciones en la ejecución. Los instrumentos preferidos serán el laúd y la familia de los teclados, su repertorio musical es extenso y de gran contenido pedagógico. Cabe destacar los métodos de Hans Buchner, *Fundamentum* (1551), Silvestro Ganassi, *Fontegara* (1535), Diego Ortiz, *Tratado de Glosas* (1553), etc. En general, estas fuentes evidencian un interés por la ejecución instrumental y por la notación específica para estos instrumentos representada por el sistema de *cifra o tablatura*[xv] además de una necesidad de explicar las técnicas de ornamentación melódica más empleadas:

> Esta obra [El Tratado de Glosas], dividida en dos libros, enseña a adornar las líneas polifónicas con cadencias, a improvisar a la viola con acompañamiento de teclado y a tocar partes construidas sobre un ostinato [...], lo que parece indicar con bastante claridad que la práctica improvisada era quizá la parte esencial de la actividad de los instrumentistas. (AAVV, 2001, p. 268)

> No sólo enseña [El Tratado de Glosas], la ejecución de la viola, sino también la manera de ejecutar música e improvisar con respecto del estilo, para lo cual introduce al discípulo en la teoría musical y en la composición de la época. (Michels, 1982, p. 265)

De estas palabras se deduce que la pedagogía instrumental renacentista difiere, en algunos aspectos, de la metodología que convencionalmente se imparte en la actualidad. La práctica de la improvisación implicaba un conocimiento de las leyes que rigen el discurso musical, los principios de variación y desarrollo, las cadencias y progresiones armónicas que sirven de soporte a la música, etc. Aspectos que se trabajaban directamente desde el repertorio y ampliaban la formación musical a la vez que se desarrollaba la técnica instrumental. Por supuesto que el estudio técnico del instrumento se realizaba de manera aislada, pero la aplicación pedagógica de la improvisación enriquecía la formación del músico desarrollando la creatividad y dotándole de recursos que le permitían ejercer y alternar las funciones de intérprete y compositor.

Sobre la práctica instrumental basada en el procedimiento de ornamentación, existen formas musicales establecidas en este período como son las elaboraciones de los *cantus firmus*, los preludios, las *toccatas*, los primeros *ricercare*, las *passacaglia* y las *chacona*s, los *tientos* y las *diferencias* y los bajos de danza. Originariamente todas las piezas eran improvisadas, estaban basadas en fórmulas o tipos ornamentales planificados y la improvisación era el procedimiento compositivo más habitual: "[…] puede dividirse en líneas generales en dos categorías: los adornos, ornamentos más o menos estereotipados aplicados a notas individuales, y las disminuciones, o passagi, que embellecían intervalos y melodías. Ambos tipos podían escribirse o improvisarse" (Fuller, 1987, p. 758).

En definitiva, la ornamentación respondía a un tipo de ejecución instrumental improvisada que modificaba las composiciones escritas, de este modo, podemos prever el nacimiento de las primeras formas rudimentarias basadas en el principio de variación. Esta práctica, a pesar de realizarse de manera espontánea, descansaba sobre unas fórmulas que determinaban los principios de embellecimiento melódico y planifican la improvisación ornamental: [...] los corales sacros y las canciones profanas se ejecutaban en forma ornamentada. Era posible aprender las fórmulas de ornamentación o disminución para todos los intervalos [...]. Son típicas las escalas, los grupettos, los trinos, etc. (Michels, 1982, p. 261).

En un principio, se realizaron de manera individualizada, pero con el tiempo dieron lugar a modelos generalizados. En esta fase experimental se pretendió innovar y explorar nuevos caminos para la creatividad y, al igual que ocurrió con los *tropos* y la *secuencia* en el repertorio gregoriano, se desarrollaron procedimientos estereotipados para el arte de ornamentar. Una vez más se observa que la música improvisada necesita de unas premisas o planes establecidos para su desarrollo mediante los cuales el intérprete justifica su improvisación. De este modo, la *disminución*[xvi] o *figuración* como práctica ornamental e improvisada será un procedimiento generalizado.

Todo este preliminar refleja una aplicación práctica de los conocimientos musicales: "Todos estos procedimientos [...] exigen conocimientos contrapuntísticos por parte del intérprete" (Fuller, 1987, p. 345) y están representados por el estudio y la preparación.

Respecto a las formas, como antes se ha señalado, el principio de variación será el más habitual, su principal característica es la progresión de acordes representada por el *bajo ostinato* que dará lugar a modelos armónicos como lo son los bajos italianos, el *passamezzo,* la *romanesca* o la *folia*.

Aaron Copland explica cómo el procedimiento compositivo de la variación se convierte en una práctica común a lo largo de la historia de la música:

> Ya en los tiempos de Palestrina, y aún antes, cuando la música vocal era la primera, el principio de la variación melódica estaba firmemente establecido en la práctica musical. [...], pronto los virginalistas ingleses lo adaptaron al estilo instrumental, variando el armazón armónico de una manera muy semejante a la que hoy día se sigue [...] más que un principio formal se convirtió en una mera fórmula. (Copland, 1955, p. 139)

En este capítulo el autor distingue dos aspectos en la variación: como procedimiento por el cual se puede variar cualquier elemento musical (ritmo, melodía, armonía, textura, etc) o como principio formal de una pieza basada en el tema y variaciones tan utilizado por los compositores. Como principio formal llegó a convertirse en un proceso compositivo explotado hasta la saciedad que dio lugar a formas basadas en las repeticiones del tema cada vez más adornadas y a fórmulas de ornamentación que representaban lugares y procedimientos comunes. De este modo, también Jan Larue expone las limitaciones del principio formal de la variación:

> Situándonos en otro contexto al que corresponde a ese rígido diseño de variaciones que comúnmente encontramos desde finales del Renacimiento hasta principios del siglo XX, observamos que ningún otro tipo de crecimiento ha llegado a ser menos imaginativo [...]. Dentro de estas variaciones relacionadas, también las progresiones armónicas y los objetivos melódicos se reproducen con apabullante predecibilidad. (Larue, 1989, p. 133).

La variación como forma musical estereotipada plantea problemas al compositor y supone una prueba de talento en la que debe superar ciertos convencionalismos. El compositor original y creativo realiza cambios en los elementos del tema para obtener nuevas fuentes de variación, da lugar a verdaderas mutaciones contrastadas por su variedad y logra la coherencia y la unidad en la forma mediante el material de transición.

Para el análisis de la improvisación nos interesa conocer el primer tipo citado por Copland que está en relación con los procedimientos de desarrollo del material temático y que, consciente o inconscientemente, es utilizado por los compositores a la hora de modificar o transformar una idea principal o generadora independientemente del tipo o principio formal.

A lo largo del estudio de la improvisación se ha visto como la figura del intérprete se funde con la del compositor puesto que en la música improvisada son la misma persona. En el momento de evaluar una improvisación basada en la ornamentación y la variación sobre un tema dado, deberemos analizar el proceso por el cual se modifica el original y el modo en que se desarrolla el material temático. La improvisación podría clasificarse según el grado en que recuerden el tema o elaboren motivos alejados de la idea principal. Como conclusión de este apartado puede observarse que la mayor parte de la música instrumental en el renacimiento está basada en la improvisación, dando lugar una doble finalidad, como procedimiento compositivo e interpretativo. En definitiva, la improvisación en este período está basada en la variación ornamental sobre un tema dado, en las progresiones de acordes de carácter cíclico y en el uso y la combinación de *clichés* o patrones estereotipados. La nueva armonía y el contrapunto constituyen las leyes que rigen el discurso musical.

2.3. Barroco

De la práctica de la improvisación en el Barroco se observa que sigue predominando en la música instrumental, concretamente en las formas polifónicas y en la realización del *bajo contínuo*, así mismo, seguirán improvisándose las variaciones sobre bajos *ostinatos* y se empleará

la ornamentación improvisada en el concierto solista. El abandono progresivo de la modalidad en favor de la tonalidad iniciado ya en el Renacimiento y el desarrollo del proceso cadencial que reafirma la tonalidad y el sentido de conclusividad, darán lugar al establecimiento de la música tonal, la armonía de carácter funcional será la base de la nueva música: "El sistema de modos fue cayendo gradualmente en desuso, y hacia finales del siglo XVII toda la música estaba basada en el sistema de tonalidades mayores y menores." (Bennett, 2001: 34).

> El *temperamento igual*, que divide la octava en doce partes iguales, no se impuso hasta la época de Bach [...]. Se había establecido la tonalidad mayor y menor, se podía modular sin límites y emplear todas las tríadas, pero a partir de entonces, y hasta finales del siglo XIX, todo hizo referéncia a una nota tónica. (De la Motte, 1989, p. 1).

La armonía representada por el *bajo continuo* y los principios de ordenamiento basados en el sistema temperado y el moderno sistema de compases serán las bases para la creación musical tanto escrita como improvisada. Las formas instrumentales por excelencia del período barroco son la suite, el concierto y la fuga, esta última será la que mayormente admitió la interpretación improvisada en las formas polifónicas:

> Una innovación significativa fue la práctica de una amplia interpretación improvisatoria de formas polifónicas complejas por parte de compositores distinguidos valorados por su destreza intelectual y manual y por su capacidad para reconciliar los requisitos formales y la inventiva temática. (Nettl, 1987, p. 528)

De este modo, en el prólogo de J. S. Bach a sus *Invenciones y Sinfonías* (1723), citado por Ulrich Michels, el compositor barroco explica cómo se debe ejecutar y componer en su época dando gran importancia a la improvisación como procedimiento para el desarrollo del material temático representado por las *invenciones*[xvii] y las *sinfonías*. El comentario de Michels es el siguiente:

> Cada ejecutante debe, por tanto, aprender también a improvisar y eventualmente a componer. El modo de composición es característico del Barroco: comienza con la invención (inventio) [...]. Sigue la elaboración, en su mayoría contrapuntística con 2ª voz, juego de motivos, cadencias, etc. (Michels, 1982, p. 347)

De estas palabras se deduce que la *elaboración* está representada por el ejercicio intelectual del compositor y la *invención* representa la idea o el motivo generador para el desarrollo temático basado en la imitación contrapuntística, ahora bien, dicha *elaboración* puede escribirse o improvisarse. Del mismo modo que la metodología instrumental del renacimiento desarrollaba la práctica y la aplicación pedagógica de la improvisación, Bach reafirma que este ejercicio enriquece la formación del músico desarrollando la creatividad y le dota de recursos que le permiten ejercer y alternar las funciones de intérprete y compositor. Es este tipo de proceso compositivo el que será valorado por el público que propone temas al compositor para su elaboración improvisada y constituye una dura prueba de su talento. Famosa es la anécdota que se describe en diversas bibliografías sobre la vida y obra de Bach en la cual, en 1747, el músico se presenta ante el soberano Federico II de Prusia que deseaba escuchar al maestro y comprobar su capacidad de inventiva:

> Bach improvisa: una fuga a tres voces sobre un tema propuesto por el rey, otra a seis voces sobre un tema original [...]. Una vez de regreso a Leipzig, Bach se propone rendir a Federico, en forma musical, el homenaje de gratitud más digno de ambos hombres. Recuerda que el rey le había propuesto un tema admirable para su improvisación –que sólo conocemos en la forma utilizada por Juan Sebástian- y se propone desarrollar su Ofrenda musical en torno a la gran idea. (Oliver, 1974, p. 112)

Otro procedimiento improvisatorio será la realización del *bajo continuo*, es decir, la técnica utilizada para acompañar a la música de cámara, el *recitativo* y las *arias* mediante la ejecución de la parte más grave de las cuerdas reforzada por el órgano o el clave. Podía estar cifrada o sin

cifrar y representaba el soporte armónico a la melodía con la posibilidad de ejecutar comentarios y diálogos a la línea principal:

> El principio del bajo continuo data del final del siglo XVI, época en la que el estilo concertante sucede al gran estilo polifónico. (...) El papel del acompañante era muy delicado, pues se le exigía que improvisara las partes intermedias y los ornamentos adaptados al carácter de la obra, y con frecuencia que utilizase en imitación los motivos de la melodía. (Candé, 2002, p. 49)

> Al tocar un bajo cifrado, el clavicinista del siglo XVII tenía que improvisar, o inventarse su propia parte, ya que las notas restantes no habían sido proporcionadas por el compositor. Mientras se atuviera a las armonías indicadas, era libre de espaciar los acordes como quisiese rompiéndolos en arpegios, o bordandolos en el estilo de las variaciones. (Holst, 1987, p 171)

En el Tratado de Glosas de Diego Ortiz, citado en el capítulo anterior, se describe como deben ejecutarse composiciones vocales a cargo de un instrumento solista con acompañamiento de clave, esto implica que la técnica del *contínuo* ya existía en el renacimiento. No obstante, es en el barroco cuando se establece este procedimiento y se perfecciona con el desarrollo de la armonía tonal y el sistema temperado. Posteriormente se concibió la idea de escribir la parte de teclado y suprimir la realización improvisada.

Respecto a la improvisación ornamental, seguirá practicándose y se dará en la variación y en la forma del concierto solista, cabe destacar los conciertos de Antonio Vivaldi, L´estro armónico, doce concerti grossi, conciertos dobles y a solo, (diez de ellos transcritos para clave por J.S. Bach), y los conciertos de Händel para órgano. En muchos de ellos se encuentran pasajes de carácter improvisado o temas tratados mediante la ornamentación. Vivaldi y Händel, al igual que Bach, constituyen los ejemplos más representativos de la práctica de la improvisación:

> Compone [Vivaldi] diseños transparentes, amplios, virtuosistas, adornos coherentes con los instrumentos, temática de motivos breves a modo de secuencia, utiliza la ornamentación y la improvisación. [...] G.F. Händel interpretaba a partir de 1735 conciertos para órgano entre los actos de sus oratorios. Eran muy apreciadas sus improvisaciones y ornamentaciones de la parte solista. (Michels, 1982, p. 361)

A parte de la improvisación en las partes solistas del concierto basada en la ornamentación o *coloratura,* también ha quedado constancia de la práctica improvisada en algunos movimientos de la suite. Un procedimiento generalizado para crear variedad y contraste fue evitar la repetición exacta de las danzas, en un principio, la segunda exposición era ornamentada de manera improvisada:

> Originariamente, algunas danzas se repetían, y para menguar la pesadez de la repetición, especialmente si el movimiento era lento, aun conservando el carácter fundamental del trozo, se adornaba la melodía, [...]. Este fraccionamiento de valores, confiado primeramente a la habilidad y al gusto de los ejecutantes, fue luego prescripto por los compositores mismos. [1] (Bas, 1947, p. 178)

Aunque los instrumentistas utilizaban la variación ornamental en las repeticiones temáticas para crear variedad, son los preludios e interludios las partes que más se prestan a la improvisación libre. De este modo, Couperin utilizará el preludio en catorce de sus quince suites; un preludio no medido que deja un espacio importante a la improvisación. En la ejecución de este tipo de preludios reina una gran libertad; su carácter aleatorio debía seducir a los aficionados a la nueva música (AAVV, 2001, p. 423). Este tipo de movimiento, que supone un preliminar a la obra, en un principio, era improvisado por el instrumentista en forma de pieza breve y como fase previa a la interpretación. Más tarde se escribe y se consolida como una parte integrante de la suite, así pues, el preludio tiene su origen en las improvisaciones de los organistas de los SS. XVI y XVII para probar el instrumento y dar elasticidad a los dedos (Blanquer, 1989, p. 107). Los preludios de los siglos XVII y XVIII (Couperin, Rameau, etc), aún cuando se escribían,

presentan el carácter de forma libre improvisada: especie de arpegios o fugados libres e indefinidos, adornados con escalas (Pérez, 2000, p. 64).

La única representación de la práctica improvisada en la música vocal viene dada por la ópera napolitana y en concreto por la forma *aria da capo* o gran aria. Según Mariano Pérez, la ornamentación instrumental precede a los adornos vocales de la ópera y hasta mediados del siglo XVIII, la *improvisación* es normal y hasta una necesidad. Del género instrumental, posiblemente por imitación, pasaron a la voz, que realizará toda clase de filigranas, especialmente en la escuela napolitana." (Pérez, 2000, p. 279).

La ópera napolitana de finales del siglo XVII y principios del XVIII desarrollará el estilo de *bel canto* y estará basada en la alternancia de *recitativos* y *arias*. Será el *aria da capo* de estructura ABA´, donde la vuelta a la A es variada mediante la ornamentación:

> Esta tercera sección no se escribió, por esto la llamaron *aria da capo* o de vuelta. (...), las perniciosas exageraciones en las que cayó el cantante, que pendiente únicamente de su propio brillo, subordinó al compositor a sus propios caprichos exhibicionistas, [...] inventaba sus vocalizaciones especialmente en el *da capo* o tercera sección del aria. (Pérez, 1981, p. 344)

Sin lugar a duda, y a pesar de los alardes de virtuosismo del cantante, la vuelta a la primera sección del aria y su tratamiento mediante la ornamentación melódica representa una forma de evitar la repetición exacta de la primera A y supone un intento original de crear variedad. La improvisación también estará presente en los procesos compositivos, esta cualidad creativa de carácter improvisado será muy practicada por los compositores posteriores. En este proceso la música surge espontáneamente a través de un contacto directo con el material sonoro, es fruto de la fantasía y de la necesidad de crear en el momento:

> Haendel, por último, es un notable improvisador al teclado. De hecho, toda su música instrumental posee un aspecto libre y espontáneo; en ella nunca se advierte el trabajo ordenado del contrapuntista, sino que se tiene la impresión de asistir a una sucesión a menudo caprichosa o irracional de ideas nacidas de los dedos o surgidas de la pluma. (AAVV. 2001, p. 446)

Como conclusión, la música improvisada evoluciona con las nuevas formas, la ornamentación melódica primitiva basada en la heterofonía, la adición de adornos en el canto llano, las variantes introducidas por el juglar, etc, desarrollarán el procedimiento de la variación y tendrán como premisa el nuevo concepto armónico que es el que establece los límites para la improvisación basada en la progresión de acordes. Del mismo modo, la improvisación polifónica medieval, basada en la técnica *supra librum alla mente* y el *organum melismático* o florido, dará lugar a la composición desarrollada y tendrá como premisa el nuevo contrapunto. Será este último el que establecerá las leyes para la conducción de las voces y las técnicas de imitación representadas por las *invenciones*, las *sinfonías* y la fuga.

3. LA IMPROVISACIÓN EN EL PERÍODO CLÁSICO-ROMÁNTICO

3.1. Clasicismo

Sobre la práctica de la improvisación en el clasicismo se observa que se da exclusivamente en la música instrumental, concretamente en la cadencia del concierto solista, no obstante, se seguirá utilizando en la forma variación y como procedimiento compositivo: "Un importante género improvisatorio del Clasicismo y el Romanticismo fue la cadencia de los conciertos, en la que los solistas combinaban el desarrollo temático y la destreza técnica" [1] (Nettl, 1987, p. 528).

> Solo la *cadencia* de los conciertos permite a los virtuosos una aportación más personal, pero incluso este tipo de improvisación, frecuente fuente de abusos desaparece rápidamente y serán los compositores quienes desde finales del siglo XVIII propondrán cadencias escritas para los conciertos. (AAVV. 2001, p. 466)

El concertista clásico es un instrumentista virtuoso, pero además se deduce que tiene una preparación teórico-práctica y conoce la relación escala-acorde, las fórmulas ornamentales desarrolladas por los intérpretes del Renacimiento (*Disminución* y *coloratura*) y alguna de las técnicas de desarrollo barrocas basadas en la forma variación y el *basso ostinato*.

La cadencia principal del concierto clásico se realiza sobre una progresión armónica basada en el paso del acorde seis-cuatro cadencial o segunda inversión del acorde de tónica (sobre el cual la orquesta deja de tocar) hacia la dominante y finalmente hacia la tónica después del trino del solista que resuelve la cadencia con la incorporación de la orquesta. Aunque es en el Clasicismo cuando la cadencia solista adquiere mayor importancia, existen testimonios que verifican el uso de esta práctica improvisada desde tiempos de la polifonía medieval:

> Los teóricos del discanto de los siglos XII al XIV, incluidos Franco de Colonia (etc), afirman que una voz discanto puede interpretar un punto de organum no mensural sobre la penúltima nota cadencial de un *cantus*. Los lugares para realizar melismas improvisados dentro de una pieza de discanto o polifonía podían llevar un calderón sobre la nota adecuada de cada voz. (Nettl, 1987, p. 188)

El solista debe basar su improvisación en los motivos característicos y en los temas principales de la obra dando lugar al desarrollo temático mediante la elaboración de ornamentos y variaciones del material expuesto. Es característica del concierto una cadencia o largo reposo, en donde el solista, sin acompañamiento y muy libremente, resume virtuosísticamente el material temático precedente (Pérez, 1981, p. 374) Del mismo modo, también es costumbre en estas cadencias variar los temas principales de la obra (Candé, 2002, p. 59). Representa una especie de fantasía, improvisación sin acompañamiento, sobre los temas principales (Bas, 1947, p. 325).

Este tipo de elaboración improvisada por el solista está en relación con las técnicas de transformación temática empleadas por Bach en sus *invenciones* y fugas y por la tradición establecida por los grandes maestros del desarrollo como es el caso de Haydn. No simplemente se limita a la modificación del perfil melódico o a la ornamentación melódica tan difundida en el Renacimiento y en el Barroco, del mismo modo en que los principios de variación crean variedad y contraste con el tema original puede modificarse cualquier elemento musical. Por consiguiente, el solista experimentado variará el ritmo, realizará una expansión o fragmentación de los temas, etc., consiguiendo en muchos casos una verdadera transformación temática. Sin embargo, debemos recordar que este tipo de elaboración se realiza sobre región de dominante y es función del solista crear un ambiente de inestabilidad caracterizado por el reposo suspensivo hasta llegar a su resolución en la cadencia perfecta del concierto clásico. Un recurso tipificado es el transporte de los temas hacia la dominante y la presentación de modulaciones que sugieran una armonía implícita basada en dominantes secundarios.

En definitiva, la *cadenza* clásica debe de ser un pasaje brillante y virtuoso que realza la figura del solista, debe ser una síntesis del material precedente y debe crear, en una justa proporción a la obra, un momento de tensión que finaliza el primer movimiento. Sin embargo, la especialización del oficio de compositor y el desarrollo de la notación, que suponen una representación cada vez más precisa del fenómeno sonoro, darán lugar a las composiciones con forma definitiva en las cuales el intérprete será el intermediario entre el creador y el público limitando la posibilidad de variar o modificar el material original. Hasta Beethoven, esta cadencia solía ser improvisada por el intérprete, sin embargo, los abusos de mal gusto le obligaron a escribirlas. (Pérez, 1981, p. 374). Definitivamente, los compositores tomaron la costumbre de escribir cadencias ellos mismos, no obstante, los intérpretes las sustituían con frecuencia por composiciones de su propia cosecha (Candé, 2002, p. 59).

Como vimos anteriormente, la notación dio lugar a la composición escrita de la música y a una tradición musical que depende en gran parte de la partitura para su transmisión, de este modo las composiciones tendrán una forma definitiva que irá sustituyendo a la improvisación y a la cadencia del concierto, en un principio improvisada, será escrita. No obstante, la necesidad de crear del artista, el estado de ánimo del momento y su formación musical que le permite conocer los criterios estilísticos del compositor le impulsan, en muchos casos, a realizar mediante

la improvisación una síntesis propia y una variación original del material presentado en la exposición del concierto.

Sobre la cualidad innata de la improvisación, mucho se ha escrito sobre las dotes musicales del joven Mozart y su prodigiosa memoria que le permitía recordar y reproducir las melodías que había oído:

> Hemos de decir que el pequeño no vacila en improvisar piezas todavía informes y a lanzarse a variaciones que su padre escucha maravillado. [...] sus dotes excepcionales deben ser perfeccionadas con una disciplina férrea. Por lo tanto, le entrena [su padre] a tocar de memoria, a repentizar, a improvisar, poniendo en el mismo plano la perfección del mecanismo y la de la creación. (Rémy, 1985, p. 17)

Esta cita está en relación con las dos cualidades de la improvisación, la innata y adquirida. En un primer momento el pequeño Mozart demuestra condiciones excepcionales y espontáneas para la música, pero a pesar de su carácter precoz necesitan ser ejercitadas para desarrollar su talento artístico. Una vez más la improvisación está presente en la pedagogía instrumental siendo un recurso que enriquece la formación musical del intérprete y desarrolla la creatividad permitiendo ejercer y alternar las funciones de intérprete y compositor. Si la práctica improvisada fue la manifestación más primitiva de la historia musical, a partir del siglo XVIII constituyó una prueba del talento, la imaginación y la inventiva de los músicos. Al igual que Bach, Mozart y Beethoven, utilizarán como recurso la improvisación demostrando sus dotes para la variación temática y la composición espontánea además de un gran virtuosismo en los instrumentos de la familia de teclado. Como testimonio se ofrece el de Daines Barrington, hombre de ciencia e incrédulo al arte de Mozart, que le sometió a una dura prueba musical cuyos resultados fueron publicados en la revista científica *Philosophical Transactions*: "Persuadido de que se trataba de una superchería, el desconfiado magistrado [Barrington] sometió al niño prodigio a un severísimo examen musical [...]" (Rémy, 1985, p. 30).

> Barrington se presentó a la prueba con una partitura en cinco partes que sabía, sin lugar a duda, que el muchacho nunca había visto. Mozart leyó con perfecto dominio y luego, a petición de Barrington, improvisó una canción lírica de amor con el único acompañamiento del teclado. [...] A Barrington le impresionó mucho el poder inventivo de Mozart y su experta modulación de una clave a otra. (AAVV, 1996, p. 6)

Esta publicación no es la única, existen numerosos artículos publicitarios de la época que atestiguan la práctica de la improvisación como ejercicio virtuosístico. El que se cita a continuación es el de un eslogan publicitario aparecido en Francfurt para anunciar un concierto que daría allí Mozart en agosto de 1763:

> No solo tocará la niña [Nanerl] que tiene doce años y el niño que tiene siete, conciertos compuestos por los más grandes maestros del clavecín, [...]. Además, acompañará sinfonías [...]. Finalmente improvisará en el clavecín u órgano en las claves más inimaginables durante el tiempo que se desee... (Pérez, 1981, p. 385)

En el caso de Beethoven, se conoce que improvisó ante la presencia de Mozart: "A los dieciséis años, durante un viaje a Viena, improvisó para Mozart de un modo tan brillante, que el maestro dijo a sus amigos: *En el futuro, este muchacho dará al mundo algo de que hablar*" (AAVV, 1996, p. 4).

> ...después de una primera pieza que podría considerarse como un trozo virtuosista aprendido de memoria, cuando le propone [Mozart] un tema para improvisar sobre él, lo que Beethoven hace con tanta maestría como ardor, no puede reprimir esta frase profética: *Escuchadle ! ¡Este muchacho dará que hablar !.*" (Gauthier, 1985, p. 20)

Debido al abandono progresivo de la improvisación por el perfeccionamiento de la notación musical podría pensarse que en este período de la historia de la música la práctica improvisada se reduce a un mero ejercicio de exhibicionismo. Sin embargo, se observa como los compositores

emplean la improvisación como procedimiento creativo dando lugar al desarrollo de una primera idea que surge espontáneamente y que más tarde se representará en la partitura convencional. Este tipo de procedimiento compositivo será empleado por Mozart, prueba de ello es la extensa producción de obras musicales en relación con su corta vida (1756-1791), cerca de setecientas cincuenta obras catalogadas por el musicólogo alemán Koechel. Se trata, sin lugar a dudas, de un tipo de composición donde la música fluye de una manera natural, directa y casi sin reflexión, como si partiera de una improvisación constante:

> Una de las cualidades de la música mozartiana es la espontaneidad y la naturalidad con la que crea sin cálculo alguno; escribía su música del mismo modo ingenuo y sencillo a como pensaba. Por esto muchas de sus obras salieron de su pluma de un solo impulso o trazo. (Pérez, 1981, p. 383)

Como veremos en el siguiente capítulo, esta cualidad de la composición de carácter improvisado será muy practicada por los compositores románticos. Schubert, Schumann, Chopin y Liszt son claros ejemplos de creadores espontáneos, gran parte de su música surge de un primer impulso, de un estado de ánimo concreto y de un contacto directo con el material sonoro a través de la improvisación al piano. Más tarde, reflexionan sobre lo creado, sobre la forma definitiva de sus obras y se plantean representarlas en la notación.

Como conclusión, la práctica improvisada sigue estando presente en el Clasicismo, se emplea en la cadencia del concierto y como técnica en los principios de variación y desarrollo. Representa un ejercicio virtuosístico y una prueba del talento y la imaginativa de los músicos muy valorado por el público además de cumplir con una doble finalidad: como procedimiento interpretativo y compositivo.

3.2. Romanticismo

Acerca de la práctica de la improvisación en el romanticismo se observa que, al igual que en el período clásico, se da exclusivamente en la música instrumental tanto como procedimiento interpretativo como procedimiento compositivo. Como proceso creativo está íntimamente relacionado con la estética romántica que sitúa la música en una posición privilegiada dentro de la jerarquía de las artes. El hecho de estar desprovista del carácter semántico y conceptual de la palabra la sitúa por encima de cualquier medio de comunicación siendo la música instrumental o pura la que más se aproxima a este ideal. La música será la representación directa y subjetiva del sentimiento del compositor y la improvisación responderá a una necesidad de crear en el momento y de representar espontáneamente su estado de ánimo. Sobre el proceso de creación, Aaron Copland distingue cuatro tipos de compositores: el constructivo, el tradicionalista, el explorador y el de inspiración espontánea, siendo este último representado por el improvisador y compositores como Schubert, Chopin o Liszt:

> Todos los compositores tienen inspiración, por supuesto, pero los de este tipo la tiene más espontáneamente. La música, sencillamente, brota de ellos. Y no alcanzan a anotarla con la suficiente rapidez. Casi siempre se puede descubrir ese tipo de compositor por lo muy prolífico de su producción [...]. Invariablemente trabajan mejor en las formas pequeñas. Es más fácil improvisar una canción que improvisar una sinfonía. Y no es fácil mantenerse inspirado de esa manera espontánea durante mucho tiempo cada vez. (Copland, 1955, p. 41)

Este caso especial de composición se ha dado durante toda la historia de la música occidental, basta recordar las adiciones al canto gregoriano (Tropos y secuencias), las formas basadas en la variación del renacimiento, el carácter improvisado de la música instrumental de Händel o la extensa producción de Vivaldi o Mozart. Sin embargo, debido a la expresión subjetiva y espontánea del estado de ánimo del compositor, es en el romanticismo donde cobra mayor importancia. La extensa producción de Schubert está relacionada con el modo espontáneo de composición y la inspiración melódica que lo asemeja a Mozart:

> Fue junto con Mozart el genio musical más puro de la historia, una especie de visionario; escribía sin piano (durante mucho tiempo no lo tuvo), de un solo tirón y generalmente sin tachaduras, tan rápido como le permitía la pluma." (Candé, 2002, p. 298)

> Rara vez disponía Schubert de un piano. Componía de modo vertiginoso y de memoria, sin muchas correcciones, y dejó a sus 31 años de vida una enorme producción en todos sus géneros." (Michels, 1982, p. 469).

La composición de carácter improvisado será muy practicada por los compositores románticos, como advertimos anteriormente, gran parte de su música surge de un primer impulso. Será la música para piano, concretamente en las formas menores románticas basadas en piezas populares con títulos descriptivos, en danzas estilizadas, en el *preludio*, la *fantasía*, y el *impromptu*, donde encontramos mayor grado de improvisación. En cualquier caso, se trata de piezas libres, de carácter casi improvisado, sin ninguna forma especial determinada (Pérez, 1981, p. 452). Podríamos afirmar que la época romántica se enamoró de la fantasía para evitar las obligaciones de las formas *estrictas* del clasicismo (AAVV, 1981, p. 464).

De este modo, un análisis de este tipo de piezas nos confirma el uso de la improvisación como procedimiento compositivo:

3.2.1. El Preludio

En un principio era una forma libre e improvisada que antecedía a la suite y que utilizaron maestros como L. Couperin y N. Lebèque en el S.XVII, se estructura a partir de Bach adoptando la forma sonata o forma rondó. Sin embargo, el carácter libre de los preludios de Chopin basados en pequeños fragmentos melódicos o rítmicos con interludios modulantes y la fama del compositor como gran improvisador, confieren a este tipo de piezas breves la denominación de improvisaciones siendo la práctica improvisada el procedimiento compositivo más habitual: "En el siglo XIX se independizó como pieza de carácter. [...], estos preludios casi siempre se improvisaban. Su estilo instrumental y una *libertad formal* derivada de la improvisación se conservaron a través de la historia de este género" (Michels, 1982, p. 141). "La mejor manera de considerar los *Préludes* op.28 (1836-39) de Chopin es hacerlo como improvisaciones en vez de como la paradoja de preludios que prolongan preludios" (Ness, 1987, p. 826).

3.2.2. La Fantasía

Básicamente, es una composición que no se adapta a ninguna de las formas tradicionales, es elaborada con plena libertad y es sinónimo de capricho. Utiliza la improvisación como procedimiento compositivo o intenta representar un carácter improvisado sin una constitución formal previamente establecida.

> Se denomina así a toda composición libre y cercana a la improvisación, pero que no excluye el rigor ni la relación con las formas estrictas de uso. También se usa esta denominación para las composiciones en las que la forma no tiene sino una importancia secundaria. (AAVV, 1991, p. 464)

Julio Bas la equipara con el preludio: "Cuando precede a otra forma más concreta, especialmente la Fuga, la Fantasía tiene a menudo su máximo carácter de improvisación." (Bas, 1947, p. 326). Joaquín Zamacois afirma que con el nombre de *fantasía* se denominó a aquellas composiciones que no presentaban la forma sonata: "Tenía cierto aspecto de improvisación, y en ella eran frecuentes los cambios de compás, de movimiento y de temas. Al ser creada la *Sonata*, la denominación *Fantasía* se reservó para la mayor parte de obras no sujetas al plan de aquélla." (Zamacois, 1997, p. 230).

Independientemente de su clasificación como género, de lo que sí queda constancia es de su carácter improvisado: "En su acepción normal, fantasía ha significado simplemente el hecho de improvisar. [...]. Por extensión, puede aplicarse a una pieza que trata de dar la impresión de fluir espontáneamente de la imaginación y del deleite en la interpretación digital por parte de un intérprete" (Ness, 1987, p. 418).

3.2.3. El Impromptu

Es una pieza instrumental de carácter improvisado y relativamente moderna, aparece en las composiciones para piano del siglo XIX. Mientras hay autores que clasifican esta pieza al margen de cualquier forma convencional, hay otros que insisten en describirla como una forma ternaria. Según Mariano Pérez, el contenido prevalece respecto a la forma: "Pequeña composición instrumental improvisada, libre y espontánea, desligada de toda precisión formalista. Fue consagrada por Schubert y Chopin." (Pérez, 2000, p. 180).

Francisco Llacer y Amando Blanquer consideran el impromptu como una forma preestablecida sin negar su carácter improvisado:

> ...palabra francesa de raíz latina que significa *improvisación*, es una pequeña obra instrumental en forma de Lied desarrollado o con carácter de estudio. La estructura ternaria A-B-A es la más utilizada [...]. Chopin, Schubert, Schumann, etc., escribieron obras de este tipo. (Yácer, 1982, p. 110)

> Como su nombre indica, el impromptu es una improvisación, una ocurrencia momentánea. Como forma musical es muy variable, va desde la pequeña pieza instrumental de J.H. Worzischek (1971-1825), hasta los de F. Schubert que están escritos en forma de minueto, intermezzo, pasando por la forma bipartita en Schumann, [...] la forma tripartita en Chopin. (Blanquer, 1989, p. 108)

Independientemente de su clasificación formal, de lo que sí queda constancia es de su carácter improvisado: "En el siglo XIX y desde entonces, una composición, generalmente para piano, en un estilo informal o improvisado, o concebido quizás para sugerir el resultado de una inspiración repentina." (Morgan, 1987, p. 527).

Un aspecto importante de la improvisación como procedimiento compositivo es que debemos diferenciar en qué grado está presente y participa del proceso creador, y en qué grado el compositor utiliza la selección y combinación de los elementos musicales y las ideas espontáneas en relación con el plan formal. Brillante es la exposición de Joaquín Zamacois cuando describe el término *impromptu* que nos hace reflexionar sobre el concepto de improvisación en este tipo de piezas:

> ...en el lenguaje *formal*, representa tanto como decir que la estructura de la obra no es el resultado de una ordenación meditada, de un plan trazado de antemano, sino que va desarrollándose espontáneamente, al brotar de las ideas, desligado el compositor de toda preocupación y abandonándose por completo al propio estro. Esta significación no debe tomarse al pie de la letra, pues, desde luego, ninguna composición escrita puede haber sido improvisada. Quiere expresarse únicamente que su estilo, carácter y forma, son causa de que lo parezca. (Zamacois, 1997, p. 232)

Es cierto que la forma definitiva de una pieza escrita jamás ha podido ser improvisada en su totalidad, pero también es cierto que el carácter final y la sensación de lo imprevisto responden a un tipo de expresión espontánea. Se puede afirmar que el origen de las ideas musicales y gran parte de los desarrollos basados en las transformaciones temáticas son fruto de la práctica improvisada. La predilección por la expresión y el contenido frente al plan formal, el impulso interior y el estado de ánimo del músico romántico sólo pueden encontrar una exteriorización mediante la improvisación. La cualidad espontánea de la música dará lugar a las modulaciones poco convencionales y caprichosas, a los cambios de compás inesperados, a las frases irregulares y en definitiva a un planteamiento informal y a un desarrollo planificado en sus líneas básicas. No obstante, el resultado definitivo de la pieza se basará en la observación y el análisis de lo que se ha creado de modo improvisado y es en este momento donde el improvisador se convierte en un compositor convencional seleccionando y combinando el material sonoro. Éste realizará las correcciones oportunas y la adaptación formal más o menos precisa pero la esencia y el estilo jamás podrán negar el intento de crear en el momento y la práctica improvisada.

A continuación, se citan compositores que utilizarán la práctica improvisada como procedimiento compositivo frente a los planteamientos formales.

Gran parte de la música de Schumann será fruto de la improvisación:

> La mayoría de las veces procede por yuxtaposición de ideas, como en una improvisación y en las composiciones más extensas manifiesta predilección por las variaciones. [...] . La improvisación al piano fue el principal estímulo de su inspiración, tanto en las composiciones sinfónicas como en la música de cámara; la instrumentación parece una operación ajena a la composición. (Candé, 2002, p. 301)

> Muchas de sus piezas sugieren matices de improvisación, como si fueran más bien el resultado de felices aventuras con el teclado, que su sobrio planteamiento. (Moore, 1983, p. 183)

En la música de Karl Maria von Weber observamos un planteamiento poco formalista debido al estilo improvisado: "La forma es por lo general imperfecta, y sus sonatas tienen a menudo un aire improvisado, pero la calidad poética de esta música es notable." (Candé, 2002, p. 355).

Liszt utiliza la improvisación como fuente de inspiración de la que partirán los temas y las ideas musicales, más tarde procede a su elaboración: "[En los conciertos, sonatas] La *improvisación* y las *adaptaciones* están tan determinadas por el momento concreto como el virtuosismo externo; en cambio, la elaboración temática, en una composición trabajada de modo cíclico o con variaciones, se basa en la tradición musical" (Michels, 1982. p. 481). "Es un genial improvisador lleno de imaginación. Su irradiación fue grande en su época, siendo el gran orientador musical del siglo XIX" (Pérez, 1981, p. 458).

De modo general, se puede afirmar que la improvisación como fruto de la expresión musical espontánea predomina en las pequeñas formas, la elaboración y el tipo de composición convencional representan el proceso utilizado en las piezas de grandes dimensiones:

> Cualquiera que haya sido, sin embargo, la vena temática del romanticismo no debe deducirse que estas melodías nacieran siempre espontáneamente de la pluma de los compositores. Los numerosos cuadernos de bocetos de Beethoven, o las diferentes versiones del comienzo del *Cuarteto* de C. Frank, así lo indican; [...] George Sand cuenta que Chopin ensayaba una y otra vez al piano los fragmentos melódicos que sus paseos le inspiraban. (AAVV, 2001, p. 619)

En definitiva, sobre el concepto de improvisación como procedimiento compositivo, debemos diferenciar la composición basada en la práctica improvisada de la búsqueda y la intención del compositor de crear un estilo que dé la impresión y el carácter de improvisado. No obstante, existen compositores, como es el caso de Beethoven, que a pesar de utilizar la improvisación en la práctica interpretativa representan el extremo opuesto, es decir, el tipo de compositores constructivos que optan por un trabajo elaborado en los procedimientos compositivos: "Beethoven no fue de ningún modo un compositor inspirado en el sentido en que lo fue Schubert. Fue de los que parten de un tema, lo hacen una idea germinativa y sobre eso construyen una obra musical, día tras día, laboriosamente" (Copland, 2002, p. 42).

Esta alternancia en los procesos creativos de una misma época histórica se repite a lo largo de la historia de la música, improvisación y composición están íntimamente relacionadas. Mientras la práctica improvisada dará lugar a la creación espontánea de una pieza también será la base de la inspiración de una primera idea representada por el tema musical. Ésta supone un punto de partida, el inicio de lo que más tarde, mediante la composición elaborada y el trabajo minucioso, dará lugar a una obra precompuesta o escrita. Deducimos que la improvisación estaría más cerca de la inspiración y de lo involuntario que del trabajo consciente y el oficio del compositor. Sin embargo, anteriormente se demostró como la práctica improvisada responde a un ejercicio donde entran en juego tanto la inspiración como la técnica y el aprendizaje.

En definitiva, compositores constructivos como Beethoven, caracterizados por las obras de grandes dimensiones, darán gran importancia a la improvisación como procedimiento compositivo preferentemente en las piezas de carácter breve y de expresión espontánea frente a los grandes tipos formales. Sobre la costumbre en el romanticismo de organizar veladas musicales en los salones aristocráticos donde músicos como Chopin o Schubert deleitaron a grupos reducidos de amigos y melómanos, se observa que el tipo de repertorio combinaba piezas

escritas con improvisaciones: "Con frecuencia improvisa [Chopin], con tal genio que algunos amigos, Grzimala entre ellos, llegan a defender que sus improvisaciones tienen aún más valor que las composiciones escritas." (Ortega, 1995, p. 42).

En este capítulo se ha querido integrar las últimas tendencias del siglo XIX incluyendo el Nacionalismo y los estilos postrománticos. De este modo, el acercamiento a lo popular y el folklore, ya presentes en muchas de las obras de los compositores románticos, darán lugar a un deseo de los músicos de reflejar su nacionalidad musicalmente. Sobre la tendencia nacionalista nació el concepto de *folklore imaginario*, es decir, la unión entre la imaginación y la creatividad del compositor y la expresión popular de una cultura determinada ampliando las posibilidades melódicas, rítmicas y armónicas. Al respecto, duras son las palabras de Schömberg, que considera que se desvirtúa el carácter espontáneo de la música popular al fusionarla con la tradición culta o artística:

> Schönberg ha clamado contra las *sinfonías folcloristas,* señalando que la música folclórica, a diferencia de la que él llama artística, siempre es perfecta porque brota de la improvisación, es decir, de un relámpago de la inspiración. Las discrepancias entre las formas más amplias y la sencilla construcción de las cadencias folclóricas contenidas en la estrecha extensión de una escala y basadas en sencillas progresiones armónicas son, a su juicio, insalvables. (Campo, 1995, p. 27)

Una vez más, entra en juego la relación entre la improvisación y carácter espontáneo de la música y los procedimientos compositivos de la tradición culta basados en la elaboración temática, el desarrollo y el oficio de composición. Compositores y virtuosos como Liszt utilizarán el folklore y la temática popular como base de sus obras y, además, como se comprobó anteriormente, utilizarán la improvisación como procedimiento compositivo para la búsqueda de ideas musicales que más tarde organizan y planifican en la composición convencional:

> En música tenemos que señalar el interés que Liszt concedía a la improvisación, fase inicial de la invención, en la que los dedos caminan, dentro de un mundo de fórmulas más o menos convencionales, en busca del destello implícito, del estado de gracia que favorezca al proceso orgánico y la elaboración de un orden determinado. (Gauthier, 1981, p. 40).

En esta fase inicial de la invención, que en el caso de Liszt constituye un preliminar al proceso compositivo tradicional, se emplea la improvisación basada en fórmulas. Recordemos los planes formales preestablecidos en la Edad Media para la *salmodia*, las técnicas de ensamblaje de elementos segmentarios del repertorio gregoriano en la *centonización*, las *cláusulas de discanto* de la polifonía medieval o las fórmulas de ornamentación en las *disminuciones* y la *coloratura* en el Renacimiento y observaremos que el uso de fragmentos estereotipados se ha dado durante toda la evolución de la práctica improvisada.

En definitiva, Liszt utilizará material temático del folklore y sobre él experimentará de forma improvisada al piano dando lugar a la yuxtaposición de ideas, desarrollos y modulaciones de carácter imprevisto. La pieza definitiva será el resultado de la unión entre inspiración e improvisación y el trabajo minucioso de la composición elaborada. Albéniz, fiel seguidor de la estética de List, también utilizará material del folklore y la improvisación como procedimiento compositivo. En 1880, se encuentra con el compositor húngaro e improvisa ante él: "Parece que le he gustado mucho, sobre todo, cuando improvisé una danza sobre un tema húngaro que me proporcionó él. [...]" (Gauthier, 1981, p. 38). "Ya hemos visto que Albéniz tenía una gran práctica y poseía, sin duda por esa razón, un completo arsenal de recetas prefabricadas" (Gauthier, 1981. p. 38).

Suponemos que Albéniz improvisaría sobre fórmulas-tipo aprendidas de antemano realizando combinaciones aleatorias y secciones de transición. Sin embargo, el tipo de modulaciones presentadas y las transformaciones del tema propuesto serían imprevistas y espontáneas. Sobre la improvisación como prueba de la inventiva de los músicos, se observa que es un recurso habitual muy utilizado por Liszt para evaluar la capacidad de reacción y la musicalidad. Estímulos que, en otras ocasiones, Liszt había prodigado a todos los compositores auténticos que acudían a solicitar su veredicto, se llamarán Borodin, Grieg o Smetana (Gauthier, 1981, p. 40).

El nacionalismo de Albéniz, influenciado por los procedimientos de Liszt, dará lugar a una tendencia improvisada sobre el uso del folklore:

> ...un nacionalismo de tipo rapsódico, con lo que este adjetivo significa la libertad y la fantasía. [...] A partir de 1870, se verá a Albéniz desdeñar las pequeñas piezas de salón o de fantasía, y caminar lentamente hacia las improvisaciones de carácter español, bosquejo de lo que se convertirá más tarde, en la *Iberia.* (Gauthier, 1981, p. 41)

Improvisaciones de carácter español que, como vimos anteriormente, pueden clasificarse como piezas donde la intención del compositor es la búsqueda de un estilo que dé la impresión y el carácter de improvisado. No obstante, queda constancia de las dotes para la improvisación de Albéniz el cual, al igual que Liszt, pudo utilizar un procedimiento mixto entre la práctica improvisada y la composición elaborada.

Como conclusión, la práctica improvisada sigue estando presente en el Romanticismo, representa un ejercicio virtuosístico y una prueba del talento y la imaginación de los músicos muy valorado por el público además de cumplir con la doble finalidad, como procedimiento interpretativo y compositivo.

La presencia de la improvisación en el proceso creativo se da preferentemente en las pequeñas piezas para piano frente a las composiciones de grandes dimensiones dando lugar a una predilección por el contenido frente a la forma. Responde a una necesidad de crear en el momento, a un impulso interior y un estado de ánimo en concreto que desemboca en un planteamiento informal y un desarrollo planificado en sus líneas básicas.

CONCLUSIONES

A través de nuestra investigación demostramos que:

1. La improvisación se dio a lo largo de toda la historia de la música y el tipo de procedimientos utilizados, aunque son característicos de cada período, son similares en la mayoría de los estilos y épocas.
2. Los modelos de improvisación, al igual que la propia evolución de la composición tradicional, han estado basados en una tradición constantemente renovada que ha constituido la principal fuente de inspiración.
3. La originalidad de la improvisación ha sido evaluada a través del tiempo según el grado de continuidad a la tradición establecida o la ruptura con los modelos precedentes.
4. La ausencia de notación musical y la transmisión de la música por tradición oral favorecieron su práctica y difusión tanto entre los intérpretes como entre los compositores.
5. Su práctica se reduce considerablemente con la aparición de la notación y los sistemas gráficos de representación del sonido.
6. El improvisador es un compositor en potencia y al igual que el compositor tradicional parte de las mismas premisas para organizar, seleccionar y modificar el material sonoro.
7. Las técnicas de improvisación deben de aproximarse a los procedimientos compositivos convencionales, la única diferencia radica en el tiempo de reacción del que dispone el improvisador. Este factor afecta en gran manera a la respuesta que da como resultado una expresión creativa, una actividad espontánea y una acción imprevisible.
8. La improvisación responde a una doble finalidad: como procedimiento interpretativo y compositivo. Como procedimiento compositivo responde a una actividad mixta que compagina la inspiración del momento con la técnica de la composición elaborada.
9. La práctica de la improvisación implica un amplio y riguroso conocimiento teórico-práctico de las leyes que rigen el discurso musical, los recursos compositivos, los principios formales o los diversos sistemas intelectuales de organización musical creados por el hombre como el contrapunto o la armonía. Esta actividad ha estado presente, entre otras manifestaciones, en el canto gregoriano, en la polifonía medieval, en el barroco, etc., y se ha demostrado que los intérpretes realizaban sus improvisaciones con un gran conocimiento de los elementos constitutivos del estilo y una gran preparación. Así pues, el cantor litúrgico dominaba los *modos gregorianos*; el organista la técnica *supra librum*; el clavecinista barroco la armonía y

partiendo de esta base previa realizaban respectivamente, los melismas, la polifonía improvisada y el bajo continuo.

10. La improvisación amplía y enriquece la formación del músico desarrollando la creatividad y dotándole de recursos que le permiten ejercer y alternar las funciones de intérprete y compositor.

REFERENCIAS

AAVV. (1991): Enciclopedia Larousse de la música, Barcelona, Argos Vergara.
AAVV. (1996): Los grandes de la música clásica, Barcelona, Time Life Books.
AAVV. (2001). Historia de la música, Volumen 1, Madrid, Espasa Calpe.
Alain, O. (1974): Bach. Madrid, Espasa Calpe.
Bas, J. (1947): Tratado de la forma musical, Buenos aires, Ricordi.
Blanquer, A. (1989): Análisis de la forma musical, Valencia, Piles.
Campo, D. (1995): Dvorak, Madrid, Alianza.
Candé, R. (2002): *Nuevo diccionario de la música, Volumen 1 Términos musicales*, Barcelona, Ed. Robinbook, p 278.
Copland, A. (1955). Cómo escuchar la música, Méjico, Fondo de Cultura Económica.
Fubini, E. (1988): La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX, Madrid, Ed. Cast. Alianza Música.
Fuller, D. (1987): Diccionario Harvard de la música, Madrid, Alianza.
Gauthier, A. (1985): Beethoven, Madrid, Espasa-Calpe.
Holst, Imogen. (1971): ABC de la música, Barcelona, Taurus.
Larue, J 1989): Análisis del estilo musical, Barcelona, Labor.
Michels, U. (1982): Atlas de música, Volumen 1, Ed cast., Madrid, Alianza editorial.
Moore, D. Guía de los estilos musicales, Madrid, Taurus ediciones, 1983, p 31.
NESS, A., (1987): "Preludio". En: Diccionario Harvard de la música, Madrid, Alianza.
Nettl, B. (1987): Diccionario Harvard de la música, Madrid, Alianza.
Ortega, R. (1995): Chopin, Madrid, Alianza, 1995.
Peñalver, J.M. (2010): El valor humano de la improvisación musical y su influencia en el desarrollo de los temas transversales en la educación obligatoria española. En revista El ARTISTA, núm. 7, pp. 152-164.
Peñalver, J.M. (2013): Análisis de la práctica de la improvisación musical en las distintas metodologías: características y criterios de clasificación. En revista ARTSEDUCA. Num. 4. pp. 74-85. 2013
Pérez, M. (1981): El universo de la música. Madrid: Musicalis.
Pérez, M. (2000): Diccionario de la música y los músicos, Madrid, Istmo.
Rémy, Y. (1985): Mozart. Madrid, Espasa- Calpe.
Tassart, M. (1991): "Grecia". En: Enciclopedia Larousse de la música, Barcelona, Argos Vergara.
Yácer, F. (1982): Guía analítica de formas musicales para estudiantes, Madrid, Real Musical.
Zamacois, J. (1997): Curso de formas musicales, Cooper City (EEUU), SpanPress Universitaria.

[i] *Quironomia*. (Del griego *chei*r, mano). "La utilización de movimientos de la mano para indicar la altura aproximada o

el perfil melódico a los cantantes." AAVV (1987): *Diccionario Harvard de la música*, Madrid, Alianza.

[ii] *Notación alfabética griega*: "La notación alfabética griega (desde el siglo VI a.C.) desempeñó un importante papel en la teoría y la enseñanza. Había dos sistemas, uno más antiguo para la música instrumental, y otro más reciente para la música vocal. Ambas son notaciones alfabéticas, empleando la escritura vocal el alfabeto jónico de modo sumamente sistemático: cada letra designa una altura de sonido, a saber, alfa, el grado diatónico fundamental fa, beta, el grado cromàtico simplemente alterado Fa sostenido, y gamma, el grado enarmónico doblemente alterado. En la escritura instrumental, el mismo signo se gira correspondientemente dos veces. La octava inicial es la central, la superior se designa con un exponente ´ (como se sigue haciendo hoy en día), y la inferior se expresa poniendo los signos cabeza abajo." Michels (1982): *Atlas de música,* Volumen 1, Ed cast., Madrid, Alianza editorial, p 175.

[iii] Sistema perfecto o *teleion*: "Partiendo del modo dorio, considerado como el más representativo, se constituía la escala general base del sistema, que abarcaba dos octavas al ampliarse dicho modo inicial con dos tetracordos, también dorios, uno superior y otro inferior; con ello resultaba un conjunto de cuatro tetracordos iguales, al cual se le añadía un sonido en la parte grave, con lo que se completaba el ámbito de las dos octavas. Los cuatro tetracordos constituyentes de esta escala general, se denominaban respectivamente, agudo, superior, medio y grave, la nota más aguda nete, la central mese y la más grave proslambanomenos (nota añadida). Seguí (1978): *Teoría musical* II, Madrid, Unión Musical española, p 27.

[iv] *Sistema modal*: "[…] era el tetracordo descendente la unidad fundamental de este antiguo sistema musical. Según si el semitono se hallara entre los dos sonidos graves, entre los dos centrales o entre los dos agudos, se originaban tres tipos distintos de tetracordos: Dorio, frigio, lidio. De la reunión de dos tetracordos iguales se constituía la escala modal correspondiente. Estos tres modos eran considerados principales y cada uno de ellos tenía su correspondiente derivado, que se constituía cambiando la disposición de los tetracordos, de forma que el tetracordo superior se colocaba a continuación del inferior,y añadiendo una nota, necesaria para completar la escala de ocho notas. Hipodorio, hipofrigio, hipolidio. *Ibid*, pp 24-25

[v] Ethos*: "Entre los pueblos antiguos, y sobre todo en el griego, era el diferente carácter, y por lo tanto la influencia moral que cada modo podía ejercer sobre el individuo: dórico, heroico y viril, frigio, apasionado, lidio, femenino." Pérez (2000):* Diccionario de la música y los músicos*, Madrid, Istmo, 2000, p 396.*

[vi] *Nomoi*: "[...] dentro de un contexto musical, los nomoi hayan sido melodías que se establecieran de forma rigurosa para las diferentes ocasiones a las que se destinaran, o en orden a la consecución de los efectos que debieran haber producido (...) el término nomoi equivaldría, más o menos, a melodía, a motivo o a tema" (...) tema melódico construido según un modo determinado de antemano, que se correspondía con un ethos concreto..." FUBINI (1988): *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, Ed cast, Madrid, Alianza editorial, p 35.

[vii] *Nomos khitaródico*: "En el siglo VII, la recitación de la epopeya va recayendo paulatinamente en un narrador el rapsoda, mientras que el proemio se desarrolla para convertirse en un trozo musical autónomo, el nomos khitaródico, el cual espone la khitarodia independientemente de la epopeya [...] constaba de siete partes, Archa, Metarcha, Katatropa, Metakatatropa, Omphalos, Sphragis, Epilogos". Michels (1982): *Atlas de música,* Volumen 1, Ed cast., Madrid, Alianza editorial, p 171.

[viii] *Fórmula de salmo*: "Initium, giro introductorio ascendente, tenor, nota de recitación dependiendo el número de notas del número de sílabas del texto, flexa, pequeña cesura en la cual, la voz desciende un poco, mediatio, cadencia media con un pequeño melisma, terminatio, reconduce al tono final. Michels (1982): *Atlas de música***,** Ed cast, Madrid, Alianza editorial, p 181.

[ix] *Sistema modal eclesiástico*: "El sistema de los modos eclesiásticos, como su antecesor el de la iglesia de Oriente y las clásicas armonias (escalas) griegas, se basa en las diversas clases de octavas diatónicas que pueden obtenerse partiendo de cada una de las siete notas naturales. Aunque los modos eclesiásticos han sido siempre los mismos, el orden de colocación y la forma de llamarlos han variado según las épocas. Se enunciaban primero los cuatro auténticos, que se distingían por el número de orden: protus; que partía de re, deuterus; que partía de mi; tritus, que iniciaba su escala en la fa; tetradus, que comenzaba por el sol. A continuación de estos seguían los modos derivados o plagales, que ocupaban los lugares del quinto al octavo, partiendo de las notas la, si, do,re." Seguí (1978): *Teoría musical II* , Madrid, Unión Musical Española, p 30.

[x] *"Adición, sustitución o interpolación de un texto poético o musical en las melodías tradicionales del canto llano. La palabra tropo parece tener una doble etimología. El latín tropus (del griego tropos) significa manera y designa por extensión una figura que modifica el sentido de las palabras o procede de una transferencia de significado. Por otra parte, en latín medieval, tropare significa componer, de donde viene el trobar del antiguo provenzal (trouver, inventar una poesía, una canción). Candé (2002):* Nuevo diccionario de la música, Volumen 1 Términos musicales*, Barcelona, Ed. Robinbook, p 278.*

[xi] "Especie de himno, basado sobre los largos melismas gregorianos vocalizados del Jubilus, sin texto, que seguían al aleluya de la misa, y a los que se les aplicó un texto o prosa silábicos a cada nota para su mejor retención. Luego se independizaron como piezas litúrgicas interpoladas". Pérez (2000): *Diccionario de la música y los músicos*, Madrid, Istmo, p 182.

[xii] Monodía se opone a polifonía para designar el canto a una sola voz, con o sin acompañamiento, tal y como fue practicado desde la antigüedad (Canto llano, trovadores, troveros y minnnnesänger, canción popular." Candé (2002): *op cit*, 171.

[xiii] *Musica enchiriadis*: "Históricamente, el primer testimonio del canto polifónico se encuentra en un tratado de teoría musical del siglo IX titulado Musica enchiriadis, atribuido a Hucbald de Saint-Amand, así como en una obra de filosofía, De divisione naturae, de Juan Escoto Erígena". AAVV (2001): *Historia de la música*, Volumen 1, Madrid, Espasa Calpe, pp 101-102.

[xiv] Discantus*: "Polifonía medieval, improvisada o escrita, en la que todas las voces se mueven esencialmente a la misma velocidad. La polifonía más antigua, sea improvisada o escrita, es una polifonía nota-contra-nota, que recibió asimismo los nombres de*

diafonía, organum, y algo más tarde, discanto". Aavv (1987): Diccionario Harvard de la música*, Madrid, Alianza, p 343.*

[xv] *Cifra*, *tablatura*, "Es la notación a base de cifras y letras que se usó para la música de algunos instrumentos, sobre todo para órgano, clave, laúd y tiorba, desde el S XIV hasta el XVIII [...]. Su utilidad consistía en que, en lugar de enseñar las notas en el pentagrama, indicaba directamente el dedo que pulsaba la tecla o rozaba la cuerda mediante cifras (notación cifrada) o letras (alfabética)". Pérez, M. (2000): *Diccionario de la música y los músicos*, Madrid, Istmo, p 247.

[xvi] "La división de las notas de una melodía en otras más breves con la intención de ornamentar, ya se haga de manera escrita o improvisada." Fuller, D. "Disminuciones", AAVV (1987): *Diccionario Harvard de la música*, Madrid, Alianza, p 345.

[xvii] *Invenciones* "Nombre dado por Bach a ciertas piezas breves a dos voces, en imitación contrapuntística, del mismo modo que a las de tres voces las llamo sinfonías". Pérez, M. (2000): *Diccionario de la música y los músicos*, Madrid, Istmo, p 187.