

Improvisando

Luca Chiantore

“La lógica te lleva de A a B; la imaginación te lleva a cualquier lugar”, recita un célebre aforismo habitualmente atribuido a Albert Einstein. No parece, en realidad, que el gran físico y pensador haya dejado escrito nunca eso. Se trata probablemente de una libérrima paráfrasis de una frase que sí pronunció el físico alemán en 1929: “La imaginación es más importante que el conocimiento. El conocimiento es limitado; la imaginación abarca el mundo entero”. Y esta idea ha sido a menudo reivindicada desde el mundo del arte y de esa música que el propio Einstein cultivó con entrega y maestría. Pero ¿toda la música guarda la misma relación con la imaginación? ¿Planificar un programa inusual, con una combinación de obras que a nadie se le había ocurrido jamás, e interpretar –magníficamente– un repertorio escuchado una y mil veces son equivalentes? Y ese mismo repertorio, ¿podemos interpretarlo de un modo plenamente avalado por la tradición o, por el contrario, encontrar en él caminos inesperados y sorprendentes?

IMPROVISACIÓN E IMAGINACIÓN

La improvisación, que protagoniza este ciclo, parece guardar una relación privilegiada con la imaginación. Para componer, por supuesto, la imaginación es también fundamental, pero en ese caso tenemos tiempo para sopesar opciones, descartar alternativas y encontrar la mejor solución. Lo resumió a la perfección el saxofonista Steve Lacy cuando le pidieron resumir la diferencia entre composición e improvisación en quince segundos: “La diferencia –dijo Lacy– es que cuando compones tienes todo el tiempo del mundo para pensar qué puedes decir en quince segundos; improvisando, sólo tienes quince segundos”. Asimismo, a la hora de la interpretación de una obra dada, necesitamos fantasía y creatividad para no limitarnos a una simple reproducción de modelos preexistentes, pero la partitura nos sirve de guion y es a menudo sorprendentemente detallada.

Con la improvisación, cualquier referencia está en nuestro bagaje previo; en el camino tomamos constantemente

decisiones que son puntos de no retorno, sin que una hoja de ruta nos diga en todo momento cómo proceder. Pero ¿qué significa, en realidad, improvisar? Significa actuar de un modo que no estaba planificado de antemano. En música y en todo lo demás. Nos lo recuerda la propia etimología: *improvisar* viene de *improvisus*, es decir, aquello que no está *pre-visto*. Es, literalmente, lo *imprevisto*. Así que podemos improvisar en música como podemos improvisar una escapada de fin de semana, decidir en el último momento qué cocinaremos una noche o que se nos ocurra de repente llamar a ese amigo con quien llevamos tiempo sin hablar. Esas mismas operaciones, si las hemos planificado de antemano (aunque sea unos minutos), dejan de ser improvisadas en el momento de convertirse en realidad. De ahí que, en el plano estrictamente neurológico, la improvisación nunca sea tal, a menos que acontezca realmente en un tiempo tan breve que nuestra propia mente no pueda controlar conscientemente el conjunto del proceso. Y esto sucede continuamente en la música: la velocidad a la que se suceden ritmos y armonías en una obra musical supera a menudo esa velocidad, de ahí que la improvisación musical haya suscitado interés por sus implicaciones motoras, perceptivas y cognitivas.

Asimismo, la música guarda una relación múltiple con la improvisación, porque estas decisiones no se toman únicamente cuando estamos lejos de una partitura: quien toca puede improvisar un cambio de sonoridad sin por ello cambiar ni una nota, o puede darse un énfasis inesperado a una nota perfectamente escrita en una partitura, o insertarse una ornamentación que no estaba prevista.

Por este motivo es tan difícil saber, a la hora de la escucha, qué es lo que está propiamente improvisándose. Porque aquella cadencia que tal vez tanto nos haya sorprendido en medio de un concierto o al final de un aria, y que tanto se apartaba de cualquier otra interpretación de esa misma obra que habíamos escuchado hasta el momento, tal vez estuviera planificada previamente hasta el más mínimo detalle. O tal vez no.

Pero más importante aún es recordar que, por muy repentinas que sean esas decisiones, nunca nacen de la nada, ni suponen asomarse a un mundo desconocido, como si se tratara de poner la mente en blanco y volverse médiums de alguna fuerza trascendente. Exactamente como aquel plato que cocinamos con lo que encontremos por casa, una improvisación supone acudir a habilidades que conocemos de antemano: si no sabemos cocinar, no habrá inspiración que valga. De hecho, la improvisación necesita de esas habilidades adquiridas aún más que cualquier reproducción automática de instrucciones estereotipadas. Adaptarse al momento supone conocer más que nunca los códigos, adelantarse a los acontecimientos y encontrar los medios adecuados para los fines que persigamos.

ENTRE PASADO Y PRESENTE

Por este motivo, la improvisación necesita un entrenamiento consciente y un aprendizaje meticuloso de patrones, estructuras, códigos estilísticos y recursos técnicos. Así se percibía y se enseñaba la improvisación en nuestro propio pasado, al igual que sucede hoy, entre quienes la cultivan.



Programa del concierto del 2 de abril de 1800, en el que Ludwig van Beethoven estrenó su Sinfonía n.º 1, su Septeto, op. 20 y uno de los dos primeros conciertos para piano. Entre una obra y otra, como era habitual en él, “fantaseó”, es decir, improvisó una fantasía.

Hasta bien entrado el siglo XIX, de hecho, la improvisación era la prueba máxima de habilidad. El verdadero virtuosismo suponía, más allá del buen gusto y de un apabullante dominio de la dimensión motora, también un manejo superlativo del lenguaje compositivo. Y ahí encontramos a Bach, a Handel, a Beethoven, todos ellos grandes improvisadores en público, así como a varias mujeres que sólo recientemente estamos empezando por fin a reivindicar en su inmensa estatura, como Hélène de Montgeroult y Maria Szymanowska. Tanto es así que, durante siglos, las propias obras publicadas bebían de la práctica de la música improvisada, de la cual eran más bien un eco y, a menudo, constituían a su vez un punto de partida pensado para ser desarrollado ulteriormente en el momento de ser interpretadas. Era con la improvisación como te abríais camino en el mundo profesional; las partituras podían ser una

fuente de ingresos y una manera de estar presentes en el imaginario de quienes amaban hacer música en casa, pero las exhibiciones a solo más aclamadas eran las improvisaciones.

A lo largo del siglo XIX, sin embargo, las cosas cambiaron. Resulta significativo el programa del que fue el más esperado y comentado duelo pianístico de aquel tiempo: el que vio enfrentarse a Franz Liszt y Sigismund Thalberg el 31 de marzo de 1837 en el palacio parisense de la princesa de Belgiojoso. Tocaron obras originales, transcripciones y fantasías sobre célebres temas operísticos, dos de ellas escritas expresamente para la ocasión. Pero no improvisaron. Cuán distinto había sido, poco más de medio siglo antes, ese otro célebre encuentro en el que Wolfgang Amadeus Mozart y Muzio Clementi tuvieron que medirse ante el mismísimo José II, en la residencia imperial de Viena, el día de Nochebuena



Portada del *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte, op. 200* que Carl Czerny dedicó a la improvisación al piano. Se trata de la obra más exhaustiva sobre esta práctica de todo el siglo XIX.

de 1781: ahí el duelo combinó obras propias con preludios improvisados y otras hazañas hoy inimaginables, como lo son la lectura a primera vista de varias sonatas de Giovanni Paisiello y una improvisación a dos pianos sobre un tema dado. Y si retrocedemos en el tiempo un poco más, otro célebre duelo nos recuerda que las anteriores generaciones habían conocido otro mundo: cuando George Frideric

Handel y Domenico Scarlatti se enfrentaron en Roma en la corte del cardenal Ottoboni, el desafío se basó enteramente en improvisaciones al órgano y al clave.

Estos tres célebres duelos, si los ordenamos cronológicamente, muestran un progresivo declive de la improvisación como espacio privilegiado para valorar la excelencia musical. Aun así, el género improvisatorio por antonomasia, la “libre

fantasía”, no decayó hasta las primeras décadas del siglo XIX, coincidiendo con el declive de otra práctica tradicionalmente ligada a la improvisación, como eran las cadencias no escritas en las obras con orquesta. La improvisación no desapareció, pero se limitó al ámbito privado, admirada por los expertos y poco apreciada por el público. Más que la arriesgada hazaña de tocar lo que surgía en ese instante, se valoraba el impacto del resultado final, donde los efectos calculados y ensayados una y otra vez acabaron por ganar la partida.

Las últimas décadas del siglo XIX, esa *Belle Époque* que rescató varias prácticas propias de épocas anteriores, fueron testigos de un rebrote momentáneo de esta práctica también en público, y gracias a ello nos han llegado algunas grabaciones de inestimable valor de Camille Saint-Saëns, Charles Ives, Isaac Albéniz y Enrique Granados, entre otros. Pero el siglo XX tuvo las ideas claras al respecto: la improvisación dejó de ser vista como algo adecuado para una música clásica cada vez más volcada en la veneración del texto y la superioridad de la composición frente a la fugacidad de la interpretación. No pasó lo mismo –lo sabemos bien– con otras tradiciones musicales, que creyeron como nunca en el potencial de la improvisación, de ahí la importancia que tiene ésta en el jazz y en el flamenco, por citar tan solo los dos casos más conocidos en nuestro entorno.

LA TRADICIÓN ORGANÍSTICA, LA MÚSICA ALEATORIA Y UNA VISITA INESPERADA

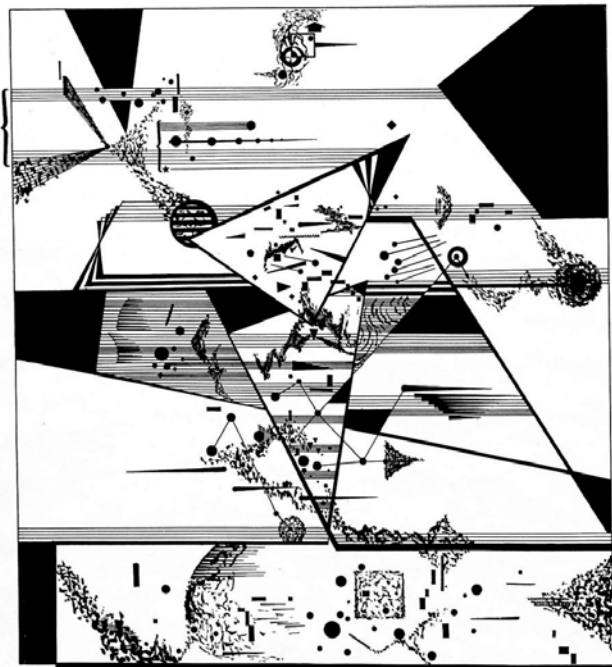
En el ámbito de la música clásica, un solo instrumento siguió concibiendo la improvisación como parte esencial de la for-

mación y de la vida profesional: el órgano, e incluso en ese caso no se trató de un proceso homogéneo. Fue principalmente la tradición organística francesa la que cultivó la improvisación como un eje determinante no sólo en el oficio litúrgico, sino también en la vida concertística, con referentes históricos tan relevantes como César Franck, Camille Saint-Saëns, Charles Tournemire, Marcel Dupré, Marie-Claire Alain, Pierre Cochereau, Jean Guillou y Daniel Roth, entre otros.

Por otra parte, precisamente en las décadas en que la interpretación del repertorio clásico rechazaba con más contundencia que nunca la posibilidad de transformar libremente el texto –hablamos de los años cincuenta y sesenta del siglo pasado–, la composición de vanguardia abrió una nueva ventana a la posibilidad de que quien toca tome decisiones instantáneas que intervienen en la propia estructura de la obra. Ahí tenemos la breve pero fértil etapa de la llamada *aleatoriedad*, que a menudo confiaba a la interpretación una serie de decisiones que tradicionalmente formaban parte del ámbito de la composición, unas decisiones que debían tomarse por regla general en el momento mismo de la actuación en público, por voluntad expresa de quien había compuesto la obra. Y no hablamos de figuras secundarias en el panorama internacional, sino de los nombres más conocidos de aquel momento, como los de John Cage, Witold Lutosławski, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Sylvano Bussotti y un largo etcétera, con el antecedente fundamental –décadas antes– de ese precursor de casi todo que fue Henry Cowell.

Mientras la composición contemporánea quedaba fascinada por la posi-

Aunque cueste creerlo, ésta es una partitura musical. Fue compuesta por Roman Haubenstock-Ramati y, a partir de ella, quien la interpreta toma de forma improvisada las decisiones que conducirán al sonido final.



bilidad de renegociar la relación entre composición e interpretación gracias a decisiones instantáneas tomadas en el momento de la ejecución de la obra, otro frente aparentemente muy distinto estaba moviéndose en una dirección en cierto modo complementaria: la llamada “música antigua”, una expresión que, como es sabido, no hace referencia tanto a una dimensión cronológica como a una forma de relacionarse con el repertorio del pasado que incluye la recuperación de los instrumentos para los cuales fue escrita y el estudio de las prácticas interpretativas históricas. A mediados del siglo xx, aunque a menudo lejos de los focos mediáticos, la llamada “interpretación históricamente informada” ya contaba con una larga historia a sus espaldas. Pero la improvisación –precisamente aque-

lla práctica que tanta importancia había tenido en el pasado– no había ocupado hasta entonces ningún lugar ni en la actividad musical ni en los libros que supuestamente ilustraban aquellas prácticas. El propio *bajo continuo*, el acompañamiento rítmico-armónico fundamental durante los siglos xvii y xviii, se realizaba a partir de pentagramas escritos hasta el más mínimo detalle. Nadie improvisaba en público, las ornamentaciones se añadían con cuentagotas y eran siempre decididas de antemano, mientras que las menciones a la improvisación procedentes de los tratados del pasado se silenciaban sistemáticamente.

A partir de los años cincuenta las cosas empezaron a cambiar. La propia Wanda Landowska suavizó la austeridad que siempre la había caracterizado



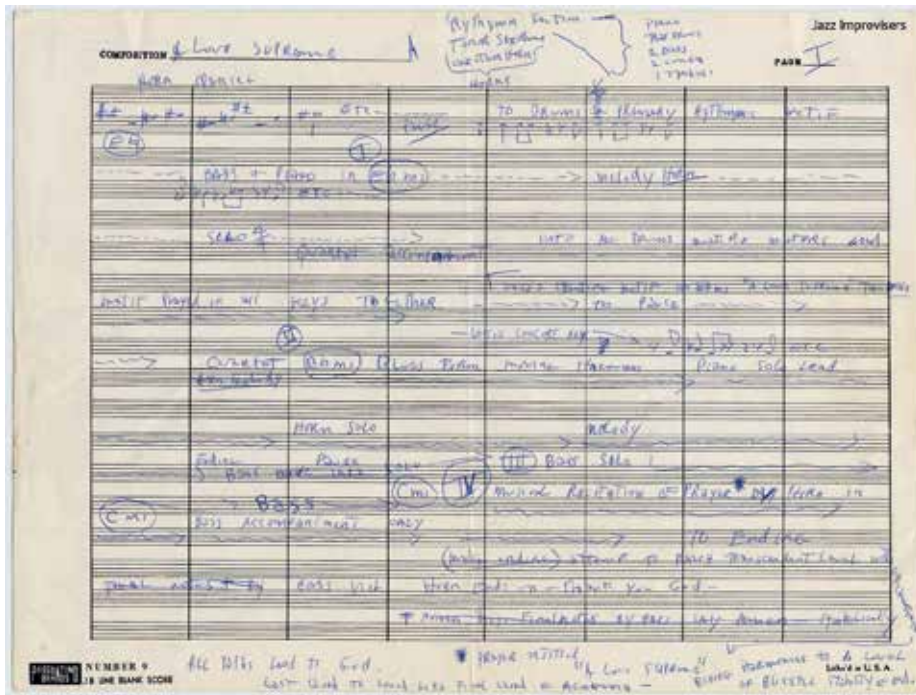
La Berlin Soundpainting Orchestra, dirigida por la española Hada Benedito, es una formación de referencia en el género de la improvisación colectiva.

y las jóvenes generaciones –las de Gustav Leonhardt, Nikolaus Harnoncourt, Frans Brüggen y, poco después, Jordi Savall– se abrieron rápidamente a nuevas actitudes ante el texto, dinamizando un movimiento que, a la postre, resultaría ser decisivo para configurar la escena musical actual. Preludios, interludios y cadencias improvisadas, ornamentaciones extemporáneas o acompañamientos desarrollados en tiempo real empezaron a escucharse en los escenarios de medio

mundo. Y todo ello, además de contribuir a la vitalidad de las propuestas, facilitó el diálogo con otras tradiciones, un aspecto que pronto se convertiría en una de las características distintivas de esta música supuestamente *antigua*, pero tan abierta a la diversidad del presente.

CONSERVANDO... ¿QUÉ?

Ahora bien, la tradición de la música clásica tardó mucho en recuperar del pasado aquella improvisación que tan presente estuvo en los siglos de donde procede gran parte de su repertorio. Los conservatorios dejaron pronto de enseñarla y la han rescatado sólo puntualmente para sus actuales planes de estu-



En ocasiones podemos imaginar que existe una diferencia muy clara entre lo que es improvisado y lo que no: existen, sin embargo, muchas zonas intermedias. Estos son los apuntes sobre los que John Coltrane y su cuarteto grabaron uno de los discos más célebres de música improvisada:

A Love Supreme.

dio (siendo España, en este aspecto, un caso privilegiado, ya que en muy pocos países –y España es uno de ellos– los planes oficiales de estudio la prevén como asignatura obligatoria de la formación superior).

Por otra parte, sí que estamos asistiendo a una presencia creciente de la improvisación en nuestros escenarios,

y no sólo gracias a las incursiones cada vez más frecuentes de intérpretes procedentes de otras tradiciones. La habilidad para improvisar puede ser un elemento esencial para llegar al máximo prestigio internacional (con la pianista Gabriela Montero como ejemplo emblemático); puede marcar la formación de generaciones enteras en todo un país (es el caso, en España, del incansable Emilio Molina); te permite destacar en un concurso internacional (le pasó al entonces desconocido Lucas Debargue en el Concurso Chaikovsky de 2015) y contribuye a combinar una formación clásica con otros códigos bien distintos, tal como hacen Francesco Tristano y Patricia Kopatchinskaja, por citar tan solo dos ilustres ejemplos.

Aun así, la improvisación parece casi una intrusa dentro de la que se considera “música de arte”; como si la tradición se sintiera amenazada por tanta imprevisibilidad; como si no estuviera en la base de nuestra propia tradición. El presente ciclo, valiente e imaginativo donde los haya, es una buena muestra de lo que puede suceder si nos alejamos de la reproducción del canon compositivo consagrado y dejamos que la decisión instantánea tome la iniciativa.

Una enorme cantidad de repertorio ha surgido directa o indirectamente de estas prácticas y es hoy un tesoro en muchos aspectos. Lo es, evidentemente, porque a través de él podemos disfrutar de una música que de otro modo se hubiera perdido en la inmediatez del instante, pero también porque sus especificidades nos

invitan a una relación más abierta y espontánea con nuestro propio pasado. Sin olvidar que, por sus propias características, estas obras tan vinculadas a la improvisación exigen a quien las toca buscar actitudes interpretativas que jueguen constantemente con esa creación inmediata y fugaz.

Este ciclo se centra precisamente en este peculiar diálogo entre la práctica de la improvisación y aquellos documentos que, en forma de tratados y partituras, dan testimonio de una vida musical en la que la música se nutría constantemente de decisiones tomadas en el momento. Disfrutémolo como se merece y veámoslo como un homenaje a esos momentos únicos e irrepitibles que son tan propios de un arte como la música, ligada por definición a la fugacidad del tiempo.