

---

---

## SOBRE LA IMPROVISACIÓN MUSICAL \*

Philip Alperson

No es habitual que los pensadores debatan sobre la naturaleza y el significado de la improvisación en la música. Si alguna mención se hace del tema, suele ser en forma de comentarios al margen o en un tono entre despectivo y jocoso. Hawlick es un ejemplo de esta forma de considerar la improvisación musical. En un libro que es a la vez una encendida polémica contra la visión de la música como algo relacionado con las emociones y un intento de descripción formalista de la naturaleza de la música, la improvisación aparece, en ambos casos, como una “bestia negra”, puesto que “impone a la música un baño de emoción que distrae y carece de entidad, y la convierte en un producto musical típicamente despojado de belleza”.<sup>1</sup>

Por otra parte, musicólogos e historiadores de la música señalan que muchas de las interpretaciones musicales de la Grecia clásica parecen haber sido improvisaciones,<sup>2</sup> y esta improvisación ha desempeñado una función fundamental en la práctica de la música occidental, al menos desde épocas tan tempranas como las de la música litúrgica del siglo IV. En algunas músicas de Occidente, como la de la época barroca y especialmente el jazz, la improvisación ha tenido un papel decisivo, y en la tradición no occidental ha ocupado el centro de la actividad musical. Tal es el caso, por ejemplo, de algunas músicas de la India, Asia o África. Todo ello ha motivado que musicólogos e historiadores de la música debatan en profundidad sobre este tema, si bien no siempre está claro el objeto de debate. En ocasiones, el debate parece referirse a una variedad de interpretación, en otras, a un tipo de composición, y, a veces, a una clase de actividad editorial que desdibuja conjuntamente la distinción entre interpretación/composición.

---

\* Philip Alperson, *On Musical Improvisation*. En *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Págs. 17-29.

<sup>1</sup> Ver Eduard Hanslick, *The Beautiful in Music* (Indianápolis, 1957), págs. 76-77 y 124

<sup>2</sup> Ver, por ejemplo, Donald J. Grout, *A History of Western Music*, 3ª ed., con Claude Palisca (Nueva York, 1980) pág. 5. Para más ejemplos sobre el papel de la improvisación en la música occidental, ver págs. 43, 79-80, 84-85, 222, 228-30 y 281-285.

A continuación, examinaré ciertos supuestos que estimo subyacen a nuestra manera habitual de pensar sobre la improvisación. Además, realizaré un análisis que espero contribuya a comprender filosóficamente la improvisación, a partir de su esencial valor estético. Quizás entonces podamos comenzar a entender por qué la improvisación ha ocupado un lugar tan importante en la vida musical, y por qué alguno, como el mismo Hawlick, podría considerar este tema tan deplorable.

## I

Podríamos empezar nuestro análisis observando que tanto la frase “improvisación musical” como el término general “improvisación” pueden referirse a dos ámbitos interrelacionados. Por una parte, aluden a un tipo de acto, esto es, al acto de improvisar. Por otra, a un tipo de producto, es decir, a algo improvisado. Examinemos primero la actividad de la improvisación musical.

Seguramente, cualquiera estaría de acuerdo en que improvisar música es, de alguna manera, una forma espontánea de hacer música. Para avanzar, analicemos unas cuantas nociones de mero sentido común, relativas a la música y a su relación con otras formas de arte. En el caso de la pintura y la escultura es posible distinguir claramente entre el artista, la obra de arte y su público. El sentido común nos dice, por ejemplo, que un escultor, digamos, Miguel Ángel, produce un objeto, digamos la estatua de David, que un público puede contemplar. Pero incluso un pensamiento relativamente irreflexivo muestra que el caso musical difiere considerablemente de éste. Es cierto que también en la música se puede identificar un público; esto es, la persona o grupo de personas que pueden escuchar una pieza musical, pero, ¿existen analogías con el escultor y su escultura? Por supuesto que también en el caso de la música algo se crea y se hace accesible a una audiencia, y, sin embargo, por razones evidentes, clasificamos la música como un “arte interpretativo”. Así, mientras el duro material de la escultura (por ejemplo, el mármol) puede convertirse en un objeto físico estable (la estatua de David), que perdura inalterable para las sucesivas miradas, los elementos que componen la música son sonidos y silencios (o sonidos tonales y silencios como algunos preferirán llamarlos). Y los sonidos y los silencios son transitorios. Hace falta la intervención permanente de la actividad humana para hacer que exista una secuencia de sonidos musicales y que constituya una obra musical, concebida como una serie de sonidos accesibles al público y disponible para su contemplación por los oyentes. La música, en este sentido, tiene que interpretarse, a diferencia de lo que ocurre con otras artes, como la pintura y la escultura.

El sentido común distingue dos fases en la producción de una pieza musical. Por una parte, la “composición”, término que se emplea para designar el hecho creativo de la concepción y organización de las partes, así como los elementos que configuran el patrón o el diseño del compendio musical (“la composición”). Por otra, la “interpretación”, que se usa habitualmente para referirse a la actividad de ejecución a través de la cual una composición musical se convierte en una secuencia de sonidos. La notación musical, la partitura, facilita los medios por los cuales una composición se transmite del compositor al ejecutante. Generalmente se considera al intérprete como alguien que ejecuta o sigue las instrucciones codificadas, más o menos completas, del compositor; algo parecido a lo que ocurriría con un panadero que elaborase el pan siguiendo la receta concebida por otra persona.

A lo largo de las líneas precedentes reconocemos una situación habitual: escuchamos música interpretada asumiendo que se compuso previamente. Se trata de una situación tan familiar que se podría denominar el supuesto “convencional” en los hechos relacionados con la música. Asumir la existencia de estas dos fases en la producción musical nos permite hacer aseveraciones del tipo “la semana pasada escuché la interpretación de Casals de las Suites para cello solo, de Bach”, o, “la semana pasada escuché dos interpretaciones diferentes de las Suites para cello solo, de Bach”. En el primer caso, queremos decir que escuchamos a un intérprete ejecutar más o menos fielmente un conjunto de instrucciones dadas por el compositor, dando lugar a una interpretación particular de dicha composición. En el segundo, nuestras nociones de sentido común nos ayudan a comprender cómo podemos escuchar dos interpretaciones de la “misma” composición. Lo que subyace a estas reflexiones es que las dos fases del hacer musical se relacionan temporal y causalmente; la primera, la composición, es la causa de la que viene en segundo lugar, la interpretación.

Este planteamiento sobre la música, que la concibe como una combinación de dos etapas, composición e interpretación, unidas por la notación o escritura musical, es similar, de alguna manera, a la visión que aporta Nelson Goodman en *Lenguajes del Arte*. La música, de acuerdo con Goodman, es un arte de dos fases, ya que “la obra del compositor se produce cuando se escribe la partitura, aunque los productos finales son las interpretaciones”. Más aún, según éste, la música es un arte “alográfico”, más que “autográfico”. El arte es autográfico “si y solamente si la diferencia entre el original y su imitación resulta significativa. O mejor, si y sólo si su duplicación más exacta no puede considerarse genuina”. La pintura y la escultura son, por tanto, artes autográficas, ya que la distinción entre original y falsificación reside en establecer que el objeto en cuestión es el “producto de la mano del artista”. El arte es alográfico si y sólo si es exclusivamente no autográfico. La música es alográfica en su primera fase, ya que la notación musical, como el texto literario, se define por una cierta combinación de

caracteres, una correcta ortografía, que, dice Goodman, “es el único requisito para la realización genuina de una obra”. Cualquier secuencia de caracteres que satisfaga esa condición de similitud en la ortografía es una “realización genuina” de una partitura, más que una falsificación. La música es alográfica en su segunda fase, ya que “las propiedades constitutivas que se exigen en la ejecución de la sinfonía son aquéllas prescritas por la partitura”. Existe, pues, “una prueba teóricamente decisiva sobre la acomodación” de la interpretación a la partitura, y una interpretación, cualquiera que sea su fidelidad y su mérito independiente, tiene o no tiene todas las propiedades constitutivas de una obra dada, y es o no es estrictamente una versión de esa obra, según pase o no esa prueba... La suposición de que una interpretación es equivocada o falsa resulta muy vacua.<sup>3</sup>

La distinción entre las etapas compositivas e interpretativas del hacer musical convencional también da lugar a dos conceptos comunes sobre la actividad espontánea del hacer musical que llamamos “improvisación musical”. Primeramente, se puede considerar la actividad de la improvisación como una especie de composición, un concepto que encontramos implícito en afirmaciones como: “improvisar, esto es, componer (versos, música, etc), bajo la presión del momento”.<sup>4</sup> Alternativamente, podríamos clasificar simplemente la improvisación como un tipo de interpretación, concepción que encontramos implícita en definiciones como: “el arte de interpretar música espontáneamente sin la ayuda de manuscritos, gráficos o la memoria”.<sup>5</sup>

Pero, como sucede a menudo con las nociones presentadas como de sentido común, aquí hay algo más de lo que salta a la vista. La distinción entre composición e interpretación no es tan neta como el sentido común nos la hace ver. Existen buenas razones para decir que el propio compositor ya es, en un sentido amplio, su propio ejecutante o intérprete. Esto, obviamente, es así en el caso habitual en que el compositor se sienta al piano, imaginando varias formulaciones musicales, tocando (interpretando), de hecho, ésta u otra formulación en el teclado. En este caso, el proceso de composición de una pieza musical incluye explícitamente el proceso de interpretarla: el compositor piensa, toca un poco, escribe sobre papel pautado, y al término de este juego entre la construcción imaginaria y la producción de música públicamente audible, el compositor (presumiblemente), decide que la composición queda acabada. Ahora bien, que el proceso compositivo conlleve necesariamente la interpre-

<sup>3</sup> Ver Nelson Goodman, *Languages of Art* (Indianápolis, 1968), págs. 114-118, *passim*. Goodman está claramente en contra del sentido común en lo referente al entendimiento de la música, con su llamativa insistencia en que “la peor de las ejecuciones sin fallos se puede considerar una muestra, mientras que la más brillante de las ejecuciones, pero con una sola nota equivocada no lo es”. (pág. 186)

<sup>4</sup> “*Improvise*”, def. 2. *The Random House Dictionary of the English Language*, Unabridged Edition (Nueva York, 1967), pág. 717.

<sup>5</sup> *Harvard Dictionary of Music*, (2ª. Cambridge, 1972), pág. 404.

tación se ve más claramente en el caso de aquellos compositores que no producen música audible mientras componen. Y existen innumerables referencias sobre muchos compositores (como Mozart o Verdi) capaces de componer en sus cabezas, por decirlo de algún modo, música de la mayor complejidad, sin que necesiten producir sonidos accesibles al público. Pero aún en este caso podemos identificar una interpretación, digamos, la construcción imaginaria de formulaciones musicales en el oído interno del compositor. Podría ser que este tipo de interpretación mental no facilitase la riqueza de detalles de una interpretación públicamente audible, bien en términos de la amplitud de las cualidades sonoras, o bien en el perfecto acabado del diseño musical<sup>6</sup> (aunque también las interpretaciones efectuadas con sonidos accesibles al público varían a este respecto). Sin embargo, subsiste el hecho de que aún en los casos en que no se produce música públicamente audible, la interpretación tiene, en la composición musical, una función importante, en tanto en cuanto la composición musical implica la transmisión de la composición musical en alguna forma sonora. Por ello, si entendemos "composición" en el sentido de que un compositor "tiene en mente" algún concepto razonablemente completo de la forma sonora de su obra, para la consecución de la obra se hace necesaria, lógicamente, una imagen sonora mental, producida bien en la escucha interior bien como resultado de un sonido públicamente audible. El concepto incompleto de la composición musical, en el que solamente sea preciso un diseño o patrón abstracto sería discutible. Desde este punto de vista, una "interpretación" imaginaria no resultaría una necesidad lógica. Pero, semejante concepto de la composición musical parece no casar con la intuición de que la composición requiere cierto conocimiento de las cualidades elementales de la música (como también de sus relaciones). En cualquier caso, las interpretaciones interiores parecerían funcionalmente necesarias en la mayoría de las músicas.<sup>7</sup>

Digamos que la actividad de la interpretación aparece necesariamente unida a la de la composición. Una interpretación musical, tenga lugar en público o en la propia mente, incluye siempre decisiones sobre la forma o la composición de la misma. Es cierto que el compositor puede, por medio de una partitura, dar instrucciones sobre la forma esencial y la textura de una pieza, pero la escritura musical estándar no especifica muchas decisiones sobre el tiempo, el énfasis del fraseo y el timbre, que finalmente determinan cómo deberá sonar.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Para entender que existe una capacidad de escuchar similar al "ojo mental" basta con imaginar mentalmente una canción. Para un estudio sobre las características propias de tales ejecuciones mentales, ver Susanne K. Langer, *Feeling and Form* (Nueva York, 1953), págs. 135-39.

<sup>7</sup> Cf. Paul Hindemith, *A Composer's World* (Nueva York, 1961), págs. 18-19.

<sup>8</sup> Las indicaciones verbales de matices y *tempo*, o las indicaciones para las cadencias y el bajo cifrado no son más que algunos ejemplos de la ambigüedad de la notación musical, que necesita ser interpretada por el músico. Esa es la razón por la que no existe un sistema exhaustivo de notación musical, algo que admite Goodman, pero a la vez desestima, puesto que la notación musical "se acerca tanto a lo que teóricamente se exige a la notación como cabe

Así, podría parecer que la distinción, común, entre composición e interpretación comienza a desdibujarse. Más que actividades recíprocamente excluyentes, resultan claramente interdependientes. Si volvemos a las dos nociones excluyentes sobre la realidad de la improvisación musical, esto es, un aspecto compositivo y otro interpretativo, considerando estas formas sin amplitud, nos habremos perdido.

Dicho esto, sin embargo, tampoco debemos acentuar la distinción entre composición e interpretación. Existen, claramente, aspectos más limitados en los que resulta adecuado bien el aspecto compositivo de la producción musical, o bien su aspecto interpretativo. Tal es el caso, por ejemplo, de los libros de texto de armonía, dirigidos al primer aspecto, mientras que los manuales de ejercicios para instrumentistas se centran en el segundo. Por lo tanto, seguiré utilizando esta acepción limitada de estos términos en los contextos en los que sea pertinente. Lo que se debe decir en el actual contexto, es que en tanto en cuanto la improvisación es una forma de hacer música y que la distinción entre composición e interpretación nos es útil, entonces la improvisación debe implicar, hasta cierto punto, una parte de composición y otra de interpretación.

En este contexto uno podría preguntarse sobre la importancia relativa de los aspectos compositivos e interpretativos en la improvisación. Sin embargo, no es posible hallar una respuesta determinante, debido al amplio campo de actividades que se incluyen bajo la rúbrica de improvisación. En principio, se podría improvisar sobre cualquier tipo de característica musical o conjunto de características, y en formas más o menos radicales. En la práctica, la improvisación fluctúa, por supuesto, desde las variaciones menores del *tempo* y la ornamenta-

---

esperar de cualquier sistema tradicional en permanente uso, y las revisiones que se necesitan para corregir cualquier error son sencillas y localizadas". (Goodman, pág. 86). Pero es muy difícil diseñar un sistema adecuado de notación que pueda determinar la ejecución de distintas dimensiones musicales, como por ejemplo los trinos rápidos. Para una discusión más detallada sobre las limitaciones de la notación musical estándar en relación con las exigencias de Goodman referidas a la notacionalidad, ver Benjamin Boretz, "Nelson Goodman's Languages of Art From a Musical Point of View", en *The Journal of Philosophy*, 67, núm. 16 (1970), págs. 540-52; Paul ZIF, "Goodman's Languages of Art", en *The Philosophical Review*, 80 (1971), págs. 509-15; William E. Webster, "Music is Not a 'Notational System'", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXIX, núm. 4 (1971); y Joseph Margolis, *Art and Philosophy* (Atlantic Highlands, 1980), págs. 65-70.

Creo que debo apuntar además que en este trabajo me ocupo de verdaderos casos de improvisación musical, y no de composiciones convencionales que parecen haber sido compuestas con la intención de dar la sensación de ser música improvisada, como piensa Edward Cone de la introducción al *Finale* de la Sonata Op. 106 de Beethoven (ver Edward Cone, *The Composer's Voice* [Berkeley, 1974], pág. 130), por ejemplo, o como parecen estar ciertas piezas del siglo XVI escritas en un estilo "improvisatorio". Entre las características musicales que se dice que ayudan a producir la sensación de improvisación están la ornamentación de las líneas melódicas, los ritmos libremente variados, los pasajes rápidos y algunos "cromatismos peculiares", según un historiador (ver Grout, págs. 281-85). Bukofzer considera que la música de Haendel es improvisatoria a la vista de las "rápidas líneas melódicas, diseñadas en decididos trazos, como pintadas con un grueso pincel, al estilo de los frescos". (Manfred E. Bukofzer, *Music in the Baroque Era* [New York, 1947], pág. 347)

ción de frases o melodías conocidas (en cuyo caso el componente compositivo no aparecerá excesivamente) hasta extensos y completos desarrollos de una idea general, como en el caso de las fugas improvisadas atribuidas a Bach y Beethoven (en cuyo caso sí que la composición se hace más evidente). Las cadencias improvisadas y el bajo cifrado quedarán, presumiblemente, a medio camino, entre los dos casos citados.<sup>9</sup> La importancia relativa del polo compositivo o interpretativo depende también de las exigencias de la improvisación en grupo.

Esta reflexión sugiere una tercera concepción de la improvisación musical, entendida como una forma espontánea del hacer musical en la que el improvisador practica simultáneamente las funciones interdependientes de compositor e intérprete, en los sentidos más amplios y limitados, respectivamente, de estos términos. Creo que esto es lo que más destaca de la definición de improvisación que encontramos en el *New Grove Dictionary of Music*: "la creación de música, o la forma final de una obra musical en el curso de la ejecución. Puede suponer la composición inmediata de la obra por sus intérpretes, la elaboración o ajuste de un patrón ya existente, o también cualquier instancia entre uno u otro extremos".<sup>10</sup> Si nos centramos en la noción más comprensible, la de la creación de una obra musical, esta noción sobre la actividad de la improvisación "puentea" la distinción entre composición e interpretación, y se alinea con los contenidos más amplios de estos términos. Hasta el límite en que deseamos usar estos términos en sus sentidos más restringidos, la definición deja abierta la cuestión de sus importancias relativas, abarcando así la amplia gama de actividades tradicionalmente consideradas como improvisaciones musicales. Aún más, esta definición caracteriza ya la improvisación como una actividad en la que se colapsa la relación temporal normal entre composición e interpretación (en sus sentidos más limitados). Esta definición, por lo tanto, hace justicia a la forma en la que muchos consideran la improvisación musical. Es decir, que a diferencia de la situación convencional en la que escuchamos música interpretada y que asumimos se compuso anteriormente, la improvisación nos enfrenta al hecho de que un individuo, simultáneamente compositor e intérprete, crea espontáneamente una obra musical.

Pero todavía nos encontramos con dificultades en esta definición, que resulta ambigua en lo que se refiere a la distinción entre la música entendida como secuencia de sonidos acce-

<sup>9</sup> Los estudios de etnomusicología han encontrado numerosos ejemplos de improvisación musical en las músicas no occidentales. Ver, por ejemplo, Bruno Nettl, "Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach", *The Musical Quarterly*, 60, núm. 1 (1974), especialmente la descripción de distintos grados de libertad de los intérpretes de la música de los gamelan de Java.

También debe decirse que la improvisación cumple una importante labor compositiva, como sucede en mucha música barroca. Como dice Charles Rosen: "La ornamentación musical en la primera mitad del siglo XVIII era un elemento esencial para la continuidad musical: los adornos no sólo cubrían la estructura musical subyacente, sino que la mantenían en movimiento. El Alto Barroco tenía pánico al vacío y los *agréments* rellenaban cualquier espacio libre." Charles Rosen, *The Classical Style* (Nueva York, 1972), págs. 107-8.

<sup>10</sup> "Improvisation", en *The New Grove Dictionary of Music*, Vol. 9 (Washington, 1980), pág. 31.

sibles al público y la música como secuencia de sonidos imaginarios. En principio, se podría afirmar que uno puede improvisar una obra musical tanto para un público como para la intimidad de su propia mente. Podría responderse que la definición anterior abarca los dos casos, en el sentido de que la "diferencia" entre una "obra musical" y la "forma final de una obra musical" implica una referencia a ambos casos, en la obra musical pública y en la íntima. Ahora bien, existen dos problemas relacionados con esta respuesta. Primero, en el contexto de la definición, no queda claro qué es lo que la frase "la forma final de la obra musical" le añade a la frase "una obra musical". ¿Cómo puede uno crear una obra musical... mientras la ejecuta" sin crear al mismo tiempo "la forma final de la obra musical"?<sup>11</sup> ¿Puede uno crear "la forma final de una obra musical"... mientras está siendo ejecutada sin crear al mismo tiempo "la obra musical"? Una obra ejecutada muestra su forma final. Quizás sería mejor eliminar la frase "la forma final de la obra musical". En cualquier caso, la acepción más común del término "improvisación musical" se refiere a la producción de sonidos accesibles al público (al igual que en el planteamiento tradicional la forma final incluye la interpretación pública de una pieza), y una definición de improvisación musical debería reflejar esto.

Ahora bien, en todas estas consideraciones subyace un problema fundamental: la definición no analiza el término "obra musical". ¿Cuál es exactamente la relación entre una improvisación musical y una obra musical? ¿En qué sentido, si lo hubiera, puede una interpretación musical ser una obra de arte? Estas preguntas nos retrotraen al comienzo de la observación planteada al inicio de nuestro trabajo: la improvisación musical puede referirse a un tipo de actividad y, correlativamente, al producto de esa misma actividad. Ahora debemos centrar nuestra atención en este último aspecto.

## II

Cuando un improvisador improvisa para un público, claramente produce algo. Pero, ¿qué es lo que produce? La contestación es evidente: el improvisador produce una estructura secuencial de sonidos. Así, al hablar, por ejemplo, de la famosa improvisación de Coleman Hawkins, *Body and Soul*, nos referimos a la particular estructura que éste produjo el 11 de octubre de 1939.

Es obvio que podemos fijarnos en el diseño de una estructura sonora improvisada con la esperanza de descubrir el mismo tipo de unidad formal y las cualidades regionales que esperaríamos encontrar en cualquier obra musical convencional. También podemos apreciar

<sup>11</sup> Por el momento contemplo la obra improvisada desde el punto de vista atómico, *per se*, sin referencias a otras obras anteriores o posteriores. En este sentido, la forma de una obra es su "forma final".

el uso creativo del material musical procedente de una tradición musical. En ocasiones se pasa por alto este aspecto, tal vez porque la evidente espontaneidad de la improvisación acentúa la impresión de que se está creando algo a partir de la nada.

La verdad es que, sin duda, el más libre de los improvisadores, lejos de crear a partir de la nada, improvisa sobre alguna clase de contexto musical. De hecho, el aprendizaje de la improvisación consiste, en gran parte, en aprender a adquirir la maestría de esa tradición. Los músicos de jazz, por ejemplo, comienzan a aprender a improvisar escuchando y copiando frases musicales de otros intérpretes, de grabaciones e interpretaciones en vivo (incluso de solos completos), muchas de las cuales adquirieron el estatus de fórmula tiempo atrás,<sup>12</sup> desarrollando, de esta manera, un repertorio personal de frases. Los intérpretes de jazz aprenden también a asimilar las “reglas” universales, como las que conciernen a la adecuación de ciertos patrones de escalas respecto de determinadas progresiones armónicas, bien sea explícitamente a través del estudio de la “teoría musical”, o bien, de forma menos metódica, desarrollando un “oído” para los lenguajes que describen las reglas. También aprenden formas musicales más amplias de la tradición jazzística, las más común de las cuales sigue el siguiente patrón: tema, generalmente 32 compases, con una estructura ABBA o un blues de 12 compases que se interpreta completo una o dos veces, marcando claramente la melodía; la base armónica y rítmica de la pieza se repite indefinidamente, y durante este tiempo algunos intérpretes improvisan solos libremente, que se incluyen en estos esquemas, completándose la forma con la recapitulación de la primera sección. A partir de aquí, (y es lo deseable) los improvisadores aprenden a utilizar estos conocimientos y habilidades para construir solos bien estructurados. Un intérprete puede tomar, como punto de partida, una frase o unidad musical para hacer una transformación musical, o puede iniciarse con una frase no derivada de forma evidente de la composición original. El desarrollo de la improvisación se hace a través de operaciones que transforman, que tienen efecto sobre la música convencional, y en jazz, la crítica sobre la improvisación se rige por los criterios de intencionalidad interna que también pueden aplicarse a la música convencional: desarrollo inteligible, unidad interna, coherencia, originalidad, ingenuidad, etc., el empleo artístico de los lenguajes imperantes y la emergencia de un estilo individual.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Esta es una de las fuentes de citas musicales y de humor en las improvisaciones de jazz.

<sup>13</sup> Para una descripción más detallada de la “dimensión tácita” de los conocimientos y habilidades necesarias para la improvisación musical desde el punto de vista del esfuerzo personal para aprender a improvisar jazz, ver David Sudnow, *Ways of the Hand: The Organization of Improvised Conduct* (Cambridge, Mass., 1978), especialmente las págs. 1-34. Para un estudio reciente sobre las aportaciones de Polanyi, Denté y otros, especialmente las relacionadas con las nociones de estudio y de habilidades artísticas, ver V. A. Howard, *Artistry: The Work of Artists* (Indianápolis, 1982), capítulo 6. Ver también Langer para el papel de la imaginación muscular en la composición y ejecución muscular, especialmente las págs. 140-41. Para un análisis del papel de los modelos en la creación de improvisaciones musicales no occidentales, ver Nettl, págs. 11-17.

Estas observaciones sobre el estatus de las improvisaciones jazzísticas como construcciones musicales dan lugar a una importante cuestión sobre la improvisación musical. Podría argumentarse que, como estructura musical compleja, la improvisación no soporta la comparación con situaciones convencionales, en las que un compositor desarrolla su composición previamente a su interpretación en público. Por ejemplo, en un encuentro reciente de la *American Society for Aesthetics*, Denis Dutton aseguraba que ninguna improvisación de jazz resistiría la comparación con la complejidad estructural de cualquiera de los últimos cuartetos de Beethoven.

No obstante, la historia de la música en Occidente rebosa ejemplos de músicos conocidos por su capacidad para improvisar complejas piezas musicales, como Sweelinck, Frescobaldi, Buxtehude, Bach, Haendel, Mozart y Beethoven. Aún así, se puede entender la razón de esta reserva, puesto que se trata de logros escasos y dispersos. De hecho, lo sorprendente sería que no fuera así. El compositor puede desarrollar su composición gradualmente, gracias a la escritura musical y a la reflexión. Puede editar y hacer correcciones en la partitura. Puede escribir para muchos instrumentos y coordinar las partes individuales. Poco puede sorprender que con el desarrollo de una notación gráfica sofisticada, la música instrumental de Occidente haya alcanzado grados de extraordinaria complejidad.<sup>14</sup> Por el contrario, los improvisadores individuales, al crear sus obras espontáneamente, no pueden beneficiarse de los lujos y ventajas de la escritura musical. Incluso los teclistas más preparados no disponen más que de diez dedos. Por supuesto, los grupos pueden improvisar (y lo hacen), como lo atestiguan las improvisaciones polifónicas del jazz de Nueva Orleans, pero a medida que aumenta el número de improvisadores, mayor es la dificultad para coordinarse. Por lo tanto, puede decirse que el producto musical del improvisador, considerado desde el punto de vista de las composiciones o las estructuras sonoras, generalmente, si no siempre, adolece de limitaciones, en cuanto a posibilidades arquitectónicas (especialmente polifónicas), respecto a la música convencional de Occidente. Lo mismo ocurre con la música improvisada del Sur de la India. La forma general de una pieza improvisada en el estilo carnático puede ser muy compleja, incluyendo el planteamiento principal y un intrincado patrón de desarrollo y transformación de una o más líneas melódicas, como, por ejemplo, en el *Kriti*, “*Ragbuvamsa*”, cuya forma es

*Pallavi*: aaaab<sup>1</sup>ab<sup>1</sup>ab<sup>2</sup>  
ab<sup>2</sup> a<sup>ampliada</sup>

*Anupallavi*: c<sup>1</sup>c<sup>2</sup>c<sup>2</sup>c<sup>3</sup>c<sup>3</sup>c<sup>4</sup>c<sup>4</sup>c<sup>2</sup>  
dde<sup>1</sup>e<sup>1</sup>e<sup>2</sup>ab<sup>2</sup>a<sup>ampliada</sup>

*Charanam*: f<sup>1</sup>f<sup>2</sup>f<sup>2</sup>f<sup>3</sup>f<sup>3</sup> más  
completo *anupallavi*<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Cf. Walter Wiora, *The Four Ages of Music* (Nueva York, 1965), págs. 130-35.

<sup>15</sup> Debo este ejemplo a Bruno Nettl.

Las improvisaciones carnáticas incluyen también patrones rítmicos que impresionan al oído occidental, por su extremada complejidad. Sin embargo, se da el caso de que se trata de improvisaciones monofónicas, que se tocan con la vina o el violín, o se cantan, con acompañamiento de percusión. Y son las limitaciones arquitectónicas de la música improvisada las que no concuerdan con la noción de Hanslick sobre la belleza en la música<sup>16</sup> y suponen el motivo de su intempestivo rechazo del tema.

Pero en la improvisación musical nos enfrentamos a algo más que a una estructura coherente del sonido. La improvisación musical constituye también una acción, un hecho que se refleja en la ambigüedad, antes señalada, del término "improvisación". Una improvisación puede ser algo que está hecho o algo que se hace. En este último sentido, la acción de crear una obra musical mientras está interpretándose se convierte en objeto de contemplación. Por lo tanto, en nuestro análisis del producto de la improvisación musical debemos retrotraernos a las características de la improvisación musical.

Como hemos visto, la actividad de la improvisación musical incluye normalmente la interpretación o ejecución pública y, hasta cierto punto, en la improvisación musical se pueden apreciar los mismos valores, que se comparten con la acción de las interpretaciones musicales en el ámbito de la música convencional. En particular, uno puede apreciar la sensibilidad, el lirismo y el virtuosismo, en general, de un instrumentista o un vocalista, que también asociamos con este aspecto más limitado de la interpretación musical. Se pueden apreciar también las habilidades compositivas que se ponen de manifiesto en una interpretación musical. La improvisación musical añade, sin embargo, un mayor elemento de riesgo con respecto al marco interpretativo de la música convencional, originado por el hecho de ser la actividad de improvisación, simultáneamente, un acto de composición musical y un acto de interpretación musical. El compositor convencional puede corregir sus equivocaciones antes de que la composición vea la luz. El intérprete, en la situación convencional, se arriesga más, ya que sus equivocaciones pueden escucharse, pero al menos puede ensayar indefinidamente una pieza tomando decisiones interpretativas menores sólo en el momento de la audición.<sup>17</sup> El improvisador se encuentra, a este respecto, en la situación más precaria de todas, sobre todo cuando se implica en una cantidad sustancial de composiciones espontáneas durante una ejecución. Por supuesto que no es un riesgo comparable al del que atraviesa la cuerda floja, salvo quizá en el caso desafortunado de una mala improvisación ante una audiencia iras-

<sup>16</sup> Ver Hanslick, pág. 47.

<sup>17</sup> Un caso límite interesante es el de Glenn Gould, que en 1964 dejó los escenarios por el estudio de grabación. En los últimos 18 años de su vida, Gould sacó discos que eran el resultado de editar enormes cantidades de cinta, en vez de la simple grabación de una única y continuada interpretación. Ver Geoffrey Payzant, *Glenn Gould: Music and Mind*, (Toronto 1978), especialmente el capítulo 8, titulado con acierto "Trampas creativas".

cible. Se trata más bien del riesgo que implica crear una nueva obra musical a medida que se está ejecutando.

La creación de una obra musical en el curso de su ejecución exige un conjunto de hábitos por parte de la audiencia diferentes de los que exige la música convencional. El público más habituado al jazz, por ejemplo, conocedor de las exigencias de la improvisación musical, acepta irregularidades en la afinación, ataque, timbre, ritmo, etc., que en una ejecución convencional considerarían fallos importantes. Francis Sparshott ha descrito bien la actitud crítica ante la improvisación: "Cuando el músico improvisa, aceptamos los flecos, las interrupciones, y toda suerte de concomitancias distorsionantes, que asumimos que no forman parte de la interpretación. También aceptamos que el músico se olvide de lo que estaba haciendo, o que intente hacer dos cosas a la vez, que cambie la dirección sobre lo anteriormente decidido, levante más liebres de las que puede atrapar, retome donde pensaba haber parado pero iniciando de nuevo algo que no estaba allí en un principio, descubra o persiga tendencias que hubieran tomado una forma muy distinta si hubiera pensado en ellas en el momento adecuado, etc. Todas estas acciones forman parte de su ejecución, conectadas en una red que se concibe como objeto estético único por mucho que pueda considerarse inconsistente".<sup>18</sup> En este sentido escuchamos una improvisación con una actitud parecida a la que mantenemos al escuchar una conversación. Escuchamos pasando por alto los "errores" y atendemos al desarrollo real de la pieza.<sup>19</sup> Aún en un sentido más amplio, podríamos decir que la improvisación musical saca a la luz una característica de la voluntad humana en un mundo en el que se rechaza la voluntad humana. Por supuesto que hay un sentido en el que cada acción se puede considerar una acción improvisada, pero la conexión que quiero establecer se acerca bastante a una observación que hizo Stanley Cavell:

...las acciones humanas se desplazan precariamente desde el deseo y la intención hacia el mundo, y el propio curso de la acción puede encontrar peligros y distracciones que, lejos del valor y la calma, podrían frustrar su realización. Un mundo en el que se pudiera obtener lo que quisiéramos con solamente deseárselo no sólo no tendría mendigos, sino que carecería de actividad humana. El éxito de una acción recibe la amenaza de formas más conocidas: a través de la falta de preparación o de visión; por el fracaso de los recursos más convenientes, naturales o sociales, para llevar a cabo una acción; y por una falta de conocimiento sobre qué camino tomar o la mejor forma de actuar. Para sobrevivir a las primeras amenazas harán falta ingenuidad y abundancia de recursos, la capacidad de improvisar: para superar los últimos será necesaria una voluntad fuerte y la capacidad de tomar decisiones.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Francis Sparshott, *The Theory of the Arts*, (Princeton University Press, 1982), pág. 255.

<sup>19</sup> Acerca de la afinidad entre la improvisación y el lenguaje hablado, ver Sparshott, pág. 609, núm. 40. Para un estudio más impresionista, ver David Sudnow, *Talk's Body*, (Nueva York, 1979), donde Sudnow también establece analogías con la escritura, los deportes, la mecanografía y la danza.

<sup>20</sup> Stanley Cavell, "Music Discomposed", en su libro *Must We Mean What We Say?*, (Nueva York, 1976), págs. 198-99.

La intención de estas observaciones no es la de engancharnos al volatín mortal del improvisador, sino más bien sugerir a través de la visión de algunos aspectos de la improvisación y de nuestra forma de entenderla, que el objetivo estético de la improvisación, entendida como forma de acción, puede ser (y así lo entienden los públicos avezados) una curiosa actividad en la que el improvisador crea para nosotros una forma de expresión musical no mediada por ningún otro ser humano.<sup>21</sup> Es como si el público que escucha una improvisación tuviera un privilegiado acceso a la mente de un compositor en el momento de la creación.

Visto así, el crítico que desprecia la improvisación musical y la considera una pobre imitación del modo convencional de hacer música, es culpable de un error categórico. Se puede entender mejor la naturaleza de este error si volvemos al estatus ontológico de la pieza musical. Miremos primero la situación de la música convencional. Como ya hemos visto, existe una forma habitual de referirse a las obras musicales, según la cual podemos distinguir entre dos ejecuciones distintas de una misma obra. Esta forma de hablar se apoya en la asunción de que la palabra "obra" designa la estructura musical que refleja principalmente la partitura escrita por el compositor, es decir, la composición. Los intérpretes muestran entonces realizaciones diferentes de una obra musical. Así pues, las interpretaciones, al igual que las improvisaciones, se pueden ver de dos formas: pueden ser realizaciones del trabajo del compositor o pueden ser demostraciones de las habilidades del intérprete. Podemos escuchar la Polonesa en fa sostenido menor de Chopin, por ejemplo, en un concierto de Malcolm Fragar o en un concierto de Vladimir Horowitz. Las dos ejecuciones se pueden considerar equivalentes, incluso sabiendo que existen diferencias obvias (el fraseo, el *tempo*, los matices, etc.) siempre que aceptemos que se trata de realizaciones del mismo trabajo compositivo. O bien podemos prestar atención a la acción en sí. Si vemos tocar a Horowitz, ¿podemos llamar a esta acción una obra de arte? Al hacerlo estaríamos invitando a confundir la naturaleza de la obra de arte, pero parece claro que nos podemos fijar sobre todo en el virtuosismo del pianista. Por supuesto, se trata de un asunto más complejo de lo que he mostrado aquí, porque estas dos formas de contemplar una interpretación musical a menudo se solapan. A menudo compara-

---

<sup>21</sup> El interés por la acción del improvisador se puede presenciar en el fenómeno jazzístico de las *jam sessions*, en las que los músicos intentan superar los logros de sus rivales. No debería sorprendernos el parecido de estas competiciones a ciertas competiciones deportivas. Siempre que nos encontramos frente a dos o más acciones de similar clase, tendemos a comparar su grado de acierto. En el caso de estas justas musicales, nuestra atención tiende a dejar los aspectos estéticos de la actividad de los improvisadores en particular y centrarse en ver "quién gana", basándonos a menudo en criterios como la pura técnica instrumental (o incluso sólo la presencia escénica) en vez de la creatividad musical. O también, como en las competiciones deportivas, uno puede ganar "por defecto", como le sucedió a Bach cuando el organista francés Marchand no se presentó a un concurso de improvisación en Dresde en el año 1717 (contado por Hans David y Arthur Mendel, eds., *The Bach Reader* [Nueva York, 1966]). Debo el haber prestado atención a este suceso a un evaluador anónimo de esta revista.

mos interpretaciones musicales convencionales como acciones, no solamente atendiendo a las diferencias en tiempo y espacio, sino también por simpatía con las mismas características musicales a las que recurrimos al comparar diferentes realizaciones de una misma obra.

Podemos aclarar estas relaciones que se dan en la música convencional utilizando la terminología de Joseph Margolis en la distinción entre tipo y muestra.<sup>22</sup> Al hablar de las artes en general, Margolis utiliza el término "tipo" para referirse a "formas abstractas de una clase que pueden manifestarse en la realidad".<sup>23</sup> Lo que el artista hace habitualmente al utilizar los materiales que domina es una realización de el tipo "arte", y el resultado es una "muestra" de ese tipo. Por lo tanto, podemos distinguir entre una obra (muestra) en particular hecha por un artista y la obra (tipo) que en ese caso se genera. También podemos notar cómo los tipos y las muestras no pueden separarse ni existir independientemente, pero sí pueden identificarse como unidades discretas. Por ejemplo, un escultor hace una escultura de madera, que sería una única muestra realizada a partir de un tipo, o podría hacer distintas muestras a partir del mismo tipo, como sucede por ejemplo a menudo con las esculturas de bronce. Podemos interesarnos en los tipos artísticos creados por el artista, pero sólo podemos hacerlo a través de sus muestras. Es más, dado que frecuentemente queremos identificar un tipo a través de muestras que tienen propiedades de diverso interés estético, Margolis, corrigiendo una noción kantiana de Stevenson, introduce la idea del megatipo: "dos muestras pertenecen al mismo megatipo si y sólo si comparten algún diseño del repertorio de diseños alternativos o incluso contrarios que pueda atribuirse a cada uno; o si los diseños de ambos, por diferentes que sean, pueden atribuirse a alguna muestra del megatipo dada a conocer a través de una notación artística."<sup>24</sup> En los casos en los que deseemos referirnos al megatipo a través de una muestra en particular, podríamos denominar esa realización como la "realización primigenia" u original, como hacemos por ejemplo cuando nos referimos a un poema basándonos en un manuscrito original. Sin embargo, en literatura nos solemos referir al megatipo, más que a través de una muestra concreta, a través del propio poema. En el caso de la pintura, solemos considerar que el megatipo cuadro, tal y como está realizado en su realización primigenia, es el propio cuadro.

Una vez dicho esto, podríamos suponer que el caso de la música convencional está más cerca de la pintura que de la literatura, en el sentido en que las piezas musicales no se pueden traducir como se traducen los poemas de una lengua a otra. Parece lógico esperar

<sup>22</sup> Estoy haciendo una descripción somera del punto de vista de Margolis, si bien no intento ser fiel en todo detalle a su explicación. Para una discusión en profundidad sobre las estrategias subyacentes al modelo de Margolis, así como la relación entre este y las ideas de Peirce, Stevenson, Goodman, Wolterstorff y otros, ver Margolis, capítulos 2-4.

<sup>23</sup> Margolis, pág. 18.

<sup>24</sup> *Ibid.*, pág. 54.

que podamos identificar las obras musicales a través de realizaciones primigenias, por ejemplo una interpretación en particular. De hecho, algunos críticos hablan de versiones “definitivas” de algunas obras. Sin embargo, como señala Margolis, una mirada más atenta revela que solemos pensar que la música está más cerca de la poesía: “nuestra consideración de una obra musical como una entidad discreta, al igual que con un poema, presupone la existencia previa de una base de materiales bien ordenados. Dado que una obra musical es notación, el signo de una obra de arte y no la obra de arte en sí, y dado que nuestra admiración hacia el compositor normalmente se basa en sus arreglos de notas previamente definidas y ordenadas, cualquier interpretación-muestra del megatipo-composición anotado en la partitura nos sirve como realización aceptable de la música.”<sup>25</sup> Incluso la descripción de una interpretación en particular como la definitiva, se hace, sospechamos, pensando en la partitura. Lo que tenemos en el caso de la música convencional son “notaciones primigenias de posibles muestras”.<sup>26</sup>

Siguiendo la terminología de Margolis, podemos entonces decir que cada interpretación musical en particular es una muestra realizada de una obra y que la obra es a su vez un megatipo al que accedemos a través de una notación primigenia, en cuyo caso lo que estaríamos haciendo es, digamos, ver, a través de la interpretación, la obra (composición) en ella mostrada. Una interpretación es una forma de acceder a la obra compuesta. También podemos pensar que las distintas ejecuciones de una obra son, como su nombre indica, interpretaciones o comentarios acerca de esa obra. Aquí nos estamos fijando en la acción interpretativa del músico, acción que claramente deriva de la obra compuesta, pero que se espera que aparezca con cualidades propias como son la originalidad, expresividad y virtuosismo vocal o instrumental, que es lo que buscamos en las ejecuciones musicales consideradas como acciones.<sup>27</sup>

La ontología de la improvisación musical es, sin embargo, diferente. Por supuesto que, al igual que en la situación convencional, el improvisador produce una estructura definida de sonidos que dan cuerpo a un diseño. Caemos, por tanto, en la tentación de pensar que tanto el improvisador como el intérprete hacen una realización-muestra de un megatipo, pero en la medida en que una improvisación musical es la creación espontánea de una obra musical en el curso de la interpretación, sería un poco extraño hablar de la improvisación musical como de un megatipo que admite diversas realizaciones. Sólo hay una realización en el caso de una improvisación musical, salvo que contemplemos la poco plausible posibilidad de la existencia

<sup>25</sup> *Ibid.*, pág. 59. Cf. Hanslick, que menciona el “hecho” de que “desde un punto de vista filosófico, la composición es la obra de arte acabada, independientemente de su ejecución...” (Hanslick, pág. 75)

<sup>26</sup> Margolis, pág. 60

<sup>27</sup> Para una discusión sobre las relaciones entre los conceptos de ejecución musical, interpretación crítica de la música e interpretación crítica de la literatura, ver Margolis, págs. 59-64 y 116-20. Otro comentario sobre el concepto de ejecución musical se puede ver en Thomas Carson Mark, “*Philosophy of Piano-Playing: Reflections on the Concept of Performance*”, *Philosophy and Phenomenological Research*, 41, núm. 3 (1981), 299-324.

de dos estructuras producidas independientemente e idénticas en sus aspectos musicales relevantes. Por esa misma razón sería un error considerar la improvisación musical como una de muchas posibles interpretaciones, tal como hacemos con las interpretaciones convencionales. La interpretación, como característica principal de una ejecución musical convencional, está claramente ausente de una improvisación: no tiene sentido considerar la improvisación como una interpretación o elogiarla como la interpretación de una obra que existe con anterioridad a ella, puesto que tal obra no existe.<sup>28</sup> Además, la improvisación se distingue de ambas formas de considerar una ejecución musical tradicional en virtud de su espontaneidad. Al crearse una obra en el curso de su ejecución, no hay notación primigenia que nos permita encontrar un megatipo o realizaciones fieles al megatipo. Y tampoco la improvisación se parece a los casos de música convencional en los que encontramos una realización primigenia sin partitura. En un caso así, afirma Margolis, “nos inclinaremos por crear un partitura primigenia a partir de ella y la preferiríamos incluso frente a la interpretación del propio compositor”.<sup>29</sup> Y así es en efecto, pero sólo lo haríamos en la medida en que nuestra atención se centrara en el diseño de la composición musical, algo que como he explicado no es el caso de las improvisaciones musicales.<sup>30</sup> De hecho, la improvisación musical está ontológicamente más cerca de la

<sup>28</sup> Esta distinción queda bien reflejada en el hecho de que los músicos de jazz suelen considerar que el término “improvisación” se refiere a los ciclos de la canción improvisados, en vez de a toda la obra musical, de la primera a la última nota. En el jazz se suelen dar dos tipos de actividad: la interpretación convencional de una composición musical, es decir, la interpretación o presentación reconocible de una composición musical, y la improvisación. En este trabajo me he centrado en la improvisación musical *per se*, aunque tal y como ya se ha dicho, ésta admite un amplio espectro de sofisticación y variación.

<sup>29</sup> Margolis, pág. 60.

<sup>30</sup> Aunque la improvisación musical tiene, por supuesto, una parte de composición, como he defendido antes, la posición de que la improvisación no implica composición la defiende Nicholas Wolterstorff en su excelente libro *Works and Works of Art* (Oxford, 1980). La idea de Wolterstorff de que “improvisar no es componer” se basa en su percepción de la composición como una forma de hacer que aparezca una norma-tipo, por ejemplo, la selección de propiedades de los sonidos con el objeto de utilizarlos como criterios para juzgar la corrección de los acontecimientos. Wolterstorff lo explica así:

Supongamos que alguien ha improvisado en un órgano. Supongamos que después de improvisar se va a su casa y escribe una partitura tal que su improvisación, juzgada a partir de los requisitos de corrección especificados en esa partitura, es correcta en todos sus puntos. A pesar de ello, el compositor no ha compuesto su obra al ejecutar la improvisación. Con toda probabilidad, ni siquiera la ha compuesto mientras improvisaba, puesto que con toda probabilidad, durante su improvisación no terminó de seleccionar la serie específica de requisitos para la corrección de los acontecimientos que debían aparecer en su partitura. Supongamos, por ejemplo, que en cierto momento de su improvisación, introduce un poco de rubato, plenamente consciente de hacerlo así. Al hacerlo no habría decidido todavía si elegir el rubato en ese punto como un requisito para la corrección de los acontecimientos. No se puede extraer una obra sólo a partir de una ejecución (pág. 64).

Me parece, sin embargo, que usar un poco de rubato “plenamente consciente de hacerlo así” es precisamente decidir que un poco de rubato en ese momento es un requisito para la corrección de los acontecimientos. Puede que se pueda extraer una obra sólo a partir de una ejecución, pero es un hecho que hace dudar del grado de conocimiento del oyente de la obra propuesta más que de la posibilidad de que se haya compuesto o no una obra. Es cierto que en la música convencional el compositor “nos indica normalmente en qué consiste su obra” (pág. 67), con la partitura como indicador de la serie de propiedades requeridas para la corrección de los acontecimientos: el compositor

creación de una escultura de madera (la exclusiva realización-muestra de un tipo) que de la interpretación musical convencional.

Hacen falta, en cualquier caso, algunas precisiones. La improvisación puede, en algún sentido, ser algo que queda atrapado y que se puede repetir. Los músicos probablemente usan frases musicales de otros desde el principio de los tiempos y esto es algo que ayuda a mantener determinadas estructuras improvisadas, o al menos partes de estas. La notación musical también ha servido como medio de transcribir y conservar al menos el perfil básico de determinadas improvisaciones musicales. Hay algunas improvisaciones que pueden permanecer en el tiempo gracias a los rollos de pianola, las cintas magnéticas, los discos y una lista que con seguridad aumentará siguiendo el desarrollo de las nuevas tecnologías. Como ya hemos visto, esta forma de preservar ciertas improvisaciones cumple un importante papel en el establecimiento de una tradición musical y proporciona un repertorio sobre el que los improvisadores pueden trabajar. En esos casos, hablaríamos de copias de un original igual que lo hacemos al hablar de pintura (muestras de un megatipo) sólo si pensáramos que las improvisaciones son estructuras musicales o diseños (que resultan ser improvisados). Tampoco sería acertado considerar que una copia de una improvisación es la muestra realizada de la improvisación considerada como acción. En un sentido estricto, lo que tenemos es un registro de una acción única. Con todo, en estos casos estos *arte-factos* pueden funcionar y a menudo lo hacen como registros en los que leemos la acción original. Este es un caso interesante, puesto que a diferencia de la relación entre un cuadro y sus copias, el objeto de nuestra atención no es el *arte-facto*, sino la creación del mismo. A diferencia de la relación que existe entre una danza convencional y las ejecuciones de la misma, no nos enfrentamos a la interpretación de una obra previamente existente. En cualquier caso, tanto si escuchamos una improvisación en vivo o la grabación de la misma, seguimos prestando más atención a la creación de una obra de arte que a la obra creada. Dado que nuestra atención se centra en ambos casos en un diseño o una intención humanos (mostrados a través de una obra o acción), lo más probable es que utilicemos los mismos términos descriptivos: brillante, creativo, aburrido, sutil, elegante, cansino, etc. Pero el estándar para la crítica de una improvisación no debería derivar de lo que se ha compuesto o de lo que se ha ejecutado, sino más bien de lo que se ha demostrado que era posible hacer dentro de las exigencias y limitaciones de la actividad musical improvisatoria, la creación de una obra musical en el curso de su ejecución.

---

"selecciona mediante la indicación" (pág. 68), y también lo es que en el caso de la improvisación no existe una partitura que el público pueda consultar, pero de ello no se deduce que el improvisador no determine ciertas características musicales. Las decisiones acerca de la selección de características musicales son propias de la intención de un compositor. Tal y como Wolterstorff admite, "la selección de características es algo que se puede hacer mentalmente" (pág. 68).

Esta insistencia en la actividad productiva de la improvisación musical puede resultar rara a alguien que piensa en la música en términos de cierto tipo de producto (una estructura de sonidos en potencia o reales) o en términos de un texto que proporciona las instrucciones más o menos completas para producir semejante estructura. Es sin duda una de las formas principales, si no dominantes, de entender la música, pero su existencia es relativamente reciente en la historia de la música occidental. Carl Dalhaus argumenta que la idea de la música como algo basado en obras se remonta tan solo al siglo XVI y al interés de Listenius por los textos musicales. En cualquier caso, esta línea de pensamiento no tiene por qué limitar nuestras formas de pensar acerca del objeto estético en el caso de la música. Tal y como indica Dalhaus, la concepción de la música como una actividad o como un "arte energético", utilizando el término de Herder, han ocupado un lugar prominente en la estética musical.<sup>31</sup> Como ya he indicado, la mayoría de las personas tenemos una tendencia a contemplar las ejecuciones musicales como acciones, al menos en parte. Más importante aún, puede ser, tal como Sparshott ha explicado extensamente, que nuestra noción de lo que es el arte, la obra de arte, el artista, derive en última instancia de una corriente clásica de reflexión sobre la noción de *tekné* y la relación entre inteligencia y acción,<sup>32</sup> y que la crítica en el arte considera la ejecución como su objeto en un sentido amplio: algo que se hace cuando se considera que es simplemente el resultado de hacer esa misma cosa.<sup>33</sup> El estudio de esta posibilidad sobrepasa el objeto de este trabajo, pero si aplicamos ese enfoque, parece claro que la improvisación musical, lejos de desviarnos de la práctica convencional, muestra una continuidad fundamental con la práctica y teoría artística. ■

Traducción: Blanca Luengo

Versiones previas de este trabajo se han leído en un encuentro de filosofía en la Universidad de Kentucky en noviembre de 1982, y en el X Congreso Internacional de Estética de Montreal, en agosto de 1984. Francis Sparshott, Martin Donougho, Bruno Nettle, Mary Hawkesworth y Denis Dutton han leído con atención los subsiguientes borradores. Mi agradecimiento a estos colegas por sus comentarios y sugerencias.

<sup>31</sup> Ver Carl Dalhaus, *Esthetics of Music*, William W. Austin, trans. (Cambridge, 1982), págs. 9-11.

<sup>32</sup> Sparshott, pág. 10. Todo el libro consiste en esta idea, pero especialmente el capítulo 11.

<sup>33</sup> F. E. Sparshott, *The Concept of Criticism*, (Oxford, 1967), especialmente capítulos 9, 11, 16 y 24. Sobre la relación entre arte y acción, ver Wolterstorff, *op. cit.*

## MÚSICA Y EDUCACIÓN

REVISTA TRIMESTRAL DE INVESTIGACIÓN MUSICAL

VOLUMEN 10 N.º 11 MARZO 2008



MARCO 1984

### MÚSICA Y EDUCACIÓN

*Imprescindible para:*

- Centros de Enseñanza Musical
- Estudiantes de Música
- Pedagogos musicales
- Opositores
- Instrumentistas

**P.V.P.: suscripción un año: 49 Euros**

### EL UNIVERSO DE LA MÚSICA

**completa visión del panorama  
artístico cultural de cada época,  
abundando en referencias, ejemplos y  
cuadros esquemáticos que facilitan el  
aprendizaje del alumno.**

**P.V.P.: 36,54 Euros**



### COMPRENDE Y AMA LA MÚSICA

*Obra magistral y amena*

*Libro de apoyo para:*

- Colegios.
- Institutos.

*Presenta:*

- Panorama artístico-cultural.
- Cuadros esquemáticos.
- Selección de música para oír.

*Facilita el aprendizaje al alumno.*

**P.V.P.: 17,95 Euros**

### MUSICOTERAPIA: TERAPIA DE MÚSICA Y SONIDO

- I. Nociones teóricas
- II. Ámbito aplicado. Musicoterapia aplicada
- III. El trabajo del musicoterapeuta
- IV. Psicología de la música
- V. Organología y musicoterapia
- VI. Psicoacústica

**P.V.P.: 21 Euros**



### MUSICALIS S. A.

Escosura 27, 5º Dcha.

28015 Madrid

Tel. 91 447 06 94 - Fax 91 594 25 06

<[www.musicalis.es](http://www.musicalis.es)> <[info@musicalis.es](mailto:info@musicalis.es)>