IMPROVISACIÓN AL PIANO:

Ejercicios fundamentales

❖

Emilio Molina
REAL MUSICAL, 1990.

"El discurso interior, que acaba convirtiéndose en lenguaje, es el resultado de esa profunda suma de experiencias que el tiempo ha consolidado en la memoria y que habla desde nuestra intimidad."
Emilio Lledó, El surco del tiempo

Emilio Molina, catedrático de Acompañamiento del Conservatorio de Madrid, editó, en 1990, una primera entrega de su tratado de *Improvisación al piano*, bajo el subtítulo de *Ejercicios fundamentales*. El interés de la aparición de un método de improvisación, algo poco habitual en España, aumenta al tratarse de un libro escrito por un profesor del Conservatorio de Madrid. Muchos conservatorios, academias y profesores de música recurren a estos libros en busca de ideas y en busca de un criterio de autoridad, tanto en el aspecto intelectual como en el más pragmático (qué va a entrar en el examen). Por este motivo, merece la pena hacer un análisis detenido de lo que se ofrece a profesores y estudiantes en esta publicación.

El contenido del libro está explicado claramente en la "Metodología": se trata de ejercicios realizados con un solo acorde, tocados con las dos manos a lo largo de todo el teclado, siguiendo un compás determinado y combinando distintos valores de duración de las notas. Con estos elementos se pide al alumno que invente y desarrolle células melódicas basadas en las notas del acorde. Las más de cien páginas del libro sirven para dar ejemplos de cómo hacer esto de forma gradual, a la vez que se añaden breves comentarios que explican con más detalle cómo realizar los ejercicios.

Tras unas primeras páginas de introducción, el libro se estructura en cinco capítulos de ejercicios prácticos, titulados respectivamente "Ritmos con negras", "... con corcheas", "... con tresillos de corchea", "... con semicorcheas" y "... con todos los elementos". Dentro de cada capítulo, a su vez, se dedica una o más páginas a cada acorde.

Los acordes tratados son seis: acorde perfecto mayor o menor, de quinta disminuida, de quinta aumentada, de séptima de dominante y acorde-escala hexatonal. Ese es el contenido.

El libro se presenta como el primero de una serie de cuatro y constituye, según el autor, "una base insustituible para todo el trabajo posterior". El alumno, de quien se espera que desarrolle "su propia imaginación", se encuentra con ejercicios que emplean tres notas (a veces cuatro) combinadas en distintas figuraciones de negras, corcheas, etc., y debe inventar motivos melódicos con las tres notas mencionadas. El autor dice, en un párrafo de su introducción, que "la creatividad puede ser fomentada; debe fomentarse". Más adelante, añade: "la utilización de elementos limitados no debe significar ni significa una reducción del interés de los motivos; a veces resulta, por el contrario, que se potencian los desarrollos y se acrecienta la capacidad creadora del intérprete".

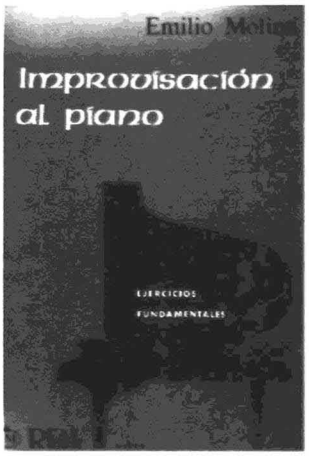
Así pues, el autor prescinde, en aras de la claridad, de los **enlaces** de acordes (todos los ejercicios, sin excepción, se basan en un único acorde); del uso **funcional** de las inversiones de los acordes que utiliza (sí se emplean inversiones en la mano derecha, pero se recomienda hacer sonar la fundamental al principio del compás en la mano izquierda); de las **escalas** (limita la invención de motivos melódicos a las notas de la triada y cuatriada, excepto en el caso de la escala hexatonal o escala de tonos, única escala "permitida" en el libro); de algunos **acordes** de cuatro notas derivables de la escala mayor, como do-mi-sol-si, re-fa-la-do o si-re-fa-la; de la utilización de **silencios** durante la ejecución de los ejercicios (se insiste en que en todos los ejercicios el alumno debe "percutir", con alguna de las dos manos o con ambas a la vez, alguna de las partes del compás -por ejemplo, todas las negras- o todas las partes resultantes de la subdivisión -por ejemplo, todas las semicorcheas); etc.

No estamos, pues, ante un método de improvisación, sino ante un libro de ejercicios de variaciones sobre acordes para pianistas. La economía de recursos casi parece avaricia: tantas son las ausencias. Podría ser, por ello, un libro accesible a otros instrumentistas o cantantes. Podría ser, con algunos cambios, parte de un capítulo de un libro de piano complementario, en el que se aprendiera a tocar en un teclado cualquier tríada y algunas cuatríadas de forma variada. Pero técnicamente requiere, como se explica en las primeras páginas, cierto nivel pianístico (un nivel cuarto o quinto de piano es suficiente"). Es decir: sin aumentar el vocabulario, aumenta la dificultad técnica. Los acordes son los mismos de principio a fin, pero se van añadiendo dificultades pianísticas, relacionadas en parte con la velocidad y con la independencia de las manos.

El libro, por ello, da importancia a una técnica pianística relativamente complicada y omite, en cambio, el aspecto fundamental de la improvisación: la capacidad del músico de manejar de oído el vocabulario musical: reconocer de oído los elementos de este vocabulario y reproducir y anticipar mentalmente estos sonidos. Aunque en la introducción se dice que "son ejercicios de improvisación, no de mecánica instrumental", el libro demuestra lo contrario y cae en el mecanicismo. Todos los ejercicios presentan el mismo sonido monocorde. El uso de acordes poco utilizados (con mayor número de alteraciones) no queda justificado en el libro, salvo por una supuesta utilidad posterior, que el alumno no ve. Un ejercicio en el que sólo se use un acorde suena exactamente igual con un acorde de Do que con uno de Do sostenido, por lo que se prescinde de una de las principales razones para practicar tonalidades menos conocidas: la necesidad de modular, de alterar el color de una tonalidad.

Se presenta el aprendizaje de los acordes de forma unidimensional y quedan a un lado otras formas de aprender a manejar el mismo material. La primera y más importante, el aprendizaje de oído: este libro ignora la capacidad de un estudiante de distinguir de oído entre un acorde mayor y uno menor, o de diferenciar una posición fundamental del acorde de una inversión. Sorprende que no se mencione esta aptitud que cualquier persona normal puede desarrollar sin dificultad y que está en la base de la improvisación y en la base, también, del aprendizaje musical. En segundo lugar, en el libro, de forma implícita, los acordes siempre se forman de la misma manera: a partir de la nota fundamental.

El alumno, por tanto, siempre está respondiendo a la pregunta: ¿cuál es la tercera menor de Do sostenido? en vez de preguntarse, también, ¿en qué acorde es Mi la tercera menor?, ¿qué inversión sonará mejor?, ¿es este bajo una nota fundamental o no?, etc. Es decir: no queda reflejada la variedad de enfoques con que habitualmente se



manejan los elementos musicales. Además, el criterio de selección de acordes no obedece a cuestiones auditivas, puesto que entonces, antes que la escala hexatonal o de tonos, se habrían presentado otras escalas más fáciles de cantar y de entender. Pero tampoco el grupo de acordes elegidos tiene algo que los defina frente a los no seleccionados. ¿Por qué? Los acordes se presentan como entidades aisladas. En estos ejercicios, dirigidos en teoría a la creatividad, el alumno practica una música inexistente: la música construida sobre tres, cuatro notas, la no-música. El criterio de improvisación que emana de las páginas del libro es mecanicista; una cosa es plantear algunos ejercicios de construcción temática sobre tres notas y otra, muy diferente, dedicar más de cien páginas a ello. Además, al no "permitir" silencios en los ejercicios, se limitan aún más las posibilidades expresivas, dentro de un entorno ya de por sí angosto.

Aunque es loable la voluntad del autor de no desviar la atención con cuestiones complejas, la exclusión del uso de escalas, o dicho de otra forma de las notas que no forman el acorde, peca de rigidez: un estudiante de cuarto o quinto curso de piano, ¿hace falta decirlo?, puede usar de forma intuitiva una escala sencilla. Tocando motivos triádicos sobre un solo acorde durante varios minutos, tal como sugiere el autor, el alumno no puede sino aburrirse. Al alumno estudioso y dispuesto a aprender debemos ofrecerle algo más que esto: debemos también **exigirle** algo más que esto. Si para facilitar el estudio reducimos excesivamente el vocabulario, corremos el riesgo de desvirtuar la naturaleza de lo aprendido.

Podemos aprender un idioma desconocido si nos dan pocos elementos para hacer frases: algunos sujetos (yo, tú) y algunos predicados rudimentarios (viejo, cerca), pero no podemos articular nada sensato si sólo disponemos de sujetos, o de predicados.

El tratado de *Improvisación al piano* de Emilio Molina sirve al estudiante para practicar la ejecución de algunos acordes al piano, para conocer sus posiciones en todos los tonos, para practicar un tipo de improvisación mecánica de escaso interés musical y para desarrollar su técnica pianística en los aspectos relacionados con la velocidad y la independencia de manos (a un nivel medio). Dedica amplio espacio a estas cuestiones, a cambio de no tratar otras más importantes en conjunto que las mencionadas: el desarrollo de un oído musical básico, la utilización de escalas sencillas, la construcción o desarrollo de motivos melódicos de acompañamiento armónico de más de un acorde, la familiarización con las relaciones fundamentales de la armonía diatónica, la utilización de ejemplos musicales de la literatura, y otras muchas más. El libro menosprecia la creatividad del estudiante, o su capacidad de aprender, aunque afirme lo contrario.

Existe una línea continua que va desde la composición hasta la interpretación y que en algún punto intermedio muestra la cara de la improvisación. Esta idea, la de que la improvisación es una forma rápida de composición, o una forma de interpretar ideas musicales a medida que se nos ocurren, es la que justifica que prestemos atención a la improvisación desde los primeros momentos de la educación de un músico. Si decimos que el improvisador no es verdaderamente un compositor, pero que sigue en parte sus procedimientos; si decimos que tampoco es un intérprete como lo sería, por ejemplo, Brendel, aunque sí emplea recursos propios de la interpretación, ¿qué nos impide invertir el razonamiento y afirmar que tanto el compositor como el intérprete recurren en cierta medida a la improvisación? Vista así, la improvisación es una forma de hacer música que integra en mayor o menor medida todas las otras formas de hacer música. Por ello, el método de Emilio Molina parece exagerado en la estrechez de su enfoque.

La música nació como improvisación. La música no *era* al principio improvisación: la improvisación es la sustancia de la música. Improvisar es pensar, decir, hacer. Improvisar es no ser autómatas. La improvisación es la negación de lo automático. Improvisar es afirmar *lo mío*, lo diferente. La improvisación va asociada a la voluntad. Es la expresión de ésta. La explicación última de la improvisación está en que existe un *yo* que habla. La improvisación es una expresión de lo que somos y, como músicos, somos lo que oímos. Saber música es saber oír. Somos memoria de lo oído, de lo vivido. Que el término "improvisación" se utilice hoy para describir estilos determinados no debe desviar la atención de esta realidad: la música nació como improvisación y la improvisación está siempre presente en la música.

La Encyclopædia Britannica (vol. 6, p. 275) explica que la improvisación ofrecía a los grandes compositores "oportunidades ilimitadas para desplegar de forma espontánea su rica imaginación musical". Cualquiera que sea la riqueza de nuestra imaginación musical, la improvisación nos brinda la posibilidad de transmitirla a los demás de forma espontánea. El aprendizaje de la improvisación, como el de cualquier disciplina musical, debe estar dirigido a enriquecer esa imaginación. No es el piano quien debe "decirnos" cosas. Nosotros "decimos" cosas al piano (o cantando, componiendo, dirigiendo y tocando cualquier otro instrumento).

Un método de improvisación debe aspirar a hacer inteligibles al músico los elementos del vocabulario que utiliza. La aplicación en el piano de este vocabulario no debe dejar de lado su comprensión. Cualquiera puede tocar una triada en un teclado. Con un poco de habilidad pianística, podemos hacer todas las variaciones sobre esa tríada que queramos. Un ordenador también puede hacerlo. Pero el músico es el único que sabe anticipar el sonido, o lo que es más importante, el que *elige* ese sonido y lo entiende. Así pues, el estudio de la improvisación no empieza en el teclado (suponiendo que hablemos de pianistas), sino en el oído, en la memoria; en ese órgano, cualquiera que sea, que nos sirve para crear. La liberación de la partitura no es la liberación de las manos del pianista, sino la liberación o articulación de su pensamiento musical.

PEDRO SARMIENTO