
LA IMPROVISACIÓN EN EL VIOLÍN DURANTE EL ROMANTICISMO

VIOLIN IMPROVISATION IN THE ROMANTIC ERA

Trino Zurita•

RESUMEN

La improvisación vive a comienzos del siglo XIX un momento de esplendor de la mano de los virtuosos románticos, convirtiéndose en un género que adquiere entidad propia gracias a la generalización de los conciertos públicos. Sin embargo, a pesar de la extensa nómina de violinistas que descuellan en este arte, la atención que ha recibido hasta ahora, tanto en la teoría como en la práctica, es bastante escasa. El objetivo del presente artículo es examinar a través de tratados, testimonios y ejemplos musicales, diversos aspectos relacionados con la improvisación de los violinistas románticos, como los contextos donde habitualmente se daba, los estilos de improvisación, las formas empleadas y los recursos técnicos y expresivos que eran más frecuentes en las improvisaciones violinísticas. Igualmente, se describirán los principales atributos que debía poseer un buen improvisador.

Palabras clave: Improvisación; Violín; Romanticismo; Interpretación musical; Preludio improvisado; Cadencia improvisada; Violinistas virtuosos.

ABSTRACT

Improvisation enjoyed days of splendor at the beginning of the 19th-century thanks to the romantic virtuosos and the generalization of the public concert. Particularly in the violin, a plethora of sources talks us about how widespread this practice came to be. However, up until now very limited attention has been placed on it, both from

• Trino Zurita es violonchelista, doctor por la Universidad Alfonso X El Sabio de Madrid, y actualmente profesor de violonchelo en el Conservatorio Superior de Música de Málaga. Compagina su labor concertística con el estudio de la estética de la interpretación musical en el periodo romántico, dedicación que le ha llevado a la publicación de varios trabajos discográficos y musicológicos en este campo. Las traducciones del presente artículo son del autor del mismo.

Recepción del artículo: 05-V-2017. Aceptación de su publicación: 08-IX-2017.

theoretical and performative perspectives. The goal of this article is to examine different aspects of the extemporization practices of the romantic violinists going through a number of treatises, testimonies and musical examples. The different styles of improvisation, the contexts in which it was usually developed, and the typical technical and expressive resources related to it, will be analyzed. Likewise, a description of what was considered to be an ideal improvisator will be drawn.

Keywords: Improvisation; Extempore playing; Violin; Romanticism; Improvised prelude; Improvised cadence; Virtuoso violinists.

I. EL FLORECIMIENTO DE LA IMPROVISACIÓN EN EL SIGLO XIX

A finales del siglo XVIII y principios del XIX cualquier violinista podía improvisar según su destreza con el instrumento, ya que la propia instrucción musical fomentaba esta práctica desde los niveles más elementales. Los tratados *Violin Preceptor* de Robert William Keith¹, *A General and Comprehensive Instruction Book for the Violin* de John David Loder² o *L'art d'inventer à l'improviste des fantaisies et cadences pour le violon* de Bartolomeo Campagnoli³ son buena muestra de ello.

El desarrollo de la técnica instrumental y la progresiva complejidad del lenguaje musical, que hizo que la enseñanza del instrumento se fuera centrando cada vez más en el desarrollo de la lectura y en la traducción fiel del mensaje anotado por el compositor, por un lado; y el abandono de una tradición pedagógica orientada al estudio de las reglas de composición musical para, mediante la puesta en práctica de dichas reglas, producir música espontáneamente desde el nivel más básico, por otro, están entre las razones fundamentales por las que la improvisación fue desapareciendo paulatinamente de los sistemas de enseñanza a lo largo del siglo diecinueve. Sin embargo, gracias a los cambios sociales y estéticos que tuvieron lugar en el tránsito del siglo XVIII al XIX, la improvisación musical vivió un momento de auge de la mano de los primeros virtuosos románticos.

Estos intérpretes aprovecharon las improvisaciones para desplegar su vanidad inconmensurable y sus extraordinarias habilidades técnicas cargadas de novedosos recursos, siguiendo el estilo –calculado exclusivamente para el gran público– que habían desarrollado. La improvisación se convierte así en una de las formas predilectas de entretenimiento musical de los asistentes que llenaban los teatros y los salones.

¹ Keith, Robert William, *Violin Preceptor*, London, Jauncey, s.d.

² Loder, John David, *A General and Comprehensive Instruction Book for the Violin*, Carl Volti (ed.), London, John Blockley, s.d.

³ Campagnoli, Bartolomeo, *L'art d'inventer à l'improviste des fantaisies et cadences pour le violon*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, s.d.

Los virtuosos que viajaban por Europa, siempre rodeados de aduladores, improvisaban sobre melodías autóctonas, contradanzas y temas de moda, pertenecientes habitualmente a óperas o ballets, y también sobre temas aportados aleatoriamente por los aficionados. Carl Czerny manifiesta la importancia de que el improvisador “tenga a su disposición una gran reserva de ideas interesantes [para la improvisación], y tenga en cuenta las novedades musicales del día y los motivos populares de óperas, canciones, etc.”⁴.

Las improvisaciones se insertaban con normalidad en los programas de concierto de la época, siendo lo acostumbrado que el virtuoso destacado realizara una improvisación a solo, a menudo como colofón de la velada. El número de la improvisación se convirtió en el momento más deseado, cuando el público esperaba con expectación que el virtuoso desplegara todo su potencial técnico e imaginativo⁵. Este número despertaba tanto interés que, para garantizarse el éxito cuando llegaba a una nueva ciudad, el virtuoso se preocupaba de anunciar que improvisaría durante su actuación. Así es como en un periódico musical parisino se recogía que al día siguiente un alumno de Paganini, Giacomo Filippa, improvisaría en el transcurso de un concierto unas variaciones sobre un tema dado por los asistentes al acto⁶. Más detallado es el anuncio del concierto que ofrecería otro alumno de Paganini, el violinista noruego Ole Bull, el 4 de enero de 1838 en Hamburgo. El programa del concierto ilustra sobre la elevada consideración del arte improvisatorio y cómo este se introducía en los conciertos.

1) *Grosse Fantasie über schottische National-Lieder*, escrita para violín.

2) A petición: *Recitativo, Adagio amoroso con Polacca guerriera*.

3) *Improvisación*. Los amantes de la música están invitados a elegir cualquier tema de una ópera célebre para la improvisación, a escribir el mismo con notas y a colocarlo en una urna establecida en el control de taquilla; tres de ellos, por separado y combinados, serán interpretados por el Sr. Ole Bull en el violín⁷.

Se pueden encontrar decenas de textos en los que se relatan las hazañas improvisatorias de pianistas como Felix Mendelssohn, Ignaz Moscheles, Frédéric Chopin, Franz Liszt, Sigismund Thalberg, Johann Nepomuk Hummel, Clara Schumann o Camille Saint-Saëns; y de violinistas como Rodolphe Kreutzer, Niccolò Paganini, Charles Lafont, Alexandre Boucher, Ferdinand David, Ole Bull, Antonio

⁴ [...] einen grossen Vorrat interessanter Ideen aus denselben im Gedächtnis zu haben und auch die musikalischen Tagesneuigkeiten, die beliebten Motive aus Opern, Gesängen, u.s.w. müssen ihm zu Gebote stehn. Czerny, Carl, *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte*, op. 200, Wien, Diabelli, s.d. [1829], p. 36.

⁵ *The Harmonicon*, London, Samuel Leigh, 1830, vol. 1, p. 115.

⁶ *Revue et gazette musicale*, Paris, 3-IV-1836, p. 112.

⁷ 1) *Grosse Fantasie über schottische National-Lieder*; für die Violine componirt. 2) *Auf Verlangen: Recitativo, Adagio amoroso con Polacca guerriera*. 3) *Improvisation*. Die Musikfreunde werden eingeladen, ein beliebiges Thema zur Improvisation aus bekannten Opern zu wählen, und dasselbe, mit Noten aufgeschrieben, in einer an der Cassen-Controlle aufgestellte Urne zu legen; drei derselben wird Hr. Ole Bull einzeln und verbunden auf der Violine vortragen. *Hamburger musikalische Zeitung*, Hamburg, Schubert & Niemeyer, 10-I-1838, cols. 15-16.

Oury o Eduard Reményi. Era difícil encontrar un virtuoso antes de 1850 que no fuera compositor, principalmente de obras para su propio lucimiento, que luego, bajo el encargo de las editoriales, se imprimían para deleite de los aficionados y para beneficio propio. Muchas de estas obras eran piezas de salón insustanciales y ampulosas de fácil acceso; otras, por el contrario, técnicamente exigentes, siguen el mismo patrón de aquellas improvisaciones –caprichos, fantasías, *impromptus*, variaciones– basadas en temas populares. Los virtuosos recurrían a las formas más libres de improvisación para ensanchar todo su capricho e ingenio, y la utilización de un tema de moda resultaba más una excusa para encontrar la aprobación de la audiencia que una limitación formal, ya que lo habitual era incluir más de un tema en una pieza de improvisación libre. La obra de Paganini es producto de estas concesiones al público. Imbert de Laphalèque se mostraba admirado por la cantidad y variedad de temas sobre los que Paganini desplegaba su talento: *Prière de Moïse* de Rossini, *Non più andrai* de Mozart, *Pria che l'impegno* de Weigle, *Nel cor più non mi sento* de Paisiello, los himnos *Serba, ob Dio, Francesco Augusto* o *God save the King*, etc.⁸

II. ESTILOS DE IMPROVISACIÓN

Con su gusto estamos menos satisfechos. Su concierto fue una serie de jirones y parches –un muestrario de adefesios y arbitrariedades. En sus melodías y en todos aquellos pasajes que demandan expresión sufrimos por una exageración de estilo, de la cual (nos entristece decirlo) Paganini estableció el ejemplo. Es necesario hacer referencia a esto, porque si no se pone algún tipo de control –algún límite a los lamentos, a los ataques y a las intensificaciones del sonido, en la que los instrumentistas de cuerda están empezando a caer– el panorama de la música va a sufrir gravemente, y vamos a tener que mirar de nuevo, con anhelo y pesar, a los solos más homogéneos y menos emocionantes de las escuelas de Viotti y Spohr⁹.

Esta cita, extraída de una crítica aparecida en 1836 tras un concierto ofrecido por Ole Bull en Praga, es un excelente ejemplo que refleja la coexistencia de dos escuelas interpretativas en el periodo romántico, la escuela clásica y la escuela dramática, las dos opuestas y con intereses estéticos bien diferenciados. Ciertamente, las prácticas paganinianas se extendieron entre los virtuosos de arco de dos maneras: por un lado, una serie de intérpretes se convirtieron en seguidores acérrimos del nuevo estilo e intentaron reproducir, o traducir a su propia personalidad, sus rasgos característicos; otros virtuosos, en cambio, dando continuidad al espíritu clásico, integraron en su propio estilo los

⁸ Imbert de Laphalèque, Georges, *Notice sur le célèbre violoniste Nicolo Paganini*, Paris, Guyot, 1830, pp. 26-27.

⁹ *With his taste we are less satisfied; his concerto was a thing of shreds and patches –a pattern-card of freaks and fancies; and in his melodies, and all such passages as demand expression, we were pained by an exaggeration of style, of which (we grieve to say it) Paganini set the example. It is necessary to allude to this, because, unless some check be put upon it- some limit to the wailings, and starts, and intensifications of tone, in which stringed instrument players are beginning to indulge, the estate of music will suffer severely, and we shall have to look back to the more level and less exciting solos of the Viotti and Spohr schools with longing and regret. The Athenaeum, London, James Holmes, 28-V-1836, p. 386.*

elementos novedosos sin perder la compostura, la visión elevada del arte, ni los principios que habían heredado de los viejos maestros¹⁰.

En su estilo –como escribe Guhr– Rode, Kreutzer, Baillot y Spohr seguían siendo grandes e insuperables, sin embargo, con Paganini, el mecanismo y la fantasía alcanzan una amplitud sin límites¹¹.

Los violinistas conservadores de la era romántica rechazaron las maneras bizarras, las estridencias, la charlatanería, la sensiblería y, finalmente, la concepción fantástico-poderosa de la técnica violinística que había caracterizado el estilo de Paganini y sus seguidores. Ellos cultivaron un sonido grande y noble¹², y la variedad en la interpretación a través de la dignidad, la ternura y la gracia, defendiendo el respeto al autor, el conocimiento profundo de la música, el gusto finamente formado y la capacidad para entrar en el espíritu de las diferentes composiciones¹³. Este planteamiento antitético es extrapolable a la improvisación romántica.

Felix Mendelssohn, uno de los más importantes compositores del periodo romántico, era admirado en su época por ser un pianista virtuoso con unas dotes extraordinarias para la improvisación. En sus apariciones, el público asistente esperaba con expectación sus fantasías y cadencias improvisadas. Durante la visita de Mendelssohn a Londres en 1844, este, junto a Ignaz Moscheles y Sigismund Thalberg, interpretaron el *Triple Concerto* de Bach en los Hanover Square Rooms. Al final del primer movimiento los tres pianistas improvisaron sus respectivas cadencias, pero fue la improvisación de Mendelssohn la que verdaderamente impactó a los comentaristas, especialmente por haber sido concebida en el estilo de Bach¹⁴. En un extenso ensayo publicado en *The Foreign Quarterly Review*, el autor del mismo señala que la cadencia del *Triple Concerto* fue uno de los momentos más memorables de aquella temporada musical, dando una descripción del estilo con el que Mendelssohn improvisaba.

A pesar de que confía mayormente en sus impulsos y es capaz de poner gran emoción y entusiasmo, [Mendelssohn] nunca se abandona en la improvisación de sus cadencias en la arbitraria combinación de lo difícil, lo sorprendente y lo excéntrico. (...) El orden prevalece en todo momento; y el oyente solo tiene tiempo libre para admirar la ejecución extraordinariamente enérgica y refinada una vez se ha sobrepuesto a la sorpresa por el cálculo anticipado del efecto, el cuidado puesto en la composición en cuestión, y la refinada extravagancia de gusto manifestada¹⁵.

¹⁰ Verey, Joseph, “Famous Violin Players”, en *The Era Almanack*, Edward Ledger (ed.), London, s.d., 1871, p. 79.

¹¹ Guhr, Carl, *Über Paganinis Kunst die Violine zu spielen*, Mainz, Schott, s.d. [1830], p. 1.

¹² No todos los violinistas de la escuela clásica, como es el caso de Charles Philippe Lafont, poseyeron el sonido vigoroso de Rode o Spohr. Cf. *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 12-V-1819, col. 328.

¹³ Schmidt, August, *Orpheus: Musikalisches Album*, Wien, Franz Riedl's Wittwe und Sohn, 1840, vol. 1, pp. 3-4.

¹⁴ Anónimo, “Moscheles and Ernst's Morning Concert”, en *The Spectator*, London, Joseph Clayton, 8-VI-1844, p. 547.

¹⁵ *Trusting much to his impulses, and capable of great emotion and enthusiasm, he is yet never transported in the improvisation of his cadenzas into any combinations of the difficult, the surprising, or the eccentric. [...] There order reigns throughout; and the hearer has only leisure to admire the uncommonly forcible and polished execution when he has dismissed his surprise at the farsighted calculation of effect,*

Esta reseña resume muy bien las características de una improvisación noble y elevada. Los intérpretes más conservadores consideran, además, que el improvisador, desde la prudencia y el respeto a la capacidad intelectual de su audiencia, debe otorgar a la improvisación una gracia especial mediante el uso de bellas frases, giros de buen gusto y los adornos más apropiados en cada momento¹⁶. En esta línea, cualquier imprevisto o inevitable salida de tono durante dicha práctica debe ser tratada con elegancia.

Los virtuosos de la escuela dramática no solo llevaron sus improvisaciones hacia el sentimentalismo y la acrobacia, también introdujeron algunas estridencias que hoy se relacionarían con las técnicas extendidas. Hugh Reginald Haweis destaca la capacidad para improvisar del violinista inglés Antonio Oury: “Su peculiar don no radica solo en un sonido lleno y redondo, sino también en los ‘adornos’ musicales: las extensas florituras, los torrentes de multitud de notas que se extienden a lo largo de todo el instrumento”¹⁷. Más radicales fueron las experimentaciones de Alexandre Boucher y Ole Bull. Henrik Wergeland relata cómo un joven Bull llevó a cabo una improvisación titulada *das Gewitter* (*La tormenta*), en la que imitaba con su violín y con su arco el relámpago y el crujido del rayo, mientras otro músico hacía el ruido del trueno golpeando con los codos sobre el piano¹⁸. Sauzay corrobora estas prácticas cuando afirma que la aspiración de estos violinistas era simplemente la de distraer con ruidos y sonidos en las reuniones mundanas para alcanzar así la devaluación del verdadero arte¹⁹. En tono de indignación resume los excesos de estos virtuosos.

¿Es nuestro violín, nuestro ideal, ese intérprete extravagante que es reconocible enseguida por el *glissando*, el *vibrato* epiléptico o el golpe de arco golpeado; para quien cada frase acaba con una nota violenta, buena para demostrar que es fuerte y que no teme a nada; que sacrifica todo lo que es ritmo o dibujo melódico por el deseo de ir a coger al vuelo, en la parte superior del mango, un armónico que no tiene ninguna relación sonora con el resto o una acrobacia musical compuesta de saltos mortales y juegos malabares; que, en un allegro, hace de cualquier canto un *adagio disperato*, sin olvidar el fatal *tempo rubato*, para volver a toda velocidad [al tempo], tan pronto como retoma el pasaje de nuevo; que, finalmente, transforma su noble instrumento en una guitarra o una flauta, según el tipo de pasaje que ejecute, descordándolo incluso, en favor de lo excéntrico y lo barroco?²⁰

the keeping maintained with the composition in hand, and the fine extravagance of fancy manifested. Anónimo, “Music in Germany and Belgium: Its Progress, Present State, and Prospects”, en *The Foreign Quarterly Review*, London, Chapman and Hall, 1845, vol. 34, n.º 68, p. 406.

¹⁶ Czerny, Carl, p. 36.

¹⁷ *His peculiar gift lay not only in a full round tone, but in the musical “embroideries” –the long flourishes, the torrents of multitudinous notes ranging all over the instrument.* Haweis, Hugh Reginald, *My Musical Life*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011 (1.ª ed. 1888), p. 39.

¹⁸ Haugen, Einar y Cai, Camilla, *Ole Bull: Norway’s Romantic Musician and Cosmopolitan Patriot*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1993, p. 17.

¹⁹ Sauzay, Eugène, *Le violon harmonique*, Paris, Firmin-Didot, 1889, p. 252.

²⁰ *Est-ce notre violon, notre idéal que cet exécutant flamboyant, qui se reconnaît de suite à la glissade, au vibrato épiléptique, au coup d’archet heurté; pour qui chaque phrase finit par une note violente, bonne à prouver qu’il est fort et qu’il ne craint rien; pour lequel*

III. ATRIBUTOS DE UN BUEN IMPROVISADOR

III.1. Capacidad de planificación y análisis

Si bien la fantasía libre, la espontaneidad y el desorden son elementos consustanciales a la improvisación, la mayoría de los autores coinciden en afirmar que cualquier tipo de improvisación debe atenerse a un plan, que puede trazarse previamente o modelarse en el transcurso de la improvisación. La planificación atañe principalmente al carácter general, a la selección de las ideas más importantes, a la armonía y a las figuraciones y pasajes, siguiendo siempre una gradación constante de interés²¹.

En opinión del teórico alemán Adolf Bernhard Marx, el estudio de los esquemas armónicos básicos que se dan en una melodía o en una forma *lied*, aunque no corresponden a los principios que rigen una composición o interpretación libre, ayudarán a sentar las bases para la improvisación. Los resultados serán más interesantes y sorprendentes cuanto más conocimiento de armonía tenga el músico. Marx considera que mediante la utilización de material figurativo se obtienen los mejores resultados, ya que esta técnica permite imprimir vida y flujo melódico a la progresión de acordes más simple. Para ello, recomienda tomar no solo la obra de Bach, el principal modelo que se debe seguir²², sino también los pasajes que se basan en el arpeggio en las obras de los compositores de salón de su época, pasajes “en los que la brillantez, la rapidez, el estrépito y los ruidosos fuegos artificiales logran su propósito con facilidad y a pequeño coste”²³. Será el estudiante el que, progresivamente, vaya aumentando con su fantasía y su propia libertad, “en parte por escrito, en parte mediante la práctica improvisada con el instrumento”²⁴, la extensión y variedad de las secuencias armónicas, más allá de la simple sección, y la combinación más adecuada de motivos.

Todas estas recomendaciones, que se suministran desde la práctica pianística, son tomadas y adaptadas por los violinistas, hasta el punto de que reconocen, como lo hace Eugène Sauzay, que el piano es el mejor instrumento para explicar la improvisación, porque es en el piano donde este arte había alcanzado su más alto grado de desarrollo²⁵.

tout ce qui est rythme, dessin mélodique est sacrifié à l'envie d'aller saisir au vol, tout en haut du manche, une harmonique qui n'a aucun rapport de son avec le reste, acrobatie musicale composée de sauts périlleux et de tours d'adresse; qui, dans un allegro, fait du moindre chant un adagio disperato, sans oublier le fatal tempo rubato, et repart à fond de train, dès que le trait recommence; qui, enfin, transforme son noble instrument en guitare ou en flûte, selon le type des morceaux qu'il exécute, le désaccordant même, s'il le faut, au profit de l'excentrique et du baroque? Ibid., pp. 46-47.

²¹ Fétis, François-Joseph y Moscheles, Ignaz, *Méthode des méthodes*, Paris, Schlesinger, 1840, p. 76.

²² Marx, Adolf Bernhard, *The school of musical composition*, London, Cocks, 1852, vol. I, p. 411.

²³ [...] *in which the sparkling, rushing, crashing, and noisy sound-rockets attain their end with facility and at small cost.* Ibid., p. 414.

²⁴ [...] *partly in writing, partly in extemporaneous practice upon the instrument.* Id.

²⁵ Sauzay, Eugène, *Le violon...*, op. cit., p. 243.

Los tratados de violín aconsejan igualmente el trabajo ordenado. La libertad del violinista tiene que estar sustentada sobre una estrategia preestablecida, para evitar –como apunta Charles de Bériot– el peligro de que los pasajes puedan llevar a un callejón sin salida. En este trabajo previo “es conveniente elegir los pasajes de acceso rápido, tomarse los tiempos de parada, hacer poco a la vez, unir todos los elementos entre sí, a pesar de la complejidad de su forma, para que todo sea perfecto en la justeza y la precisión”²⁶.

Asimismo, Bériot señala que es primordial tener en cuenta las características sonoras del instrumento recurriendo a las tonalidades que permiten utilizar en mayor medida cuerdas al aire. Ello revertirá en la limpieza de ejecución, la brillantez y la afinación: “Uno debe saber interpretar todo con tal facilidad y espontaneidad que los preludios adquieran el carácter caprichoso del momento, porque nada perturba más el efecto que lo que parece completamente aprendido”²⁷.

III.2. Audacia e inventiva

Por mucho que el improvisador intente planificar y estructurar, en una improvisación libre siempre existe un desorden. Como se ha dicho más arriba, este desorden pertenece a la propia naturaleza de la improvisación y, aunque el resultado no siempre se encuentre dentro de los cánones del buen gusto, es lo que le da todo su potencial expresivo. Por lo tanto, las improvisaciones no deben juzgarse con el mismo rigor que las composiciones escritas.

Fétis reconoce que hasta los más grandes improvisadores cometían repeticiones inútiles y deambulaban durante sus improvisaciones. La audacia creativa es la que permite al músico encontrar el camino. “Esta audacia –escribe Fétis– es precisamente el signo característico de la improvisación; porque yo no llamo de ninguna manera por este nombre a esos centones [compuestos] de frases banales agrupadas mal que bien sobre un tema dado”²⁸. La audacia sirve también para establecer en qué tonalidad es más apropiado iniciar un prelude de introducción (si es conveniente comenzarlo en la misma tonalidad o no), para diseñar el plan tonal y las transiciones de una improvisación, así como para seleccionar los recursos técnicos y expresivos que se van a utilizar, ya que hay que tener en cuenta que la improvisación era también un medio para que el violinista desplegara todo su mecanismo y repertorio de efectos²⁹.

²⁶ *Il est prudent de choisir des traits en raccourci, de prendre des temps d'arrêt, de faire peu à la fois, de lier toutes ces choses entr'elles, malgré la diversité de leur forme, pour que tout soit parfait par la justesse et la précision.* Bériot, Charles de, *Méthode de violon*, op. 102, Paris, Schott, s.d. [1858], vol. II, p. 175.

²⁷ [...] und alles mit solcher Leichtigkeit und Ungezwungenheit vorzutragen wissen, dass die Vorspiele den Charakter des augenblicklichen Einfalls erhalten. Denn Nichts stört mehr deren Wirkung, als wenn man ihnen das Eingelernte ansieht. Czerny, Carl, p. 9.

²⁸ *Cette audace est précisément le signe caractéristique de l'improvisation; car je n'appelle point de ce nom ces CENTONS de phrases banales assemblées tant bien que mal, à propos d'un thème donné.* Fétis, François-Joseph y Moscheles, Ignaz, p. 76.

²⁹ Bériot, Charles de, *Méthode...*, op. cit., p. 175.

Un conservador como Czerny siempre aboga por el atrevimiento, incluso a la hora de abordar los preludios improvisados más breves: “Las modulaciones extrañas tienen aquí buena cabida, y quien tiene un conocimiento profundo de la armonía se puede permitir fácilmente los giros más interesantes”³⁰.

III.3. Práctica

Los autores también muestran unanimidad en destacar que la capacidad de improvisar es el resultado de una disposición natural y, sobre todo, de una práctica considerable³¹. A través de Enrique Granados, que estudió con Charles Wilfrid Bériot, hijo de Charles de Bériot, se conoce la importancia que otorgaba el violinista belga a la improvisación en la formación del músico, algo que se preocupó de transmitir a sus alumnos. La ejercitación de la improvisación no se reduce a la mera práctica con el instrumento, sino que el violinista necesita llegar a la composición a través de la interpretación, lo que se consigue (1) copiando una y otra vez las mismas piezas de música, para retenerlas en la memoria y llegar mediante la inteligencia a discernir sus características constructivas; (2) tocando el piano, que ayuda a familiarizarse con la armonía y a elegir la buena dirección cuando se improvisa con el instrumento propio; y (3) profundizando en el arte de improvisar. Una vez más se constata la importancia de que el violinista se acerque a la improvisación desde la práctica pianística.

Bériot recomienda que las ideas que han aflorado durante la improvisación se plasmen sobre el papel con prontitud, tras solo soltar el violín, pues si no el violinista perderá el rastro de esas ideas que han nacido libres. No sería aventurado afirmar que las decenas de preludios, caprichos, fantasías o series de variaciones compuestas por los virtuosos sobre temas de moda o populares no sean más que una instantánea, un resumen feliz de la propia experimentación y exploración llevada a cabo durante sus actuaciones. Tampoco es difícil imaginar que en el transcurso de la interpretación los virtuosos añadieran o eliminaran elementos, desviándose libremente de su propia composición en cada nueva ejecución. Camille Saint-Saëns es otro autor que defiende la práctica de la improvisación como medio para explorar todos los recursos del instrumento y “desarrollar habilidades de invención que, sin ella, habrían permanecido latentes”³².

³⁰ *Auch sind selbst kühne, fremdartige Modulationen in diesen Vorspielen recht gut an ihrem Platz, und wer gründliche Harmonie-Kenntnis besitzt, kann sich hier leicht die interessantesten Wendungen erlauben.* Czerny, Carl, p. 9.

³¹ Sauzay, Eugène, *Le violon...*, *op. cit.*, p. 247.

³² *The practice of improvisation frequently develops faculties of invention which, without it, would have remained latent.* Saint-Saëns, Camille, “Music in the Church”, en *The Musical Quarterly*, Enero de 1916, p. 8.

III.4. Memoria

Los violinistas Bériot y Sauzay señalan el valor de la memoria para el desarrollo de la improvisación³³, ya que en ella están los temas, los recursos y la planificación, así como la propia experiencia acumulada en la resolución de los pasajes más intrincados.

Por otro lado, un crítico londinense escribe que Paganini tocaba de memoria, “lo que da un carácter de improvisación a su interpretación”³⁴. La improvisación también estaba asumida como parte del acto interpretativo en la reproducción de una obra musical y, por tanto, dado que la producción musical de los virtuosos fue concebida con ese carácter libre e improvisado, resultaba imposible para el oyente diferenciar si el virtuoso había ejecutado una pieza escrita o improvisada. La duda que manifiesta un crítico bohemio comentando un concierto de Ole Bull es ilustrativa de esta realidad: “Después de un breve descanso y de nuevo sin acompañamiento orquestal, tocó una fantasía libre (probablemente una improvisación)”³⁵.

Por último, tocar de memoria era para el virtuoso una necesidad, una condición esencial para iniciar el vuelo hacia una interpretación libre. No obstante, Fétis advierte del peligro de dar rienda suelta a las emociones y recomienda que el músico conserve la calma; solo así podrá trazar rápida y cabalmente el plan que permita exponer las ideas con cierto interés³⁶. Las producciones generadas bajo el arrebato de las pasiones, y no según los cánones del arte y un trabajo estructurado y concienzudo, habían sido rechazadas unánimemente por los músicos conservadores. Esto afectaba también a la improvisación. Las formas más libres de improvisación, cuya música parecía generarse con la misma libertad y espontaneidad del lenguaje hablado, fueron consideradas música de segunda categoría³⁷. La siguiente opinión es de Eduard Hanslick.

Epíteto sin un sujeto, es lo que podría decirse de la forma más libre de improvisación, en la que el intérprete se entrega a acordes, arpeggios y progresiones, más como un descanso que como un esfuerzo creativo, que no termina en el producción de un conjunto definido y conectado. Esta ejecución improvisada no tiene ninguna individualidad propia por la que pueda ser reconocida o distinguida, y sería correcto decir que no tiene contenido (en el sentido más amplio del término) ya que carece de tema³⁸.

³³ Sauzay, Eugène, *Le violon...*, *op. cit.*, pp. 247-248.

³⁴ *He plays without a reading-desk or book-stand; this gives an air of improvising to his performance. The Athenaeum*, London, James Holmes, 11-VI-1831, p. 381.

³⁵ [...] *und nach kurzer Pause und zwar wieder ohne Orchesterbegleitung eine freie Phantasie (wahrscheinlich Improvisation) vorzutragen. Bohemia ein Unterhaltungsblatt*, Prag, Gottlieb Haase Söhne, 9-II-1841, p. 4.

³⁶ Fétis, François-Joseph, y Moscheles, Ignaz, p. 76.

³⁷ Hanslick, Eduard, *The beautiful in music*, Gustav Cohen (trad.), London, Novello and Co., 1891, p. 106.

³⁸ *The epithet without a subject, might possibly be applied to the freest form of extemporising, during which the performer indulges in chords, arpeggios, and rosalias, by way of a rest, rather than as a creative effort, and which does not end in the production of a definite*

III.5. Dominio técnico del instrumento

Todas las cualidades anteriormente citadas son de escaso valor si el improvisador no posee un considerable dominio técnico del instrumento. “Hace falta que el mecanismo esté lo bastante perfeccionado para que los dedos sean capaces de interpretar todo lo que inventa el espíritu”³⁹. Aunque los violinistas de la escuela clásica contaron con grandes improvisadores como Kreutzer, Spohr o Lafont, los más importantes –según Sauzay– pertenecieron a la “escuela de la imaginación y del *libre albedrío*”⁴⁰. Efectivamente, para estos últimos el despliegue técnico no era un elemento decorativo, sino que constituía la sustancia de la improvisación.

IV. FORMAS DE IMPROVISACIÓN LIBRE EN LA PRÁCTICA VIOLINÍSTICA

Con la expansión de la música instrumental y la evolución de la notación y del lenguaje de la *musique dramatique*, que había de adaptarse a la escena lírica y a los impulsos del sentimiento, la interpretación se convirtió en menos arbitraria, provocando “la necesidad de incrementar el número de signos y de anotar todas las inflexiones para cumplir lo más exactamente posible la voluntad del compositor”⁴¹.

Los compositores plasmaban cada vez mejor sus deseos en la partitura y aquellos elementos que habitualmente se habían dejado a merced del instrumentista, como la ornamentación y ejecución de las cadencias, comenzaron también, por la incompetencia de unos y por los excesos de otros, a ser fijados por los compositores. La invención espontánea no quedó por ello relegada a un segundo plano. Todo lo contrario. La improvisación en sí misma se convirtió en un número musical en los conciertos públicos, indispensable para el virtuoso ávido de mostrar todo su potencial y reservado solo a un selecto grupo de privilegiados, porque las cualidades que tenía que reunir el instrumentista, naturales y adquiridas, eran muchas y fueron muy pocos quienes las poseyeron⁴².

Dada la naturaleza de estas creaciones espontáneas, solo es posible conocer cómo fueron mediante el estudio de los diversos testimonios de la época y el análisis de las piezas de carácter libre (preludios, caprichos, fantasías, variaciones) donde los propios violinistas dejaron registrado gran parte

and connected whole. Such extempore playing has no individuality of its own, by which one might recognise or distinguish it, and it would be quite correct to say that it has no subject (in the wider sense of the term), because it has no theme. Ibid., pp. 170-171.

³⁹ [...] *il faut que le mécanisme de l'exécution soit assez perfectionné pour que les doigts soient aptes à rendre tout ce que l'esprit invente.* Fétis, François-Joseph y Moscheles, Ignaz, p. 76.

⁴⁰ *École de l'imagination et du "libre-arbitre".* Sauzay, Eugène, *Le violon...*, *op. cit.*, p. 250.

⁴¹ [...] *la nécessité de multiplier les signes et de noter toutes les inflexions pour frapper plus juste au gré du Compositeur.* Baillot, Pierre, *L'Art du violon (Die Kunst des Violinspiels)*, Mayence et Anvers, Schott, s.d. [1834], pp. 161-162.

⁴² Fétis, François-Joseph y Moscheles, Ignaz, p. 76.

de lo que en sus interpretaciones hubo de improvisación⁴³. Asumiendo las dos principales escuelas de interpretación será mucho más fácil atribuir o descartar el empleo de una serie de efectos y recursos, aunque resultaría también de interés y utilidad, lo que excede el ámbito de este trabajo, la realización de un catálogo de pasajes-modelo para la improvisación en el ámbito violinístico, que recogiera las figuraciones más comunes (tanto las regulares como las irregulares), los tipos y las características de las secuencias, así como las técnicas más habituales aplicadas a las mismas.

IV.1. Preludio de introducción

Castil-Blaze escribe en su *Dictionnaire de musique moderne* que el preludio es un pasaje de fantasía irregular que sirve para anunciar el tono de la pieza que se va a interpretar, verificar si el instrumento está en orden, ejercitarse un poco antes de comenzar una pieza musical, pedir silencio al público y, finalmente, preparar el oído del oyente para lo que se va a escuchar. Marx también dice que se utilizaba para dar el tono a los cantantes al comienzo de una actuación⁴⁴. Dado su carácter informal y que su cometido principal era el de llamar la atención de la concurrencia que asistía a las reuniones sociales, era en el ámbito privado donde habitualmente se improvisaban los preludios⁴⁵.

Hay motivos para pensar que, en estos contextos, los preludios también se hubieran utilizado para que el violinista o los músicos de un grupo instrumental afinaran sus instrumentos mientras el pianista improvisaba, como había ocurrido en épocas anteriores⁴⁶. Aunque Baillot en su *L'Art du violon* dice que el violinista solo puede improvisar un preludio de introducción cuando tiene el papel principal⁴⁷, los testimonios de la época sugieren que no siempre fue así. Marx, por ejemplo, recomendando que los acompañantes debían evitar los excesos a la hora de preludiar, da a entender que los pianistas, cuando acompañaban, solían improvisar⁴⁸. Czerny viene a reforzar esta afirmación cuando escribe que “en el acompañamiento de otros instrumentos, uno tiene que hacer [el preludio] bastante más corto, y completar la tarea con unos pocos acordes y un pasaje brillante”⁴⁹.

En un escrito de 1827, a propósito de la publicación de los *Twenty-four Preludes for the Piano Forte* de Friedrich Wilhelm Michael Kalkbrenner, se reconoce que las colecciones de preludios que se imprimían debían servir de guía o modelo a los intérpretes más perspicaces, quienes mediante el

⁴³ Sauzay, Eugène, *Le violon...*, *op. cit.*, p. 244.

⁴⁴ Marx, Adolf Bernhard, pp. 103 y 410.

⁴⁵ Castil-Blaze, *Dictionnaire de musique moderne*, Paris, Au magasin de musique de la lyre moderne, 1825, vol. II, pp. 162-163.

⁴⁶ Schweitzer, Albert, y Gillot, Hubert, *J. S. Bach: Le Musicien-Poète*, Leipzig, Breitkopf and Härtel, 1905, p. 121.

⁴⁷ Baillot, Pierre, p. 181.

⁴⁸ Marx, Adolf Bernhard, p. 103. Véase también, más adelante, la cita 53.

⁴⁹ *Mit Begleitung anderer Instrumente, muss man sich hierin am aller kürzesten fassen und die Sache mit ein paar Accorden und einem Brillanten Laufe abthun*. Czerny, Carl, p. 5.

estudio y la práctica serían capaces de extraer los principios que luego aplicarían juiciosamente en la improvisación y composición de sus propios preludios⁵⁰. Para el músico aficionado, por el contrario, estos preludios eran estudios prácticos, pues “del aficionado ni siquiera se puede esperar el intento de cualquier tipo de interpretación improvisada”⁵¹.

En efecto, los tratados de violín incluyen ejemplos de preludios destinados a servir de modelos para improvisar. Algunos son florituras cortas y simples, compuestas principalmente sobre patrones de escala y arpeggios sobre el acorde de tónica. Otros preludios, sin embargo, son más extensos, elaborados y libres, apenas diferenciables de las cadencias e improvisaciones de la época, contruidos sobre la base de varios acordes y con difíciles pasajes rápidos, rica ornamentación, grandes saltos y cambios súbitos de registro. En un contexto pedagógico, estos preludios tienen el cometido de mejorar la capacidad de ejecución de algún aspecto específico de la técnica, cumpliendo la función de estudios. Algunos demandan gran destreza técnica, por lo que no han de considerarse como meras piezas para ejercitar y calentar las manos del intérprete.

Baillot afirma que el prelude improvisado de introducción debe ser estricto y el violinista debe determinar con cuidado cuándo es apropiado: “Digamos que se vuelve perjudicial cuando no es necesario y cuando solo el sentimiento de la conveniencia puede determinar la necesidad”⁵². Con el florecimiento de la improvisación a principios del siglo XIX, el prelude improvisado, que tradicionalmente se había utilizado para introducir una obra, se convierte, bajo la fiebre de los virtuosos dramáticos, en un exabrupto, en un número improvisado más, sujeto al albedrío del virtuoso y ajeno al contexto en el que debía enmarcarse. Marx es otro autor que recomienda evitarlo en estos casos: “Que el prelude se puede llevar demasiado lejos, y en muchos casos sería preferible omitirlo por completo, es una observación que hay que recordar a los intérpretes y en particular a los acompañantes”⁵³.

Czerny señala dos tipos de prelude de introducción, describiendo con detalle la finalidad que debía cumplir cada uno.

En el primero, bastante corto, parece que se esté, mediante unos pocos acordes, escalas, pasajes y transiciones, probando el instrumento, calentando los dedos o atrayendo la atención del público. Estos deben concluir con el acorde perfecto de la tonalidad principal de la pieza que se va a interpretar.

⁵⁰ *The Quarterly Musical Magazine and Review*, London, Hurst and Chance, 1827, vol. IX (34), pp. 249-250.

⁵¹ *The amateur can hardly be expected even to attempt extempore performance of any kind*. Cita tomada de *ibid.*, p. 248.

⁵² *Ajoutons qu'il devient nuisible lorsqu'il n'est pas nécessaire, et que le sentiment des convenances peut seul en déterminer la nécessité*. Baillot, Pierre, p. 180.

⁵³ *That the prelude may be carried too far, and in many cases had better be omitted altogether, is an observation, of which performers, and accompanists in particular, require to be reminded*. Marx, Adolf Bernhard, p. 103.

El segundo es más largo y más elaborado, como si fuera una introducción perteneciente a la siguiente pieza; por lo tanto, se puede introducir material motivico de la misma. Un prelude como este, que ya permite ciertas licencias, debe terminar con una cadencia sobre el acorde de séptima de dominante de la siguiente pieza, para que así se conecte con ella⁵⁴.

A pesar de que el violinista Baillot trata en profundidad la práctica de preluir, este autor solo hace referencia al primer tipo, el cual puede presentarse de dos formas: como prelude melódico o como prelude armónico. El prelude melódico se conforma siguiendo las características de la frase que se ha tomado como modelo; y el prelude armónico, recurriendo a la armonía que puede asumir dicha frase, mediante la ejecución de una serie de acordes, supeditados a las posibilidades técnicas del violín (ej. 1). Baillot considera apropiada una extensión de cuatro compases para los preluirios melódicos, mientras que unos cuantos acordes deberían bastar para introducir cualquier pieza.

Chant simple

Moderato

Prélude mélodique

Moderato

Prélude harmonique

All.° risoluto assai

Ejemplo 1. Demostración de los dos tipos de preluirios improvisados según Pierre Baillot.

⁵⁴ Erstens. Ganz kurze, wo man nur durch einige Accorde, Läufe, Passagen und übergänge gleichsam das Instrument prüft, die Finger einspielt, oder die Aufmerksamkeit der Zuhörer weckt. Diese müssen mit dem vollkommen Accord der Haupttonart des vorzutragenden Stückes schliessen.

Zweitens Längere und ausgeführtere, gleichsam als eine, zum nachfolgenden Stücke gehörige Introduction; daber auch Anklänge aus den Motiven desselben darin angebracht werden können. Ein solches Vorspiel, das schon einige Durchführung zulässt, muss mit einer Cadenz auf dem Septimen-Accord der Dominante des folgenden Stückes schliessen und durch selbe damit verbunden werden. Czerny, Carl, p. 5.

Cuando se trata de acometer la improvisación de un preludio de mayor extensión, Czerny dice que el intérprete puede tomar como modelo cualquier introducción escrita por un buen compositor⁵⁵, recomendando seguir alguno de estos dos caminos: o bien se improvisa según un plan y una coherencia regular, conforme a una métrica y a una organización estructural, sin menoscabo de la libertad en las modulaciones; o bien se sigue un estilo de preludiar que no se atenga a la rigidez de un compás, que posea más bien el carácter de un recitativo o de una interpretación inconsciente, “semejante a deambular por lugares desconocidos”⁵⁶. En esta segunda forma de preludiar recomienda no extenderse sin intercalar a cada poco melodías con un ritmo bien definido.

La producción de preludios en el ámbito violinístico no es comparable a las extensas colecciones publicadas por los pianistas románticos. No obstante, entre 1800 y 1864, algunos violinistas dejaron un gran número de ejemplos que, en su conjunto, forman un corpus de gran interés en el que se puede observar la evolución de este género improvisatorio, las estrategias formales y los recursos habituales que emplearon los violinistas más conservadores. Los preludios se encuentran agrupados, principalmente, en las siguientes publicaciones: *Cinquante études pour le violon* (ca. 1800) de Bartolomeo Bruni; *30 Préludes pour le violon seul*, op. 12 (1803), de Bartolomeo Campagnoli; *Violin Preceptor* (1820), de Robert William Keith; *A General and Comprehensive Instruction Book for the Violin* (1824), de John David Loder; *L'Art du violon* (1834), de Pierre Baillot; *Méthode de violon*, op. 102 (1858), de Charles de Bériot; *Études Harmoniques*, op. 14 (1864), de Eugène Sauzay.

En una noticia aparecida en 1803 sobre los *30 Préludes pour le Violon seul dans tous les différents Tons, majeurs et mineurs, servant d'Etude pour perfectionner l'Intonation* de Bartolomeo Campagnoli, se definen estos preludios como composiciones para violinistas que ya tienen una formación avanzada. Ciertamente, es difícil no considerarlos estudios propiamente dichos. La colección está orientada a ejercitar los dedos de la mano izquierda en las distintas posiciones y tonalidades, y también a conseguir la igualdad y la precisión en la combinación de figuraciones.

Por otro lado, el autor del artículo señala que, a pesar de que algunos músicos se habían opuesto al uso del violín como un instrumento polifónico, se hace necesario tanto para la interpretación del violín solista como del violín *tutti* el conocimiento de la armonía y de las diferentes voces en los pasajes polifónicos, así como de las complejas digitaciones asociadas con un tratamiento polifónico del violín⁵⁷. De esta forma, se suceden treinta preludios centrados sobre todo en la práctica de las dobles cuerdas y los acordes, incluyendo acordes quebrados⁵⁸.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁵⁶ [...] *anscheinend völlig bewusstlos, gleich dem Umherirren in unbekanntem Gegenden*. *Ibid.*, p. 20.

⁵⁷ *Allgemeine musikalische Zeitung*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1-XII-1803, cols. 149-150.

⁵⁸ Se utiliza aquí el término “acorde quebrado” en el sentido que lo emplea Leopold Mozart. Cf. Mozart, Leopold, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg, Johann J. Lotter und Sohn, 1787 (1.ª ed. 1756), pp. 188-190.

A veces Campagnoli anota “*arpeggio*”, con el objeto de que el violinista aplique distintos tipos de figuraciones arpegiadas. Los preludios, que por lo general tienen una forma binaria, se construyen con diferentes figuraciones características del violín hasta la fecha, las cuales se repiten de forma secuencial (se suele modificar también la articulación en cada nueva progresión). El carácter improvisatorio de los preludios es bastante escaso, a excepción del número 23, en La bemol mayor, un *Largo cantabile* elaborado sobre una forma libre con una rica ornamentación a base de pasajes rápidos, giros, cambios de registro, adornos y efectos como el *ondulé*. Este preludio se correspondería con el segundo tipo y, de hecho, recuerda a los preludios de introducción más largos que Czerny compusiera para su *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte*⁵⁹.

Campagnoli también dejó ejemplos del primer tipo de preludio en su *Nouvelle Méthode* (1797), que son muy parecidos a los escritos por Loder o Baillot: con una escritura ordenada por compases y con secuencias formadas por grupos de notas iguales o irregulares en figuraciones de escalas y arpeggios. El siguiente preludio de Campagnoli sirve para introducir un *Andante* en la menor en compás de 6/8 que comienza con anacrusa, lo que demuestra una vez más la informalidad con la que se concebían estas composiciones.

Prelude

attacca

Ej. 2. Campagnoli, *Nouvelle Méthode*, op. 21⁶⁰.

⁵⁹ Véase Czerny, Carl, 15-21.

⁶⁰ Campagnoli, Bartolomeo, *Nouvelle Méthode de la Mécanique Progressive du Jeu de Violon*, op. 21, Leipzig, Breitkopf & Härtel, s.d. [1797], vol. 3, p. 90.

Prelude

ad libitum

4th. String

Ej. 3. Loder, *A General and Comprehensive Instruction Book for the Violin*⁶¹.

Moderato ♩ = 120

p *cresc.* *p* *cresc.*

Ej. 4. Baillot, *L'Art du violon*⁶².

La contribución de Campagnoli al arte de la improvisación en el violín, quizás la más importante en el ámbito pedagógico, quedaría incompleta si no se hace referencia a su extenso trabajo *L'art d'inventer à l'improviste des fantaisies et cadences pour le violon*, op. 17, donde se encuentran decenas de modelos para la improvisación, en todos los tonos mayores y menores. Heterogéneas en cuanto a carácter, tempo y extensión, cualquiera de las fantasías puede servir de modelo para el desarrollo de preludios de introducción, ya que no difieren de los preludios breves del mismo autor y de otros autores ya citados.

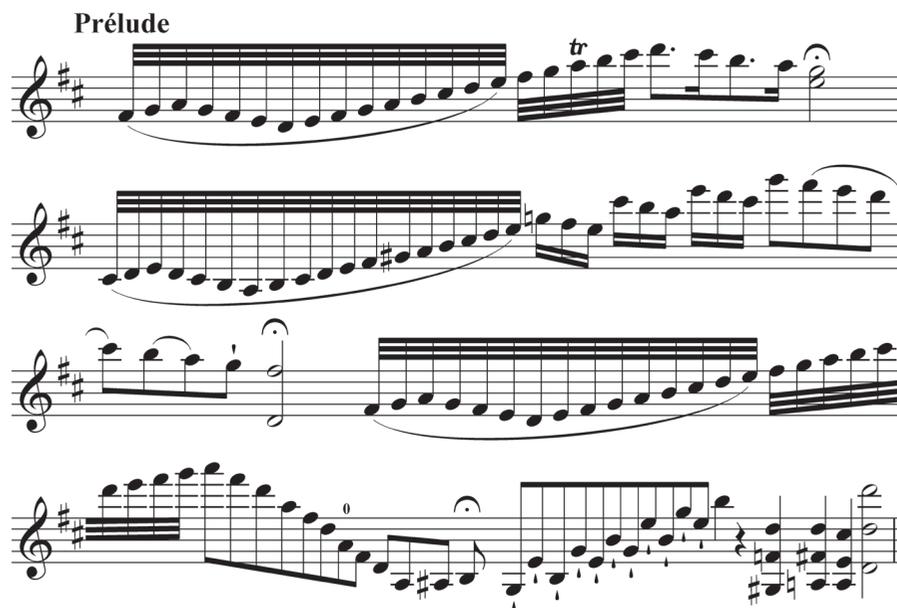
Volviendo a los *30 Préludes*, Campagnoli ofrece, además de los preludios, una serie de treinta interludios que, estos sí, poseen un carácter más libre y podrían pasar perfectamente por preludios improvisados breves. La comparación de los interludios de Campagnoli y los preludios de Brunini resulta interesante: teniendo en cuenta que son formas improvisatorias que debían cumplir finalidades diferentes, ambas respiran el mismo carácter libre, abandonando la línea divisoria para poder asumir la configuración irregular de los diferentes motivos y pasajes. Las

⁶¹ Loder, John David, p. 31.

⁶² Baillot, Pierre, p. 182.

improvisaciones libres, por tanto, aunque se incluyeran con un carácter didáctico en los métodos, utilizaban esquemas y recursos similares, independientemente de que estas tendieran hacia lo melódico o hacia lo virtuosístico.

Prélude



The image displays a musical score for a piece titled "Prélude". It consists of four staves of music written in G major (one sharp). The first staff begins with a melodic line that includes a trill (marked "tr") and a fermata. The second and third staves continue the melodic development with various ornaments and slurs. The fourth staff concludes with a complex rhythmic and melodic passage, including a double bar line.

Ej. 5. *Bruni*, Prélude n.º 4⁶³.

⁶³ Bruní, Bartolomeo, *Cinquante études pour le violon*, Paris, Imbault, s.d. [ca. 1800], p. 4.

(a) Transition

(b) Transition

Ej. 6. Campagnoli, Interludios: (a) Transición desde La menor a Sol mayor;
y (b) Transición desde Sol mayor a Mi menor⁶⁴.

Los preludios compuestos por Eugène Sauzay para sus *Etudes Harmoniques*, op. 14 (1864), pertenecen al segundo tipo señalado por Czerny, es decir, son preludios de introducción de cierta extensión. Los siete preludios están escritos para violín solo y, contrariamente a lo que afirma su autor, no todos respiran un claro carácter improvisatorio. En algunos se observa cierto rebuscamiento, probablemente para justificarlos dentro del propósito –didáctico, en definitiva– asignado por el autor a cada uno de ellos.

Estos preludios, al igual que los de Campagnoli, están consagrados al perfeccionamiento de la afinación desde el trabajo de la interválica. La serie va desde el intervalo de segunda hasta el de séptima, para rematar la serie con un complejo *Prélude enharmonique*, que busca el estudio combinado de todos los intervalos. Ya se ha comprobado que Sauzay fue un violinista conservador que rechazó

⁶⁴ Campagnoli, Bartolomeo, *30 Préludes pour violon*, op. 12, Leipzig, Breitkopf & Härtel, s.d. [1803], p. 3.

el uso convenido del arte llevado a cabo por los virtuosos excéntricos y vanidosos: “No queremos el violín fanfarrón y jactancioso, desconocedor de la tradición y de las obras maestras, que sirve solo para la música de mal gusto, cuando no es ella misma la causa, o para estropear la buena música cuando decide tocarla”⁶⁵.

En consecuencia, los preludios de Sauzay son excelentes ejemplos del prelude romántico en el ámbito de la escuela clásica más estricta, ya que evitan el virtuosismo exhibicionista y las concesiones al público, y permiten al violinista hacer frente a las nuevas exigencias técnicas y estilísticas partiendo de la naturaleza *cantabile* del violín⁶⁶.

Charles de Bériot también reflexiona en su *Méthode de violon* (1858) sobre el verdadero papel que debía asumir el violín: “La fiebre del mecanismo, que en estos últimos años se apoderó del violín, lo desvió a menudo de su misión verdadera, la de imitar los acentos de la voz humana. [...] El prestigio de las grandes dificultades se produce, casi siempre, a costa de la belleza en la calidad del sonido, de la justeza en la afinación, de la exactitud en la medida y, sobre todo, de la pureza de estilo”⁶⁷.

Así, los preludios de Sauzay son composiciones con una intención a la vez pedagógica y artística, que demandan del violinista el estudio de los aspectos técnicos y expresivos dentro de los límites del buen gusto y del refinamiento heredado de la tradición clásica. El segundo prelude es el que mejor ilustra esta concepción. A pesar de que está sometido a la rigidez del compás, las figuraciones rápidas y la libertad en el tempo sugerida por la escritura y por las indicaciones del autor hacen que tenga ese aire espontáneo, ese “deambular inconsciente” expresado por Czerny, sin estridencias y alejado del puro efecto. Además, refleja esa nueva concepción del violín como instrumento cantor. Basado en figuraciones de arpeggio, la delicada ejecución de todo el prelude en un *pianissimo* sostenido sobre un continuo *legato*, junto con el empleo del antiguo recurso del vibrato de arco (cc. 2, 4, 6 y 8), dan una buena idea de cuáles fueron las preocupaciones expresivas de los virtuosos más conservadores.

⁶⁵ *Nous ne voulons pas, le violon fanfaron, vantard, ignorant de toute tradition et de tout chef-d'oeuvre, qui ne peut servir qu'à la musique de mauvais aloi, s'il n'en est même la cause, ou à gâter la bonne musique quand il se mêle de la jouer.* Sauzay, Eugène, *Le violon...*, *op. cit.*, p. 46.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 5.

⁶⁷ *La fièvre du mécanisme, qui, dans ces dernières années, s'est emparée du Violon, l'a souvent détourné de sa mission véritable, celle d'imiter les accents de la voix humaine. [...] Le prestige des grandes difficultés se produit, presque toujours, aux dépens de la belle qualité de son, de la justesse d'intonation, de l'exactitude de la mesure et surtout de la pureté du style.* Bériot, Charles de, *Méthode...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 1-2.

Lentement ♩ = 60

♩ = 80 ten. ten. etc.

Ej. 7. Sauzay, Prélude⁶⁸.

Los virtuosos de la escuela dramática no dejaron colecciones de preludios impresos, así que hay que encontrar los modelos en las composiciones escritas por ellos mismos. Más arriba se han citado varias referencias sobre cómo eran las prácticas de los violinistas de esta escuela y el rechazo que provocaban entre los defensores de principios elevados en el arte. Un ejemplo que recoge algunas de estas prácticas se encuentra en la pieza para violín solo *Introduction et variations sur le thème "Nel cor più non mi sento"* (1821) de Paganini. Se trata de una serie de siete variaciones sobre un dúo de *La molinara* (1788) de Giovanni Paisiello, tema que se hizo muy popular y que muchos eminentes improvisadores utilizaron para mostrar sus capacidades improvisatorias: Ludwig van Beethoven, Bartolomeo Bortolazzi, Johann Nepomuk Hummel, Fernando Sor, Mauro Giuliani, Theobald Böhm o Giovanni Bottesini, entre otros.

También se ha mencionado el mecanismo de los virtuosos: tomaban una melodía popular o un aria de una ópera de moda, grabada agradablemente en la memoria colectiva, como base para prodigarse en variaciones e improvisaciones que les permitían mostrar sus dotes virtuosísticas. En este caso, Paganini introduce las variaciones con un *Capriccio*, esto es, una "música libre en la que el autor, sin estar sujeto a ningún tema, da rienda libre a su genio y se entrega a todo el fuego de la composición"⁶⁹.

Efectivamente, se podría tomar este capricho de Paganini como un preludio del segundo tipo. La libertad necesaria que demanda esta forma musical queda reforzada con la indicación "ad

⁶⁸ Sauzay, Eugène, *Études harmoniques*, op. 14, Paris, Costallat, 1924, p. 6.

⁶⁹ [...] *musique libre, dans laquelle l'auteur, sans s'assujettir à aucun sujet, donne carrière à son génie et se livre à tout le feu de la composition*. Castil-Blaze, *Dictionnaire...*, op. cit., vol. I, p. 89.

libitum’ anotada por Paganini al comienzo. El *Capriccio* carece de compás: las pocas líneas divisorias se utilizan con una función organizativa poco clara, para delimitar quizás los diferentes episodios que se juxtaponen. La concepción virtuoso-dramática del violín queda manifiesta a través de un discurso musical que se fundamenta en la naturaleza de las técnicas virtuosísticas empleadas; sin embargo, esto no evita que el capricho rezume un extraordinario carácter poético, derivado precisamente de una escritura muy elocuente.

Aunque el violín se presenta decididamente, el capricho se inicia con un carácter dubitativo, gracias a las pausas retóricas y el efecto eco; el segundo episodio, vacilante y misterioso, se construye sobre la alternancia de rapidísimos *ricochets* cromáticos y trinos agudos. La tercera sección es una brillante progresión de figuraciones arpegiadas, ascendente primero y descendente después, sobre un mismo acorde. Luego, irrumpe súbitamente la sección más bizarra y poderosa, que se desarrolla sobre la cuarta cuerda, desde la que se despliegan una serie de acordes. El último episodio es un extenso trino sobre el acorde perfecto de Re mayor que se eleva al extremo más agudo del violín. Para el descenso Paganini utiliza un nuevo recurso: una escala cromática que, con la adición de un trino continuo, produce el efecto de un *glissando* que relaja la tensión y da paso a unos *pizzicatos* con la mano izquierda que ponen fin a este episodio introductorio.

Este tipo de piezas, que sirven para ilustrar las improvisaciones libres de los virtuosos, no difieren en su forma de las que emplearon los improvisadores más conservadores; sin embargo, en ellas encontramos más fantasía y efecto, y un uso más audaz y grandilocuente de las técnicas violinísticas, muchas de ellas heredadas de maestros del XVIII como Pierre Gavinies, Federigo Fiorillo o Pietro Locatelli. Otras, como la alternancia de arco y pizzicato de la mano izquierda, los extensos *ricochets* o los rápidos pasajes cromáticos con la adición de trinos, por citar solo las que aparecen en el ejemplo estudiado, se encuentran entre las novedades que introdujera Paganini. Desgraciadamente, los efectos más excéntricos relacionados con la técnica y la gestualidad, que pertenecieron a la realidad aural de la escena romántica y que hoy son conocidos gracias a los testimonios de la época, no quedaron reflejados en estas piezas.

Capriccio

The musical score consists of eight staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It starts with a dynamic marking of *f* and the instruction *ad libitum*. The melody features a trill (*tr.*) and a triplet of eighth notes (*A³*). The second staff continues with a *pp* dynamic and a staccato (*St.*) triplet. The third staff shows a *f* dynamic and a *pp* dynamic, with a staccato trill (*St. tr.*). The fourth staff includes a *pp* dynamic and a *cresc.* marking. The fifth staff features a *f* dynamic and a *dim.* marking. The sixth staff has a *f* dynamic. The seventh staff includes a *tr.* marking and a *8^{va}* instruction. The eighth staff starts with a *pizz.* marking and a *p* dynamic, ending with *m.s.* (maestro's stop).

Ej. 8. Introducción en forma de Capriccio al tema de Paisiello *Nel cor più non mi sento*, de Niccolò Paganini⁷⁰.

⁷⁰ Paganini, Niccolò, *Introduction et variations sur le thème "Nel cor più non mi sento"*, Mainz, Schott, s.d., p. 47.

IV. 2. FANTASÍA O IMPROVISACIÓN

No hay que confundir el preludio improvisado, que sirve de introducción de una pieza, con el *prélude de fantaisia* o el *prélude improvisation*⁷¹, más extenso y habitual en las grandes reuniones sociales y en los conciertos públicos⁷². Según Czerny, “en este tipo de fantasías se puede expresar más libremente el estado de ánimo momentáneo del intérprete (ya sea alegre, sereno, serio o melancólico), y tal vez no haya una forma mejor que, al mismo tiempo, proporcione y despliegue la imagen de la vida interior y el sentido estético en un gran todo, puesto que aquí se debe evitar tanto la arbitrariedad completamente aleatoria como las limitaciones de una composición controlada”⁷³.

Este tipo de improvisación no se basa en ningún tema específico. Aquí el intérprete es libre de combinar varios temas entre sí y de jugar con su imaginación e ingenio. Cualquier tema, aunque solo esté compuesto por dos sonidos, puede servir mediante su variación para desarrollar cualquier tipo de composición musical, independientemente del carácter que se le quiera imprimir. Czerny recomienda que el tema o motivo principal que el intérprete escoja para su improvisación aparezca frecuentemente, incluso antes del final, ya que es la base sobre la que se construye la misma. Los demás temas, o cualquiera que surja en el transcurso de la improvisación, deberían tener un carácter parecido⁷⁴.

Bériot muestra algunas de estas recomendaciones en su *Prélude ou Improvisation*, creación procedente originalmente de su *L'art du prélude*, op. poth., segundo anexo de su *Méthode de violon*. La pieza, de gran extensión, formalmente irregular, imprevisible y exenta de repeticiones periódicas, está escrita en un estilo efectista y brillante, con algunos elementos técnicos que ya se habían convertido en idiomáticos del lenguaje violinístico, alternando pasajes melódicos y serenos con otros que irrumpen impetuosamente para el despliegue virtuosístico, pero sin llevar la técnica hacia extremos imposibles. Bériot deja espacio para que el violín cante de forma sincera, intercalando a lo largo de la improvisación temas con carácter similar y ritmo bien definido, pero, contrariamente a lo que habían dicho Czerny y Fétis, ninguno llega a repetirse. De hecho, es interesante observar que la mayor parte del preludio está escrito sin líneas divisorias, pero cuando aparecen estos temas sí se estructuran mediante un compás (ej. 9. b).

El autor también cumple con su premisa de que la improvisación tiene que servir para mostrar todo el potencial técnico del intérprete, pero esto no ocurre mediante la mezcolanza y la acumulación

⁷¹ Baillot, Pierre, p. 180.

⁷² Czerny, Carl, *Systematische... op. cit.*, p. 36.

⁷³ *Auch kann in dieser Gattung des Fantasierens die momentane Stimmung des Spielers (sie sei nun lustig, heiter, ernst oder melancholisch) sich am ungezwungensten aussprechen, und vielleicht ist keine Form geeigneter, das Bild des inneren Lebens und ästhetisches Sinnes in ein grossartiges Ganze zusammen zu stellen und zu entfalten, da hier ebenso die völlig regellose Willkür, als der Zwang einer geregelten Composition vermieden werden muss.* Czerny, Carl, p. 63.

⁷⁴ *Id.*

de acrobacias. Los pasajes aparecen claramente definidos entre paradas y reposos, con lo que se conforma un discurso libre pero bien articulado.

En cuanto a los recursos técnicos, el violinista exhibe dobles cuerdas, escalas, pasajes arpegiados, melodías acompañadas con pizzicatos, armónicos naturales y artificiales, *ricochets* sobre una sola cuerda y arpegiados sobre cuatro cuerdas, larguísimos *staccati* en la misma arcada, pasajes virtuosos sobre la cuarta cuerda y trémolos.

(a)

(b) *Adagio sostenuto*

The image shows two staves of musical notation. Staff (a) is the beginning of an improvisation, featuring a series of chords and a melodic line with a trill. Staff (b) is the first theme, marked 'Adagio sostenuto', and consists of a slow, melodic line with a cantabile character.

Ej. 9. Bériot, *Prélude ou Improvisation*: (a) *Comienzo de la improvisación*;
(b) *Primer tema cantabile*⁷⁵.

Finalmente, la improvisación libre también era utilizada para la ejecución de las cadencias. Al igual que Locatelli, que había utilizado una forma libre —el capricho— para las cadencias de sus conciertos, Baillot dejó un ejemplo de cadencia en forma de fantasía en su *L'Art du violon*, en la que se puede verificar el estilo de improvisar más plano característico de la escuela clásica. Baillot incluye progresiones con diferentes figuraciones, pero son más extensas y monótonas, y los episodios seuxtaponen sin previsión de pausas.

⁷⁵ Bériot, Charles de, *Prélude ou Improvisation*, Mainz, Schott, s.d., pp. 1 y 2.

V. IMPROVISACIONES CON ACOMPAÑAMIENTO

Son numerosos los testimonios que sugieren que la improvisación también se realizaba con un acompañamiento más o menos estereotipado: sobre notas pedales o sobre una sucesión de acordes repetida constantemente a modo de *ostinato* armónico. Cuando Paganini fue nombrado primer violinista de la corte en Lucca, en 1805, una de sus obligaciones fue ofrecer dos conciertos a la semana. Según cuenta el propio Paganini en su autobiografía, en estos conciertos siempre improvisó sobre un acompañamiento de piano: “Tocaba siempre una fantasía, acompañado por el piano, para el cual escribía un bajo, y sobre este bajo imaginaba un tema improvisando”⁷⁶.

Por otro lado, en una extensa semblanza del virtuoso francés Alexandre Boucher en *La Revue de Paris*, Castil-Blaze relata una improvisación similar a través de una anécdota que había tenido lugar en la época en la que Boucher se encontraba en España. Se trata de una improvisación sobre unos acordes de Re mayor tocados por varios guitarristas que solicitaban la caridad pública: “*Re la re fa*, seguido de *la la do mi*, que es la tonalidad de re mayor, tan cómoda para los guitarristas; estos dos acordes rascados alternativamente con diabólico tesón”⁷⁷.

Según Castil-Blaze, Boucher, sobre la armonía dada, improvisó boleros, seguidillas y madrigales. Boucher fue uno de los más grandes virtuosos de la escuela dramática y en sus acaloradas e impetuosas improvisaciones introducía toda clase de excentricidades, que no siempre eran del agrado de los gustos más refinados. En junio de 1821, días después del estreno de la ópera *Der Freischütz* de Carl Maria von Weber, el compositor acudió a una reunión organizada en la mansión del joven Mendelssohn en Berlín, donde había de celebrarse un concierto. Ante la indisposición de los músicos, Boucher y Weber se ofrecieron para tocar las *Variationen über ein norwegisches thema*, op. 22, del propio compositor⁷⁸. Según escribe Castil-Blaze.

En el final de esta pieza, la última cadencia quedó suspendida por un calderón que ambos pudieron abordar a su manera. Cuando Weber hubo tocado la suya, Boucher acomete primero el pasaje anotado en su parte, y se abandona a una improvisación en la cual aparecen los motivos principales de *Der Freischütz*. Iba a concluir, cuando Weber hace sonar misteriosamente en el piano el comienzo de la romanza de Agathe, que el violinista no había introducido en su ejecución. Boucher se apodera al instante de la frase olvidada y la presenta bajo formas ingeniosas⁷⁹.

⁷⁶ *Je jouais toujours de fantaisie, accompagné par le piano pour lequel j'écrivais une basse, et sur cette basse j'imaginai un thème en improvisant.* Citado en Prod'homme, Jacques-Gabriel, *Paganini*, Paris, Laurens, 1907, p. 13.

⁷⁷ *Ré la ré fa, suivi de la la ut mi, le ton étant celui de ré majeur, si cher aux guitaristes; ces deux accords raclés tour à tour avec une diabolique opiniâtreté.* Castil-Blaze, “Alexander Boucher”, en *La Revue de Paris*, Paris, Fournier et Cie., 1-V-1845, suplemento, p. 8.

⁷⁸ Warrack, John, *Carl Maria von Weber*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976, p. 254. [Nota: existen varios relatos de esta anécdota protagonizada por Weber y Boucher].

⁷⁹ *Dans le finale de ce morceau, la dernière cadence était suspendue par un point d'orgue que l'un et l'autre pouvaient broder à leur manière. Lorsque Weber eut dit le sien, Boucher attaque d'abord le trait noté sur sa partie, et l'abandonne pour une improvisation dans*

Esta sustanciosa escena resulta ilustrativa de la naturalidad con la que la improvisación se insertaba en la práctica musical y el juego que permitía con más de un músico. Los intérpretes, además, se acompañaban, improvisaban por turnos y pactaban de antemano la estructura armónica. Todas estas prácticas recuerdan a la interpretación jazzística moderna.

Durante la visita que Spohr hizo a Londres en 1843, fue invitado junto a Moscheles a una cena en Greenwich, ofrecida por algunos empresarios y aficionados musicales. Según un cronista anónimo, Spohr quiso agradecer la invitación y las atenciones recibidas por los anfitriones tocando una fantasía, acompañado al piano por Moscheles. Después, en el transcurso de la noche, Moscheles improvisaría una fantasía sobre temas de la *Sinfonía "Die Weihe der Töne"* del mismo Spohr⁸⁰. No queda claro si la fantasía interpretada por Spohr fue improvisada, pero, dada la informalidad de la reunión, es muy probable que así fuera.

Por otro lado, hay testimonios que prueban que los virtuosos establecían un plan previo en las improvisaciones conjuntas. El pianista Ferdinand Hiller relata en una de sus cartas que, en 1839, interpretando en Leipzig el concierto de Mozart para dos pianos, él y Mendelssohn improvisaron juntos en el calderón. Según Hiller, la estrategia que establecieron fue encontrarse sobre ciertas dominantes. Hiller menciona también que este tipo de improvisaciones las hacían a veces a dúo, dándose como tema para la improvisación alguna obra de Schiller o Goethe⁸¹.

Varios testimonios sitúan igualmente al violinista Edouard Reményi improvisando a dúo con Liszt en Weimar, y con Brahms en una gira por el norte de Alemania, en ambos casos sobre melodías y danzas húngaras⁸². De la misma forma, era habitual la interpretación espontánea de acompañamientos a piezas ya escritas. Ferdinand David interpretó el 8 de febrero de 1840 la *Chaconne* de la *Partita n.º 2* para violín solo de Bach con un acompañamiento improvisado en estilo contrapuntístico a cargo de Mendelssohn en el Gewandhaus de Leipzig⁸³. Más tarde, en 1847, se publicaría una versión de la *Chaconne* con un acompañamiento elaborado por el propio Mendelssohn, aunque hoy resulta imposible saber cuánto queda en esta versión de aquella improvisación original.

Por último, a modo anecdótico, debemos señalar que también se realizaban acompañamientos improvisados a piezas literarias, ya fueran escritas o igualmente improvisadas. La novelista irlandesa Lady Morgan, en el minucioso relato de su viaje por Italia durante 1819 y 1820, describe cómo en Nápoles, en una reunión de la alta sociedad, Rossini acompañó al piano, alternativamente, las improvisaciones

laquelle figurent les motifs principaux du Der Freischütz; il allait conclure, lorsque Weber fait sonner mystérieusement sur le clavier le début de la romance d'Agathe, que le violoniste n'avait pas introduite dans sa revue; Boucher s'empare à l'instant de la phrase oubliée, et la présente sous d'ingénieuses formes. Castil-Blaze, "Alexander Boucher"... , *op. cit.*, pp. 32-33.

⁸⁰ Anónimo, "Spohr's Visit to London", en *The Spectator*, London, Joseph Clayton, 8-VII-1843, p. 637.

⁸¹ Citado en Sauzay, Eugène, *Le violon...*, *op. cit.*, p. 245.

⁸² Walker, Alan, *Franz Liszt: The final years, 1861-1886*, Ithaca, Cornell University Press, 1997, p. 196.

⁸³ Todd, R. Larry, *Mendelssohn. A life in music*, Oxford University Press, New York, 2003, p. 389.

poéticas de Gabriele Rossetti y las arias cantadas por *madame* Colbrun, *prima donna* del Teatro de San Carlos. Morgan también alude a las improvisaciones cantadas con acompañamiento de piano del poeta y libretista Jacopo Ferretti⁸⁴.

La improvisación más libre es el recitativo solístico no mensurado, en el que el virtuoso no está sometido a ningún condicionamiento. Sin embargo, el preestablecimiento de ciertas estrategias en la improvisación conjunta, como un esquema armónico repetido en el acompañamiento, podía servir para que el virtuoso dirigiera su libertad creadora con cierta previsión. Robert William Keith, en su *Violin Preceptor* (1820), ofrece algunos ejemplos a nivel elemental de preludios para dos violines. Aunque son de escaso interés musical, ya que un segundo violín desarrolla un sencillo preludio sobre una escala interpretada por el primer violín, estos pueden servir de base y ejemplo para el ulterior desarrollo de preludios más complejos.

Un ejemplo más cercano a lo que pudieron ser aquellas improvisaciones libres con acompañamiento se puede encontrar estilizado en la *Fantaisie-Caprice*, op. 11 (1838), de Henri Vieuxtemps (ej. 10). De hecho, este tipo de fragmentos podrían ser tomados como extractos de fantasías libres más amplias, ya que hay que asimilarlas desde la perspectiva dada por Bériot, como una plasmación inmediata de una improvisación viva; no son simples episodios de exhibicionismo, sino el producto de una necesidad, la de desplegar un lenguaje libre, subjetivo, que podía derivar desde lo convencional a la experimentación más excéntrica. El *tremolo* es el recurso utilizado por Vieuxtemps en el piano para sostener la sonoridad de los acordes durante todo el recitativo.

El fragmento, que a pesar de las rápidas figuraciones en ningún momento abandona el carácter *cantabile*, está estructurado en dos secciones en las que el violín improvisa sobre el acorde de tónica (La mayor) primero, y sobre el acorde de dominante después. A su vez, las dos secciones, que guardan cierta analogía, se subdividen en dos partes. La primera, más melódica, está escrita en un estilo *parlando rubato*, utilizando dos de las tres formas que en la época se habían asociado a este tipo de expresión: un grupo de notas con punto bajo una ligadura⁸⁵, y —esta más específica de los instrumentos de cuerda— un grupo de notas con acento bajo una ligadura⁸⁶. Aunque Vieuxtemps mantiene las líneas divisorias, el violín en ningún momento parece estar sometido a estrechez métrica alguna. La anotación “*recitativo*” viene a reforzar el carácter que debe predominar en todo el fragmento.

En el *Grand duo concertant sur la romance de M. Lafont “Le Marin”* de Liszt también se encuentra más de un ejemplo de lo que podría haber sido una improvisación a dúo, en un nivel más elevado de sofisticación. Especialmente interesante es la introducción, que está escrita como si de un diálogo

⁸⁴ Morgan, Lady Sydney, *Italy*, London, Henry Colburn and Co., 1821, vol. 3, pp. 281-283.

⁸⁵ Grove, George, *A Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan and Co., 1880, vol. 2, p. 650.

⁸⁶ Zurita, Trino, “La ondulación del sonido producida con el arco en los instrumentos de cuerda en el siglo XIX”, en *Quodlibet*, 61, 1 (2016), p. 82.

improvisado se tratara. El violín y el piano se alternan en sus recitativos, que son a solo y con acompañamiento *tremolando* del piano. En ambas piezas se observa que una improvisación requiere un tipo de acompañamiento que –improvisado o no– sea flexible y permita la libertad artística del virtuoso.

Ej. 10. *Vieuxtemps, Fantaisie-Caprice, op. 11, para violín y orquesta*⁸⁷.

⁸⁷ Vieuxtemps, Henri, *Fantaisie-Caprice*, op. 11 (arr. violín y piano), Mainz, Schott, s.d., p. 3.

VI. CONCLUSIÓN

Entre los elementos relacionados con la forma de comunicar la música en épocas pasadas, la creación espontánea quizás sea uno de los aspectos más interesantes hasta finales del siglo XIX, es decir, todo lo que se interpretaba y que no estaba en las partituras. Los episodios improvisados eran fantasías, preludios, interludios, *impromptus*, caprichos, variaciones, *popurrís* y cadencias, principalmente. Puede que los solos instrumentales que aparecen en los programas de concierto hasta mediados del citado siglo sean improvisaciones o fantasías más o menos libres de los propios virtuosos, porque la diferenciación entre una pieza improvisada y una pieza escrita con el carácter de una improvisación, en cualquiera de sus varias formas, resultaba difícil incluso para los oídos cultivados de la época. En consecuencia, la reconstrucción de las técnicas de creación espontánea del XIX debe partir del estudio y la práctica de las improvisaciones estilizadas que han llegado hasta nuestros días. En ellas se encuentran decenas de esquemas formales, giros armónicos, técnicas, recursos expresivos y cientos de modelos para la elaboración de figuraciones y secuencias específicamente violinísticas.

El florecimiento de la improvisación en el Romanticismo está vinculado a los cambios estéticos y sociales, pero también al desarrollo del virtuosismo. Para el nuevo público burgués, ávido de espectáculo, el número de la improvisación se convirtió en el más deseado; en cambio, para el virtuoso, que calculaba sus intervenciones pensando en ese público, la improvisación se convirtió en un medio para el despliegue de la fantasía creadora y para la exaltación de la individualidad a través del exhibicionismo técnico y la ostentación emocional. Es en la práctica de la improvisación donde los virtuosos de la escuela dramática llevaron la técnica del violín hasta los límites de las técnicas extendidas, desarrollo que se vio modelado por el lenguaje dramático que se había impuesto en la escena romántica.

Sin embargo, la evolución de los gustos, el incremento del número de virtuosos y la previsibilidad de sus acrobacias, junto con la evolución del repertorio violinístico, acorde con la nueva estética y con el progreso de la escritura instrumental, que incorporaba las innovaciones de la técnica y de la música romántica, hicieron disminuir poco a poco el impacto de estos intérpretes y que cada vez fuera menos necesario un número improvisado para desplegar todo el potencial virtuosístico.

La improvisación era más apropiada en reuniones y contextos informales, pero durante la fiebre del virtuosismo también comenzó a insertarse con naturalidad en los conciertos. El número de la improvisación se convirtió en el momento más esperado y, a veces, se reservaba como colofón de la velada. Los violinistas no siempre improvisaron a solo, que era la forma más extendida, sino también sobre un acompañamiento, que habitualmente era un pedal o una estructura armónica más o menos acordada. En general, los autores de la época admiten que los números improvisados, principalmente las improvisaciones libres, servían para el lucimiento del intérprete e, independientemente del tipo de

improvisación o su extensión, siempre debía seguir un plan preestablecido: temas, armonía, técnicas, pasajes de enlace, carácter, recursos, etc.

La mayoría de los músicos y comentaristas admiten igualmente que fueron los virtuosos de la escuela dramática los mejores improvisadores, porque sus improvisaciones eran las más imaginativas y audaces y porque ellos tenían uno de los requisitos más importantes de un buen improvisador: un extraordinario dominio técnico del instrumento que, además, ponían al servicio del nuevo lenguaje y la novedad. Por contra, las improvisaciones de los virtuosos de la escuela clásica fueron más homogéneas y planificadas, rehusando el uso banal de los recursos técnicos y expresivos. Cuando estaban asociadas a alguna obra, como es el caso de los preludios y las cadencias, estos violinistas las elaboraban siguiendo el estilo del autor y el carácter de la composición.

Por último, es interesante observar el acercamiento que hacen los violinistas a la improvisación desde la tradición pianística, donde este arte había alcanzado todo su esplendor. El violinista debía ejercitarse en la improvisación tanto en el violín como en el piano. La práctica de la improvisación en el piano se recomendaba especialmente para el conocimiento de armonía, ya que ayudaba en la planificación y a encontrar las mejores soluciones durante la ejecución de las distintas formas de improvisación. ■