

Improvisación en estilo en el ámbito de la interpretación. Su ausencia como crisis de un sistema

Improvisation in style in the field of performance. Its absence as the crisis of a system

por

Eduardo Sato Besoain

Investigador independiente, Chile

satobesoain@gmail.com

Este escrito busca reflexionar en torno a la virtual ausencia de la improvisación en estilo en el actual quehacer de la interpretación. Por medio de una revisión histórico-crítica, se interroga su práctica en contextos cortesanos y eclesiásticos, y su posterior declive, asociado a un cambio ontológico del oficio musical. A partir de dicha coyuntura y sus alcances, y tomando como elemento central de discusión la idea de *obra-texto*, se plantea la ausencia de “la improvisación y sus valores” como cristalización de una subyacente crisis dentro del actual *sistema* de formación y desempeño de los músicos profesionales, y se propone un cuestionamiento del intérprete como una figura problemática, afectada por diversas (in)competencias musicales.

Palabras clave: improvisación en estilo - interpretación - sistema - ausencia - pasado - dinámico/estático - (in)competencias musicales – crisis.

This paper reflects on the virtual absence of stylistic improvisation in current performance practice. Through a historical-critical review, it examines its use in courtly and ecclesiastical contexts and its subsequent decline, associated with an ontological shift in the musical profession. From this juncture and its implications and taking the concept of the work-text as a central discussion point, the absence of “improvisation and its values” is presented as the crystallization of an underlying crisis within the current system of training and professional practice among musicians. This leads to a critical examination of the performer as a problematic figure, affected by various musical (in)competencies.

Keywords: stylistic improvisation - performance - system - absence - past - dynamic/static - musical (in)competencies – crisis.

Introducción

Hace 150 años, nuestros antepasados iban al concierto para escuchar como Beethoven, Thalberg o Clementi improvisaban de un modo grandioso y brillante; todavía antes, iban a oír a los grandes organistas como Bach, Buxtehude, Böhm, Pachelbel... Nosotros, los de hoy, para tener un tipo parecido de goce musical tenemos que ir a escuchar a Errol Garner, Milt Jackson, Duke Ellington y Louis Armstrong. Le dejaré a usted que saque las conclusiones que puedan resultar de esta extraña circunstancia
(Brunett James, sin datos, en Berendt 1962: 152)

El comienzo de la década de 1780 constituyó un período de gran prosperidad para Mozart. Emancipado de Salzburgo y sus ataduras, el músico tuvo la posibilidad de darse a conocer como compositor, pero también como pianista de grandes dotes en la capital imperial, Viena. En ese sentido, resultaron efectivos sus conciertos para piano, que encontraron una favorable acogida dentro del público y le garantizaron, en parte, la puerta a un éxito que no duraría mucho. Se trataba de un género apreciado por el compositor, que permitía exhibir sus deslumbrantes habilidades musicales de manera especialmente excitante. En efecto, el concierto daba lugar a un momento de particular expectación, que formaba parte crucial del género: la *cadenza*. Aquella improvisación sobre material temático del concierto (un verdadero *solo* en términos jazzísticos), capaz de despertar fervorosos aplausos que se imponían sin tapujos sobre el *tutti* final¹.

Hoy en día, aquello se nos presenta como un escenario, a decir lo menos, improbable². Aunque escuchamos y tocamos conciertos de Mozart, no solo parece indecoroso aplaudir tras la *cadenza* para manifestar nuestra aprobación al *solo* que acaba de escucharse; aún más: ya no esperamos ese *solo*, ni *exigimos* que se arriesgue a ese tipo de despliegue.

En 1992, Robin Moore se refería solitariamente a esto, señalando ciertos puntos claves de un panorama general. Según el autor (1992: 63):

Este cambio radical en la estética de la *performance* [la pérdida de la improvisación] ha ocurrido sin incidentes y virtualmente sin documentación. Uno se pregunta por qué ha desaparecido la improvisación y por qué tan pocos estudiosos han notado su desaparición³.

Asimismo, Moore haría alusión a una disposición negativa por parte de los intérpretes, para muchos de los cuales “la expresión por medio de la improvisación parece intimidante, poco familiar o carente de interés (1992: 63)”⁴. Se diagnosticaba así un escenario poco favorable para su “restauración”, teñido por el respeto del “repertorio canónico” y la poca tolerancia a no seguir

¹ La costumbre de aplaudir o aclamar durante el desarrollo de una obra instrumental era usual en el siglo XVIII. A modo de ejemplo, C. P. E. Bach señalaba en el prefacio de sus *VI. Sonates Pour le Clavecin avec des Reprises variées* (1760) que: “El cambio [ornamentación en las repeticiones] por sí mismo, pero aún más cuando se acompaña de una cadencia larga y bien adornada, arranca un *Bravo* a la mayoría de los Auditores [*Le changement par lui-même, mais encore plus quand il est accompagné d’une cadence lounge & bien ornée, arrache à plûpart des Auditeurs le Bravo*] (Bach 1760: A [esta y todas las traducciones son propias]).

² Aclaro que se ha utilizado el caso de la *cadenza* a modo de ejemplo, pues lo mismo puede extenderse a otros escenarios donde también se recurría a la improvisación, como repeticiones variadas de las secciones de una sonata, variaciones sobre un tema de moda, fugas sobre un sujeto dado, sonatas (más escasamente), o preludios y fantasías “libres”, entre otros casos.

³ *This radical shift in performance aesthetic has occurred without incident and virtually without documentation. One wonders why improvisation has disappeared and why so few scholars have remarked on its disappearance.*

⁴ *Improvisatory expression seems threatening, unfamiliar, or undeserving of interest.*

lo exactamente escrito (Moore 1992: 62). Veintiséis años después, en 2018, un entusiasta Dana Gooley advertía un “significativo regreso” de la improvisación en ámbitos investigativos, educativos y performativos asociados a la “música clásica” (Gooley 2018: 1)⁵. En términos bibliográficos, efectivamente ha tenido lugar la aparición de destacadas publicaciones en torno a la improvisación en la tradición occidental, cuyo examen en particular excede el ámbito de este trabajo⁶. No obstante, la revisión panorámica de estos aportes revela una exploración, si bien rica y variada, preponderantemente “historicista”: apuntando así sus intereses y contribuciones, sobre todo, al conocimiento de una práctica performativa asociada a la improvisación en contextos del pasado⁷. En contraste, las lecturas críticas respecto de su

⁵ Para efectos de este planteamiento, entenderemos por “improvisación en estilo” (o “improvisación clásica” si se quiere) aquella regida por códigos de lenguaje de un pasado distante, fundamentalmente asociados a estéticas musicales y músicos de los siglos XVIII y XIX, extremadamente presentes en el repertorio habitual de estudio, conciertos y grabaciones. Es importante señalar que autores como Webster (2004), Gjerdingen (2007), Waisman (2016) o Vera (2024) han abierto discusiones estéticas en torno a la periodización estilística tradicional, cuya lectura y profundización ameritan un estudio propio.

⁶ Resulta hasta cierto punto desajustado incluir en este ámbito trabajos como el de Nettle y Russell *En el transcurso de la interpretación: Estudios sobre el mundo de la improvisación musical* (1998) o bien las publicaciones de la revista *Critical Studies of improvisation*. En el primer caso, la agenda se dirige claramente hacia un marco multicultural del término, mucho más amplio, e incluso excluyente del caso occidental. De hecho, los autores atribuyen un creciente interés en la improvisación precisamente al “asentamiento de la etnomusicología y creciente reconocimiento de la investigación sobre las culturas no occidentales” (Nettle y Russell 1998: 12). En el segundo caso, se entiende la improvisación “implícita o explícitamente” como una reacción creativa a las condiciones de violencia, despojo y opresión del pueblo afroamericano. De ahí la escasa atención brindada a la tradición occidental, la cual representaría “precisamente” un espacio no-improvisatorio y asociado a la élite dominante (Gooley 2018: 4). Esta impresión es compartida por Derek Bailey, quien entiende la música occidental como “el terreno más inhóspito para la improvisación [*the most inhospitable area for improvisation*]” (Bailey 1992: ix). Desde un ámbito más teórico, podemos mencionar el trabajo de Paulo De Assis *Logic of Experimentation/ Rethinking Music Performance Through Artistic Research* (2018), donde se elabora una compleja problematización en torno a la idea de interpretación como representación de una estructura ya conocida, desafiando esa postura bajo el argumento de que la ejecución de obras canónicas constituye un espacio de experimentación “compositiva” y no de representación (De Assis 2018: 19); como ha hecho Gerardo Gandini o el propio De Assis con obras de Schumann. Pese a no centrarse directamente en la improvisación, sino más bien en un texto ya “fijado” y conocido, la improvisación podría entenderse igualmente como un espacio de experimentación dentro de lenguajes ya “conocidos” por los intérpretes y el público.

⁷ En ese sentido, merece mención el importante volumen *Beyond Notes: Improvisation in Western Music in Eighteenth and Nineteenth Centuries* (2011): un conjunto de veinte ensayos (editados por Rudolph Rasch), donde se aborda la improvisación desde múltiples perspectivas asociadas a los contextos históricos aludidos. A este aporte podemos sumar el propio trabajo de Gooley *Fantasies of Improvisation: Free Playing in the Nineteenth Century* (2018), que aborda el curso de la improvisación a lo largo del siglo XIX, y cómo, a pesar de su decadencia progresiva, un selecto grupo de conocedores todavía la consideraba como una práctica virtuosa (una bibliografía detallada de publicaciones respecto de la improvisación en teclado puede verse en Gooley 2018: 21). En el terreno pedagógico, destaca el texto de John Mortensen *A Pianist's guide to Historical Improvisation* (2020): un detallado método de improvisación clásica a base de ejercicios prácticos de creciente dificultad dentro de diversos géneros musicales. Un enfoque igualmente práctico, aunque más específico, puede advertirse en el trabajo de Giorgio Sanguinetti (2012) *The Art of Partimento*, donde se abordan aspectos históricos, teóricos y prácticos de esta modalidad de improvisación, entendida por Sanguinetti como esbozos “cuyo principal propósito es ser una guía para improvisar una composición al teclado [*whose main purpose is to be a guide for improvisation of a composition at the keyboard*]” (Sanguinetti 2012: 14). En el ámbito latinoamericano, cabe señalar los aportes de Juan Francisco Sans en torno a la oralidad e improvisación en la música venezolana de salón del siglo XIX (véase Palacios y Sans 2001; Sans 2006).

presencia, aún irregular e inconsistente en el gran escenario actual, constituyen lugares de discusión no suficientemente visibilizados⁸. Planteado de otro modo: la investigación parece más bien “adelantada” al estudio específico de una práctica que, tanto en términos cuantitativos como cualitativos, se advierte aún escasa y accesorio en la “agenda clásica” global.

En efecto, dentro del ámbito interpretativo propiamente tal, diversos factores permiten cuestionar la optimista postura de Gooley como aún “encapsulada”: vinculable a un círculo de estudiantes y seguidores de músicos de élite (Gooley 2018:1)⁹. Es cierto que pueden advertirse destellos de una reactivación curricular: como las significativas experiencias del Curtis Institute de Filadelfia y la Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst de Stuttgart, donde se ofrecen –desde 2018 y 2020 respectivamente– inéditos programas especializados en improvisación en estilo, dirigidos por el experto Noam Sivan. No obstante, desde una perspectiva más masiva, estos aportes parecen más bien casos aislados, advirtiéndose el estudio y ejercicio de esta habilidad como aún marginales (o abiertamente evitables) dentro del “sistema formativo” predominante. A modo de ejemplo, un paradigma del *mainstream* como el Conservatoire de París considera efectivamente la apertura de un curso de improvisación al piano “único en su género”, cuyos lineamientos, empero, sugieren un enfoque orientado no tanto al pasado sino a posibles fusiones entre el pasado, el jazz, músicas tradicionales o la electrónica: “dando así lugar a formas de aproximación híbridas, resueltamente contemporáneas”¹⁰. Algo similar puede decirse de la Eastman School of Music, cuyo *Certificate of Advanced Achievement in the Art of Improvisation* busca

⁸ En parte, esto puede explicarse debido a que el ámbito de acción de quienes practican la improvisación en estilo parece más bien asociado a su ejercicio, antes que a discusiones teóricas al respecto. Pese a ello, opiniones “informales” de algunos de estos expertos dan cuenta (como se verá) de una visión tremendamente crítica del panorama actual, coincidente en varios aspectos con el planteamiento de este ensayo. Un cuestionamiento respecto de la improvisación en la interpretación puede advertirse en un escrito de Emilio Molina (2006), donde se establece una analogía entre el pronunciar, comprender y dialogar un idioma respecto de diferentes estadios de interpretación: “a) la que se deriva de la lectura de signos y la imitación, b) la que se deriva del análisis profundo del texto y c) la que se deriva del desarrollo de la capacidad de hablar espontáneamente (improvisación)” (Molina 2006: 1 [la numeración de páginas de este texto corresponde a la versión *online*]). Por su parte, Jonathan Ayerst efectivamente ha abordado la ausencia de la improvisación y las “barreras” de los intérpretes para improvisar. No obstante, el acento de su planteamiento, sobre todo en lo respectivo a las “barreras”, dice relación con aspectos emocionales (como la autoconfianza o la vergüenza) o un excesivo respeto a la obra y temor a perder el control: de ahí que su perspectiva parezca incompleta, en el sentido de focalizarse en la propia disposición del músico, sin reparar en la –aún más compleja– falta de competencias que busca argumentarse en este ensayo (véase Ayerst 2021: 447-448). En el caso de Nettl y Russell, de manera solapada se alude a su situación en la “música culta”, sugiriendo que “Tal vez sea más provechoso observar la situación de la improvisación en el mundo de la música culta occidental para entender su relativa ausencia en la musicología” (Nettl y Russell 1998: 12): desestimando así la relación de la improvisación con ese universo, asociado creativamente al “concepto de composición, definida como un individuo escribiendo una partitura” (Nettl y Russell 1998: 12): posición evidentemente sesgada y caricaturesca, que se condice con la omisión del artículo de Moore en su diagnóstico.

⁹ Mención aparte merece la escuela de organistas, particularmente franceses, quienes efectivamente han mantenido viva una tradición de improvisación bajo figuras como Michel Chapuis, Olivier Latry, Thierry Escaich o el propio Messiaen. No obstante, las características contextuales de dicho instrumento lo sitúan, a mi modo de ver, en un ámbito de acción diferente al del desempeño habitual de los músicos clásicos, escapando así al alcance de este documento. En palabras de Palacios y Sans: “La práctica sistemática de la improvisación en la música académica occidental se va a conservar únicamente entre los organistas, quienes se ven compelidos a cultivar esta disciplina debido principalmente a las exigencias intrínsecas derivadas del desempeño de sus obligaciones litúrgicas (Palacios y Sans 2001: 47)”.

¹⁰ *Donnant ainsi forme à des approches hybrides, résolument contemporaines*. La información respecto de estos programas de estudio ha sido tomada de los sitios oficiales de cada institución.

desarrollar (y eventualmente combinar, debido a la modalidad electiva de sus cursos) “habilidades de improvisación en una amplia formación de estilos”¹¹, que van desde el renacimiento a la música de Zimbabwe. En el caso de la Julliard School of Music, la improvisación clásica propiamente tal se inscribe dentro de una serie de *Advanced Keyboard Skills*, de carácter electivo, y de *Historical Improvisation for Non-Keyboard Players*, inserta dentro de un postgrado. Incluso el Curtis Institute no ofrece –aparte el diplomado de Sivan– sino cursos electivos de improvisación para el grueso de sus estudiantes, e igualmente evadibles resultan los programas del connotado Centre for Classical Improvisation and Creative Performance de la Guildhall School of Music & Drama de Londres. Se evidencia así que, incluso en esas favorables condiciones, la disciplina aún reviste una condición subsidiaria: altamente especializada o derechamente prescindible.

Los ejemplos se acumulan, y, como podrá adelantarse, esta condición puede extrapolarse cómodamente a nuestro medio. En efecto, ninguna institución musical ligada a la tradición escrita contempla la improvisación en estilo (o simplemente la improvisación) como parte integral de la educación interpretativa: mucho menos como condición de admisión a un programa¹². Por citar una experiencia, en una clase de historia en postgrado, dedicada precisamente a este aspecto, pregunté a los alumnos (intérpretes de diversos instrumentos) si alguna vez habían practicado el ejercicio de la improvisación en sus instrumentos: ninguno de los estudiantes lo había hecho. Incluso, uno afirmó que no era posible hacerlo... confirmando, de paso, las ya distantes apreciaciones de Moore a fines del siglo XX.

En el terreno de los conciertos, podría argumentarse (como el mismo Gooley lo hace) que figuras mediáticas como Lucas Debargue, Arcadi Volodos, o, sobre todo, Gabriela Montero practican efectivamente improvisaciones en sus presentaciones. Sin embargo, estas figuras constituyen un grupo cuantitativamente menor dentro del *mainstream* asociado al quehacer clásico. No solo eso: su experiencia parece cualitativamente vinculada con “consideraciones personales” (en el caso de Montero) o incluso al *jazz* (en el caso de Debargue o Volodos) más que a un consistente conocimiento de lenguajes del pasado, lo que cuestiona así (como se verá posteriormente) su condición de “restauradores” de la improvisación clásica y sus respectivos estilos. Incluso alguien como Josep Colom no se reconoce a sí mismo como un gran improvisador (Colom 2018) y, efectivamente, sus improvisaciones se remiten a pequeñas transiciones entre piezas de estilos diversos (como Chopin y Mozart), pero no a *cadenzas* de concierto, fantasías, variaciones, o bien preludios y transiciones de una mayor complejidad. Esto reduce a los verdaderos exponentes de dicha práctica a un todavía más pequeño grupo de conocedores, como Robert Levin, Andrew Manze, Richard Egarr o, más recientemente, Noam Sivan.

Al respecto, resulta necesario recalcar que se hace alusión a una “especie” de improvisación regida por códigos de lenguajes bien definidos¹³, desprendidos de lo que Luca Chiantore (2017: 6) ha llamado el “plan historiográfico fundamental Barroco-Clasicismo-Romanticismo”¹⁴, de gravitante importancia en el actual quehacer musical¹⁵. En ese sentido, una definición como la

¹¹ *Skills in improvisation in a wide array of musical styles*. Nótese que muchos de los prerequisites para este certificado se dan bajo la modalidad de cursos electivos de pregrado.

¹² No obstante, el reciente Magíster en Interpretación de la Pontificia Universidad Católica de Chile sí considera un “Taller de improvisación” (de carácter optativo) en los estilos renacentista y barroco.

¹³ Derek Bailey ha definido este tipo de improvisación como “improvisación idiomática”, es decir: “[aquella] que se interesa por la expresión de un idioma –como el *jazz*, flamenco o barroco– y que toma su identidad y motivación de ese idioma/ [...] *concerned with the expression of an idiom –such as jazz, flamenco or baroque– and takes its identity and motivation from that idiom*” (Bailey 1992: xi”).

¹⁴ *The foundational historiographic plan Baroque-Classicism-Romanticism*.

¹⁵ En palabras de Gjerdingen: “En particular, las músicas de los siglos dieciocho y diecinueve llegaron a ser agrupadas en conjunto como un estilo pre-Moderno que se presenta en tres sabores estándar -Romántico, Clásico y Barroco [*In particular, eighteenth- and nineteenth-century musics became*

que Rousseau aplica (en su *Dictionnaire*) a una práctica como *Preludiar*¹⁶ resulta bastante decidora de los preceptos improvisatorios del pasado, que abrazó su ejercicio bajo los principios del *sentido* y el *buen gusto*:

[Preludiar] Es componer y tocar *impromptu* piezas cargadas de todo aquello que la composición tiene de más docto en Diseño, en Fuga, en Imitación, en Modulación y en Armonía. Es sobre todo *preludiando* que los grandes músicos [...] hacen brillar esas magistrales transiciones que encantan a los Auditores. Es aquí donde no basta con ser buen Compositor, ni dominar el Teclado, ni tener la mano buena y bien ejercitada, sino que se debe abundar de ese fuego de genio y de ese espíritu inventivo que hacen encontrar y tratar *in situ* los motivos más favorables a la Armonía y los más adulescentes al oído (Rousseau 1768: 389)¹⁷.

Moore en tanto, define (tentativamente) la improvisación como:

[U]na *performance*, un evento con bases musicales, que deriva su estructura y su estilo característico de una combinación entre modelos culturales largamente asentados y las interpretaciones individuales de esos modelos. Los modelos son tan familiares a él o los ejecutantes –y frecuentemente otros participantes–, que han sido internalizados y entendidos tanto a un nivel consciente como intuitivo. Así, no hay previa necesidad de guías escritas, ensayos o una idea específica sobre la música a ejecutar. El instrumentista puede expresarse libremente a su gusto dentro de parámetros estéticos estipulados y comúnmente coherentes (Moore 1992: 66-67)¹⁸.

Sin espacio de centrarse en una discusión respecto de la comparación o exactitud de estas definiciones¹⁹, es coincidente que una improvisación regida por términos estéticos ya trazados –como es el caso– requiera y requiere de sofisticadas competencias para su realización²⁰. En efecto, más allá de “una mano buena y bien ejercitada”, resulta particularmente determinante la total internalización y manejo dinámico de un lenguaje musical regulado y reconocible para un

lumped together as a pre-Modern style that came in three standard flavors -Romantic, Classical and Baroque]” (Gjerdingen 2007: 16).

¹⁶ En el caso de los músicos y teóricos franceses, el término *preludiar* se usaba aún en la primera mitad del siglo XIX para referirse a improvisación (Gooley 2018: 5).

¹⁷ *C’est composer & jouer impromptu des Pièces chargées de tout ce que la Composition a de plus favant en Deffin, en Fugue, en Imitaiton, en Modulation & en Harmonie. C’est fur-tout en préludant que les grands Muficiens [...] font briller ces Transitions favantes qui ravissent les Auditeurs. C’est là qu’il ne fuffit pas d’être bon Compofiteur, ni de bien poffeder fon Clavier, ni d’avoir la main bonne & bien exrecée, mais qu’il faut encore abonder de ce feu de génie & de cet efprit inventif que font trouver & traïter fur le champ les fujets les plus favorables à l’Harmonie & les plus flatteurs à l’oreille.*

¹⁸ *A performance an event-based musical act deriving its structure and characteristic style from a combination of longstanding cultural models and individual interpretations of them. The models are so familiar to the performer(s) -and frequently other participants- that they have been internalized and are understood on both conscious and intuitive levels. Thus, no notated guide lines, rehearsals or specific idea of music to be played are necessary prior to a given performance. The instrumentalist may freely express themselves in any fashion within stipulated and communally coherent aesthetic parameters.*

¹⁹ O bien, como sugiere Becerra: “Encaminémosnos hacia lo que nos parezca más estable entre las constantes que hemos podido observar a lo largo de la historia de la música (Becerra 1969: 36)”.

²⁰ En palabras de Gould y Keaton: “Si bien algunos ejecutantes improvisan con gran abandono, ellos deben, sin embargo, respetar los límites tanto del género como de la propia lógica musical. De otro modo, su improvisación pierde inteligibilidad y se convierte simplemente en azarosas secuencias de sonido [*While some players improvise with great abandon, they nonetheless must respect both the limits of the genre and of the musical logic itself; otherwise their performances lose intelligibility and become simply haphazard sequences of sound*] (Gould y Keaton 2000: 146)”.

contexto determinado. O, dicho de otro modo: se requiere la capacidad no solo de *recitar* dicho lenguaje, sino de *articular* un diálogo a partir de sus componentes estético-constructivos²¹. Es de acuerdo con esta virtuosa sabiduría “en Diseño, en Fuga, en Imitación, en Modulación y en Armonía” que, bajo la perspectiva de este estudio, el ejercicio de la improvisación en estilo constituye para los intérpretes “una de las más efectivas demostraciones de su autoridad como profesionales especializados (Gooley 2018: 4)”²²: la *pieira clave* de una relación *dinámica* entre la tradición y la propia experiencia musical. En ese sentido, resulta pertinente la lectura sobre la interpretación efectuada por Laurence Dreyfus, quien la entiende como “una especie de *performance*, especialmente de música del pasado (2007: 253)”²³, que surge conceptualmente a mediados del siglo XIX²⁴ y que opera bajo los siguientes principios: a) La necesidad de una “lectura o traducción” de las intenciones del compositor “encriptadas” en el texto de un obra canónica (Dreyfus 2007: 257); y b) La supervisión de varias “autoridades” que han regulado sucesivamente la práctica y los valores de aquella lectura o traducción bajo diversos canales claramente establecidos²⁵. De acuerdo con ese marco epistemológico, se plantea que la virtual ausencia de la improvisación en estilo –y, en consecuencia, de sus virtudes– constituye el síntoma, acaso “simbólico”, de una subyacente crisis del actual *sistema* de “hacer música clásica”: la cristalización de una condición viciosamente *estática*, determinada por una serie de (in)competencias e inconsistencias por parte de los actuales músicos profesionales.

Desde el punto de vista metodológico, el estudio se basa fundamentalmente en una revisión crítica y comparativa, tanto de proceso históricos vinculados al declive de la improvisación, así como también del actual escenario. A partir de aquello, y tomando como elemento central de discusión la idea de *obra-texto*, se interroga la epistemología y alcance de un cambio ontológico del oficio musical. Se cuestionan también elementos condicionantes del desempeño actual de los intérpretes, respecto de su relación con la tradición y el oficio propiamente tal. Como complemento a lo anterior, se hace igualmente alusión a experiencias personales ligadas al ámbito de la interpretación (particularmente la docencia), susceptibles de constituirse como un insumo metodológico, a modo de “trabajo de campo” vinculado a la realidad local. En ese sentido, resulta necesario aclarar que, si bien dichas experiencias dicen relación con un escenario latinoamericano, diversas evidencias (como se verá) permiten extender el ámbito de la problemática a un marco más amplio. Bajo esa perspectiva, esa realidad local se presenta no

²¹ Según Gooley (en alusión a Moore), esto demandó del público del pasado “[...] un sofisticado conocimiento de estilos musicales, armonía, y esquemas de base [para] comprender tanto la inventiva como la espontaneidad de la improvisación y la diferencia general entre música improvisada y compuesta/ [...] a sophisticated knowledge of musical styles, harmony and background schemes [...] comprehending both the inventiveness and spontaneity of improvisation and the more general difference between improvised and composed music (Gooley 2016: 186)”.

²² One of the most effective demonstrations of their authority as specialized professionals (Gooley 2018: 4). El autor hace referencia a la valoración de la improvisación por los músicos *ca.* 1810. Esta impresión positiva de la disciplina cabe de extenderse al ámbito del *jazz* o el flamenco, cuyos cultores, como señala Bailey: “Sabían que no existe otra actividad musical que requiera mayor habilidad y devoción, preparación, entrenamiento y compromiso/ They know there is no musical activity which requires greater skill and devotion, preparation, training and commitment (Bailey 1992: xii)”.

²³ A kind of performance, especially of music from the past.

²⁴ Específicamente en la década de 1840 en Inglaterra, que es donde se instaura el término para designar la realización de obras maestras del pasado a través de una “lectura poética”, que iba más allá de la propia técnica instrumental (Dreyfus 2007: 257).

²⁵ El compositor-creador; el texto (que suele tomar el lugar del compositor); los profesores y directores (que transmiten la autoridad del texto o el compositor); otros músicos (usualmente mayores) que son tomados como modelo; tradiciones interpretativas (que determinan “la manera correcta” de hacer las cosas); una “rectitud musicológica” (como alternativa metodológica); estructura musical (o elementos teóricos); y lo que se podría denominar un “sentido musical común” (Dreyfus 2007: 254).

como “un caso aislado y excesivamente conservador”, sino más bien como parte receptiva e integrante de un sistema ontológico global, determinado por las “imágenes dominantes de las obras musicales” y un respectivo “control policial sobre las prácticas artísticas”, permisivo de algunas y prohibitivo de otras (De Assis 2018: 26). O, más precisamente para el caso: permisivo de algunas e inconsciente (más que prohibitivo) respecto de otras.

Finalmente, resulta necesario indicar que el presente texto debe entenderse como una suerte de “diagnóstico” respecto de un panorama general, pero no como propuesta de soluciones en torno a una problemática, como se argumentará, aún poco considerada en el actual escenario. Pese a ello, en la sección final se expondrán algunas perspectivas futuras aplicables al caso local, susceptibles de ser invocadas al momento de abordar la crisis que se argumenta.

1. Auge y ocaso de la improvisación en la tradición occidental: el “trasplante” del oficio

Procede examinar brevemente ciertas condiciones históricas, capaces de explicar el accidentado transcurso de la improvisación a partir de *ca.* 1830²⁶. Es decir, coincidentemente con el sistemático asentamiento de nuevos paradigmas de percepción, aprendizaje y transmisión de la tradición musical, que resultarían críticamente adversos para el cultivo de la disciplina. Si bien este estudio apunta finalmente a los alcances de aquel proceso (más que al proceso mismo), resulta indispensable poner en relieve ciertos factores de dicha coyuntura, que resultaron determinantes para el tema que nos ocupa, y que pueden considerarse aún vigentes²⁷.

Al igual que la armonía, la composición, o el dominio de algún instrumento, el ejercicio de la improvisación formaba parte de la formación temprana de quien pretendiera convertirse en músico. En el caso de un compositor como Jan Ladislav Dussek (1760-1812): “Su padre lo inició a los cinco años al estudio de la lengua musical; a los nueve años su precocidad ya se acusaba por interesantes preludios [e] ingeniosos acompañamientos al órgano (Marmontel 1878: 109)”²⁸. Como puede suponerse los ejemplos sobran, y su examen amerita un estudio propio. En ese sentido, es crucial considerar que, al igual que otros compositores del momento o anteriores, Dussek no fue educado en una *institución* como la conocemos hoy, sino por su padre: organista y maestro de capilla de la colegiata de Czaslau. Fue en ese tipo de escenarios donde músicos como los Couperin, los Bach, los Mozart, los Dussek o los Beethoven tuvieron acceso a ambientes familiares y laborales donde la música circulaba no solo de manera escrita, sino también por una tradición oral fuertemente arraigada²⁹. En efecto: “En el siglo dieciocho la composición y la improvisación habían pertenecido a un continuo *quehacer musical*, y aun cuando las dos palabras

²⁶ Como indica Gooley (2018:2): “Hacia 1830 hubo un pronunciado declive en la improvisación y el prestigio que esta conllevaba, pero aún conservaba una gran cantidad de inercia residual que la mantuvo a flote. Después de 1850 su decaimiento se volvió más drástico, y hacia fines del siglo muy pocos músicos aún improvisaban fuera de la iglesia [*Around 1830 there was a steep decline in improvisation and the prestige it carried, but plenty of residual momentum kept it afloat. After 1850 there was a more sudden drop-off, and by the end of the century very few musician still improvised outside the church*]”.

²⁷ Es importante señalar que el guitarrista Patricio Muñoz ha referido un texto (realizado en 2021 bajo mi dirección) donde, en términos generales, se plantean lecturas coincidentes respecto de las condiciones histórico-contextuales abordadas en las páginas siguientes. No obstante, el foco de dicho texto se dirige a la dimensión lúdica de la improvisación dentro de lenguajes contemporáneos.

²⁸ *Son Père l'initia dès l'âge de cinq ans à l'étude de la langue musicale; à neuf ans, sa précocité s'accusait déjà par d'intéressants préludes [...] d'ingénieux accompagnements réalisés à l'orgue.*

²⁹ Como señala Sanguinetti (2012: 10): “El conocimiento se transmitía de profesor a estudiante, y de estudiante a estudiante, por medio de un contacto [oral] directo [*Knowledge was transmitted from teacher to student, and from student to student, through direct contact*]”. Si bien el autor hace referencia al caso napolitano, esta condición es extensible a contextos más amplios, en los que el factor oral de transmisión de enseñanza resultaba igualmente preponderante.

no eran quizá sinónimos, ocupaban un territorio conceptual compartido (Gooley 2016: 188)³⁰. Pero no solo eso. A diferencia de hoy, aquellos músicos tuvieron la oportunidad de desarrollarse en un contexto marcado por la constante *necesidad* de nueva música: devenida de la sensibilidad de su propia época, y susceptible de ser asimilada desde una cercanía inimaginable en el actual escenario. En lugar de acceder al discurso musical desde las “huellas impresas” de un reverenciado pasado (como ocurre hoy), se contaba con la posibilidad de construir un vínculo dinámico con un discurso familiar en todo sentido, que consideraba la manipulación creativa del material musical como parte del oficio profesional y que, por, tanto, asumía la improvisación como un elemento fundamental de dicho dinamismo³¹. Como señala Gooley, incluso ya entrado el siglo XIX, diversos estudios revelan colectivamente un escenario aún teñido de:

Una orientación hacia la música más flexible y abierta que la imperante en el actual mundo de la música clásica, donde el peso de la obra está tan profundamente arraigado [...] usualmente, los ejecutantes improvisaban sobre entidades musicales fijas, y el reconocimiento de esas entidades por parte del auditor constituyó usualmente una precondition para la legibilidad de la ejecución. Pero en comparación con el escenario actual, la balanza se orientaba más hacia los elementos de transmisión de la *performance* y las decisiones personales del ejecutante. En otras palabras, la improvisación radicalizó lo performativo delimitando o debilitando la influencia del objeto –la pieza o el tema dado– dentro del campo experiencial (Gooley 2018: 7)³².

Esta concepción del oficio musical se vio radicalmente modificada a lo largo del siglo XIX, con las respectivas consecuencias sobre la práctica de la improvisación. En ese sentido, es posible identificar tres factores determinantes de aquel importante cambio epistemológico, que hasta hoy condicionan el desempeño de los músicos asociados a la tradición occidental: a) El posicionamiento del conservatorio como institución “supervisora” de la formación musical. b) La consolidación de un repertorio canónico de *obras*, personificado y accesible por medio de un *texto*³³. c) La transmisión de ese patrimonio a una audiencia de gran escala.

Como se ha señalado, el ejercicio de la improvisación encontró sus “condiciones vitales” en ambientes musicales propios del Antiguo Régimen³⁴, cuyas características culturales favorecían su práctica y valoración. En ese sentido, es necesario recalcar que tanto la Iglesia como la corte constituyeron una verdadera “unidad social”, no vinculada con contextos “exteriores” a esos selectivos círculos. La actividad musical al interior de dichos enclaves podía así *autosustentarse* sin

³⁰ *In the eighteenth century composition and improvisation had belonged to a continuum of music-making, and while the two words were perhaps not synonymous, they occupied a shared conceptual territory.*

³¹ Como señalan Gould y Keaton (2000: 144): “Para improvisar exitosamente, se debe tener total familiaridad con lenguaje a partir del cual se construye el carácter estilístico de una determinada época. Los ejecutantes del pasado no tenían esa dificultad ya que tocaban [...] solo música actual, en concierto [*In order to improvise successfully, one must have a total familiarity with the language that makes up the stylistic character of a given era. Performers of the past had no such difficulty, since they were playing [...] only current music, in concert*].

³² *An orientation toward music that was more flexible and open-ended than the one prevailing in today's classical music world, where the law of the work is so deeply entrenched ... Players very often improvised on fixed musical entities, and the listener's recognition of these entities was often a precondition for the performance's legibility. But in comparison with today, the balance was shifted more toward the transmissive elements of performance and the agency of the player. Improvisation, in other words, radicalized the performative by bracketing or weakening the influence of the object –the piece or given theme– within the experiential field”.*

³³ Se hace alusión a esta idea en Muñoz 2021: 5.

³⁴ Es decir: ambientes musicales previos al establecimiento de lo que vendría en el actual sistema regulador del quehacer musical.

necesidad de expandir el alcance de sus límites³⁵. El siglo XIX y su nuevo orden social, marcado por cambios paradigmáticos como la Revolución Francesa o el ascenso social de la burguesía (en reemplazo de la nobleza), sintió, en cambio, la necesidad de “democratizar” el acceso a aquella tradición musical gestada en cortes y arzobispados. Para ello, se valió de una estrategia que, entre otras cosas, acabó con la antigua “formación artesanal”, y la sustituyó por un *sistema* educativo de consumo masivo: “una organización, una asociación, un cuerpo corporativo o un establecimiento creado con el propósito de proporcionar al público en general el acceso a interpretaciones de obras musicales” (Blaukopf 1972: 35, en Guerra 2019: 102). Digo “entre otras cosas” pues lo cierto es que el conservatorio y su creciente prestigio no solo dieron cabida a un nuevo camino de aprendizaje, a través del cual “aspirantes a ejecutantes de la clase media podían adquirir *expertise* en tradiciones musicales aristocráticas (Moore 1992: 71)”³⁶. Igualmente germinó el “repertorio standard de arte occidental [...] que representa el concepto de texto-como-objeto en una escala colectiva” (Subotnik 1996: 59, en Corrado 2005: 21): el *canon*, que encontró en las cátedras del conservatorio las condiciones ideales para su desarrollo y difusión³⁷. Como ha señalado Omar Corrado:

Los espacios institucionales son decisivos en la conformación y perpetuación de las normas y los valores que presiden el canon [...] el espacio académico lo establece y lo preserva a través de los repertorios de obras analizadas, de las selecciones, cortes y filtros en los programas de historia y/o análisis, de los modelos compositivos que instaura [...] de los programas recurrentes de las cátedras de instrumento (Corrado 2005: 24).

De esa forma, el conservatorio fue sistemáticamente modelando reglas acerca de destrezas, percepciones y valoraciones musicales: opuestas a las del pasado, pero, paradójicamente, cada vez más dependientes del pasado. De mano de aquella naciente política “patrimonial”, la ancestral tradición occidental, condicionada históricamente por la hegemonía de la música contemporánea, cedía progresivamente sus rasgos a algo ya previamente escrito y conocido: *obras maestras*, destinadas a ser “contempladas” auditivamente en las cátedras y teatros, tal como se contemplaba un cuadro de Rafael o de Goya en el Louvre o el Prado³⁸. De esa forma, la condición

³⁵ Tomando como caso Santiago, hasta la década de 1840: “la capilla musical de la Catedral era la única instancia para alcanzar un nivel de educación musical profesional. Era un mundo [...] pequeño, de pocos miembros, pero con un constante flujo de aspirantes [...] a ese universo de excepción” (Marchant 2013: 144). En el caso de Nápoles en el siglo XVIII, Sanguinetti caracteriza la práctica del partimento como: “[...] una doctrina esotérica; solo destinada a miembros internos. Solo profesionales dedicados –maestros y novicios– podrían tener acceso a aquello, en un cerrado círculo de iniciados: capillas, enseñanza privada, y especialmente los cuatro conservatorios de Nápoles / [...] *an esoteric doctrine; it was for insiders only. Only dedicated professionals –masters and novices– were supposed to have access to it, in a closed circle of the initiated: chapels, private teaching, and especially the four conservatories of Naples* (Sanguinetti 2012: 10). Cabe señalar que estos conservatorios napolitanos, al igual que los de otras ciudades de Italia, fueron creados inicialmente como instituciones de caridad para acoger niños abandonados (Sanguinetti 2012: 31).

³⁶ *By which aspiring middle class Performers could acquire expertise in aristocratic musical traditions.*

³⁷ En palabras de Luis Merino: “las instituciones juegan un doble papel: la de la preservación del repertorio canónico y su comunicación a un sector amplio del público” (Merino 2006: 27, en Guerra 2019: 102).

³⁸ La idea de un “Museo Musical” ha sido empleada por Lydia Goehr y Nicholas Cook para definir la estrategia que, en el siglo XIX, dio paso al establecimiento de un repertorio canónico de obras: “Los objetos que contenían [los museos] se veían extraídos de sus condiciones originales de uso y valoración, y habían de juzgarse, en cambio, sobre la base del criterio único y universal de su belleza intrínseca. Y todo esto constituye el telón de fondo de lo que Lydia Goehr ha llamado *el museo imaginario de obras musicales*, en el que la música del pasado ha de exhibirse como una colección permanente, aunque invisible” (Cook 1998: 47, cursivas mías).

tradicionalmente efímera de la música cedía espacio a algo que (igual que los museos) podía ser incansablemente revisitado. Incluso hasta el presente:

[A]lgo que podía existir más allá y fuera de su ejecución, algo que podía mantenerse para siempre en su forma textual. Sobre todo, una obra musical llegó a ser algo que, dada su naturaleza especialmente trascendental, podía repetirse sin llegar a ser anacrónico (Erauw 1998: 109)³⁹.

Pero no sólo por eso la imagen del cuadro parece ajustada al caso que nos ocupa. También debemos considerar que el valor de las piezas de museo las convierte en objetos “cercados”, que no podemos tocar...ni mucho menos intervenir⁴⁰. Como señala Luca Chiantore (2017: 6-7):

[C]onscientemente o inconscientemente, cuando pensamos en música clásica no estamos pensando en un repertorio, sino en un repertorio *particular*, tocado de una manera *particular* [...] Una parte decisiva de la educación de la música clásica conlleva explicar a los estudiantes lo que ellos *no* deben hacer, [y] como ellos *no* deben tocar⁴¹.

La cotidiana, “dinámica familiaridad” hacia el discurso musical, experimentada en el pasado por los músicos del Antiguo Régimen, y sustentada por una constante inmersión en la sensibilidad de su época, cedió así paso a una creciente “política de seguridad” sobre aquellas piezas patrimoniales: objetos de culto... pero también de consumo masivo. Números seguros al momento de programar un concierto público pagado, que se convertía en el principal medio de transmisión del repertorio canónico, y que no consideraba ni necesitaba la improvisación entre sus atractivos de promoción⁴². De esa manera (como indica Gooley 2016: 186):

Entre las décadas de 1820 y 1860, músicos, críticos y audiencias promulgaron e internalizaron un nuevo estándar de valor musical[,] privilegiando creaciones musicales cuidadosamente elaboradas, y arquitectónicamente meditadas [...] La idea de obra aisló y valorizó una manera particular de creación-composición musical de carácter reflexivo y meditado y desplazó otros modos de creación musical como [...] la improvisación a una posición deficiente o vacía⁴³.

Por su parte, “el tecladista post-1800 podía dedicarse de manera más exclusiva al refinamiento de su técnica pianística y a la escritura de piezas en un estilo popular para el mercado. En lugar de cultivar habilidades improvisatorias en múltiples estilos (Gooley 2016: 187)”⁴⁴. Así como la improvisación quedaba en el camino, un destino similar esperaba a la

³⁹ *Something that continued to exist beyond and outside its performance, something that could be maintained for ever in its textual form. Even more, a musical work became something which, because of its special transcendental nature, could be repeated without becoming out-dated.*

⁴⁰ Se hace alusión a esta analogía en Muñoz 2021: 14.

⁴¹ *Consciously or unconsciously, when we think about classical music we are not thinking about a repertoire, but a particular repertoire played in a particular way [...] A decisive part of classical-music education involves explaining to students what they must not do, how they must not play.*

⁴² Esto también es extensible al ámbito latinoamericano. En palabras de Palacios y Sans (2001: 52): “La creciente formalidad y academicismo del recital público en teatros con venta de localidades, hizo que la práctica de preludiar fuese perdiendo terreno, hasta desaparecer totalmente de la vida musical profesional”.

⁴³ *In the years 1820–1860 musicians, critics, and audiences promulgated and internalized a new standard of musical value privileging carefully crafted, architectonically meditated musical creations [...] The work idea isolated and valorized a particular mode of musical creation-composition of a meditated, reflected sort and shifted other modes of musical creation such [...] improvisation into a position of deficiency or lack.*

⁴⁴ *The post-1800 keyboardist could invest himself more exclusively in refining his piano technique and writing pieces in a popular style for the market. Instead of cultivating improvisational skill in multiple styles.*

música contemporánea. Ya hacia fines del siglo XIX, esta sería relegada a un segundo o tercer plano en la escala de intereses del *sistema*, que por diversos canales privilegió recurrentemente el pasado por sobre el presente: como aún hoy puede evidenciarse en programas de estudio, concursos, conciertos o grabaciones, sedimentando así “[e]sta actitud [que] descarta *a priori* cualquier iniciativa de aventurarse en lenguajes musicales nuevos como los que puede ofrecer nuestra desconocida música de final del siglo XX y principio del siglo XXI” (López Cano 2012: 42). Como consecuencia de ello, la *realización* adquiriría una preponderancia e independencia inéditas por sobre la *composición* (ya sea escrita o improvisada), ramificando así habilidades musicales que tradicionalmente habían convivido bajo límites difusos. Surgía entonces el ambiente necesario para los *intérpretes*: una idea nueva, progresivamente “especializada” y progresivamente desvinculada de su propio tiempo. La figura de mayor alcance e influencia en un público de profesionales y aficionados que las grabaciones harían exponencialmente masivo, jugando así “un papel principal en su función de mediadores y eventualmente canonizadores de obras” (Guerra 2019: 103). El contacto y la necesidad de una nueva creatividad fue así reemplazado por la necesidad de una lectura o decodificación, que podía repetirse una y otra vez en discos o al piano, y cuya creatividad quedaba delimitada por las notas y compases de las grandes obras.

En el fondo, los herméticos ambientes musicales del antiguo orden constituyeron una suerte de *ecosistema*, capaz de brindar las condiciones vitales de existencia para una delicada “especie” como la improvisación. El cambio ontológico del siglo XIX dio paso a un nuevo paradigma de relación con la música: ya no indisolublemente vinculada a un presente del cual era parte constructiva, sino progresivamente ocupada de un venerable e intocable pasado. Ya no aislada de un “exterior”, sino *en* el exterior mismo. Cobra sentido pensar entonces que el “trasplante” del oficio musical, desde un *interior* ligado a la corte y la Iglesia, a un *exterior* ligado al conservatorio y un público masivo, trajo como consecuencia la progresiva destrucción de ese ecosistema con la consiguiente muerte de especies nativas, entre las cuales aún parece encontrarse la improvisación.

2. El escenario actual: ¿un “Guía Turístico”? o el “Croque-Note” de Rousseau

Para la problemática bajo consideración, más que la vigencia del conservatorio o del Museo Musical, parece especialmente determinante la subsistencia de una “comprensión musical” surgida de aquella coyuntura, condicionada, a su vez, por la forma de acceso al repertorio canónico: el *texto*. Como ha señalado Peter Schleunig, la experiencia musical del romanticismo podría entenderse como “una práctica religiosa autónoma [...] que forma parte del proceso de secularización (Schleunig 1978: 55, en Erauw 1998: 114)”⁴⁵ que tuvo lugar en dicha época. La citada censura de aplaudir tras la *cadenza*, entre los movimientos, o al final de una virtuosa coloratura constituyen ejemplos de aquella añoranza “sacral”, que desde el reestreno de la *Pasión Según San Mateo*⁴⁶ hasta hoy distingue un concierto “clásico” de otro tipo de experiencias de

⁴⁵ *An autonomous religious practice that was part of a process of secularisation.*

⁴⁶ Como describiera Fanny Mendelssohn en 1829: “La Sala estaba atestada, y tenía todo el aire de una iglesia: el más profundo silencio y la más solemne devoción impregnaban todo [*The Room was crowded, and had all the air of a church: the deepest quiet and most solemn devotion pervaded the whole*] (Hensel 1881:169-173, en Nichols 1997: 17-18)”.

música en vivo⁴⁷: como recitales de rock, reggae o “músicas urbanas”⁴⁸. Bajo aquel prisma, la escritura no solo podía permitir la preservación o circulación de una determinada música, como ocurría en el pasado. El “texto-como-objeto” constituyó una condición esencial para sustentar la apreciación de una pieza en tanto *obra*. Así, las partituras canonizadas de Bach o de Beethoven adquirieron el estatus de “sagrada escritura” que, al igual que los evangelios, podían repetirse una y otra vez sin aburrir a la audiencia (Erauw 1998: 115), y cuya decodificación constituía una forma de alabanza hacia la genialidad de los compositores: un “milagro sacramental” que imitaba el misterio de la Eucaristía (Dreyfus 2007: 263).

Para lo que nos convoca, el texto no solo ha constituido parte del sentido de la obra. Sobre todo: ha funcionado como el “*ticket* de acceso” de los intérpretes al Museo Musical. Por primera vez en la historia de la música ha sido posible aquella mirada retrospectiva al pasado, que ya desde una Landowska busca reconstruirse “históricamente informado”. No obstante, aquella facilitación de acceso al patrimonio conllevó asimismo una facilitación de acceso a discursos musicales de épocas distantes, cuyos complejos y sofisticados códigos de expresión y construcción no pueden ser develados por la mera lectura o subjetividad del ejecutante. En lugar de aquel contenido, adquirieron protagonismo tres factores: “la mano buena y bien ejercitada”, que ya a inicios del siglo XIX se posicionó como una carta fundamental en la carrera musical⁴⁹; las “tradiciones interpretativas”, frecuentemente autorizadas para sedimentar dogmas estilísticos e historiográficos a base de autoetnografías⁵⁰, datos cuestionables o derechamente leyendas⁵¹; y el “componente puramente estético y emocional de la música” (Harnoncourt 2016: 27)⁵². Este último impregnó largamente la sensibilidad romántica⁵³, y que sustentó la aún persistente metodología wagneriana de interpretación: basada en la “intuición y la empatía” del ejecutante

⁴⁷ Este aspecto en particular: la sacralización del concierto, así como también los citados aplausos en el transcurso de la música, son desarrollados en el trabajo de mi autoría *Como Dios Manda/ Conversación, aclamación y aplauso como sonoridad histórica*, a publicarse en diciembre de 2025 en *Resonancias*.

⁴⁸ Respecto de esto, Luca Chiantore hace alusión al caso del *Danubio Azul*, de Strauss. Si bien este fue concebido como un vals “para ser bailado”, hoy se presenta como una experiencia de “música clásica” en todo su sentido: “disfrutando en silencio, sentado en una sala de concierto, escuchando la perfecta representación de su partitura [...] Y lo mismo ocurre con muchos otros repertorios [*enjoying in silence, while seated in a concert hall, listening to perfect renderings of his scores*] [...] And the same occurs with many other repertoires” (Chiantore 2017: 7).

⁴⁹ En palabras de López Cano: “Nuestra cultura musical [...] no necesita de músicos oradores que nos convenzan del valor de alguna propuesta musical original. Lo que necesitamos son *virtuosos*. Músicos olímpicos que estén a la altura de las obras maestras que de antemano todos conocemos (López Cano 2012: 42)”.

⁵⁰ Es decir: con base en lo que *mis* maestros (o músicos admirados) me señalaron como el “camino correcto”. A modo de ejemplo, en una lectura sobre la *Sonata Patética* de Beethoven, Andrés Schiff justificó su decisión de repetir la exposición desde del *Grave* inicial, y no desde el *c11* (como se señala en la partitura), debido a que Rudolf Serkin la tocaba de ese modo (Schiff 2020).

⁵¹ Como ha señalado Alejandro Vera: “[...] interpretaciones tan asentadas rara vez se modifican por un hallazgo documental o un texto académico: más bien requieren años de trabajo por parte de diversos autores y un conjunto de textos críticos para comenzar a ser puestas en duda” (Vera 2020: 295).

⁵² Este factor reviste gran influencia en términos del despliegue escénico de los músicos, y su manera de transmitir esa emocionalidad hacia el público. Es importante señalar que una gestualidad excesivamente exterior y expresiva no era considerada de buen gusto en contextos previos a las grandes salas de concierto. Al respecto, véase un trabajo de mi autoría (2013: 140-144).

⁵³ Ya entrado el siglo XX, Cortot exigía a los estudiantes de sus *Cours d'Interprétation* lo siguiente: “¿Tiene el ejecutante una comprensión poética? He aquí lo que interesa a Cortot” / “*L'exécutant a-t-il une compréhension poétique? Voilà ce qui intéresse a Cortot*” (Cortot 1934: 20).

al momento de transmitir las intenciones del compositor⁵⁴. El diagnóstico que hiciera Harnoncourt en los años ochenta no dista significativamente del escenario actual y sus emotivos (o acaso infantiles) paradigmas de percepción:

[E]n todas partes hay teatros de ópera, orquestas sinfónicas, salas de conciertos; una oferta rica para el público. Pero allí tocamos música que no entendemos en absoluto, destinada a hombres de otros tiempos; y lo más curioso de esta situación es que no tenemos ni idea del problema, porque creemos que no hay nada que entender, que la música se dirige directamente al corazón (Harnoncourt 2016: 27).

El citado caso de Gabriela Montero resulta paradigmático en ese sentido. Ganadora del tercer premio del *Concurso Chopin* (1995), y considerada una de las principales exponentes de la improvisación en el ámbito clásico, sus afirmaciones respecto de la comprensión musical (evidentemente asociadas al repertorio canónico) confirman elocuentemente las sombrías apreciaciones de Harnoncourt⁵⁵:

[La] música es simplemente un lenguaje que siempre entendí y [al cual] siempre [...] tuve acceso en una manera muy particular. Nunca estudié teoría ni armonía. No estaría en condiciones de usar terminologías para analizar mis propias improvisaciones, así que es un lenguaje que para mí va más allá de cómo clasificas un estilo o cómo analizas una partitura [...] siento visceralmente si hace sentido o no (Montero 2021)⁵⁶.

Una postura del todo opuesta a la enarbolada por una autoridad como Robert Levin, para quien “La tarea de inventar [música] dentro de los lenguajes individuales de los grandes compositores es desalentadora, si no imposible, para un ejecutante que no ha tenido un extenso entrenamiento en la gramática, sintaxis, retórica y textura de la música (Levin 2009: 143)”⁵⁷. Los resultados son evidentes: mientras Levin es capaz de improvisar *cadenzas* o fantasías de acuerdo con los parámetros de diseño y construcción (o más bien *improvisación*) del siglo XVIII, las improvisaciones de Montero resultan –como ella misma lo sugiere– estilísticamente cuestionables: entretejiendo vertientes tan disímiles como Chopin y Piazzolla, pero, sobre todo, evidenciando una tendencia a la sistemática visita de una “manera posromántica” de gran aparato. Bastante notable en sí misma, pero instrumental, armónica y expresivamente ajena a autores como un Bach, un Haydn o el propio Chopin. De ahí que, tarde o temprano, sus improvisaciones en torno a estos compositores recuerden más bien esos novelescos retratos imaginarios del 1890, antes que las pinturas de Haussmann, Hardy o Gallait⁵⁸. Hablamos entonces de una improvisación *estilísticamente ecléctica*, o bien, *neo-estilística*, en el sentido de

⁵⁴ De acuerdo con ello, no importa tanto lo que el compositor quiso decir, sino que el intérprete se imagine a sí mismo como portavoz de aquella composición (Dreyfus 2007: 265).

⁵⁵ Algo similar puede desprenderse de las declaraciones del pianista Boris Giltburg, en el marco de su visita a Chile el presente año: “Los grandes compositores de música clásica compartían una profunda sensibilidad hacia el alma humana y las emociones, y se esforzaban por capturarlas en su música. Estoy convencido de que no han cambiado a lo largo de los años esas emociones humanas subyacentes como amor, esperanza, pasión, ira, calidez, distancia, triunfo o derrota. Por eso creo que la música clásica seguirá conmoviendo a generaciones venideras (Marambio 2024)”.

⁵⁶ *Music is just a language that I always understood and [...] always [...] I had access to in a very particular way. I never studied theory or harmony. I wouldn't really be able to use terminology to analyze my own improvisations, so it's a language for me goes beyond how you classify a style or how you analyze the score [...] I feel viscerally whether it make sense or it doesn't.*

⁵⁷ *The task of inventing within the individual languages of the great composers is daunting if not impossible for a performer who has not had an extensive training in the grammar, syntax, rhetoric, and texture of music.*

⁵⁸ Excluyo a propósito “el tempestuoso Delacroix del Louvre” (Cortot 1986: 13); pintor, si bien cercano a Chopin, estéticamente lejano al compositor.

recoger ciertos rasgos distintivos de un estilo bajo una realización de calidad bien diferente a la original: ya no basada (a modo de analogía) en el cuidadoso tallado de piedras para un arco ojival, sino en verter un pomposo molde de yeso. En otras palabras: da cuenta de una aproximación *desinformada* respecto de la improvisación en estilo (y, ciertamente, respecto de los propios estilos). Por eso resulta paradójica su celebración por parte de estudiosos como Gooley; quien, precisamente, aporta bases de conocimiento para una restauración *históricamente informada* de la disciplina.

Eventualmente, podría argumentarse que los músicos del pasado no necesariamente contaron con un entendimiento “racional” de aquel complejo código de lenguaje empleado por los teóricos o compositores de su tiempo. En efecto: “[e]sta es la situación del instrumentista o del cantante durante mil años de historia occidental; él no sabe, pero puede; y comprende sin saber (Harnoncourt 2016: 26)”. A su manera, los actuales intérpretes igualmente *pueden* tocar la música requerida para un determinado evento: un concierto de música de cámara, un recital solista o una ópera. No obstante, “como la unidad entre su tiempo presente y la música que [...] interpreta ya no existe, le falta la comprensión natural sobre esa música que desde luego tenían los [ejecutantes del pasado], pues solo tocaban música de su tiempo (Harnoncourt 2016: 27)”. Así, desde la vereda de una Montero⁵⁹, por medio del “ticket de acceso” y la propia visceralidad es posible –sino legítimo– saltar olímpicamente las barreras temporales y “hacer música” del pasado sin enfrentar la necesidad de comprenderla: tal como *se puede* dirigir una ópera de Handel sin ser experto en retórica⁶⁰; o *se puede* tocar una sonata de Mozart sin enterarse de su idea de la sonata⁶¹; o *se puede* vender un objeto neogótico como reliquia del siglo XIII...o *no se puede* improvisar un “parkeriano” solo sobre *Ornithology* o un convincente *Capriccio Alla Steffan* sin dialogar los códigos estilísticos del *Bebop* o de la Viena de María Teresa.

Desde esa última mirada, las palabras de Montero permiten vincular dicha incompreensión a una suerte de “puente cortado” entre los aspectos prácticos y lo que se ha denominado “teoría musical”, cuyo conocimiento internalizado (como acertadamente señala Levin) resulta esencial al momento de abordar la improvisación en lenguajes del pasado. Perdido su potencial creativo con el “trasplante” del siglo XIX⁶²; sistemáticamente aislado del “mundo real” del sonido en los

⁵⁹ Según Dreyfus, la influencia de la “intuición interpretativa” es aún muy persistente como alternativa metodológica, al punto de condicionar una parte significativa de la actual actividad profesional (Dreyfus, 2007: 265), lo que permite extrapolar el ejemplo de Montero a un número importante de intérpretes.

⁶⁰ En palabras de Eero Tarasti: “Hans-Heinrich Unger [...] ofrece al lector un paradigma de 161 figuras retóricas diferentes. Hoy en día podemos ser felices si un músico promedio conoce por lo menos diez de ellas” (Tarasti 2012: 10).

⁶¹ Como señala John Irving, la mayoría de los textos de análisis musical de los siglos XIX y XX han entendido la sonata del clasicismo como un diseño de tres secciones, basado en la exposición, desarrollo y recapitulación de dos temas principales: una aproximación post-beethoveniana y contrastante a la de los teóricos del siglo XVIII (como Koch y Galeazzi), para quienes la forma se dividía solo en dos grandes secciones basadas no en el contraste de temas, sino de tonalidades (véase Irving 2016: 99-110). Esta forma ya superada de pensamiento se puede rastrear, a modo de ejemplo, en el planteamiento de Juan Francisco Sans, quien efectivamente se refiere a “La estructura tripartita de la sonata (Exposición, Desarrollo y Reexposición) [y] la articulación de sus dos temas dentro de esa estructura” (Sans 2001: 103).

⁶² Bailey plantea que la falta de improvisación en el ámbito clásico se debe a esta división entre la creación musical y el tocar un determinado instrumento. De esa forma: “Para el instrumentista, la música es una serie de sonidos escritos los cuales interpreta de la mejor forma posible. Ellos, los símbolos, son la música, y el hombre que los escribió, el compositor, es el fabricante de música. El instrumento es el medio a través del cual el compositor finalmente transmite sus ideas. El instrumentista no está llamado a hacer música [*Music for the instrumentalist is a set of written symbols which he interprets as best he can. They, the symbols, are the music, and the man who wrote them, the composer, is the*”

siglos XX y XXI y, sobre todo, focalizados los esfuerzos en la realización de un texto accesible bajo parámetros “visceralmente emocionales”⁶³, antes que “técnicamente emocionales”⁶⁴, tarde o temprano aquel conocimiento comenzaría a ser visto como “algo árido, tedioso y desvinculado respecto de la música viva, como una experiencia práctica, relacionada directamente con el hacer música” (Guerra 2006: 105). Las evidencias salen al paso. A modo de ejemplo, en la introducción de su magistral trabajo acerca de la música colonial en Santiago, un precavido Alejandro Vera afirmó estar “consciente de que el análisis musical puede ahuyentar [...] incluso al músico profesional cuando se torna excesivamente frío e impenetrable, a causa del abuso de tecnicismos innecesarios” (Vera 2020: 22)⁶⁵.

Por su parte, Emilio Molina señala acertadamente que la “preparación [del intérprete] para el análisis no suele ir pareja con su formación técnica y con frecuencia fracasa al intentar comprender las partituras que interpreta” (Molina 2006: 3). Yo mismo pude constatar aquellos escenarios en mi clase de análisis, dictada, precisamente, en un postgrado de interpretación. Al consultar a los estudiantes cuál era su relación con la disciplina, la respuesta más recurrente era asociarla circunstancialmente a su formación de pregrado, sin llegar a proyectarla en su quehacer profesional de ningún modo. En consecuencia, la definición y contextualización de elementos o fenómenos como *frase*, *período*, *paréntesis*, *secuencia* o *plan tonal* resultaba frecuentemente enrevesada, evidenciando así una (in)comprensión racional del comportamiento poético-constructivo de esos actores protagonistas, incesantemente invocados por el solicitado “Plan Historiográfico Fundacional”. Guste o no, diversos indicios parecen sugerir que, salvo notables excepciones, una parte relevante de los músicos profesionales limita su lectura a la mera superficie de las obras: “pronunciando” las notas en vez de dialogar la sensible conversación armónica, sintáctica o retórica encerrada en suites o sinfonías... que ellos mismos hacen circular en el sistema de conservatorios, concursos, conciertos y grabaciones. O, planteado de otro modo: como si un “estudioso” de la arquitectura histórica fuera incapaz de evaluar el diseño y potencial estético de capiteles, arcos, bóvedas o escaleras, asumiendo así (y sin ánimo de parecer despectivo) una connotación más cercana a la de un “guía turístico” que a la de un restaurador profesional o un anticuario experto.

Ya en 1802 Grétry vislumbraba el problema, elaborando para ello un *Méthode* de improvisación donde se preguntaba “¿por qué tantas personas ejecutan impecablemente una sonata, mientras tan pocas saben preludiar con conocimiento de reglas [armónicas]?”⁶⁶. En 1849, cuando la enseñanza en los conservatorios estaba ya bien establecida y la improvisación comenzaba su decadencia, Kalkbrenner intentaba salvar la situación con el conocimiento sistemático de los *principios racionales de la modulación*, susceptibles de ser empleados creativamente para *preludiar e improvisar*⁶⁷. Sus palabras resultan premonitorias respecto de la larga gestación del escenario actual:

music-maker. The instrument is the medium through which the composer finally transmits his ideas. The instrumentalist is not required to make music (Bailey 1992: 98).

⁶³ Asigno igualmente aquella condición visceral al consentimiento y aplicación acrítica de las tradiciones interpretativas.

⁶⁴ O bien, como plantea Harnoncourt, sustituyendo lo “retórico por lo pictórico” (Harnoncourt 2016: 31).

⁶⁵ Esta observación del autor se debe al análisis de músicas coloniales que se aborda en el citado texto. Según se desprende de la cita, lo “innecesario” de aquellos tecnicismos diría relación con generar lecturas analíticas excesivamente complejas para una parte significativa del público (incluyendo músicos), y no tanto con la pertinencia de aquella terminología al momento de explicar las particularidades de una obra musical.

⁶⁶ *Pourquoi tant de personnes sont-elles fortes à l'exécution de la sonata, tandis que si peu savent préluder avec connaissance des règles?* (Grétry 1802: 2-3).

⁶⁷ Una metodología similar puede verse en el citado *Méthode simple pour apprendre à préluder* de Grétry. Según Gooley, la intención de ambos autores era mejorar el nivel musical de compositores y

Existe un vicio en la manera de enseñar composición, que hace que el alumno, si bien aprende a conocer los acordes y sus inversiones, frecuentemente no sabe cómo emplearlos [...] ¿Cuántos entre nuestros mejores pianistas en estilo pueden apenas producir un preludio satisfactorio? Y en cuanto a los alumnos no se ve uno entre miles que, en sus improvisaciones, intente ir más allá de la cadencia perfecta (Kalkbrenner 1849: 1)⁶⁸.

Hablamos entonces de una aproximación musical (in)competente para el dinamismo requerido por la improvisación. Una aproximación que podríamos calificar precisamente de *estática* en el sentido que propone Noam Sivan (2023): “[aprender un lenguaje] solo leyendo, memorizando y recitando textos escritos, sin ser capaz de hablar dicho lenguaje fluidamente”⁶⁹. ¿El resultado? en palabras de Robert Levin:

No solo una carencia de improvisación sino [...] con excepción de algunos extraordinarios exponentes, un quehacer musical de bajo nivel que ya no resulta particularmente interesante. Muchas versiones son intercambiables, tibias [o no] desafiantes. Por sobre todo: están preocupadas del contorno de las composiciones pero no de su contenido interno, ni de los fundamentos emocionales ni intelectuales que [...] tensionan y dan fuerza a esta música. A partir de los cuales, dicho sea de paso, también se origina la improvisación⁷⁰.

Y los problemas no terminan ahí. El “ticket de acceso” al museo trajo consigo una limitación aún más invalidante al momento de improvisar. Una limitación que, de hecho, ha llegado a establecer una distintiva frontera entre el “músico clásico” respecto de otros casos donde subsiste su ejercicio: la total dependencia de una “guía escrita”, sin la cual se hizo imposible no solo la práctica de la interpretación, sino también el propio desempeño musical. Las “migas de pulgarito” en el impenetrable bosque sonoro⁷¹. Las palabras de Carl Philipp Emanuel Bach en el prefacio de sus *VI Sonates pour le clavecin avec des Reprises variées*⁷² son explícitas en ese sentido y cobran especial significado al respecto:

ejecutantes, sacándolos del aislamiento de su especialización y convirtiéndolos en músicos “completos” por medio de la enseñanza de la improvisación (Gooley 2016: 188).

⁶⁸ *Il existe un vice dans la manière d'enseigner la composition, qui fait que l'élève tout en apprenant à connaître les accords et leurs renversements, ne sait souvent comment les employer [...] Combien parmi nos meilleurs pianistes en estil, qui puissent faire un prélude, tant soit peu satisfaisant? Et quant aux élèves on n'en voit pas sur mille qui, dans ses improvisations, essaie de dépasser la cadence parfaite.*

⁶⁹ “[...] only by reading, memorizing, and reciting written texts, without being able to speak that language fluently.

⁷⁰ *Not just a lack of improvisation but [...] apart from a few extraordinary practitioners, a basic level of music making which isn't terrible interesting, anymore. Many of the performances are interchangeable; they are the middle of the road [...] challenging. They are above all concerned with the outlines of the compositions but not with their inner content, neither the emotional nor the intellectual fundaments that create [...] the stresses and the strength on this music. From which by the way improvisation also originates* (Levin 1992). En sus palabras (dentro del documental acerca de la improvisación *On the edge*), Levin hace referencia a la industria discográfica, la cual es vista por el pianista como un elemento perjudicial a la improvisación y la creatividad musical, dada su necesidad de reproducir versiones estándar del repertorio canónico. No obstante, su juicio general respecto del quehacer musical, asociado a una lectura superficial de los textos, se condice con el planteamiento relativo al análisis antes expuesto.

⁷¹ En palabras de Juan Francisco Sans “[...] aquellos que se entrenaron desde pequeños en leer [...] música presentan por lo general serios problemas para independizar su pensamiento musical de la partitura, y muchas veces resultan incapaces de ejecutar nada que no hayan leído previamente” (Sans 2001: 106).

⁷² Dichas sonatas presentan la particularidad de contar con repeticiones escritas y ornamentadas de las dos secciones.

En la composición de estas Sonatas, tuve principalmente en vista aquellos principiantes y aficionados quienes, a causa de sus años, o de sus ocupaciones, no tienen ni el tiempo ni la paciencia de librarse a ejercicios de una cierta dificultad. He querido procurarles los medios más cómodos para procurarse a sí mismos y otros la satisfacción de acompañar de ciertos cambios [ornamentación en las repeticiones] las piezas que ejecutan, sin que tengan necesidad de inventarlos ellos mismos, o de recurrir a otros que les prescribirán cosas que no aprenderán sino con una extrema pena (Bach 1760: A)⁷³.

Algo similar puede decirse del *Preludio Modulante* K.624 de Mozart: una improvisación escrita exclusivamente para su hermana Nannerl (Plath 2001: XV), que “ella evidentemente memorizó y tocó como si la inventara espontáneamente (Levin 2003: 4)”⁷⁴. Tal como ocurre hoy: la guía escrita toma el lugar del conocimiento, haciendo posible la *ilusión* de mostrarse como “conocedor” del oficio musical⁷⁵. Lo curioso es que, a diferencia del escenario de Bach o Mozart, dicha situación cobra actualmente validez no solo para el “aficionado burgués, quien, por no ser profesional, requiere que todo le sea anotado en la partitura” (Palacios y Sans 2001: 46). También puede extenderse a nuestros “conocedores”, dedicados, paradójicamente, a usufructuar de aquella tradición que marcó claramente los límites entre el *recitar* y el *conversar*. La actual marginalidad de la “virtud de la improvisación (Gooley 2018: 1)”⁷⁶ cristaliza de manera especialmente significativa una soterrada crisis, que encuentra sus profundas raíces “nada menos” que en la incomprensión de discursos musicales de otras épocas; la incapacidad de dialogar en un lenguaje sofisticado y complejo; la dependencia de un camino señalizado; y la poca visibilidad de aquellas epistemologías que, precisamente, ponen en evidencia aquellos vacíos, limitaciones y paradojas del actual *sistema* de “hacer música clásica”. Y (parafraseando a Harnoncourt) “lo más curioso de esta situación es que no tenemos ni idea del problema”, y creemos poder respirar aliviados a costa de cuestionables restauraciones o programas especializados y eludibles. Si somos realmente honestos, deberíamos estar de acuerdo con Brunett James, y admitir que incluso el desempeño de un músico estándar de jazz, y no el desempeño de un producto estándar del *sistema*, se acerca con rara ventaja a la práctica performativa de un Rameau, un Clementi o un Hummel. Pero dado que el quehacer del *sistema*, y no el de los jazzistas, se concentra precisamente en esos contextos y músicas del pasado, parece pertinente reparar en esa extraña circunstancia, y comenzar a cuestionar aquellos productos como: ¿un “guía turístico”? ¿un *aficionado*, disfrazado y vendido como *conocedor*? O tal vez, como el *Croque-Note* de Rousseau (1768: 38):

CROQUE-NOTE o CROQUE-SOL [...] Nombre que se da por burla a esos músicos ineptos, que, aún versados en la combinación de notas y en condiciones de realizar a primera vista las composiciones más difíciles, ejecutan aceptablemente, mas sin sentimiento, sin

⁷³ *Dans la composition de ces Sonates, j'ai eu principalement en vûe ces Commencans & ces Amateurs que, à cause du nombre de leurs années, ou de leur occupations, n'ont pas, ni le tems, ni la patience de se livrer à des exercices d'une certaine difficulté. J'ai voulu leur procurer les moyens aînes de se procurer & aux autres la satisfaction d'accompagner de quelques changements les Pièces qu'ils exécutent, sans qu'ils aient befoin pour cela de les inventer eux-mêmes, ou de recourir à d'autres qui leur prefcrivent des choses qu'ils n'apprendroient qu'avec une extrême peine.*

⁷⁴ *She evidently memorized and performed as if she were spontaneously inventing.*

⁷⁵ La conceptualización de un público compuesto de una mezcla de “conocedores” y “amadores” fue convencional hacia mediados del siglo XVIII, y subsistió incluso a inicios de siglo XIX (véase Gooley 2016: 198-199). Hacia la década de 1830, el primer grupo consideraba los concertistas o profesores de establecimientos musicales oficiales. El segundo incluía a músicos de sólida formación, que contribuían activamente a la promoción de la nueva música (Eigeldinger 1999: 4).

⁷⁶ *The virtue of improvisation.* Este término fue usado por el autor para introducir la idea (ya señalada) de que, pese a su declive en el transcurso del siglo XIX, igualmente subsistió entre algunos cultores un fuerte empeño en mantener viva la improvisación (Gooley 2018: 2).

expresión, sin gusto. Un *Croque-sol* produce más bien sonidos que frases [y] lee la música más enérgica sin comprender nada, como [si] un maestro de escuela [leyera] una obra cumbre [...] en una lengua que será incapaz de entender⁷⁷.

Algunas consideraciones futuras

Como se señaló anteriormente, este estudio pretende su mayor contribución no en un sentido propositivo, sino eminentemente crítico en torno a una problemática compleja, pero aún escasamente concientizada dentro del ámbito interpretativo. Pese a ello, parece pertinente invocar, de modo sumario, algunas consideraciones que, con base en las problemáticas expuestas, eventualmente contribuyan a generar perspectivas futuras susceptibles de revertir (o al menos paliar) la crisis que se argumenta por medio de una efectiva reinstalación de la improvisación.

Tomando como caso el escenario local, resulta indispensable “reconstruir” aquel “puente cortado” entre conocimientos teóricos y prácticos relativos a la tradición, para cimentar así una comprensión más racional (y no puramente visceral) de aquellos lenguajes del pasado asociados a la improvisación en estilo. Como instrumento irremplazable a esos fines se posiciona el análisis: herramienta metodológica central al momento de internalizar el comportamiento de elementos constructivos y de diseño de los diversos estilos, canalizando así una utilización técnicamente más concreta de estos al momento de improvisar⁷⁸.

No obstante, resulta igualmente crucial abordar dicha disciplina desde una aproximación no puramente técnica, sino también “complementad[a], si no por textos con juicios estéticos [...], con consideraciones históricas más generales que permitan insertar las constantes estilísticas y las decisiones compositivas dentro de una matriz cultural (Waisman 2016: 59)”, otorgando así a la terminología y sus definiciones un marco epistemológico más amplio, vinculado al potencial estético-expresivo de estos recursos en su contexto. En ese sentido, resulta igualmente esencial la interrogación de percepciones estilísticas diversas al ámbito puramente musical, el que, por sí solo, resulta insuficiente al momento de absorber las sensibilidades de una determinada coyuntura estética y social.

Respecto del propio ejercicio de la improvisación, las soluciones no parecen tan sencillas de implementar, al menos en el corto plazo. Esto se debe a la escasez de un corpus profesional, apto no solo en el sentido de improvisar en estilo propiamente tal, sino más bien de problematizar y sistematizar en torno una metodología de enseñanza adecuada a este fin y las actuales condiciones curriculares (realidad aplicable no solo a nuestro medio sino también a una escala de mayor amplitud, como se ha señalado anteriormente)⁷⁹.

Hablamos entonces (por decirlo metafóricamente) de un “plan de restauración” a gran escala y alto costo, cuya implementación, al igual que en el caso de un órgano histórico, requiere la intervención de profesionales altamente calificados y escasos de encontrar. En esas condiciones, la observación o instancias de diálogo con ejemplos como el de Stuttgart, pero

⁷⁷ CROQUE-NOTE ou CROQUE-SOL [...] Nom qu'on donne par dérision à ces Musiciens ineptes, qui, verfés dans la combination des Notes & en état de rendre à livre ouvert les Compositions les plus difficiles, exécutent au fur plus fans sentiment, fans expression, fans goût. Un Croque-sol rendant plutôt les Sons que les phrases [...] lit la Musique la plus énergique fans y rien comprendre, comme [...] un maître d'école [...] un chef-d'oeuvre d'éloquence [...] dans un langage qu'il n'entendrait pas.

⁷⁸ Un enfoque similar puede advertirse en un texto de Emilio Molina (2015), donde se plantea el análisis como una suerte de “cantera” de materiales de construcción, susceptibles de ser usados para la improvisación en estilo.

⁷⁹ En ese sentido es importante señalar los citados trabajos de Sanguinetti (2012), Molina (2015) y Mortensen (2020). Dentro del ámbito local podría referirse el libro *Desde el piano... la armonía* (2005) de Silvia Contreras y Julia Grandela. Si bien no se avoca a la improvisación, sino más bien a la armonización al piano (algo que, por lo demás resulta de gran utilidad al momento de improvisar), presenta algunos ejemplos donde se sugiere el uso de esta habilidad.

también con otras tradiciones de improvisación aún activas, como el propio jazz, podrían servir de resorte para, al menos, trazar lineamientos generales de ese futuro engranaje pedagógico⁸⁰. Con todo, estos esfuerzos se advierten poco efectivos de no mediar una reinserción de la improvisación en estilo como elemento curricular *ineludible* en el actual desempeño interpretativo, asumiendo así su exigencia en materia de programas de admisión, promoción o concursos dentro de las diversas especialidades instrumentales o vocales⁸¹.

De no producirse ese necesario giro institucional, parece más probable vislumbrar que, incluso en el largo plazo, los indicios de una eventual reactivación –y sus consiguientes beneficios– se mantendrán aún en un ámbito “encapsulado”, demasiado incipiente como para (en términos políticos) “marcar tendencia” respecto de un vuelco en aproximaciones y tradiciones ya duramente sedimentadas sobre el ejercicio de la interpretación.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes generales

AYERST, JONATHAN

2021 “Are Classical Musicians Excluded from Improvisation? Cultural Hegemony and the Effects of Ideology on Musicians’ Attitudes Towards Improvisation”, *Contemporary Music Review*, XL/4, pp. 440-452. DOI: <https://doi.org/10.1080/07494467.2021.2001945>

BACH, CARL PHILIPP EMANUEL

1760 Prefacio a VI. *Sonates Pour le Clavecin avec des Reprises Variées*. Berlín: Georg Louis Winter. Disponible en: [IMSLP96439.PMLP163563-cpe_bach_wq50.pdf](https://imslp96439.PMLP163563-cpe_bach_wq50.pdf) [acceso: 08 de diciembre de 2024]

BAILEY, DEREK

1992 *Improvisation, its Nature and Practice in Music*. New York: Da Capo Press.

BECERRA, GUSTAVO

1969 “En torno a la definición de la música”, *Revista Musical Chilena*, XXIII/106 (enero-marzo), pp. 35-45. Disponible en: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13201> [acceso: 10 de diciembre de 2024]

BERENDT, JOACHIM ERNST

1962 *El Jazz/ Su origen y desarrollo*. Jasmin Reuter (traductora). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

BLAUKOPF, KURT

1972 “Musical Institutions in a Changing World”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, III/1 (junio), pp. 35-42. DOI: <https://doi.org/10.2307/836636>

CHIANTORE, LUCA

2017 “Undisciplining music: Artistic research and historiographic activism”, *Impar*, I/2 (abril), pp. 3-21. DOI: <https://doi.org/10.34624/impair.vli2.775>

CIVRA, FERRUCIO

1991 *Música Poética*. Torino: Utet.

⁸⁰ Sobre todo, interrogando casos de una enseñanza institucionalizada de estas otras tradiciones, como de hecho ocurre en el escenario local.

⁸¹ Resulta pertinente recalcar que esta eventual condición *obligatoria* de la disciplina desarticularía, de paso, las problemáticas expuestas por Ayerst, relativas a la disposición negativa de los intérpretes al momento de improvisar.

CONTRERAS, SILVIA y JULIA GRANDELA

2005 *Desde el piano.....La Armonía*. Santiago de Chile: Departamento de Música y Sonología Facultad de Artes. Universidad de Chile.

COOK, NICHOLAS

1998 *De Madonna al canto gregoriano/ Una muy breve introducción a la música*. Luis Gago (traductor). Madrid: Alianza Editorial.

CORRADO, OMAR

2005 "Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones", *Revista Argentina de Musicología*, V/6, pp. 16-44.

CORTOT, ALFRED

1934 *Cours d'Interprétation*. Jeanne Thieffry (recopiladora). París: Librairie Musicale R. Legoux.

1986 *Aspectos de Chopin*. Ángeles Caso Machicado (traductora). Madrid: Alianza Editorial.

DE ASSIS, PAULO

2018 *Logic of Experimentation/ Rethinking Music Performance Through Artistic Research*. Leuven: Leuven University Press.

DREYFUS, LAURENCE

2007 "Beyond the Interpretation of Music", *Dutch Journal of Music Theory*, XII/3, pp. 253-272.

EIGELDINGER, JEAN JAQUES

1999 *Chopin: pianist and teacher/ as seen by his pupils*. Cambridge: Cambridge University Press.

ERAUW, WILLEM

1998 "Canon Formation: Some More Reflections on Lydia Goehr's Imaginary Museum of Musical Works", *Acta Musicologica*, LXX/2 (julio-diciembre), pp. 109-15. DOI: <https://doi.org/10.2307/932705>

GJERDINGEN, ROBERT

2007 *Music in the Galant Style*. Oxford: Oxford University Press.

GOOLEY, DANA

2016 "Saving Improvisation: Hummel and the Free Fantasia in the Early Nineteenth Century", *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies. Vol 2*. Benjamin Piekut y George E. Lewis (editores). Oxford: Oxford University Press, pp. 185-205.

2018 *Fantasies of Improvisation: Free Playing in Nineteenth-Century Music*. Oxford: Oxford University Press.

GOULD, CAROL y KENNETH KEATON

2000 "The Essential role of Improvisation in Musical Performance", *The Journal of Aesthetics and Art-Criticism*, LVII/2, pp. 143-148. DOI: <https://doi.org/10.2307/432093>

GRÉTRY, ANDRÉ ERNEST MODESTE

1802 *Méthode simple pour apprendre à préludier*. París: L'Imprimerie de la République. Disponible en: s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/30/IMSLP83389-PMLP170100-Méthode_simple.pdf [acceso: 09 de diciembre de 2024]

GUERRA ROJAS, CRISTIÁN

2006 "Silvia Contreras y Julia Grandela. Desde el piano...la armonía", *Revista Musical Chilena*, LX/205 (enero junio), pp. 105-107. Disponible en: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12064> [acceso: 05 de diciembre de 2024]

2019 "La procesión de Próspero Bisquertt: Instituciones y mediaciones en torno a una obra canónica chilena y la trayectoria de su compositor", *Resonancias*, XXIII/44 (enero-junio), pp. 101-127. DOI: <https://doi.org/10.7764/res.2019.44.5>

HARNONCOURT, NIKOLAUS

2016 *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música.* Juan Luis Milán (traductor). Barcelona: Acantilado.

HENSEL, SEBASTIÁN

1881 *The Mendelssohn Family 1729-1847.* Londres: Sampson, Low, Maxston, Searle and Rivington.

IRVING, JOHN

2016 *Mozart's piano sonatas. Context, sources, style.* Cambridge: Cambridge University Press.

KALKBRENNER, FRIEDRICH

1849 *Traité d'Harmonie du Pianiste. Principes rationels de la modulation pour apprendre à préluder et à improviser op 185.* Leipzig: Breitkopf et Härtel. Disponible en: <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/9f/IMSLP100736-PMLP20> [acceso: 08 de diciembre de 2024]

LEVIN, ROBERT

2003 "Mozart and the Keyboard Culture of His Time". Notas de conferencia en la Universidad de Cornell (28 de marzo de 2003). Disponible en: https://publikationen.uni-frankfurt.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/10640/file/MIN_AD_LevinMOZART.pdf [acceso: 08 de diciembre de 2024]

2009 "Improvising Mozart", *Musical Improvisation. Art, Education, Society.* Gabriel Solis y Bruno Nettel (editores). Illinois: Illinois University Press, pp. 143-149.

LÓPEZ CANO, RUBÉN

2012 *Música y retórica en el barroco.* Barcelona: Amalgama Edicions.

MARAMBIO, FERNANDO

2024 "La música clásica seguirá conmoviendo generaciones". *Las Últimas Noticias*, 20 de noviembre.

MARCHANT, GUILLERMO

2013 "La música en la Catedral de Santiago de Chile", *Prácticas sociales de la música en Chile: El advenimiento de la modernidad en la cultura del país.* Santiago: Ril, pp. 141-166.

MARMONTEL, ANTONIE FRANÇOIS

1878 *Les pianistes célèbres.* Paris: Heugel et Fils editores.

MERINO, LUIS

2006 "Canon musical y canon musicológico desde una perspectiva de la música chilena", *Revista Musical Chilena*, LX/205 (enero-junio), pp. 26-33. Disponible en: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12052> [acceso: 05 de diciembre de 2024]

MOLINA, EMILIO

2006 "Análisis, interpretación e improvisación", *Eufonía: Didáctica de la música*, XXXVI (enero-febrero-marzo), pp. 29-39. Disponible en: https://www.academia.edu/20654274/Analisis_improvisacion_e_interpretacion [acceso: 10 de diciembre de 2024]

2015 *Análisis, Improvisación e Interpretación/ Aproximación a una pedagogía global de la música.* Madrid: Enclave Creativa Ediciones.

MOORE, ROBIN

1992 "The Decline of Improvisation in Western Art Music. An Interpretation of Change", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, XXIII/1 (junio), pp. 61-84. DOI: <https://doi.org/10.2307/836956>

MORTENSEN, JOHN

2020 *A Pianist's guide to Historical Improvisation*. Oxford: Oxford University Press.

MUÑOZ, PATRICIO

2021 *Jugar la guitarra/ Improvisación y la idea de lo lúdico en 5 piezas de Fernando García*. Actividad Formativa Equivalente para optar al Grado de Magister en Interpretación Musical con Mención en Guitarra. Universidad de Chile. Disponible en: https://www.academia.edu/126200407/AFE_PMQ_2 [acceso: 6 de diciembre de 2024]

NETTL, BRUNO y MELINDA RUSSELL (editores)

1998 *En el transcurso de la interpretación: Estudios sobre el mundo de la improvisación musical*. Barbara Zitman (traductora). Madrid: Akal Ediciones.

NICHOLS, ROGER

1997 *Mendelssohn Remembered*. Londres: Faber and Faber.

PALACIOS, MARIANTONIA y JUAN FRANCISCO SANS

2001 "Patrones de improvisación y acompañamiento en la música venezolana de salón del siglo XIX", *Resonancias*, V/8 (mayo), pp. 45-90. DOI: <https://doi.org/10.7764/res.2001.8.7>

PLATH, WOLFGANG

2001 Prefacio a *Einzelstücke für Klavier* de W. A. Mozart. Wolfgang Plath (editor). Kassel: Bärenreiter-Verlag, pp. V-XXI.

RASCH, RUDOLPH (editor)

2011 *Beyond Notes: Improvisation in Western Music in Eighteenth and Nineteenth Centuries*. Lucca: Brepols.

ROUSSEAU, JEAN JACQUES

1768 *Dictionnaire de Musique*. Paris: Duchesne. Disponible en: [s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP72006-PMLP144356-Dictionnaire_de_musique_\(1768\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP72006-PMLP144356-Dictionnaire_de_musique_(1768).pdf) [acceso: 08 de diciembre de 2024]

SANGUINETTI, GIORGIO

2012 *The Art of Partimento. History, Theory, and Practice*. New York: Oxford University Press.

SANS, JUAN FRANCISCO

2001 "Oralidad y escritura en el texto musical", *Akados*, III/1, pp. 89-114.

2006 "Los guiones y la música de baile durante el siglo XIX: el álbum de Pablo Hilario Giménez", *Revista Musical de Venezuela*, XLV, pp. 76-93.

SATO BESOAIN, EDUARDO

2013 "Gestos musicales en la transición del clavecín al piano (1770-1820)", *Resonancias*, XVII/33 (diciembre), pp. 127-146. DOI: <http://doi.org/10.7764/res.2013.33.8>

SCHLEUNIG, PETER

1978 *Warum wir von Beethoven erschüttert werden und andere Aufsätze über Musik*. Frankfurt am Main: Roter Stern.

SUBOTNIK, ROSE ROSENGARD

1996 *Deconstructive variations. Music and Reason in Western Society*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

TARASTI, EERO

2012 Prefacio a *Música y Retórica en el Barroco* de Rubén López Cano. Barcelona: Amalgama Edicions, pp. 9-14.

VERA, ALEJANDRO

2020 *El dulce reato de la música/ La vida musical en Santiago de Chile durante el periodo colonial*. Santiago de Chile: Ediciones UC/Fondo Editorial Casa de las Américas.

2024 "Periodization and Hispanic Music of the Eighteenth Century: Some Reflections", *Eighteenth-Century Music*, XXI/1, pp. 5–9. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1478570623000404>

WAISMAN, LEONARDO

2016 "Periodización historiográfica y dogmas estéticos: un ejercicio sobre villancicos coloniales", *Resonancias*, XX/38 (enero-junio), pp. 55-69. DOI: <http://doi.org/10.7764/res.2016.38.4>

WEBSTER, JAMES

2004 "The Eighteenth Century as a Music-Historical Period?", *Eighteenth Century Music*, I, pp. 47- 60.

Referencias audiovisuales

COLOM, JOSEP

2018 *Hay que improvisar más en la música clásica* [entrevista, 32 min.] James Rhodes (entrevistador). Disponible en: [Josep Colom: "Hay que atreverse a improvisar más en la música clásica" | Ocio y cultura | Cadena SER](#) [acceso: 02 de junio de 2025].

LEVIN, ROBERT

1992 *On the edge: Improvisation in music Episode I* [documental, 52 min.] Jeremy Marre (director). Disponible en: <https://youtu.be/SVexDvUi1DA?si=MN3A-AKDvIJ3FLZJ> [acceso: 02 de junio de 2025].

MONTERO, GABRIELA

2021 *Gabriela Montero crazy interview & improvisations* [entrevista, 3 min.] Aleskey Igudesman (entrevistador). Disponible en: <https://youtu.be/b8ad4iaxpi4?si=TTBrlupvzHjLpsFB> [acceso: 02 de junio de 2025].

SCHIFF, ANDRÁS

2020 *András Schiff - Sonata No. 8 in C minor, op. 13 "Pathétique" - Beethoven Lecture-Recitals* [audio, 25 min.] Disponible en: <https://youtu.be/OpNtraewxec?si=1djf5o3ODwKCHmN> [acceso: 02 de junio de 2025].

SIVAN, NOAM

2023 *The difference between jazz and classical pianists! Ben Laude & Noam Sivan* [corto, 49 segundos.] Ben Laude (presentador). Disponible en: https://youtube.com/shorts/JH8E_MT8RKU?si=8UL0PhTy9DPu4GbM [acceso: 02 de junio de 2025].