

Características de la personalidad del improvisador en música

El concepto de improvisación

María Victoria Assinnato

Alumna de la Maestría en Psicología de la Música, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Según el diccionario de la RAE (2001), improvisar es “hacer una cosa de pronto; sin estudio ni preparación alguna”. Entendemos, entonces, que improvisar en música es producir un enunciado musical espontáneo, sin que, necesariamente, exista premeditación ni planificación de la acción a realizar.

Como proceso psicológico, la improvisación se define en relación con el conocimiento que se tiene de base y con el referente con el que opera el individuo al momento de improvisar (Pressing 1988, 2004). El conocimiento de base se compone de materiales musicales que el sujeto adquiere gracias a la práctica sistematizada y el referente está dado por las características del contexto musical. Por su parte, la teoría computacional de Johnson Laird (1991) propone que la improvisación se basa en la combinación y selección de elementos conocidos, bajo la utilización de un conjunto de criterios posibles en cada performance. Una mirada filosófica del término en cuestión (Nachmanovitch, 1990) remite al proceso y explica que en el mismo participan un conjunto de fuentes tales como la inspiración, la creatividad, el vehículo; todas convocadas en un mismo fluir del tiempo por una mente que juega. El concepto de juego aquí alcanza la libre especulación y utilización de materiales; remite no a lo que hacemos sino a cómo lo hacemos, es “espíritu de exploración y libertad, hacer y ser por puro placer” (Nachmanovitch, 1990). Es posible vincular la idea de disponer del conjunto de todas estas fuentes con la noción de base de conocimiento que mencionamos anteriormente. Asimismo, esta perspectiva involucra los frutos de la improvisación, los que son tomados como el resultado, e indica la existencia del significado como producto. Más allá de las características del proceso y del producto improvisatorio, es importante destacar el alto grado de conocimiento de la situación que, según Blum (2004),

poseen los improvisadores, lo que se vincula, por un lado, con lo que se considera preexistente, como requisito previo del improvisador y, por el otro, con el nivel de previsibilidad y de operatividad que ello le permite. En el campo de la musicología el término improvisación alude a las particularidades de la creación musical durante el transcurso de una performance (Nettl y Russell, 1998). Desde ese punto de vista, la improvisación es abordada como una particularidad de la ejecución pero que abarca, también, la incidencia de los contextos musicales, sociales y culturales, y de cómo estos repercuten en la categorización de una práctica cuya actividad central es la improvisación. En suma, la improvisación musical parecería ser un modo particular de hacer música, porque requiere, básicamente, de conocimientos previos específicos, de cierto dominio instrumental y de la destreza improvisatoria. Es importante resaltar que la mayoría de los músicos improvisan, básicamente, sobre obras compuestas. Por lo tanto, muchas restricciones quedan delimitadas por la obra sobre la que se improvisa.

La habilidad improvisatoria

Como modalidad del desempeño de los ejecutantes, la improvisación ha sido una práctica musical frecuente desde la Edad Media hasta la actualidad. Ya los primeros juglares (S. X d.C.) y, más tarde, los trovadores (Siglo XII d.C.) acompañaban sus canciones improvisando ritmos y melodías que combinaban con lo que cantaban. También era habitual que los músicos de la Edad Media improvisaran en los acompañamientos que efectuaban para la danza.

Entrado el Renacimiento se desarrolló una música instrumental autónoma, por el traslado de los géne-

ros vocales —y de la manera de componerlos— a los instrumentos, con una concepción específicamente instrumental. Datan, de entonces, los primeros ejemplares de *ricercars*, *toccatas*, *canzonas*, *sonatas*, etc. (Michels, 1982). En estos géneros el ejecutante improvisaba contemplando dos reglas preestablecidas en la época por las cuales podía realizar una ornamentación de una línea melódica dada o, bien, adicionar una o más secciones de contrapunto a un *cantus firmus* dado. Este método era conocido bajo el nombre de *discanto supra librum* (discanto improvisado sobre una melodía existente), *contrapunto alla mente* (contrapunto mental) o *sortisatio* (repentización, opuesto a composición) (Grout, 1984). Más adelante, comenzaron a identificarse las obras improvisatorias de acuerdo a sus características principales. Así nos encontramos con: a- la *toccatà* (es decir, tocar la tecla), que es una forma libre compuesta de escalas, figuraciones, acordes; b- el *preludio* o preámbulo, que mantiene una forma libre con escalas; c- el *ricercar*, inicialmente libre, luego una composición polifónica según el principio del motete: por secciones con imitación desarrollada con sendos temas nuevos (sujeto o soggetto); d- la *fantasía*, a la manera del *ricercar*: imitativa; e- la *canzona*, *chanson* cifrada, su elaboración o imitación; entre otras (Michels, 1982). Generalmente, las improvisaciones se prestaban para que el ejecutante demostrara su virtuosismo instrumental y el manejo de los pedales, ya que estas piezas eran en principio para órgano. En el siglo XVII, la música instrumental, que no era independiente, sino que servía como acompañamiento a la danza y al canto, como ilustración y entretenimiento, se improvisaba en gran medida. Durante el Clasicismo y el primer periodo del Romanticismo la improvisación ocupó un lugar menos relevante dentro del hacer musical. Es posible relacionar esto con la consolidación del sistema tonal, la afirmación de la forma sonata y el pensamiento estético de la época. Llegando a los comienzos del siglo XX, la improvisación se reinstala particularmente en el ámbito de la música popular, como práctica cada vez más corriente; en especial dentro del jazz. Asimismo ocurre dentro del contexto de la música académica en algunos movimientos de vanguardia, principalmente luego de los años 50. Actualmente, asistimos a la fusión de géneros y estilos, lo que permite que encontremos improvisación en el campo de la música pop, del folclore, del tango, etc.

Declaraciones de los músicos sobre la improvisación

En el marco de una entrevista semiestructurada, 21 músicos profesionales —principalmente de la ciudad de La Plata— de entre 16 y 57 años de edad, que tocan diferentes instrumentos para distintos géneros de música popular, respondieron a la pregunta *qué es improvisar* (Assinnato, 2010). Allí los músicos colocaron el acento en distintos aspectos que componen las prácticas de improvisación. Por ejemplo, algunos mencionaban, como un factor vital en ellas, la presencia de conocimientos previos, mientras que, para otros, la posibilidad de jugar es lo que define a la improvisación. También hubo declaraciones enfocadas en el hecho de que, como esta práctica se desarrolla en tiempo real, este es el factor que la distingue del resto de las prácticas musicales. Y otros, más ampliamente, que la improvisación es un componente más de cualquier ejecución. En la figura 1 aparecen algunos de los fragmentos de las entrevistas que muestran la alusión que hacen los músicos a estos aspectos de la improvisación.

Hasta aquí, un breve resumen de lo que expresaron en aquella oportunidad los músicos. Veamos ahora qué opina un grupo de pianistas reconocidos mundialmente por sus prácticas de improvisación. Algunos de estos músicos desarrollan sus improvisaciones sobre obras de su autoría mientras que otros lo hacen sobre obras previamente compuestas por otros autores. De cualquier modo, todos ellos son reconocidos por la inclusión de la improvisación en sus performances. Al respecto, la pianista venezolana, Gabriela Montero, afirma: “Cuando improviso no pienso. Hay como un canal abierto a un universo de música en el cual yo soy un instrumento y dejo que fluya, pero no es un proceso consciente” (Montero, 2010). En relación con esta idea, la joven pianista argentina Paula Shocrom considera que: “No se trata de pensar en los solos, sino de componer lo que está pasando en el momento en que está sucediendo” (Shocrom, 2011). Y Keith Jarrett explica que “A partir de una idea simple (cualquiera sea esta), la pieza va tomando forma en base a un desarrollo lineal, conforme a las nuevas ideas que van siendo sucesivamente disparadas” (Jarrett, 2000). De un modo más general, el pianista ruso, Arcadi Volodos, sostiene que la improvisación supo-

Conocimientos previos	Juego	Tiempo real	Componente de la ejecución
...“es ir poniendo cosas que lo fueron formando a uno”. (Sujeto 1)	“Jugar, inventar y crear una canción. Jugar con algo y a través de eso crear una canción”. (S.5)	“Es lo que uno es capaz de hacer en tiempo real” (S. 2)	... “en ese estadio de estar generando y arreglando la música, un tema, o componiendo un tema, hay improvisación y lo sigue habiendo en cada etapa, en cada ensayo y lo va a haber también en la ejecución en vivo”. (S. 6)
...“la creación en tiempo real en un escenario por cualquier improvisador generalmente esta como mediada o preparada por las exploraciones que hace en su casa”. (S. 11)	... “juego de libertad, poder ser libre, tener libertad de explorar y poder encontrar tu estilo” (S.9)	“Es el resultado de cosas, de vivencias, de estados de ánimo, de estudio, de todo ese combo metido en uno en un momento determinado” (S. 3)	...“te ayuda a desarrollar una capacidad de reacción ante los estímulos que pudieran surgir o ante lo que pase”. (S. 14)
...“aprendemos determinadas rutinas y después las combinamos”. (S.16)	... “como un juego. Básicamente un juego donde uno está en ese patio de juegos y se divierte, por momentos sufre un poco...” (S. 13)	... “elección de lo que uno esté haciendo en el momento” (...) “dispuesto a lo que vaya viniendo tomarlo, adaptarlo, y que tenga un factor que uno no esperaba, digamos que el momento lo determine” (S. 4)	... “tiene que ver con una manera de tocar, de concebir la música y no con que música toco y como está organizada esa música”. (S. 20)

Figura 1. Aspectos enfatizados en las declaraciones de los músicos

ne “[...] entender el idioma del compositor, hablarlo [...] Improvisar es hablar el idioma del compositor” (Volodos, 2008). Aquí se observa que, también, los músicos que gozan de mayor reconocimiento indican algunas de las cuestiones que mostrábamos en la tabla anterior, especialmente las vinculadas al tiempo real y a la improvisación como componente de la ejecución. Dicho esto, pasamos a ver cuáles son los rasgos de la personalidad del improvisador que se podrían entrever a partir de las declaraciones de todos los músicos.

Algunos rasgos comunes en la personalidad del improvisador

Un primer análisis de las entrevistas de los músicos permite observar algunas cuestiones comunes en sus declaraciones, a través de las que se podrían establecer algunos rasgos distintivos de la personalidad de los improvisadores. Por ejemplo:

- Poseen conocimientos previos.

Muchos improvisadores hacen referencia al cúmulo de conocimientos de que deben disponer para generar una improvisación, lo cual está en sintonía con varias teorías sobre el tema. Los conocimientos previos incluyen un repertorio de cosas que van desde los materiales y elementos musicales, que son empleados durante la improvisación, hasta el conocimiento del compositor y su obra, si es que se está improvisando sobre una obra compuesta, algo que sucede con muchísima frecuencia. En caso contrario, los materiales previamente conocidos son, básicamente, los elementos y reglas del lenguaje musical en el que improvisan. Esta característica es notablemente marcada por los músicos, con lo cual se podría hipotetizar que disponer de un conjunto de conocimientos es sumamente necesario para quien improvisa, quizá porque le permite efectuar una improvisación coherente, fluida. En este sentido, como afirma Blum (2004), los improvisadores pocas veces se encuentran ante una situación imprevista, sino que, por el contrario, tocan

cosas que conocen, que ya saben tocar. Estos conocimientos incluyen el saber acerca del estilo y la manera en que se interpretan yeites y ornamentos dentro del mismo.

- Requieren de los riesgos y placeres del juego.

Los músicos indican que la improvisación permite jugar, en el sentido de que ofrece la posibilidad de una forma de tocar diferente en contraposición a la que se experimenta en la práctica de música leída. Este juego implica correr ciertos riesgos, básicamente porque no es posible prever todo lo que sucederá. Probablemente eso implique participar de un modo menos mecánico y más activo, desde el punto de vista creativo, en la improvisación. Quizá los músicos que indican el juego como el aspecto vital de la improvisación sean aquellos que tienen menos prejuicios y, por tanto, mayores libertades a la hora de tocar.

- Acentúan la espontaneidad dada por el desarrollo de la improvisación en tiempo real.

Los improvisadores acentúan notablemente esta característica, indicando que la improvisación implica nuevos sonidos, maneras diferentes de tocar. Esta manera de tocar fluye en el tiempo, aún sin pensar, como afirma G. Montero (2010). Entonces, la consideran una manera diferente de tocar, aunque no mencionan de qué difiere y no ahondan en la explicación de tales diferencias. No obstante, puede interpretarse que subyace aquí un concepto de búsqueda a la hora de hacer música, dado que las motivaciones de los músicos están dadas por la resignificación de materiales musicales en tiempo real. Son materiales conocidos e, incluso, ya tocados por ellos, sin embargo, es el nuevo contexto el que permite otorgarles nuevo significado.

- Consideran que la improvisación es un componente de cualquier tipo de ejecución.

En estas declaraciones subyace el hecho de que la improvisación pueda ser considerada como un modo de conocimiento dependiente de la ejecución, esto es, que, en realidad, la improvisación no existe como tal sino por su unidad con la ejecución en forma más o menos flexible, lo que dependerá fundamentalmente del contexto musical, social y cultural, y de los improvisadores allí involucrados. Esto se contradice un poco con la acentuación de la espontaneidad en la improvisación, pero tiene fuerte vinculación con la presencia de conocimientos previos y lo lúdico en la performance. Como expresan algunos de los músicos

entrevistados: es una manera de tocar.

- Omiten hablar sobre la preparación para la improvisación.

En escasas oportunidades los músicos reconocen situaciones previas de ensayo y preparación para la improvisación. Contrariamente, ésta se define como una práctica que se realiza a partir de la conjunción de varios elementos: la disponibilidad de recursos por parte del improvisador, su habilidad instrumental, las restricciones que impone el contexto, la medida en que el músico trabaja con los errores, etc. Que los recursos estén disponibles significa que fueron adquiridos, lógicamente bajo la práctica, por lo cual están ahí, listos para ser utilizados, sin mediar el menor de los recursos cognitivos, lo que redundaría en la inmediatez con la que están al alcance del improvisador que los utiliza. También es notoria la existencia de cursos de improvisación en diferentes carreras de formación musical y de métodos para su aprendizaje, con lo cual se supone que hay algo que se aprende o algo así como un entrenamiento que sería necesario para posteriores instancias improvisatorias.

Consideraciones finales

Este trabajo fue un pequeño intento en pos de rastrear y sistematizar las características comunes presentes en la personalidad del músico improvisador. En principio, pudimos distinguir ciertas características que identificarían a este tipo de músicos, de acuerdo con las definiciones y explicaciones que ellos ofrecen. Indican que la improvisación se vincula directamente con los conocimientos, que se desarrolla en tiempo real, que es como un juego y que puede ser parte de cualquier tipo de ejecución, al mismo tiempo que no hacen referencia alguna a instancias de preparación que pudieran atravesar para poder, finalmente, efectuar una performance de improvisación.

En primer lugar, inferimos que los improvisadores serían conocedores, básicamente, del cómo se toca en un determinado estilo y tendrían la destreza instrumental para llevarlo a cabo. En segundo lugar, que son personas a las que les motiva mayormente hacer música de un modo menos mecánico, en el cual se arriesgan a ir armando la obra al momento que está sucediendo. Por ello, podríamos pensar que son personas que necesitan correr cierto peligro al tocar,

porque eso los haría estar motivados para la tarea, les resultaría divertido, entretenido, les permitiría mantener la atención. Cuando los músicos destacan que la improvisación sucede en tiempo real, hacen referencia a la inmediatez y a la espontaneidad con la que ocurre el discurso. Sin embargo, esto es importante en tanto y en cuanto denota la posibilidad que este tipo de práctica les da: organizar y decidir en el momento.

Los improvisadores tendrían la necesidad de controlar, organizar, variar un discurso y, por qué no, de comunicarse con sus pares y con la audiencia. Quizás el foco esté puesto en esto último, y la improvisación sea una modalidad óptima para el desarrollo de la intersubjetividad en la performance. Continuando con el razonamiento, la improvisación, como componente de la ejecución, implicaría que no reviste mayores diferencias con otras modalidades de ejecución, por ejemplo, la de tocar una pieza memorizada. Por tanto, podría considerarse que los improvisadores manejan ciertas categorías perceptuales vinculadas al contexto sonoro, aunque, en contraposición con los músicos que tocan obras leídas, aquellos no necesitarían del código convencional de escritura musical. En este sentido, no habría una característica que los destacara de los músicos que se dedican a otras modalidades de ejecución musical. Por otra parte, no es casual que los entrevistados se nieguen a hacer mención de las etapas preparatorias para la improvisación. Esto se vincula directamente con la definición más literal del término, aunque sea casi opuesto lo que sucede en la improvisación. Los improvisadores no reconocerían estas etapas porque ello le resta a lo improvisado, en el sentido literal del término, y empieza a acercarse a lo leído, a lo estudiado, a lo premeditado. Ellos no quieren que se note eso. ¿Por qué? Quizás porque necesitan dotar a la improvisación de algo más de lo que realmente es, enfatizan en lo espontáneo y niegan la influencia de lo aprendido, para revalorizar su modalidad de ejecución.

Además de las declaraciones de los músicos, también la crítica hace su aporte para que circulen diferentes juicios de valor sobre los músicos. Por ejemplo, cuando se califica con el concepto de genio, en expresiones tales como que Gabriela Montero no es una persona común, o haciendo referencia a Keith Jarrett como prototipo del jazz, etc. En contraposición, algunos mucho menos exagerados dicen que Montero sólo retomó una costumbre que los artistas tenían des-

de hace muchos siglos, que a principios del siglo XX quedó reflejada únicamente en el jazz, y destacan que ella es capaz de combinar interpretación e improvisación en sus conciertos, como un don que ofrece a su audiencia. Aquí el problema radica en utilizar la palabra don como si se tratara de algo que proviene de modo innato, como si no se necesitara de un mínimo de preparación, entrenamiento y esfuerzo sostenido para que un músico llegue a niveles altos de desempeño y destreza musical.

Por todo esto, podríamos decir que las características principales encontradas en los improvisadores, que podrían vincularse con los rasgos de su personalidad, son las siguientes:

- conocen ampliamente el tipo de música que interpretan;
- poseen de una destreza instrumental que les permite tocar de modo fluido;
- prefieren arriesgarse tocando algo diferente a tocar algo aprendido;
- les motiva el juego y la posibilidad de controlar y ordenar el discurso en tiempo real;
- desdénan la preparación necesaria para este tipo de práctica;
- no presentan mayores diferencias en su desempeño musical con músicos que efectúan otro tipo de ejecuciones.

El presente trabajo ha sido un intento por establecer características comunes relacionadas con la personalidad del improvisador, realizado a través de un método muy rudimentario que, por supuesto, requiere de mejoras para llegar a conclusiones más fiables. Empero, entendemos que no ha sido en vano, puesto que nos ha permitido esbozar algunos de los rasgos típicos con los cuales podría caracterizarse la personalidad de los improvisadores en música.

Este artículo fue realizado en el marco del Seminario "Psicología del Arte", Maestría en Psicología de la Música, FBA - UNLP.

Bibliografía

- Assinnato, M. V. (2010). "Improvisación experta y su relación con la audición: un estudio basado en entrevistas". En: L. Fillottrani y A. Mansilla (Eds.) *Tradición y Diversidad en los Aspectos Psicológicos, Socioculturales y Musicológicos de la Formación*

- Musical*. IX Bahía Blanca: SACCoM.
- Blum, S. (2004). "Reconocer la improvisación." En: B. Netll y M. Russell (Eds). *En el transcurso de la interpretación. Estudios sobre el mundo de la improvisación musical*. Madrid: Akal.
- Diccionario de la Lengua Española* (2001). Real Academia Española. Madrid: Espasa.
- Ehrenzweig, A. (1976). *Psicoanálisis de la percepción artística*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Grout, D. (1984). *Historia de la Música Occidental I*. Madrid: Alianza Editorial.
- Johnson-Laird, P. (1991). "Jazz improvisation: a theory at the computational level." En: P. Howell, R. West and Ian Cross (Eds.) *Representing Musical Structure*. New York: Academic Press.
- Kenny, B. y Gellrich, M. (2002). "Improvisation." En: R. Parncutt and G. McPherson (Eds.) *The science and psychology of music performance*. Oxford: University Press.
- Kris, E. y Kurz, O. (1979). *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra.
- Michels, U. (1982). *Atlas de la Música I*. España: Alianza Editorial.
- Nachmanovitch, S. (1990). *Free Play: Improvisation in Life and Art*. New York: Penguin-Tarcher.
- Nettl, B. y Russell, M. (eds.) (1998). *In the course of the performance. Studies in the world of musical improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- Pressing, J. (1988) "Improvisation: Methods and Models" En: J. Sloboda (Ed). *Generative Process in Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Pressing, J. (2004). "Constreñimientos psicológicos en la destreza y la comunicación improvisatorias." En: B. Netll y M. Russell (Eds). *En el transcurso de la interpretación. Estudios sobre el mundo de la improvisación musical*. Madrid: Akal.
- en<<http://azteca21.com/n/index.php/secciones/musica/12638-gabriela-montero-la-pianista-venezolana-que-logro-triunfar-gracias-a-la-improvisacion>>
- Bazzola, G. (2000). "Keith Jarrett, el contador de historias." *Revista Clásica*. Consultado el 31 de octubre de 2011 en <<http://www.tomajazz.com/perfiles/jarrett.htm>>
- Cano, M.J. (2007). "Tocar el piano mecánicamente es un absurdo, afirma Arcadi Volodos." *El Correo digital* [en línea]. Consultado el 15 de octubre de 2011 en <<http://www.elcorreo.com/vizcaya/20071001/cultura/tocar-piano-mecanicamente-absurdo-20071001.html>>
- Fischerman, D. (2011). "Tradiciones convergentes." *Página 12* [en línea]. Consultado el 3 de noviembre de 2011 en <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-23021-2011-09-28.html>>
- Freud, S. *Obras completas* [en línea]. Consultado el 10 de diciembre de 2011 en <<http://www.elortiba.org/freud12.html>>
- Herrera, M. de los A. (2007). "La mágica improvisación de Gabriela Montero." *El Universal* [en línea]. Consultado el 1 de noviembre de 2011 en <<http://www.eluniversal.com/estampas/anteriores/020907/encuentros.shtml>>
- Shocron, P. (2011). *Gran Ensamble* (CD). Consultado el 3 de noviembre de 2011 en <<http://www.acqua-records.com/disco.php?ID=340>>

Fuentes de internet

- "El notable pianista de jazz Keith Jarrett confesó que no sabía hacer pausas." *Muzik News* [en línea]. Consultado el 31 de octubre de 2011 en <<http://www.lt24online.com.ar/2001news/07/31g.html>>
- "Gabriela Montero, la pianista venezolana que logró triunfar gracias a la improvisación." *Azteca 21* [en línea]. Consultado el 1 de noviembre de 2011