

# ***IMPROVISACIÓN 360°***

*Para crear, descubrir y obtener el máximo  
de nuestro instrumento*

*Amarilis Dueñas Castán*

*Violoncello & Viola da Gamba*

# IMPROVISACIÓN 360°

Para crear, descubrir y obtener el máximo de nuestro instrumento

## ÍNDICE

- **INTRODUCCIÓN** (p. 2)
- **I. LA IMPROVISACIÓN Y LA TÉCNICA: el desarrollo del *logos*** (p. 3)
  - I.I. Conocimiento técnico (p. 3)
  - I.II. Conocimiento teórico (p. 7)
    - 1. Teoría musical (p. 7)
    - 2. Conocimiento estético (p. 8)
- **II. LA IMPROVISACIÓN Y LA MUSICALIDAD: *ethos y pathos*** (p. 9)
- **III. LA IMPROVISACIÓN Y LA CREACIÓN: más allá de los límites** (p. 11)

## INTRODUCCIÓN

Son demasiadas las veces que he escuchado a un músico clásico decir “no sé improvisar”. Mi sospecha es que nunca le dieron realmente una oportunidad.

Improvisar es crear, es ceder ante la espontaneidad. Algo muy presente en muchos géneros musicales a lo largo de la historia. Realmente no es novedosa, pero, por desgracia, la improvisación ha perdido peso en el mundo de la música clásica. Ha sido, sin embargo, parte importante del currículo de muchas escuelas en tiempos pasados y considero que es una herramienta que deberíamos devolver al campo de la “música clásica”.

La improvisación ha sido para mí un constante en mi vida musical, sin embargo, siempre me ha sorprendido la ausencia de ésta a nivel educativo en el mundo moderno. Considero que la improvisación es un medio esencial para el aprendizaje, pues es una actividad creativa, personal, que, nos ayuda a desenvolvernos en la música y en nuestro propio instrumento. Nos ayuda a obtener ideas, a jugar con ellas – no en un sentido banal –, a, en resumen, ser artistas dueños de nuestro arte, ser más activos dentro de la música.

Es más, la improvisación puede resultar en una rutina completa a la hora de comprender y desarrollar la **retórica musical**, pues con ella podemos trabajar el *logos* (el dominio de la técnica), el *ethos* (nuestra propia personalidad como músicos, nuestra “seña de identidad”), y el *pathos* (los afectos que transmitimos).

A nivel **técnico**, podemos lograr que el instrumento sea más “nuestro”, como si de nuestro propio cuerpo se tratara. La asimilación técnica del instrumento es crucial para nuestra desenvolvencia como artistas: mayor agilidad, mayor flexibilidad, mayores recursos (colores, articulación, etc.).

La improvisación es un recurso óptimo para reforzar el **conocimiento teórico**, ya sea en el plano melódico (intervalos) o en el plano armónico, además de en un plano más estructural. También es una herramienta importante para entrenar nuestro **oído**; según la complejidad de la improvisación, podemos ejercitar el análisis de intervalos, de armonías y de estructuras. Además, la improvisación nos puede servir para poner en práctica los conocimientos que tengamos sobre diferentes **estéticas** en concreto.

A nivel **musical**, la improvisación nos aporta una dosis de creatividad considerable, nos convierte en seres más espontáneos, con un mayor control de las emociones que queremos transmitir, una mejor capacidad de reacción, una mejor y mayor perspectiva de los medios técnicos para crear distintos escenarios.

Como consecuencia, la improvisación es una herramienta de **creación**, con la cual exploramos los límites de nuestro instrumento y de nuestra capacidad y personalidad musical. Desde la improvisación podemos crear nuevas obras y técnicas, e incluso llevar a nuestro instrumento a contextos distintos a los habituales.

A lo largo de las siguientes páginas, explicaré de forma detallada estas ideas y propondré una serie de ejercicios para hacer de la improvisación una actividad cotidiana.

## I. LA IMPROVISACIÓN Y LA TÉCNICA: el desarrollo del *logos*

### I.I. CONOCIMIENTO TÉCNICO

En este apartado nos enfocaremos en cómo crear nuestros propios pequeños estudios. Esta práctica nos es bien conocida, así que, ¿por qué emplear tiempo en crear nuestros propios ejercicios, si ya hay muchos escritos? En primer lugar, considero que la actitud proactiva del músico de para con su técnica es crucial: un buen estudio se basa en un buen **análisis**, riguroso pero paciente, de los gestos técnicos: tanto de los requeridos en un determinado pasaje (*qué debo hacer exactamente en cada mano*) como de aquellos que no están funcionando de forma óptima (*qué es lo que no termino de hacer bien*).

Bien sabemos que el buen estudio no se basa en la repetición, sino en la elaboración. Debemos comprender qué clase de movimientos deben hacer nuestros dedos, de dónde vienen y cómo hacer posibles esos movimientos; crear un contexto de trabajo en el que desarrollemos la **memoria muscular**. Este concepto, muy necesario y altamente interesante, consiste en inculcar un “recuerdo motriz” en los músculos implicados en los diferentes movimientos; en otras palabras y, como su propio nombre indica, en hacer que los músculos “recuerden” qué deben hacer en cada situación. Analizar a priori los movimientos, analizar a partir de las sensaciones de cada mano, así como eliminar movimientos innecesarios y tensiones nocivas, y repetir dichos movimientos y sensaciones de forma lenta y constante (poco a poco añadiendo velocidad), garantiza un éxito mayor de ejecución – además de permitirnos volver a tocar la obra en cuestión, incluso muchos años después, de una forma muy rápida.

Los ejercicios que improvisemos para desarrollar nuestra técnica deberán tener siempre presente el concepto de memoria muscular. De esta forma, siempre nos ayudarán a tener una técnica sólida y en continuo estado de mejora.

Vamos con algunos ejemplos:

1. La música galante está repleta de trinos y mordentes. Si bien cada figura en cada momento de cada obra tiene una función y afecto diferentes, a mí me resultó de buena ayuda elaborar un ejercicio personal en el que trabajar mordentes en diferentes posiciones. No resultó en un ejercicio extremadamente creativo, pues se basa en una escala, pero la simpleza musical y la claridad en la estructura propician el enfoque necesario en el gesto técnico:



[Ver vídeo](#)

2. El siguiente ejemplo se basa en la penúltima de las piezas (WKO211) del *Drexell Manuscript* de C.F. Abel (1723 – 1787)



La dificultad del pasaje es una combinación entre los cambios de cuerda – y de tocar dos cuerdas a tocar solamente una – y de los cambios de posición con la correcta configuración de la digitación para encontrar las notas correctas.

De este pequeño pasaje podemos sacar un ejercicio como éste:



3. Partiendo de un pasaje de la misma obra:



La dificultad de este motivo, que aparece en varias ocasiones, es la de poder articular de forma óptima todas las notas en un mismo arco. Podemos crear un pequeño ejercicio, que vaya por diferentes posiciones y cuerdas. Centraremos nuestra atención en la moción de la mano derecha: el ángulo del brazo, la anticipación de la posición y la elasticidad y movimiento conjuntos de la muñeca y dedos. Consideremos siempre diferentes arcos, diferentes cantidades de arcos, centrémonos en la calidad (y cantidad) de la articulación, etc.



4. Otro ejercicio de improvisación que me gusta mucho hacer día a día es el de sacar resonancia al instrumento, especialmente con la Viola da Gamba. Si bien puede sonar como algo sencillo, explorar la resonancia y mejorar en la proyección del instrumento es algo tan interesante como necesario, y no del todo simple. Conseguir que las notas pisadas suenen como las cuerdas al aire es labor de la mano izquierda (estar en la posición adecuada, no justo sobre el traste) y de la mano derecha (justo punto de contacto, justa articulación, justa velocidad, etc.). Es un ejercicio que nos permite explorar nuestro instrumento, crear colores, diferentes direcciones de las notas. Este tipo de ejercicio puede ser de carácter más bien técnico, si lo que buscamos es entrenar un tipo de golpe de arco en concreto, por ejemplo, pero también puede ser un mero momento de exploración y creación, más abstracto. De esto hablaremos más adelante.
5. En este caso partiremos del segundo movimiento del Concierto en La Mayor Graun WV A:XIII:11 para Viola da Gamba y orquesta de J. G. Graun (1703 – 1771). Veamos estos dos pasajes:

a)

b)

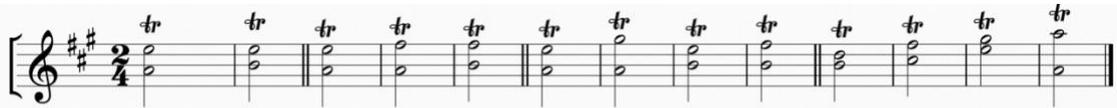
Podemos comprobar que la complejidad del pasaje reside en las dobles cuerdas y, en menor medida, aunque también presente, en los trinos en dobles cuerdas – incluyendo el trino doble al final del primer pasaje. Sin duda alguna, la exigente configuración de la digitación en la mano izquierda obstaculiza la capacidad de frasear, de crear líneas largas sin interrupción y lograr el afecto necesario. Los trinos en dobles cuerdas suponen un escalón de dificultad menor al de los trinos dobles, pero aun así requieren ser ejercitados apropiadamente. De aquí podemos sacar dos ejercicios que, si bien, trabajarán gestos técnicos diferentes, deberán ayudar a asimilar y analizar las sensaciones en la mano izquierda: sin tensión, pero ganando agilidad y fuerza para tener la estabilidad y fluidez necesarias en el movimiento de los dedos.

Ejercicio de dobles cuerdas:

Los ejercicios improvisados, realmente, no tienen por qué tener una estructura clara, puesto que consisten en trabajar y asimilar gestos técnicos. Sin embargo, el tratar de sacar algo

ligeramente musical de ellos nos puede ayudar, puesto que nos ofrece una idea más cercana a aquello que finalmente debe ser el resultado final. Pienso que la meta musical que tengamos en cada sección debe ser la guía para los ejercicios técnicos en parte, pues, de lo contrario, si no tenemos un relativo horizonte emocional, puede que el estudio resulte algo en vano.

Ejercicios de trinos:

Dobles cuerdas: 

Dobles trinos: 

6. Como último ejemplo de este apartado quisiera retomar el *Drexell Manuscript* con el Adagio WKO 209. Esto nos servirá también para iniciar el siguiente capítulo.



Quisiera poner el foco en las ornamentaciones serpenteantes escritas. Este tipo de figuras, muy presentes en diferentes estéticas, requieren un cuidado especial: no se trata de notas exactamente iguales, sino que tienen una connotación retórica y expresiva importante, y por tanto cierto sentido de gravedad, de flexibilidad en el tempo. Precisamos de una mano izquierda ágil, rápida, pero también flexible, que en sí misma sea capaz de “marcar” (es decir, que nosotros lo sintamos en nuestros dedos), cuáles son las notas más importantes, las que ofrecen un mayor aroma, una mayor información o afecto.

Improvisar en este “estilo”, digámoslo así ahora, requiere ya de por sí de una base técnica pulida: es necesario tener ya rapidez, precisión; pero en este ejercicio debemos comenzar a prestar algo más de atención a la intención de la línea, a su significado retórico y musical. Podríamos practicar este tipo de pasajes improvisando algo así como:



Esta breve improvisación podría realizarse en el marco de afectos muy distintos: una emoción más apasionada nos llevaría, por ejemplo, a tocarla más rápida y directa, más fuerte; una emoción más poética empezaría quizás más lenta, más piano, con mayor diferencia entre las formas (rubato) de cada una de las figuras. Podríamos recrear un escenario misterioso, miedoso, pero también uno más jocoso. Exploramos así, con diferentes técnicas, también en el arco, todas las posibilidades expresivas que tenemos a nuestro alcance.

En este contexto empezamos a fusionar el trabajo técnico con el de la musicalidad.

## I.II. CONOCIMIENTO TEÓRICO: el logos “invisible”

Está claro que de nada sirve tener las herramientas técnicas si no se sabe qué hacer con ellas. Dicho de otra manera, cuanto más conozcamos, mejor podremos desenvolvernos tanto a nivel técnico como a nivel musical.

En este subapartado hablaré de cómo la improvisación puede ayudar a reforzar el conocimiento de la teoría musical, así como a entrenar el oído, y viceversa (veremos la gran reciprocidad entre todos estos elementos que hay en este proceso); pero también de cómo el conocimiento más concreto sobre las diferentes estéticas y épocas afecta a la improvisación.

### 1. Teoría musical: armonía, contrapunto y estructura. El oído como herramienta.

La improvisación puede desarrollarse en muy distintas constelaciones, bien sea una o varias personas, con instrumentos melódicos o armónicos, con una estructura armónica que se repite, etc.

La libertad de la improvisación, sin embargo, a veces es confundida con una falta de estructura u horizonte musical. Quien quiera improvisar bien deberá **escuchar, analizar y reaccionar** de forma consecuente ante la información que recibe. En este sentido, la improvisación precisa de una **actitud activa y alerta** de quien la practica.

Por esta razón, el conocimiento teórico y la improvisación se retroalimentarán de forma constante y recíproca, pues en cada sesión el intérprete mejorará en al menos uno de estos aspectos.

De ahí que el **oído** sea un factor relevante. Quien posea de un muy buen oído (alguien con oído absoluto, sinestesia o un oído relativo muy bien entrenado) tendrá, a priori, una mayor facilidad de análisis de lo que acontece durante la improvisación. No obstante, practicar la improvisación puede ayudar a entrenar el oído de muchas formas siempre que se mantenga esa actitud alerta. Para ello debremos plantearnos las siguientes cuestiones:

- Qué intervalo/armonía está sonando; o, en el otro sentido: voy a trabajar sólo con intervalos/armonías x (por ejemplo, sólo con terceras mayores y quintas justas o sólo con acordes de séptima)
- Desde el anterior punto podemos derivar a la siguiente pregunta: en qué tonalidad o modo estamos. ¿Hay alguna base?
- Motivos rítmicos o melódicos: tratemos de repetirlos, invertirlos, imitarlos.
- Fraseo y estructura: qué discurso se está proponiendo, cuánto dura cada frase, cómo se plantea el tempo emocional (*tactus*, respiraciones), etc.

Por otro lado, quien posea un gran conocimiento sobre armonía y contrapunto, si además tiene un buen oído, podrá improvisar de forma mucho más compleja.

## 2. Conocimiento estético: interpretación históricamente informada.

La improvisación y la interpretación históricamente informada tienen mucho en común. En primer lugar, como es sabido, la improvisación ha formado parte del currículo de muchas escuelas a lo largo de la historia, al igual que ha formado parte de muy distintas tradiciones musicales; así que no sería descabellado pensar que es un recurso que todo buen músico, en general, debería poder tener.

Hoy en día, quien se dedica a la interpretación históricamente informada se ve obligado a ser capaz de improvisar (adornos, cadencias, fantasías...) dentro de una estética en concreto. Esto supone invertir mucho tiempo en estudiar las características propias de cada una de ellas que, finalmente, debe ser llevado a la práctica. Improvisar en estos estilos, tratar de recrear los adornos, los giros melismáticos y secuencias armónicas, a base de la imitación, la recomposición y la propia creación, pueden ayudar a todo aquel que se vea inmerso en esta disciplina a gozar de mayor espontaneidad a la hora de hacer música.

Es todavía muy común ver a músicos con sus partituras llenas de ornamentos: ornamentos que preparan concienzudamente en casa y después interpretan en el escenario. Si bien entiendo la funcionalidad de esto, pienso que puede llegar a reducir el grado de espontaneidad de los ornamentos y consecuentemente, en muchas ocasiones, el efecto o afecto que se pretende provocar. Considero que es importante que todo músico que se dedique a esta disciplina invierta tiempo en acrecentar su grado de espontaneidad por vía de la improvisación: desde ahí pueden surgir resultados muy hermosos, aparte de momentos únicos en el escenario, o en una grabación, en los que uno reacciona a lo que otros sugieren, a lo que a otros se les ocurre en el momento, o, sin más a lo que uno siente o padece en ese preciso instante. Una interpretación viva.

La dificultad de esto, por supuesto, es que existe un peligro de salirnos de la estética en la que nos movemos. Pero recordemos que, dentro de ese marco estético, gozamos de muchísima libertad y, si bien J.J. Quantz (1697 – 1773) nos habla de El Buen Gusto, en mayúsculas, porque es algo concreto, que se debe aprender y dominar; una vez entendemos el lenguaje y las reglas del “juego”, la libertad es infinita.

Desde nuestra perspectiva, como músicos que queremos interpretar cada estética como los documentos de sus respectivos contextos nos hacen entender, este trabajo puede ser muy arduo, aparte de extremadamente riguroso. De ahí que muchos acudan al lápiz para llenar sus partituras y versiones de ornamentaciones “oficiales”. Pero mi sugerencia es que se dejen llevar, que arriesguen en su estudio, que prueben y se equivoquen; que reaccionen a lo que sus compañeros de cámara ofrecen, que después sean ellos quienes tomen la iniciativa. Cada vez resultará más fácil. Y lo que se puede transmitir entonces es mucho más fresco, natural y auténtico.

## II. LA IMPROVISACIÓN Y LA MUSICALIDAD: *ethos* y *pathos*

Improvisar es crear. Improvisar es espontaneidad.

La improvisación no puede tener lugar sin personalidad, sin carácter. Ese carácter que viene únicamente de quien improvisa: *ethos*. El *ethos* es el elemento que aporta la autenticidad a la interpretación. Parte de lo más profundo del músico que esté tocando: lo que quiera expresar, cómo lo quiera expresar, y con qué elementos y de qué forma lo haga; todo parte del “yo” del músico.

El *ethos* en música, como comentaba al final del punto anterior, tiene mucho que ver con el conocimiento estético que tenga el intérprete: no podemos improvisar en Jazz si no lo hemos aprendido, al igual que no podemos improvisar en estilo barroco, o en estilo de lo sensible (*Empfindsamerstil*), si desconocemos las características de éstos.

El *ethos* también estará determinado por su conocimiento técnico: cuantos más recursos, más cosas podrá contar, que podrá también expresar en muy diferentes formas.

Aquello que expresa es lo que conocemos como *pathos*, el contenido más valioso de una obra musical: los afectos.

A través de la música podemos contar historias interminables, historias sin palabras; emociones que van más allá de ellas. A través de la música podemos contar todas estas emociones y pequeñas anécdotas de muy diferentes formas.

Quien lo decide, *ethos*, depende absolutamente de su dominio técnico y estético, *logos*, para que su interpretación resulte exitosa (esto quiere decir que el *pathos* esté presente, que logre comunicarlo como realmente desee).

El *ethos*, por tanto, debe ser imaginativo, proactivo, tomar la iniciativa. El *ethos* decide cómo dar forma al *pathos*. Esta predisposición a la hora de hacer música es la que distingue al músico que sorprende, único, que siempre emociona, del que deja a los demás indiferentes.

La improvisación, en el sentido más amplio de la palabra, puede ayudarnos a entrenar nuestro *ethos*, es decir, a retornos a nosotros mismos, pero también a conocernos a nosotros mismos. Nos reta porque debemos tomar toda iniciativa, debemos crear música, “componer” sin escribir, generar un discurso, a veces sin saber sobre qué... Nos ayuda a conocernos a nosotros mismos porque nos hace entender, por un lado, en qué afectos nos movemos mejor (qué emociones transmitimos de mejor manera), y por otro, comprobamos qué recursos técnicos utilizamos mejor, de cuáles carecemos, cuáles utilizamos en demasía.

Para quienes deseen comenzar a improvisar, aquí propongo diferentes objetivos, que pueden fácilmente combinarse en una misma sesión.

1. A partir de un afecto o personalidad determinado: alegría, melancolía, indiferencia, chulería, ira, desengaño, galantería; un personaje inteligente, un aristócrata sin escrúpulos, una persona optimista, un activista... se trata de representar musicalmente, con el mayor grado de detalle, lo que se quiere expresar. No tiene por qué ser largo, a veces una sola nota basta.
2. Crear colores: los instrumentos ofrecen una paleta inmensa de colores y efectos. Podemos asociar colores con emociones y tratar de buscarlos o, por el contrario,

encontrar un color y tratarlo desde diferentes afectos. Podemos experimentar con lo que nuestro instrumento puede ofrecer, desde lo más ortodoxo hasta inventarnos una nueva técnica: más allá de tocar *sul tasto* o *sul ponticello*, la Viola da Gamba, por ejemplo, puede imitar el crujido de la madera de un barco (cogiendo el arco por los dos extremos y haciéndolo mover lentamente con más peso del habitual sobre las cuerdas); ¿qué más efectos podemos lograr?

3. Cambios de afecto: misma información interválica o armónica pero, se puede decir de muchas maneras. Diferentes colores, articulaciones, tempo, *rubato*, dinámica. Decir cosas contrarias pero partiendo de las mismas notas. (Este ejercicio en concreto es muy recomendable cuando abordamos una nueva obra y queremos probar qué afecto o intención queremos dar a un pasaje)
4. Reto al *logos*: consistiría en llevar al máximo algún recurso técnico o bien estético. Por ejemplo, improvisar con notas siempre muy rápidas que pongan a prueba nuestra coordinación, por diferentes registros, incluso los menos habituales, del instrumento; o, en el otro extremo, tratar de improvisar una fantasía al estilo de C.P.E. Bach (1714 – 1788)
5. Partir de nuestras propias sensaciones y emociones: traducir lo que sentimos a la música. *Ethos* en su máxima expresión.

Todo esto podemos combinarlo en escenas más grandes, como contar una anécdota a través de la música.

Un ejercicio que puede resultar, aparte de todo, muy divertido, es acompañar una película muda con nuestra propia improvisación. Habrá, seguro descoordinación, sorpresas, falta de reacción. Pero es una forma óptima de reaccionar rápidamente ante algo que acontece en una pantalla (*pathos* interpretado por *ethos*, que a veces resultará en un *pathos* secundario), con todos los recursos que tengamos en nuestras manos (*logos*).

Además, propongo estos dos tipos de improvisación:

a) Improvisación como calentamiento:

El calentamiento técnico es algo presente en la vida cotidiana de los músicos, pero ¿qué pasa si añadimos un pequeño calentamiento emocional antes de un concierto o un evento importante? ¿Es posible calentar nuestras emociones, preparar nuestra mente para lo que vamos a interpretar? En mi experiencia, sí, y no exclusivamente a nivel mental. Podemos improvisar de forma que recreemos en cierta forma momentos de lo que estamos a punto de interpretar.

Podemos, por supuesto, improvisar en torno a las dificultades técnicas del repertorio que vayamos a presentar.

b) Improvisación como meditación:

La improvisación puede ser una herramienta estupenda para descansar de la rutina y relajar algo la mente (como estrategia frente al *burnout*, por ejemplo). Aunque pueda sonar muy esotérico, meditar con el instrumento puede resultar muy positivo y saludable tanto a nivel personal como a nivel musical. Es una forma muy saludable de interiorizar el *logos*

instrumental a través del *pathos* que nuestro propio *ethos* siente. La diferencia que esto tiene con respecto al quinto objetivo propuesto hace unos párrafos es que el objetivo de esta improvisación no es otro que el de acogerse al *pathos* exclusivamente. Sentir por sentir y crear por crear. Una buena forma de realizar esta improvisación puede ser la de poner una base armónica en bucle e improvisar sobre ella ([ver ejemplo de base](#), [ver ejemplo de realización sobre la base](#)). En otras ocasiones, el simplemente tocar “lo que surja”, sin base alguna, es lo que más conviene.

Siempre puede hacerse también en ensemble.

### III. LA IMPROVISACIÓN Y LA CREACIÓN: más allá de los límites

Tras lo descrito anteriormente, podemos concluir que la improvisación es una muy buena herramienta para crear y descubrir: desde nuevas técnicas y efectos – pasando por mejorar aspectos de nuestro *logos* y explorando los límites de nuestro instrumento – a la creación de nuevas obras. La creación de nuevo repertorio es muy importante para la supervivencia de un instrumento, y el uso de nuevas técnicas hace posible que se mueva en diferentes contextos a los más habituales: nuevos formatos de concierto, nuevos conceptos en el repertorio, diferentes estéticas...

Crear significa también, como explicaba previamente, producir más de una estética ya determinada. Ser más creativo en cadencias, en ornamentos.

A nivel personal, me gusta llevar la improvisación a mis recitales a solo, además de utilizarla a diario como recurso de estudio. He podido llevar la improvisación con la Viola da Gamba al mundo de las bandas sonoras (*Teresa*, de Paula Ortiz, 2023) y he compuesto algunas obras: la única escrita hasta ahora, el [Lamento de Sunneva](#), 2021, plasmada en papel en 2023.

Invito a todos a atreverse a crear, a ser espontáneos en un entorno seguro, donde el fallo no existe.

Invito a todos a utilizar la improvisación en su día a día: es una forma amena de enfrentarnos a las dificultades técnicas; es un reto bonito para quien quiera dedicar tiempo al mundo de la ornamentación.

Espero que cada vez sean más quienes se acerquen a la improvisación y que puedan experimentar en primera persona sus beneficios.

¡Es juego de niños!