

A IMPROVISACIÓN

Aportacións pedagóxicas á ensinanza musical

Emilio Molina

Real Conservatorio Superior
de Música de Madrid

1. INTRODUCCIÓN

As correntes pedagóxicas e os grandes Sistemas metodolóxicos internacionais no campo das ensinanzas musicais chegaron a España, como é lóxico supoñer, da man de contactos personais máis ou menos intensos, protagonizados polos músicos españois que sentiron a necesidade de amplia-las súas fronteiras e que en vagas sucesivas importaron para o noso país as Metodoloxías máis espalladas do noso contorno xeográfico.

Estes grandes Sistemas, entre os que destacan *Kodaly*, *Orff* e *Willens*, arestora todo o mundo os coñece, pero case sempre parcialmente, porque se espallaron a través da propia irradiación persoal que un profesor concreto realizou no seu campo de acción, xa que non existe unha verdadeira programación xeneralizada de obxectivos adaptada ás características propias do noso país.

A gran expansión da demanda musical, especialmente evidente desde os

anos sesenta, propiciou e esixiu dalgunha maneira que se adoptasen criterios para mellora-las metodoloxías que se empregaban nos Conservatorios. A mellora veu sobre todo desde o plano da especialización instrumental, e incidiu directamente na suba dos niveis de dificultade mecánica que hai que superar para acceder ás Titulacións de fin de carreira.

Tódolos grandes Sistemas Pedagóxicos dos que viñamos falando teñen valorada moi especialmente a misión educadora do desenvolvemento da creatividade. Pero a necesidade de potencia-la imaxinación do alumno non é un feito exclusivo das Ensinanzas de tipo artístico. Desde Sócrates ata o noso tempo, tódolos niveis de ensinanza, do EXB á Universidade, coñecen ben que a pescuda persoal é absolutamente imprescindible para o avance real e profundo do propio alumno e do sistema Educativo en xeral.

Na ensinanza da Música, unha arte por excelencia, é, quizais, máis paradóxica a ausencia case total de esixencias

creadoras nos métodos de ensinanza, tanto instrumentais coma teóricos. É innegable que os nosos músicos se forman de costas a calquera traza de creatividade. A inmensa maioría deles non son máis ca intérpretes mecanizados.

2. CONCEPTO DE IMPROVISACIÓN

O concepto usual da palabra improvisación contén uns defectos de principio que convén corrixir. No campo musical sempre se loaron as condicións especialísimas dos intérpretes-creadores que, valéndose dunha inspiración case divina, eran quen de crearen en directo e sen preparación unha obra de dimensións e características variables. E cítanse os proximos de Bach e de Mozart, mailas exhibicións virtuosísticas de Chopin e Liszt. Non teño eu idea de desmitificar estes xenios. As súas aportacións fican fóra do alcance das mentes normais e as miñas opinións non lles tocan ni de lonxe.

Con todo, o termo “improvisación” do que falo eu queda moito por debaixo destes talentos. ¿Quen lle chama xenio ó que é quen de se expresar correctamente na súa lingua materna?. Ninguén pon mentes en compara-las expresións dun individuo, que lles expresa as súas opinións a uns amigos tomando un vaso no bar de ó lado, coa linguaxe exquisita de Cervantes ou de Calderón.

A música é unha linguaxe universal, isto ninguén o discute e, xa que logo, cando se aprende a manexar ó dereito esta linguaxe, cos seus xiros, o vocabulario, a sintaxe... a ningún lle debería estrañar que se soubese expresar, con sinxeleza e co-

rrección, non xa mensaxes que escribisen outros autores senón os propios.

Improvisar é, segundo estes principios, saberse expresar correctamente na linguaxe musical co instrumento propio de cadaquén. Non é xa que sexa lóxico que o músico se saiba expresar no seu instrumento, senón que non ten ningún sentido o contrario, ou sexa, que non saiba tocar máis có que está escrito nunha partitura.

Improvisar consiste en utiliza-los elementos coñecidos para acadar un resultado novo. No campo musical, os elementos poden ser melódicos, rítmicos, harmónicos e formais, e a misión do profesor consiste en facérlle-los chegar ós alumnos de maneira que lles poidan valer para expresa-la súa propia mensaxe dentro dun contexto lóxico.

Improvisar é crear, pero non hai que entende-la creación con toda a carga de responsabilidade de cara ás xeracións futuras. Unha persoa que expresa unha opinión determinada diante dos amigos non sente a obriga de publica-las súas ideas, utiliza o vocabulario que coñece e ordena as palabras con corrección sintáctica para que o entendan. Nin máis nin menos. Eu chámolle creación ou improvisación a este uso simple da linguaxe que posibilita expresar correctamente unha mensaxe propia usando elementos que coñecen todos.

Improvisar é falar por medio do instrumento particular de cada músico. O instrumento é naturalmente o medio de que nos valem para aprende-la linguaxe musical e para expresa-las nosas ideas. Improvisar non pode ser inventar ó tolo, sen pés nin cabeza. Ó improvisar utilízanse regras coñecidas e asimiladas para lles dar

vida a novas ideas. "... unha improvisación pode posuí-la profundidade da elaboración dunha composición traballada con coidado".¹

Moitos críticos utilizan despectivamente as expresións "intelectual" ou "elaborada", aplicadas a unha composición por considerar que unha obra moi traballada soa "ríxida e fría", e por isto falan de inspiración e de espontaneidade para louvar e engrandece-la beleza dunha obra. Eu coido que sería imposible dar cunha obra fermosa se lles tirasemos ós autores intelecto e capacidade de razoar, e que toda obra é coma un edificio, se se constrúe sen alicerces axeitados cae ó pouco tempo.

A arte non difire radicalmente da ciencia, porque nin aquela é un produto exclusivo da inspiración (mal entendida) nin esta se dedica exclusivamente ó desenvolvemento racional. Os investigadores, para face-lo seu traballo, contan cun punto de partida evidente: o que é coñecido, e a partir diso aplícanse deducións e intuicións que tentan confirmar unha hipótese de traballo. Ata o azar forma parte algunhas veces da investigación máis intelectual.

3. OBXECTIVOS DA IMPROVISACIÓN

Os métodos habituais teñen como obxectivo primordial formaren magníficos intérpretes que poidan ter acceso ó repertorio máis amplo e ás dificultades técnicas maiores. O alumno medio, incapaz de acadar metas concertísticas, queda desbotado desde o principio.

Ei-los obxectivos do desenvolvemento da improvisación:

1º Utilización do instrumento como medio para acceder á linguaxe musical

A improvisación pretende, mediante o desenvolvemento da creatividade, ser unha axuda eficaz para formar músicos. Ser un intérprete magnífico non é accesible para calquera persoa. Son imprescindibles unhas calidades innatas que, convenientemente desenvolvidas, levan a un ata a Sala de concertos. Ser un músico, un profesional cualificado, é accesible para calquera persoa dotada normalmente.

Os alumnos que teñen calidades naturais encontrarán na improvisación axuda eficaz que lles potenciará a comprensión e o desenvolvemento. O alumno medio poderá chegar a ser un bo profesional orientándose cara a fins menos espectaculares pero non menos honrosos.

2º Potenciación da creatividade

A Metodoloxía da improvisación pretende motivar ó alumno para crear algo propio. Para inventar unha melodía ou unha peza para calquera instrumento o alumno precisa asesoramento do profesor, que lle terá que aporta-los datos extraídos da análise dunha obra.

3º Potenciación da análise

Sen coñecer cada vez máis a fondo a armazón da que se valen os compositores para construí-las súas obras non poderemos afronta-la nosa propia obra. O alumno esixirá toda a información posible

1. A. Schoenberg : *Funciones estructurales de la armonía*. Labor, Barcelona, 1993, páx. 168.

para entende-los propósitos do autor e, xa que logo, os seus propios propósitos.

4º Potenciación da lectura e da memorización

Desde que se coñece o significado de cada unha das seccións dunha obra e o comportamento particular dos seus elementos, desde logo é máis doado de memorizar todo o conxunto, porque os procesos de desenvolvemento implican unha homoxeneidade e unha congruencia entre os elementos que o forman.

Por outra banda, unha comprensión harmónica facilita a lectura rápida de grupos de notas, o mesmo en bloque ca arpexada.

Estes obxectivos son xerais, e o seu grao de dificultade terá que aumentar consonte o estadio no que estea o alumno en cada momento.

4. METODOLOXÍA DA IMPROVISACIÓN

Os métodos tradicionais que usan nos Conservatorios do noso país (e nos doutros) baséanse case exclusivamente na mecanización da lectura. “No decurso do grao elemental, a acción pedagóxica encamiñárase a acadar un dominio da lectura e da escritura...”²

O intérprete dedícalles tódalas horas de estudio á repetición e á mecanización de pasaxes escritas nunha partitura. Seguindo co símil da aprendizaxe dunha lingua, é coma se quixesemos aprender

francés repetindo sen parar e memorizando a pronuncia correcta de pasaxes cada vez máis extensas da obra poética de Mallarmé e de Baudelaire, ademais das obras de Zola, de Voltaire e doutros, sen nos preocupar sequera polo que significa o que dicimos.

Dentro das Especialidades Instrumentais, que arestora é o campo máis extenso da educación musical, as Metodoloxías tradicionais (o termo co que defino dunha maneira moi ampla e indiscriminada as tendencias actuais) evolucionaron principalmente con base en Escolas Técnicas. Estas Escolas derívanse da actividade e do pensamento dun Artista normalmente xenial e que difundiu a súa maneira de facer dentro do seu contorno. Pero ¿que é o que se toma deste Artista?. As características dunha Escola determinada, para as Especialidades Instrumentais, veñen dadas en clave de tecnificación, ou sexa, que se concretan en regras de posición do corpo, de articulación de movementos, técnicas de relaxación, de respiración, dixitación... En definitiva, poténcianse tódolos principios que van servir para activar en grande medida a perfección técnica e mailo adestramento muscular, que son cousas absolutamente necesarias para un bo intérprete, pero que valoradas de máis levan a esquecer-la esencia musical, a mensaxe escrita que hai que transmitir.

A Metodoloxía da improvisación implica en xeral os puntos seguintes:

a) *análise* dunha obra ou dun fragmento adaptado a un nivel educativo concreto.

²Orde 28/2/92 (BOE 9/9/92). Esta cita aparece dentro da Introducción da Linguaxe Musical. Sen dúbida que a persoa que a redactou pensa que unha linguaxe se aprende preferentemente escribindo e lendo.

b) *extracción dos elementos* melódicos, rítmicos, harmónicos e formais que interesan para desenvolves máis tarde.

c) *construír novas obras* ou fragmentos, sinxelos ou complexos segundo o nivel no que nos poñamos, baseándonos nos elementos analizados anteriormente.

4.1 Elección do material

A gran transcendencia da elección do material inicial dedúcese da súa proxección no Método, porque constitúe o fío conductor da ensinanza. As mensaxes que se extraían dela van fundamentalas propias mensaxes do alumno, e ademais irán deixando nel un pouso que lle formará a sensibilidade e que determinará dalgunha maneira o seu gusto persoal.

O material debe ser extenso dabondo para poder ofrecer unha cantidade ampla de elementos de traballo, debe ser variado para que represente distintas tendencias, estilos e épocas, pero non debe ser excesivo, para que se poida afondar no estudio e se acaden obxectivos dun grao determinado de perfección técnica consonante ós niveis de cada momento.

A análise é a base do sistema. O seu obxectivo consiste en identificar dunha maneira clara e concisa os elementos que utilizou o compositor na partitura en cuestión. O profesor:

- debe ter preparación analítica de sobra,

- debe coñecerlo sentido das frases, a súa construción interna e algunhas variantes ás que o autor podía ter accedido cos mesmos compoñentes, e

- debe estar en condicións de concretar traballos para o alumno que se infiran da utilización lóxica dos elementos analizados.

4.2 Os elementos

Os elementos que forman parte dunha composición son sempre melódicos, rítmicos, harmónicos e formais. A orde na que se expoñen non indica ningunha valoración.

A melodía pódese definir como a liña ou o contorno que marcan a voz ou as voces con comportamento horizontal na obra. Nas obras barrocas pódense encontrar varias voces con carácter melódico nunha mesma partitura fluíndo conxuntamente. No mundo clásico-romántico é moito máis habitual que unha soa das voces, en cada momento, cumpra a función melódica, e que as demais a acompañen rítmica e harmonicamente.

O ritmo exprésase co conxunto de figuras que, independentemente das alturas que teñan, fai avanza-lo movemento do discurso. A maior parte das obras barrocas defínense como moi repetitivas ritmicamente, mentres que as épocas posteriores converten o ritmo nun compoñente expresivo e de discurso importantísimo, con expansións e retraccións sucesivas que a miúdo mostran se-lo compoñente esencial da obra.

A harmonía baséase no coñecemento dos acordes e dos seus enlaces correctos, e soe se-lo elemento máis distante e descoñecido do intérprete. Así e todo, aparece con influencia básica dentro da lóxica de cada obra en particular. Deixando fóra unha parte da música que se leva

composto no século XX, estes catro últimos séculos están baseados na lóxica harmónica do sistema tonal. O coñecemento do funcionamento esencial e particular da harmonía é imprescindible para interpretar correctamente as obras.

É sorprendente como un coñecemento profundo da harmonía pode afectar a memorización, a lectura, a comprensión e a interpretación dunha obra. Ademais, a improvisación ten a base esencial nos coñecementos básicos dos enlaces dos acordes. Cunhas poucas regras harmónicas, un alumno pode desde o principio darlle vida a melodías sinxelas que poidan supoñer para el un aliciente e unha motivación que ningún outro aspecto lle pode dar.

Coa análise formal complétase o círculo. Tódalas ideas teñen que ser dispostas de maneira que conformen unha unidade con disposición clara e eficaz. As obras fornécennos simples ou complexas armazóns estruturais para incluí-las nosas ideas. Adaptarse a elas nin é evidencia de escravitude nin de sometemento.

A análise destes compoñentes exprésase por medio de Frases, Semifrases, Motivos e Células. Cada un destes compoñentes ten que cumprir un obxectivo no conxunto da obra e de cada un deles temos que obter puntos de partida para o traballo. Só o feito de establece-la análise propia, xa lle indica ó alumno que unha obra non é de ningunha maneira un produto do azar, senón dun pensamento organizado e que, xa que logo, cando queira el expresa-los seus pensamentos, tamén se verá na obriga de razoa-la utilización que fai dos elementos compositivos.

Dentro da Metodoloxía da improvisación enténdese a partitura como unida-

de xeradora de materiais, pero non son as notas escritas no papel pautado as que xeran o proceso educativo, senón a propia ansia creadora do alumno, contando coa inestimable guía do profesor.

Hai dous Sistemas de Traballo paralelos que teñen a mesma finalidade aínda que utilicen procedementos contrarios:

1º A partitura como punto de partida.

2º A partitura como obxectivo.

No primeiro, o alumno ten a partitura e, axudándolle o profesor, afonda no coñecemento dela, extraéndolle recursos e elementos de traballo que lle facilitarán a comprensión e maila aprendizaxe. Todo o que queda dito máis atrás aplícase a este punto.

No segundo, a partitura só existe para o profesor, que a ten analizada de antes a conciencia e memorizados os seus compoñentes. O tratamento é contrario ó anterior, aínda que se traballa cos mesmos elementos e procesos rítmicos, melódicos e harmónicos. O alumno, por medio da guía intelixente do seu profesor, que lle propón crear unha obra e lle suxire características xerais, tentará compoñer unha peza para o seu instrumento, que pode chegar a ser exactamente como quere o profesor ou pode ser unha obra paralela a aquela.

Este proceso pode resultar complicado, porque require que se faga unha análise a fondo do que é esencial na partitura de referencia, pero con el potenciáanse moito a imaxinación do alumno e a un tempo aumentaselle a concentración e maila posta en marcha de tódolos conceptos teóricos aprendidos noutras obras anteriores.

Cada elemento teórico novo hai que o poñer en marcha de contado para asegurar que quede comprendido, e como contrapartida non será necesario explicar nada que non se poida poñer en práctica.

En calquera dos dous Sistemas de traballo, o alumno escribirá as súas propias obras de estudio elaborando todo o material musical que ten á súa disposición.

A Metodoloxía exposta pode dar a impresión de que se esquece o estudo técnico do piano, pero esta impresión non ten máis base cá que ven da nosa propia formación. A análise e a creación o que farán é motiva-lo estudo técnico e a repetición obrigada para conseguir unha boa interpretación.

A improvisación utilízase desde varias vertentes:

- como proceso creativo, desenvolvendo a imaxinación,
- como proceso de estudo do propio instrumento, e
- como proceso de análise dos elementos que lle dan vida á partitura.

Esta Metodoloxía pódese aplicar da mesma maneira, tanto a nivel individual coma colectivo, aínda que o ideal é traballar en pequenos grupos.

5. APLICACIÓNS DA IMPROVISACIÓN

A Metodoloxía e os obxectivos do Sistema que se basea na improvisación pódense aplicar en tódolos campos do ensino musical, concretando para cada apartado segundo as súas características.

5.1 Improvisación e Linguaxe musical

O do cambio do nome da disciplina de Solfexo non pode quedar aí namais. *A Linguaxe musical é unha das materias que máis precisan un cambio radical nos seus Sistemas.* Tódolos libros que se utilizan no ensino dela teñen o mesmo defecto: non lle dan participación ó rapaz. Non son máis ca unha morea de notas inventadas só con fins pedagóxicos, e non se lembraron de propoñer xogos para que o rapaz participe e compoña as súas cancións.

A existencia da disciplina xa é un problema en por si, que algúns países do noso contorno acordaron evitar negándolle a súa presenza. Por conseguinte poderíase pensar que se pode ser bo músico sen solfexo, a pesar de que en España é a disciplina que, ata a entrada en vigor da LOXSE, tiña máis dedicación ca ningunha (tres horas á semana durante cinco cursos), reducida agora a dúas horas, pero aumentando a seis cursos.

O Sistema que se basea na improvisación propón para a Linguaxe estes puntos:

1º *Escolma de melodías* populares e clásicas segundo principios harmónicos, rítmicos, melódicos e formais.

2º *Análise dos compoñentes* rítmicos, melódicos e harmónicos, e extracción dos Motivos e das Células máis destacados.

3º *Xogos de improvisación* rítmica e melódica con base en estruturas dadas. Sistema Pregunta-Resposta.

4º *Exercicios de ritmo e de entoación derivados da análise*, e baseados no desenvolvemento dos enlaces de acordes.

5º *Instrumentación* das melodías populares e clásicas da escolma, formando un grupo instrumental, vocal ou mixto.

5.2. Improvisación e Piano

Para o Piano cómpre un apartado especial, porque ten unhas condicións que non posúe ningún outro instrumento. E tanto é así, que pode valer de aglutinante dunha boa formación musical completa. De feito o nacemento da disciplina, dedicada a completa-la formación dos instrumentistas doutras especialidades, débese precisamente a que pode servir de compendio musical.

Entre as súas mellores calidades hai que sinalar:

- . o seu comportamento como instrumento globalizador,
- . as súas posibilidades harmónicas,
- . as súas posibilidades como acompañante,
- . a axuda que dá para a comprensión e para a escoita musical, e
- . que é un instrumento individual con posibilidades cases orquestrais.

O Sistema que se basea na improvisación propón estes puntos:

1º *Escolma de melodías* populares e clásicas para acompañar. Os sistemas de acompañamento no piano poden variar, desde os extremadamente simples ata os moi complexos.

2º *Escolma de partituras de estilos diferentes*. Arestora hai unha sobreesaturación destas obras, de maneira que é difícil afondar analiticamente nelas, e o profesor ten que limitarse a conseguir que o alumno sexa quen de as descifrar, máis ou menos ó final de curso.

3º *Coñecemento das estruturas harmónicas do Sistema tonal*. Estas estruturas utilizaranse tanto para acompañar coma para inventar melodías.

4º *Inventar motivos melódicos* e desenvovelos de acordo co proceso Pregunta-Resposta, adaptándoos ás estruturas harmónicas básicas.

5º *Analizar* tódolos elementos dunha partitura pianística.

6º *Compoñer e memorizar*, axudándose da análise de partituras pianísticas.

7º *Ler harmonicamente* partituras para piano, de nivel axeitado.

Estes puntos non exclúen a formación técnica do pianista, senón que se superpoñen a ela e coadxuvan na formación musical do alumno.

5.3. Improvisación e instrumentos monódicos

Os intérpretes de instrumentos monódicos necesitan moi especialmente a axuda dos procesos de improvisación, porque o seu instrumento, ó manter sempre unha liña horizontal, difícil-talle-lo exame dos discursos harmónicos que subxacen en toda melodía. Estes instrumentistas son os que teñen máis dificultades para afrontar

con éxito as disciplinas de harmonía, a análise e, desde logo, composición.

Para os instrumentos monódicos, o Sistema que se basea na improvisación propón estes puntos:

1º *Análise de estruturas harmónicas sinxelas*. As conducións básicas de harmonía tonal tenas que coñecer calquera músico, porque a partir delas é desde onde se desenvolven as obras dos grandes músicos.

2º *Improvisación de acompañamentos*, debullando os acordes dunha estrutura harmónica dada. Os instrumentistas cun instrumento de comportamento lineal non se deben sentir en inferioridade de condicións para traballar con harmonías, porque os acompañamentos pódense realizar arpxando de mil maneiras distintas os acordes dunha estrutura.

3º *Improvisación de melodías*, proceso Pregunta-Resposta, en conformidade cunha estrutura harmónica. Este é o traballo máis lóxico para estas especialidades instrumentais, pero hai que atender a que a intuición e as facultades auditivas naturais non se impoñan sobre a técnica da condución harmónica, ata o límite de traballar só intuitivamente.

4º *Análise harmónica, rítmica, melódica e formal das obras e estudos do Programa*, extraendo materiais para inventar outras obras paralelas. Este traballo é parte substancial dos obxectivos xerais da Improvisación. Teñen unha transcendencia vital para o futuro músico.

5.4. Improvisación e Harmonía

Por moitos anos a Harmonía foi, e bastantes veces aínda segue a ser, unha disciplina totalmente abstracta, sen ningunha relación coa realidade musical. Números que nos obrigan a contarmos intervalos para arriba e para abaixo, e catro voces que presentan problemas semellantes ós dun encrucillado difícil de resolver. Se esta voz baixa, duplico a outra e fai faltas, pero se sobe, vai en movemento directo co baixo que... ¿Cal é o resultado despois de catro anos dedicados a marea-la perdiz no das voces?. En xeral, o panorama é desesperanzador de todo. Os alumnos non deron descuberto que é o que se lles quere aprender, e nin coñecen as estruturas harmónicas máis rudimentarias, nin saben como soan, nin son quen de faceren unha canción con sentido común nin de harmonizala con algo de discreción. Unicamente os alumnos que, por facultades naturais e por intuición innata, son quen de veren alén do que se lles di, adquiren unha formación musical na que non necesitaban investir catro anos de formación.

Ó recoñecer este panorama deprimemente, hai que ser constructivo e adoptar as alternativas que se consideren oportunas para redescubri-lo mundo máxico da harmonía, que é un paso fundamental no camiño da composición.

As propostas do Sistema que se basea na improvisación son as que seguen:

1º *Análise* de obras seleccionadas segundo o nivel de cada momento. Na escolma hai que ter en conta a dificultade harmónica, a claridade melódica e formal, e a concreción rítmica adoptada polo com-

positor. Normalmente, a escolma de obras orientarase seguindo as directrices históricas. O principio máis axeitado é o Clasicismo, e o avance é a un tempo para adiante e para atrás.

2º *Extracción das estruturas* harmónicas e realización de traballos con elas. Os traballos inclúen modificacións posibles, desenvolvendo a estrutura consonte a programación de dificultades para cada etapa.

3º Exposición da *función que desempeñan os Graos* da tonalidade e a súa situación normal na estrutura. O traballo consiste no encadeamento de Graos, e non de voces. Cada Grao ten que ter unha función dentro da estrutura, e disto depende o seu encadeamento cos demais Graos.

4º Exposición das distintas variedades de *estructuras elementais* e dos posibles desenvolvementos delas. As estruturas harmónicas básicas son o punto substancial da iniciación do traballo; a partir del, os desenvolvementos irán tendo maior dificultade, tomando as ideas da análise das obras dos mellores compositores.

5º Exposición dos *procesos de construción melódica* a partir dun motivo, desenvolvido seguindo unha estrutura harmónica básica. A intuición pode facer que progresen os que teñan facultades naturais. As fórmulas técnicas axúdanlle á maioría a encontrar medios para desenvolver a súa sensibilidade. A melodía desenvólvese tamén segundo certas regras xerais que o alumno ten dereito de coñecer.

6º *Realización de traballos* para piano, para piano e voz melódica e para grupos instrumentais diversos, a base de estruturas harmónicas, desenvolvemento

de acompañamentos típicos e procesos de melodías con Pregunta-Resposta.

6. A IMPROVISACIÓN E MAILLO CURRÍCULO DOS GRAOS ELEMENTAL E MEDIO DE MÚSICA

A orde do 28 de Agosto de 1992 (BOE 9/9/92) establece o Currículo dos Graos Elemental e Medio de Música, en desenvolvemento da LOXSE. Nesta Orde refléctanse algúns dos puntos básicos que integran o Sistema de aplicación da improvisación. Imos salientar algún parágrafo:

6.1. Limiar

“(...) o piano complementario, que ten de obxectivo principal fornecer unha visión polifónica da música que facilite a comprensión global de calquera obra coa conseguinte consolidación e interiorización dos procesos harmónicos que a configuran”.

A cita textual dos procesos harmónicos, que implica a análise previa deles, é un indicio atinado do que queda suxerido máis atrás. Coñecer e comprender as estruturas harmónicas é totalmente imprescindible en calquera instrumento, e desde logo no Piano (complementario ou non).

6.2. Artigo Oitavo

Dentro dos Obxectivos xerais do Grao Medio, o Art. Oitavo e) “Aplica-los coñecementos harmónicos, formais e históricos para conseguir unha interpretación artística de calidade”. O lexislador considera, xa que logo, que a calidade na interpre-

tación debe ir precedida por uns coñecementos harmónicos e formais, aplicados debidamente, desde logo, mediante a análise.

6.3 Anexo I.b. Disciplinas do grao elemental

Este Anexo concreta o currículo específico de cada unha das disciplinas:

6.3.1. Coro.

Contidos: "(...) Improvisación vocal en grupo...". Non é preciso facer ningún comentario.

6.3.2. Linguaxe Musical.

Contidos: "(...) Sensibilización e coñecemento de graos e funcións tonais... Sensibilización, identificación e recoñecemento de elementos básicos harmónicos e formais... Utilización improvisada dos elementos da linguaxe con proposta previa ou sen ela". A improvisación e os coñecementos harmónicos e formais deben estar na formación dun músico, desde logo.

Criterios de avaliación: "(...) 12. Improvisar estruturas rítmicas sobre un fragmento escoitado... 13. Improvisar melodías tonais breves... 16. Improvisar individualmente ou colectivamente pequenas formas musicais". A palabra "improvisación" non aparecera nunca antes nunha lexislación musical, pero intuíase a súa necesidade. Arestora é unha realidade que se debe concretar na práctica diaria da clase.

6.3.3. Instrumentos.

Introducción: "(...) hai que dirixir a conciencia do alumno a unha compren-

sión máis profunda do fenómeno musical... a facer que observe os elementos sintácticos nos que repousa toda estrutura musical... e que a interpretación... está ligada funcionalmente a esta estrutura sintáctica". Non se podía dicir máis claro. Sen análise, sen coñecemento da sintaxe da obra, esta non pode ser interpretada. A música é a única arte que precisa dun intermediario para facela chegar ós que van disfrutar dela. Pero, loxicamente, non se pode dar unha mensaxe correctamente se non se lle comprende o significado, e polo contra, canto mellor comprendámo-la obra mellor será a interpretación que fagamos dela.

6.3.4. Piano.

Contidos: "(...) Iniciación na comprensión de estruturas musicais nos distintos niveis -motivos, temas, períodos, frases, seccións, etcétera- para chegar a través disto a unha interpretación consciente e non simplemente intuitiva". Neste punto aplícaselle ó piano o que antes se xeneralizara para tódolos instrumentos. Non está de máis esta puntualización.

6.4. Anexo III.b. Disciplinas obrigatorias de grao medio

En xeral, todo o Currículo de Grao Medio está inzado de Análise, improvisación e necesidade de fomenta-la creatividade. Así e todo, ó lado destas ideas aínda seguen vellas e detestables teorías que non imos comentar e que se reflecten sobre todo nos Criterios de avaliación ou exercicios que se lles esixen ós alumnos para demostra-lo nivel que acadaron.

Na disciplina de Acompañamento, tanto a introducción coma os obxectivos, Contidos e Criterios de avaliación rebordan

ideas pertencentes ó Sistema que se basea na improvisación. Non en van o autor deste artigo é o responsable no RCISM de Madrid da devandita disciplina e participou activamente na redacción do seu Currículo.

Algo parecido ocorre coas disciplinas de Análise, Harmonía e Fundamentos de Composición, nas que, contando con que hai Piano Complementario de disciplina obrigada para tódolos instrumentistas, se esixe que o alumno, situado no piano, improbe ou realice esquematicamente procedementos harmónicos básicos derivados da Análise.

Tamén en Linguaxe Musical aparecen exercicios de improvisación, pero cunha valoración moito por baixo do que faría falta. Pola contra, incídese de máis en conseguir “entoar toda clase de intervalos melódicos” e máis adiante en “entoar unha obra atonal con acompañamento ou sen el”... Recoñezo que eu non entendo nin comparto as ideas que conduciron a converter-la Linguaxe Musical do Grao Medio nunha escola de especialista en canto.

A aparición da disciplina de Piano Complementario entre as disciplinas obrigatorias do Grao Medio é un éxito. Era unha necesidade que non se podía aprazar e comprendeuno o Lexislador. Se as intencións que se reflecten no Currículo se levan a cabo cunha mediana discreción, a formación dos nosos músicos futuros quedará influenciada moi positivamente.

A Especialidade instrumental de Clave tamén reflecte no seu Currículo, como era lóxico, referencias á improvisación. Realmente este é un instrumento que ten a realización musical baseada na harmonía e na improvisación que se poida facer a partir dela. Sen embargo, na disciplina de

Órgano non se menciona a palabra improvisación, que ten tanta importancia nas escolas dos organistas franceses e alemáns. Non hai máis ca unha referencia mínima ó estudio do Baixo Cifrado. Esperemos que a práctica real supere o que aparece reflectido no Currículo.

7. CONCLUSIONES

Os Sistemas que se basean na improvisación e no desenvolvemento da Creatividade son unha necesidade urxente dos nosos Estudos musicais. A dificultade para poñelos en marcha radica máis na formación do profesorado ca no alumnado. Sen embargo, tamén é certo que unha proporción moi ampla do profesorado está en boa disposición e quere metodoloxías novas que inclúan a improvisación e xa se está traballando para cambiar completamente a situación. Non hai que culpar de nada ó profesor que, por falta dunha preparación, arestora ten deficiencias para poder aplicar cos seus alumnos sistemas que inclúan análises e realizacións improvisadas. Dun día para outro non se acaba unha formación suficiente para poderse un meter diante do alumnado en cuestións de harmonía, composición e outras materias deficientemente coñecidas.

A LOXSE inclúe, con toda claridade, conceptos avanzados con respecto á improvisación, e tanto en Obxectivos xerais coma en particulares das diferentes especialidades, queda reflectido o desexo dun avance radical.

Xa hai Programacións detalladas dunha aplicación regularizada e consciente dos conceptos vertidos neste artigo ás distintas especialidades: Linguaxe Musical, Piano (instrumento de teclado en xeral),

harmonía e instrumentos monódicos. O de poñelas en marcha depende agora soamente da compenetración dos Seminarios, primeiro dentro de si e despois en relación co resto das disciplinas musicais. As dificultades que hai que vencer son moitas, pero sempre están matizadas polo propio interese do profesorado.

A improvisación, como desenvolvemento de creatividade con base nunha Linguaxe controlada, ten un futuro lento pero imparable dentro dos Sistemas Pedagóxicos máis avanzados. O futuro musical queda aberto á esperanza.