



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

Programa de Maestría y Doctorado en Música

FACULTAD DE MÚSICA

MANIFESTACIONES DE IMPROVISACIÓN EN LA MÚSICA ESCRITA. UN ELEMENTO DE  
ANÁLISIS.

TESINA  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRO EN MÚSICA (Interpretación)

PRESENTA:  
HÉCTOR ZERTUCHE LAVALLE

TUTOR  
JORGE DAVID GARCÍA CASTILLA  
(FACULTAD DE MÚSICA)

MÉXICO, D. F. NOVIEMBRE 2015



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos:

Por el amor, por la compañía. A mi familia.

Por el apoyo y el aprendizaje. A Dolly Santarosa y el C. E. Harlequin.

Por la escucha, por la presencia. A Nora Castellanos y Alex Jasso.

Por la amistad. A Cuautli Suárez y Martha Suárez.

Por las preguntas correctas. Al Dr. Roberto Kolb.

Por la guía, por el ejemplo. A Jorge David García.

Por la música. A la Mtra. Ninowska Fernández-Britto.

Por la escritura, por el pensamiento. A Alejandra Contreras y Alejandro Rangel.

Por la improvisación. A Pablo Padilla.

Por la sabiduría. A Naoya Seino.

Por el espacio. A la Universidad.

## Índice

A. Introducción.....	4
1. De la improvisación a la partitura.....	6
1.1 El contexto de la improvisación c. 1800.....	6
1.2 Decaimiento de la improvisación.....	11
1.3 El elemento improvisatorio.....	13
2. Elemento improvisatorio: Un componente de análisis.....	16
2.1 Génesis y tratamiento de material: Categorías de análisis.....	17
2.2 Elemento de extemporización.....	18
Variación: Textura y embellecimiento.....	18
Elaboración.....	23
2.3 Elemento de fantasía.....	26
Repetición: Fragmentación y secuencia.....	26
Recitativo.....	30
3. El elemento improvisatorio en Vallée d'Obermann de Franz Liszt.....	34
3.1 Del <i>Album d'un voyageur</i> a <i>Anées de pelerinage</i> .....	35
3.2 Análisis.....	37
3.3 Conclusiones del análisis .....	51
B. Epílogo .....	53
Bibliografía.....	56

\*\*\*

## A) INTRODUCCIÓN

El contenido de esta tesis se origina en una inquietud acerca de la forma en que la habilidad de improvisar se manifiesta en la actividad de un intérprete, tanto en su aproximación técnica al instrumento como en su manera de hacer sonar la música. Considerando a la música como una forma de expresión y, por ende, algo equiparable a un lenguaje, la habilidad de elaborar un discurso propio resulta relevante para la interpretación. La interrogante que me surgió originalmente fue: ¿Hasta qué punto la habilidad de improvisar puede producir en la interpretación de una obra escrita un resultado diferente al que se produce cuando no se tiene dicha habilidad?

Durante mi formación universitaria, la improvisación nunca figuró dentro de la currícula, ni siquiera como materia optativa o extracurricular, de manera que mi aproximación a la improvisación siempre fue extraescolar. La carrera de jazz era una posibilidad, pero había adoptado previamente la práctica de interpretación de la música de arte de Europa occidental, que dentro de mi contexto escolar se centró en repertorio de entre finales del siglo XVII y finales del XIX. No obstante, el fenómeno de la improvisación siempre fue un asunto inquietante independientemente del tipo de música de que se tratara. A pesar de ello, la improvisación en el contexto de los períodos en los que me centraba fue irrelevante durante mi formación. Al terminar la licenciatura, el acercamiento a la práctica del bajo continuo fue un primer indicio del papel que la improvisación jugaba en el período del repertorio que practicaba, concretamente la transición del siglo XVIII al XIX en torno a la preeminencia del piano.

Algunos tratados de la época como el de Kalkbrenner o el de Grètry fueron ampliando el panorama, especialmente el *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* op. 200 de Carl Czerny, que muestra amplia y detalladamente el escenario de la improvisación en esta época. Dado el panorama proporcionado por este autor, el repertorio de compositores que destacaron también como intérpretes adquirió relevancia, especialmente el de Franz Liszt, compositor/intérprete vinculado pedagógicamente a él. La interrogante ahora es: ¿Qué información puede darnos la partitura sobre la práctica improvisatoria del autor? Esto le da impulso al desarrollo de esta tesis, donde primero propongo una organización de las formas en que una obra escrita puede absorber determinadas prácticas improvisatorias. Y luego, las categorías resultantes las analizo en *Vallée d'Obermann* de Liszt.

Para mostrar el contexto de la improvisación tomo como referencia el texto “*The Decline of Improvisation in Western Art Music: an Interpretation of Change*” de Robin Moore, que muestra la presencia de la práctica improvisatoria en el paradigma de interpretación de música escrita de finales del siglo XVIII a mediados del XIX. Por otro lado, siguiendo el concepto de *fantasy principle* propuesto por Martin Kaltenecker, que homologa la práctica improvisatoria con su representación escrita sin diferenciar las múltiples manifestaciones de esta práctica, describo las formas en que la improvisación pudo haberse filtrado a la escritura. El texto que tomo como referencia es *The "Fantasy-Principle". Improvisation between Imagination and Oration in the Eighteenth Century* que está contenido en *Beyond Notes. Improvisation in Western Music of the Eighteenth and Nineteenth Centuries* editado por Rudolf Rasch.

En el primer capítulo muestro un panorama de la práctica improvisatoria de este período, poniendo atención en la consideración que se hacía a la inventiva del intérprete en la tradición interpretativa de música escrita que, aunque actualmente podría entrar bajo el término *improvisación*, en aquella época no era considerada propiamente como tal. Adyacentemente, considero el paralelismo entre la desaparición de la improvisación como práctica escénica, los cambios en la escritura de las obras y el consecuente cambio de paradigma de interpretación, para enfocar la atención en esta parte escrita que contiene vestigios de música que antes se acostumbraba improvisar. En consecuencia surge un análisis cuya perspectiva es la improvisación y que hace que el intérprete se cuestione la manera de concebir e interpretar la obra<sup>1</sup>.

La segunda parte consiste en una organización de las formas en que las composiciones absorben la improvisación tomando en cuenta dos perspectivas. Por un lado, la práctica improvisatoria con la que se puede vincular el material, esto es, cualquiera de las manifestaciones de la fantasía y la improvisación que era esperada del intérprete por la audiencia durante la interpretación. Y por otro lado, las características del material, ya sea que estuviera vinculado a material previamente expuesto o que fuera material nuevo. De ahí se desprenden cuatro categorías basadas tanto en fantasías escritas por algunos de los músicos representativos de este período, como en los tratados de improvisación, principalmente el de Czerny. Estas categorías permiten identificar componentes de la partitura vinculados a alguna de las prácticas improvisatorias de la época.

---

<sup>1</sup> Los términos *interprete* e *interpretar* los utilizo bajo la acepción que hace referencia al acto de hacer sonar la música escrita, lo que en inglés sería *performance* y *performer* respectivamente.

Finalmente, estas categorías son aplicadas a una obra de Franz Liszt con el objetivo de observar el impacto que un análisis de este tipo tiene en la interpretación de una obra, desde la aproximación técnica hasta la manera de hacerla sonar.

## 1. De la improvisación a la partitura

El objetivo de este capítulo es mostrar que algunos rasgos de la práctica improvisatoria se incorporaron a la música escrita a raíz de la ruptura entre las prácticas de interpretación y de improvisación en la música instrumental europea de mediados del s. XIX. Esta relación entre el cambio en la escritura musical y la supresión de libertad creativa del intérprete, puede sugerir que el repertorio de este período histórico sea analizado desde la perspectiva de la improvisación. Tanto en su vínculo con la interpretación de música escrita, como en su forma libre, la práctica improvisatoria que se ha vertido a la partitura, constituye un elemento que puede ser añadido al análisis de una obra. Después de mostrar un panorama general de la práctica de improvisación en la transición del siglo XVIII al XIX, este capítulo describe la paulatina desaparición de la improvisación como práctica escénica y como componente de la tradición interpretativa, para finalmente analizar las manifestaciones escritas de este acontecimiento.

### 1.1 El contexto de la improvisación c. 1800

Una de las manifestaciones del cambio en la concepción de la interpretación de música escrita empieza a brotar en la transformación de la vida musical de las últimas décadas del siglo XVIII, cuando la actividad del músico como servidor de algún amo es sustituida por la del músico independiente que se desenvuelve en la sociedad como profesional libre. El concierto público y, dados los progresos en la edición musical, una buena relación con las editoras se convierten en un *modus vivendi* para los músicos, abriendo los horizontes de la difusión musical (tanto en forma escrita como sonora)<sup>2</sup>. La relación entre el texto escrito y su interpretación se transformó en aquella época dado que, como veremos adelante, se comenzaron a escribir elementos que anteriormente se omitían para dejar espacio a la creatividad del intérprete.

Al margen de cómo hacer sonar el texto escrito en este período, Paul y Eva Badura-Skoda en *“Interpreting Mozart”*, despliegan tres formas en las que la habilidad del intérprete en el arte de la

---

<sup>2</sup> Pestelli, Giorgio “La época de Mozart y Beethoven” pg. 159-162

improvisación era requerida: *Cadenzas*, *lead-ins*<sup>3</sup> y *embellishments* improvisados. Los autores citan una declaración del compositor Philip Carl Hoffmann en donde menciona que la interpretación del propio Mozart de los Adagios de sus conciertos para piano sonaba menos “simple y plana” de lo que aparentaba en la partitura. Lo que muestra que la invención (improvisación) de algunos componentes de la obra eran responsabilidad del intérprete cuando la partitura los omitía. Aunque algunos compositores como Mozart y Bach escribieron la mayoría de sus embellecimientos (*cadenzas* y *eingänge* también en el caso de Mozart), de acuerdo a Badura-Skoda eso era una excepción a la regla:

La relación entre Mozart y sus contemporáneos fue como aquella entre J. S. Bach y los suyos; casi todos los contemporáneos de Bach (incluido Händel) dependían en gran medida del talento para improvisar del intérprete, y difícilmente alguno de ellos se tomó la molestia de escribir un movimiento con una ornamentación tan completa como lo hizo Bach, por ejemplo, en el movimiento lento del Concierto ‘Italiano’. Así Mozart se encontró con la misma crítica que Bach en su tiempo: sus obras eran consideradas demasiado complicadas y llenas de notas.<sup>4</sup>

A pesar de detallar de tal manera la partitura, Mozart mismo interpretaba su música sin adherirse totalmente al texto, como lo revelan declaraciones de músicos contemporáneos donde se destaca la disidencia del sonido de la música en relación a la partitura<sup>5</sup>. Esta integración de la improvisación a la interpretación permanece a comienzos del siglo XIX y en algunos textos, como la biografía de Beethoven de A. W. Thayer, aparece con el término “extemporización”. Como lo ilustra la siguiente cita, la habilidad de improvisar era una cualidad muy valorada en un pianista a finales del siglo XVIII:

...había extraordinarios pianistas aficionados y profesionales “de ejecuciones pulcras y brillantes”, pero ninguno que tuviera gran “fuego, vivacidad e invención”, cualidades aún muy valoradas en Viena y en las que el joven Beethoven, con toda su dureza y pesadez técnica ocasionada por su devoción al órgano, era inigualable. Con todos los *salons* en la metrópolis abiertos para él, su éxito como virtuoso era, en consecuencia, seguro. Todas las autoridades contemporáneas, y todas las tradiciones de esos años, concuerdan en el hecho de tal éxito, y en que especialmente su interpretación de los

---

<sup>3</sup> *Eingänge* era el término que utilizaba Mozart para hacer referencia a ellos.

<sup>4</sup> Badura-Skoda, 1962 pg. 178. Añado el texto original:  
*The relationship between Mozart and his contemporaries was like that between J. S. Bach and his; almost all Bach's contemporaries (including Handel) relied a great deal on their interpreters' talent for improvisation, and hardly one of them ever took the trouble to write out a movement with such full ornamentation as did Bach in, for instance, the slow movement of the 'Italian' Concerto. Thus Mozart encountered the same criticism as Bach in his time: his works were held to be too complicated and full of notes.*

<sup>5</sup> Ver referencia de Hoffmann en Badura-Skoda, 1962 pg. 178.

preludios y fugas de Bach, su lectura a primera vista de las partituras más difíciles y su interpretación extemporánea provocaba siempre asombro y encanto nuevos.<sup>6</sup>

Es interesante notar la mención que el autor hace de la “ejecución brillante y muy bien cuidada” de algunos pianistas en oposición al “fuego, vivacidad e invención” que se requería para satisfacer al público vienés de esta época. Al carecer de “invención” los pianistas a los que Thayer se refiere, parece estar hablando de interpretación de música escrita y muestra que el requerimiento para que un pianista encajara bajo el concepto de “virtuoso” tenía que ver con la inventiva, con la habilidad de improvisar, tanto como con la habilidad técnica. Ya entrado el siglo XIX, la importancia que la improvisación tenía en la interpretación de música escrita está muy presente en la literatura. No hay texto relacionado con esta práctica que no mencione las extraordinarias habilidades que compositores como Paganini, Chopin, Liszt, Clara Weik, Robert Schumann y Hummel, por mencionar algunos nombres conocidos, tenían como improvisadores, aparte de ser compositores e intérpretes de música escrita. El concepto del músico como intérprete-improvisador-compositor estaba aún vigente a mediados de siglo, y la improvisación seguía siendo parte de la práctica interpretativa, no obstante, el cambio de paradigma se empezaba a hacer presente con el progreso de la imprenta musical.

Aunque algunos académicos, como Alice L. Mitchell, editora y traductora del *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* op. 200 de Carl Czerny, consideran “extemporización” e “improvisación” como sinónimos, Henry Edward Krehbiel, traductor de *The life of Beethoven* de Thayer, sí parece hacer referencia a la interpretación improvisacional que era tradicional en la época. Por esa razón el término extemporización puede ser utilizado para hacer referencia a la integración de la improvisación a la interpretación de una obra escrita, además de que en aquella época no parece ser considerado improvisación como tal, sino que era el paradigma de interpretación de música escrita.

Un importante representante del pianismo decimonónico es el propio Czerny, quien en 1829 publicó el tratado de improvisación antes mencionado, en el que despliega una extensa tipología en torno a la práctica improvisatoria de este período. Es importante mencionar que en esta época el

---

<sup>6</sup> Thayer's Life of Beethoven, cap. XIII Añado el texto original:  
...there were extraordinary dilettanti and professional pianists “of very neat and brilliant execution,” but none who possessed great “fire, animation and invention,” qualities still most valued in Vienna and in which the young Beethoven, with all the hardness and heaviness of manipulation caused by his devotion to the organ, was wholly unrivalled. With all the salons in the metropolis open to him, his success as a virtuoso was, therefore, certain. All the contemporary authorities, and all the traditions of those years, agree in the fact of that success, and that his playing of Bach's preludes and fugues especially, his reading of the most difficult scores at sight and his extemporaneous performances excited ever new wonder and delight.”

instrumento estaba en constante evolución: los constantes y muy diversos cambios en la mecánica y timbre del piano representaban una oportunidad para los músicos (compositores/improvisadores/intérpretes) o “virtuosos”, de explorar nuevas y diferentes formas de hacerlo sonar. Paralelamente, el virtuosismo técnico adquirió un valor estético apreciado por el público aunque, como hemos visto, no era la principal cualidad requerida.

Para reforzar tales argumentos, veamos lo que Franz Liszt considera en una de sus cartas, que muestra claramente la visión que tenía con respecto a la interpretación de la música escrita, y evidencia que la improvisación y la interpretación estaban totalmente integradas:

“El virtuoso no es un obrero, cinceland su piedra concienzudamente de acuerdo a los diseños del arquitecto. No es una herramienta pasiva para reproducir sentimientos y pensamientos sin añadir nada de sí. No es un ‘intérprete’ más o menos experimentado de obras que no dan lugar a sus propios comentarios... Para el virtuoso, las obras musicales son realmente nada más que trágicas y conmovedoras materializaciones de sus emociones; Él ha sido requerido para hacerlas hablar, llorar, cantar y suspirar, recrearlas de acuerdo a sus propia conciencia. En este sentido él, así como el compositor, es un creador, pues debe tener dentro de sí esas pasiones que desea traer muy intensamente a la vida...”<sup>7</sup>

Al hablar de “recrear” la materialización de sus emociones y reprobar una “reproducción de sentimientos y pensamientos” donde nada es añadido por la propia inventiva del intérprete, las palabras de Liszt parecen hacer referencia a una manera de interpretar tan libre que el intérprete debe participar creativamente no solo en la manera de hacer sonar la música sino también en el contenido musical de la pieza. Una interpretación improvisatoria que no se limita a expresar “exactamente” lo que está escrito en la partitura, sino que añade contenido a lo escrito por el compositor. Es la libertad en este tipo de interpretación la que en siglos anteriores obligaba al intérprete a integrar la improvisación a su ejecución, producto del concepto que se tenía de la interpretación y, en consecuencia, de la ausencia de una parte de música en la partitura.

Es interesante la variación que el término “improvisar” tiene en literatura de la época y el hecho de que siempre e referido como consecuencia de “preludiar” o “fantasear”. De los principales tratados que desarrollan la improvisación, dos se centran en el arte de “preludiar” (*preluder*). Convertirse en un “armonista improvisador”<sup>8</sup> es el objetivo del método de Grétry (1801), el cual titula “*Méthode*

---

<sup>7</sup> *"The virtuoso is not a mason, chiselling his stone conscientiously according to the sketches of the architect. He is not a passive tool for reproducing feelings and thoughts without adding anything of his own. He is not a more or less experienced 'interpreter' of works which leave him no scope for his own comments... For the virtuoso, musical works are in fact nothing but tragic and moving materializations of his emotions; he is called upon to make them speak, weep, sing and sigh, to recreate them in accordance with his own consciousness. In this way he, like the composer, is a creator; for he must have within himself those passions that he wishes to bring so intensely to life..."* (Liszt citado en Badura-Skoda, introducción)

<sup>8</sup> “*harmoniste improvisateur*”

*simple pour apprendre a preluder*”, ligando semánticamente los verbos “preludiar” e “improvisar”, mientras que Kalkbrenner en su *Traite d’harmonie du pianist* (1849), separa ambos términos en el subtítulo “...apprendre à preluder et à improviser...” Ambos basan su metodología en el aprendizaje y desarrollo de la armonía (y sus reglas) directamente en el teclado a través de la improvisación. Estas metodologías devienen principalmente en forma de preludio. Solamente una fuga y dos tocatas figuran como ejemplos en el tratado de Kalkbrenner.

Por su parte, J. N. Hummel (1828) y C. Czerny (1829) (ambos en Viena) coinciden en recomendar el estudio de música escrita por los grandes maestros para asimilar y conectar la estética, la composición de melodías, el concepto y la imagen dentro de la improvisación. No obstante, Hummel solo dedica un corto capítulo a la improvisación en su *Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum piano-forte-spiel* (“Detallada instrucción teórica y práctica para tocar el piano-forte”), mientras que Czerny despliega una tipología detallada y completa de la práctica de improvisación de su época en el *Anleitung*. En primer lugar hace referencia a “Preludios”<sup>9</sup> que preceden la interpretación de una “pieza” (entiéndase una obra escrita)<sup>10</sup> y los subdivide de acuerdo a su extensión y grado de complejidad en “cortos” y “largos y más elaborados”. En segundo lugar se refiere a las *cadenzas* y *fermatas* en medio de una pieza, a las cuales describe como “elaboraciones” que tienen la función de llamar la atención del público y dirigirla hacia el material temático siguiente. Estas elaboraciones son claramente distinguidas de la *cadenza* de cierre del concierto y son muy similares a los *lead-ins* (*eingänge*) de Mozart. Por último menciona un tipo de improvisación que él llama “libre” y consiste en seis diferentes tipos de fantasía.<sup>11</sup>

Notablemente, el “embellecimiento improvisado” del que habla Badura-Skoda, no figura como categoría independiente en ninguno de los textos antes citados, y en el tratado de Czerny solo se encuentra mencionado dentro de la cuarta categoría de improvisación de fantasía libre, y lo menciona junto con “toda clase de trinos”, como si se tratara de un tipo de ornamentación que constituye una de las “técnicas” improvisatorias “a la disposición del intérprete” para el desarrollo de temas con variaciones<sup>12</sup>. Lo anterior parece indicar que el embellecimiento improvisado no era considerado propiamente improvisación, sino un recurso improvisatorio más relacionado con la

---

<sup>9</sup> Es interesante notar que este primer capítulo del tratado, Czerny menciona preludios y “fantasías cortas” para representar formas de improvisar preludios cortos antes de interpretar una pieza.

<sup>10</sup> *Vorzutragenden* en el original. *To be performed* en la traducción.

<sup>11</sup> Czerny, op. 200, pp. 2-3

<sup>12</sup> Aquí hago referencia al “tema con variaciones” como una pieza independiente de música.

manera de hacer sonar aquello que estaba escrito en la partitura. No obstante cabe mencionarlo ya que fue una de las prácticas que desapareció para la segunda mitad del s. XIX y pasó de la improvisación a la partitura cambiando por completo el paradigma de la interpretación en este período.

Ver el panorama de la práctica improvisatoria desde esta perspectiva, permite clasificarla en dos grandes rubros. Por un lado la improvisación integrada a la interpretación de una obra escrita, es decir, la extemporización, que produce finalmente una “interpretación improvisacional”, donde se pueden incluir las elaboraciones y los embellecimientos. Y por otro lado, la improvisación libre que no está dentro de una obra, sino que constituye una pieza independiente; en ella podemos incluir preludios y fantasías. Estas dos categorías sirven como marco de referencia para buscar los elementos de improvisación que pasaron a la música escrita después de que esta práctica fuera perdiéndose hasta desaparecer casi por completo de la escena pública, mientras los compositores fueron cambiando a un sistema de escritura que dejaba cada vez menos espacio a la inventiva del intérprete.

## 1.2 Decaimiento de la improvisación

Las referencias a la autonomía de la obra musical vinculada a un sistema de escritura que se basa en la determinación de todos los sonidos a tocar en oposición a las obras menos determinadas, que requieren una interpretación improvisacional, son vastas en la literatura pianística de la época. Muestra de ello son los dos conciertos en tonalidades menores de Mozart (KV 466 y 491), de los cuales el autor no dejó ninguna *cadenza* ni *ëingang* en comparación con el 5º concierto de Beethoven (op. 73), que desarrolla todas las *cadenzas* en la parte del piano. Esta manera de componer, que implica la pre-determinación de una mayor cantidad de elementos, adquirió con Beethoven un punto crucial en vísperas del siglo XIX.<sup>13</sup> Esto evidencia que la escritura de las obras empezó a determinar con precisión lo que antes era encomendado a la inventiva del intérprete.

La interpretación de estas obras más determinadas, se establece entonces como práctica antagónica frente a la interpretación improvisatoria que solía ser requerida. Evidentemente hay una ruptura entre estas dos prácticas que ocasiona un cambio en la concepción tanto de la obra como de su interpretación. Esto concuerda con lo que Luca Chiantore menciona en su libro *Beethoven al piano*: “se querrá ver, desde entonces, la obra como un todo, como una unidad cerrada cuyo valor estético

---

<sup>13</sup> Kindermann, 2009. p. 296

se basa en una idea de belleza que deja fuera de juego la improvisación, tan abierta al azar, tan ligada a la irrepetibilidad del momento.”<sup>14</sup>

El intérprete de esta música ya no tiene la necesidad de improvisar, por lo que de estar en primer plano, a la par del creador de la obra, pasó a segundo plano subordinando su interpretación a un ideal escrito. Más aún, si consideramos que la interpretación improvisacional puede representar la posibilidad de que una obra sea vinculada más con el intérprete que con el autor, como sucede con otras músicas, la visión que centra al texto escrito como único punto de referencia para valorar la expresión sonora de sí mismo elimina por completo la expresión creativa del intérprete, poniendo al autor en un lugar inalcanzable.

Robin Moore, en su artículo *The Decline of Improvisation in Western Art Music: An Interpretation of Change* discute la desaparición del contexto original de la música de arte en este período y afirma que ésto contribuyó a la desaparición de la improvisación como componente intrínseco a la interpretación, así como al consecuente interés por una interpretación “históricamente precisa”. En este período de transición, la corte dejó de ser el principal punto de poder económico y político en muchas áreas, permitiendo que la clase media adquiriera una creciente autonomía económica. Esto permitió que la música de arte se convirtiera en una mercancía, un producto que cualquier persona podría consumir, al haber cada vez más gente que podía escucharla e interpretarla si tenía la intención de invertir el tiempo de estudio y el dinero para adquirir el instrumento necesarios para ello.<sup>15</sup>

Otro aspecto tratado por Moore es la creciente importancia de la notación como herramienta pedagógica y como asistencia para la interpretación. Al término del siglo XVIII, la música de arte era un elemento constantemente presente en la actividad de la corte, y, de acuerdo al autor, era transmitida en mucho mayor medida oralmente que a través de la escritura. Ese punto es debatible, sin embargo la escasez de literatura metodológica sobre improvisación muestra que esta última era algo que probablemente no se enseñaba como tal, lo que puede evidenciar una transmisión oral de los aspectos improvisatorios relacionados con la interpretación de esta música. Al integrarse a un contexto fuera de la corte, la interpretación de esta música requirió “imperativamente” el desarrollo escrito de todos los elementos de improvisación vinculados con ella, lo que sucedió paralelamente al “reemplazo gradual” del músico profesional (patrocinado) por el interprete de clase media y a las

---

<sup>14</sup> Chiantore, 2010 p. 227

<sup>15</sup> Moore, 1992 pp. 68 - 71

protestas de músicos profesionales sobre “interpretaciones ‘incorrectas’ por parte de músicos amateurs”.<sup>16</sup>

Estas partituras “completas”, con todos los elementos de improvisación desarrollados, proporcionaron las instrucciones necesarias para aquellos interesados en interpretar un estilo con el que no estaban tan familiarizados. Esto fue cada vez más importante para ampliar la difusión de la música, lo que probablemente contribuyó con la génesis del intérprete que existe actualmente, incapaz de improvisar y partidario del paradigma que ve al texto como ideal. Al convertirse la improvisación en una actividad realizada sólo por algunos compositores que destacaban también por su actividad como intérpretes, la idea de una nueva perspectiva en torno a la interpretación se fue fortaleciendo. La interpretación improvisacional dejó de ser una obligación y se convirtió en tan sólo una opción que terminó por desaparecer en la interpretación pública.

Esta nueva concepción de la interpretación fue iniciada por algunos compositores/intérpretes de principios del siglo XIX, como Liszt, quien al retirarse de los escenarios a los 35 años de edad, después de una gran gira de conciertos, dejó de improvisar para dedicarse casi exclusivamente a la composición y a la enseñanza. Otro ejemplo de lo anterior es Chopin, quien a pesar de incorporar la improvisación en su desarrollo como pianista, dejó de improvisar después de instalarse en París, en 1831. Al margen de lo anterior, Robert Schumann recomienda a jóvenes compositores:

“Si el cielo te ha dotado de una viva imaginación, a menudo, en horas de soledad, te sentarás como hechizado al piano, tratando de expresar tus sentimientos íntimos a través de armonías... Pero ten cuidado con perderte con demasiada frecuencia en un talento que te llevará a desperdiciar fuerza y tiempo en imágenes sombrías. Sólo obtendrás el dominio de la forma y el poder de la construcción clara por movimientos firmes de la pluma. Por lo tanto, escribe más a menudo que improvisar”<sup>17</sup>

Aunque el autor efectivamente margina la improvisación, que en este contexto se entiende como fantasía libre, es también muy claro al no contraindicarla, manteniendo por añadidura no sólo la posibilidad de improvisar en la composición, si no también de escribir la improvisación.

Dos cosas fueron creadas como consecuencia de este decaimiento: Un nuevo paradigma de interpretación que se fundamenta en el texto escrito y una nueva forma de escribir la música que incluye los elementos que antes debían ser inventados por el intérprete. Estos elementos, ahora escritos, contienen pistas de cómo el compositor improvisaba. Esto es analizable en principio por la tradición improvisatoria vinculada a la interpretación pero, como será expuesto a continuación,

---

<sup>16</sup> ibid

<sup>17</sup> Schumann, citado en Kindermann, 2009.

también como una serie de rastros de la fantasía que pueden ser hallados en la composición.

### 1.3 El elemento improvisatorio

Después de haber visto cómo la improvisación dentro de la práctica escénica vivió un decaimiento que dio lugar a su eventual desaparición, es posible observar cómo se manifiesta en la música escrita como huella de la interpretación improvisacional y de la fantasía libre. La manifestación escrita de este elemento de improvisación o, lo que en esta tesis hemos de llamar *elemento improvisatorio* se presenta como nexo entre dos prácticas o dos paradigmas de una misma práctica: la interpretación improvisacional y la interpretación que elimina la participación creativa del intérprete. Esta observación del elemento improvisatorio constituye una perspectiva de análisis que incluye la búsqueda del origen de algunos pasajes que, por su relación con la práctica improvisatoria, se presentan como vestigios suyos en la escritura.

Martin Kaltenecker, en su artículo *The 'fantasy-principle': Improvisation between imagination and oration in the eighteenth century*, considera la fantasía escrita como una representación de lo que se pensaba que era la improvisación en el siglo XVIII, sin deslindarla de la improvisación que él llama “efímera”, es decir, la que no se escribe. Presenta un concepto que engloba todas las prácticas improvisatorias de la época como la cadenza, la fermata, el preludio, las variaciones, etc. en una síntesis más abarcadora a la que llama *fantasy-principle*. Este concepto, es definido en el propio título del texto al hacer referencia a la fundamentación de este “principio fantasía” tanto en la construcción del discurso en la imaginación como en su expresión en forma de sonido (“entre imaginación y oración”). Lo interesante es que Kaltenecker homologa la fantasía improvisada y la fantasía escrita, de manera que esta última es una representación integral de lo que la improvisación significaba para el autor.

Otro ejemplo de la relación entre improvisación y escritura es la mención que James Webster hace del vínculo entre la sección del desarrollo de la forma sonata y la fantasía libre en su artículo “sonata form”, publicado en el Grove Dictionary of Music and Musicians,<sup>18</sup> donde menciona que en el pasado se utilizaba el término *fantasía libre* para hacer referencia al desarrollo de la forma sonata. Aunque este vínculo ha quedado en desuso, es evidente la similitud que hay entre ellos: yuxtaposición de temas o motivos contrastantes originalmente presentados por separado,

---

<sup>18</sup> James Webster. "Sonata form." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 30 Dec. 2014. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26197>>.

incremento en la complejidad de las texturas, extensión por secuencia, alteración de estructuras rítmicas, etc. son utilizados en ambos.

Independientemente de la relación que tuvieron en sus orígenes, cabe advertir que ambos carecen de una estructura preestablecida, lo que les da una libertad muy contrastante con los principios estructurales de las otras secciones de la forma sonata, característica que nos lleva a suponer que esta sección es un espacio privilegiado para encontrar elementos improvisatorios.

A pesar de que escribir en la partitura lo que tradicionalmente era dispuesto a la inventiva del intérprete no era nuevo entonces, es muy claro, al observar obras posteriores a este período de transición, que las partes omitidas en la partitura y dispuestas a la improvisación disminuyen considerablemente. Por ejemplo, mientras que a mediados del siglo XVIII hay algunas excepciones de conciertos para piano con la cadenza desarrollada dentro de la partitura, como el concierto en La mayor K. 488 de Mozart, a partir de las primeras décadas del s. XIX es muy raro que un concierto deje la cadenza libre a la improvisación. La pregunta que surge aquí es de qué manera este tipo de secciones o pasajes están marcados por la práctica improvisatoria anterior a esta transición.

Una vez expuesto el contexto de la improvisación y su transición del sonido a la escritura, es posible organizar por categorías su incidencia en la música escrita para desarrollar una herramienta que complemente el análisis de una obra. Esta categorización, que expondré en el siguiente capítulo, será aplicada posteriormente (en el capítulo 3) a una obra que tiene en sí huellas de la transformación del paradigma de la interpretación musical: *Vallée d'Obermann* de Franz Liszt.

## 2. Elemento improvisatorio: Un componente de análisis

Al observar el panorama de la improvisación a principios del siglo XIX y el decaimiento que la llevó casi a desaparecer a mediados de ese mismo siglo, ha sido posible mirar los elementos de esta práctica que cada vez con más frecuencia fueron incluidos en la partitura. Veamos, pues, las formas en que la improvisación se manifiesta en la partitura, mismas que pueden organizarse en función de la práctica de improvisación de esta época y hacerse visibles ante la oposición entre lo que es improvisado y lo que no.

Los componentes de la obra que por la manera y el contexto en que están escritos hacen referencia a alguna de las prácticas improvisatorias descritas en el capítulo anterior, extemporización o fantasía, son el punto de partida para este análisis. Se trata entonces de una propuesta de análisis que mira el hipotético origen improvisado de algunos de los componentes de la obra escrita. Debido a que la improvisación elimina cualquier posibilidad de editar o modificar la música, estos pasajes pueden estar favorecidos por el gesto de ser por primera vez sonados, a diferencia de todo lo que fue modificado hasta estar listo para su publicación.

Tanto la frecuencia como la forma en la que encontramos al elemento improvisatorio en la música del s. XIX varía considerablemente de acuerdo a cada compositor, sin embargo es notable que a partir de este período, los autores en general escribieron más indicaciones para la interpretación que en siglos anteriores. Por otro lado, la forma de hacer sonar estos pasajes que contienen el elemento improvisatorio, depende también de cada autor así como de cada interprete. Si se consideran como una sugerencia por parte del autor para que aquellos intérpretes sin la habilidad de improvisar

podieran interpretar su obra, como afirma Robin Moore<sup>19</sup>, entonces el intérprete que tiene la habilidad de improvisar puede elegir si se adhiere al texto o se libera de él. En todo caso el análisis del elemento improvisatorio puede dar pistas sobre en qué partes de la obra es más pertinente liberarse del texto escrito, o en qué partes será mejor ceñirse al texto escrito buscando un efecto improvisado en el carácter.

Así como en la composición el autor tiene la posibilidad de editar la música hasta que considere que está lista para ser publicada, el intérprete tiene la posibilidad de editar la interpretación. Esto significa que, cuando se adhiere totalmente al texto, puede repetir y modificar los pasajes el número de veces que sea necesario hasta que considere que están listos para ser interpretados públicamente. Por otro lado, si no se adhiere totalmente al texto, tiene la posibilidad de improvisar los pasajes (que contienen al elemento improvisatorio) en los que decida liberarse del texto. Independientemente de la postura del intérprete, los pasajes con elementos improvisatorios tienen ese gesto de “ser por primera vez sonado” que otros pasajes no tienen, lo que representa una diferencia en la preparación de la interpretación. Por ello, analizar estos elementos tiene un impacto en la interpretación, ya que considera la tradición interpretativa de la época, como veremos en el último capítulo.

Para realizar este análisis la categorización será basada en la práctica improvisatoria descrita por Czerny y en su incidencia en la obra de Liszt y sus contemporáneos.

## 2.1 Génesis y tratamiento de material: Categorías de análisis

Como fue expuesto en el capítulo anterior, las prácticas de improvisación a principios del siglo XIX eran de dos tipos: por una parte la extemporización, que se refiere a la libertad en la interpretación que implica básicamente la variación del texto escrito a través de la improvisación (como variantes en las reapariciones de temas o las *cadenzas*), y por otra parte la fantasía libre que no parte de un texto escrito. Esto permite denominar a los componentes de la partitura vinculados a la extemporización como “elemento de extemporización”, distinguiéndose de aquellos que se integran a la escritura a través del uso de la improvisación libre como recurso compositivo, que serán denominados “elemento de fantasía”.

Ambas prácticas improvisatorias, como se puede ver en la gran diversidad de ejemplos escritos, reflejan procesos que implican respectivamente génesis de material o tratamiento de material

---

<sup>19</sup> Moore, 1992 pp. 68 - 71

preexistente. Es importante señalar que del tratamiento de material puede surgir nuevo material, lo que evidencia una interconexión entre ambos procesos.

En lo que respecta al elemento de extemporización, éste se divide en dos subcategorías: por un lado, las cadenzas y fermatas a las que Czerny se refiere en su tratado como “elaboraciones” y por otro lado las variantes en las apariciones de temas presentados previamente (embellecimiento), las cuales se presentan tanto en la melodía como en la textura del pasaje. Por otra parte, el elemento de fantasía aparece con frecuencia en el repertorio de este período de dos maneras, el *recitativo* y la repetición (misma que aparece en forma de secuencia y en forma fragmentada). El siguiente cuadro resume, por lo tanto, los elementos improvisatorios que serán revisados en esta propuesta analítica:

	<b>Elemento de extemporización</b>	<b>Elemento de fantasía</b>
<b>Tratamiento de material</b>	Variación: melódica y textural	Repetición: fragmentación y secuencia
<b>Génesis de material</b>	Elaboraciones	Recitativo

Aunque en muchos casos hay una clara interconexión entre algunas categorías, por lo general es posible acotarlos a una sola. Esto sucede especialmente entre variación y elaboración, cuando una tiene características de la otra, o entre elaboración y recitativo, que comparten una irregularidad temporal presente en el ritmo y/o en el pulso. Veamos ahora las características y algunos ejemplos de cada una de ellas.

## 2.2 Elemento de extemporización

Esta primera categoría, como vimos en el apartado anterior, deriva de la tradición interpretativa que requería de la inventiva del intérprete para improvisar las variantes de algunas reapariciones de melodías presentadas previamente o para extender el final de algunas secciones indicadas con una fermata conectándolas con la sección siguiente. Por lo general las variaciones implican tratamiento de material, a diferencia de las elaboraciones, que habitualmente no incluyen material previamente expuesto, generando material nuevo.

### **Variación**

En el capítulo del tratado de Czerny correspondiente a las variaciones, el autor despliega un listado de ejemplos de técnicas a la disposición del ejecutante. En él se puede notar que la conservación de la melodía en las variaciones fluctúa desde mantenerse en sus principales componentes hasta conservar sólo el patrón armónico generando incluso una melodía nueva. Es importante señalar que en este capítulo del tratado, Czerny está hablando de una forma muy particular de improvisación libre que es el “tema con variaciones” cuyas posibilidades, de acuerdo al autor, son infinitas en cantidad. Esto corresponde con la enorme gama de posibilidades de acoplamiento entre variación de melodía y variación de textura.<sup>20</sup> Cabe añadir que cuando Czerny habla de “todo tipo de figuraciones y pasajes” conservando los principales componentes de la melodía, parece hacer referencia a un tipo de variación que implica un cambio en la disposición del acompañamiento que, manteniendo la melodía en su totalidad, produce un cambio de textura. Este tipo de tratamiento del material aparece con mucha frecuencia en la literatura pianística de la época.

Dos ejemplos de este elemento en obras de compositores del siglo XIX se encuentran en la balada op. 52 de Chopin y en la fantasía op. 17 de Schumann. El primero de ellos, en fa menor, muestra el comienzo del tema principal (compás 7) en una melodía en el registro agudo y un acompañamiento que alterna un bajo con acordes en el registro medio. Cuando esta melodía reaparece en el compás 58, añadiendo una segunda voz que genera una textura polifónica con respecto a la soprano, a la vez que conserva el acompañamiento en los registros medio y grave:

compás 7

compás 58

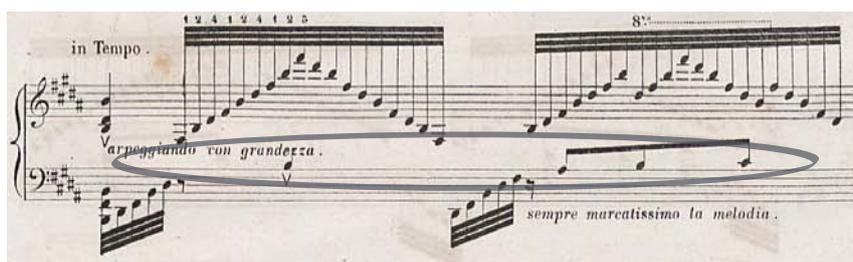
<sup>20</sup> Czerny, pg. 108 de la traducción

En el caso de Schumann, en el compás 129, aparece un tema nuevo después de un cambio de compás a 2/4 que se desarrolla en dos partes, una melodía octavada con un bajo octavado. Esta frase aparece inmediatamente repetida, cuatro compases después, variando el acompañamiento en acordes largos en ambas manos mientras la melodía continúa octavada, pero repartida en ambas manos. En una tercera repetición de este tema, vuelve a presentar la melodía octavada en la mano derecha, pero varía el acompañamiento alternando una melodía descendente en el bajo con un arpeggio también descendente de una tríada en el tenor:

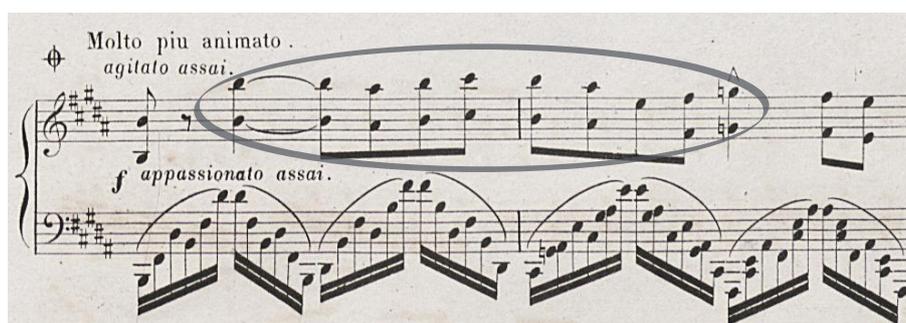
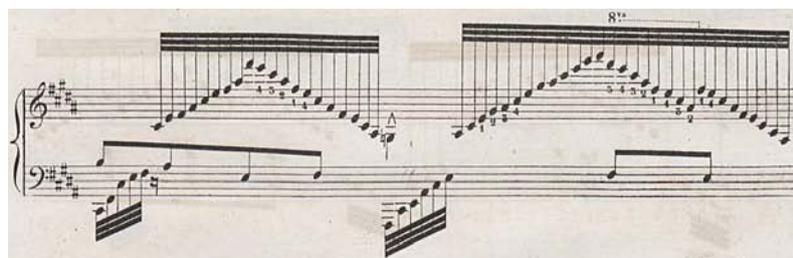
Im Legendenton. ♩ = 72.

The musical score consists of three systems of music. The first system is in 2/4 time, marked 'Im Legendenton. ♩ = 72.' and 'p'. The second system is marked 'rit.' and 'p'. The third system is marked 'mf'. The score includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Un ejemplo de este elemento en la obra de Liszt se encuentra en el compás 218 de la fantasía sobre temas de la ópera *Norma* de Bellini<sup>21</sup>, donde presenta un tema en el registro medio al que un acorde arpegiado en el registro grave soporta armónicamente, y un arpeggio largo que va del registro medio al agudo como acompañamiento proporciona un tipo de textura que era bastante común en la época. La textura de esta melodía es variada más adelante en el compás 230, donde presenta la melodía en octavas en la mano derecha y la izquierda acompaña con el acorde diluido en dieciseisavos, además de acelerar el tempo. Nótese que en esta variación sólo la textura ha sido variada, conservando la melodía en sus principales componentes:



compás 218-219



compás 230-231

<sup>21</sup> *Reminiscencias de Norma*

En contraste veamos lo que ocurre unos compases más adelante, donde la melodía es alterada conservando la misma textura:



El ejemplo anterior es ilustrativo de un nuevo tipo de elemento improvisatorio que consiste en la variación melódica que no implica la presentación completa (o íntegra) de la melodía, incluso puede llegar a ser “una nueva melodía creada a partir del bajo y la armonía”, como Czerny lo menciona.<sup>22</sup> Los ejemplos de este tipo de variación son muy numerosos en este período, aún sin considerar los ejemplos de *tema con variaciones*, cuyo estudio recomienda el propio Czerny para usar como modelo en el aprendizaje de este tipo de improvisación.

Muchos de los nocturnos de Chopin o la reexposición en varias sonatas de Beethoven, por ejemplo, contienen desarrollo de variación melódica. Un caso es el nocturno op. 9 no. 2 de Chopin, en donde encontramos el tema principal, en el compás 1, desarrollado con una melodía de valores rítmicos de hasta el primer nivel de subdivisión del pulso (cuartos y octavos), con un acompañamiento de acordes ascendentes. Cuando esta melodía reaparece, en el compás 5, el acompañamiento permanece casi idéntico (variando la altura del bajo) mientras la melodía es variada con valores rítmicos de un segundo nivel de subdivisión:



<sup>22</sup> Czerny, p. 108

Las combinaciones de estas dos formas de variación, que representan el tratamiento de material en el elemento de extemporización, como lo expresa Czerny son infinitas en cantidad, además de que hay otras direcciones que puede tomar una variación entre melódica y texturalmente. No obstante, en términos de embellecimiento improvisado es más frecuente la variación melódica y las variantes de armonía, ritmo y metro son usadas principalmente en el tema con variaciones.

Dentro de este gran espectro de posibilidades entre las variaciones textural y melódica, un ejemplo se encuentra en la balada de Chopin antes citada, cuando, luego de la primera variación textural del tema, donde una voz alto irrumpe polifónicamente con la melodía principal, presenta nuevamente el tema embelleciendo la melodía con despliegues rítmicamente irregulares de dieciseisavos conservando el esqueleto de la melodía original y diluyendo los acordes del acompañamiento en arpeggios (compás 152):



A pesar de la vastedad de posibilidades en su desarrollo, las variaciones siempre conservan algo de la melodía original, en otras palabras, el material tratado siempre lleva algo del material original en él. Por el contrario, cuando no hay material preexistente y se genera material nuevo, la forma de improvisación deriva de un vacío que puede existir en la partitura cuando el compositor no lo llena.

## Elaboración

Los elementos improvisatorios que no derivan directamente de material preexistente en la extemporización, se encuentran principalmente en todo tipo de extensiones o breves interludios que son introducidos para interconectar algunas secciones en una obra. El término *elaboraciones*<sup>23</sup> es utilizado por Czerny para englobar estas breves conexiones, que se suelen desarrollar en torno a la dominante, sin modular. Aunque el autor incluye en este tipo de improvisación a la gran elaboración

<sup>23</sup> Czerny op. 200 tercer capítulo. *Verzierungen*, en el original; *Elaborations*, en la trad. ing.

que precede el tutti final del allegro de concierto, la cual es mucho más extensa y modulante, es muy claro al distinguirlas llamando indistintamente *cadenza* o *fermata* a las conexiones entre secciones y *schlussfermaten* a la extensa elaboración final.<sup>24</sup> Al estar simbolizadas con una fermata, se produce una ambigüedad terminológica en la actualidad, ya que a la *schlussfermaten* también se le llamó *cadenza*, no obstante, son las breves conexiones a las que hace referencia esta categoría.

La complejidad y la duración de estas elaboraciones son muy variables dada la libertad inherente a ese tipo de pasajes, sin embargo, Czerny recomienda mantenerlas dentro del carácter de la pieza; no ser tan largas que impidan la continuidad de la pieza y mantener el acorde que se prolonga con la fermata como la armonía subyacente. Los siguientes ejemplos, aunque son diversos en algunos aspectos, muestran con claridad estas especificaciones:

Czerny, op. 200, ejercicio 24

Liszt, *Reminiscences de Norma*,  
pg. 92, 3º sistema

Es importante mencionar que muchas de las elaboraciones tienen un elemento de inestabilidad vinculado con el tiempo, ya sea irregularidad en el pulso, el número de pulsos o ritmos irregulares en la melodía y suelen ser figuraciones muy idiomáticas de escalas o arpeggios. Estas características, que corresponden con el gesto de unicidad que produce la inmediatez en la improvisación, ocurre

<sup>24</sup> Ésta es considerada por Czerny como una fantasía independiente, dada su extensión y libertad.

también en muchos casos de embellecimiento, lo que exhibe un vínculo entre la génesis y el tratamiento de material.

Un caso particularmente interesante de este vínculo se encuentra en el nocturno op. 9 no. 2 de Chopin, citado en el párrafo dedicado a la variación melódica, del cual existe una versión editada por Jan Ekier en Wiener Urtext que está incluida como apéndice a la versión original. En ella incorpora al texto algunas de las correcciones hechas por Chopin a sus alumnos donde modifica los notablemente sencillos embellecimientos de la versión original. Esta versión está dispuesta por el editor de tal modo que el texto musical presentado en los pentagramas principales está basado en una inclusión moderada de las variantes de acuerdo al procedimiento propio de Chopin respecto a este tipo de variación melódica en otras composiciones.

La primera variante del tema aparece igual en ambas versiones, sin embargo en futuras apariciones del tema la versión original repite esta misma variante que, además de conservar íntegro el acompañamiento, las notas principales de la melodía original están casi completas, y añade solamente variaciones de articulación y dinámica. Por su parte, la versión editada por Ekier presenta variantes más elaboradas en el segundo compás del tema, en las que la estructura armónica permanece igual, pero la melodía se aleja por completo de la versión original:

versión Ekier, segunda variante

versión Ekier, tercera variante

Este componente de inestabilidad característico de las elaboraciones se presenta, en este caso, por medio de los ritmos irregulares de la melodía, mismos que en ocasiones pueden implicar un engrosamiento del pulso o un aumento en el número de pulsos. Lo anterior corresponde, de acuerdo a Ekier, con los procedimientos utilizados por Chopin para desarrollar este tipo de embellecimiento melódico en otras composiciones, lo que muestra que este tipo de pasajes eran inventados por aquellos intérpretes con la habilidad de improvisar. Lo que refleja, además, una integración de los procesos de variación melódica y de elaboración, lo que implica transformar material preexistente y generar material nuevo a la vez, vinculando las dos formas en que la extemporización se manifiesta en la partitura.

### 2.3 Elemento de fantasía

De la relación entre la escritura y la improvisación que se mencionó al principio de este capítulo, aquella que surge de la posibilidad de improvisar como parte del proceso creativo de la composición y escribir la improvisación, proviene la categoría que será presentada en este apartado. Algunas obras al ser confrontadas con la fantasía (incluidas las cadenzas de conciertos, que fueran considerados por Czerny como una forma de fantasía, y los desarrollos de la forma sonata, por su antiguo vínculo con la fantasía libre)<sup>25</sup>, presentan nexos con ella.

#### **Repetición**

Una forma de tratamiento de material que aparece con frecuencia en la música escrita vinculada a la improvisación libre, se caracteriza por la reiteración de una idea que, por su inmediata o sorpresiva aparición, rompe con el devenir del material tratado. Esta repetición puede ocurrir por fragmentación, cuando se reitera sólo una parte del material; por secuencia, cuando se reitera el material íntegro en una altura diferente; o una combinación de ambas formas.

#### Fragmentación

---

<sup>25</sup> Aunque la cadenza es un elemento vinculado a la interpretación de una obra; dada su extensión y su estructura es considerada, de acuerdo a Czerny, una forma de fantasía.

Un recurso muy utilizado en la construcción del desarrollo en la sonata, especialmente en la de Beethoven, es la repetición en motivos más cortos. Uno de muchos ejemplos está en el desarrollo del primer movimiento de su sonata op. 28. Después de presentar una vez el tema principal, lo repite cambiando el modo y variando los últimos cuatro compases, donde la voz principal, en *sol menor* hace una melodía ascendente que comienza con un intervalo de cuarta que va del quinto grado (*re*) a la fundamental (*sol*), y culmina con un bordado en la tercera:



Este fragmento del tema principal, cuyo acompañamiento ha sido variado, es repetido en Re menor conservando la melodía en la mano derecha, presentando así la primera fragmentación.<sup>26</sup>

Luego de ser reiterada esta secuencia invirtiendo los roles de la manos, es decir, pasando la melodía a la izquierda y el acompañamiento a la derecha, fragmenta otra vez el pasaje conservando sólo los dos últimos compases donde la melodía hace el bordado sobre la tercera. Este nuevo fragmento también es repetido en forma de secuencia pero ahora va de Re menor a La menor, reiterando dos veces cada armonía alternando los roles de las manos:



Este tipo de tratamiento de material es muy frecuentemente utilizado en fantasías de compositores contemporáneos a Liszt, como se puede ver en la fantasía “Wanderer” de Schubert o en la fantasía op. 28 de Mendelsohn. En el primer caso, el compás 153 presenta un pasaje donde alterna dos

<sup>26</sup> Ver cc. 187 - 190

u n o

motivos,

conformado por un cuarto y cuatro dieciseisavos que transitan por una escala ascendente en octavas, y otro por un cuarto y dos octavas en acordes. En el tercer compás del ejemplo vemos cómo el pasaje es fragmentado conservando sólo el primero de los motivos que, como al principio del pasaje, es intercalado entre ambas manos:

cc. 153 - 155

cc. 66 - 71

El caso del op. 28 de Mendelsohn encontramos la fragmentación en el compás 66. De manera similar al ejemplo anterior, el pasaje intercala un motivo de 8 treintaidosavos en ambas manos que es fragmentado tres compases adelante a cuatro treintaidosavos y dos compases después a dos:

Todos estos casos implican la repetición de un fragmento del material previo, esto es, la repetición no es íntegra pero sí es textual, dado que el fragmento es repetido en la misma altura. En oposición, cuando la repetición no es en la misma altura pero sí es íntegra, representa otra forma de repetición frecuentemente presente en la fantasía: la secuencia, que es utilizada para modular. Un ejemplo lo

podemos  
 introducción de  
 fantasía op. 61  
 donde presenta,  
 progresión  
 tercera  
 del primero  
 (en la bemol  
 melodía que  
 triada de si



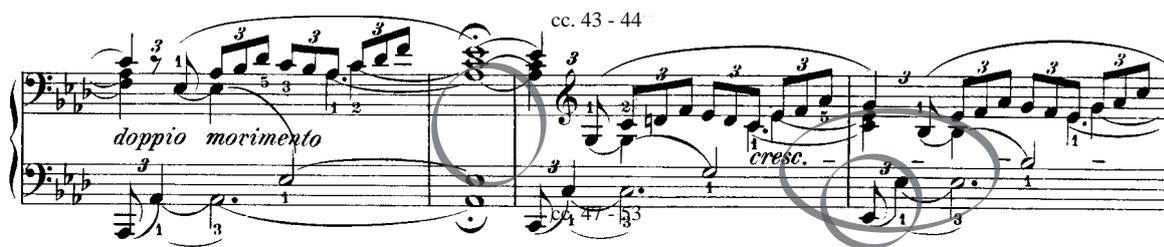
encontrar en la  
 la Polonesa-  
 de Chopin,  
 después de una  
 armónica por  
 ascendente,  
 al tercer grado  
*mayor*), una  
 arpeggia la  
*m a y o r*

bordando la tercera. Este pasaje que además tiene el principio de inestabilidad característico de la elaboración presente en las fermatas y la ausencia de medida, es repetido en el siguiente compás en *sol bemol*:

Como sucede en la categoría de variación, hay una interconexión entre las dos formas de repetición. Un ejemplo de esto nos lo Chopin, en su fantasía op. introducción, presenta una arpeggia la triada de fa la tercera y en la quinta que



proporciona también  
 49, donde, después de la  
 melodía en tresillos que  
*menor* con un bordados en  
 culminan en el acorde que



abarca todo el compás siguiente con fermata. Esta frase es inmediatamente repetida en *la bemol mayor*. Luego de esta secuencia, el compositor fragmenta la frase eliminando el largo reposo en el acorde con fermata, pero el fragmento es repetido una tercera arriba y repetido secuencialmente tres veces más. Después de la tercera repetición, vuelve a fragmentar la frase repitiendo sólo una parte de la melodía y nuevamente el fragmento aparece una tercera arriba:

En estos ejemplos, como hemos visto, perdura siempre una parte de material preexistente. En oposición, la génesis de material en el elemento de fantasía trae nuevamente la inestabilidad que caracterizó a la elaboración.

### Recitativo

El recitativo, que se distingue por la preeminencia de la melodía y un carácter declamatorio, se sale de la solidez de un pulso y la regularidad del ritmo, lo que en primera instancia genera un vínculo con la elaboración. El carácter declamatorio o recitado es marcado frecuentemente por una gran cantidad de silencios con fermata, lo que genera una libertad con respecto al pulso que supedita la acentuación a la melodía y no al metro, como sucede en la fantasía op. 49 de Chopin o en las reminiscencias de “Norma” de Liszt:



Chopin, fantasía op. 49



Liszt, Reminiscencias sobre temas de "Norma"

Cuando Czerny habla del estilo de "preludiar"<sup>27</sup> sin medida en el tratado que hemos referido antes, se refiere a la ausencia de medida como algo muy parecido al recitativo, intercalando secciones con diferentes tipos de textura "aparentemente sin plan alguno", como una exploración errática. La editora y traductora de la edición inglesa de este tratado, Alice L. Mitchell, menciona que en esta parte del tratado Czerny está haciendo referencia a la tradición barroca que consiste en transferir al teclado pasajes que semejan un recitativo operístico, tradición cuya técnica, de acuerdo a la autora, adquirió nuevamente popularidad con Beethoven y compositores románticos posteriores y se convirtió en un elemento del "vocabulario improvisatorio".<sup>28</sup>

La ausencia o irregularidad de un pulso estable, que se manifiesta en la falta de medida de compás o en la gran cantidad de fermatas que lo interrumpen, vincula las formas de génesis de material en el elemento de extemporización y en el elemento de fantasía. Los elementos que implican génesis de material, tanto en la extemporización como en la fantasía, parecen mostrar algún tipo de inestabilidad con respecto al tiempo, ya sea al interior del pulso o en la forma de agruparlo. No obstante, las elaboraciones de la extemporización se desprenden de la sección que las precede y concluyen en la sección siguiente; mientras que el recitativo generalmente está separado de las secciones vecinas por fermatas, lo que parece darle una cierta autonomía.

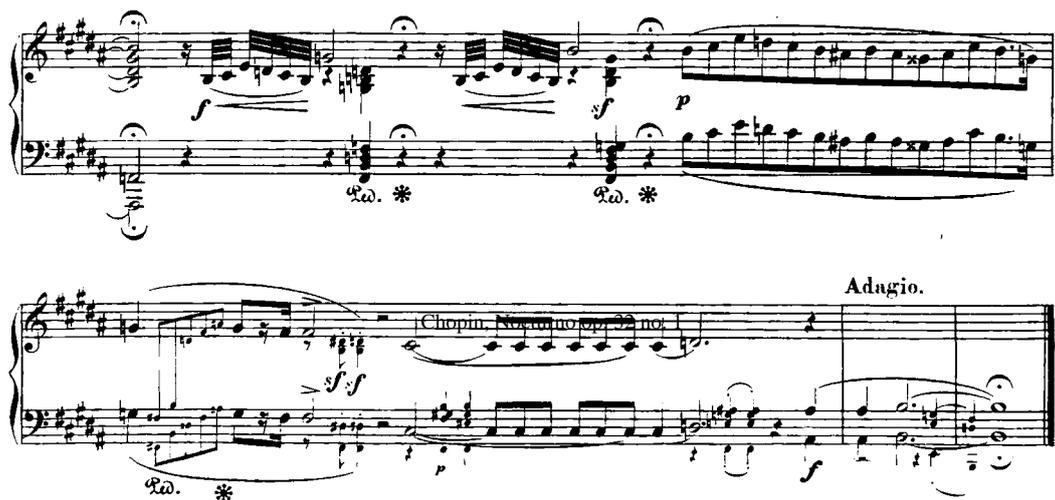
<sup>27</sup> El término utilizado por Czerny es "preludieren", Alice L. Mitchell lo traduce al inglés como "preludizing".

<sup>28</sup> Czerny op. 200, trad. Mitchell, pg 23

Un híbrido entre recitativo y elaboración puede ocurrir entre dos secciones, como sucede en el tercer movimiento de la sonata op. 110 de Beethoven, o en el nocturno op. 32 no. 1 de Chopin, una extensa elaboración es desarrollada en forma de recitativo alternando la melodía con acordes o diferentes tipos de figuración:

The image displays three systems of musical notation for the third movement of Beethoven's Sonata Op. 110. The first system begins with a *Recitativo.* section, featuring a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked *piu adagio*. The second system continues with *adagio* and includes dynamic markings such as *p*, *tutte le corde*, *ritar.*, *dando*, *cantabile*, and *una corda*. The third system shows *meno adagio*, *adagio*, and *Adagio ma non troppo.* sections, with dynamics like *cresc.*, *dim. smorzando*, and *p tutte le corde*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

Beethoven, Sonata op. 110, tercer mov.



Habiendo mostrado estas categorías de análisis del elemento improvisatorio, veremos ahora que el incluirlas al análisis de una obra tiene repercusiones en las decisiones que el intérprete toma tanto en la preparación como en el momento de la interpretación. Dicho lo anterior, pasamos al tercer capítulo, en el cual, esta perspectiva de análisis será aplicada a *Vallée d'Obermann* de Franz Liszt, de la cual existen dos versiones. Debido a la transición que vivió el compositor al retirarse de los escenarios a finales de la década de 1840 para dedicarse plenamente a la composición, es posible considerar que la primera versión, que fue creada en un período de su vida donde estaba activo como intérprete-improvisador, contiene una mayor incidencia de elementos improvisatorios que le dan a la obra una semejanza con la fantasía escrita.

### 3. El elemento improvisatorio en Vallée d'Obermann de Franz Liszt

Liszt es un músico considerado por muchos autores como el improvisador más importante de este período, quien vivió una transición de intérprete-improvisador a compositor, dejando diferentes versiones de algunas obras correspondientes a diferentes etapas de su vida. Por un lado las últimas versiones muestran el desarrollo de una técnica que con menos elementos o menos dificultad conserva el mismo efecto sonoro, incluso en ocasiones potenciado, lo que hace más accesible su interpretación. Por otro lado, como este estudio busca probar, muestran una diferencia en la incidencia de la improvisación y por lo tanto en el elemento improvisatorio que caracterizamos en los capítulos previos.

Uno de los muchos ejemplos de obras de las que Liszt dejó varias versiones, es el primer ciclo de *Anées de pelerinage*, el cual contiene 8 piezas de las cuales *Vallée d'Obermann*, por extensión y elaboración es la pieza principal. Para comparar la incidencia del elemento improvisatorio en las dos versiones que existen de la obra, retomaremos las categorías presentadas en el capítulo anterior para aplicarlas a ambas versiones de la misma.

Como hemos visto, las categorías del elemento improvisatorio aluden principalmente a las técnicas improvisatorias inmersas en la tradición interpretativa de principios del siglo XIX, así como a algunos elementos de improvisación libre encontrados en fantasías y música escrita en forma de fantasía (como las cadenzas de cierre en el concierto o el desarrollo en la forma sonata). Para incluir

estas categorías al análisis de una obra, es importante conocer su contexto dentro de la vida del compositor, así como las técnicas improvisatorias propias del mismo, las cuales se manifiestan en el elemento improvisatorio presente en su música.

En el caso de *Vallée d'Obermann*, Liszt, como mencioné anteriormente, dejó dos versiones que corresponden a dos períodos contrastantes de su vida. La primera fue compuesta entre 1835 y 1838 y, publicada en 1842, está incluida en el ciclo *Album d'un voyageur*. Más de diez años después, entre 1848 y 1854, compuso la segunda versión, publicada en 1855 e incluida en el ciclo *Anées de pelerinage*. Como veremos en el siguiente apartado, estas son etapas muy contrastantes en su vida.

Debido a que Liszt aún estaba activo como intérprete<sup>29</sup> cuando compuso la primera versión y que compuso la segunda después de retirarse definitivamente de su actividad como intérprete para dedicarse plenamente a la composición, considero que la primera debe tener una mayor incidencia de elementos improvisatorios que la segunda. De ser así, este estudio mostrará cómo la improvisación puede pasar a la escritura y cómo encontrarla en la partitura. Esta perspectiva de análisis puede ser aplicada a otras obras tanto del propio Liszt como de otros compositores, lo que permitiría ampliar el panorama de análisis y generar algunas interrogantes que pueden influir tanto en la interpretación como en la concepción de la música de este período.

### 3.1 Del *Album d'un voyageur* a *Anées de pelerinage*

Un aspecto importante que marca el comienzo de esta etapa de transición en la vida de Liszt fue el escándalo que ocasionó su relación con Marie D'Agoult, mismo que provocó que se fugaran a Suiza. La preocupación por las consecuencias que podía tener el relacionarse sentimentalmente con una mujer que además de ser madre de dos hijos era esposa de un conde, lo llevó a fugarse con Marie a Ginebra, una ciudad cuya élite artística e intelectual era activa y de la cual Liszt se volvió miembro. Previo a su llegada, durante la primavera y el verano de 1835, Liszt y Marie hicieron varias incursiones al campo, visitaron el lago Wallenstadt, la capilla de Guillermo Tell y el valle Chamonix. Algunas impresiones de Liszt sobre los paisajes y sonidos de estos lugares fueron capturadas en las piezas de su *Album d'un voyageur*.

---

<sup>29</sup> En este caso interprete hace referencia a la tradición interpretativa de la época, la cual implicaba una aproximación al texto escrito diferente a la que existe actualmente, lo que daba al intérprete la responsabilidad de improvisar en algunas partes. De acuerdo a la tradición interpretativa que existe actualmente sería más acertado decir "intérprete-improvisador".

El efecto producido por la naturaleza de los lugares que visitó, representan el contexto en el que la primera versión de esta obra fue compuesta. Dos eventos importantes determinan la continuación de su transición: su encuentro con S. Thalberg en 1837 y un viaje a Viena para dar 10 recitales como apoyo a las víctimas de una terrible inundación en Pest en 1838. Especialmente este último representó un parteaguas en su vida, ya que marcó su regreso oficial a las actividades concertísticas, atrayendo gran atención<sup>30</sup>. Pronto empezó a componer las primeras versiones de algunas de las piezas que años después serían incluidas dentro del segundo año de *Anées de pelerinage*, como los tres sonetos del Petrarca, *Il penseroso*, *Sposalizio* y sobre todo la sonata *Dante*. Su relación con Marie hasta este punto ya estaba decayendo.

En 1839 Liszt comenzó una gran gira de conciertos que duró casi 8 años, al final de la cual conoció a Carolyne von Sayn-Wittgenstein, con quien tuvo una relación que, así como la que tuvo con Marie d'Agoult, coincide con grandes cambios en su vida. Principalmente el retiro de la escena pública y su establecimiento en Weimar como maestro de capilla de una corte menor determinan este nuevo período. Lo anterior resulta excepcional considerando que él era uno de los principales músicos independientes que no dependían de este tipo de trabajo, no obstante, generó las condiciones necesarias para dedicarse de lleno a la composición. En los 13 años que vivió en Weimar, retomó obras que compuso en etapas anteriores, creando muchas de las que ahora son consideradas sus mejores obras. Es en este período donde el *Album d'un voyageur* es recompuesto dando origen al ciclo *Anées de pelerinage*, donde la segunda versión de *Vallée d'Obermann* está incluida.

El término que comúnmente es extendido a toda la música que pretende representar este tipo de contenidos sin recurrir a la palabra cantada es el de *música programática*,<sup>31</sup> concepción que fue originalmente presentada por Liszt en 1855.<sup>32</sup> En el caso de *Vallée d'Obermann*, Liszt hace referencia a la novela *Obermann* de E. P. de Senancour así como al poema *Childe Harold's pilgrimage* de Lord Byron, ambas obras asociadas a situaciones de la vida del propio compositor, cuyos personajes principales gozan de la naturaleza de los lugares por donde viajan huyendo de decepciones pasadas.

---

<sup>30</sup> Alan Walker, grove

<sup>31</sup> *programme music*

<sup>32</sup> Definíó "programa" como un prefacio añadido a una pieza de música instrumental, con el cual el compositor pretende proteger al oyente de una apreciación incorrecta y dirigir su atención a la idea poética. Roger Scruton, Grove Dictionary.

Al corresponder a dos contrastantes períodos de la vida del compositor, es posible afirmar que los contenidos extramusicales, así como el elemento improvisatorio, inciden de manera diferente en las dos versiones de esta obra. Por un lado, en la primera versión el escape al campo y las impresiones sobre la naturaleza estaban presentes, mientras que en la segunda eran un recuerdo que era posible mirar de manera panorámica. Por otro lado, el retomar obras compuestas anteriormente en esa nueva etapa en la que decidió dedicarse plenamente a la composición, puede manifestar una intención de “mejorar” las obras a través de perfeccionarlas o completarlas. Si la segunda versión tiene menos incidencia de elemento improvisatorio, ese “mejorar” puede implicar una consideración del elemento improvisatorio más moderada por parte del compositor, lo que correspondería con ese nuevo paradigma interpretativo que requería una escritura más “completa” de la música.

Habiendo observado el contexto general de la obra, veamos ahora la presencia del elemento improvisatorio en ella, aplicando las categorías mostradas en el capítulo anterior al análisis principalmente de la primera versión, donde se presenta con mayor incidencia.

### 3.2 Análisis

Para ubicar la presencia del elemento improvisatorio en una pieza, es necesario conocer su estructura interna así como sus principales regiones armónicas, motivos y temas. De ahí que la perspectiva del elemento improvisatorio, más que un análisis en sí mismo, sea un complemento a un análisis más amplio y profundo. Expondré brevemente, entonces, los principales componentes de la obra (estructura, armonía y temática) en principio, para después identificar y ubicar las categorías del elemento improvisatorio expuestas en el capítulo anterior. Esto con el fin de comparar paralelamente la incidencia de la improvisación en las dos versiones de *Vallée d'Obermann* de las que hablamos en el apartado previo.

#### *Vallée d'Obermann, Album d'un voyageur* (1842)

La primera versión está construida con tres principales secciones que, por su estructura y sus relaciones temáticas y armónicas, asemejan una forma sonata. Precedida por una introducción de 23 compases, la primera sección consta de dos series principales de ideas a las que llamaré *primera* y *segunda función* respectivamente. De la misma manera que en la exposición de la forma sonata, la primera función está en la tonalidad original (*mi menor*) y la segunda función en el relativo mayor (*sol mayor*). A manera de desarrollo, la segunda sección carece de estabilidad tanto estructural como

armónica, ya que consta de una serie continua de modulaciones que culminan en la dominante. La tercera sección, como en la sonata, es una recapitulación que presenta la primera función en la tonalidad original (*mi menor*) y la segunda función en el homónimo mayor (*mi mayor*).

La obra esta construida con un motivo que consiste en una sucesión de segundas descendentes con un ritmo de cuarto-mitad-cuarto, en un compás de 4/4, con una fermata en el segundo tiempo. Lo anterior, dadas la transformaciones a la que es sometido, se percibe como un patrón corto-largo-corto. Este motivo está presente en todas las secciones de la pieza, ya sea como parte de un tema o como parte de un desarrollo motivico. Veamos ahora cómo las categorías del elemento improvisatorio se presentan en esta obra.

La presencia de la variación melódica se encuentra principalmente en la introducción y en el desarrollo, combinada con variación textural. En el compás 9 presenta un despliegue descendente de octavas precedido por el motivo “a”, que es variado en su homólogo del desarrollo, en el compás 89. La variante del desarrollo presenta variaciones en el diseño del despliegue de octavas y en el ritmo del motivo “a”. Paralelamente los acordes que acompañan a la primera se transforman en un trémolo en el registro grave en la segunda, variando la textura:

Recitativo.

*marcato*

10

Rea

This musical score for Compás 8 shows a recitativo section. The upper staff contains a melodic line with a descending octave run, marked with a fermata and the number 10. The lower staff features a tremolo accompaniment. The tempo/mood is marked *marcato*. The key signature has one sharp (F#).

Compás 8

Recitativo *sempre a capriccio*

*tremolando* *f marcato* *diminuendo*

6 5

Rea

This musical score for Recitativo *sempre a capriccio* shows a melodic line with a descending octave run, marked with a fermata and the number 6. The lower staff features a tremolo accompaniment. The tempo/mood is marked *tremolando*, *f marcato*, and *diminuendo*. The key signature has one sharp (F#).

Otra variación la encontramos en la segunda función de la exposición. En la primera aparición del tema, en el compás 43, éste es presentado con textura de arpeggios con melodía octavada y con acorde mientras que en la segunda, en el compás 62, la armonización de la melodía es reiterada en dieciseisavos y el arpeggio se transforma en acordes que saltan entre el registro grave y medio:<sup>33</sup>

Compás 43

Compás 62

Dos casos representativos de elaboración se encuentran entre el desarrollo y la reexposición; y entre la primera y la segunda presentación del tema en la segunda función. El primero (compás 141)

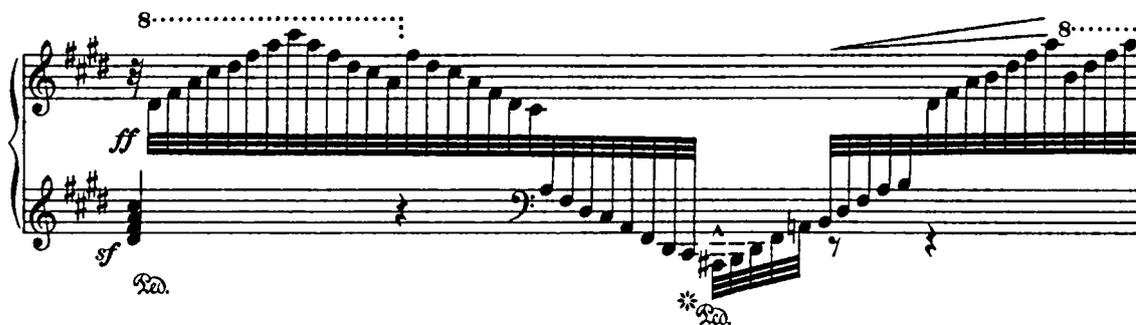
<sup>33</sup> Esta variación textural ocurre de la misma forma en la reexposición

presenta el motivo “a” entre la quinta (*Fa#*) y la tercera (*Re#*) del acorde para luego suspender la melodía con una fermata en la novena (*Do*) que resuelve dos octavas abajo después de una escala descendente:



Compás 141

El segundo caso, en el compás 178, también es en la dominante con la novena suspendida y la fundamental omitida, aunque en este caso sí está medido. Un arpeggio largo que recorre todos los registros del teclado resuelve a la novena a la mitad del compás. Continúa con el arpeggio hasta llegar a la octava, misma que repite con octavas quebradas que se unen para preparar la siguiente textura de acordes repetidos:



Compás 178

Como es predecible en la sonata, hay mayor concentración de elementos improvisatorios en el desarrollo, por lo que la incidencia de elementos de fantasía es más factible ahí que en otras secciones. No obstante, en esta pieza encontramos elementos improvisatorios en prácticamente todas las secciones, lo que puede ser muestra de la influencia de la improvisación en el proceso compositivo de Liszt durante este período. En la segunda función de la exposición, por ejemplo, presenta un caso de repetición fragmentada en la tercera repetición del tema, cuando éste no es repetido inmediatamente como en la segunda, sino que tiene una extensión de tres compases. Primero fragmenta la frase repletiendo solo el último compás, que entre el segundo y tercer tiempos

del compás contiene una síncopa acentuada en la sexta del acorde que resuelve a la quinta. La frase es fragmentada nuevamente, cuando esa segunda descendente producida al resolver la tensión de la sexta es repetida por dos compases en la sexta y la novena:<sup>34</sup>



Una de las apariciones de fragmentación en el desarrollo se encuentra en combinación con la secuencia dentro del *prestissimo*, en el compás 114. Cuando un fragmento del pasaje de octavas quebradas es repetido variando la disposición de las octavas, que ahora son alternadas. Éste es luego fragmentado repitiendo sólo el principio del pasaje:<sup>35</sup>



La secuencia se encuentra tanto en la exposición como en el desarrollo, generalmente con una sola repetición. En el compás 51, antes de repetir por tercera vez el segundo tema presenta una frase que empieza en *mi menor*, y que combina el principio del tema con una melodía ascendente en octavas que culmina en la dominante de *sol* (*re* 7). Ésta frase es repetida inmediatamente empezando en *sol menor* para terminar en la dominante de *si bemol mayor* (*fa* 7):<sup>36</sup>

<sup>34</sup> Ver también la repetición fragmentada al f

<sup>35</sup> Ver fragmentación del compás 103-107

<sup>36</sup> Ver secuencia en cc 38-39



re 7 fa 7

cc. 51 - 54

En el desarrollo se presenta en el compás 108, cuando el pasaje de octavas quebradas que se desprende del acorde disminuido de *la*, es inmediatamente repetido un tono arriba:<sup>37</sup>

52 **Prestissimo.**  
*furioso*

cc. 108 - 113

E 1

recitativo, por otro lado, se encuentra principalmente antes y después del desarrollo, aunque el principio del desarrollo también se presenta como un recitativo que recuerda a la introducción en la indicación *recitando*. La conexión entre el final de la segunda función de la exposición y el principio del desarrollo, en el compás 76, es una gran elaboración que empieza alternando el motivo “a” con una escala ascendente acompañada de acordes y termina preparando el trémolo del desarrollo. En ella se aprecia un híbrido entre recitativo y elaboración que muestra la interconexión entre el elemento de fantasía y el elemento de extemporización:<sup>38</sup>

cc. 76 - 87

<sup>38</sup> Ver también recitativo en cc 130-141

*Valle d'Obermann, Anées de pelerinage (1855)*

En el caso de la versión de 1855, las diferencias en la incidencia del elemento improvisatorio son muy notables, además de que la estructura de la pieza es otra. Conserva una sección central de carácter improvisatorio precedida por dos secciones con material temático diferente, así como una recapitulación posterior, por lo que se asemeja también a una forma sonata. No obstante, la relación entre la primera y la segunda serie de ideas, no es de primer grado menor - relativo mayor (*mi menor - sol mayor*), como en la sonata, sino que la segunda serie de ideas aparece en el sexto grado (*do mayor*). Esto hace que se perciban como dos secciones diferentes y no dos partes de una sección más grande. La recapitulación es directamente a la segunda serie de ideas, como sucede en la sonata op. 31 no. 2 de Beethoven o la op. 35 de Chopin, sin embargo en estas últimas el desarrollo está construido con el material temático de la primera función, por lo que la reexposición se da directamente sobre la segunda función. Eso no ocurre en la pieza que ahora nos ocupa, donde la tercera sección no presenta relaciones temáticas con ninguna de las secciones anteriores más que un

par de insinuaciones del segundo tema en mi menor en los compases 129 y 131. Por ello, aunque algunos académicos la consideran una forma sonata,<sup>39</sup> también puede ser una forma A B C B’.

Como ya he mencionado, la presencia del elemento improvisatorio es muy moderada comparada con la primera versión. El desarrollo es el mismo en ambas versiones, salvo ajustes de carácter técnico que facilitan la ejecución de los pasajes sin afectar efectividad (incluso aumentándola), pero la incidencia de elementos improvisatorios es la misma en ambas versiones. Sin embargo, fuera del desarrollo solo aparecen una secuencia, dos casos de elaboración y uno de variación textural. Este último se presenta en la segunda área temática igual que en la primera versión, aunque aquí solo se presenta en la recapitulación y no en la exposición. En el compás 170 la textura suave en tres partes de la primera aparición del tema es variada en el compás 188 en donde se da con repetición de acordes:

Nótese que la articulación es un elemento importante de contraste en esta variación. Otro elemento notable es que en la primera, el tema tiene un compás más, con el que posterga la resolución de la dominante, lo que en la segunda no sucede ya que resuelve después del cuarto compás. Este contraste le da una autonomía a la variación, que permite ser considerada una transformación

<sup>39</sup> Ver Bora, Lee “Franz Liszt’s Vallée d’Obermann from the *Années de Pèlerinage, Première Année, Suisse: A Poetic Performance Guide*” (2013)

temática cuya esencia es la variación textural. Esto ocurre con más claridad entre estas apariciones del segundo tema y su homólogo anterior al desarrollo, en do mayor, donde la repetición de los acordes es constante y el tema está escrito con valores rítmicos mayores:



Pasando a la categoría de elaboración, únicamente se presentan dos casos que se encuentran antes y al final del desarrollo (cc. 118 y 169 respectivamente) como conexiones entre las secciones correspondientes:



compás 118



compás 118

Es importante mencionar que la indicación *quasi cadenza* en ambas elaboraciones no fue escrita por Liszt, sino por el editor, haciendo referencia a la libertad inherente a la ausencia de metro.

Antes de la coda, en el compás 200, presenta una secuencia que consiste en el comienzo del segundo tema con octavas en la mano izquierda y acompañamiento de acordes repetidos en la derecha, luego es repetido invirtiendo los roles de la mano y armonizando la melodía. Este pasaje es repetido íntegro una tercera arriba para modular de nuevo a *mi mayor*:

The image displays two musical staves, numbered 200 and 202, representing piano notation. Each staff consists of a treble clef and a bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The first staff (200) begins with a fortissimo (ff) dynamic. The right hand plays a sequence of chords, while the left hand plays octaves. A 'rinforz.' (ritornello) section follows, where the roles are inverted: the right hand plays octaves and the left hand plays chords. The second staff (202) repeats this sequence, but with the octaves in the right hand and chords in the left hand. The 'rinforz.' section in the second staff is marked with an '8' above it, indicating an octave shift. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

En primer lugar es interesante notar la moderación con la que el elemento improvisatorio aparece en la segunda versión. El elemento de fantasía es eliminado totalmente tanto de la primer área temática como de la segunda, así como en la recapitulación, mientras que el desarrollo permanece temáticamente igual al de la primera versión, pero escrito de una manera mucho más económica técnicamente.

Hay un caso interesante de tratamiento de material en la primer área temática de la segunda versión que llama la atención por las relaciones entre textura, repetición y variación (compases 20 - 25). A la vez que fragmenta la frase va disminuyendo la densidad armónica y aumentando el valor rítmico de la melodía:

Este

tipo de pasajes

construidos de una manera más compleja, no ocurren en la primera versión, donde la construcción de los pasajes así como de sus conexiones están más influenciadas por recursos improvisatorios. Lo que en la primera versión implica el desarrollo del elemento improvisatorio, en la segunda versión es eliminado o simplificado en gran medida. Un ejemplo de ello es la elaboración que precede al desarrollo. Mientras que en la primera versión es una extensa elaboración, en la segunda es muy breve:<sup>40</sup>

cc. 76 - 87  
Primera versión

<sup>40</sup> ver ejemplos en pp 41 y 43 respectivamente.



c.118  
Segunda versión

La fragmentación con la que extiende la tercera aparición del segundo tema en la exposición de la primera versión es eliminada en la segunda versión, donde no hay tercera repetición del segundo tema ni fragmentación:

A musical score for a piano piece. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The score is marked 'più cresc. con agitazione'. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. There are several dynamic markings and articulation marks. The piece ends with a double bar line and a sharp sign (#).

cc. 58 - 60  
Primera versión

En la segunda versión esta tercera aparición del tema es eliminada, y con ella la fragmentación que precedía a una variación textural, misma que ahora presenta material temático nuevo derivado del segundo tema.

Estos ejemplos nos permiten ver con detalle las diferencias entre las dos versiones, no obstante, es importante tener una mirada panorámica sobre ellas. Con ese fin, las siguientes tablas muestran un resumen de la forma y la estructura interna de las piezas, con el elemento improvisatorio incluido:

*Vallée d'Obermann* (1834)

*Vallée d'Obermann (1855)*

<b><u>Sección</u></b>	<b><u>Compás</u></b>	<b><u>Armonía</u></b>	<b><u>Tema/Motivo</u></b>	<b><u>Tempo</u></b>	<b><u>E. improv.</u></b>
<b>INTRODUCCIÓN</b>	1 - 22				
	• 1	No establecida (e) a°-d°	mot. a	<i>Non troppo lento</i>	<i>Recitativo</i> <i>V. melódica</i>
	• 9	C#7-c#°-D7- B7-f#°-B7	mot. a	<i>Recitando</i>	<i>Elaboración</i>
<b>EXPOSICIÓN</b>	1 - 75				

1ª función	23 - 42	mi menor	T. A	<i>Sostenuto</i>	<i>Secuencia Fragmentación</i>
	• 23	(e)	mot. a		
	• 33	(B9 - B+7)			
2ª función	43 - 75	sol mayor		<i>sempre un poco ritenuto ed indeciso il tempo</i>	<i>V. textural Secuencia Fragmentación</i>
	• 43	G	T. B		
	• 55	Bb			
	• 62	G	T.B'		<i>V. textural. Recitativo Elaboración</i>
		no establecida			

<b>DESARROLLO</b>	76 - 141	No establecida, transicional.			
	• 76	e - d - d°	mot. a	<i>Lento</i>	<i>Recitativo V. melódica</i>
	• 89	C#7 - B7		<i>a capriccio</i>	<i>Fragmentación V. melódica</i>
	• 98	e - A7		<i>(accelerando)</i>	<i>Fragmentación</i>
	• 108	a° - e°		<i>Prestissimo</i>	<i>Fragmentación</i>
	• 117	f° - F		<i>(accelerando)</i>	<i>Elaboración Fragmentación</i>
	• 131	F - B		<i>(ritardando)</i>	<i>Recitativo Elaboración</i>

<b>REEXPOSICIÓN</b>					
1ª función	142 - 157	mi menor	T. A	<i>Come prima</i>	<i>Secuencia Fragmentación Elaboración</i>
	• 142	e - C - B	mot. a		
	• 152	B			<i>V. textural</i>
2ª función	159 - 200	mi mayor	T. B, B'	<i>Un poco più lento</i>	<i>Elaboración</i>
	• 159	E	mot. a'	<i>(accelerando)</i>	<i>V. textural</i>
	• 180		mot. a	<i>il più presto possibile</i>	
Coda	201 - 209				

<b>Sección</b>	<b>Compás</b>	<b>Armonía</b>	<b>Tema/Motivo</b>	<b>Tempo</b>	<b>E. I.</b>
Primera área temática	1 - 74	Mi menor inestable			
	1	e -	T. a (mot. a)	<i>Lento assai Più lento</i>	
	34		T. a'	<i>Tempo I</i>	

Segunda area temática	75 - 118	Do mayor			
	75	C - A	T. b (mot. a)	<i>Un poco piú di moto ma sempre lento</i>	
	94	A - d°	T. b'	<i>(piú appassionato)</i>	<i>Elaboración</i>
Desarrollo	119 - 169	Mi menor inestable			
	119	C#7 - B7	mot. a		<i>Recitativo V. melódica</i>
	128	e - A7	mot. a	<i>Piú mosso</i>	<i>Fragmentación</i>
	139	a° - e°	mot. a	<i>Presto</i>	<i>Secuencia</i>
	148	f° - f	mot. b	<i>in tempo</i>	<i>Elaboración Fragmentación</i>
	161	f - B	mot. a	<i>Lento</i>	<i>Recitativo Elaboración</i>
Recapitulación	170 - 207	Mi mayor			
	170	E - G#	T. b''	<i>Lento</i>	
	184	E - B	T. b'''		
	188	E - G#	mot. a	<i>sempre animando sin' al fine</i>	<i>Variación textural</i>
	200	Eb - B			
Coda	204 - 216	E	T. b''''		

Después de revisar las diferencias entre ambas versiones de la obra, queda claro que una desmedida concentración del elemento improvisatorio hace que disminuya la claridad de la forma, y con ello la unidad de la obra. En cambio cuando es más medido y claramente delimitado, como sucede en la segunda versión, la unidad y el sentido de la obra se presentan con mayor claridad. Esto nos lleva a pensar que el elemento improvisatorio representa a la vez un espacio para el desarrollo creativo por parte del intérprete y una razón para elegir una interpretación apegada totalmente al texto escrito. Esta propuesta es un punto de partida para el análisis de otras obras tanto de Liszt como de otros compositores/intérpretes de este y otros períodos de la música escrita.

### 3.3 Conclusiones de análisis

Como podemos ver, la segunda versión tiene una estructura enteramente diferente, en principio debido a que la introducción es eliminada, empezando directamente con la primera serie de ideas, que ahora es considerablemente más extensa y tiene material temático nuevo. La sección central, el desarrollo, permanece estructural y temáticamente igual presentando mayor concentración de elementos improvisatorios que las demás secciones. Solo son añadidas variantes en las figuraciones de algunos pasajes, que los hacen más accesibles técnicamente. La recapitulación es directamente al tema principal de la segunda serie de ideas (Tema B), mientras que la primera versión recapitula primero a la primera función y luego a la segunda función.

Notablemente, en la segunda versión, el elemento improvisatorio se presenta de una manera más mesurada, apareciendo solo entorno a la sección central y en la recapitulación. Si bien esto le da una estructura más sólida (o menos inestable) debido a la reserva de elementos improvisatorios, disminuye por otro lado el gesto de inestabilidad y libertad de la improvisación, con lo que ubica claramente la posible intervención creativa del intérprete. Al estar más impregnada de elementos improvisatorios, la primera versión se presenta como una fantasía en forma de sonata, probable muestra de que, en este período de la vida del compositor, la improvisación formaba parte de su proceso creativo.

Después de haber hecho este análisis es notable, en primer lugar, la correspondencia de la disminución y el cambio en la distribución de elementos improvisatorios en la obra con la transición en la vida del compositor. Es decir, el hecho de que Liszt, al buscar una mejora en su obra (asumiendo que al recrearla estuviera buscando mejorarla) modere la presencia del elemento improvisatorio y lo distribuya de una manera más ordenada, parece lograr darle más efectividad y unidad a la obra. Es importante recalcar que el elemento improvisatorio no desaparece, sino que es moderado y reorganizado, lo cual abre la posibilidad de mirar desde esta perspectiva de análisis obras de otros compositores.

Por otro lado, queda claro que independientemente de si el compositor escribió algunos pasajes después de haberlos improvisado o no, hay elementos en la partitura que están vinculados a la improvisación, ya sea por la tradición (o paradigma) interpretativa o por su vínculo con la fantasía (o cualquiera de sus derivaciones como preludios, cadenzas, etc.). Lo anterior puede ser polémico, especialmente en la categoría de repetición, ya que no existe forma de asegurar que éste u otros recursos tengan su origen exclusivamente en las prácticas improvisatoria. No obstante, nuestra

intención no ha sido la de establecer orígenes unívocos, sino la de mostrar un vínculo entre una práctica de escritura que se volvió hegemónica hacia mediados del siglo XIX y una práctica de improvisación que tendió a desaparecer en esas mismas fechas

## B) EPÍLOGO

Uno de los primeros impactos que considerar al elemento improvisatorio como componente de análisis tuvo en mí fue la necesidad de desarrollar la habilidad de improvisar para entender con más claridad la idea musical en obras como esta. Esto debido que la improvisación formó parte de las bases sobre las que fue escrita, como proceso creativo por parte del compositor o como elemento de una tradición interpretativa. Considero que la habilidad de elaborar un discurso musical propio

(como sucede al hablar), impacta sobre la expresión de las ideas musicales escritas en la partitura, especialmente en las ideas que contienen al elemento improvisatorio. He notado que la pura disposición a la improvisación genera un cambio en la postura en el proceso de preparación y una mayor conciencia tanto de la forma como de la estructura interna de la pieza.

Si un intérprete que puede improvisar considera que su habilidad le permite variar el texto escrito, ¿qué tan inapropiado sería inventar o variar estos pasajes con el argumento de regresar a una tradición interpretativa vinculada a la práctica improvisatoria, de donde estos pasajes provienen en primera instancia?; ¿De qué manera la improvisación aproxima la interpretación de algunas obras a los usos de la época? La respuesta que se dé a esa interrogante determina en parte la postura del intérprete hacia la interpretación, misma que se toma desde diferentes perspectivas teniendo en cuenta la habilidad de improvisar o no. Las interpretaciones de Vladimir Horowitz y Arcadi Volodos de Vallée d'Obermann son ejemplos de esta variación del texto escrito que, en ambos casos, se presenta de una manera muy pertinente considerando la ubicación y las características de las variantes.

Este impulso por desarrollar la habilidad de improvisar, ha repercutido tanto en la concepción de la obra como en mi actividad como intérprete. Elijo basar mi interpretación totalmente en el texto escrito, no debido a una supuesta “fidelidad” a la obra, sino a que mis habilidades improvisatorias no están en condiciones de elaborar un discurso que pueda sustituir alguno de los elementos improvisatorios escritos por Liszt (al contrario considero que, en algunos casos, hacerlo sería más fidedigno). No obstante, se abre un espacio de posibilidad que impacta directamente a mi interpretación y amplía el panorama de mi desarrollo como intérprete.

Al interpretar de esa manera una obra escrita, el lugar en donde recae mi responsabilidad como intérprete es en la manera de expresar la música, sin variar el texto. Al menos eso es lo que se busca bajo ese paradigma, aunque no siempre es posible lograrlo. Esto ocasiona que, al ser repetidos continuamente durante la preparación de la obra, los pasajes que contienen elementos improvisatorios pierdan la unicidad característica de lo improvisatorio, lo que me hace cuestionar: ¿Hasta qué punto se les puede devolver esa característica de “ser por primera vez sonado” de lo improvisado a algunos pasajes de la obra? ¿Buscar un efecto “como improvisado”, es una posibilidad frente al elemento improvisatorio? Ante estas interrogantes es necesario tomar una decisión en el momento de la interpretación. La pura pregunta genera una actitud de búsqueda que puede hacer que suene diferente cada repetición, lo que implica tener tantas posibilidades, que sea

posible elegir en el momento de la interpretación, sin previa preparación, lo que genera una diferencia notoria en el resultado sonoro.

Como hemos visto, el elemento improvisatorio nos hace cuestionarnos, considerando su origen, cómo interpretar un pasaje que contiene reminiscencias de las técnicas de improvisación que todavía eran vigentes a inicios del siglo XIX. Una posibilidad interpretativa, por lo tanto, es buscar que suene “como improvisado”, lo que desprende una serie de interrogantes en torno a esa manera de sonar; otra es limitarnos a hacer sonar lo que está escrito en la partitura “correctamente”, con todo lo que ese término implique. Sin embargo, ¿no sería liberando al elemento improvisatorio a la inventiva del intérprete una forma de serle fiel a la obra, considerando la tradición improvisatoria de la época? Esto invita a tomar una postura, una actitud con respecto a la interpretación de la obra.

Independientemente de si se usa en la interpretación o no, la improvisación favorece ese “mirar o moverse hacia adelante” que se requiere debido a que la música transcurre en el tiempo; el “error” pasa a ser una “posibilidad” y deja de perseguirse una presunta exactitud basada en un texto. Esto hace que el intérprete se cuestione qué tan importante sería desarrollar la práctica improvisatoria como forma de materializar sus propias emociones y pensamientos en los sonidos que produce con el instrumento que, considerando la simbiosis que se produce entre su cuerpo y aquél, a final de cuentas es lo único de lo que puede valerse para expresar algo con los sonidos.

Si la música es improvisada, es a la vez creada e interpretada, “composición espontánea” como la llama Keith Jarrett en el documental *The art of improvisation*.<sup>41</sup> Conocer el origen improvisatorio de estos elementos nos conecta con la génesis de la música creada en una época de transición en la que las prácticas improvisatorias decayeron de una manera gradual.

Cuando la interpretación incluye simultáneamente la génesis de la música, lo que suena tiene algo que la música meramente repetida no tiene. ¿Qué es ese algo? Las proporciones de balance, timbre, así como todas las combinaciones de altura y duración de los sonidos son, por supuesto, diferentes entre una y otra forma de hacer música. Además, la combinación de todos los componentes incluye en la primera, ese “ser por primera vez sonado” que se materializa a menor incidencia de las modificaciones que supone el proceso de edición.

---

<sup>41</sup> <https://youtu.be/2KbqjVYztoQ>

## BIBLIOGRAFÍA

Bailey, D. (1992). *Improvisation: Its nature and practice in music*. United Kingdom: The British Library National Sound Archive.

- Benson, B. E. (2003). *The improvisation of musical Dialogue: A Phenomenology of Music*. New York: Cambridge University Press.
- Berkowitz, A. L. (2010). *The Improvising Mind*. New York: Oxford University Press.
- Blum, S. (1998). Recognizing improvisation. En *In the course of performance: Studies in the world of musical improvisation*(27-46). Chicago: Chicago University Press.
- Chiantore, L. (2010). *Beethoven al piano*. Barcelona: Nortedur.
- Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*. Madrid : Alianza Música.
- Czerny, C. (1993). *A systematic introduction to improvisation on the pianoforte op. 200* (Alice L Mitchell, trad). New York: Longman.
- Davison, A. (2006). *Franz Liszt and the development of 19th. century pianism: a re-reading of the evidence*. *Musical Times*, Vol. 147, p. 33. 2014, febrero 5, De Jstor Base de datos.
- Goertzen, V. W. (2011). *Clara Wieck Schumann's Improvisations and Her 'Mosaics' of Small Forms*. En *Beyond Notes. Improvisation in Western Music of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*(153-163). Turnhout: Brepolis.
- Goertzen, V. W.. (1998). *Setting on stage. Clara Schumann's Preludes*. En *In the course of performance: Studies in the world of musical improvisation*(237-260). Chicago: Chicago University Press.
- Hatten, R. S. (2009). *Opening the Museum window: Improvisation and its inscribed values in works by Schumann and Chopin*. En *Musical improvisation: Art, Education and society*(281-295). Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Kalkbrenner, F. (1849). *Traité d'harmonie du pianiste. Principes rationnels de la modulation pour apprendre à préluder et à improviser*. Paris: Leipzig, Breitkopf et Härtel.

Kaltenecker, M. (2011). The "Fantasy-Principle". *Improvisation between Imagination and Oration in the Eighteenth Century*. En Beyond Notes. Improvisation in Western Music of the Eighteenth and Nineteenth Centuries(17-34). Turnhout: Brepolis.

Kinderman, W. (2009). *Improvisation in Beethoven's Creative Process*. En Musical improvisation: Art, Education and society(296-313). Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Martin, E. (2011). *Cadenza Improvisation in Nineteenth Century Solo Piano Music According to Czerny, Liszt and Their Contemporaries*. En Beyond Notes. Improvisation in Western Music of the Eighteenth and Nineteenth Centuries(163-185). Turnhout: Brepolis.

Matthews, W. (2012). *Improvizando: La libre creación musical*. Madrid : Turner Música.

Moore, R. (1992, Junio). *The Decline of improvisation in Western Art Music: An Interpretation of Change*. International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, vol. 23, pp. 61-84. 2013, abril 18, De Jstor Base de datos.

Nettl, B. (1998). *Introduction: An art neglected in scholarship*. En In the course of performance: Studies in the world of musical improvisation(1-26). Chicago: Chicago University Press.

Newman, W. S. (1972, abril). *Liszt's Interpreting of Beethoven's Piano Sonatas*. The Musical Quarterly, vol. 58, pp. 185-209. 2014, enero 28, De Jstor Base de datos.

Pestelli, Giorgio (1977). *Storia della musica*, vol. VI: *L'età de Mozart e di Beethoven*. E. D. T EDIZIONI di Torino.

Rasch, R. (2011). *Introduction: The volatility of musical composition*. En Beyond Notes. Improvisation in Western Music of the Eighteenth and Nineteenth Centuries. Turnhout: Brepolis.

Stewart-MacDonald, R. (2011). *Improvisation into composition. The First Movement of Johann Nepomuk Hummel's Sonata in F-sharp Minor, Op. 81*. En Beyond Notes. Improvisation in Western Music of the Eighteenth and Nineteenth Centuries(129-153). Turnhout: Brepolis.

Temperley, N. (2009). *Preluding at the Piano*. En *Musical improvisation: Art, Education and society*(323-342). Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

(Thayer, Alexander Wheelock/Forbes, Eliot (ed.), 1967. *Thayer's life of Beethoven. Revised edition*. Princeton, Princeton University Press)

Walker, A. (1977, septiembre). *Liszt and the Keyboard*. *The Musical Times*, Vol. 118, pp. 717+719-721. 2014, febrero 5, De Jstor Base de datos