

## TRASCENDENCIA PARA EL FUTURO PROFESIONAL DE “IMPROVISAR” CON LA IMPROVISACIÓN

### *IMPORTANCE FOR THE FUTURE PROFESSIONAL OF "IMPROVISAR" WITH IMPROVISATION*

Carlos Galán Bueno  
Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

#### RESUMEN

El autor hace un recorrido a través de la antigua carrera de acompañamiento e improvisación, paulatinamente abandonada en los sucesivos planes de estudio de música de los conservatorios españoles. Aborda el contraste entre el haber sido los pioneros de Europa a dedicar una revolucionaria atención a la improvisación hasta la actual situación de tremendo abandono, mientras que, siguiendo las directrices de Bolonia, en el panorama europeo va cobrando un progresivo relieve. El presente estudio plantea la defensa de un itinerario de la especialidad, repasando detenidamente las bondades de la improvisación y las numerosas salidas laborales que facilita su aprendizaje.

**Palabras clave:** Improvisación, acompañamiento, correpetición, lectura a vista.

#### ABSTRACT

The author makes a journey through the gradual abandonment in the music curricula of the Spanish conservatories of the old career of Accompaniment and Improvisation. He deals with the contrast of going from being pioneers in Europe with a revolutionary attention to Improvisation to suffering a tremendous abandonment, while in the European panorama, following the guidelines of Bologna, it is gaining a progressive importance. The study raises the defense of an Itinerary of the specialty, with a careful review of the benefits of improvisation and the numerous work outlets that facilitate their learning.

**Keywords:** Improvisation, accompaniment, correpetition, sight-reading.

## PREÁMBULO

Catástrofe. La desaparición del título de Improvisación y acompañamiento no pudo conceptuarse de otra manera. Sin entrar en terrenos apocalípticos, el diccionario de la RAE nos recuerda que catástrofe (καταστροφή *katastrophé*, derivación de καταστρέφειν *katastréphein*) significa 'abatir, destruir'. Se describe como suceso desdichado en el que se produce gran destrucción, con grave alteración del desarrollo normal de las cosas. Coloquialmente se entiende como cosa mal hecha o de mala calidad. Y siendo una carrera que tenía tanta relevancia, la desdichada y desafortunada intervención ministerial produjo una completa destrucción de un perfil laboral que sólo esta carrera posibilitaba, alterando unos estudios (hasta su casi completa desaparición) que desnaturalizaba en una desperdigada y parcial oferta de asignaturas secundarias. Naturalmente, fue una propuesta nociva para las enseñanzas musicales y que empeoró la calidad de las mismas. Creemos que es el momento de enmendar la situación y recuperar un estatus que, pionero en Europa, nunca debió perder. Es un escenario habitual aquel en el que un pianista de gran solvencia en concursos de interpretación fracase estrepitosamente al obtener una plaza de pianista acompañante de danza en un conservatorio nacional, de profesor de piano complementario o responsabilizándose de una clase de improvisación. Similar sensación de impotencia encontrará el intérprete que se enfrenta al acompañamiento de obras del repertorio barroco sin el conocimiento del bajo continuo o del lenguaje contemporáneo, ante la realización de un pasaje aleatorio o de una pequeña performance teatral. Decididamente, suprimir de los estudios superiores la carrera de improvisación fue una catástrofe.

## EL PROGRESIVO ABANDONO DE LA IMPROVISACIÓN

Cuando exponíamos el currículo de la antigua carrera de Improvisación a los colegas europeos, nos miraban asombrados, con una mezcla de sana envidia y admiración. A finales del XX, en Europa, la Improvisación sólo era visible puntualmente en las enseñanzas continentales en los estudios de los organistas franceses alemanes o nórdicos, en la música antigua de los Países Bajos o Suiza o en la correpetición centroeuropea. En ese desolador escenario continental, nuestra dedicación y empeño eran sobresalientes y no tenían igual. No es este el momento ni el lugar para recordar una propuesta novedosa que ya recogimos en diversos artículos<sup>1</sup>. Simplemente entresaco el párrafo inicial del primero de ellos (Galán, 1999) :

La cátedra de dicho Conservatorio Superior, con Emilio Molina al frente y con Camilo Williard, Sebastián Mariné y el que redacta estas líneas, operó una transformación radical en todos sus contenidos, objetivos y metodología. Se inició la “revolución” incorporando materias que eran de perentorio tratamiento, como el bajo americano (armonía de jazz) y unos rudimentos de improvisación. Pero la gran renovación pedagógica estaba por venir y en los 3-4 años siguientes, la susodicha cátedra emprendió una transformación en sus objetivos y contenidos de difícil parangón en toda la historia de las enseñanzas superiores españolas. Consistió ésta en incorporar la Improvisación no sólo como asignatura en igualdad de importancia al resto de las que anteriormente se trabajaban, sino como objetivo prioritario y ulterior de toda la actividad del aula. De este modo, el resto de las asignaturas impartidas (reducción orquestal, bajo continuo barroco, bajo cifrado clásico y de jazz, acompañamiento de melodías, lectura a primera vista y transporte) se constituyeron como diversas ópticas (en cuanto a modos y estilos) de acercarse a la improvisación...el contenido básico perseguido es que el estudiante (especialmente el pianista) sea capaz al final de sus

<sup>1</sup> Galán, Carlos. “La improvisación mero acompañamiento”. *Música y educación*. Nº 38, año XII, 2, junio. Madrid, 1999; pp.123-134. Del mismo, “La improvisación mero acompañamiento (II)”. *Música y educación*. Nº 87, año XXIV, 3, octubre. Madrid, 2011; pp. 215-221

estudios de -como ya ha quedado plenamente demostrado- improvisar formas muy diversas dentro de todo tipo de estilos, esto es, abarcando desde la realización de una glosa renacentista, pasando por cualquier tipo de forma clásica (sonata, minuetto, preludio,...) de un barroco, clasicismo o romanticismo, hasta llegar a estilos contemporáneos (aleatoriedad, serialismo,...) y sin dejar de lado formas y estilos populares (jazz, flamenco,...).

Pero en apenas dos décadas, asistimos al colapso y a la inversión de los papeles. En España, de pioneros en Europa pasamos a eliminar todo rastro de la improvisación en la titulación y a una profunda mengua de su trascendencia educativa. Las sucesivas llegadas de la L.O.G.S.E.<sup>2</sup> y posteriormente de la L.O.E.<sup>3</sup> no hizo sino agravar una situación que ya denunciábamos en el mismo momento de sus implantaciones (léanse los artículos de referencia citados en la nota al pie nº 1). Nuestras quejas no fueron tenidas en cuenta como tampoco las encuestas al respecto de los profesionales de la educación<sup>4</sup>. Y como detallábamos en aquellos instantes, se justificó su defenestración por una mayor presencia parcial en el resto de los títulos. Estos agoreros presagios escribíamos<sup>5</sup> hace casi cinco lustros (Galán, 1999) y desgraciadamente se han visto cumplidos:

Todos los apologistas del nuevo Plan ponderan que con él se favorece una formación más global y musical del alumno. No parece ser ésta la opinión de una inmensa mayoría, pero quizás la prueba más concluyente la tengamos precisamente en la supresión de este título y el de Música de Cámara... Acompañamiento era la única carrera en la que al alumno se le exigía amalgamar: un dominio técnico del instrumento, una práctica de música de cámara, un trabajo de análisis en el que intervinieran sus conocimientos armónicos, formales y contrapuntísticos, un emplazamiento de las obras en su época histórica y, por último -y por si ya no resultaran suficientes "requisitos"- una cierta capacidad para la improvisación (o sea, de componer en tiempo real).

La paradoja es que en un nuevo Plan tan especializado como el que se presenta -lo siento por los que ingenuamente piensan lo contrario- el estudiante evidenciará aún más esa ausencia de una formación global. Y es entonces cuando más en falta se echará esta carrera tan amada por los que la impartimos.

Evidentemente el dislate era completo: la ausencia de una titulación propia le hizo perder todo rango educativo y la eliminación de la única fuente formativa válida para muchas especialidades. Hagamos notar que la antigua Carrera de Acompañamiento era, sin discusión alguna, la que más profesionales nutría al campo musical, entre profesores de la especialidad, pianistas acompañantes, pianistas acompañantes de danza, profesores de piano complementario, acompañantes de cine mudo y de espectáculos, por no incluir a todos los profesores de instrumentos que tienen una prueba de lectura a vista en cualquier acceso a orquesta o banda). Por otro lado, su diseminación no hizo sino relativizar su peso formativo que, en cada nuevo plan o modificación del mismo, tiende a ser recortado. Y este proceso va *in crescendo*. En los encuentros para una próxima modificación solicitada por la consejería de educación madrileña, asistimos atónitos a las justificaciones para minimizar su presencia en el currículo de enseñanzas como la dirección orquestal (como si careciera de valor la

<sup>2</sup> Ley Orgánica 1/1990 del 3 de octubre de 1990, de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE), publicada en el BOE del 4 de octubre de 1990. Seguida del Real Decreto 756/1992 del 26 de junio de 1992 *por el que se establecen los aspectos básicos del currículo de los grados elemental y medio de las enseñanzas de música*, publicado el 26 de agosto del 92. Finalmente llegará su implantación al Grado Superior mediante Real Decreto 617/1995 del 21 de abril (publicado en el BOE del 6 de junio de 1995)

<sup>3</sup> Ley Orgánica de Educación 2/2006 de 3 de mayo. B.O.E. nº106. Jueves 4 de mayo de 2006. pp.17.158-17.207. El Real Decreto 1577/2006 del 22 de diciembre establece el currículo de las enseñanzas profesionales (BOE nº18, del 20 de enero de 2007. pp.2853-2900).

<sup>4</sup> Resultó enormemente significativo que las encuestas de APFM (Asociación de Profesionales de las Enseñanzas musicales) en sus boletines de los años noventa recogiesen, entre otros muestreos, que un abrumador 87'34% del profesorado entrevistado estuviera en contra de la supresión de los títulos de Acompañamiento y Música de Cámara.

<sup>5</sup> Galán, Carlos. "La improvisación mero acompañamiento". *Música y educación*. Nº 38, año XII, 2, junio. Madrid, 1999; pp.125

reducción de partituras o la correpetición) o la pedagogía (con similar sensibilidad hacia las necesidades formativas del futuro pedagogo en las que son herramientas imprescindibles la improvisación, concertación y lectura a vista). Tremendo panorama.

Y ya en caída libre, las nuevas directrices educativas, cada vez más proclives a un exacerbado pronunciamiento por imponer currículos de marcada ambigüedad, poblados de huecos terminologías y genéricos contenidos, están llevando la especialidad a un despropósito tras otro. El último, la convocatoria de oposiciones y/o bolsa de trabajo para ocupar una cátedra de improvisación en algunas comunidades autónomas, rescatando pruebas que fueron dismanteladas de nuestros estudios hace décadas por resultar obsoletas, anacrónicas y de nulo interés como elemento evaluador. Así se hicieron en Madrid -repetidamente-, Navarra o Andalucía y nos tememos que se reproduzcan en Murcia o de nuevo en la propia Andalucía. La mayor paradoja fue el que en unas oposiciones para calibrar la capacitación de un candidato para la enseñanza de la improvisación ¡no hubiera ninguna prueba exclusivamente dedicada a la materia! Pero, qué se puede esperar de una administración educativa que ni siquiera contempló inicialmente el impedir el que los candidatos pudieran estar presentes en las pruebas de los restantes aspirantes. En su afán legislador creyeron que nuestra casuística es la misma que la del resto de especialidades estrictamente interpretativas. Y es interpretativa también. Pero al tiempo improvisativa y escuchar las pruebas de los otros candidatos anulaba de facto la validez de su concurso, pues un concursante que realizase posteriormente la misma prueba partiría con una notable ventaja. Evidentemente hay un profundo desconocimiento de nuestra enseñanza.

Entendemos que improvisar musicalmente, es componer en tiempo real. Partir de unos formantes (una forma clásica, un tema estándar de jazz, un palo flamenco, incluso, una lectura a vista de cualquier tipo de partitura, etc.) para generar un discurso musical. Ahora no nos detendremos en discutir la carga creativa o puramente imitativa de la improvisación<sup>6</sup>. *A contrario sensu*, el vulgo identifica la palabra improvisación con un ejercicio mucho menos controlado y así nos lo recuerdan en el DRAE: *Hacer algo de pronto, sin estudio ni preparación*. Por ello podemos manifestarnos de esta manera: Sí, lamentablemente, en España, ministerios y consejerías de educación autonómicas no dejan de *improvisar* con la improvisación y muestran con nuestra disciplina una preocupante falta de miras laborales y formativas.

En cuanto a la que fuera comunidad señora en España en temas de educación musical, Madrid, pronto repasaremos cómo su consejería de educación tuvo en sus manos un proyecto de itinerario en Improvisación ampliamente consensuado con especialistas de todo el país. Pero la atención prestada fue improductiva. Sin embargo, resulta triste comprobar cómo promueven propuestas para un título en jazz, sin imponer primeramente uno en flamenco, que para eso es nato en nuestra tierra. Y, lo que nos resulta más grave, sin atender el que en nuestro itinerario había un amplio abanico de asignaturas de esta nueva propuesta (improvisación en el jazz, armonía de jazz, *jam session* y combo de jazz). En cuanto a que por fin en Madrid se pueda optar a tener un grado superior en, al menos, guitarra flamenca, se empaña cuando comprobamos que en el borrador al que tuvimos acceso sólo había en cuatro años de estudios ¡una asignatura de improvisación flamenca! Realmente hay un serio desconocimiento de la importancia de la improvisación en este lenguaje tan nuestro y ya universal<sup>7</sup>.

## EUROPA SE DECANTA POR APOYAR LA IMPROVISACIÓN

Mientras, el viejo continente demostraba mucha más sensibilidad -y receptividad a los nuevos tiempos profesionales- y poblaba sus conservatorios de grados en la especialidad.

<sup>6</sup> Cf. mis propias observaciones “*La sonorización del silencio. Sonidos en blanco y negro*”. *Música y educación*, nº 69. Año XX, 1, marzo 2007; pp.28-29

<sup>7</sup> Aunque somos críticos con el excesivo protagonismo otorgado al peso de la improvisación en el flamenco, tiene un valor cada vez mayor y éste se ve acrecentado en los tiempos actuales. Invitamos al lector a nuestro último y extenso libro sobre el tema: Galán, Carlos. “*Improvisación en el flamenco. Tratado teórico-práctico*”. Ed. IEM. Madrid: septiembre, 2020.

La apuesta europea por la trascendencia de los estudios de la improvisación ya la recogí<sup>8</sup> en el anterior escrito sobre el tema y los siguientes párrafos estaban extraídos del Tratado de Bolonia que supuestamente condicionaban la legislación LOGSE y LOE:

the students should be able to talk and write about their music making and improvisational skills. Nowadays the ability to improvise at least at some level is already considered to be a Basic skill to all musicians”.

After the pre-college phase, the students should be demonstrate readiness to develop the ability to explore some of the patterns and processes which underlie improvisation (Galán, 2011)

Los estudiantes deberían ser capaces de hablar y escribir sobre la música que hacen haciendo uso de las destrezas adquiridas con la improvisación. No obstante, la habilidad de improvisar, al menos en algún nivel, ciertamente, debe ser considerada como una destreza básica para todos los músicos.

Después de la fase profesional, los estudiantes deberían demostrar que están preparados para desarrollar la habilidad de explorar algunos de los patrones y procesos que subyacen con el aprendizaje de la improvisación).

Pues esta propuesta, por cierto, muy en la línea de las indicaciones de AEC (Asociación de Conservatorios y Escuelas de Música Europeas) tendría una consecuencia inmediata en la aparición de numerosos grados por toda la geografía europea. Escojamos<sup>9</sup> tres países<sup>10</sup>:

FRANCIA. Solamente el Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París ofrece seis grados: Improvisación al Piano, Improvisación General, Acompañamiento, Acompañamiento al Piano, Acompañamiento de Danza y Acompañamiento Vocal.

Por su parte, el Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de Lyon, oferta Acompañamiento al Piano

ALEMANIA. Todas las Universidades contemplan estudios de Improvisación-Acompañamiento-Correpetición. Dos ejemplos berlineses: La Universidad de la Música Hanns Eisler, ofrece la posibilidad de elegir entre Acompañamiento Vocal y Correpetición, los mismos que tiene la Universidad de las Artes de Berlín.

AUSTRIA. La Universidad del Mozarteum de Salzburgo, presenta Acompañamiento Vocal y Correpetición. La Universidades de la Música y las Artes Escénicas de Viena, el Conservatorio de Viena, la Universidad de la Música y las Artes Escénicas de Graz, coinciden en tres especialidades: Acompañamiento Vocal, Correpetición y Jazz. Por su parte, la Universidad de la Música de Karlsruhe, se centra en dos: Acompañamiento Vocal y Correpetición.

Alejándonos de Europa, encontramos que, por ejemplo, en ESTADOS UNIDOS, prácticamente todas las universidades tienen un grado en Improvisación de jazz, lo que resulta natural tratándose de una música nacida en aquellos lares<sup>11</sup>. Sin embargo, los siguientes centros proponen grados más amplios en el mundo de la improvisación: Universidad de Nevada (*Jazz and Improvisational music*), Universidad de Michigan (Bachelor of Fine Arts in *Jazz and Contemporary Improvisation*) o el Conservatorio de Nueva Inglaterra (*Contemporary Improvisation - Bachelor of Arts*). Y por acabar con un ejemplo en las antípodas,

<sup>8</sup> Galán, Carlos. “La improvisación mero acompañamiento (II). *Música y educación*. N° 87, año XXIV, 3, octubre 2011, Madrid.

<sup>9</sup> Quiero agradecer buena parte de este trabajo de búsqueda al pianista, y hoy ya reputado correpetidor europeo, Francisco Manuel Rico.

<sup>10</sup> Si quieren consultarse otras opciones europeas o americanas, consúltese: Tello, Isaac. *El acompañamiento pianístico de la Danza: la improvisación como recurso creativo*. Tesis doctoral publicada en el repositorio institucional E-Prints de la Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/40384/1/T38087.pdf>. Universidad Complutense de Madrid, 2015, pp. 79-84.

<sup>11</sup> Puntualicemos este dato, puesto que, en España, teniendo el flamenco con similar trascendencia y recorrido, hay profesionales que lo ignora o miran al mundo del jazz como ventana a la improvisación. Eso sí, dejemos constancia de que, aunque en el Aula 1 del RCSMM imparta hace lustros la asignatura optativa “La improvisación en el flamenco y el jazz”, en ambos lenguajes, la improvisación tiene una limitada cabida, contrariamente a lo que vulgarmente se cree y sus salidas profesionales son muy contadas. Todo lo contrario del mundo laboral que se abriría, como a ello volveremos, con un Itinerario de Improvisación.

en AUSTRALIA encontramos la Universidad de Melbourne ofertando un Bachelor of Music Performance (*Improvisation*).

## INTENTANDO ENMENDAR LA SITUACIÓN

La implantación de la LOE en los estudios superiores nos demostró inmediatamente la peligrosa y agravada situación en la que nos emplazaba. La noticia de la creación a posteriori de dos nuevos grados, en flamencología y sonología (vía la presión política de dos autonomías en concreto: Andalucía y Cataluña), nos puso en disposición de reiniciar una batalla legal por recuperar la carrera. Los encuentros con las clases políticas educativas no fueron nada satisfactorios. Las administraciones cargaban la responsabilidad al vecino. En la Comunidad de Madrid entendía que debía venir por una orden ministerial. En reunión con Gloria M<sup>a</sup> Royo<sup>12</sup>, consejera del entonces Ministerio de Educación, se nos redirigió de nuevo a las consejerías de educación de cada autonomía, ya que por esa vía podríamos encontrar un acceso más inmediato. Una mayor sensibilidad por parte de la consejería de Madrid nos abrió la puerta a un nuevo encuentro<sup>13</sup> en el que elevamos nuestra nueva propuesta: el itinerario de interpretación E en Improvisación fue una concesión que hicimos al RCSMM para que pudiera ser aprobado por la junta de jefes de departamento.

Hicimos una renuncia a un grado genérico en improvisación (que se excedería de los límites legales permitidos), a cambio de ofrecer un itinerario específico para pianistas (instrumentistas de tecla) a la Comunidad, que sí que podría implantar dentro de sus competencias educativas. Nuestra esperanza es que, una vez realizado, se contagiara a otras comunidades y eso fuera el detonante para su instauración a nivel nacional mediante real decreto. La nueva reunión se saldó con dos conclusiones: establecer una moratoria hasta la completa egresión, titulación, de una primera hornada de estudiantes del superior en el nuevo plan, para evaluar los defectos del Plan de Estudios de la LOE (aunque según nuestro parecer profesional, resultaban más que evidentes y previsibles; era un proyecto fallido desde su implantación). Y dos, una invitación a replantear la propuesta como máster. Los nuevos tiempos en la educación, tan proclives a alargar los estudios y a una obvia privatización y encarecimiento<sup>14</sup> de los mismos, reclamaban una oferta de post-gradados en los centros públicos, aunque no se pusieran medios económicos para ello<sup>15</sup>. La respuesta en el momento no pudo resultar más contundente por dos razones de profundo calado:

1. Es desaconsejable su implantación en el último estadio de la enseñanza.
  - a) Las técnicas de la improvisación, como cualquier destreza que exija una componente fisiológica y performativa en general, desaconsejan su emplazamiento en un estado ulterior del aprendizaje. Si se ejercitan en los años finales de los estudios, existen ya demasiadas barreras y *corsés* establecidos que hay que derribar<sup>16</sup>. Independientemente, claro está, es muy recomendable su aplicación en el inicio de los estudios. Lamentablemente, en ese nivel elemental

<sup>12</sup> En encuentro de trabajo al que asistí, junto a mis compañeros del RCSMM Emilio Molina y Álvaro Guijarro.

<sup>13</sup> En esta ocasión, acompañado de nuevo por Emilio Molina y con el apoyo de la propia directora del RCSMM, Ana Guijarro, expusimos el nuevo Itinerario a Álvaro Zaldívar, en aquel momento subdirector de EEAA.

<sup>14</sup> No me detendré en lo que estadísticamente está más que comprobado: en el quinquenio de la crisis económica - 2007/2012- la educación pública sufrió una merma de ingresos feroz, contrastante con el aporte público a las enseñanzas privadas o semiconcertadas; por otro lado, el que los másteres sean de pago en su totalidad arruina todas las proclamas del gobierno de M. Rajoy de la existencia de una enseñanza pública completa gratuita).

<sup>15</sup> Por el contrario, en nuestra propuesta se incluía un informe económico-que quiero agradecer a L. Vallines- en el que se demostraba que la implantación del itinerario se realizaría a coste cero, al reubicar al profesorado existente en el centro madrileño.

<sup>16</sup> Recuérdese la denuncia de A. Schönberg de que “ningún arte resulta más obstaculizado por su propia profesión como el de la música”. Cf. *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical, 1979; p.2. (y lógicamente, hacemos referencia al costado pedagógico).

de la formación no están desarrolladas en el alumno muchas capacidades técnicas, de análisis o de abstracción que son imprescindibles para un adecuado desarrollo de todas las asignaturas y disciplinas que se contemplan en un itinerario de esta magnitud pedagógica y trascendencia laboral.

- b) Por otro lado, en el momento presente, la disposición del alumnado de cara a los másteres, está totalmente condicionada por las leyes sociales y laborales. Es norma que, salvo un interés específico, se decanten por continuar sus estudios realizando másteres bien como complemento titular, bien como garante competitivo (por medio de la ganancia de méritos en los baremos de las oposiciones). A esta presumible desafección hay que sumarle el cambio de estatus vital del alumnado, coincidiendo con la obtención del grado/título. Coincidirá plenamente con sus primeras incursiones laborales si no, directamente, con la obtención de una plaza fija como profesor de orquesta o conservatorio (situación que nunca es factible en los estudios de grado). Y es evidente que la disponibilidad de un profesional no es comparable a la de un estudiante (cuya profesión es precisamente esa: estudiar). Es indudable que una especialización que garantiza tantas salidas profesionales, es desaconsejable trasladarla a este nuevo estadio vital, pues resulta inconcebible una entrega del estudiante igual de específica y comprometida (por lo pronto, en dedicación temporal).
2. Sería imposible incluir tantas asignaturas en un máster anual. Nuestra propuesta de itinerario sería la única, en comparación con todos los ofertados en la actualidad, que reuniría una inmensa mayoría de asignaturas específicas de la carrera, y que, a duras penas, tendrían cabida en 4 años. Desde luego nunca en dos. Veamos su enumeración sin detenernos en que algunas se deben cursar en varios niveles (las dos primeras, por ejemplo, en los cuatro años de la carrera): 1. Improvisación; 2. Improvisación en estilos; 3. Reducción orquestal; 4. Lectura a vista; 5. Bajo continuo; 6. Jazz; 7. Flamenco; 8. Acompañamiento de danza; 9. Pedagogía del piano complementario; 10. Acompañamiento instrumental; 11. Acompañamiento vocal; 12. Concertación; 13. Combo flamenco; 14. *Jam sessions*.
- Como bien puede comprobarse, son catorce asignaturas que cubren un total de 168 ECTS<sup>17</sup> sobre los 240 de que constaría el Itinerario. Es decir, estamos hablando de que un 70% de los créditos son específicos de la especialidad. Absolutamente por encima de la mayoría de itinerarios que tienen cuatro años para una formación mucho menos singularizada (quedándose en una franja entre el 22,5% y el 52,5%). Y eso, contando con que su menguado porcentaje es ocupado por dos, tres y hasta seis asignaturas a lo sumo. Los únicos itinerarios que se le acercan, ligerísimamente, son los de interpretación, rayando en un 50% de los créditos. Pero júzguese que sólo la asignatura del instrumento capitaliza hasta 100 créditos, es decir, tres cuartas partes de los mismos.

---

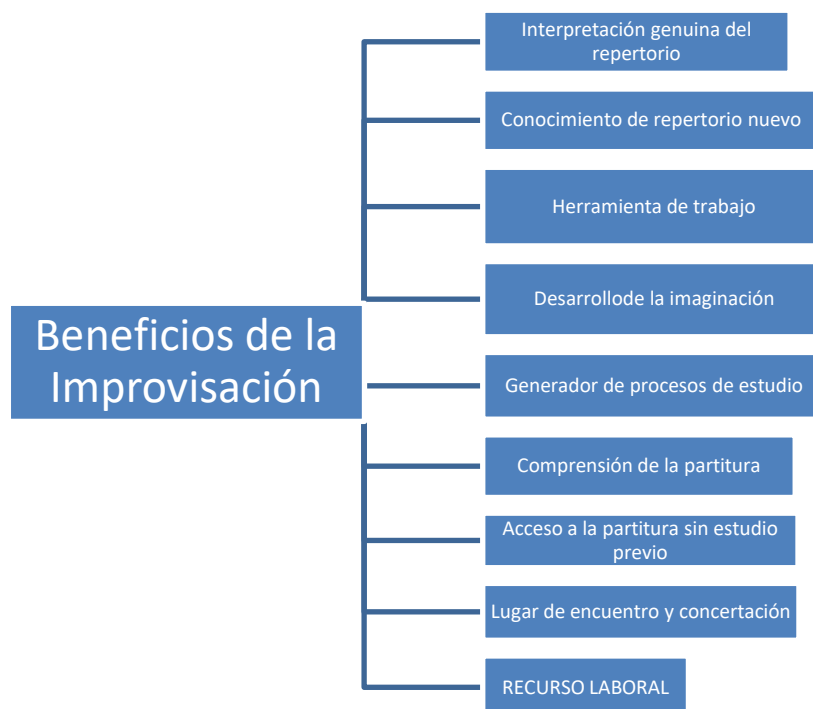
<sup>17</sup> El European Credit Transfer and Accumulation System (ECTS) (Sistema Europeo de Transferencia y Acumulación de Créditos en idioma español) es un sistema utilizado por las universidades europeas para convalidar asignaturas y, dentro del denominado proceso de Bolonia, cuantificar el trabajo relativo al estudiante que trabaja bajo los grados auspiciados por el Espacio Europeo de Educación Superior (EEES).

**Comparativa del Itinerario en Improvisación con el resto de especialidades existentes en la Comunidad de Madrid y el RCSMM:**

|                            |          |                                     |                       |
|----------------------------|----------|-------------------------------------|-----------------------|
| Improvisación              | 168/240  | 168 ECTS con 14 asignaturas         | 70% de los créditos   |
| Composición                | 82/240   | 60 ECTS con dos asignaturas         | 34% de los créditos   |
| Dirección                  | 54/240   | 54 ECTS 2 asignaturas               | 22,5% de los créditos |
| Musicología                | 69/240   | 66 ECTS con cuatro asignaturas      | 29% de los créditos   |
| Pedagogía                  | 91/240   | 80 ECTS con tres asignaturas        | 38% de los créditos   |
| Itinerario A (cuerda)      | 124/240  | 76 ECTS sólo con la del instrumento | 52% de los créditos   |
| Itinerario A (madera)      | 122/240  | 76 ECTS sólo con el instrumento     | 51% de los créditos   |
| Itinerario A (metal)       | 126/240  | 76 ECTS sólo con el instrumento     | 52,5% de los créditos |
| Itinerario B (Polifónicos) | 130 /240 | 100 ECTS sólo con el instrumento    | 54% de los créditos   |

Es en este momento cuando cobra todo el sentido recuperar una titulación para la especialidad que garantizase una formación para tantos músicos cuyos empeños profesionales están absolutamente circunscritos a la improvisación. La ausencia de una oferta pública de empleo en casi una década y la mengua del mercado laboral privado ha generado una situación insostenible. Son muchísimos los ejemplos de graduados con una notabilísima capacitación como solistas que, llegados el momento, y aun obteniendo una alta puntuación en una prueba pianística, sus destinos en un centro educativo, por ejemplo, será el de ser pianista acompañante de danza, profesor de piano complementario o ¡incluso de improvisación! Son repetidos los casos de estos prodigiosos intérpretes que acuden a sus antiguos maestros para manifestarles sus lamentos por no verse capacitados, por muy buenos pianistas que sean, para improvisar mientras bailan los alumnos del conservatorio de danza o hacer un piano complementario según el currículo de la LOE. No están formados para ello. Y las consecuencias son terribles para el alumnado.

**CONCLUSIONES: BENEFICIOS Y SALIDAS LABORALES DE LA IMPROVISACIÓN**





Es incuestionable el saludable ejercicio que representa la improvisación. Repasemos 9 de sus indudables aportaciones:

1. Posibilidad de interpretar de forma congruente e historicista el repertorio de la música renacentista y barroca (desde la técnica del bajo continuo a la improvisación de glosas y disminuciones, improvisaciones libres o italianas y rígidas o francesas) y un nutrido ramillete de lenguajes contemporáneos (aleatoriedad gráfica, rítmica y formal, músicas teatrales y escénicas, performances, etc.) y culminaría con toda una variada oferta de salidas laborales (que desgranaremos en el siguiente epígrafe).

2. Herramienta imprescindible para un intérprete comprometido. Expliquémonos: en las clases de lectura a vista insistimos en que muchos errores interpretativos nacen de aplicar al pie de la letra los dogmas y criterios del maestro. La ausencia de un trabajo previo, comprensivo y analítico de la obra (esencial en la lectura a vista), te impide establecer un criterio propio de interpretación, que te distancie de una simple “ejecución”. Una buena lectura a vista, comprensiva (que no deja de ser una variante de la improvisación), no sólo te impide caer en la némesis repetitiva de tal o cual versión discográfica de referencia. Y es que, además, resulta imprescindible en repertorios inexistentes, por ejemplo, empezando por partituras contemporáneas sin estrenar o sin registros sonoros o en repertorio antiguo recuperado y/o sin grabar. El buen intérprete (y más si quiere encontrar alguna salida profesional en un mundo como el actual excesivamente competitivo), debe buscar un repertorio propio que, normalmente, pasa por proponer páginas musicales diferentes y poco habituales. Pues bien, la lectura a vista/improvisación es una herramienta única para atisbar las posibilidades e interés de un repertorio desconocido o infrecuente.

3. Herramienta formidable para musicólogos y compositores. De la mano del anterior punto, la improvisación (y la lectura) es fundamental en el trabajo de ambos colectivos. Sirva de ejemplo: la grandeza estructural de Schubert se pone en entredicho al plantear obras de mayor envergadura, lo que le crea grandes problemas formales y funcionales. El que “toquetea” en un teclado una reducción de una sinfonía del compositor vienés como la de Si menor, por ejemplo, comprende en la práctica que su innegable belleza melódica no es capaz de sustentar una re-exposición precedida de un arriesgado enlace armónico. En cuanto al compositor<sup>18</sup>, y pese a que es evidente que la música cada vez está más alejada de conceptos tradicionales armónicos o formales, sigue siendo una herramienta formidable para el que trabaja con lenguajes cinematográficos o escénicos o comulga con lenguajes de sesgo más melódico y/o convencional.

4. Proceso creativo y desarrollo de la imaginación. En manifiesta y estrecha colaboración con el compositor, destaquemos que la improvisación es una destreza que, que no olvidemos, como la memoria, la inteligencia o la fuerza, se desarrolla si se trabaja.

5. Generar procesos de estudios, para lo que la improvisación es una herramienta formidable para el intérprete<sup>19</sup>. Ello es algo que, incluso antes de entregarme de lleno a la especialidad, ya había percibido y aplicado en mis años de estudiante, gracias a las enseñanzas de Joaquín Parra y Joaquín Soriano. Dos absolutos referentes. Otra luminaria, Emilio Molina, con sus múltiples publicaciones al respecto<sup>20</sup> nos ofrece muchos ejemplos y propuestas.

<sup>18</sup> La revista *Quodlibet* publicó un interesantísimo artículo sobre la improvisación en el violín (Zurita, Trino. *La improvisación en el violín durante el Romanticismo. Quodlibet. N° 66*, septiembre-diciembre 2017, Madrid). Ya los tratadistas decimonónicos (R. William Keith, John David Loder o Bartolomeo Campagnoli) dedicaron muchas páginas a la improvisación en sus instrucciones para el aprendizaje del instrumento. Y compositores como Ignaz Moscheles, François-Joseph Fétis o el propio Camille Saint-Saëns realizaban esta disciplina. Este último, dejando constancia de que “*The practice of improvisation frequently develops faculties of invention, which, without it, would have remained latent*”, en “*Music in the Church*”, in *The Musical Quarterly*, Enero de 1916; p. 8.

<sup>19</sup> Como extraordinario botón de muestra, los dos libros de Alfred Cortot del año 1947: *Éditions de travail des Oeuvres de Chopin: 12 Études op. 10 y op 25*. París, Ed. Salabert.

<sup>20</sup> Imposible destacar algunos trabajos suyos, pero centrándonos en lo referente a este tema, al que ya dedicó su formidable tesis doctoral *Aportaciones del análisis y la improvisación a la formación del intérprete pianista: El modelo de los estudios op. 25 de Chopin*. Madrid. Universidad Rey Juan Carlos, destaco un par de títulos: *Chopin. Estudios Op.*

6. Comprensión y análisis de la partitura, que va indisolublemente unido al anterior proceso<sup>21</sup>. Es fácilmente demostrable con un ejemplo sonoro: una lectura a vista musical, correcta, comprensiva puede (y fácil es que suceda) exigir tocar sólo un reducido tanto por ciento del original. Sin embargo, una lectura “nota a nota”, sin comprensión musical, puede proponer el 99% de las figuras que recoge la partitura y ser un absoluto fracaso musical. Esa correcta lectura a vista, comprensiva y comprometida, parte de un completo análisis y por lo tanto, revierte directamente en el entendimiento, análisis y transmisión correcta de la obra.

7. Acceso inmediato a la partitura si mediar estudio previo. Con frecuencia nos extraviamos en el marasmo profesional y en el utilitarismo de la sociedad, perdiendo de vista la condición *sine qua non* del músico: su profesión de comunicador, transmisor sonoro. Y si quieres comunicar, siguiendo las tesis teatrales de Stanislavsky<sup>22</sup>, debes crearte tu personaje, tu papel, tu partitura. Improvisar es un medio portentoso de acceder directamente a una partitura sin requerir el fatigoso trabajo previo de estudio técnico encaminado a solventar las dificultades técnicas que encierra. Nos posibilita acceder a la música, adentrarnos en su discurso y, consecuentemente, alcanzar su disfrute personal inmediato sin requerir su estudio o la interpretación ajena. Quizás sea el beneficio más significativo.

8. Lugar de encuentro y concertación. En la misma línea del punto anterior, es innegable que juega un papel trascendental. ¡Cuánto le debe a la improvisación la música y el disfrute musical de los profesionales, en esos innumerables y azarosos encuentros en los que, sin partitura de por medio, se puede dar ese encuentro de caminos personales!

9. Salidas laborales de la improvisación. Merece detenernos en ellas:

Una de las directrices de Bolonia era el eliminar viejos títulos de dudosa validez social. No pondremos ejemplos, aunque sólo hay que hacer un repaso de los existentes (composición, musicología, pedagogía y dirección -más flamencología y sonología, que viene a ser para el neófito una vertiente de la tecnología musical, e incluso alguna de interpretación), para poner en duda la justificación social de algunas de estas especialidades. Pero bienvenidas sean todas sin exclusión. Desde luego, no es el caso de un anhelado itinerario en Improvisación que daría una formación completa a muy distintos perfiles profesionales<sup>23</sup>. Vayamos haciendo un somero repaso, empezando por músicos clásicos para trabajos que requieran de unas buenas dotes de lectores a vista, contumaces y comprensivos (no sólo disciplinados en tocar nota a nota sin sentido constructivo). Ello implicaría a músicos de estudio (apartado 1), de orquesta y banda (apartado 2), de agrupaciones diversas -*jam sessions*, combos flamencos o big-bands-(apartado 3) o de músicos especializados para conciertos pedagógicos, de musicales o de acompañamiento a cine mudo (apartado 4). Ni qué decir tiene, que para estas lides se necesitan otras herramientas que enseñaría la carrera, como concertación e improvisación. Sin salirnos del mundo exclusivamente interpretativo, es impensable para la época (aunque la mayoría de la escuela interpretativa moderna lo obvie) un desarrollo profesional concertístico en la música renacentista, barroca y contemporánea sin un dominio de técnicas improvisadoras (apartado 6). En otro costado estilístico, no es el primer máster que encontramos sobre interpretación contemporánea con una sola asignatura de improvisación. ¡Pobres músicas aleatorias rítmicas, gráficas o formales o performances o músicas teatrales de los años sesenta a ochenta! Así salen y así las sufrimos los compositores (y luego viene las críticas

---

<sup>10</sup> *Análisis y metodología de trabajo*. 4 volúmenes. Madrid. Ed. Enclave creativa, 2005-6 y “*La improvisación y el análisis como herramientas de creación musical en una orquesta de jóvenes*”. *Eufonía*, nº47. Barcelona, 2009.

<sup>21</sup> De nuevo la fértil pluma de Emilio Molina, nos deja nuevas referencias bibliográficas y de trabajo. Entresaquemos: “*La lectura a primera vista y el análisis*”. *Música y Educación*, Vol. 16, 2, nº 54. Madrid, 2003: pp-73-90 y “*Análisis, improvisación e interpretación*”. *Eufonía*, nº36. Barcelona, 2006.

<sup>22</sup> El actor, director y escritor ruso Konstantin Stanislavsky (1862-1936) dejó innumerables escritos al respecto en sus libros: *La construcción del personaje*, *Manual del actor*, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación* o *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*.

<sup>23</sup> Vid. cuadro anexo final

por la falta de viveza de la música contemporánea). Más específicamente centrados en el piano (o la guitarra), el acompañamiento de danza (apartado 5) ha dado el sustento a muchos profesionales. Y ello es aplicable a los acompañantes de instrumentistas y cantantes (apartado 7), área en la que muchos músicos encuentran un primer trabajo consistente. Puede darse el caso que éste lo hallen en los conservatorios, con lo que nos adentramos en los apartados 11, que sumar al 8, 9 y 10. Nunca hemos sido corporativistas y defensores de un sistema educativo que se limite a generar futuros profesores de la misma enseñanza. Eso sí es un pobrísimo concepto de conservatorio. Pero es indudable que la necesidad de buenos profesores de piano complementario o improvisación y lectura a vista y reducción orquestal sólo se dará si se recupera la antigua especialidad. Ahora mismo, salva esa demanda la existencia de un viejo profesorado formado en el Plan 66. Y hemos entresacado otro apartado (nº 10) para profesores de instrumento. Los instrumentistas se congratulan de tener unas herramientas valiosísimas con la improvisación cuando en su futuro laboral se encuentran con las clases colectivas del instrumento que sólo los menos formados las entienden como un tiempo empleado en tocar obras, pongamos por caso, para once violas o siete bombardinos.

Hemos querido acabar este nuevo documento recalcando las bondades laborales y formativas de la improvisación. Siempre recordamos la máxima del sabio griego Zenón de Elea “la naturaleza nos dio dos oídos y una sola boca para recordarnos que vale más escuchar que hablar”. Esperemos que este alegato sirva a las autoridades educativas como motivo de reflexión y para “enderezar tuerzos”, de modo que nuestro empeño pedagógico no quede como una locura quijotesca.

## ITINERARIO DE IMPROVISACIÓN



## REFERENCIAS

- Galán, C. *La improvisación mero acompañamiento. Música y educación*. Nº 38, año XII, 2, junio. Madrid, 1999; pp.123-134. Del mismo, “*La improvisación mero acompañamiento (II)*”. *Música y educación*. Nº 87, año XXIV, 3, octubre. Madrid, 2011; pp. 215-221
- Galán, C. *La improvisación mero acompañamiento (II)*. *Música y educación*. Nº 87, año XXIV, 3, octubre 2011, Madrid
- Ley Orgánica 1/1990 del 3 de octubre de 1990, de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE), publicada en el BOE del 4 de octubre de 1990. Seguida del Real Decreto 756/1992 del 26 de junio de 1992 *por el que se establecen los aspectos básicos del currículo de los grados elemental y medio de las enseñanzas de música*, publicado el 26 de agosto del 92.
- Ley Orgánica de Educación 2/2006 de 3 de mayo. B.O.E. nº106. Jueves 4 de mayo de 2006. pp.17.158-17.207. El Real Decreto 1577/2006 del 22 de diciembre establece el currículo de las enseñanzas profesionales (BOE nº18, del 20 de enero de 2007. pp.2853-2900).
- Schoenbreg, A. *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical, 1979
- Zurita, T. *La improvisación en el violín durante el Romanticismo. Quodlibet*. Nº 66, septiembre-diciembre 2017, Madrid
- Molina, E. “*La lectura a primera vista y el análisis*”. *Música y Educación*, Vol. 16, 2, nº 54. Madrid, 2003: pp- 73-90 y “*Análisis, improvisación e interpretación*”. *Eufonía*, nº36. Barcelona, 2006