



Musicalia **é2**

Revista del Conservatorio Superior de Música "Rafael Orozco"
Época 2. revista nº 10. Córdoba 2015-2016



COORDINACIÓN EDITORIAL

Juan de Dios García Aguilera

VOCALES

Albano García Sánchez

Francisco Javier Santos Sánchez

José Luis Montesinos Cáceres

Juan José Amores Molero

Juan Miguel Moreno Calderón

Luis Rubén Gallardo Lorenzo

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

ñ.multimedia

IMPRIME

Vistalegre Impresores S.L.

DEPÓSITO LEGAL

CO-1520-2016

I.S.S.N.:

2254-4003

HOROWITZ, EL ÚLTIMO PIANISTA ROMÁNTICO Juan Miguel Moreno Calderón	7
LA IMPROVISACIÓN Y SU IMPORTANCIA EN LA FORMACIÓN MUSICAL Isaac Tello Sánchez	19
<i>LABIRINTO AZUL</i> : EL POEMARIO VINDEL DESDE UNA MIRADA CONTEMPORÁNEA Javier Riba	31
RELACIONES. EQUIVALENCIAS E INTERCAMBIOS RÍTMICOS ENTRE LA SOLEÁ, LA SEGUIRILLA Y LA BULERÍA Manuel Cera Vera	43
LA PROGRAMACIÓN DE CONTENIDOS EN LAS GUÍAS DOCENTES DE TROMPETA DE LOS CONSERVATORIOS SUPERIORES DE ANDALUCÍA Jesús Rodríguez Azorín	61
LOS INSTRUMENTOS DE MEMBRANA EN AL-ANDALUS M ^a Luisa Jiménez Molina	85
EL FLAMENCO EN LA INVESTIGACIÓN PARA LA EDUCACIÓN INTERDISCIPLINAR Y EMOCIONAL Daniel Morales Martínez	107
EL UNIVERSO EN UN BOTÓN Juan de Dios García Aguilera	125
ORDÓÑEZ ESLAVA, PEDRO: <i>SEVILLA Y LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA. ESTUDIO DE UNA HISTORIA VIVA.</i> Javier Riba	131

LA IMPROVISACIÓN Y SU IMPORTANCIA EN LA FORMACIÓN
MUSICAL

Isaac Tello Sánchez

Introducción

La mayoría de músicos que obtuvieron una formación académica lo hicieron para interpretar algo que había sido escrito, por lo que si no contasen con una partitura que leer o no recordasen ninguna obra compuesta, lo previsible es que su instrumento dejara de sonar antes incluso de haber comenzado a hacerlo, a no ser que hubieran podido desarrollar la capacidad de componer en tiempo real. Teniendo esto en consideración parece oportuno pensar que, del mismo modo que cuando hablamos, los músicos habríamos de contar con un conocimiento gramatical y conceptual de los parámetros regidores del lenguaje musical, que posibilitara construir un discurso improvisado.

Improvisación y lenguaje musical como sistema de comunicación

A la relación entre los conceptos de *hablar* e *improvisar* se refirió hace más de ocho décadas el músico y pedagogo francés Maurice Chevais (1932, p. 45):

"[...] Leer un texto en francés, hasta en voz alta, no es hablar francés; descifrar un ejercicio de solfeo no es hablar la lengua musical. Utilizar el lenguaje musical es disponer libremente de él para expresar un sentimiento [...] hay un solo modo que induce a hablar el lenguaje musical: la improvisación [...]"

A ello se refirió también la pianista y pedagoga musical argentina Hemsy de Gainza (1983, p. 7), medio siglo después:

"[...] Improvisar en música es lo más próximo al hablar en el lenguaje común. Un estudiante adelantado que pasa varias horas al día practicando piezas y ejercicios en su instrumento debería también, por lo menos, ser capaz de expresar ideas musicales de un nivel de dificultad equivalente a las conversaciones simples que improvisa cotidianamente cuando se encuentra de pronto con un amigo [...]"

Y fue subrayado después por el Dr. Emilio Molina¹ (2010, p. 188), gran impulsor en España de la formación en improvisación musical:

“[...] Improvisar es hablar mediante un instrumento, que es el medio del que nos servimos para aprender el lenguaje musical y para expresar nuestras ideas musicales. Nuestro nivel de conocimiento del lenguaje, nuestra capacidad de selección y combinación y nuestra pericia técnica en el manejo del instrumento nos darán la medida de nuestras posibilidades de improvisación [...]”

Por su parte, el profesor de la Universidad Jaime I de Castellón José María Peñalver (2013, p. 75), inspirado en la propuesta de Chevais, dedujo el siguiente objetivo principal de la improvisación:

“[...] Utilizar libremente el lenguaje musical mediante la improvisación con el fin de sensibilizar, comprender, vivificar e interiorizar en el alumnos las cualidades del sonido, los elementos constitutivos de la música y los recursos compositivos [...] No se trata de crear futuros grandes improvisadores sino de exponer, explicar y asimilar y practicar los principales procedimientos para la creación espontánea [...]”

Asimismo, como refiere el profesor de improvisación argentino Nelson Turchetti (URL1), el guitarrista Les Wise (1982), profesor de jazz en el Musicians Institute in Hollywood de California, apuntaba lo siguiente:

“[...] Cuando hablamos, no inventamos instantáneamente las palabras que salen de nuestras bocas. Ya existían. De la misma manera cuando hacemos un solo usamos patrones e ideas que ya existían en el lenguaje de la música [...] Cuando hablamos, lo hacemos de manera intuitiva y parece ser un proceso automático. Pero si pensamos en la forma en que se desarrolla nuestro vocabulario, vamos a ver que realmente no lo es. El proceso de aprender a improvisar es parecido [...]”

Por tanto, la situación de muchos músicos podría compararse con aquella en la que el idioma que aprendieron para comunicarse les sirviera únicamente para hablar si hubieran memorizado un discurso o si tuvieran un texto delante, susceptible de ser leído. Continuando con el símil idiomático, ¿sería posible aprender un texto en árabe con las instrucciones fonéticas

¹ Catedrático de *Repentización, transposición instrumental y acompañamiento* del RCSM de Madrid durante más de treinta años, profesor de *Improvisación* en la Escola Superior de Música de Catalunya durante quince años, además de Profesor de *Improvisación al piano* de la Escuela Superior de Música Reina Sofía, Profesor Asociado en el Conservatori Superior Liceu de Barcelona, y fundador y director del Instituto de Educación Musical -IEM-.

de un profesor que ni tan siquiera necesitara conocer dicho idioma en profundidad? La respuesta es que sí, e incluso sería posible aprender dicho texto de memoria y declamarse perfectamente, aun sin entender su significado ni poderse establecer una conversación en dicho idioma. Paradójicamente, se estaría habilitado para seguir enseñando fonéticamente ese mismo texto sin conocer nada al respecto de su gramática estructural, e incluso sin conocer su contenido. Este aprendizaje resultaría extraordinariamente circunscrito al material en cuestión, no se ramificaría ni produciría un conocimiento significativo; por mediación de este proceso únicamente se podría producir un conocimiento concreto, contextual, que incluso valdría tratar no como un conocimiento sino como una habilidad.

Se podría establecer otra traslación al lenguaje hablado tomando como ejemplo una escena de la película *Amanece que no es poco*, de José Luis Cuerda (1988), en la que un profesor de "Ciencias" –como alude el propio personaje– en la Universidad de Oklahoma, de visita por la España profunda mientras disfruta de su año sabático, no alcanza a proseguir una conversación con un cabrero, bastante erudito en su dicción, sobre si puede o no puede hospedarles una noche en su casa, a él y a su padre. Irónicamente, las disquisiciones dialécticas que se plantean durante la discusión se aproximan más a cualquier especialidad de "Letras" –continuando con la alusión terminológica que se refiere en la película–, para lo que no se siente versado el profesor universitario, motivo por el que mantiene que es más oportuno callarse. De igual modo, y ante circunstancias semejantes, son muchos los instrumentos musicales que se silencian.

Improvisación y creatividad en la enseñanza musical

Entre las exigencias que desde la implementación en España del *Plan Bolonia* (Normativa 1-N1-) se vienen demandando al profesorado de música, existe la necesidad de imprimir a sus enseñanzas un carácter más creativo y que conecte con la realidad de su entorno. Sin embargo, aunque desde el ámbito administrativo se ha pretendido adaptar los planes de estudios para dar respuesta a estas necesidades, lo cierto es que no hay garantía que asegure que las mismas puedan ser atendidas suficientemente. Sobre la creatividad, o ausencia de ésta, en las enseñanzas musicales, se han pronunciado no pocas personalidades en materia educativa, algunas de cuyas aportaciones se recogen a continuación.

El pianista y compositor Denis Levaillant (1986, p. 109), profesor de improvisación en el Conservatorio de Angulema en Francia, se refiere a la importancia de la capacidad creativa en la educación musical, como herramienta imprescindible para el desarrollo artístico del alumno, e incita del siguiente modo a la práctica de la improvisación:

“[...] invitación a la práctica de la improvisación. No temáis luego volver a Bach o Beethoven: vuestra imaginación de intérprete será más rica. La música de hoy es una fantástica llamada a esta imaginación. Familiarizaos con sus técnicas, sus lenguajes, sus estilos. Practicadlos para vosotros mismos. Interpretad. Leed. Improvisad. Y no escuchéis a los que parecen decir que el piano ya no tiene nada que decir. Tocad, inventad. [...]”

Y en cuanto a la forma de emprender el estudio de la técnica pianística, Levaillant (1986, p. 78) plantea lo siguiente:

“[...] hay que desconfiar, en principio, de las corrientes dogmáticas, que generalizan detalles para hacer de ellos tradiciones, y recordar que la pulsión creativa en música ha provocado siempre inmediatamente su gesto natural [...]”

Por su parte, David Graham (2008, p. 39), profesor de la Clara-Schumann Musikschule de Düsseldorf, apunta que:

“[...] Cuando el alumno se involucra en la actividad musical, especialmente en la educación, el punto de partida debería ser la creatividad [...]”

Y Wolfgang Brunner (2008, p. 41), profesor de la Universidad de Música y Arte Dramático Mozarteum de Salzburgo, considera que tocar el piano es mucho más que reproducir o interpretar, argumentándolo del siguiente modo:

“[...] la improvisación en el piano desarrolla aspectos relacionados con la comprensión armónica, la claridad rítmica y la sensibilidad tímbrica [...]”

El jazz, cuyo peso en el panorama educativo español se ha ido incrementando de forma progresiva en los últimos años, ha de considerarse como uno de los paradigmas de la improvisación. De hecho, este género incluso se ha afianzado en algunos centros de enseñanza superiores como itinerario dentro de la especialidad de *Interpretación*; este es el caso del CSM de Valencia, el CSM de Navarra, el CSM de la Coruña, la Escola Superior de Música de Catalunya -ESMUC-, el Conservatori Liceu de Barcelona o el Centro Superior de Música del País Vasco -Musikene-. Asimismo, en otros centros de enseñanza superiores, el jazz se ha incluido como herramienta metodológica en asignaturas de diferentes especialidades e itinerarios, siendo el CSM Rafael Orozco de Córdoba pionero en España en la implementación oficial de formación en jazz en el marco de las enseñanzas superiores de música, materia que fue impartida por los profesores Javier Gómez y Antonio Contreras (2008), quien a su vez publicó sendos artículos sobre la *improvisación en el jazz*, en los números 3 y 4 de la presente revista *Musicalia* (URL2 y URL3).

Otro paradigma de la improvisación lo encontramos en el ámbito de música moderna y las músicas populares, las cuales no han corrido la misma suerte que el *jazz*, contando todavía con un espacio muy reducido en el entramado de las enseñanzas musicales oficiales. A este respecto el pianista Carmelo Pueyo (2011, p.110), pianista acompañante en el Conservatorio Municipal Profesional de Danza de Zaragoza, aclara lo siguiente:

“[...] Por lo general, los conservatorios de música tradicionales han ignorado el lenguaje de la llamada armonía moderna en sus planes de estudio, renunciando a un aspecto extremadamente beneficioso para la formación de sus alumnos, particularmente en lo referido al trabajo de improvisación. Contradicción todavía más penosa teniendo en cuenta que, durante siglos, los músicos ejercieron esta práctica con maestría [...]”

Y a ello se refiere también el profesor Sergio Lasuén (2014, pp. 39), profesor en el CPM de Lucena y fundador de la página web *armoniaaplicada.com* (URLA), con la cual los usuarios pueden desarrollar su oído armónico, a partir de ejercicios de respuesta múltiple basados en fragmentos de conocidos temas de música popular urbana:

“[...] La relación que los conservatorios españoles han tenido tradicionalmente con las músicas populares urbanas no se podría calificar de mala, sino de prácticamente inexistente. La mayoría de los profesores de conservatorio considera, de forma indubitada, que el conservatorio no es el sitio adecuado para ellas o, dicho de otra manera, que no son lo suficientemente “serias” para ser tenidas en consideración en centros de enseñanzas regladas [...]”

Se observa además que la escasa atención prestada por las administraciones educativas a este tipo de música, no es patrimonio únicamente de los conservatorios españoles sino que se extiende también fuera del ámbito internacional, tal y como se deduce de las palabras del profesor Simon Frith (URL5) vertidas en su perfil investigador de la página web de la Universidad de Edimburgo:

“[...] Durante gran parte de mi carrera, como académico y periodista, he estado comprometido con cuestiones derivadas de tomar en serio la música popular [...]”

Tras señalar lo anterior, y subrayando una vez más la importancia del *jazz* y de las músicas populares urbanas en el desarrollo de la improvisación, lo cierto es que la práctica de la improvisación no presenta limitaciones estilísticas ni pertenece en exclusiva a ningún tipo de música en particular. Muy al contrario, el músico puede componer en tiempo real dentro de cualquier estilo si durante la interpretación improvisada es capaz de respetar los parámetros definitorios del mismo, los cuales habrá podido interiorizar previamente a partir de un

profuso y profundo trabajo de análisis. En relación con este tipo de trabajo ha de resaltarse la labor del Dr. Emilio Molina, bajo cuya dirección pedagógica se ha publicado una ingente cantidad de libros en materia de improvisación entre los que destacan los de Juan Manuel Cisneros (2007, 2009), en colaboración con Ignacio Doña y Julia Rodríguez, además de los del propio Emilio Molina (1994a, 1994b, 2004). Además, desde finales del año 2014, el IEM ha puesto en marcha la posibilidad de estudiar su metodología basada en la improvisación mediante los “Cursos *online* de improvisación al piano” (URL6), organizándose los mismos en cuatro niveles según su dificultad, pretendiendo así llegar a un número mayor de alumnos. El propio Dr. Molina (2010, p. 249) apunta lo siguiente al respecto de la situación educativa en España en cuanto a lo que a improvisación se refiere:

“[...] La improvisación, entendida como una consecuencia del análisis, es todavía una desconocida en la pedagogía instrumental de conservatorios, tanto en la enseñanza elemental como media y superior [...]”

También a ello se refirió el profesor de *Improvisación y Acompañamiento* del RCSM de Madrid Carlos Galán (2011, p. 213), con motivo del cambio normativo desde el “Plan LOGSE” (N2) al “Plan LOE” (N3):

“[...] La improvisación, tronco metodológico de un significativo ramillete de materias (repentización, reducción orquestal, acompañamiento, bajo continuo, jazz, flamenco, etc.), ha dado un nuevo paso hacia atrás [...]”

Esta situación es ciertamente preocupante ya que, considerando por ejemplo la lógica visual del piano y sus características polifónicas, no parece oportuno dejar de aprovechar sus enormes posibilidades, limitándose únicamente a la reproducción, con mayor o menor valor interpretativo, de obras ya compuestas. A ello se refirió la profesora de *Improvisación y Acompañamiento* del CSM de Alicante Cristina Molina (2008, pp. 337 y 338), en una comunicación sobre la aplicación de la improvisación como sistema metodológico en la enseñanza pianística:

“[...] La sincronización de conocimientos teóricos y su práctica instrumental es vital para que no se produzca un rechazo ante la libertad de expresión, es decir, si a un niño se le guía en los primeros años para que exclusivamente interprete partituras, de manera inconsciente captará la idea de que “aprender a interpretar al piano” es “aprender a interpretar música leída a través del piano”. Si por el contrario se le dota de medios para expresarse desde el principio, no tendrá ningún problema en entender que “aprender a interpretar al piano” es “aprender a utilizar el piano para hacer música, tanto para inventar su propia música como para leerla” [...]”

También el profesor de improvisación en el CPM de Granada Juan Manuel Cisneros (2008, p. 286), presentó una comunicación centrada en el papel de la improvisación en la formación de los estudiantes de grado medio de música -actuales enseñanzas profesionales-, en la que señaló lo siguiente:

“[...] La improvisación es todo lo contrario a una “moda” pedagógica: es la misma esencia de la música. En la mayor parte de las músicas que conocemos a lo largo de la historia y en las diferentes partes del mundo, la improvisación, siempre de acuerdo a unas reglas determinadas, es la manera natural de expresarse musicalmente, entendiendo aquí lo natural en el sentido más completo y aristotélico del término. La música totalmente escrita y fijada de antemano es una especie de lujo, o “manierismo” de la cultura occidental de los últimos 3 siglos. Ello no desmerece en absoluto su calidad inalcanzable, pero la coloca en su lugar adecuado como fenómeno humano. No es necesario alejarse de Europa o retroceder demasiado en el tiempo para constatar cómo la improvisación está en la base de esta música escrita que tanto veneramos [...]”

Y el también profesor de improvisación Pedro Cañada (2008, pp. 274-275), puso de relieve la importancia del oído interno como elemento de gran importancia para el desarrollo de la improvisación, tal y como refiere entre los objetivos, y en su esquema general de ejercicios y actividades, de la asignatura “Educación Auditiva” que imparte en el Conservatorio Superior de Música de Castilla y León:

“[...] Ampliar y potenciar la capacidad de poder escribir e improvisar música partiendo del oído interior [...] Composición o improvisación con parámetros preestablecidos o libremente, con el único apoyo del oído interior [...]”

Conclusión

Tras el estudio realizado, a partir tanto de la consulta de las fuentes normativas como de las publicaciones de importantes pedagogos, investigadores y docentes, se deduce que: a pesar de la escasa formación en materia de improvisación musical, históricamente propiciada por los planes de estudios de nuestro país, ésta es indispensable para el completo desarrollo del músico. Ha de significarse por tanto que, aun tratándose de un elemento esencial para la formación integral y para el desarrollo de las capacidades creativas, la formación en improvisación musical se encuentra todavía en estado incipiente.

La puesta en práctica de cuestiones relacionadas con el desarrollo de la sensibilidad y del sentido auditivo, la comprensión armónica y melódica, el desarrollo del sentido estructural de la música, y la regularidad rítmica y agógica, se potencian de forma notable gracias al estudio de los parámetros que rigen el estudio de la improvisación. Con ello se propician beneficios como la adquisición de reflejos y un control más consciente sobre los elementos que configuran el lenguaje musical. Además, se estimulan la creatividad, la espontaneidad y el ingenio; y aumentan la seguridad, la autonomía y la confianza.

A pesar de lo antedicho, hay ciertamente evidencias de que la mayoría de los músicos no improvisa, lo que parece ser fruto de unas ordenaciones académicas que no han concedido suficiente importancia al estudio de la improvisación. Por fortuna, existe una preocupación progresivamente mayor por una forma de pedagogía musical que asume la importancia de la improvisación como parte inherente de la misma; además, se realizan cada vez más investigaciones y publicaciones centradas en la creatividad y en la improvisación como recurso creativo. Sin embargo, todavía se avanza muy despacio.

Considerando que la improvisación capacita al intérprete para componer en tiempo real, comunicándose y expresándose así mediante el empleo de los elementos del lenguaje musical, y entendiendo que todo ello aumenta las posibilidades de convertirse en un músico más completo, gracias al desarrollo de las capacidades creativas que esto implica, queda evidenciada la importancia de la improvisación en la formación musical.

Bibliografía referenciada

- BRUNNER, W. *et al.* (2008). Tocar el piano es algo más que reproducir o interpretar. En *Cursos de Especialización Musical*, pp. 40-41. Madrid: Universidad de Alcalá.
- CAÑADA, P. (2008). La educación auditiva en la enseñanza musical. Propuestas metodológicas. En *Actas del I Congreso Educación e Investigación Musical (CEIMUS)*, pp. 273-284. Madrid: Enclave Creativa.
- CHEVAIS, M. (1932). *La nouvelle Education*. París: A. Leduc.
- CISNEROS, J.M. *et al.*
- : (2007). *Improvisación y Acompañamiento. Grado medio, Volumen 1*. Madrid: Enclave Creativa Ediciones S.L.
- : (2009). *Improvisación y Acompañamiento. Enseñanzas Profesionales, Volumen 2*. Madrid: Enclave Creativa Ediciones S.L.
- CISNEROS, J.M. (2008). El acompañamiento y la improvisación en Grado Medio. En *Actas del I Congreso Educación e Investigación Musical (CEIMUS)*, pp. 285-293. Madrid: Enclave Creativa.
- CONTRERAS de, J.A. (2008) *Improvisación. Concepto y evolución en la música occidental*. Córdoba: CSM Rafael Orozco.
- GALÁN, C. (2011). La improvisación, ¿mero acompañamiento? (y II). *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical* n° 87, pp. 213-219. Madrid: Musicalis.
- GRAHAM, D. (2008). La composición dentro de la enseñanza musical. En *Cursos de Especialización Musical*, pp. 38-39. Madrid: Universidad de Alcalá.
- HEMSY DE GAINZA, V. (1983). *La improvisación musical*. Buenos Aires: Ricordi.
- LASUÉN, S. (2014). La ausencia de las músicas populares urbanas en las programaciones de los conservatorios españoles: una incoherente tradición normalizada con fecha de caducidad. *Cuadernos de Etnomusicología*, n°4, pp. 37-59. Barcelona: SIBE, Sociedad de Etnomusicología.
- LEVAILLANT, D. (1986). *El piano*. Barcelona: Labor.
- MOLINA, C. (2008). La enseñanza pianística mediante metodología IEM. En *Actas del I Congreso Educación e Investigación Musical (CEIMUS)*, pp. 329-338. Madrid: Enclave Creativa.
- MOLINA, E.
- : (1994a). *Improvisación al piano. Vols. I y II*. Madrid: Real Musical
- : (1994b). *El piano. Improvisación y acompañamiento. Metodología de acuerdo con la LOGSE. Volúmenes 1, 2 y 3*. Madrid: Real Musical.
- : (2004). *Improvisación al Piano. Vol. III*. Madrid: Real Musical.
- : (2010). *Aportaciones del análisis y la improvisación a la formación del intérprete pianista: el modelo de los estudios op. 25 de Chopin. Tesis doctoral*. Directores: Palmer, A y Calvo, V. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos, Facultad de Ciencias del Turismo, Departamento de Ciencias de la Educación, el Lenguaje, la Cultura y las Artes.
- PEÑALVER, J. M. (2013). Análisis de la práctica de la improvisación musical en las distintas metodologías. En *Revista ArsEduca* n° 4. Valencia: CPM de la Vall d'Uixó.

- PÉREZ-CHIRINOS, C. (2014): La improvisación musical en la clase de danza académica. *La Investigación en Danza en España 2014*, pp. 369-378. Valencia: Mahali.
- PONCE DE LEÓN, L. F. (2006). *El lenguaje musical en las enseñanzas artísticas*. Madrid: Editorial CCS.
- PUEYO, C. (2011). *Música en danza. Manual de música aplicada a la danza académica*. Zaragoza: Editorial Prames.
- WISE, L. (1982). *BeBop bible*. Seattle, Washington: REH Publications.

Cinematografía referenciada

- CUERDA, J.L. (1988) *Amanece que no es poco*. España: TVE, Compañía de Aventuras Comerciales, Paraíso.

Webgrafía referenciada

- URL1: TURCHETTI, N. *El Lenguaje de la improvisación (Por Les Wise, del libro BeBop Bible). Extracto de la revista "El Musiquero", columna de Daniel Pellegrini.* (en línea) <http://www.clasesde.com.ar/pdfs/lenguaje.pdf> [Consulta: 19-2-2016]
- URL2: CONTRERAS, A. *La improvisación en el jazz. Una introducción al lenguaje del jazz tanto desde sus convenciones externas como internas (1)* (en línea) <http://www.csmcordoba.com/revista-musicalia/musicalia-numero-3> [Consulta: 19-2-2016]
- URL3: CONTRERAS, A. *La improvisación en el jazz. Una introducción al lenguaje del jazz tanto desde sus convenciones externas como internas (2)* (en línea) <http://www.csmcordoba.com/revista-musicalia/musicalia-numero-4> [Consulta: 19-2-2016]
- URL4: LASUÉN, S. *Armonía aplicada* (en línea) <http://www.armoniaaplicada.com> [consulta: 20-2-2016]
- URL5: FRITH, S. *Edinburgh College of Art. University of Edinburgh* (en línea) <http://www.eca.ed.ac.uk/reid-school-of-music/simon-frith> [consulta: 12-1-2016]
- URL6: IEM. *Cursos online de improvisación al piano* (en línea) <http://www.aulademusica.iem2.com/cursosonline/> [consulta: 15-2-2016]

Legislación y normativa referenciada

A continuación se relaciona cada normativa (N) considerando no si su rango es superior o inferior, a la normativa anterior o posterior de esta relación, sino al orden en que han aparecido referenciadas:

- N1: Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. B.O.E. Núm. 137. Sábado 5 de junio de 2010. pp. 48480-48500.
- N2: Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo. B.O.E. Núm. 238. Jueves 4 de octubre de 1990. pp. 28927-28942.
- N3: Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación (LOE). B.O.E. Núm. 106. Jueves 4 de mayo de 2006. pp. 17158-17207.