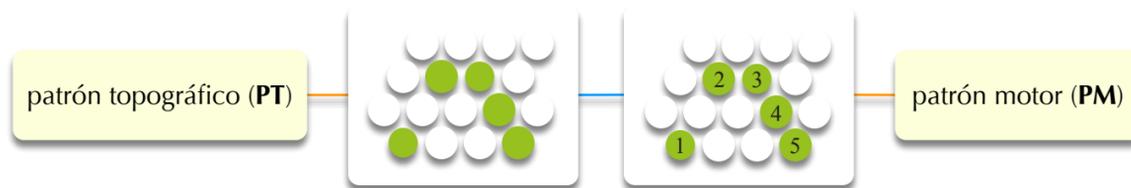
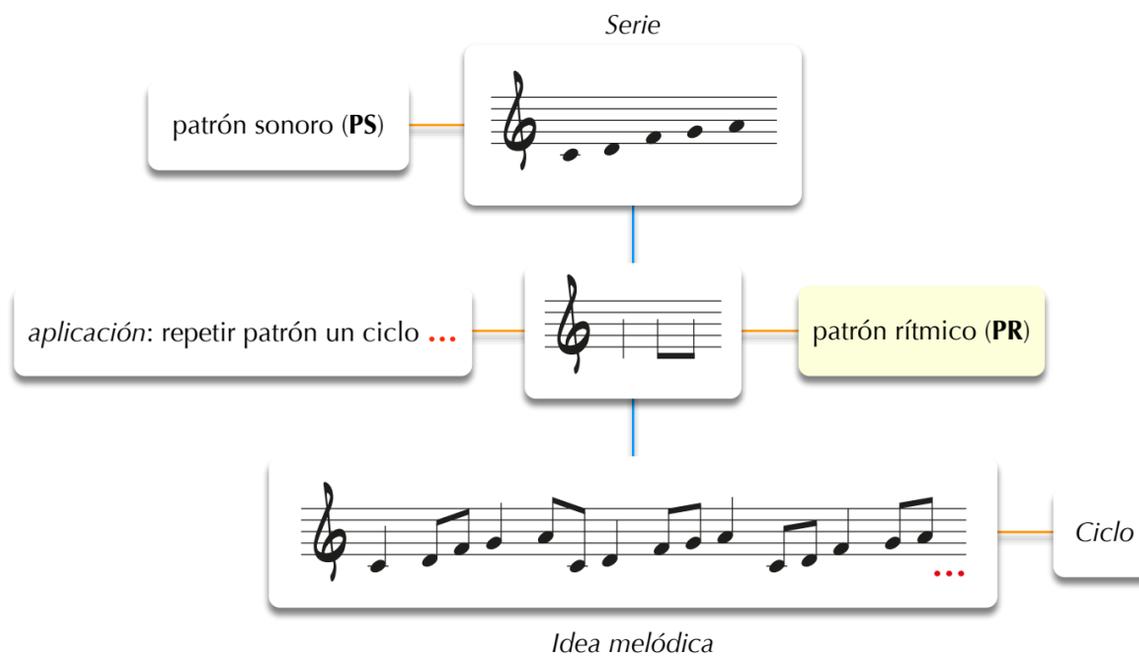


- 1 Imaginemos que colocamos la mano sobre el manual, en una posición *natural*, de manera que cada dedo se corresponda con un botón: \*

Definición de un patrón topográfico/motor (PTM)



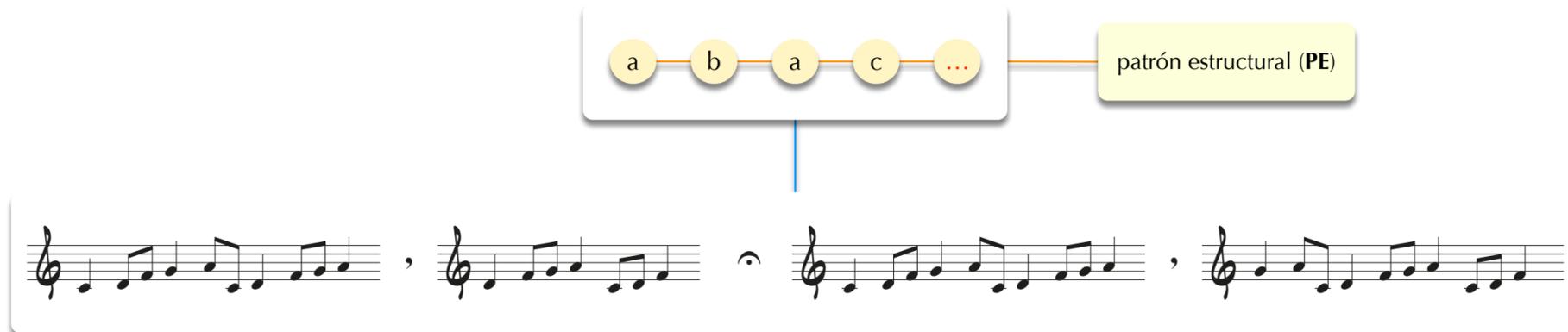
- 2 Imaginemos ahora que le aplicamos a la serie resultante (patrón sonoro...) un patrón rítmico:



- 3 Hacemos una selección (ver criterios...) del contenido resultante, p.ej. a, b y c:



- 4 Y finalmente, organizando tales elementos (ver criterios...), obtenemos una idea musical (frase...) estructurada \*, generada con un patrón (pasos 1 a 4 -generador de estructuras-) que podremos aplicar, inclusiva/inductiva/recursivamente, etc., combinando distintos (equivalentes...) patrones topográficos, motores, tonales, rítmicos, etc.:



Frase estructurada

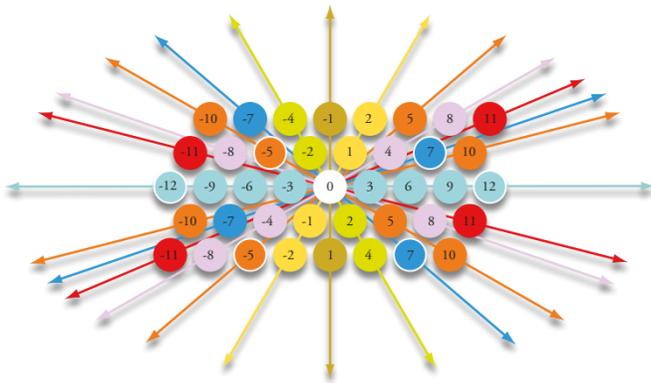
6/3/2016

\* Léase (de manera más concreta y contextualizada...):

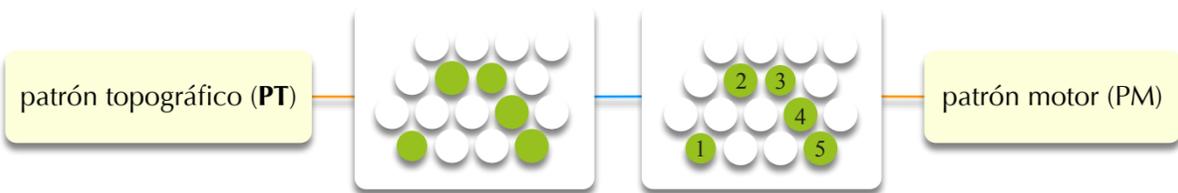
Imaginemos que colocamos (situamos) la mano, derecha, en este caso... (creando un **patrón topográfico**) sobre el manual correspondiente (un manual de botones con do en 1ª hilera, en el presente ejemplo), en una posición *natural*, de manera que cada dedo se corresponda (se sienta atraído) fácilmente (manteniendo la posición (fija...) de la mano y la *naturalidad* interdigital de los dedos) con un botón (definiendo un **patrón motor**).

\* Si el resultado del proceso no resulta convincente, o nos parece (es valorado como...), por ejemplo, *aburrido*, puede intentarse leerlo de derecha a izquierda (*retrogrado*), *variando* su contorno melódico, modificar (*variando*...) su acentuación rítmica con una métrica ternaria, comenzar de nuevo desde cero modificando los patrones, u otro proceso que a uno se le ocurra..., o también se puede mantener este resultado para cuando, por alguna razón, se necesite, por ejemplo, describir musicalmente una situación *aburrida*, planteándose la idea de que la música no es *aburrida* o *divertida* (léase *buena* o *mala*...), sino que cumple, o no, la **función** a partir de la que se hace, o se usa (de quién la hace, o quién la usa...).

Manual



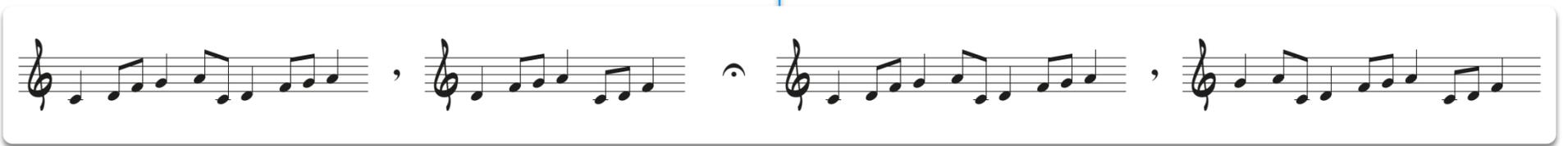
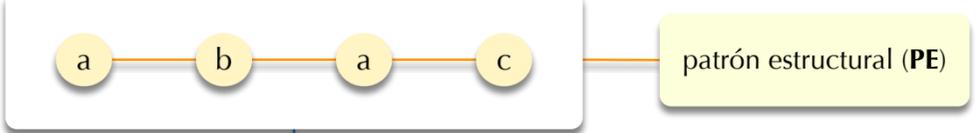
Definición de un patrón topográfico/motor (PTM)



Serie

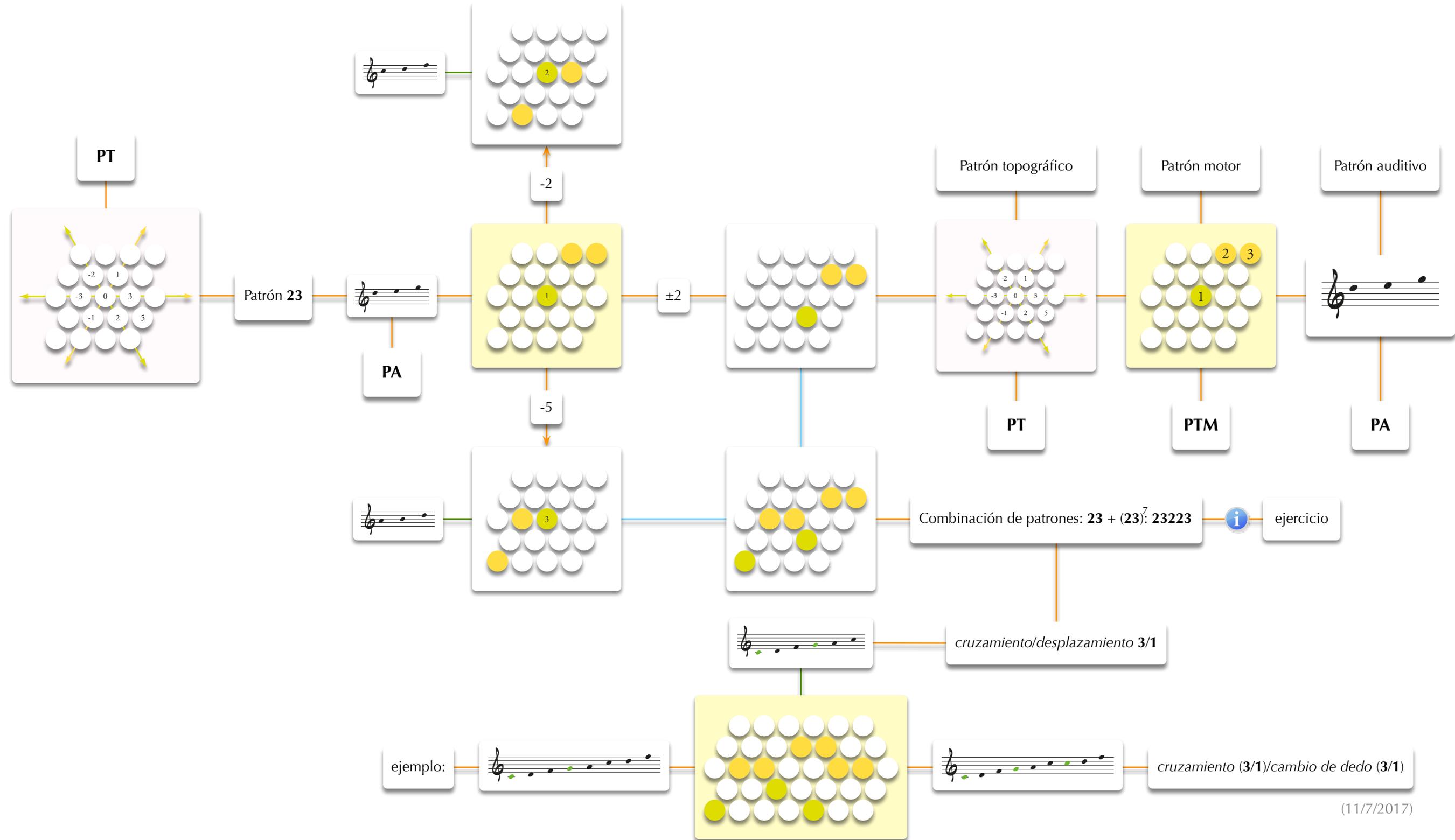


Idea melódica



# Ficha Improvisación: Patrones y procesos generativos

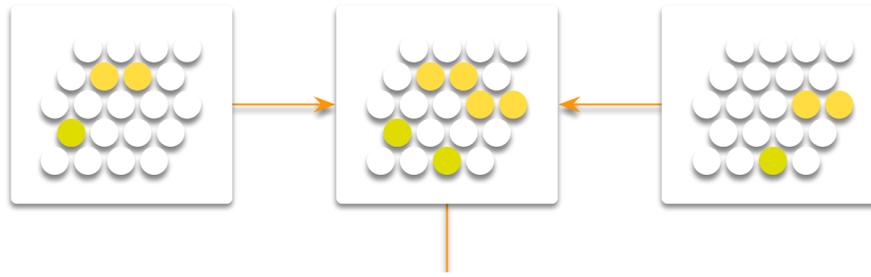
A partir de un patrón topográfico/motor (**PTM**) determinado y desde cualquier dedo incluido en el mismo, puede activarse una nueva posición (*transposición*) de dicho patrón:



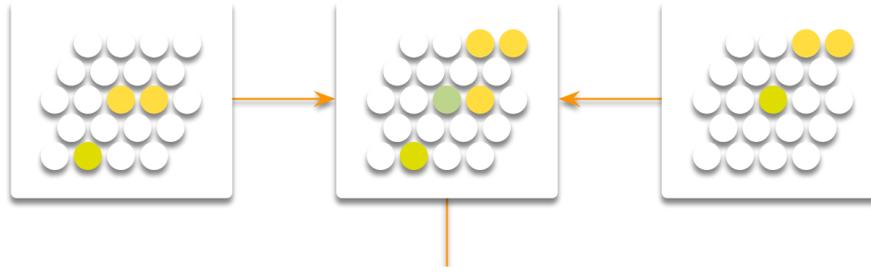
(11/7/2017)

Se pueden combinar en un solo bloque motor (*patrón móvil*) las series resultantes de distintas posiciones mediante distintos tipos de *cambios de posición*: p. ej.: *cruzamiento*, *desplazamiento*, etc.

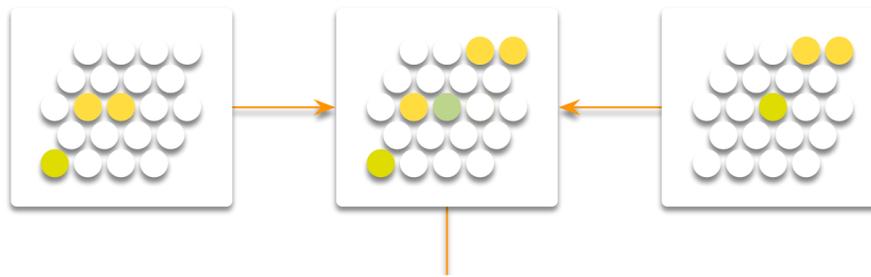
Patrón 23: Ejercicio de aplicación:



A musical staff in treble clef with a key signature of one flat. The notes are G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Fingerings are indicated by red '3' and green '1' above the notes. The staff is divided into three measures by bar lines, with a double bar line at the end.



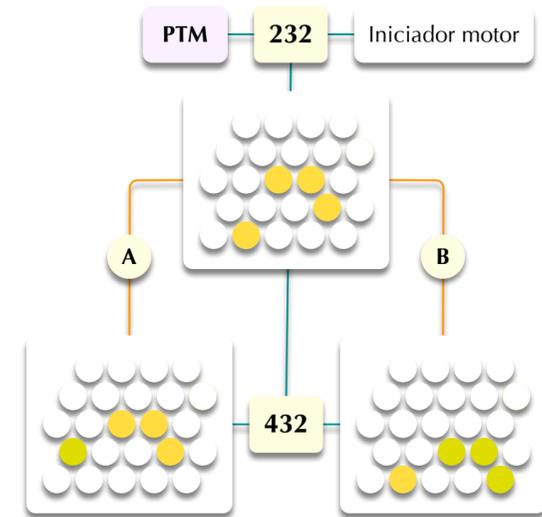
A musical staff in treble clef with a key signature of one flat. The notes are G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Fingerings are indicated by red '1', blue '2', and blue '3' above the notes. The staff is divided into three measures by bar lines, with a double bar line at the end.



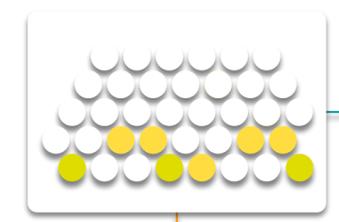
A musical staff in treble clef with a key signature of one flat. The notes are G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Fingerings are indicated by green '1', purple 'b', and purple '3' above the notes. The staff is divided into three measures by bar lines, with a double bar line at the end.

A musical staff in treble clef with a key signature of one flat. The notes are G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Fingerings are indicated by red '3' and green '1' above the notes. The staff is divided into three measures by bar lines, with a double bar line at the end.

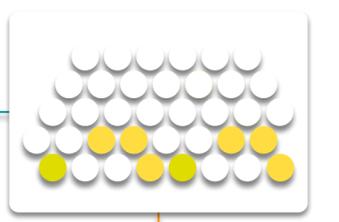
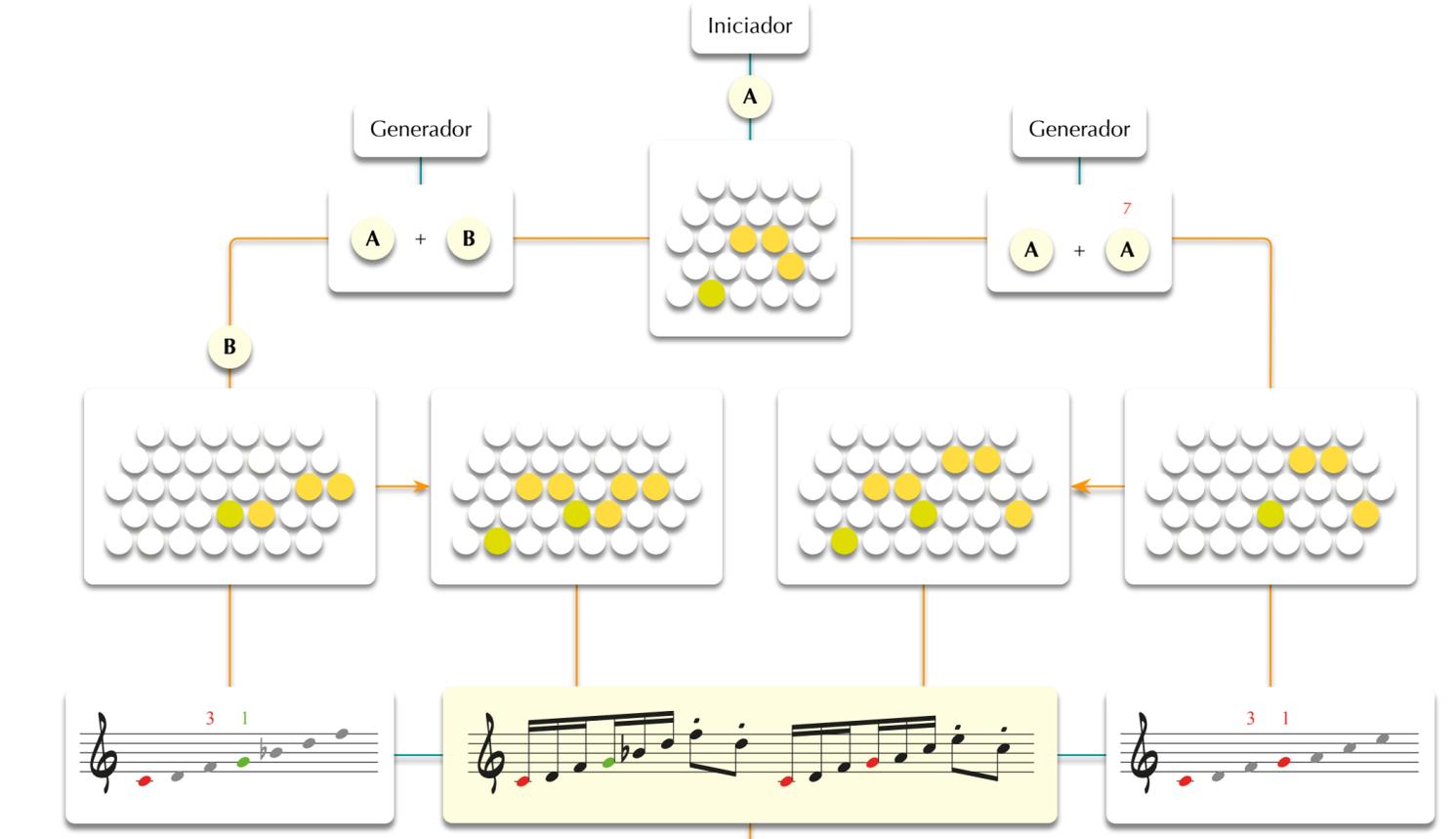
Aplicación rítmica



Dos formas de conceptualizar el movimiento



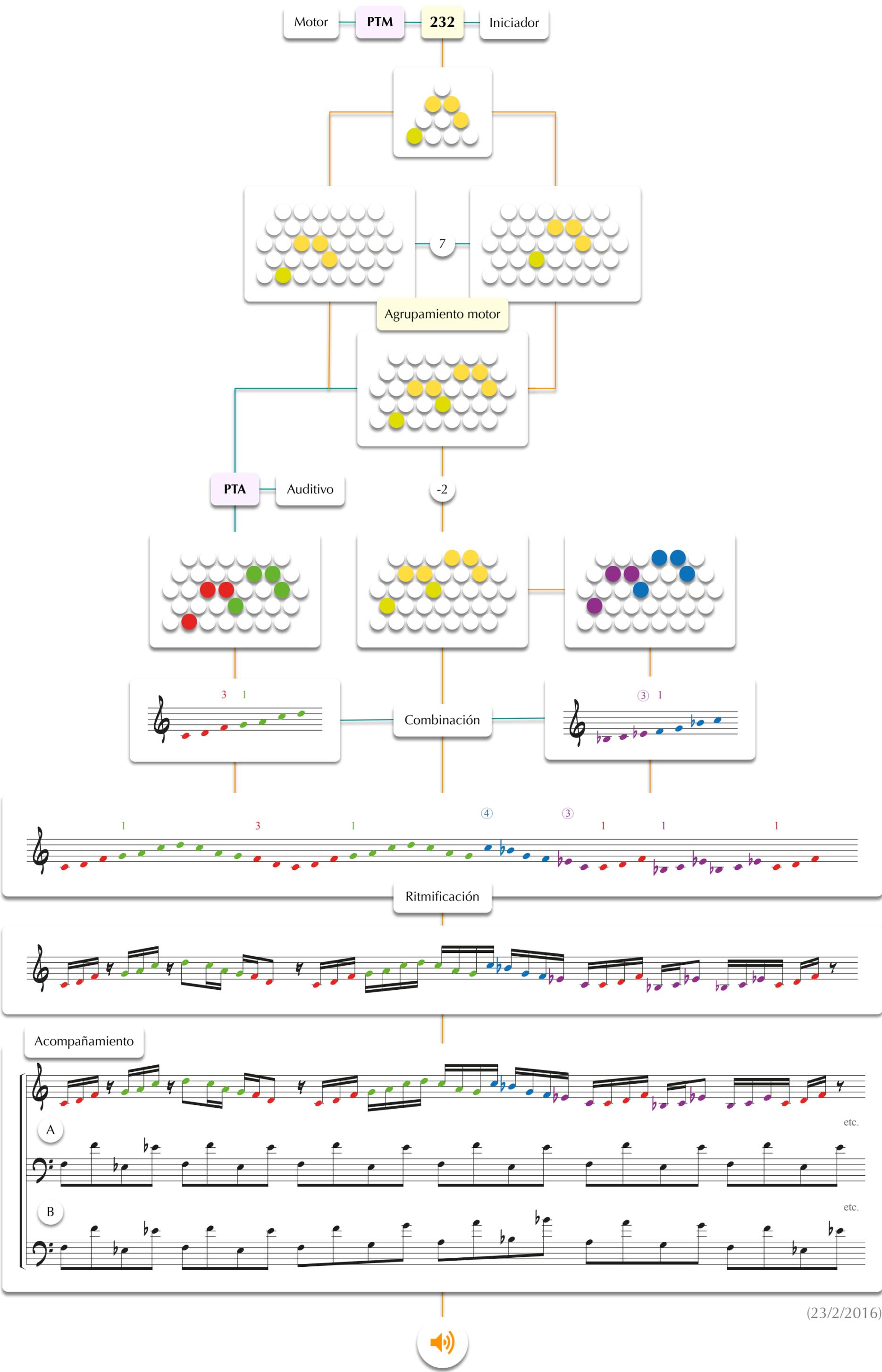
Dos patrones motores de una misma idea...

Desarrollo

**Improvisación:** ficha de trabajo: posiciones y transposiciones:

Generación de series, a partir del patrón **232**, mediante **cambios de posición:** *cruzamientos (313...), cambio de dedo (retroactivo...), etc.*



## Fichas Improvisación

Fórmulas de **enlaces**: nota común

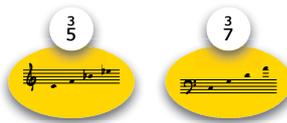
←—————→

Módulo	$\frac{3}{7}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{3}{7}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{3}{7}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{3}{7}$	etc.
Hilera	Iª	Iª	IIª	IIª	IIIª	IIIª	Iª	
Nota	C3	C3	Bb3	Bb3	Ab3	Ab3	Gb3	
Dedo	1	1	1	1	1	1	1	

Módulos:  1

←—————→

Módulo	$\frac{3}{5}$	$\frac{3}{7}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{3}{7}$	$\frac{3}{5}$	etc.
Hilera	Iª	Iª	Iª	Iª	Iª	
Nota	C3	C3	F#3	F#3	C4	
Dedo	1	1	1	1	1	

Módulos:  2

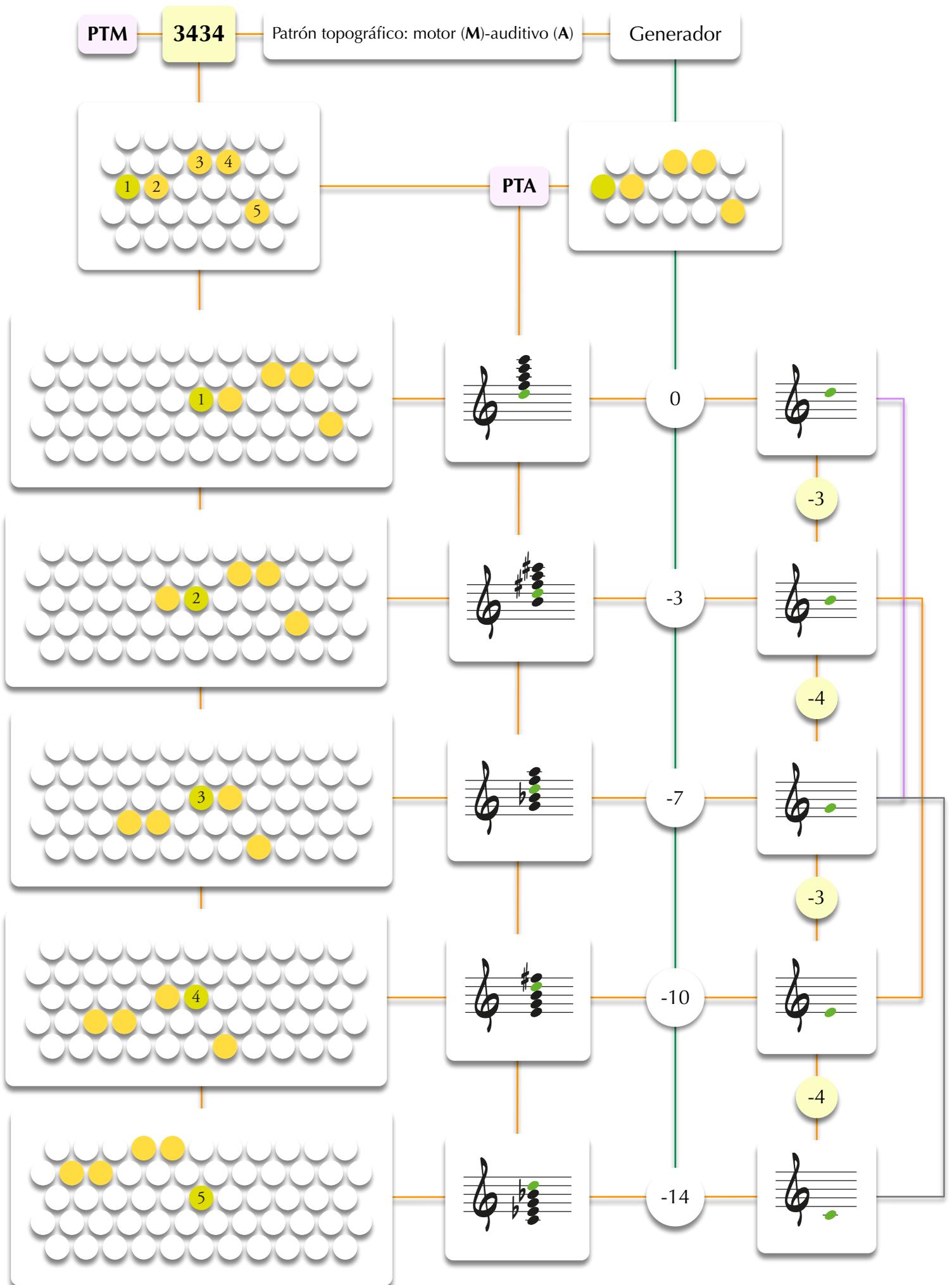
←—————→

Módulo	$\frac{3}{7}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{3}{7}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{3}{7}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{3}{7}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{3}{7}$
Hilera	IIª	IIª	IIª	Iª	IIª	IIIª	IIª	IIª	IIª
Nota	G2	G2	G2	A3	G2	B3	G2	C#3	G2
Dedo	1	1	1	1	1	1	1	1	1

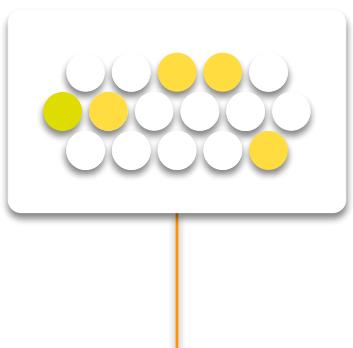


Módulos:  3

**Improvisación:** ficha de trabajo: posiciones y transposiciones mediante *cambio de dedo...*



Generación de series, a partir del patrón **3434**, mediante cambios de posición por *cruzamientos* (121...)



5 5 5 5

1 (2) (1) 1 (2) 1 (2) 1

5 5

1 (2) 1 (2) 1 (2) (1) (2)

5 5 5

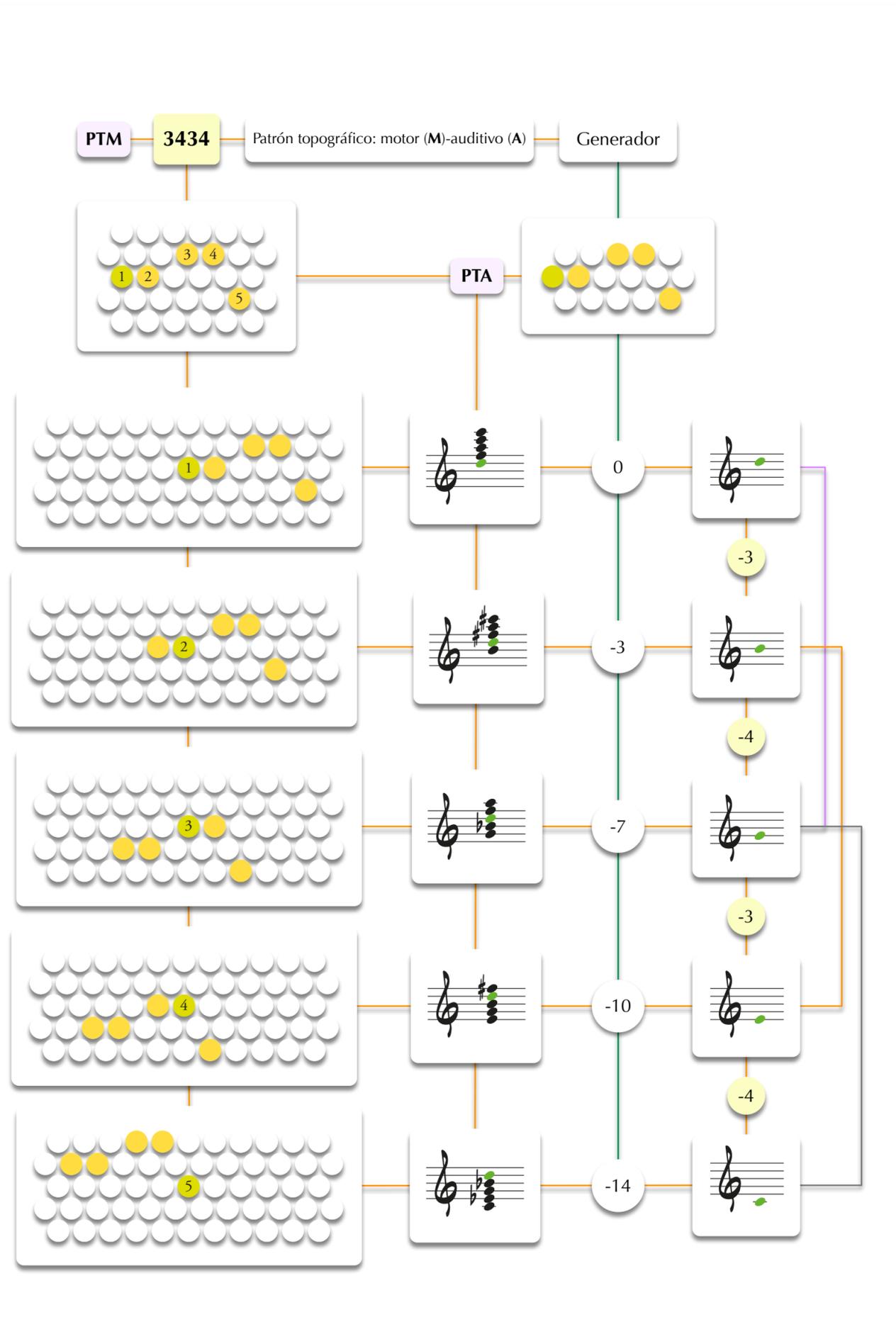
1 (2) 1 2 1 2 1 (2) 1 (2) 1

5 5 5

1 (2) 1 2 1 (2) 1 (2) 1

5 5

1 (2) 1 (2) 1 (2) (1) (2)



The musical score shows five staves of music, each with a topographic pattern above it and a sequence of transposition values below it. The patterns and values are as follows:

- Staff 1:** Pattern with fingers 1, 2, 3, 4, 5 highlighted. Values: -5, 5, -3, 3.
- Staff 2:** Pattern with fingers 1, 2, 3, 4, 5 highlighted. Values: ±2, ±4.
- Staff 3:** Pattern with fingers 1, 2, 3, 4, 5 highlighted. Values: -4, 3, -5, 6.
- Staff 4:** Pattern with fingers 1, 2, 3, 4, 5 highlighted. Values: -4, 3, -2, 3.
- Staff 5:** Pattern with fingers 1, 2, 3, 4, 5 highlighted. Values: 2, -2, 4.

The musical notation on each staff includes fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and accidentals (sharps and flats) indicating the specific notes and intervals.

**Ficha profesor** (3/12/2015):  
 Modelo de ejemplo (Patrón A) a partir de un PTM fijo (2322)

Iniciador

Generador

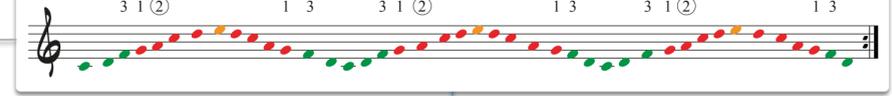
Patrón Topográfico/Motor (PTM)

Auditivo (melódico) (A)

Rítmico (R)

PTM

Ejemplo: Patrón A



3 transposiciones (3t)

Patrón Topográfico (PT)

Patrón Auditivo /melódico/tonal

Combinación de patrones (rítmicos)...

Patrones Auditivos (melódicos)

Cambio de posición (dos posiciones): (cruzamiento 3/1/3/)

Patrón Motor (PM)

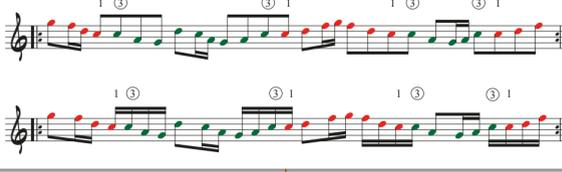


Ejemplo

Etiquetas generativas:

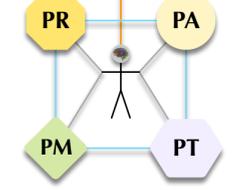
- Sucesivo
- Melódico
- Alternado
- Ascendente
- Incremental
- Prolongación
- Retrógrado
- Reducción
- Correlativo
- Aleatorio
- Pedal
- Libre
- Etc.

Ampliación/Reducción rítmica (temporal...)



1/3/1

Integración de patrones



Prolongación (rítmica)...

Correlativo



Ascendente



Descendente



Progresivo



Alternado



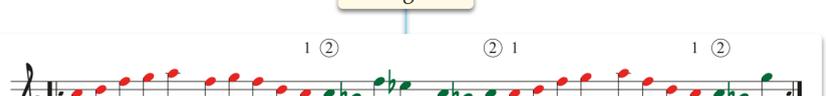
Incremental



Pedal



Aleatorio



Retrógrado



Libre: patrón (combinado...) poco perceptible (ver grado...)

Etc.

Cambio de posición (tres posiciones) por cambio de dedo (= sonido ≠ hilera)



Libre: patrón (combinado...) poco perceptible (ver grado...)

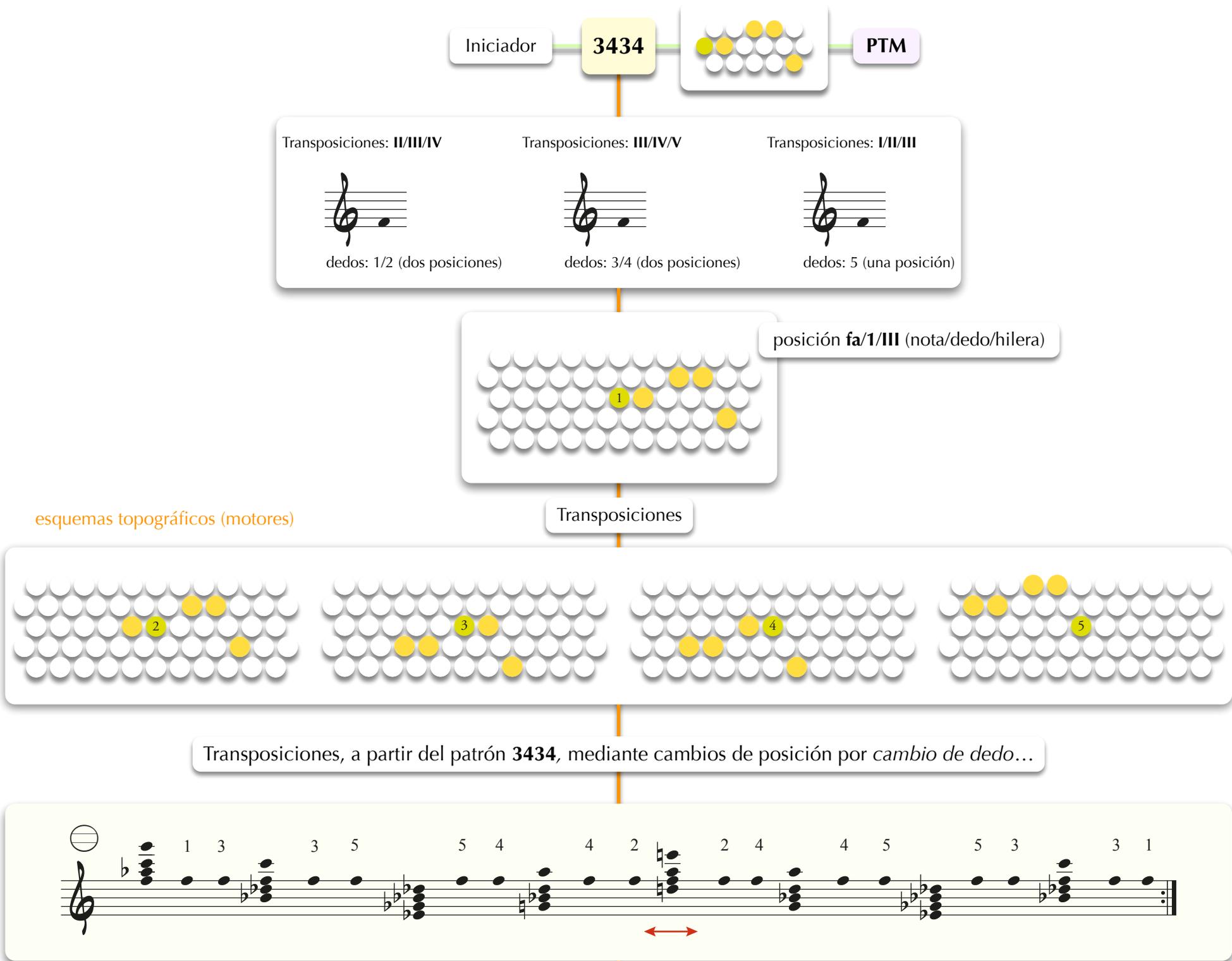
Ver modelos de acompañamiento...

**Improvisación:** ficha de trabajo: ejemplo de modelo de esquemas mentales subyacentes en los procesos generativos a partir de patrones topográfico/motores (**Iniciadores**) y la aplicación de **conceptos generativos (Generadores)** en forma de **etiquetas**...

Las **etiquetas** (de conceptualización e interpretación contextual: textura, ritmo, estructura, etc.) representarían algunos de los conceptos (activadores motores), **disponibles**, en la memoria operativa (a modo de bloques de contenidos integrados), y **accesibles** (en tiempo real), activados (con cierto grado de consciencia...) durante el proceso generativo de una improvisación...

El ejemplo propuesto (patrón A) parte de una serie de 5 sonidos (en posición fija) resultantes de un patrón **PTM (iniciador) natural** (2322), adaptado (concurrente...) a la disposición **natural** (anatómica) de la mano, que facilite (en tiempo real...) la articulación y transposición de los esquemas motores asociados a dicho patrón (**iniciador natural**: 2322)...

# Improvisación: ficha de trabajo: patrón/iniciador 3434: posiciones/transposiciones



esquemas topográficos (motores)

Transposiciones

Transposiciones, a partir del patrón 3434, mediante cambios de posición por cambio de dedo...

esquemas motores (auditivos)

## Conceptos tenidos en cuenta:

### Hileras (I/V):

A partir de las cuales pueden configurarse las distintas posiciones (patrón 3/4).

### Posiciones:

Configuración motora del patrón armónico (3/4) a partir de cada uno de los dedos rectores.

### Dedos rectores:

Dedos a partir de los cuales se configura el patrón armónico (1/5).

### Transposiciones:

Transposición tonal de cada una de las posiciones, sin que cambie la simetría de su configuración motora (distribución topográfica/digital).

### Ejemplo:

Posición: **mi/5/II** (sonido/dedo/hilera: re/fa/la/do/**mi**): tres transposiciones (hileras **II/III/IV**): los dedos se distribuyen, dentro de la posición fija de la mano, a partir del dedo rector, en este caso el 5°.

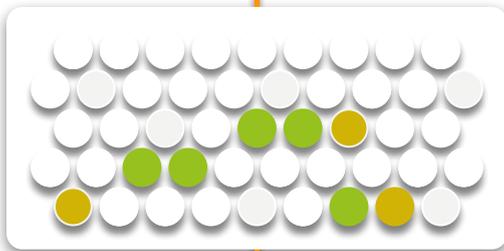
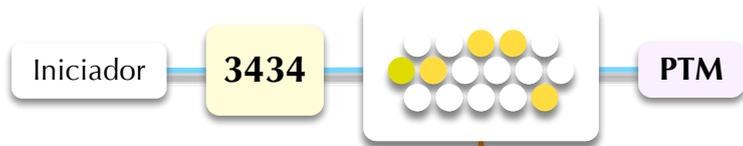
### Ejercicio de aplicación (ejemplo superior):

Ejercicio para el cambio de las distintas posiciones (5) mediante *cambio de dedo*.

### Principio:

A partir de un patrón topográfico/motor (**PTM**) dado y desde cualquier dedo incluido en el mismo, podría activarse una nueva posición (*transposición*) de dicho patrón:

Improvisación: ficha de trabajo: patrón/iniciador 3434: posiciones/transposiciones

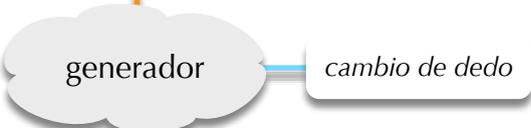


ampliación

2 3 4 5 5  
1 1 2 3 3

posiciones (5)

Transposiciones: II/III/IV	Transposiciones: III/IV/V	Transposiciones: I/II/III
dedos: 1/2	dedos: 3/4	dedos: 5



transposiciones, a partir del patrón 3434, mediante cambios de posición por *cambio de dedo*...

aplicación

**Improvisación:** ficha de trabajo: posiciones y transposiciones mediante cambio de dedo: patrón/iniciador 3434: ejemplo de aplicación musical:

The image displays a musical score for improvisation, consisting of four systems of music. Each system includes a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The right-hand staff features a sequence of chords and notes, with a 3434 fingering pattern (1, 3, 3, 5, 5, 4, 4, 2, 2, 4, 4, 5, 5, 3, 3, 1, 1, 3, 3, 5, 5, 4, 4, 2, 2, 4, 4) indicated above the notes. The left-hand staff provides a steady accompaniment of eighth notes. The score is marked with *staccato* and includes four circled 'A' markers. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

1 3 3 5 5 4 4 2 2 4 4 5 5 3 3 1 1 3 3 5 5 4 4 2 2 4 4

*staccato*

A

A

A

A

7

12

17

*simile* 5 4 4

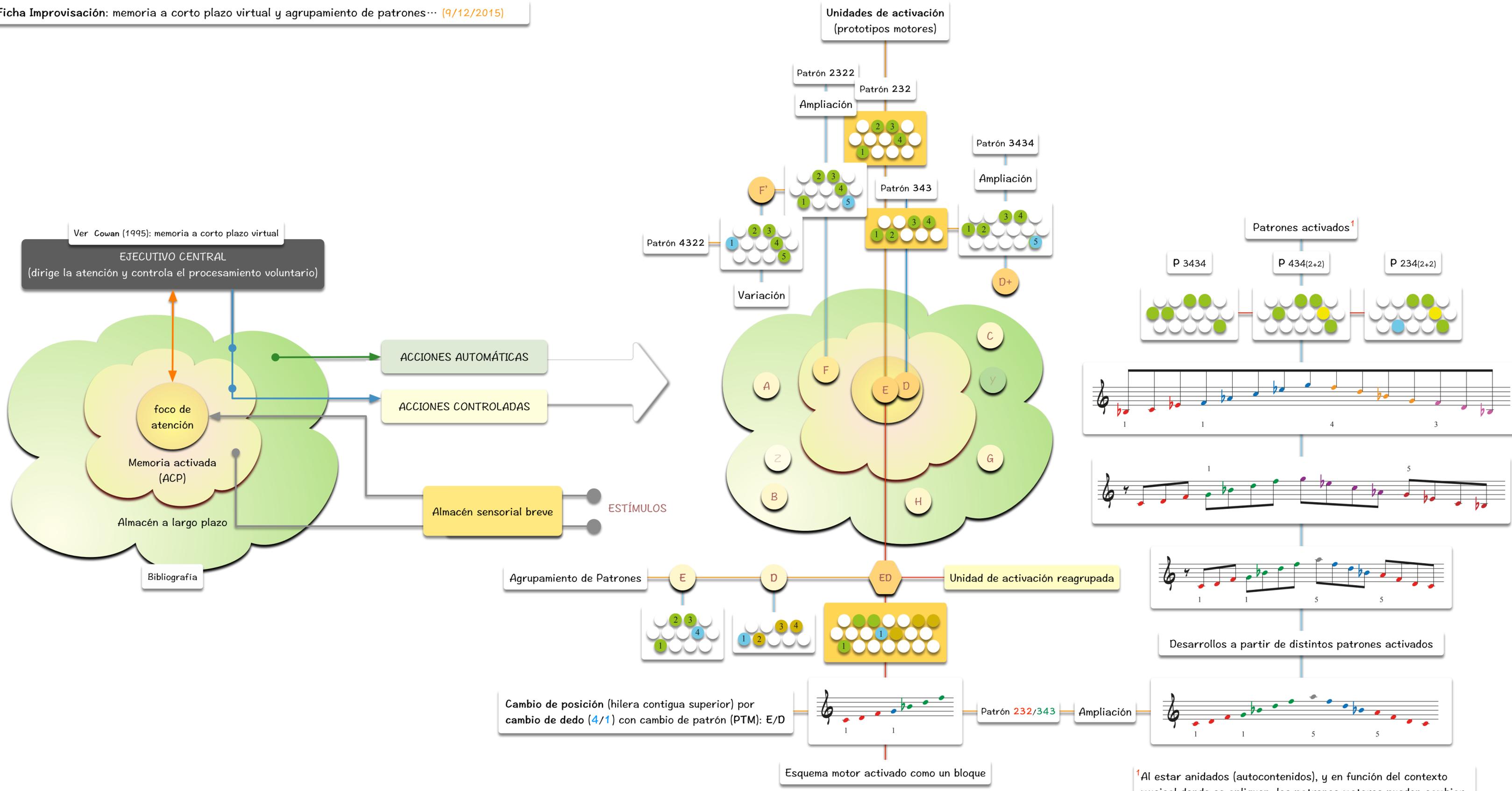
First system of musical notation. The top staff is a guitar staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains a sequence of chords with fingerings: 1 3 > 3, 5, 5 4, 4, 2 > 2 4, 4 5, 5 3 > 3, 1 > 1 3 > 3, 5, and *simile* 5 4. A circled 'A' is above the first measure. The middle staff is a bass staff with a treble clef, marked *staccato*, containing a sequence of eighth notes. The bottom staff is an empty bass staff.

Improvisación

Second system of musical notation. The top staff is a guitar staff with a treble clef and a key signature of two flats. It contains a sequence of chords with fingerings: 2, 2 4, 4 5, 5 3, 3, 1 > 1 3, 3 5, 5 4, 4, 2 > 2 4, and 4. A circled 'A' is above the eighth measure. The middle staff is a bass staff with a treble clef containing eighth notes. The bottom staff is an empty bass staff.

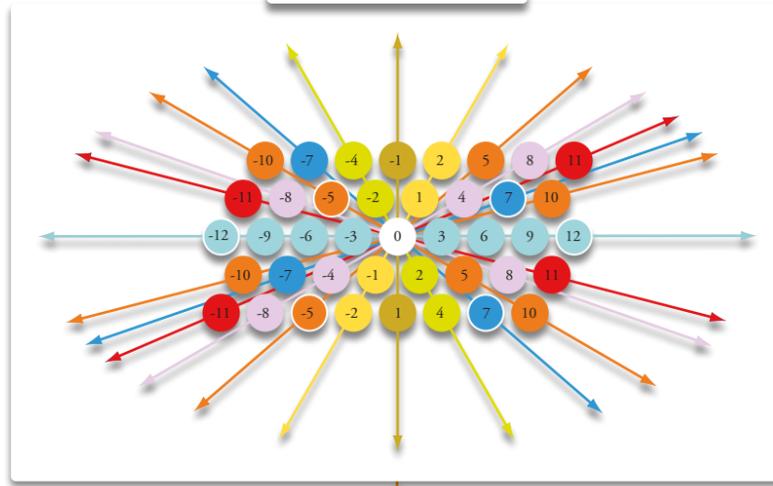
Third system of musical notation. The top staff is a guitar staff with a treble clef and a key signature of two flats. It contains a sequence of chords with fingerings: 5, 5 3, 3 1 > 1 3, 3 5, 5 4, 4 2 > 2 4, 4 5, 5 3, and 3. A circled 'A' is above the fourth measure. The middle staff is a bass staff with a treble clef containing eighth notes. The bottom staff is an empty bass staff.

Fourth system of musical notation. The top staff is a guitar staff with a treble clef and a key signature of two flats. It contains a sequence of chords with fingerings: 1 > 1 3, 3 5, 5 4, 4 2 > 2 4, 4 5, 5 3, 3 1 > 1 3, and 3. A circled 'A' is above the second measure. The middle staff is a bass staff with a treble clef containing eighth notes. The bottom staff is an empty bass staff.



# Ficha Improvisación: procesamiento interválico: retrogradación e inversión

## Matriz interválica



MIII



Patrón: 2322



MI

## Retrogradación tonal

### Ejemplos

## Retrogradación rítmico/tonal

Simetría:  $r = i + 7$

## Reagrupamiento

Unidad motora

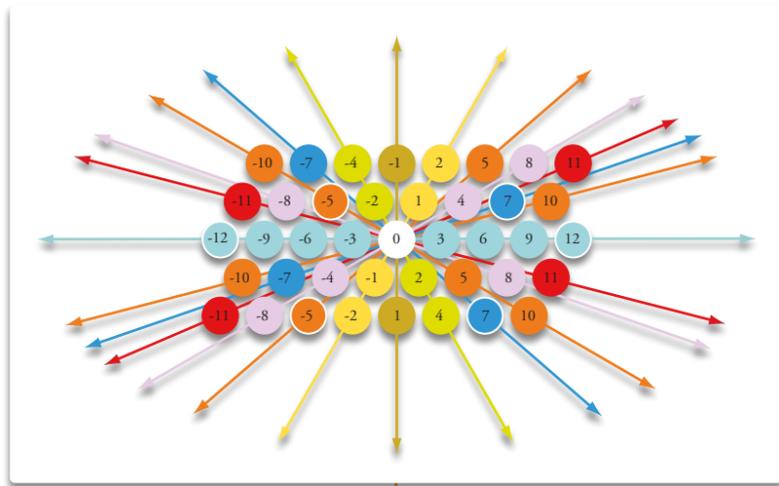


Unidad motora (agrupada)



Procesamiento tonal (contorno tonal...), interválico, rítmico, topográfico/motor...

Ficha Improvisación: procesamiento interválico: retrogradación e inversión

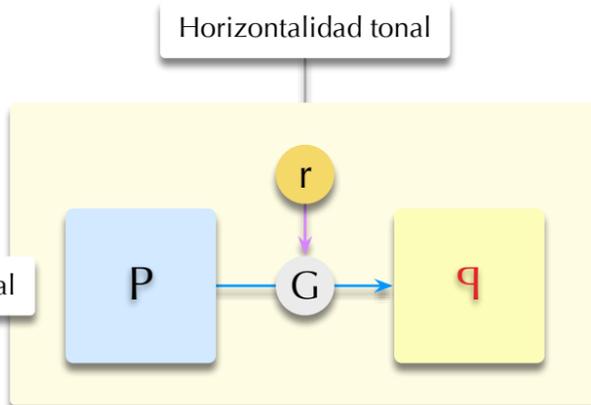
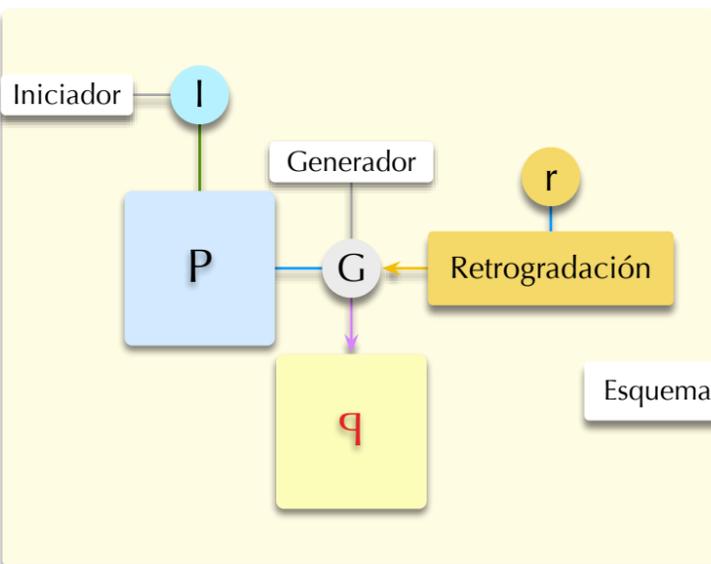


Retrogradación **rítmico/tonal**

Retrogradación **tonal**

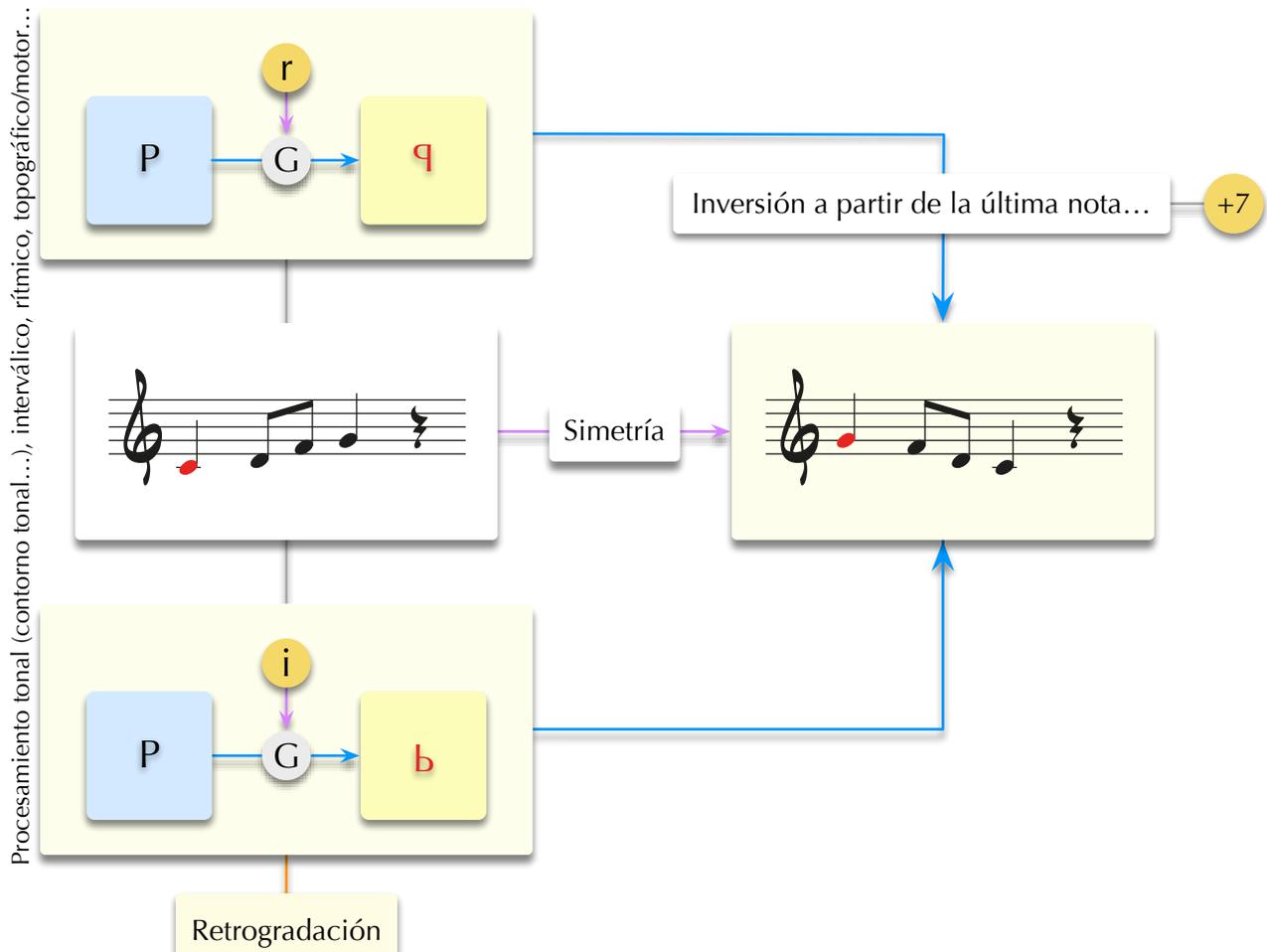
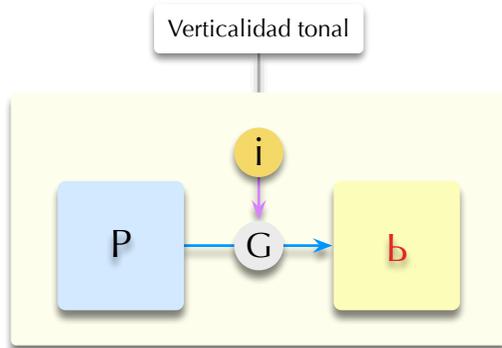
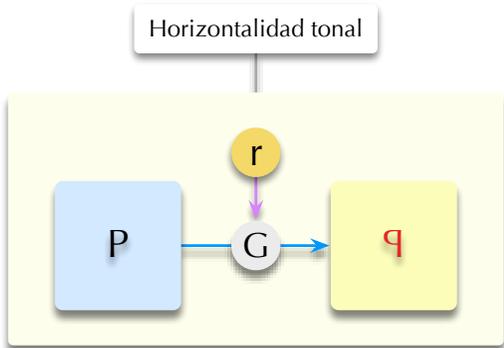
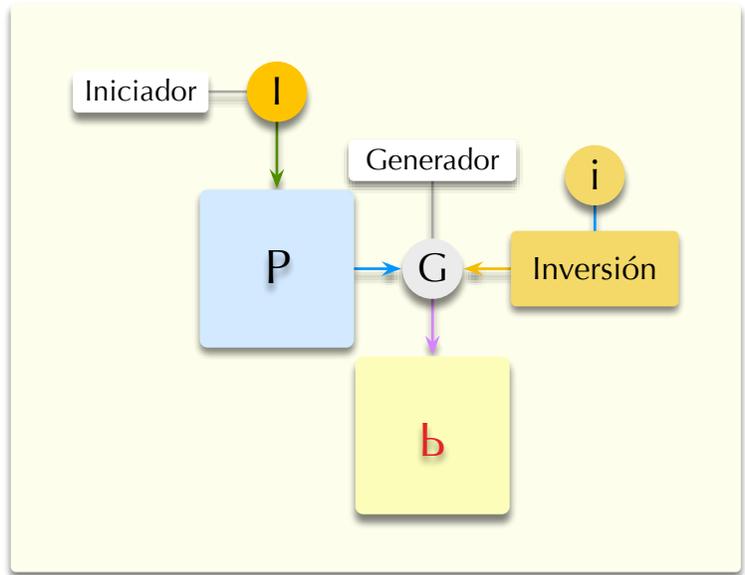
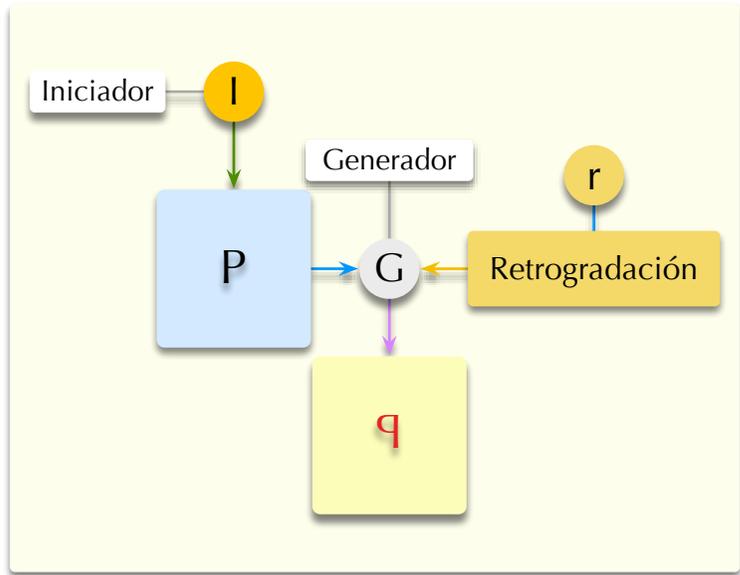
Retrogradación **rítmica**

Procesamiento tonal (contorno tonal...), interválico, rítmico, topográfico/motor...



Esquema conceptual

Ficha Improvisación: procesamiento interválico: retrogradación e inversión

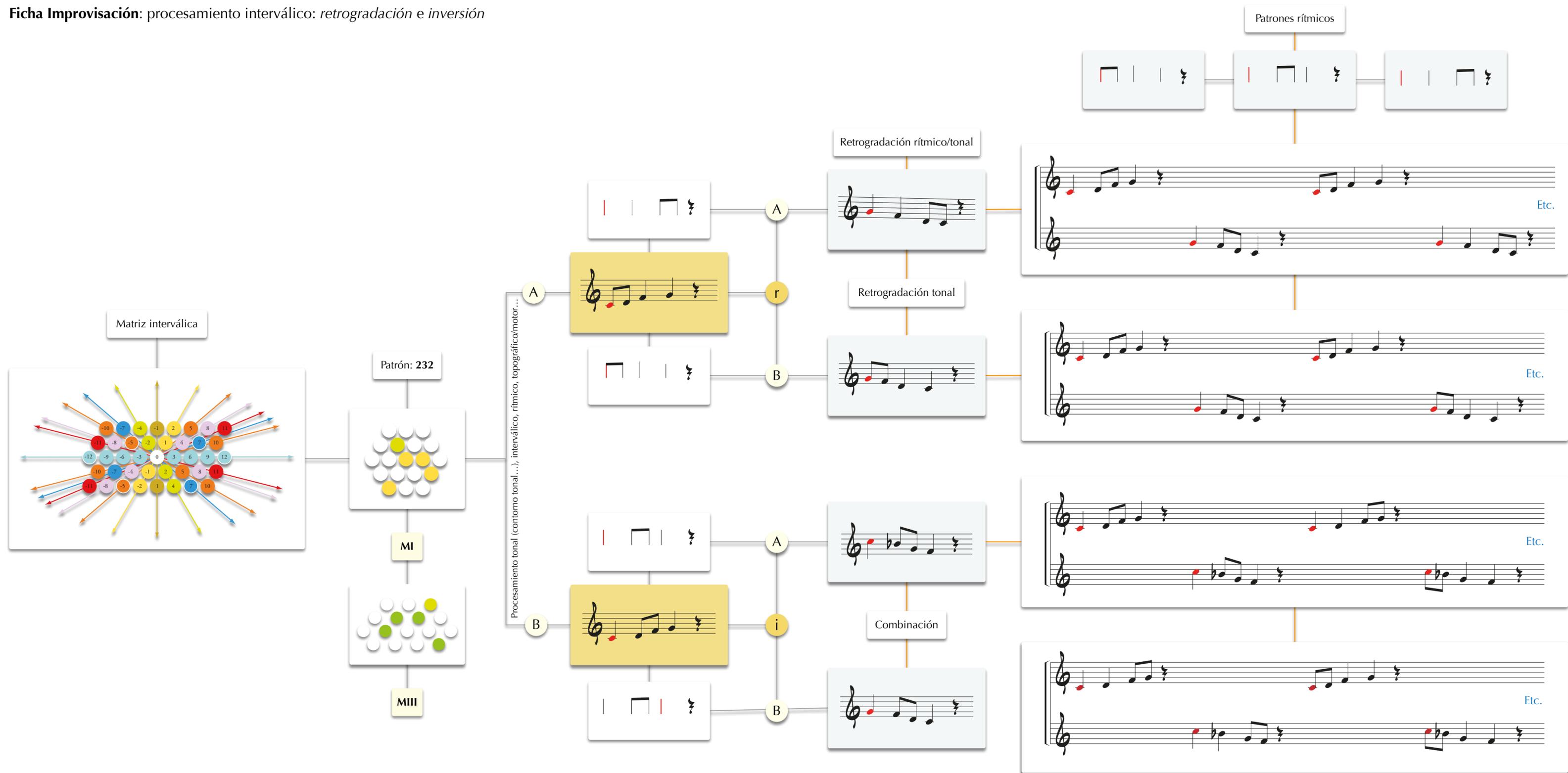


Ejemplo

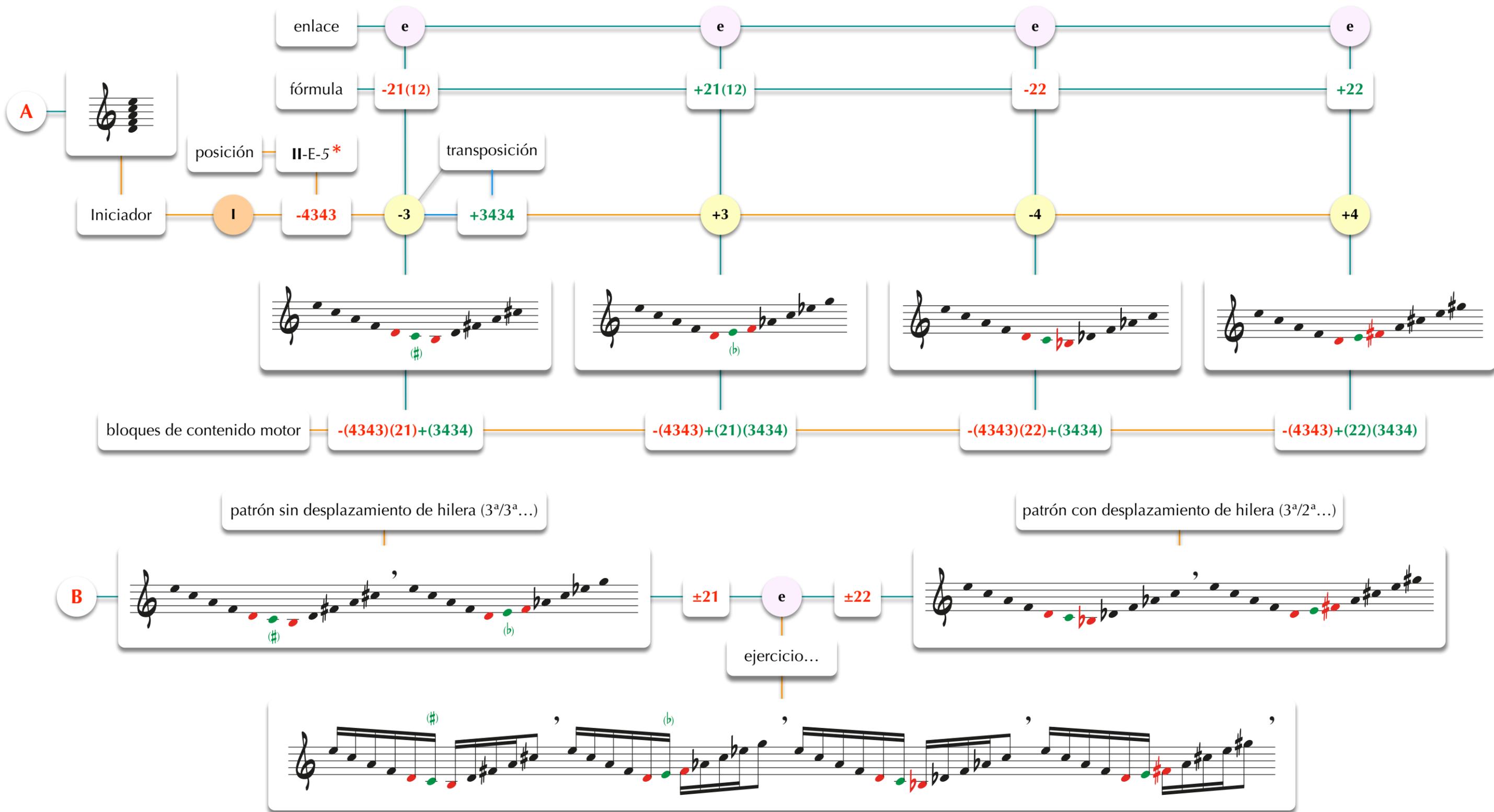
Musical notation for the example. It shows two staves of music. The first staff has a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second staff has a sequence of notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3. The word 'Etc.' is written at the end of the second staff.

Inversión (+9)

Musical notation for the inverted example. It shows two staves of music. The first staff has a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second staff has a sequence of notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3. The word 'Etc.' is written at the end of the second staff.



**Improvisación:** ficha de trabajo: generación de patrones melódicos: unidades motoras complejas: fórmulas de *enlace*: conceptos, símbolos, terminología etc.

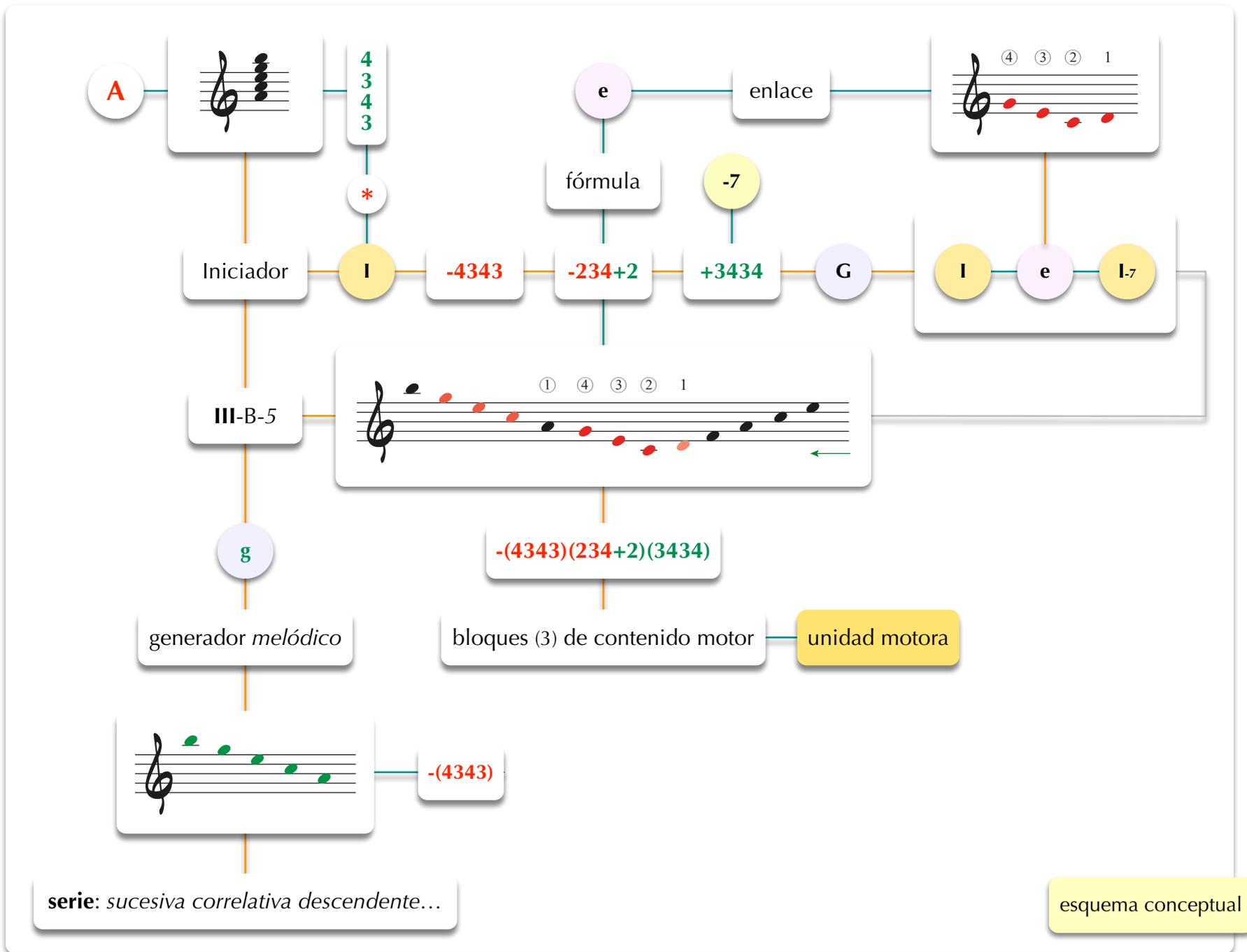


27/10/2016

\* Posiciones del iniciador (**hilera/nota/dedo**):

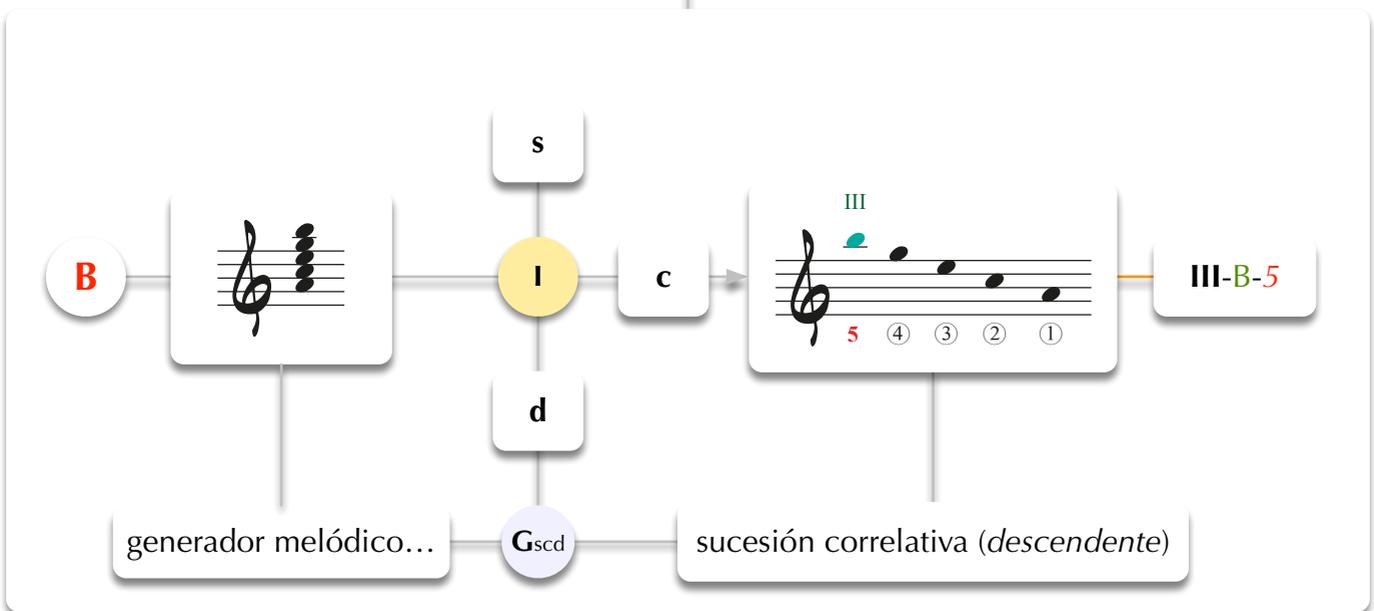


**Improvisación:** ficha de trabajo: generación de patrones melódicos: unidades motoras complejas: fórmulas de *enlace*: conceptos, símbolos, terminología etc.



\* Atributos (*etiquetas*) del iniciador: **a** (ascendente), **d** (descendente), **c** (correlativo), **s** (sucesivo), **al** (alternado), etc.

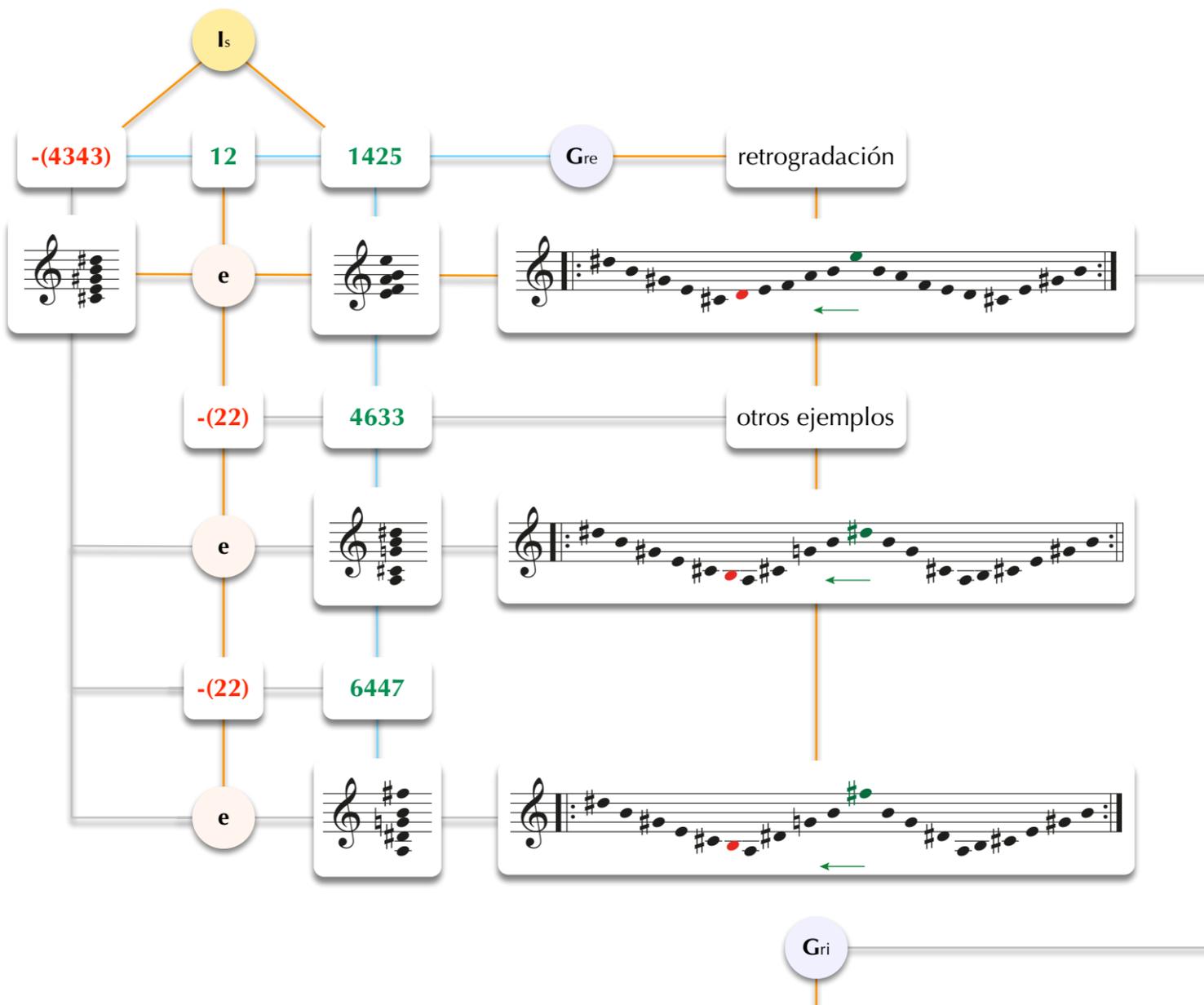
ejemplo



12/8/2017

Ver ejemplo de enlaces *cromáticos* (clic en círculo) **A**

**Improvisación:** ficha de trabajo: generación de patrones melódicos: unidades motoras complejas: fórmulas de *enlace*: conceptos, símbolos, terminología etc.



Aplicación de un patrón rítmico: ver ejemplo (clic aquí): [sonata-fantasia](#) (Normand Lockwood © 1965 Costello Music)



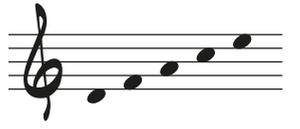
Ver otros ejemplos (clic en círculos) [A](#) [B](#)

## Conceptos y símbolos

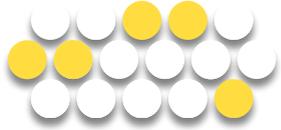
- Gri — generador: *rítmico...*
- Gre — generador: *retrogradación*
- Is — iniciadores: **4343** **1425** **4633** **6447**
- e — enlace (12): **rojo** **-(12)**: *descendente*, **verde** (12): *ascendente*

**Improvisación:** ficha de trabajo: generación de patrones melódicos: unidades motoras complejas: fórmulas de *enlace*: conceptos, símbolos, terminología etc.

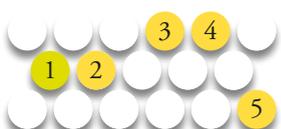
## Conceptos y símbolos



**Patrón tonal** (representación gráfico/musical de una idea sonora, patrón, iniciador, etc.), puede leerse de abajo arriba 3434 (ascendente) o viceversa (4343), de forma alternada, armónica o melódicamente, etc.



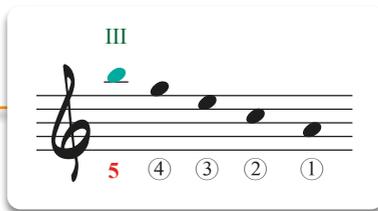
**Patrón topográfico** (representación gráfica de un *patrón*, *iniciador*, etc., el color indica el esquema activado: *topográfico*, *tonal*, *interválico*, *motor*, etc.)



**Patrón topográfico/motor** (la diferencia de color indica el dedo *rector* -en este caso el 1-, a partir del cual se forma (configura) el *patrón motor*...)

III-B-5 Posición del *iniciador* en el manual: **hilera-nota-dedo** (no se define la altura tonal...)

ejemplo



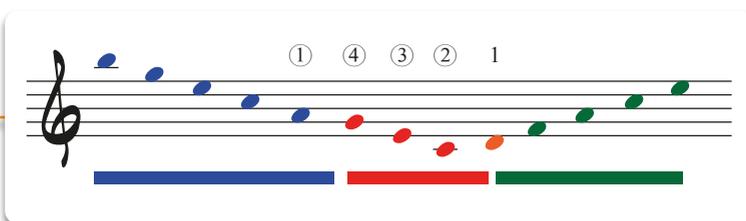
**+3434** Patrón interválico *ascendente* (entre paréntesis: **+(3434)** = bloque de contenido motor)

**-4343** Patrón interválico *descendente* (entre paréntesis: **-(4343)** = bloque de contenido motor)

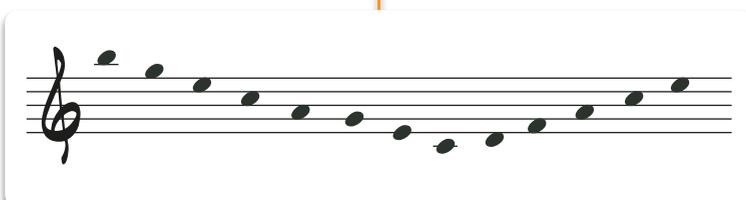
**e** *enlace*: bloque motor que une (o enlaza) distintos iniciadores

Bloque de contenido *motor* Concepto *motor* (a diferencia de otros conceptos: *tonal*, *interválico*, etc.) activado como una unidad (*bloque motor*) con mínima carga de atención (*accesible* en tiempo real (similar a las palabras o frases en el lenguaje...))

ejemplo



Agrupamiento en una *unidad motora* (bloque motor)... (13 articulaciones en **tres** posiciones -bloques motores-...)



fragmento de I

I

e

I-7

esquema conceptual

*unidad motora*

implica *cambio de posición* mediante cruzamiento...

bloque motor

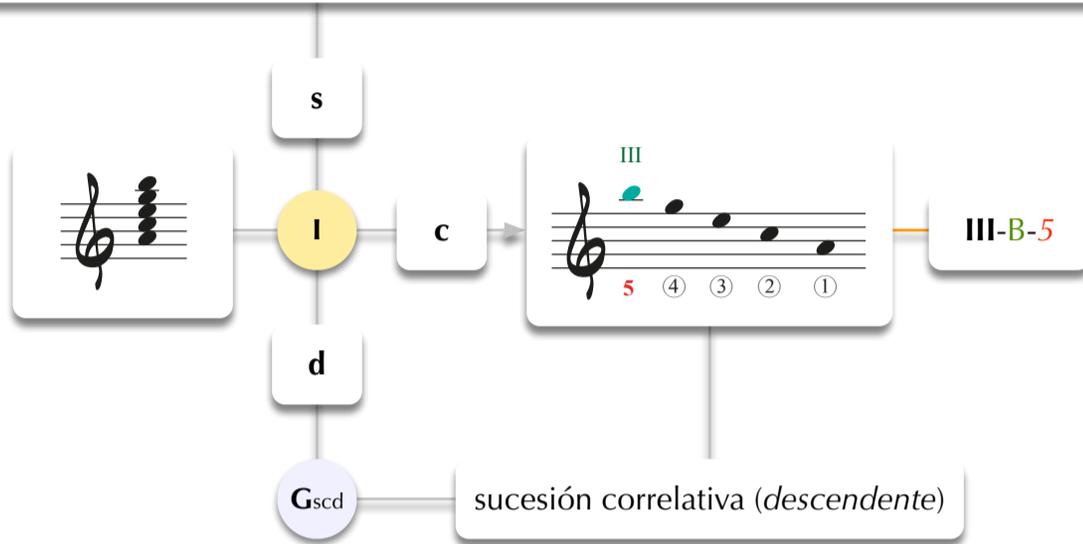
**Improvisación:** ficha de trabajo: generación de patrones melódicos: unidades motoras complejas: fórmulas de *enlace*: conceptos, símbolos, terminología etc.

**I** — *Iniciador* (idea sonoro-auditiva, topográfica-motora, etc., a partir de la cual se desarrolla un proceso generativo...)

**G** — *Generador* (fórmula generativa aplicada a un *iniciador*: inversión, transporte, tipo de articulación, progresión, etc.)

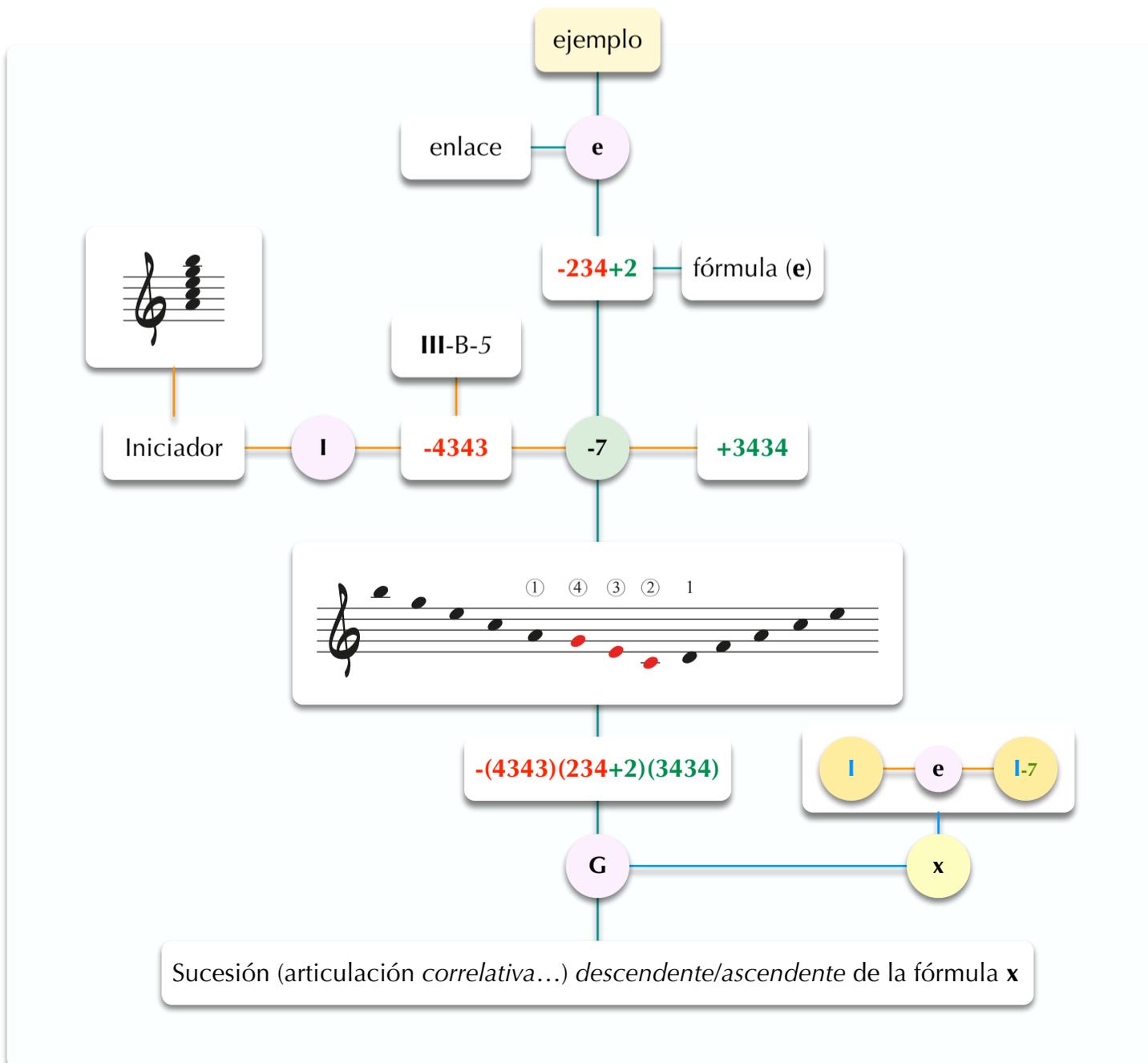
**-7** — Transporte descendente de quinta (7 semitonos)...

**Atributos** (*etiquetas*) del iniciador: **a** (ascendente), **d** (descendente), **c** (correlativo), **s** (sucesivo), **al** (alternado), etc.

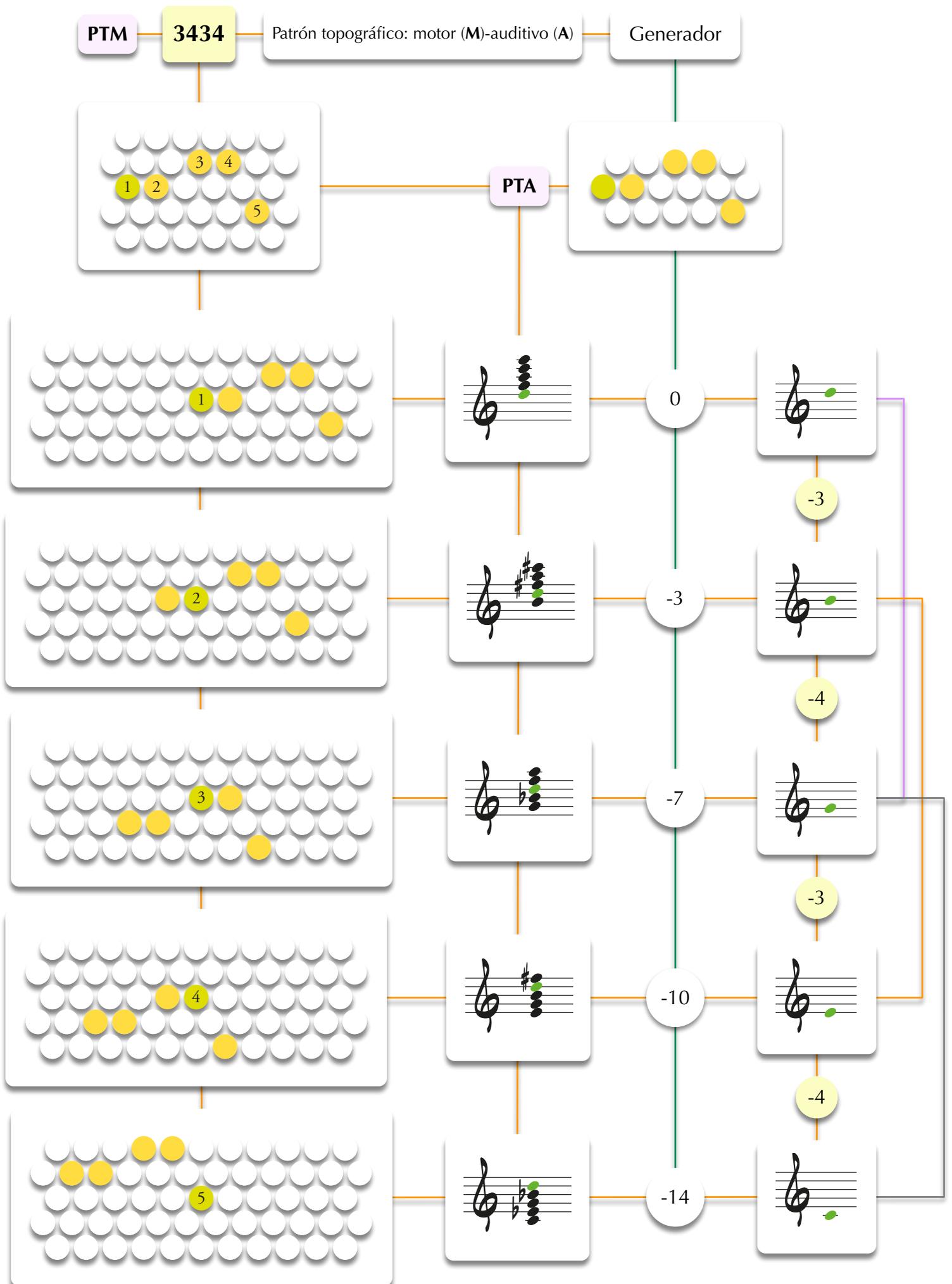


Esquema conceptual

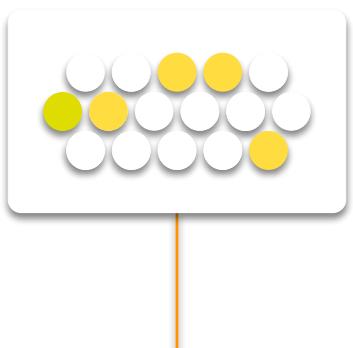
En el contexto improvisatorio, estructura de ideas (interpretativas...) activada como una unidad susceptible de convertirse indistintamente en un iniciador o un generador...



**Improvisación:** ficha de trabajo: posiciones y transposiciones mediante *cambio de dedo...*



Generación de series, a partir del patrón 3434, mediante cambios de posición por *cruzamientos* (121...)



5 5 5 5

1 (2) (1) 1 (2) 1 (2) 1

-5 5 -3 3

5 5

1 (2) 1 (2) 1 (2) (1) (2)

±2 ±4

5 5 5

1 (2) 1 2 1 2 1 (2) 1 (2) 1

-4 3 -5 6

5 5 5

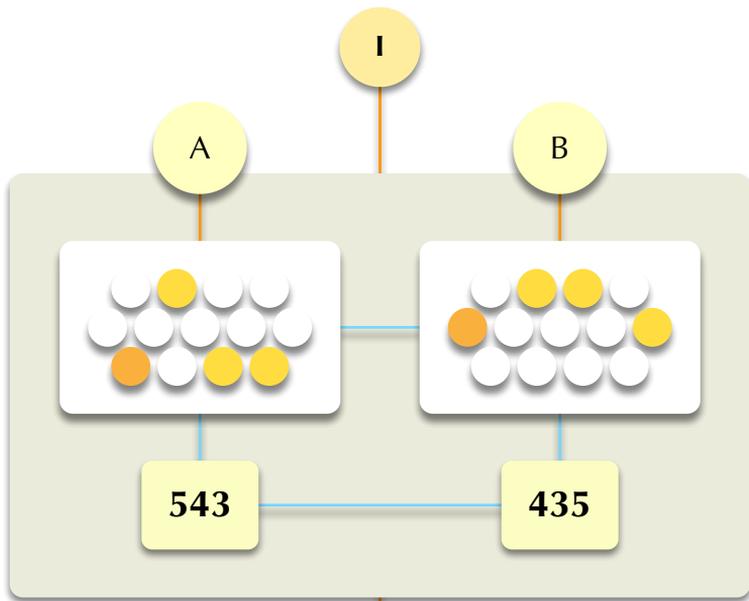
1 (2) 1 2 1 (2) 1 (2) 1

-4 3 -2 3

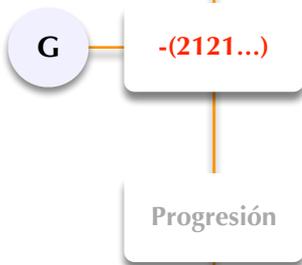
5 5

1 (2) 1 (2) 1 (2) (1) (2)

2 -2 4



20/11/2016



Activación de dos patrones a partir de una nota común

Ejemplo de aplicación (sección B, clic en círculo) 

8ª

♩ = 84

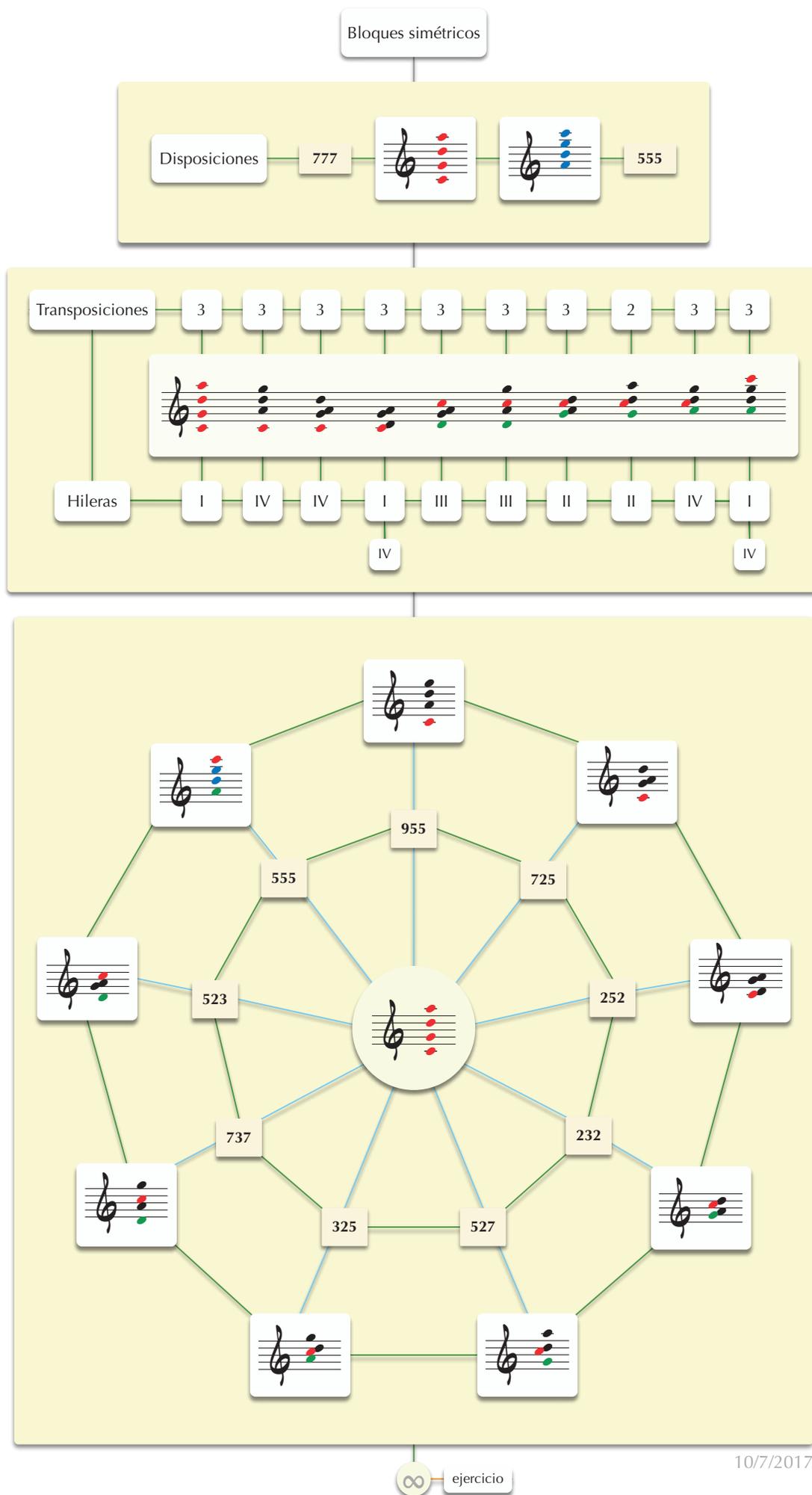
mp

rit.

(1)

MII

(MIII)



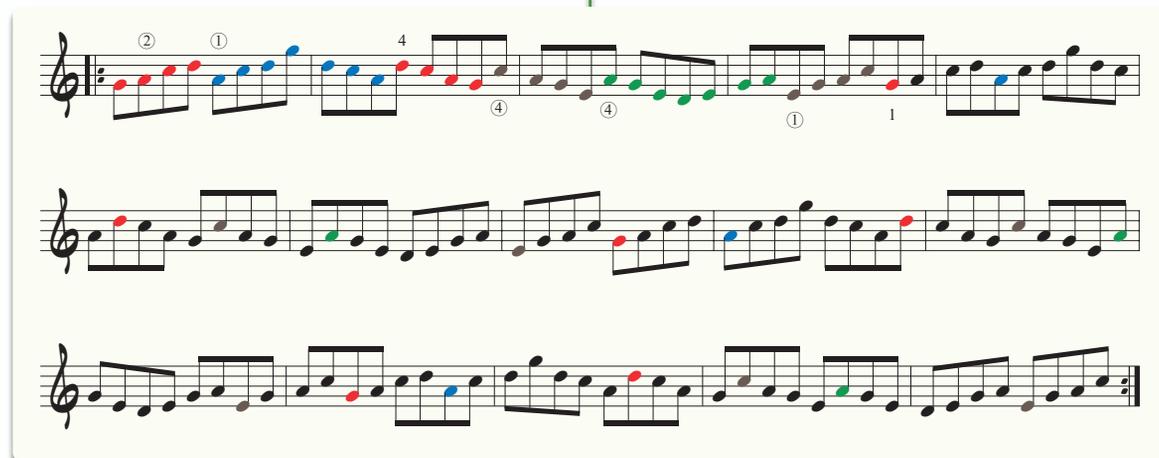
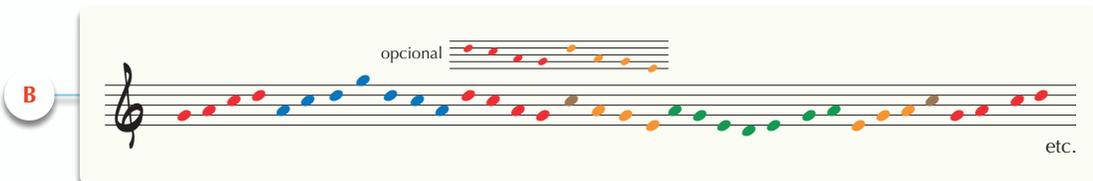
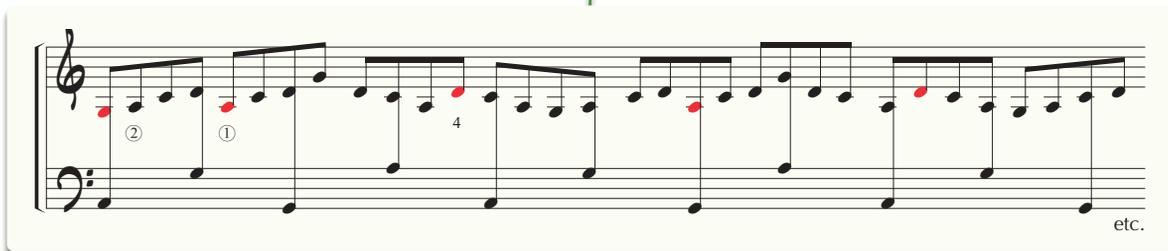
Bloques combinados

G-2121

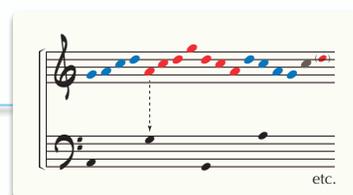
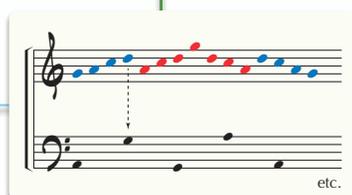
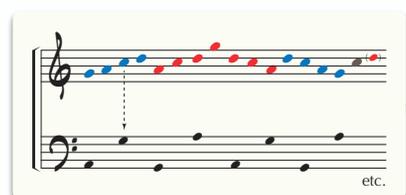
variante

aplicación rítmica (acompañamiento):

Ejemplos de pares de bloques combinados



variantes rítmicas

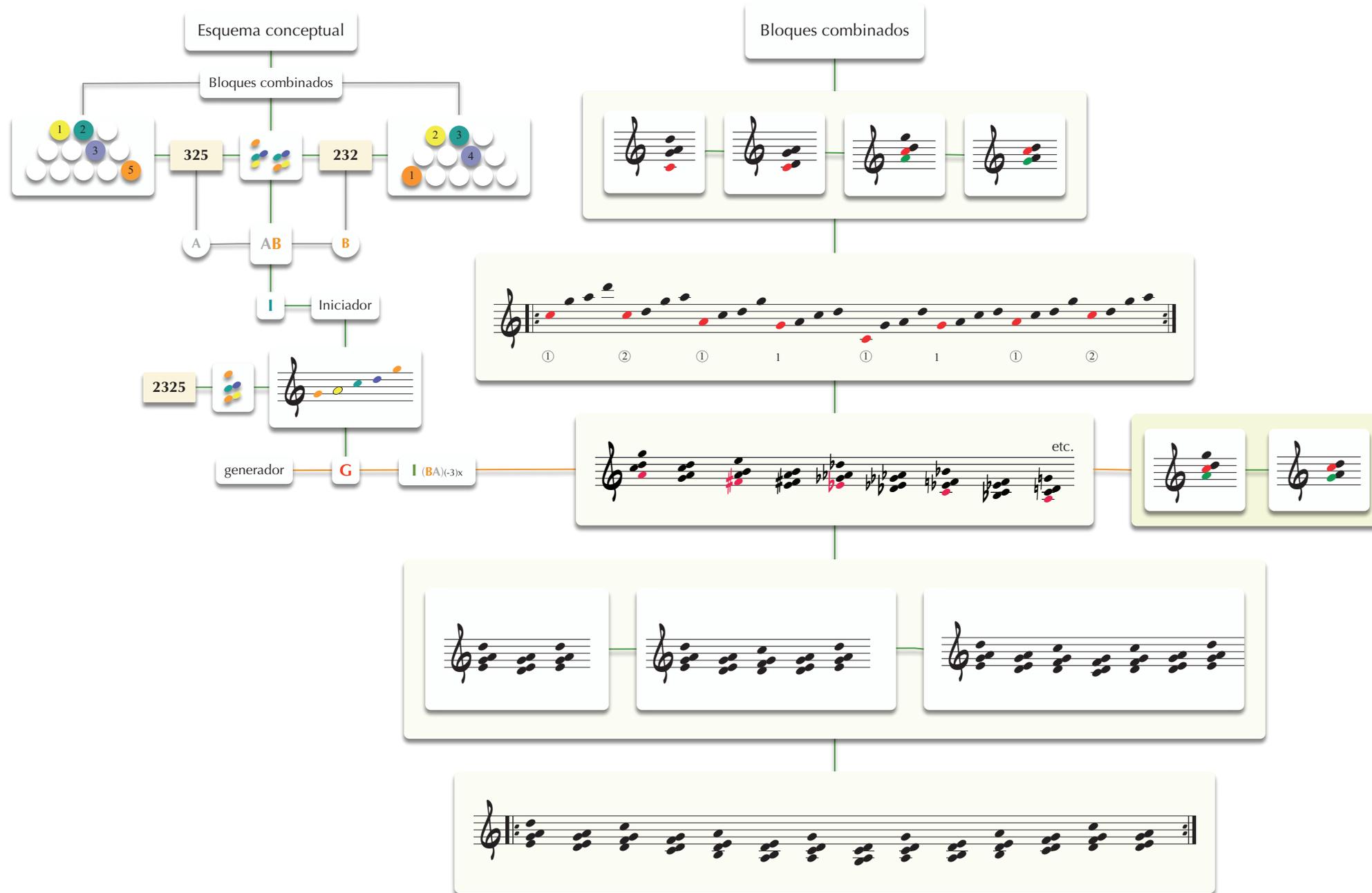


Tres bloques combinados



A musical score for a system of four staves. The top staff is a melody line with notes colored green, blue, and red. It includes fingerings: ②, ③, ① 4 ③, and ①. The bottom three staves are accompaniment lines, each with a treble clef and a key signature of one flat, showing chords. The system ends with a double bar line and the text "etc.".

A musical score for a system of four staves, similar to the first system. The top staff is a melody line with notes colored green, blue, and red. It includes a fingering: 4 ③. The bottom three staves are accompaniment lines, each with a treble clef and a key signature of one flat, showing chords. The system ends with a double bar line and the text "etc.".

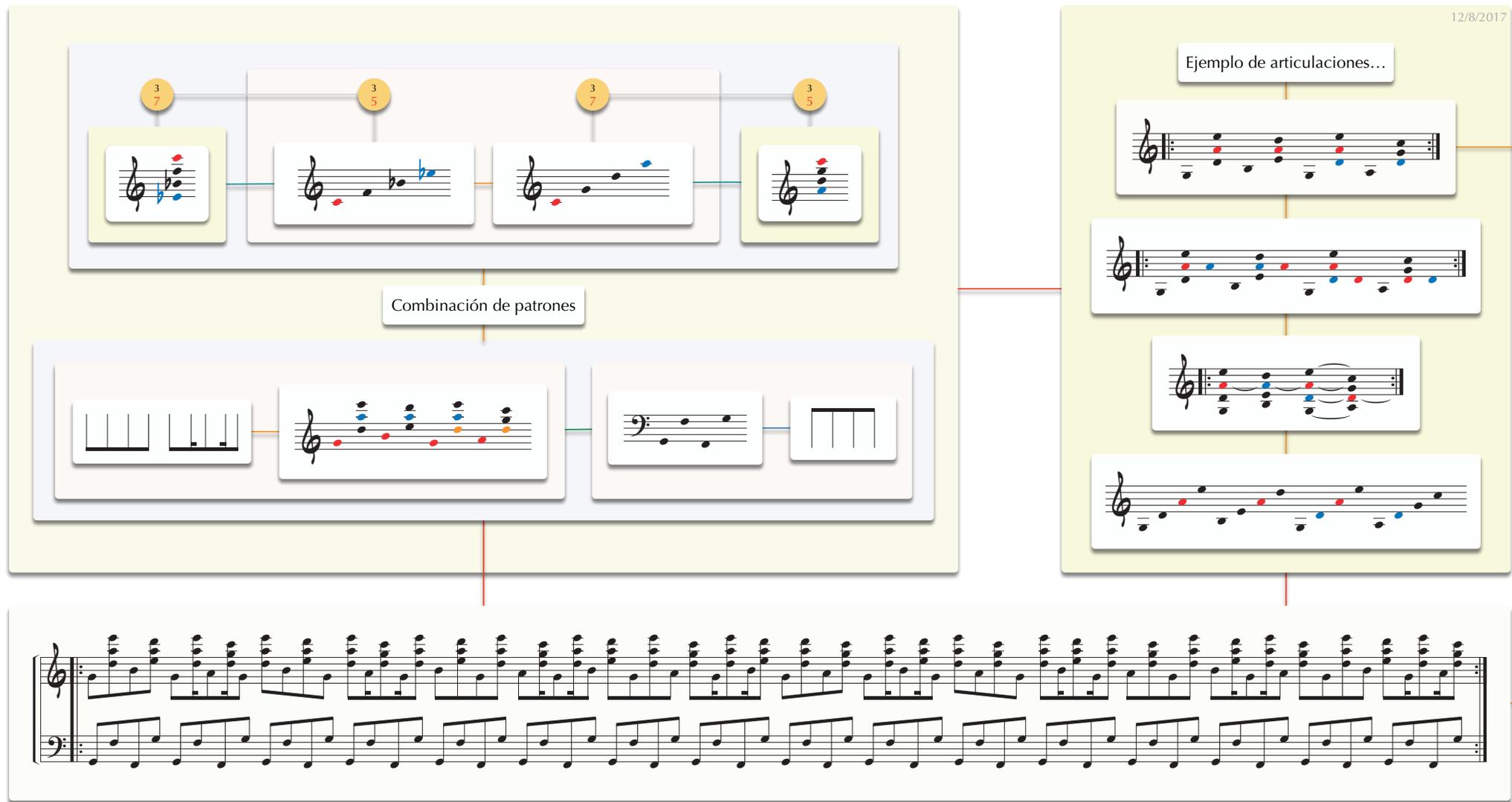


# Ficha Improvisación: trabajos con patrones simétricos: 777/555...

Bloques armónicos (777/555): posiciones, disposiciones, extensiones, etc.

The image displays six staves of musical notation, each featuring a series of harmonic blocks. The notes are color-coded: blue, orange, green, and red. The stems are also color-coded to match the notes. The notation includes various rhythmic values and stems, some with flags. The blocks are arranged in a sequence across the staves, illustrating different positions, dispositions, and extensions of the 777/555 harmonic pattern.

Esquema conceptual: niveles de procesamiento...



1 — A1 — 1A : Niveles de agrupamiento (estructuras de elementos anidados...)

The diagram illustrates the hierarchical construction of a musical piece. At the top, a piano keyboard diagram (labeled '2') and a treble clef staff (labeled '1') are connected to a bass clef staff (labeled 'A1') and another piano keyboard diagram (labeled 'A2'). These elements are grouped into a larger structure (labeled '3' and '1A'). Below this, a large musical score is shown, consisting of two systems of staves with piano accompaniment. The score is labeled '1A' in the top left corner.

Esquema conceptual: niveles de procesamiento...

The conceptual diagram shows the relationship between musical elements and their processing levels. At the top, a piano keyboard diagram (labeled '3') and a treble clef staff (labeled 'MI') are connected to a bass clef staff (labeled 'MIII') and another piano keyboard diagram (labeled 'A3'). These elements are grouped into a larger structure (labeled '1A'). Below this, a large musical score is shown, consisting of two systems of staves with piano accompaniment. The score is labeled '1A' in the top left corner. At the bottom, a box labeled '777' and '555' is connected to a box labeled 'Bloques simétricos'.

← →

Módulo	3	3	3	3	3
	5	7	5	7	5
Hilera	Iª	Iª	Iª	Iª	Iª
Nota	C3	C3	F♯3	F♯3	C4
Dedo	1	1	1	1	1 etc.

Enlaces de patrones a partir de nota común...

Módulo	3	3	3	3	3	3	3	3
	7	5	7	5	7	5	7	5
Hilera	IIª	IIª	IIª	Iª	IIª	IIIª	IIª	IIª
Nota	G2	G2	G2	A3	G2	B3	G2	C3

← →

Módulo	3	3	3	3	3	3	3
	7	5	7	5	7	5	7
Hilera	Iª	Iª	IIª	IIª	IIIª	IIIª	Iª
Nota	C3	C3	B♭3	B♭3	A♭3	A♭3	G♭3
Dedo	1	1	1	1	1	1	1 etc.

Ejemplos de aplicación: pares de bloques arpegiados a partir de nota común...

The diagram illustrates the construction of symmetrical patterns. It features four boxes of musical notation, each with a circled fingering: 3-7, 3-5, 3-7, and 3-5. Below these are two piano keyboard diagrams. The left diagram shows a blue path across the keyboard, with a corresponding musical notation below it. The right diagram shows a red path across the keyboard, with a corresponding musical notation below it.

Ejemplos

Example 1: A two-staff musical piece in 4/4 time. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff contains a harmonic accompaniment with chords and single notes.

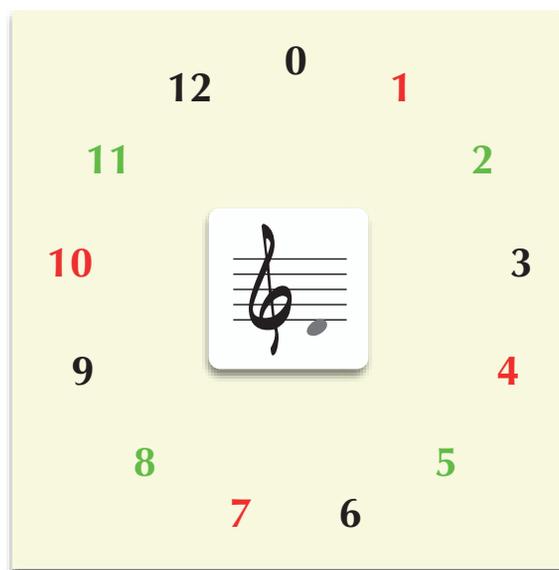
Example 2: A two-staff musical piece in 4/4 time. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff contains a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Example 3: A two-staff musical piece in 4/4 time. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff contains a harmonic accompaniment with chords and single notes.

## Procesos Reproductivos vs. Procesos Generativos

### Reproduciendo

- 1 Imaginémonos ante un monitor en el que sucesivamente van apareciendo cifras, del **0** al **12**. Cada cifra<sup>1</sup> representa (además de un número...) un *intervalo*:<sup>2</sup> **1** un semitono (*segunda menor*), **2** un tono (*segunda mayor*), **3** una *tercera menor*, etc. Cada vez que aparezca un número tocaremos<sup>3</sup> (a partir de una nota predeterminada -por ejemplo un *Re-*) la nota que conforme dicho intervalo, así, cuando en el monitor aparezca un **3** tocaremos un *Fa* (**pensaremos/tocaremos re/fa...**), cuando aparezca un **9**, un *Si* (**re/si**), etc. A este tipo de proceso *multimodal* (visual/auditivo/motor), podríamos llamarlo proceso *reproductivo*: interpretamos (*traducimos o re-producimos...*) un símbolo visual externo<sup>4</sup> (que representa un intervalo) como un procesamiento *motor* (activación de un determinado *sistema de producción...*) que genera un sonido<sup>5</sup> y como consecuencia el intervalo determinado.



Ver página 4, punto 5...

<sup>1</sup> De momento números positivos (intervalos *ascendentes*...)

<sup>2</sup> En este contexto se considera el término **intervalo** como la relación (tonal) entre dos sonidos de igual (*unísonos*) o distinta entonación (*sucesivos o simultáneos*...) cuantificada y definida por el número de *semitonos* (unidades auditivas de entonación/frecuencia) que hay entre ellos: de **0** (*unísono*...) a **12** (*octava*). El concepto de **unísono** se justifica aquí por la característica distintiva del instrumento referente a la capacidad de producir sonidos (de igual frecuencia...) espacializados entre los diversos manuales. Desde un punto de vista generativo (dentro del contexto de la improvisación...), será útil considerar también el **concepto de intervalo** como una **unidad estructural** (mínima...) a partir de la cual se puedan crear patrones (melódicos o armónicos) que sirvan de base como **iniciadores** para la generación de ideas (ver esquemas [página 6...](#)).

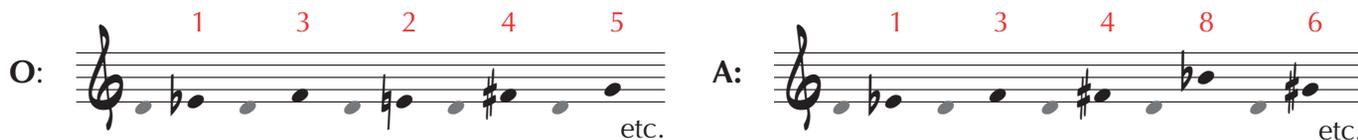
<sup>3</sup> Real o simuladamente (*mental o interna-mente*)...

<sup>4</sup> Similar a un *símbolo* escrito en una partitura, a diferencia de una imagen visual generada (*imaginada, no percibida*...) mentalmente.

<sup>5</sup> En principio no será necesario crear una *pre-imagen auditiva* del intervalo previa a su producción sonora, pero en el procesamiento generativo *experto* se convertirá en una capacidad y un recurso imprescindible: **pensar** (*escuchar*)/**tocar** frente a **tocar/pensar** (*oír*)...

2<sup>6</sup> Ante el monitor van apareciendo sucesiva y ordenada (O) o aleatoriamente (A), diferentes cifras (*intervalos*) hasta completarse, por ejemplo, una serie de **12** sonidos:

O: 1 3 2 4 5 7 6 8 9 11 10 12\*, o A: 1 3 4 8 6 9 11 7 5 2 12 10, etc.



\*O: léase (mirando los números situados sobre las notas): *re mi b re fa re mi re fa# re sol re la* etc.

3 El proceso se hace más *generativo*: ahora, con una mano (manual I o III), para cada *cifra/intervalo* dados producimos de forma aleatoria (generando en tiempo real...) dos sonidos (*sucesivos* o *simultáneos*...) que representen dicho intervalo/cifra a partir de cualquiera de los doce tonos...<sup>7</sup>

Y el proceso puede hacerse algo más complejo:

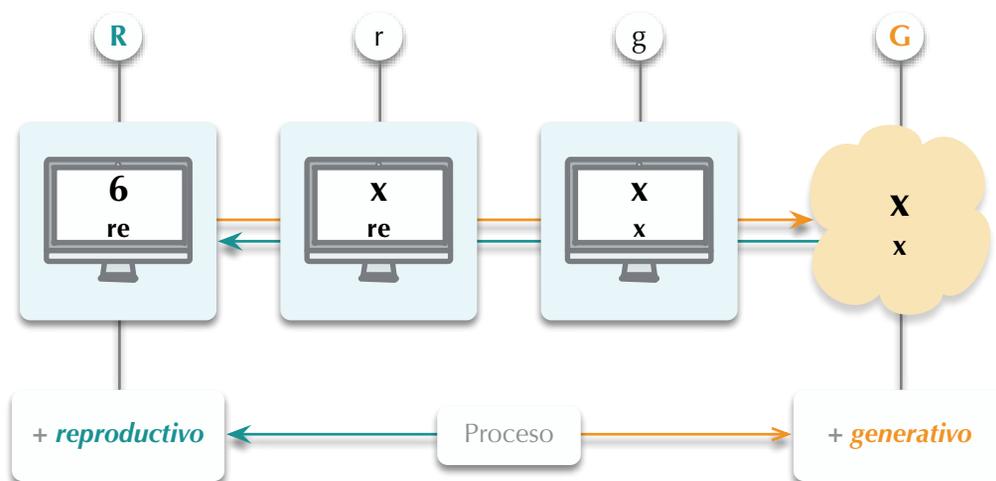
a: Alternando los dos sonidos del intervalo entre ambas manos (manuales I o III).<sup>8</sup>

b: Duplicando (con los mismos sonidos, al unísono...) los intervalos en ambos manuales...

c: Tocando, en lugar del intervalo, una serie (progresión...) de 3 o 4 sonidos, a partir del mismo intervalo: **111, 444, 777**, etc.<sup>9</sup>

d: Un poco más complejo aún: partiendo del punto **1** pero ahora las cifras pueden ser positivas (+) o negativas (-): intervalos *ascendentes* o *descendentes*...

etc.



<sup>6</sup> El paso 2 implica disponer y mantener (en la *memoria operativa*...) accesibles, en tiempo real, cada uno de los 4 intervalos *mayores* y *menores* (2ª, 3ª, 6ª y 7ª), **2 justos** (4ª y 5ª) y **1 aumentado** (4ª) o *disminuido* (5ª): **12** en total (prescindiendo de *unísonos* e incluyendo *octavas*...) en el ámbito de una octava (intervalo 12...), teniendo en cuenta solo las posiciones topográfico-motoras (sin *enarmonías*...) más simples (tres hileras contiguas...).

<sup>7</sup> Con un mayor consumo de recursos atencionales, el proceso empieza a hacerse más complejo al tener que generar el punto de partida (nota de referencia, en principio predeterminada...) del intervalo: *toma de decisión*, *establecimiento de criterios*, etc.

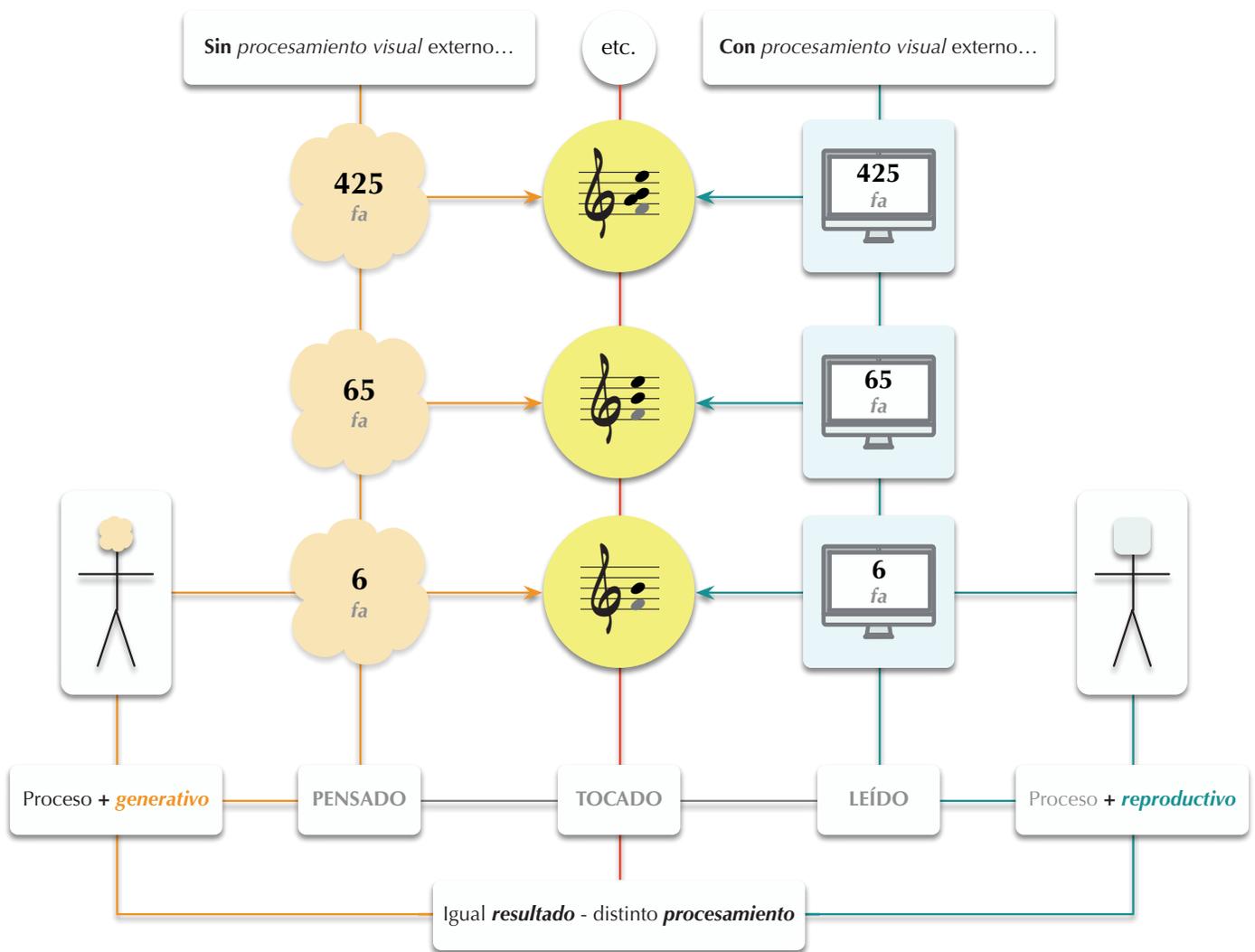
<sup>8</sup> A partir de aquí las demandas atencionales (que reducen la ya limitada capacidad de nuestra atención...) implicarán un grado de *automatización* suficiente, para que el proceso funcione de manera controlada en nuestra memoria operativa, a través de agrupamientos (*chunks*) motores: activación de *posiciones manuales* (posiciones y cambios de posición de la mano sobre el manual...) y *disposiciones digitales* (de los dedos -disposiciones interdigitales dentro de cada posición-...) a modo de esquemas y patrones motores *prefijados*, interiorizando un **repertorio motor** (de ideas...) del que  *echar mano*, y que, en su momento, pueda servir como *conocimiento base* durante el transcurso de la improvisación...

<sup>9</sup> Ver página 12...

### Generando

4 Imaginemos ahora que las *cifras* (ya como símbolo de *ideas*...), en lugar de venir dadas visualmente por el monitor (*externa-mente*...), las generamos nosotros mismos mentalmente (*interna-mente*...) a partir de algún tipo de orden o patrón conceptual: *progresión, alternancia, inversión, aleatoriamente*, etc. mediante lo que podríamos llamar un proceso *más generativo*...

En este punto el proceso sería ya mucho más autónomo por parte del intérprete: tanto el punto de referencia (*nota*) como el intervalo (*cifra*) serían generados por sí mismo, pasando de ser un *intérprete reproductivo* a convertirse gradualmente (desarrollando sus propias ideas y tomando sus propias decisiones, dentro de las restricciones del contexto-problema...), en un *intérprete generativo*...



Ver página 5...

### Algunas cuestiones y consideraciones:

- 1 El planteamiento al considerar el *intervalo*<sup>9</sup> como un elemento *estructural* que sirva de *iniciador* en la generación de ideas, tiene como fin, dentro de estos ejercicios, la concepción de una técnica que facilite pensar (estructurar) las ideas musicales de manera integrada, conjuntamente con su representación (y expresión) sonoro/topográfica en el instrumento, permitiendo manejarlas a nivel conceptual y motor (*procedimental-mente*) como medio para percibir, analizar y generar (*imaginar*) ideas en el marco de la improvisación.
- 2 El paso de proceso *reproductivo/generativo*, o viceversa, es considerado en este contexto como una cuestión de *grado*, de manera que entre *intérprete* e *improvisador* se establece una diferencia (unión...) *relativa*, en función del proceso generativo de ideas (propias o ajenas...) que cada uno realice, permitiendo ver ambas concepciones (y sus contenidos como *asignaturas*, desde el punto de vista pedagógico...) no como procesos antagónicos sino como procesos abiertos, integradores y complementarios, en mayor o menor *grado*... Así, las ideas usadas para improvisar pueden ser generadas por el propio intérprete (*improvisador*) o pueden estar seleccionadas (*prestadas*...) del repertorio (*pre-aprendido*...) de que disponga como intérprete (*reproductor*...): ver ejemplos, páginas 7 y 10...
- 3 Analizar qué ocurre si las cifras se hacen más complejas: 65, 425<sup>10</sup>, 4425, 6445, etc., o 434, 3434, etc. ¿El procesamiento semántico saturará la memoria operativa? ¿El sistema motor (*procedimental*) se superpondrá (atencionalmente...) al *semántico*? ¿Se agruparán creando patrones? Etc.
- 4 Analizar qué relación tienen estos procesos con la lectura musical (convencional...): **lectura inter-vállica** (se leen -piensan...- *intervalos*) frente a **lectura notacional** (se leen *notas*, como sonidos individuales...). ¿Desde el punto de vista educativo, son compatibles ambos procesos (*lectores*...) para ambas actividades: *improvisar* o *interpretar*?
- 5 Planteamiento pedagógico: relación *hileras-intervalos*: 3<sup>a</sup>: 0 3 6 9 12, 4<sup>a</sup>: 1 4 7 10, 2<sup>a</sup>: 2 5 8 11
  - 1 una hilera: (0 3 6 9 12): practicar series aleatorias con dichos números...
  - 2 dos hilera): (0 1 3 4 6 7 9 10 12): añadiendo 2<sup>a</sup> hilera, gradualmente, de uno en uno...
  - 3 tres hilera: (0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12): añadiendo 3<sup>a</sup> hilera gradualmente...<sup>11</sup>

Así, a partir de la ordenación *intervalo-topográfica* (1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12), en el punto 1 (de la primera página) podemos interpretar (estructurar) las series de la siguiente manera:

(O): 1 3 2 4 5 7 6 8 9 11 10 12, o (A): 1 3 4 8 6 9 11 7 5 2 12 10

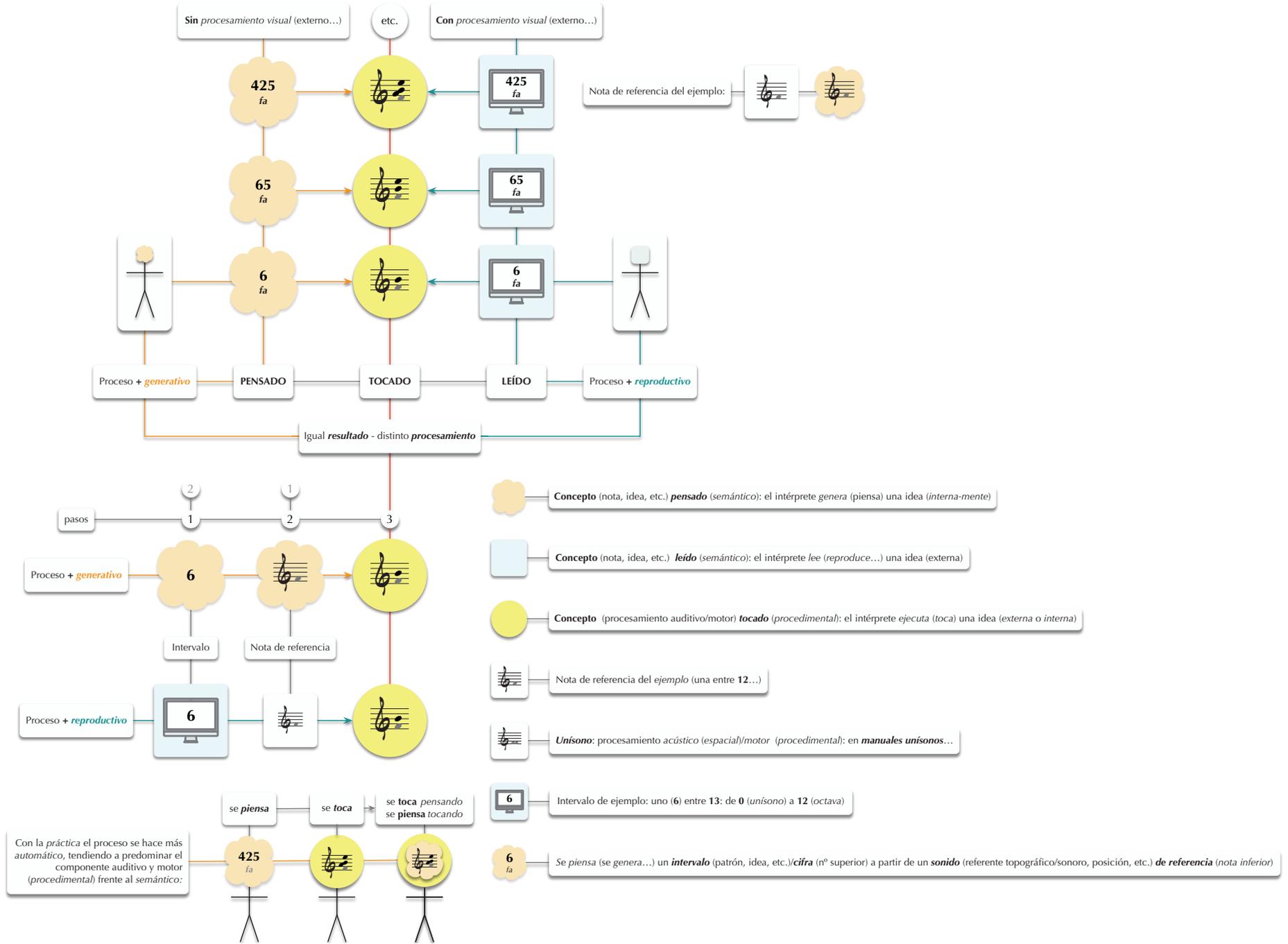
- 7 ¿Qué pasará en el proceso de *automatización*? El procesamiento motor se impondrá al auditivo, o al semántico (conceptual)? ¿visual/motor, auditivo/motor, conceptual/motor? ¿Dependerá según el proceso sea + reproductivo o + generativo?

<sup>9</sup> Para una consideración del *concepto de intervalo* ver nota 2, página 2

<sup>10</sup> Analizar la posible subdivisión de los intervalos: 2=1+1, 4=2+2, 1+3 o 3+1, 7=5+2 o 4+3, etc.

<sup>11</sup> Técnicas memorísticas de lectura musical: asociación *intervalo/hilera*: 0 3 6 9 12 1 4 7 10 2 5 8 11

Ver esquema topográfico/tonal (patrón A, página 6) como "palacio de memoria" interválico: *The Art of Memory* (Frances A. Yates, 1966) y *Moonwalking with Einstein* (Joshua Foer, 2011)



**A** Patrón topográfico/sonoro

**B** Esquema interválico

**C** Distribución interválica por hileras

**D** Ejemplo de ejercicios

**Contenidos**

- A Patrón topográfico/sonoro
- B Esquema interválico
- C Distribución interválica por hileras
- D Ejemplo de ejercicios

**Intervalos:** ascendentes, descendentes, mayores, menores, melódicos, armónicos, invertidos

**Legenda:**

- + mayor
- menor
- ± ascendente-descendente
- 1 Relación de inversión
- 1 11 Mayor séptima
- 2 + Segunda mayor

5/1/2017

Generación de intervalos *ascendentes-descendentes*: *inversión*

etc.

ejemplos:

En función del objetivo, las distintas *grafías* y *símbolos* representan diferentes modalidades de procesamiento: visuales, conceptuales (analíticas, semánticas, etc.), auditivas (perceptivas...), motoras (procedimentales...), etc.

11 -11 -1 -1 -11 11 1 1 ||

motivo melódico

ver [página 8...](#)

extracción de motivos: ejemplo

procesamiento *gestual*, en función del contorno melódico

Toccata No. 2

Allegro moderato ♩ = 76-92

Ole Schmidt op. 28

(Leeds Music 1964)

D

Progresión 12

Intervalo 11 (disposiciones)

Progresión 21

6/11/2017

Ejemplo de ejercicios

Patrón 2 (serie de tonos)

4 5 ④ 5

1 2 1 ②

Patrón 1 (serie cromática): ejemplo de esquemas motores

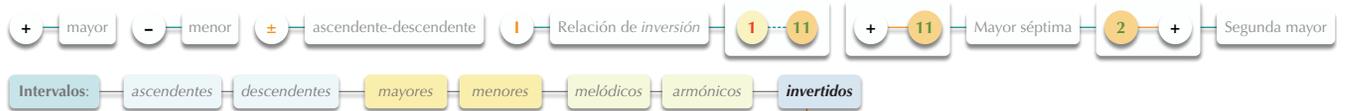
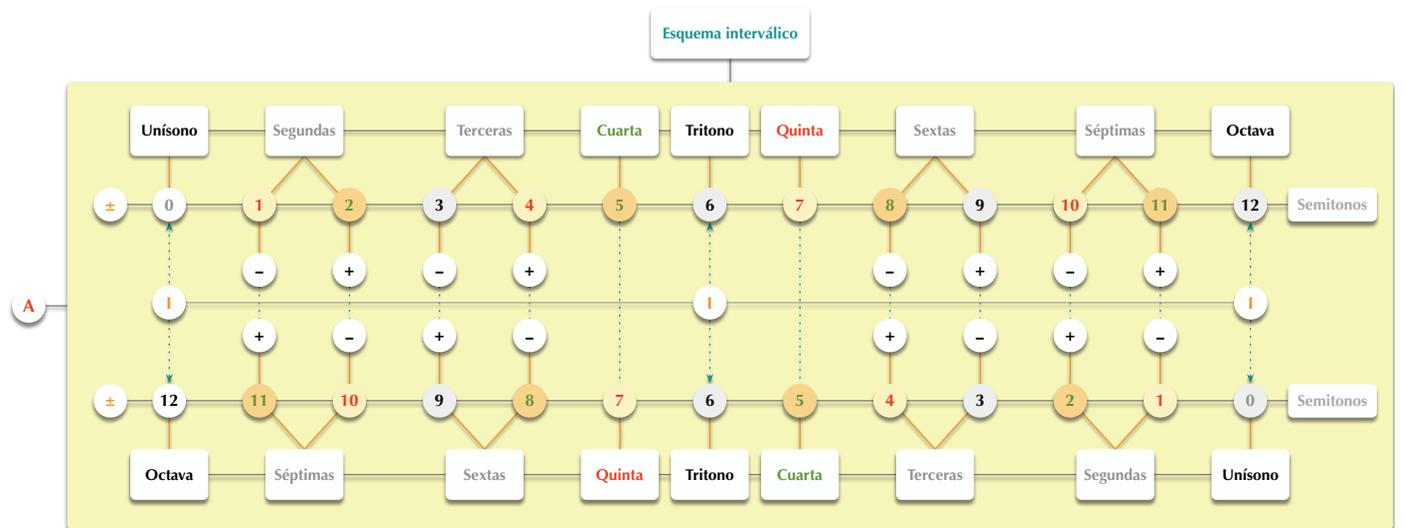
4 5 ④ 5 ④ 5 ④ 5 ④ 5

1 2 1 2 1 2 1 2 1 2

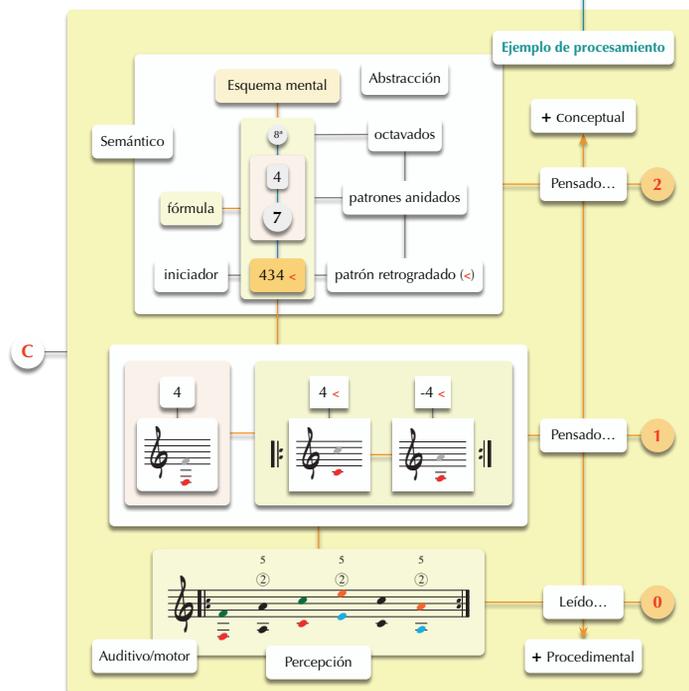
etc.

5 ④ 5 ④ 5 ④ ④

2 1 ② 1 2 1 1



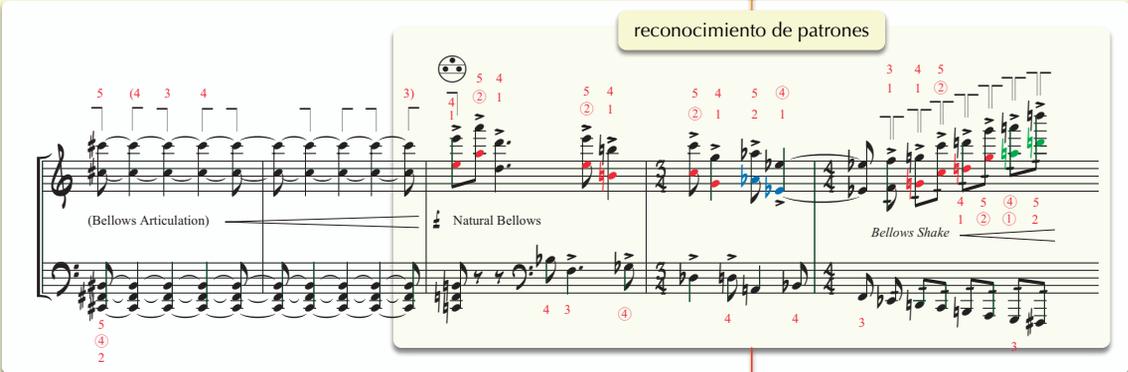
**B**



Repertorio motor pre-aprendido

Extracción de ideas

**Partita Piccola: Torbjörn Lundquist (1920-2000)**



reconocimiento de patrones

Elaboración procedi-mental

Cuartas octavadas

Mapa procedi-mental

fórmulas

12  
-5  
-4x3

-5 1 -5 1 -5

Intervalo de cuarta descendente (-5) octavada en progresión de terceras mayores (-4) descendentes...

12  
5  
7x3

5 2 5 2 5

Intervalo de cuarta ascendente (5) octavada en progresión de quintas (7) ascendentes...



21/11/2017

18/11/2017

Piano

Repertorio motor *pre-aprendido*      Acordeón

A

Extracción de ideas

Partita Piccola: Torbjörn Lundquist (1920-2000)

reconocimiento de patrones

B

© 1965 Matth. Hohner A G., Musikverlag, Trossingen/Würt.

Elaboración *procedi-mental*      Cuartas octavas

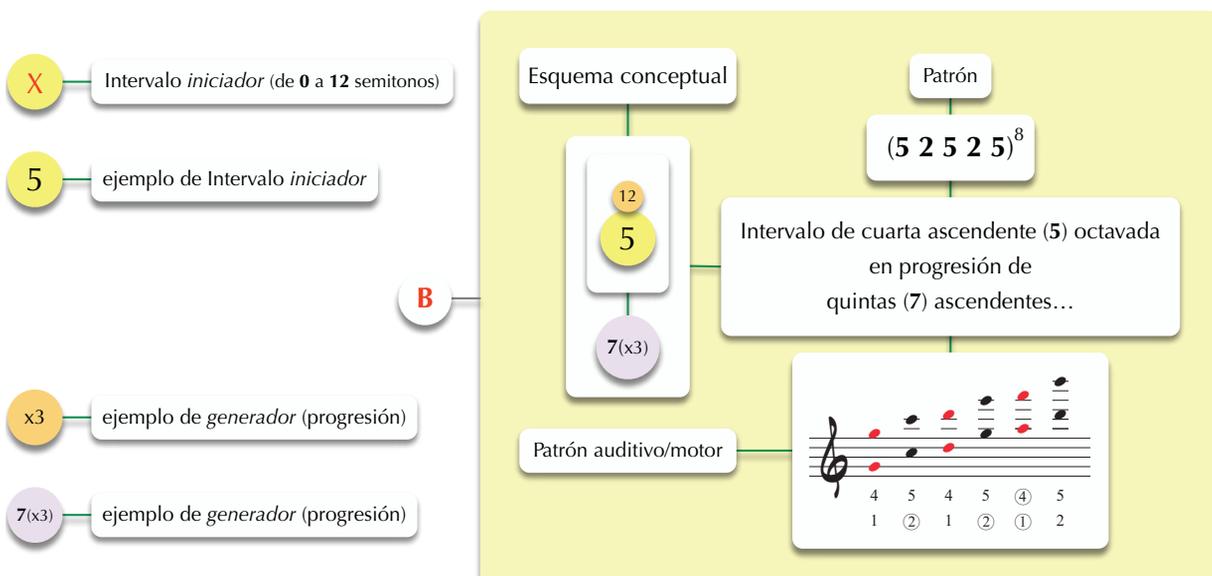
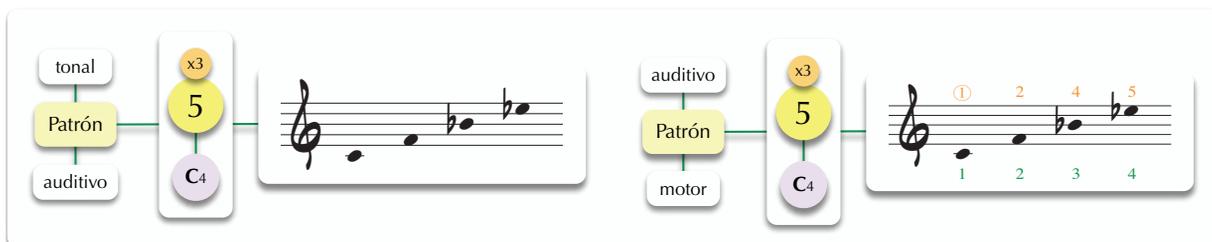
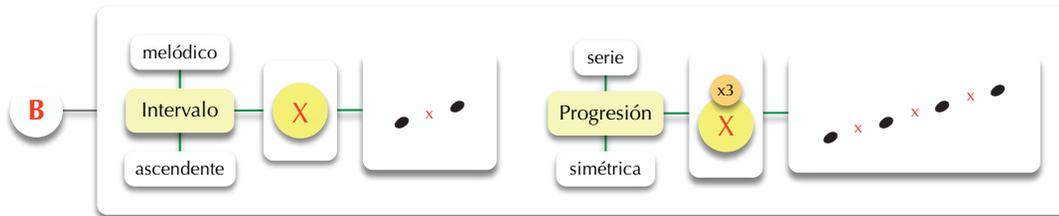
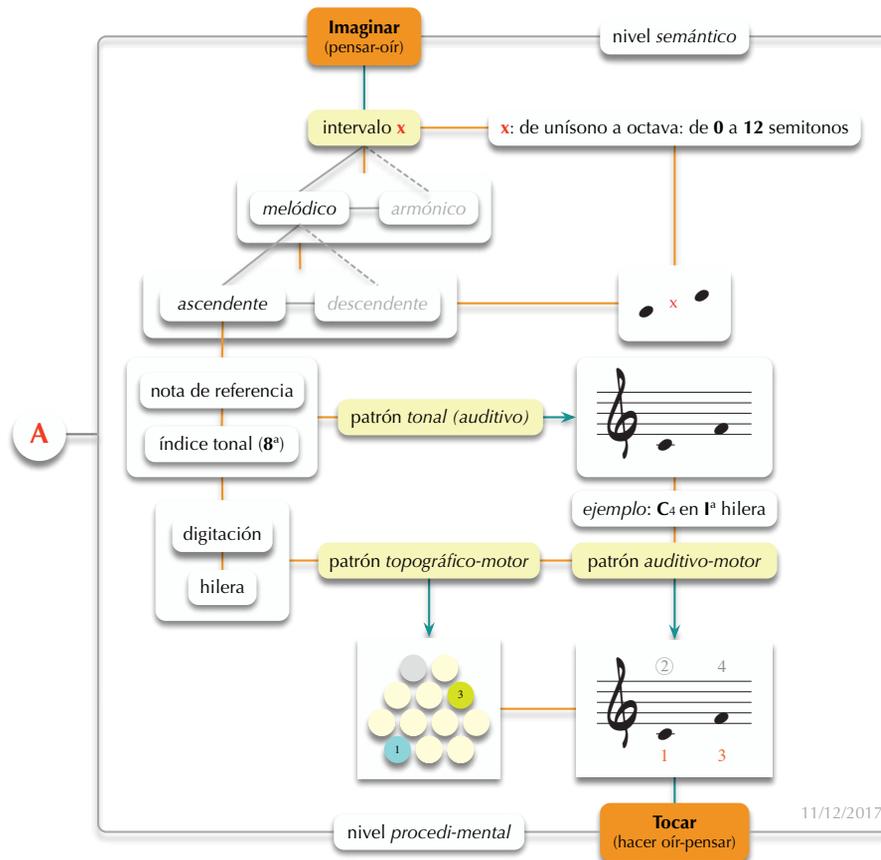
C

fórmulas

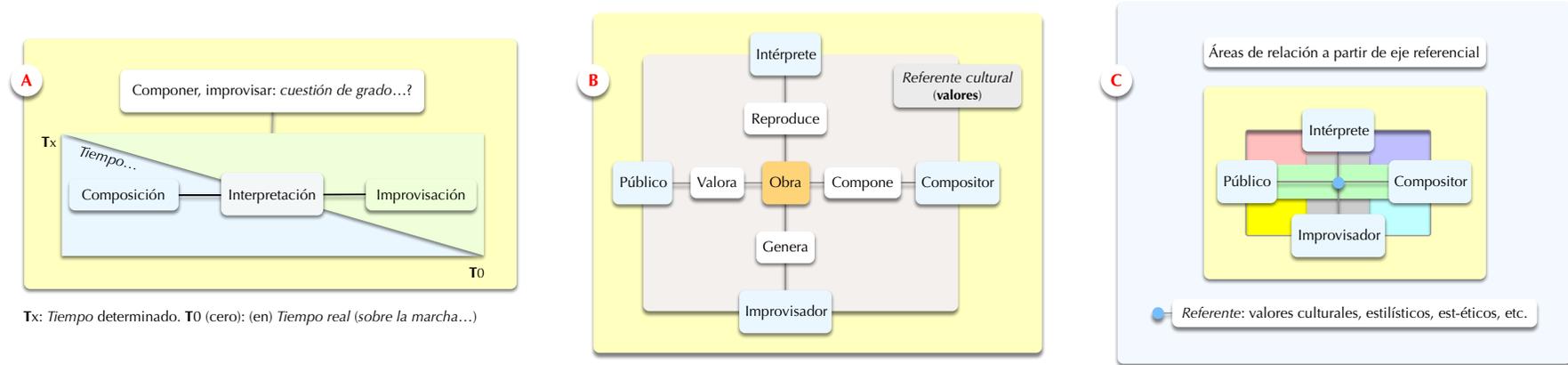
12  
-5  
-4x3

12  
7  
7x3

Modelo de representación mental



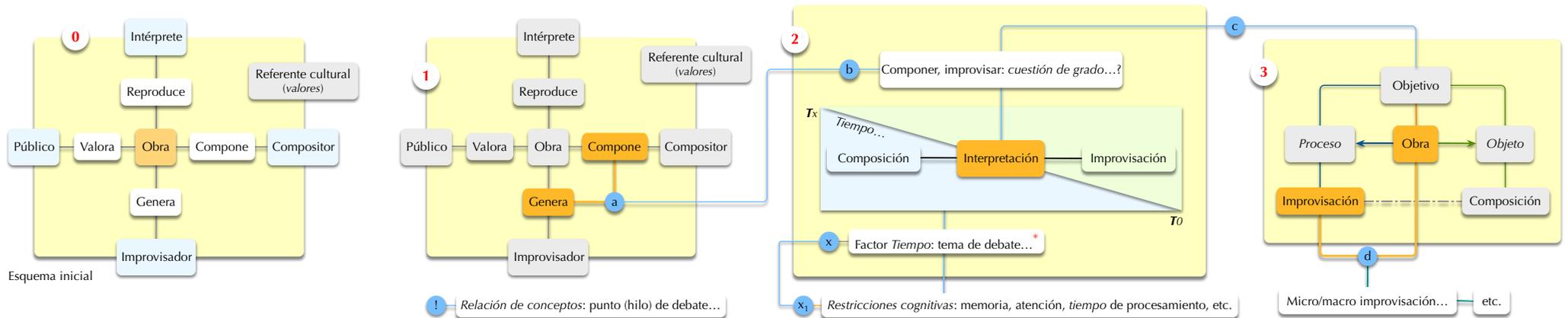
Improvisación: material pedagógico: fichas esquema para tema-debate: tres ejemplos: \*



Tx: *Tiempo determinado*. T0 (cero): (en) *Tiempo real (sobre la marcha...)*

\* A partir del esquema y su configuración (estructura, definición y relación de conceptos, etc.) se plantea el (un) *tema de debate* en función de los componentes conceptuales contenidos (o sugeridos) por dicho esquema.

Ejemplo de generación de temas de debate a partir de la activación y relación de conceptos: análisis, contextualización, estructuración, etc.



Tan importante como la práctica procedimental (motora), la práctica conceptual (profundización en el análisis y definición de ideas, relación e integración de conceptos dentro de un contexto, etc.), facilita la fluidez durante la improvisación (en tiempo real...) en la toma de micro o macro decisiones generativas, organización serial de metas, etc. Permitiendo, por ejemplo, a un improvisador experto, en un momento dado, convertir lo que alguien (posiblemente inexperto...) puede percibir como un *error* (factor *casual* - y *causal*...-), en un elemento *generador* (conceptualizándolo como un *motivo* - p. ej. una *apoyatura*-) que desarrolla retrospectivamente, integrándolo con coherencia en el flujo musical en el que esté inmerso...

\* Ejemplo de *cuestiones* subyacentes que pueden aflorar durante la discusión en el debate: Cómo se ven restringidos los recursos compositivos-generativos (transporte, variación, inversión, etc.) por el factor *tiempo*? De qué manera el *Improvisador* puede desarrollar e integrar las funciones de *Compositor* e *Intérprete* en el rol de una única persona? Etc.

El presente conjunto de fichas trata sobre los siguientes temas:

Procesos *multi-modales* (ver desambiguación del término *modal* como proceso *perceptivo*...)

*Accesibilidad* (desde el punto de vista de la memoria *procedimental*...)

Agrupamiento de *patrones modales* (perspectiva conceptual y de accesibilidad motora...)

Algunas consideraciones (conceptuales...) implícitas en los esquemas gráficos...

Y una definición gráfica y contextual de determinados conceptos básicos tenidos en cuenta

Las fichas sintetizan esquemáticamente pequeñas unidades que pueden utilizarse de forma individual, como temas independientes, o bien agruparse combinadas como bloques de contenido, según su aplicación pedagógica.

El carácter *visual* de las mismas trata de facilitar la comprensión global de algunos de los muchos y diversos procesos interpretativos<sup>1</sup> tenidos en cuenta en el marco de la improvisación, tratando de representar, a modo de ejemplos, mediante esquemas *visuales*,<sup>2</sup> distintos modelos de lo que podría ser la imaginación mental del *improvisador* (pensamiento *generativo* y/o creativo, a diferencia del pensamiento *reproductivo* y re-creativo más propio del *intérprete*...) a la hora de organizar sus ideas, integrando, en forma de pequeños *esquemas* (conceptuales) y *ejercicios* (motores), un conjunto de contenidos *procedi-mentales* (capaces de generar marcos de trabajo, contextos sonoros, guiones, procedimientos, etc.) que faciliten su flujo *creativo* o (por lo menos...) *generativo*.

En las *Consideraciones* se exponen algunas opiniones (*subjetivas*...), a modo de sugerencias, que pueden ser discutidas y debatidas (como *ejercicios* comprensivos que sirvan para aclarar conceptos e ideas...) dentro del marco pedagógico de la improvisación.

Finalmente, como conclusión-resumen, se definen de forma gráfico-conceptual (página 16) una serie de *Conceptos* relacionados con algunos de los planteamientos en que se basan dichas fichas...<sup>3</sup>

Paradójicamente este énfasis en el carácter *visual* externo a la hora de tratar de representar tales imágenes mentales con las que juega el *improvisador*, implica en realidad una lectura (re-lectura...) interna de sus propias proposiciones y conceptos (base de conocimientos audio-procedi-mentales...), a

---

<sup>1</sup> No hay que olvidar que el *Improvisador* puede considerarse como un intérprete que simplemente *interpreta* sus propias ideas, diferenciándose del *Intérprete* (como *re-productor*, o, *re-creador*, para los más susceptibles...) más en el *qué* que en el *cómo*...

<sup>2</sup> Más susceptibles de facilitar una comprensión *global* a la hora de analizar determinados problemas...

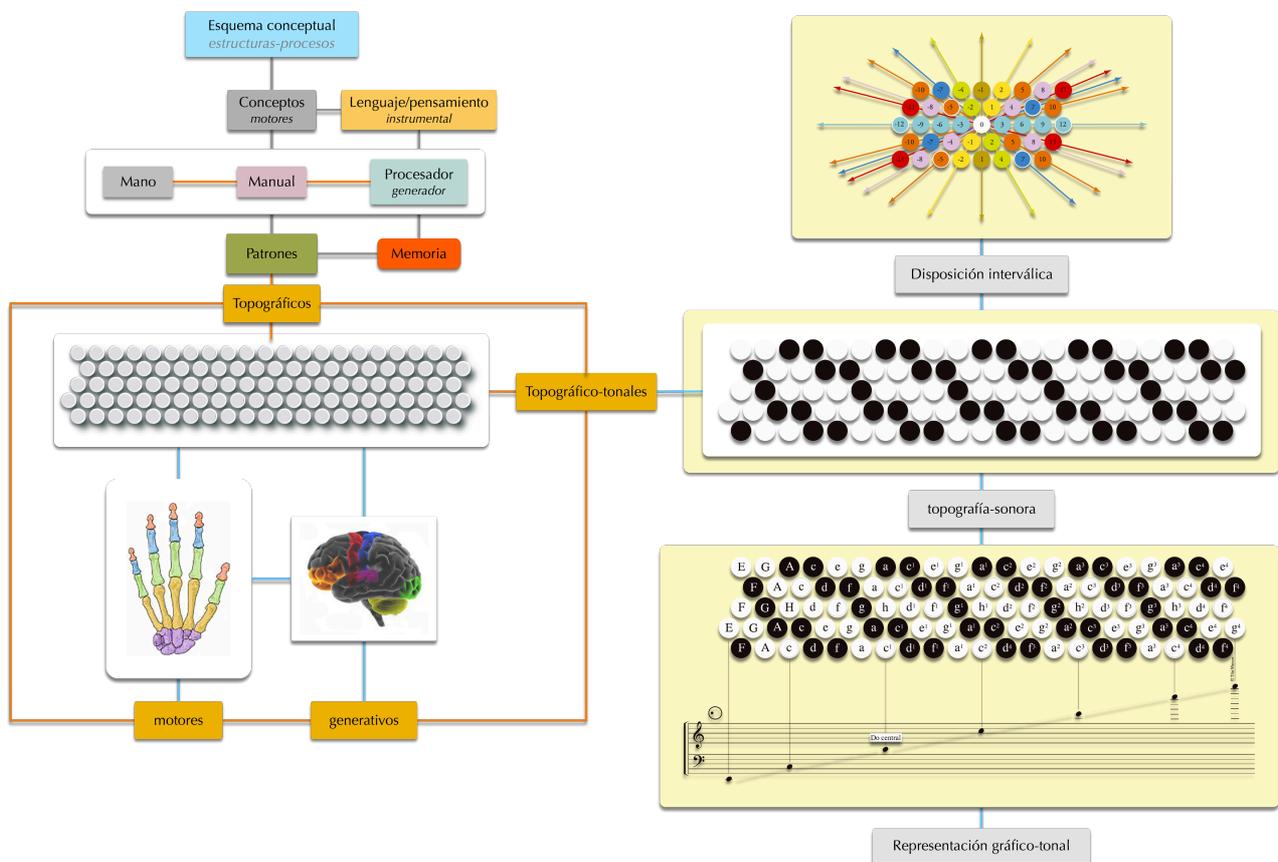
<sup>3</sup> Cualquier mínima oportunidad para *jugar* con los *patrones*, ya sea de letras o sonidos, puede ser considerado un *juego improvisatorio* que (a nivel perceptivo...) nunca hay que dejar pasar cuando uno está en *modo improvisación*... La percepción de pequeños patrones, ya sean el simple cambio de una *letra* en una palabra (como al que hace referencia esta nota...) o la sencilla *inversión* de un *intervalo* en un patrón tonal (como en el ejemplo de la página 13...), implican el ejercicio de lo que, en determinadas circunstancias, pueden llegar a convertirse en prácticos (a veces valiosos...) *recursos* improvisatorios...

diferencia de la *lectura* externa propia del *intérprete* (*re-productivo-creativo...*), de ahí la tendencia a *acercarse* o *alejarse* de las *partituras* (como representaciones gráficas de ideas externas, ajenas...), según se piense como *intérprete* o como *improvisador*, mediante sus respectivas memorias *retro* o *prospectivas*, lo que no significa que quien improvise no pueda construir (interna *-mental-* o externamente *-gráficamente-*) sus propias *partituras* de ideas, esquemas, procesos, etc.<sup>4</sup>

Resultará curioso el análisis comparativo de las distintas *partituras mentales* imaginadas (memorizadas...) por *improvisador* e *intérprete*, en las que basan sus respectivos procesos *generativos* y *reproductivos*, cuestión probablemente de gran interés pedagógico para posibles investigaciones futuras...

bibliografía recomendada: <http://intuitivemusic.dk/iima/links.htm>

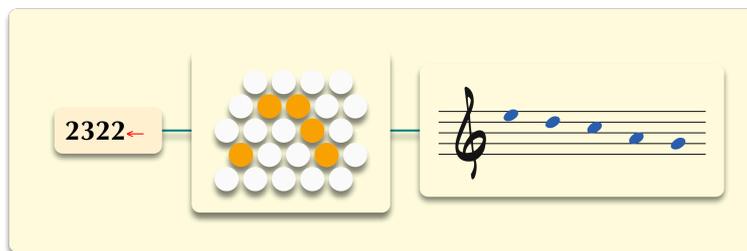
Ejemplo de planteamiento *visual* del problema  
representación gráfica del marco conceptual



<sup>4</sup> No solamente como una simple combinación de patrones (palabras, sonidos...), frases, o estructuras pre-establecidas de antemano, como por ejemplo el controvertido y paradigmático sistema de acordes *prefijados* del *acorde-ón* (como instrumento) o del *acorde-on-ista* (como subjetiva concepción armónico-tonal-funcional...), que, por otro lado, tan práctico puede resultar al facilitar determinadas improvisaciones *estilísticas*, como las que posibilitan aquellos instrumentos polifónicos capaces de crear diversas *homofonías*, donde una mano genera fondos de texturas sonoras (*acompañamientos...*) mientras la otra da forma a la imaginación improvisando sobre ellas...

Ejemplo de descripción conceptual:

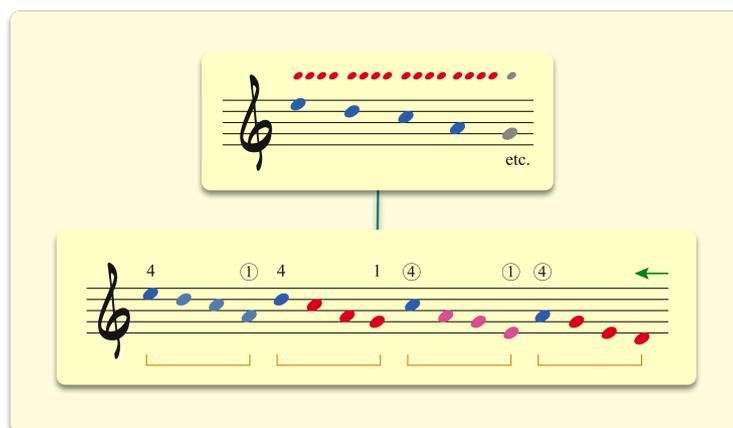
1 Imaginemos el patrón *iniciador* 2322:



ejemplo

2 A partir de cada uno de los sonidos (intervalos...) que conforman dicho patrón: *mi re do la sol* (2322, leído en orden descendente ←), aplicamos, comenzando por el sonido más agudo de la serie (*mi* en 2ª hilera), el siguiente *generador*:

Articulación de la serie, según el orden correlativo de la misma<sup>1</sup>, en grupos<sup>2</sup> de 4 sonidos,<sup>3</sup> mediante un mismo patrón motor (dedos 4321):



Agrupamiento en cuatro *posiciones* (4 dedos)

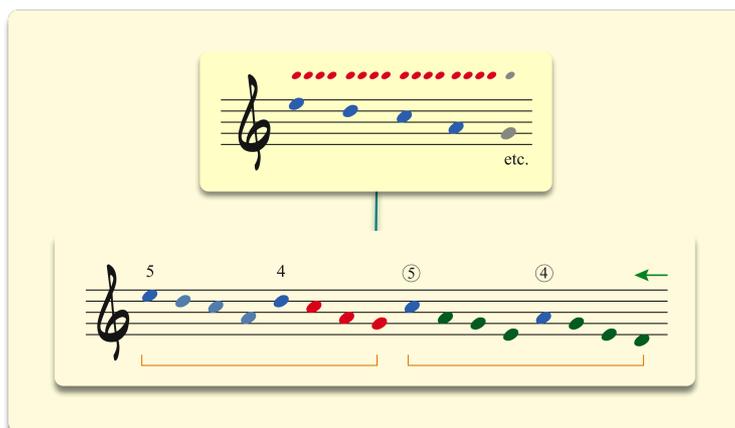
En función del número de veces que se aplique el generador y del número de sonidos de que conste, aparecerán distintos patrones: **223**, **232**, **323** y **232** (en el ejemplo)<sup>4</sup> pudiendo ser agrupados a nivel motor en 4 o 2 *posiciones*:<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Además de *correlativo*, el orden de las series puede ser *alterno* o pueden también, entre otros procedimientos generativos, *invertirse* o *retrogradarse* tanto la dirección de las series como de los patrones. En este caso el resultado sería similar (el resultado, no su *procesamiento*...) al que se produce, por ejemplo, en la articulación *arpegiada* correlativa de las distintas *inversiones* de un patrón tipo **435**, en el contexto de la llamada armonía *tonal-funcional* (aquí el término *patrón*, el término, no el concepto, representaría un *acorde*...): **435 354 543**, etc.

<sup>2</sup> 4 grupos, en el ejemplo, de un máximo de 5.

<sup>3</sup> Puede ser también grupos de 3 o 5 sonidos...

<sup>4</sup> 4 grupos de 4 sonidos distintos en 4 posiciones con un mismo patrón motor (*4321* en el ejemplo) o 4 grupos de 4 sonidos en 2 posiciones con 2 patrones motores: *5432* y *4321*. El procesamiento se hace más complejo al tener en cuenta, desde las distintas modalidades perceptivas, los distintos patrones resultantes: topográfico-sonoros, topográfico-motores,



Agrupamiento en dos posiciones (5 dedos)

El ejemplo de descripción conceptual en que puede estructurarse mentalmente este proceso, se realiza desde la perspectiva de la *improvisación*, no de la *interpretación*. Aunque ambas, *improvisación* e *interpretación*, comparten muchos procesos y recursos cognitivos, la linealidad reproductiva de la *interpretación*, no necesita tanto de este tipo de análisis *generativo*, a no ser para profundizar y reforzar la comprensión y el encadenamiento de estructuras de ideas en su programa de memoria, o, según el grado de *libertad interpretativa* de la *obra* en cuestión<sup>6</sup>, tomar micro-decisiones de carácter estético-expresivas...<sup>7</sup>

auditivos, agrupamientos (anidamiento de patrones) motores, etc.

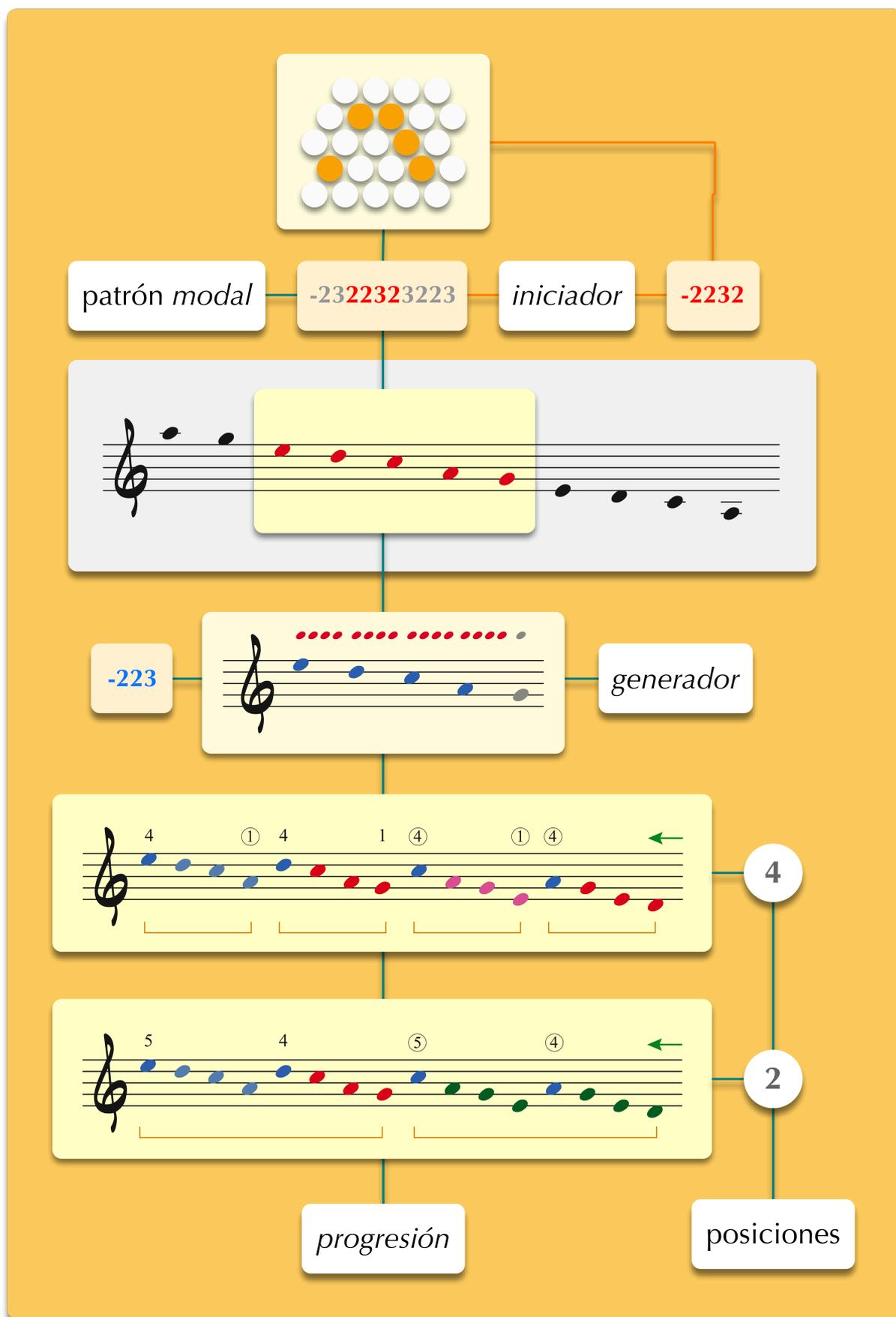
La repetición de tonos, intervalos o patrones resultantes, polarizará la percepción (auditiva...) y *atracción* tonal, en función del contexto donde se aplique, dando al resultado del procesamiento un carácter *modal* (a diferencia del resultado conseguido con los patrones *simétricos*, más regulares (a veces más previsible) y *aburridos*...) desde el punto de vista (auditivo) *tonal* (y estético...).

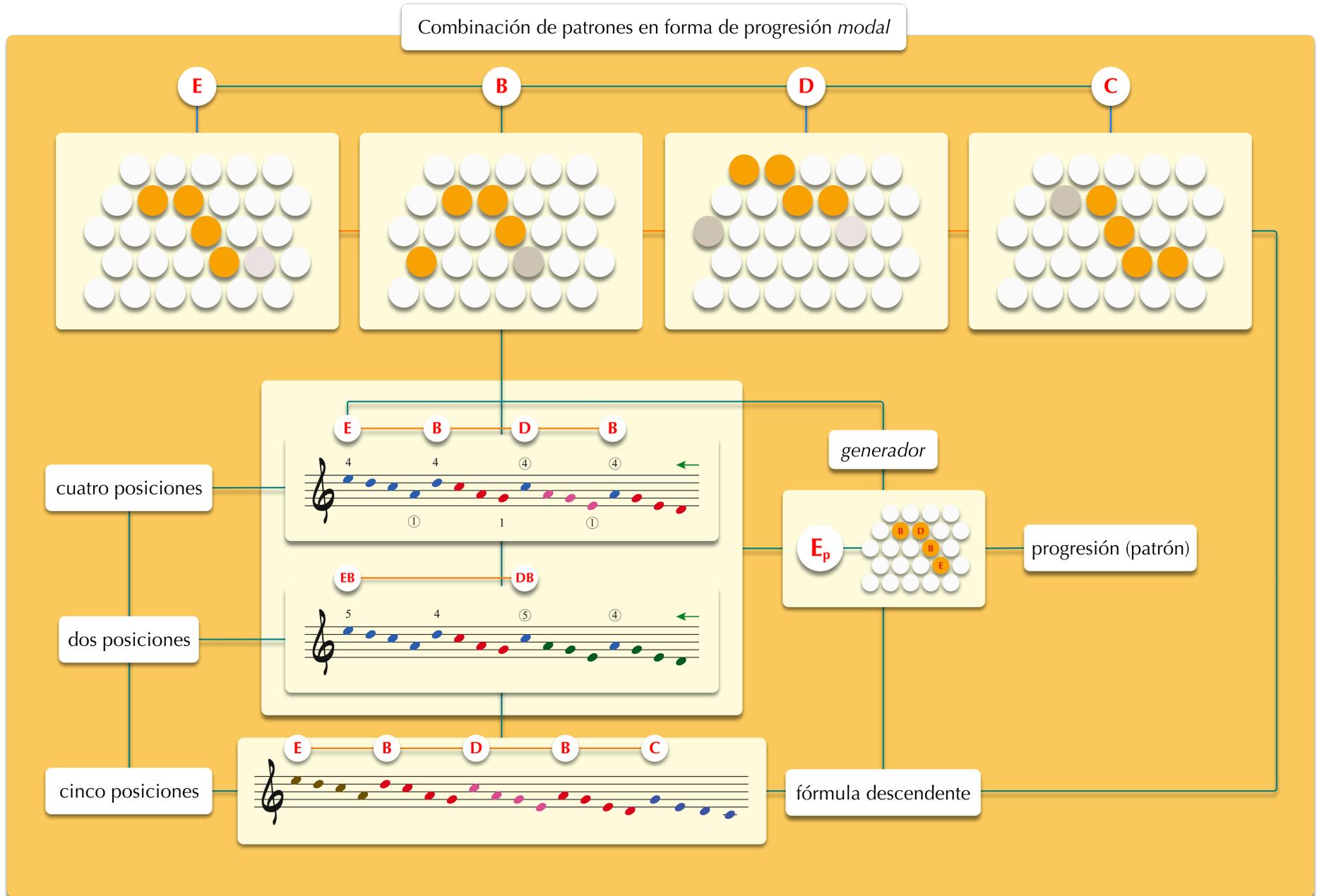
<sup>5</sup> Posiciones de la mano que pueden integrar distintos patrones motores (distribución interdigital de los dedos dentro de una misma posición) según el número de sonidos y configuración interválica de los mismos...

<sup>6</sup> Ver algunos ejemplos en obras de Padrós, Takahashi, Nordheim, Jokinen, Károlyi, etc.

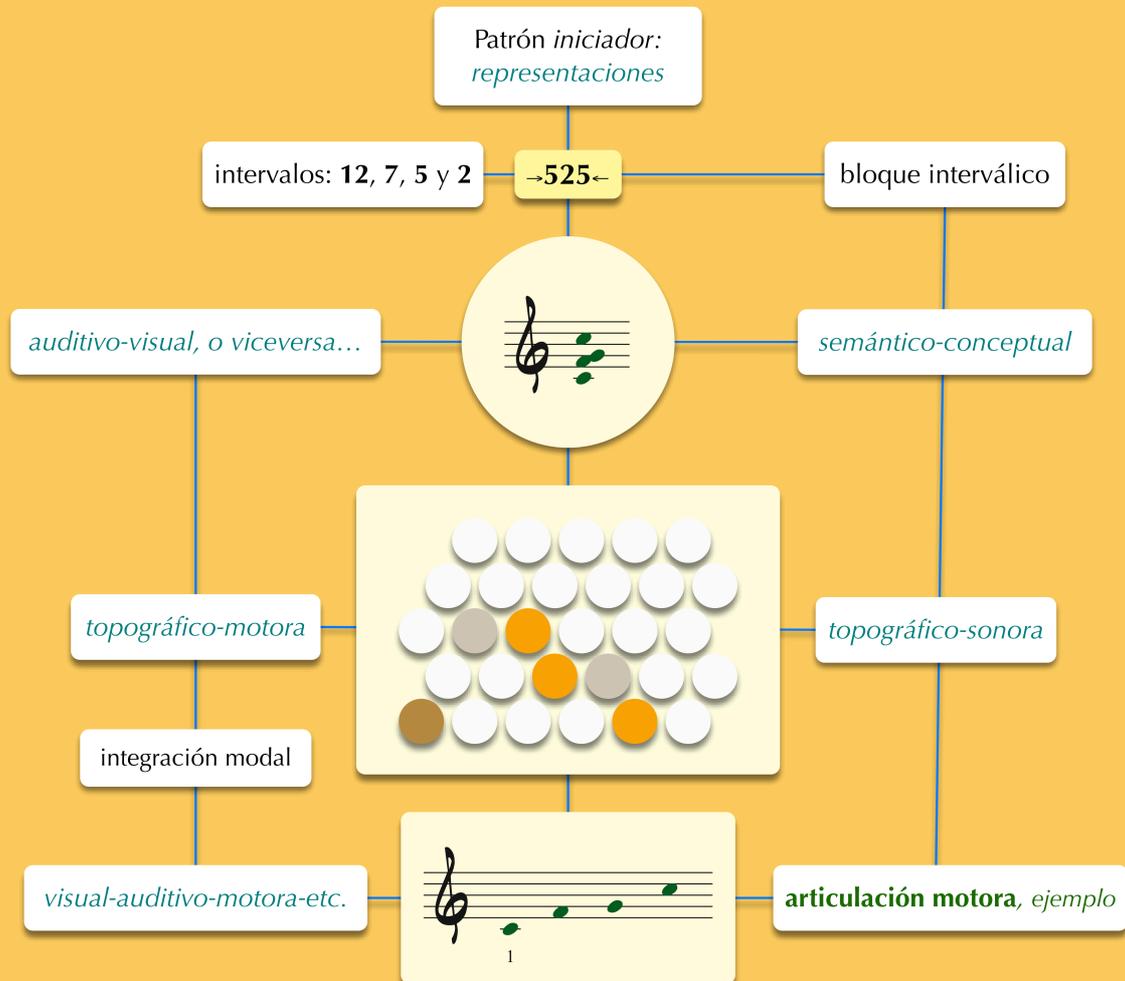
<sup>7</sup> En este contexto habría que considerar que este tipo de conocimiento *generativo* de la *improvisación*, frente al conocimiento más *reproductivo* de la *interpretación* (como eufemismo reproductivo), consecuencia, entre otras causas, de la absurda especialización (de fondo *mercantilista*...) de nuestro actual sistema educativo, puede llevar a disociar en distintos roles profesionales, de manera *desconectada*: *interpretación*, *improvisación*, *composición*, *análisis*, etc. (como puede verse a través de algunos de los itinerarios profesionales vigentes en nuestros viejos conservatorios), lo que en otros tiempos, de manera natural, se encarnaba en un solo rol *integrado* de conocimientos (paradigma Bach...), produciéndose una paradójica relación directa entre *especialización compartimentada* de contenidos e *ignorancia generalizada* de conocimientos, que a la larga puede (suele...) frustrar a muchos *especialistas* (especialmente en el campo de la *interpretación*); *desconexión* que tan cara suele salir a los pobres alumnos *terminales* (a punto de finalizar su trabajo y recital *fin* de carrera, afectados de *especialización aguda*...), al tratar de subsanar posteriormente dicha *desconexión* (tratando de relacionar contenidos y conocimientos...) a través del negocio de los másteres y demás terapias *especializadas*, que no hacen más que incidir en el problema tratando de *formar* a unos alumnos para que cada vez sepan *más de nada*...

Ejemplo gráfico del esquema conceptual





Ejemplo de *representación multimodal*



**Características** del ejemplo (en función del tipo de activación):

- Posición: 1ª hilera (patrón distribuido en tres hileras: tres *trans-posiciones*)
- Dedo *activador* (dedo rector a partir del que se activa el patrón...): **1** (de 4 activaciones)
- Tipo de *generador de activación* (articulación motora): *serie correlativa ascendente: do fa sol do ampliable* (patrón **2323**...): *do re fa sol sib do* (ver: *patrones anidados*... p.14)
- Etc.

Lenguaje (pensamiento) instrumental: tres ejemplos de distintos grados de dificultad técnica (accesibilidad) a partir de la topografía sonora del instrumento:

Series modales (diatónicas: 1-2): **A** - 2222222, **B** - 2212221 y **C** - 12121212

Ejemplo de tres patrones modales a partir de un mismo patrón motor

patrón digital (motor) 4321

2222222

**A**

2212221

**B**

12121212

**C**

Lenguaje (*pensamiento*) instrumental: cuatro ejemplos de distintos grados de dificultad técnica (*accesibilidad*) a partir de la topografía sonora del instrumento:

Series *modales* 1, 2 (*diatónicas*) y 3 (*terceras*): **A** - 2222222, **B** - 3333, **C** - 2212221 y **D** - 12121212

Ejemplo de patrones *modales* a partir de un mismo patrón *motor*

2222222

A

3333

B

2212221

C

12121212

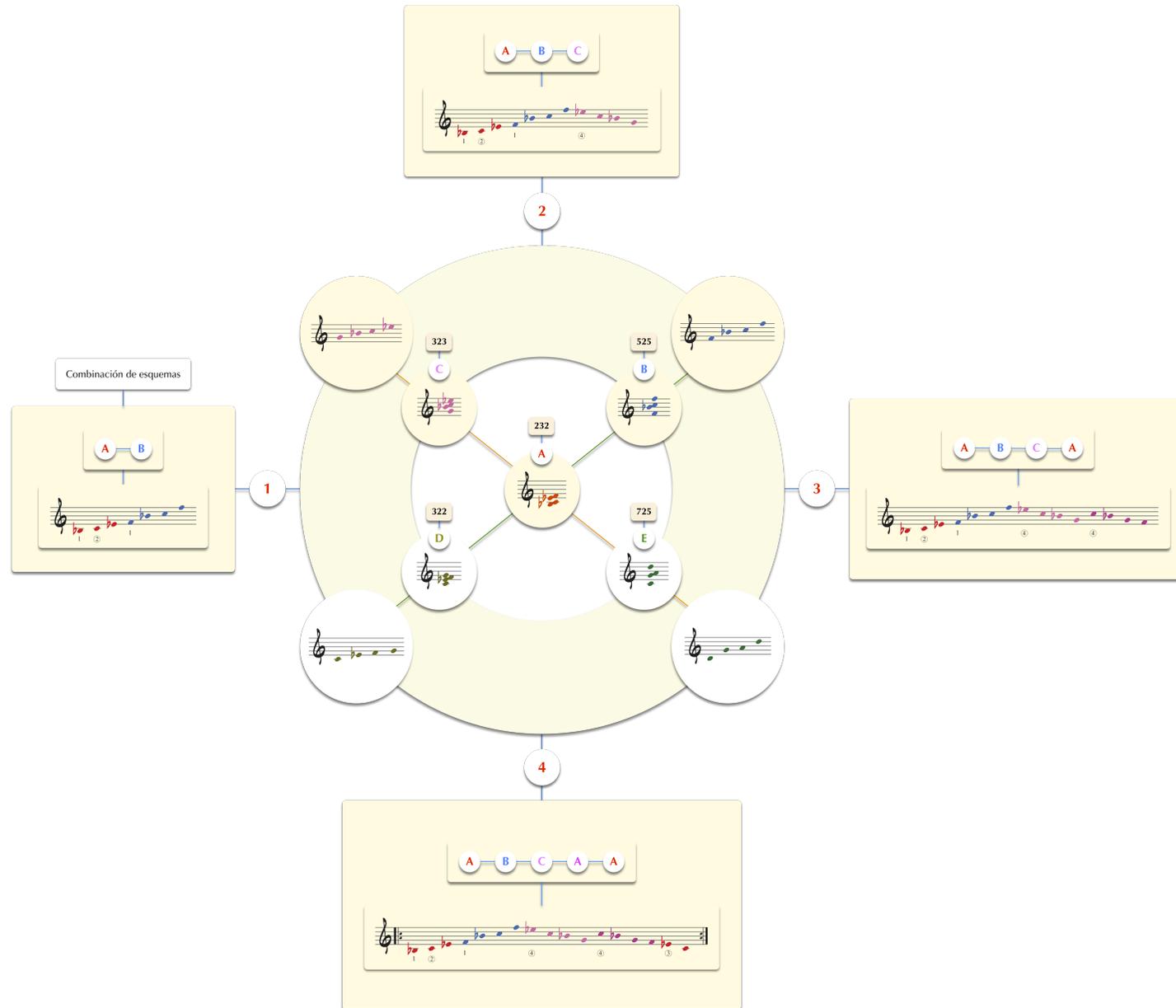
D

4321

The diagram illustrates the combination of modal patterns. At the top, five modes are shown in circles, each with a unique color and a sequence of numbers: C (323), B (525), A (232), D (322), and E (725). Each mode is represented by a musical staff with notes in its respective color. These modes are connected to a central circle for mode A (232). Below this, four boxes show increasingly complex patterns: 1) A-B, 2) A-B-C, 3) A-B-C-A, and 4) A-B-C-A-A. Each box includes a musical staff with notes and fingerings (1, 2, 4, 3) corresponding to the pattern above it.

ejemplo de combinación de patrones *modales*

Improvisación: ficha de trabajo: combinación de patrones modales (12/7/2018)



otra versión del ejemplo anterior

The worksheet is divided into two main sections, each illustrating a different modal pattern combination.

**Left Section: C-B Combination**

- Header:** A box containing 'C' and 'B' connected by a line.
- Diagram:** A central box labeled 'Combinación de patrones' with 'C' and 'B' on either side. Below it are two circles containing musical notation for patterns C and B.
- Keyboard:** Two piano keyboard diagrams showing the notes for patterns C and B highlighted in orange.
- Examples:** A box labeled 'ejemplos' with two musical staves:
  - Example a:** A melodic line starting with pattern C (marked '1') and ending with pattern B (marked '2').
  - Example b:** A melodic line starting with pattern C (marked '2'), followed by pattern B (marked '1'), and ending with pattern C (marked '1').

**Right Section: A-B Combination**

- Header:** A box containing 'A' and 'B' connected by a line.
- Diagram:** A central box labeled 'Combinación de patrones' with 'A' and 'B' on either side. Below it are two circles containing musical notation for patterns A and B.
- Keyboard:** Two piano keyboard diagrams showing the notes for patterns A and B highlighted in orange.
- Examples:** A box labeled 'ejemplos' with two musical staves:
  - Example a:** A melodic line starting with pattern A (marked '1'), followed by pattern B (marked '2'), and ending with pattern A (marked '1').
  - Example b:** A melodic line starting with pattern A (marked '1'), followed by pattern B (marked '4'), then pattern B (marked '3'), and ending with pattern B (marked '2').

## Consideraciones

### *Concepto motor* (pensar con las manos...)

Durante la improvisación (procesamiento en *tiempo real...*)<sup>1</sup>, el *concepto motor*, o *idea motora* (como unidad conceptual generada a partir de la activación y realización de un patrón tonal), se procesa (en paralelo) con un nivel de distribución multimodal (visual, semántico, motor, auditivo, etc.) en función del objetivo donde se aplique, realizando tal procesamiento básicamente desde un punto de vista auditivo-motor (y/o viceversa...), desactivando (inhibiendo) del foco atencional otras modalidades de procesamiento menos procedimentales (visual -lectura...-, semántica, etc.) según el grado y tipo de activación contextual aplicado: estructuras melódicas, armónicas, rítmicas, formales, etc.

Esta *conceptualización* motora se contempla, en el contexto de estos ejercicios, desde una perspectiva donde el *concepto motor* no se concibe (percibe...) como resultado de la realización (*motora*) de una *idea* musical sino, a la inversa, como un concepto (*motor...*) generador de la misma (un iniciador generativo *gestual*, a modo de *melodía kinestésica*): la mano (procesamiento *motor*) genera el sonido (la *idea sonora...*), el material sonoro potencialmente susceptible de convertirse (en *tiempo real...*) en *ideas* musicales: el intérprete (improvisador...) deja (inhibiendo determinados procesos menos procedimentales...) que los procesos automáticos inconscientes (*motores...*) generen el material sonoro (concebido y percibido como *ideas sonoras...*) de su discurso musical...

Así, los objetivos *conceptuales* interactúan (a veces *compiten...*) con los *motores*, en la realización de un proceso *bidireccional*:

Ejemplo de proceso generativo *bidireccional* (A ⇌ B) como secuencia temporal:

**A:** activación de un concepto *semántico*, ejemplo: *motivo melódico ascendente...*

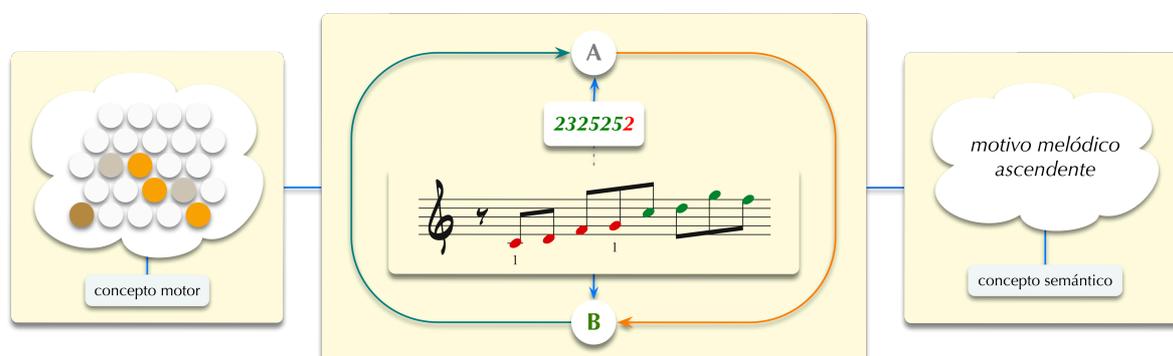
- orden temporal del procesamiento, pasos:

1º activación *conceptual*: **motivo melódico ascendente**, 2º procesamiento *motor*, p. ej. **2325252**

**B:** activación de un concepto *motor*, ejemplo: **2325252**

- orden temporal del procesamiento, pasos:

1º procesamiento *motor*: **2325252**, 2º activación *conceptual*: *motivo melódico ascendente*



<sup>1</sup> Tanto los *puntos suspensivos*, *paréntesis* y *cursivas* incluidos en el texto de estas *Consideraciones*, tratan de enfatizar los distintos conceptos (implícitamente representados en los esquemas gráficos de estas fichas), siendo susceptibles de discusión y elaboración conceptual desde las distintas perspectivas pedagógicas que ofrece la improvisación...

Los patrones tonales (patrones *interválicos*), como *conceptos motores*, se caracterizan por su *naturalidad* motora (facilidad técnica de realización) y *accesibilidad* (relativa, en función de la práctica y aprendizaje adquiridos: base de conocimientos *motores*...), así como por su ensamblaje y agrupamiento en estructuras motoras complejas (patrones agrupados, o *anidados* unos dentro de otros: iteraciones, procesos recursivos, etc.); así, por ejemplo, un patrón puede estar integrado (subdividido o compuesto...) por distintos patrones: **5** (23 o 32), **do-fa** (*do-re-fa* o *do-mib-fa*), en un patrón de cuatro intervalos pueden integrarse dos patrones distintos de tres intervalos: **2323** (232+323), etc.

Los patrones se hacen *modales* (pueden integrarse *modalmente*...) cuando conforman (pertenecen a...) un mismo patrón de nivel superior (*modo*...) que los integra tonalmente, por ejemplo, el patrón **525** puede asociarse con el patrón (*modo*...) 23232... (525 *ampliado* o *subdividido*...): **5(23)25(32)**: 23232 (modo pentatónico...)

Esta concepción (a partir de una estructuración de patrones *interválicos*...) permite acercar el lenguaje *instru-mental* (propio de cada *modalidad* de instrumento...) a los distintos lenguajes y estilos *improvisatorios* (incluidos los armónico-tonales-funcionales...), así como desarrollar un lenguaje *instrumental* propio capaz de integrarse con los distintos *estilos* de improvisación...

La identificación de los agrupamientos *interválicos* con prototipos motores (patrones prototípicos: 555, 777, 3232, 1212, etc.) tienen más probabilidad de activarse (por su facilidad, recurrencia, costumbre, etc.) que los agrupamientos que pueden pertenecer a distintos patrones (más complejos...), de ahí la tendencia a caer en reiteraciones estilísticas, fórmulas repetitivas, clichés, etc.

La búsqueda de un estilo *personal*, objetivo del improvisador (a no ser que sea un *intérprete* de improvisación estilística, o un mero *reproductor* del estilo personal de otro improvisador...), consistiría en asimilar (personalizar...) las influencias de su entorno, integrándolas en su propia investigación personal, tratando de *encontrar* (más que *buscar*...) su propio camino, ya sea solo, *individualmente* (divertido...) o *en grupo*, *colectivamente*, (muy divertido...). Los rasgos distintivos de su instrumento se fundirían con los rasgos distintivos de su personalidad creativo-musical (bio-musi-calidad...), ofreciendo nuevas perspectivas para otros compañeros de camino durante el interminable viaje de la improvisación.

Algunos *conceptos* (definiciones relacionadas con la improvisación en el marco de estos ejercicios):

**Intervalo:**

Concepto procesado, en este contexto, como unidad mínima *auditivo-motora*...

**Patrón:**

Disposición *interválica* como bloque *multimodal*: *auditivo-motor*, *semántico*, etc.

**Iniciador:**

Elemento a partir del cual se genera una *idea* musical...

**Generador:**

Principio que activa una *fórmula generativa* a un *iniciador*...

**Concepto motor:**

Unidad conceptual de procesamiento *auditivo-motor* (y/o *viceversa*...), ver *Consideraciones*, p.13

**Agrupamiento de patrones:**

Un patrón puede estar compuesto de distintos patrones: **5(23)** o (32), **2323** (232+323), etc.

**Accesibilidad:**

Facilidad para activar una idea musical como un patrón motor (*disponible*, que no siempre *accesible...*, durante una improvisación). La *accesibilidad* sería una *condición necesaria* en el procesamiento motor en *tiempo real*; la práctica intensiva se encargaría de convertir en *accesible* el conocimiento *disponible*, especialmente el conocimiento *motor*, una vez *automatizado* (previo paso por la elaboración de un análisis *procedi-mental* consciente...).

**Procedi-mental:**

El concepto *procedi-mental* se entiende aquí como una síntesis de procesos *conceptuales* y *motores* activados de forma *paralela* y *bidireccional* durante una improvisación, ver gráfico p.13.

**Patrón-Modo** (relación de conceptos)

Los patrones se distinguen (pueden distinguirse...), conceptual y perceptivamente, por su distinta configuración interválica (distintas *disposiciones...*): 525, 325, 323, etc.

Un patrón puede anidar otro patrón: 2325 (232+325), 2323 (23+23 -*autocontenido*-), etc., en función del número de sonidos (normalmente de 3 a 5 -mínimo 2?: ver unísonos y octavas en texturas armónicas...-).

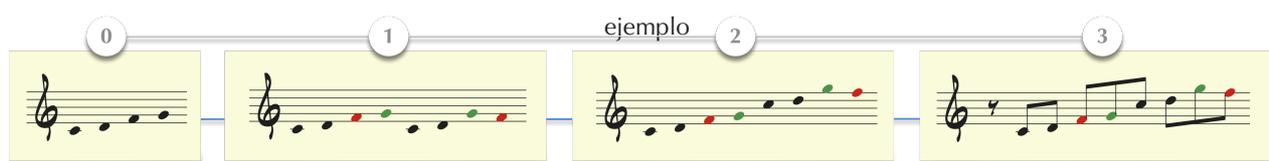
Un modo puede contener distintos patrones...

Un patrón puede pertenecer a distintos modos...

La *disposición* de un patrón puede ser *modal*: 555⇒232 (por ejemplo: fa do sol re⇒do re fa sol

Un mismo patrón puede tener distintas *transposiciones* dentro de un modo.

Los mismos patrones pueden enlazarse entre sí (formando una frase...) con distinta articulación (orden...) y altura (*transportados...*), completos o fragmentados, etc., pudiendo ser perceptibles (reconocibles como el mismo patrón, manteniendo su *identidad* auditiva...) o percibiéndose como un nuevo patrón (no reconocibles perceptivamente...). ¿Se reconoce el patrón del ejemplo anterior (página 13)?: 232=225-2, ¿el *ritmo* (acentuación...), *altura* y el *orden* (do re **fa sol** - do re **sol fa**...) enmascararan la identidad del patrón **232**?



**Cuestiones**

¿pueden considerarse las diferencia entre *transposiciones* y *disposiciones* de un *patrón* equivalentes a las de un *acorde en el contexto de la armonía funcional (tonal)*?

¿Un acorde es un patrón? ¿Un patrón es un acorde? etc.

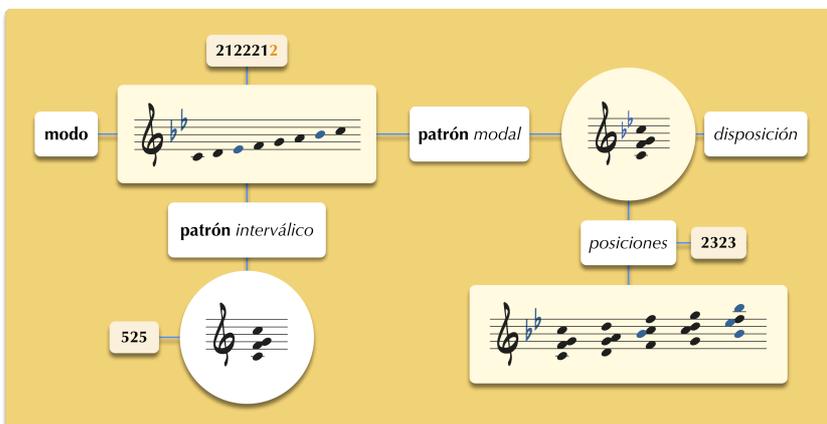
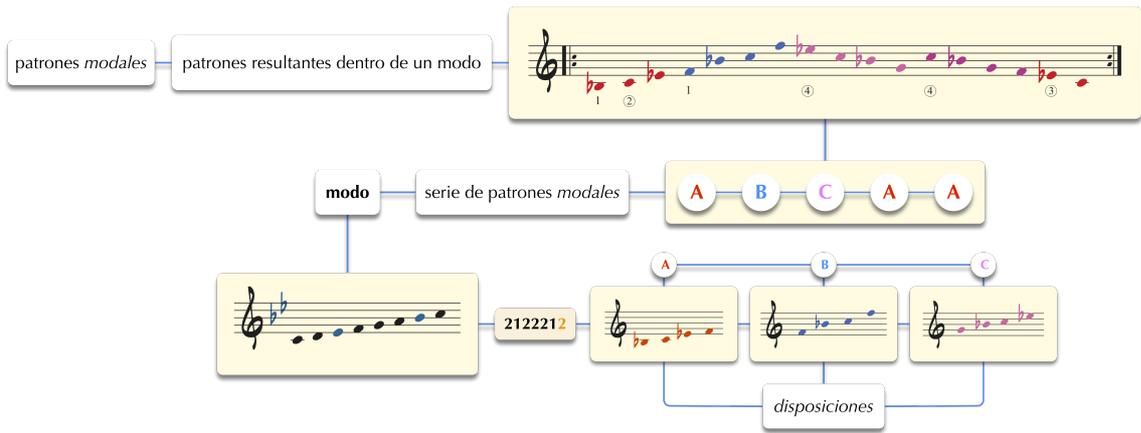
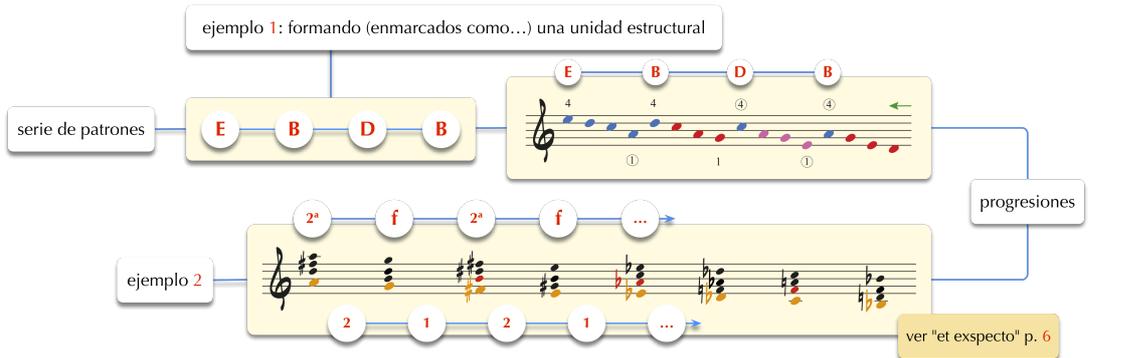
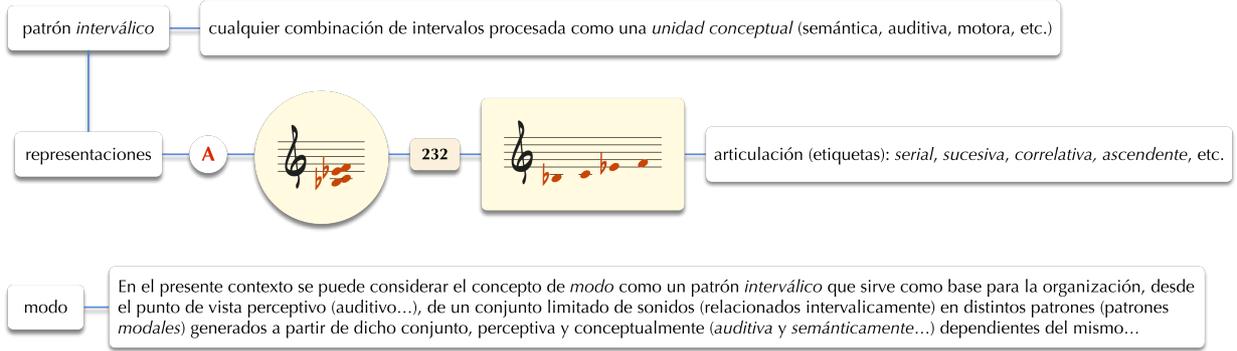
Patrones base: (prototipos): 777, 555, 222, 333, 444, 2323, 3232, etc.

Disposiciones: patrón **2323** (ejemplo): 232, 323, 252, 322, 725, 955, 5555, 7777, etc.

Equivalente tonal (*inversiones y posiciones...*), ejemplos: **43**: 35, 54, 79, 98, 87, **435**: 354, 543, etc. (ver nota 1, página 3...)

Etc.

Conceptos



## Algunos conceptos previos

**Patrón:** Ver punto 1 (pagina 3).

**Patrón *octavado*** (a falta de otro término...): Orden estructural en la forma de disponer los intervalos dentro de una *octava*, pudiendo ser *simétrico* o *asimétrico*<sup>1</sup>:

**Octava:** Se puede definir (en el presente contexto) como un patrón *interválico* de referencia *topográfico-tonal* (al igual que el *unísono*...)<sup>2</sup> que puede servir de base para estructurar y distribuir *tonal* y *procedimental-mente* las ideas musicales a través de las distintas estructuras tonales de los correspondientes manuales (facilitando una imagen *multimodal* (*conceptual, visual, auditiva, topográfico-tonal, etc.*) de los mismos.

**Iniciador motor:** Patrón *motor* a partir del cual se pueden crear ideas musicales, mediante una fórmula generativa (*generador*...), pudiendo ser, o no, *pre-audible*...<sup>3</sup>

**Patrones *simétricos*:** Ver nota a pie de pagina 2...

**Ejemplos:** Ver algunos ejemplos de la aplicación de estos conceptos en la recopilación de ejercicios-*improvisados* (basados en *improvisaciones*...) planteados en su momento como *pruebas de acceso*...

**Referencias:** Ver ficha de trabajo: *Procesos multi-modales*...

---

<sup>1</sup> Los patrones *octavados* representan una forma conceptualmente más *abierto* de considerar los clásicos *modos* (*series escalas, etc.*). El concepto de *patrón* así como el concepto de *octava* se consideran aquí como pequeñas unidades estructurales *significativas* (integradas en un marco contextual de conocimientos *multimodales*...) fáciles de *activar* (*accesibles*...) dentro de la *improvisación* (ver *esquema página 12*...).

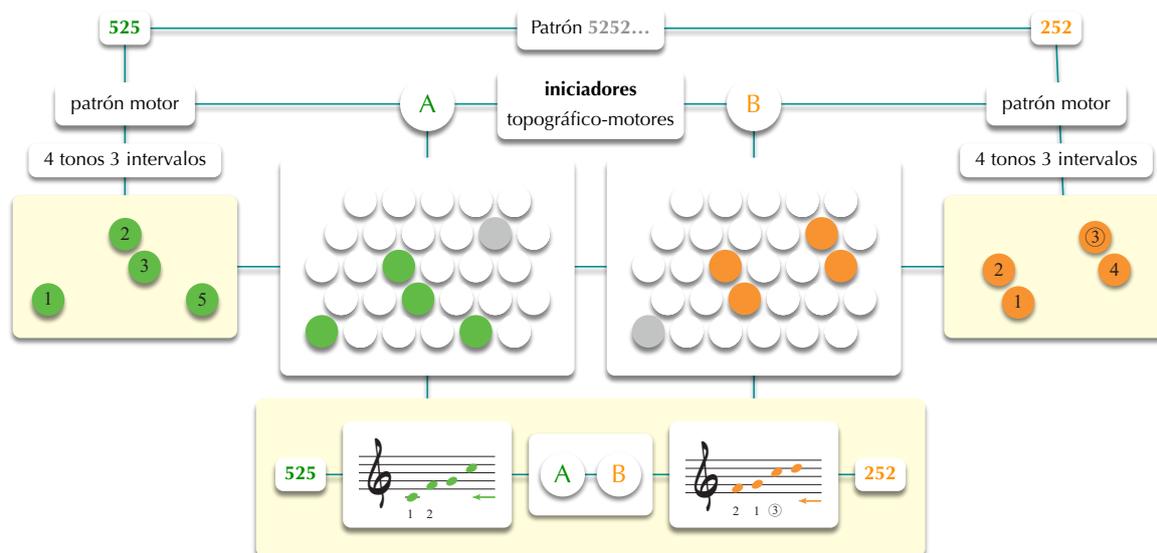
<sup>2</sup> La conceptualización del *unísono* como *intervalo* responde a la necesidad de explicar algunas características *interpretativas* y *compositivas* (de determinados instrumentos...) referentes a distintos parámetros sonoros como la *espacialidad* del sonido, la simultaneidad *temporal* (no *espacial*...) de las diversas texturas *armónicas* y *polifónicas*, etc. En el caso concreto del acordeón (y dentro del contexto al que hacen referencia estas fichas...) el concepto de *unísono* se extrapola al de *patrones unísonos* (que el improvisador puede emplear de forma combinada entre los manuales MI y MIII -o **MII**- con el fin de *reforzar dinámicamente* una idea, darle un *color tímbrico* determinado (*fusión tímbrica*...), *espacializándola* mediante el *desfase* alternado (entre manuales...) de la misma, etc. (ver *ejemplos páginas 9, 28, etc.*).

<sup>3</sup> *Pre-audible* (aplicado a un patrón *motor*): que puede ser imaginado (*auditiva-mental-mente*...) antes de ser *tocado* (*interpretado*, si son tenidos en cuenta *valores estéticos*...). En este caso el *improvisador* tiene una perspectiva *anticipada*, sabe (con mayor o menor grado de definición...) el resultado (auditivamente *pre-visible*...) de la realización motora de tales patrones. El concepto de perspectiva (*temporal*...) puede ser muy distinto para *intérprete e improvisador*, el primero *pre-ve* con detalle el resultado de su procesamiento motor (control anticipativo, *feed-before*, etc.), dejando poco margen de respuesta para la *retroalimentación* (*feedback auditivo* principalmente...), mientras que la proyección prospectiva del segundo (*improvisador*) puede ser mucho más indefinida al no buscar la sorpresa *pre-concebida-establecida* (en la propia *Obra -pre-compuesta*...) sino la sorpresa *in-esperada* (en la propia *improvisación*...).

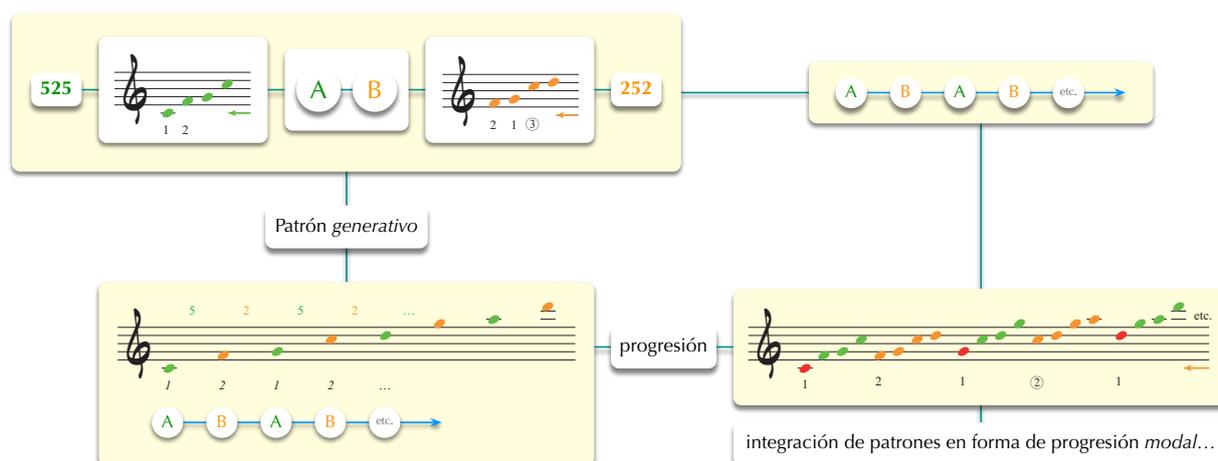
## Patrón 5252...

### Introducción

A partir de los intervalos **5** y **2**, el patrón **525**<sup>1</sup>, (esquema de 4 tonos y 3 intervalos), considerado (en el marco de estos ejercicios) como un *iniciador motor*, es tenido en cuenta desde las dos perspectivas (*motoras...*) que lo integran: **525** y **252** (1235 y 2134 o 2123), resultantes del generador serial (prototipo de progresión...) de sus respectivas *sucesiones*: 525, 252, 525, etc.



Reagrupados en un patrón algo más complejo, los patrones *interválicos* **525** (A) y **252** (B) pueden ser integrados a su vez como una *progresión serial* (en principio *melódica...*) mediante la alternancia motora de los mismos: 1235 y 2134 (ver **símbolos y conceptos gráficos**, página 11)



<sup>1</sup> Dentro de las posibles distribuciones de intervalos en el ámbito tonal de una octava, el patrón **525** puede considerarse como un patrón *octavado asimétrico* (al igual que los patrones **4242**, **23232**, etc.). Tales patrones se enmarcan en unidades interválicas (de octavas) fácilmente activadas (a nivel *conceptual y motor*) y distribuidas por los distintos *manuales*, facilitando una visión global (*topográfico-tonal*) de los mismos (ver **esquema** página 12...).

## Consideraciones

1 Dentro del marco de la *improvisación*, podemos definir el concepto de **patrón** (*fórmula, esquema, modelo, etc.*) como una estructura ordenada (*multimodal...*) de mayor o menor complejidad (*semántica, formal, interválica, motora, rítmica, armónica, etc.*)<sup>2</sup> que se activa y procesa como una *unidad* (unidad simple de acción que exige un mínimo de recursos *cognitivo-motores: facilidad motora*<sup>3</sup>, poca carga *atencional, accesibilidad en tiempo real, etc.*), pudiéndose establecer dos formas (*perspectivas...*) de empleo según su función dentro del contexto *estilístico* donde se utilice:

**A**, como patrón *musical* (ideas melódicas, rítmicas, etc.) con su correspondiente patrón *motor* (interpretativo...) asociado.<sup>4</sup>

**B**, como patrón *motor*, (*melodías* kinestésicas, esquemas motores, etc.) con su correspondiente patrón *musical* (o *sonoro...*) resultante.<sup>5</sup>

En principio (teóricamente...) al improvisar se pueden alternar estas dos *perspectivas*, interactuando ambas durante el proceso generativo, siendo difícilmente diferenciables (desde fuera...) por un *expectador externo* (*oyente...*).<sup>6</sup>

Tocado-pensado: patrón motor (con acentuación rítmica)

525 — Perspectivas — 252

Pensado-tocado: patrón musical (frase melódica)

Ejemplo de dos frases generadas (a partir del patrón 525...) desde distintas concepciones (*perspectivas*): A y B

<sup>2</sup> Ver ejemplos...

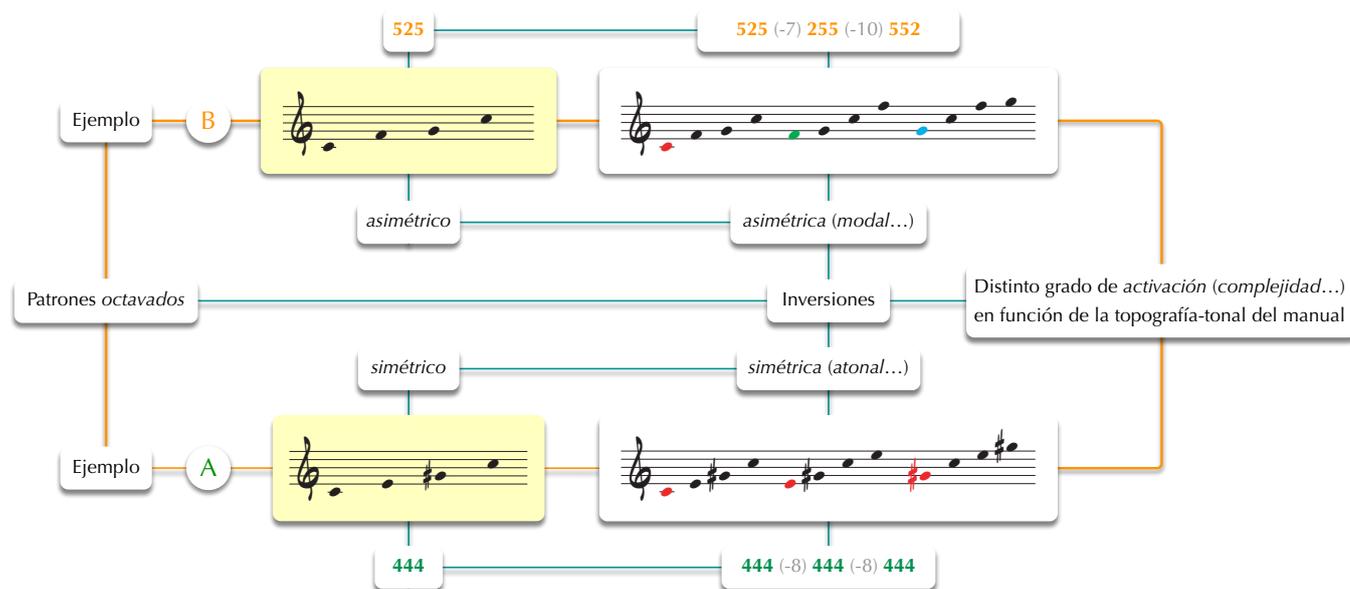
<sup>3</sup> *Facilidad* no quiere decir que (la realización motora) en general sea *fácil* sino que resulta *fácil* para un intérprete (*improvisador...*) determinado (en función de su base de conocimientos previos...).

<sup>4</sup> Similar a las ideas activadas en la interpretación *pre-establecida* (escrita o no...), aunque en la *improvisación* la idea activada no tiene siempre por qué ser *pre-oída*...

<sup>5</sup> Un ejemplo sería improvisar con esquemas motores (similar a la improvisación *gestual* o *automática...*) a partir de diversos patrones: 444, 1212, etc.

<sup>6</sup> Tampoco (interna-mente...) resulta fácil para el propio *improvisador* diferenciar ambos procesos generativos al escaparse muchos de los subprocesos (subyacentes a ellos) de la atención consciente, debido a la fuerte automatización procedimental de los mismos, de ahí la dificultad común (del propio improvisador) al tratar de explicar (de una manera *introspectiva*) qué procedimientos son los que utiliza. Aunque para un improvisador experto (como expectador externo...) y conocedor de un *estilo* determinado (en lo referente a su propia especialidad y *modalidad* instrumental...) puede resultar más fácil analizar y diferenciar ambas formas de proceder (dentro de ese mismo *estilo*): cuando se *repiten* patrones -ya sea en la propia improvisación o en otras anteriores-, cuando (el improvisador) se *deja llevar por los dedos*, cuando (y cómo...) interactúa respondiendo a otros miembros del grupo (en la improvisación *colectiva...*), etc.

2 Al igual que otros patrones, el patrón **525** (como patrón *octavado*) puede ser invertido:



3 Los distintos motivos, frases y demás material sonoro resultante de estos patrones, servirán como pequeñas estructuras (tanto *conceptuales* como *motoras*...) para la generación de *ideas* musicales más complejas (mediante -como en el caso de los presentes ejercicios- su elaboración melódica: *ampliación*, *re-agrupamientos*, *ritmificación*, etc.) en función de los distintos valores *estético-estilísticos* y *contextos* donde se apliquen ([ver ejemplos de enlace en paginas 8 y siguientes...](#)).

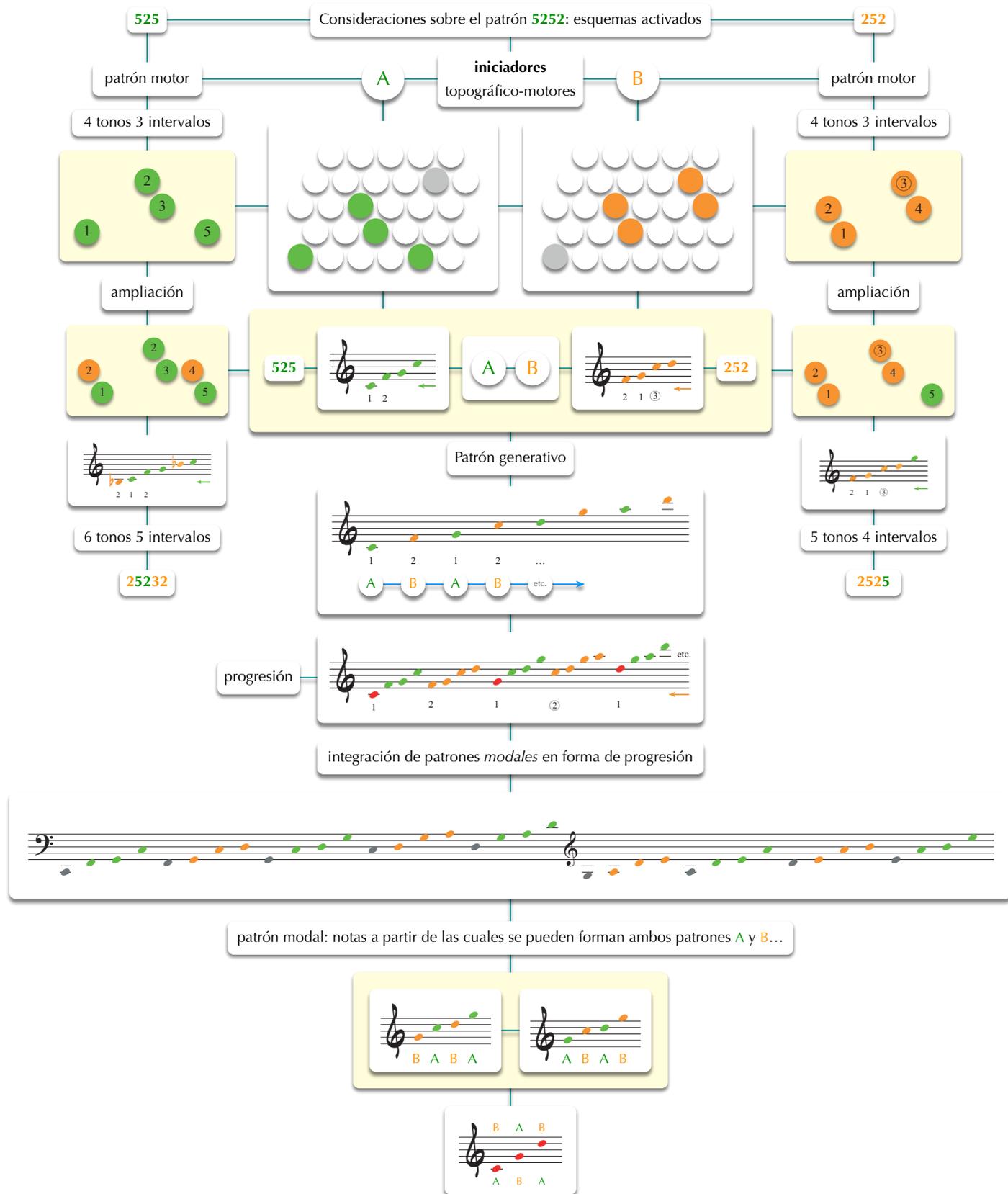
4 *Ampliación* de patrones: al igual que los patrones en sí, los patrones *ampliados* se piensan como una *unidad* (poco consumo atencional...). El concepto de *ampliación* motora puede ser considerado cuando se realiza con una misma *posición* motora (de la mano...), o puede extenderse (dicho concepto) a una *combinación* de patrones de similares características (*auditivas*, *motoras*, etc.): ver ejemplos (paginas 4 en adelante) de los patrones **A** y **B** combinados íntegra o parcialmente formando unidades estructurales significativas: *patrones extendidos*...

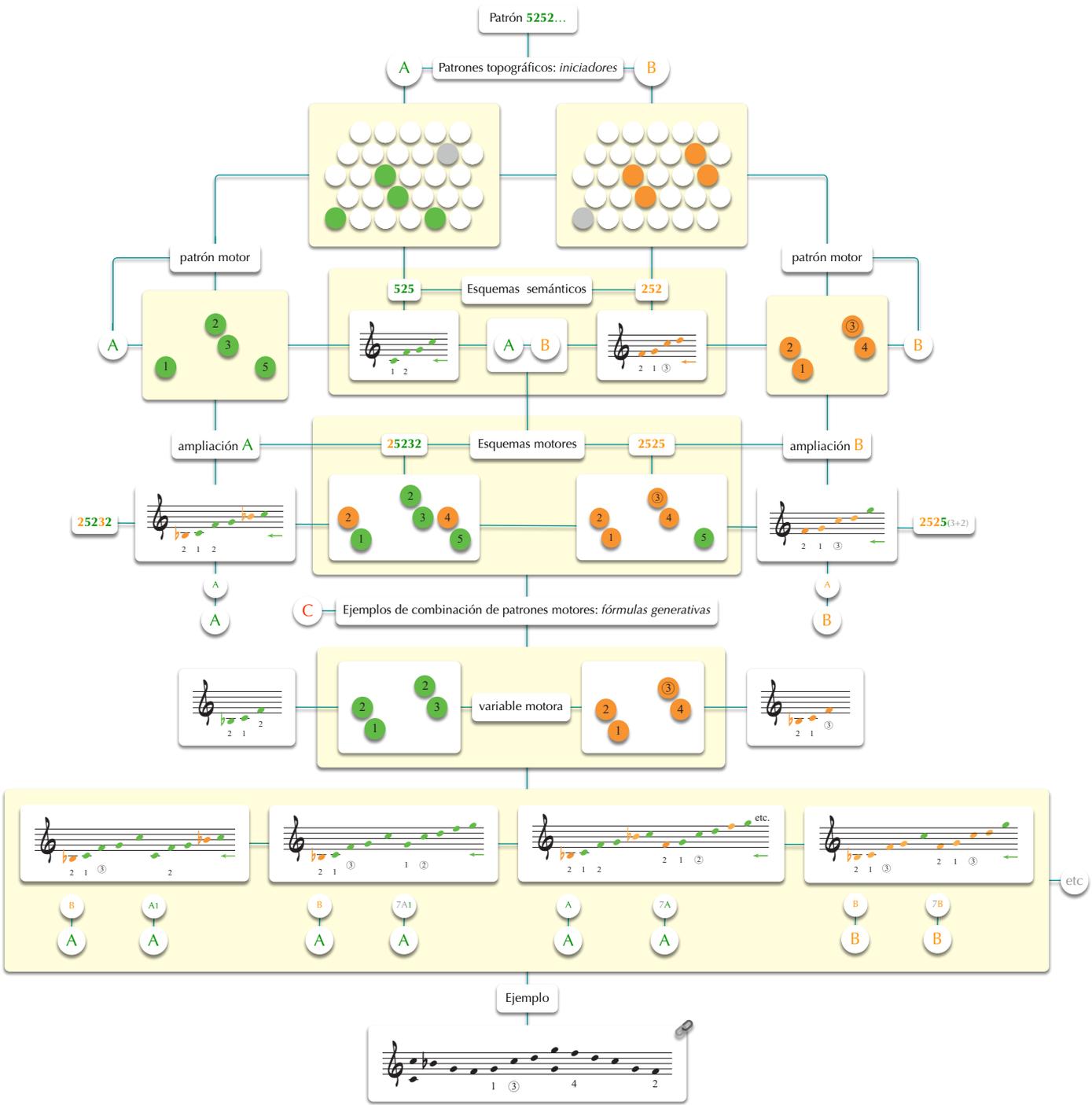
Las *ampliaciones* suelen responder a criterios *estético-estilísticos*... (condicionamientos *rítmicos*, *melódicos*, *armónicos*, etc.).

Al igual que pueden ser *ampliados*, los patrones también pueden *reducirse* ([ver comienzo del ejemplo ritmificado en la página 8...](#)).

5 Los esquemas motores puede *responder* (a nivel de activación *motora*...), a distintas normas (*órdenes*...), por ejemplo: después de un 2 un 3, o un 1, (+2, -5 o +7), después de un 1 un 2 o un 3 (-2 o +5) etc. Estas *normas* se convertirán mediante el aprendizaje (y la práctica intensiva...) en procesos motores subyacentes (automatizados...) y activados a niveles pre-consciente durante la improvisación ([ver fórmulas de enlace en pagina. 10...](#)).

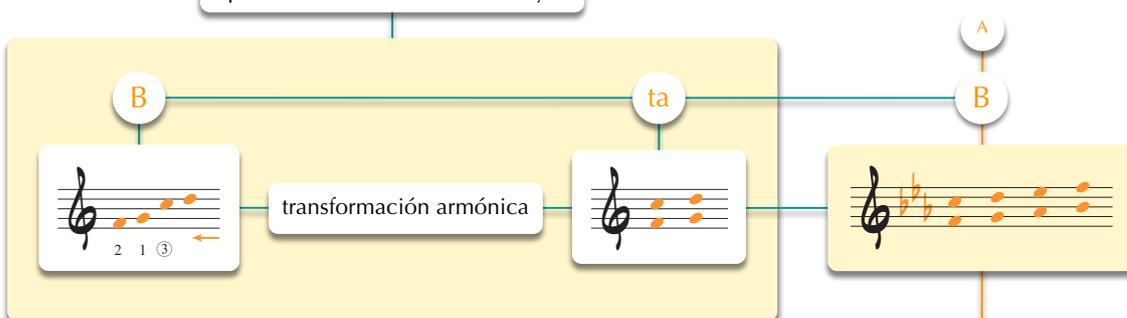
**Aclaraciones:** los números en *cursiva* indican *digitación*, +2 (intervalo de 2ª mayor ascendente), -5 (4ª descendente), etc.





Aplicaciones de las fórmulas A y B

Diagram illustrating the application of formulas A and B. It shows a transformation process from formula B to formula ta, labeled "transformación armónica".



Formula B:  $\text{B}$

Formula ta:  $\text{ta}$

transformación armónica

Progresiones simétricas por quintas...

Diagram showing a sequence of chords and a formula generator. The formula is  $\begin{matrix} 777 & 777 \\ 212 & 212 \end{matrix}$ .

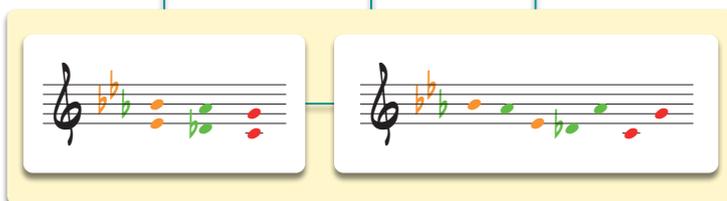


fórmula  $\begin{matrix} 777 & 777 \\ 212 & 212 \end{matrix}$  generador

selección

desarrollo melódico

Diagram showing two musical examples, one selected and one developed melodically.



ejemplos

Variantes motoras

Diagram showing a musical example with fingerings: 2, 1, 2, 1, 2, 2, 3.



Diagram showing a musical example with fingerings: 5, 4, 5, 2, 3.

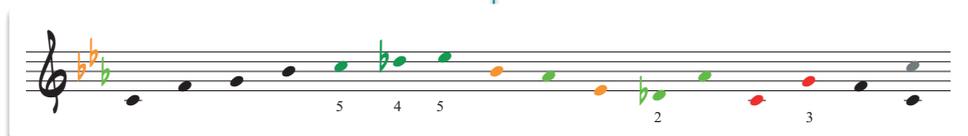


Diagram showing a musical example with fingerings: 2, 1, 2, 1, 2, 2, 3, 3.



Diagram showing a musical example with fingerings: 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 3.

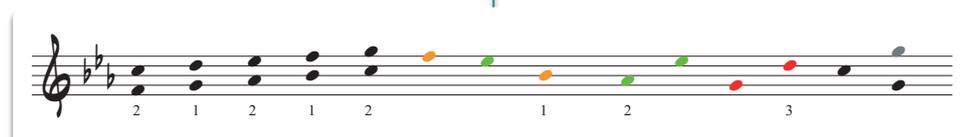


Diagram showing a musical example with fingerings: 1, ②, 1, ②, ④, ②, 1, ②.



Diagram showing a musical example with fingerings: 1, ②, 1, ②, ④, ③, 1, 2, ④.



**A** iniciadores **B**

525 **A** **B** 252

fórmula 777777  
212212

ejemplo de desarrollo melódico

patrones progresivos

ejemplo

ejemplo ritmificado...

77  
21

patrón    iniciador    fórmula articuladora

fórmulas de enlace

A

B

C

a

b

b<sub>1</sub>

C

C<sub>1</sub>

Detailed description: The diagram illustrates a sequence of musical exercises. At the top, a box labeled '77' and '21' contains three categories: 'patrón', 'iniciador', and 'fórmula articuladora'. Below this is a yellow box containing two musical staves with notes in various colors (orange, green, red, blue). A box labeled 'fórmulas de enlace' points to a series of staves. The first row has two staves: the left one is labeled 'A' and has notes with fingerings 1, 3, 5; the right one is labeled 'a' and has notes with fingerings 1, 2. The second row has two staves: the left one is labeled 'B' and has a note with fingering 1; the right one is labeled 'b' and has notes with fingerings 1, 2, 1, 3. Below the 'b' staff is a single staff labeled 'b<sub>1</sub>' with notes and fingerings 1, 2, 3, 1, 3, 2. The third row has two staves: the left one is labeled 'C' and has notes with fingerings 1, 3, 1; the right one is labeled 'C' and has notes with fingerings 1, 3, 2, 1, 2. Below the 'C' staff is a single staff labeled 'C<sub>1</sub>' with notes and fingerings 1, 3, 2, 1, 2. The notes are color-coded: orange for the first staff, green for the second, red for the third, and blue for the fourth.

ejemplo de improvisación

Two staves of musical notation in G major. The first staff shows a melodic line with various intervals and accidentals. The notes are color-coded: green, orange, blue, red, purple. Fingering numbers are written below the notes: 2 1, 1 2, 1 2 4, 2 1, 2 1 2, 1 2 3, 1 2. The second staff shows a similar melodic line with different intervals and accidentals, also color-coded and with some fingering numbers.

ejemplos de estructuración y agrupamientos melódicos

A grid of eight small musical notation examples, arranged in two rows of four. Each example shows a short melodic phrase with color-coded notes and fingering numbers. The examples illustrate different ways to structure and group the notes from the improvisation example above.

Five staves of musical notation in G major, showing a structured melodic exercise. The notes are color-coded (orange, green) and include fingering numbers (1, 2, 3, 4). The exercise consists of five staves, each with a different melodic line, illustrating various patterns and groupings.

Símbolos y conceptos gráficos...

P — A — B — Patrones (motivos iniciadores, esquemas interválicos, etc.)

A — P — Patrón ampliado  
 7 — P — Patrón transportado (una 5ª ascendente en este ejemplo)  
 A7 — P — Patrón ampliado y transportado (una 5ª ascendente)

ta — P — Transformación armónica  
 tm — P — Transformación melódica

Ejemplos (a partir de los patrones A y B)

525

A — A — A<sup>7</sup> — A

252

B — B — B — B — B

ta

2525

A<sup>2</sup> — A — B — A — A

Dos patrones motores de un mismo patrón interválico

Dos concepciones de un mismo patrón motor

A — A — A<sup>7</sup> — A

A ampliado y transportado (una 5ª ascendente)

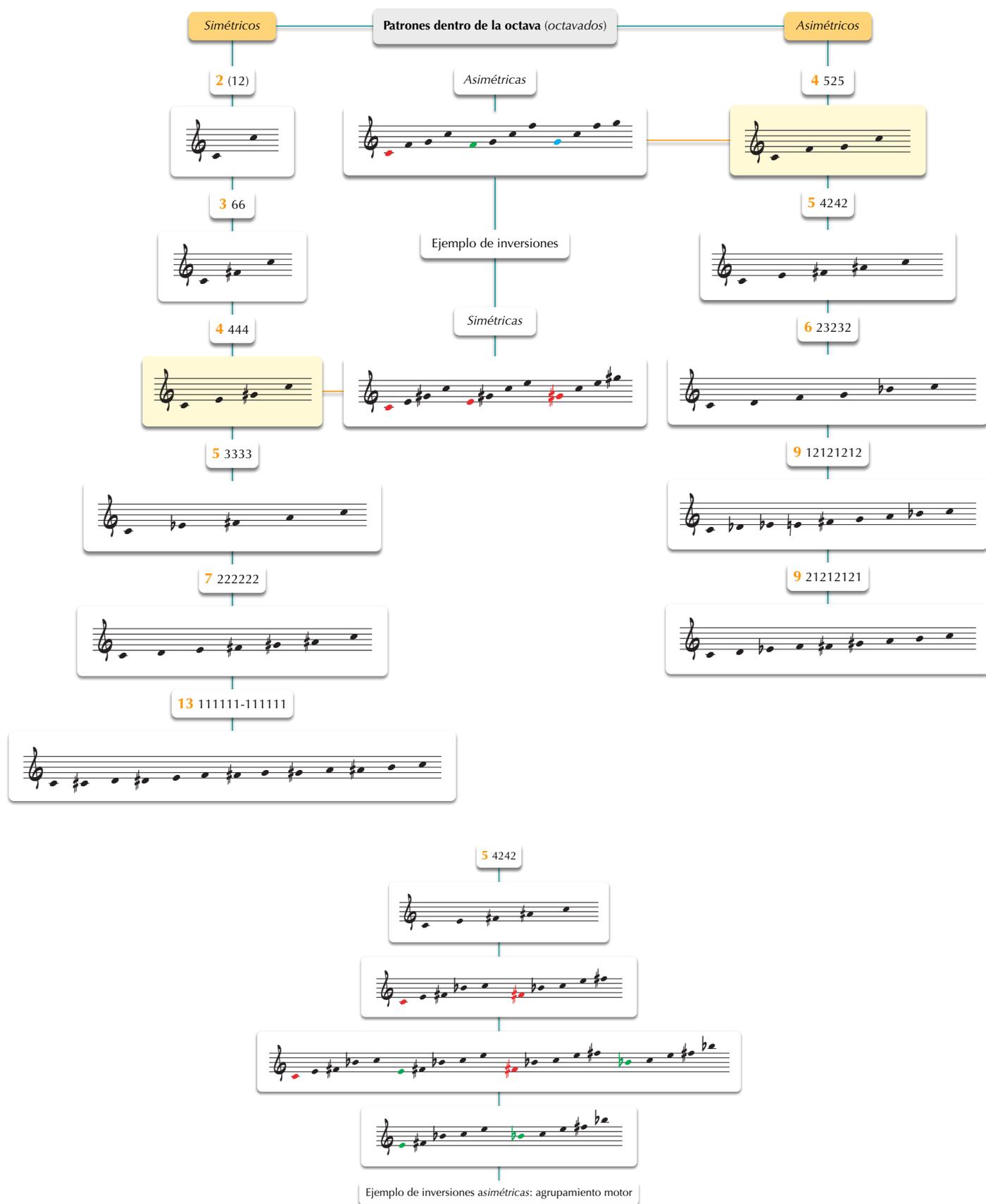
Patrón (progresivo) 5252...

Ejemplo de proceso generativo

generador — 1 2 1 2 ... — Generador a partir de los patrones A y B

progresión — 1 2 1 2 1 — Concepción semántica

Inclusión... — A partir de cada uno de los sonidos que conforman el patrón 5252 se articulan sucesivamente series de 2, 3, 4, etc. sonidos sucesivos (4 en el ejemplo...) respectivamente *incluidas* en dicho patrón...



## **Primera parte**

Introducción

## Primera parte

### Introducción

#### *Pensamiento/acción vs. acción/pensamiento*

El presente ejercicio (*patrones gestuales*) hace referencia a un aspecto de la improvisación donde se pone un mayor énfasis en el contenido *procedimental* del proceso que en el propio contenido *conceptual* del mismo. Esto no quiere decir en absoluto que ambos contenidos no tengan igual importancia ni que no estén inter-relacionados, sino que dicho contenido *procedimental* es tratado de forma distinta a la habitual, digamos, desde un punto de vista donde los objetivos a conseguir se basan, como paso previo del proceso, (a modo de *principio* metodológico...) en que las *ideas* (*pensamiento...*) se ponen al servicio (en función) de las *manos y dedos* (*acción...*).<sup>1</sup>

#### *Incertidumbre*

Se trataría de someterse a un cierto grado de *incertidumbre* motora (dejar que los dedos *piensen* y generen *sus* propias *ideas -motoras-*) mientras *paralelamente* (en tiempo real...) se procesa el resultado, dándole forma y coherencia (como relato improvisatorio) en función de un planteamiento estético-estilístico que puede ser pre-establecido de antemano, o ser establecido sobre la marcha.

#### *Comprender para procesar*

Pero antes (primero...) el significado de este *pensamiento gestual* (de manos, dedos, etc.), a modo de *generador* sonoro (aparentemente *aleatorio...*), o *generador* de *incertidumbre* sonora (por llamarlo de alguna manera), debe ser (previamente...) *comprendido* (o por lo menos *entendido*) para poder ser (posteriormente...) *procesado*.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Quizá pueda parecer algo preocupante y hacernos sentir un tanto incómodos, plantear algo así como el hecho de *hablar* primero y luego *pensar* lo que acabamos de decir (en ese orden...), pero ahora, en este presente contexto, estamos hablando de la improvisación, de la expresión, de la creación en tiempo real, etc., escenarios donde pensamiento y acción son más inseparables (aparentemente *sincrónicos...*). Pensemos, cómo y hasta qué punto, en el mundo de la *comunicación* hablada, del *lenguaje* verbal, a veces nos sentimos arrastrados (*dirigidos* en nuestro relato...) por las palabras que *automática-mente* acabamos de pronunciar, sin que tengamos la sensación de haberlas pensado *previa-mente*. Quizá también podamos ver este hecho desde otra perspectiva: imaginemos aquel pintor que, como proceso *creativo*, empieza su trabajo *manchando* (*gestualmente...*) un *lienzo* (equivalente a nuestro *espacio sonoro...*) para, después de *visualizar* el resultado, sacar *recursos* (patrones de textura, forma, color, etc.) a partir de los cuales continuar (ahora ya...) bajo el propio condicionamiento y *restricciones* (*modales...*) impuestos por estos mismos patrones (digamos, extrapola/parafraseando a Ortega: impuestos por uno mismo y su *circunstancia*, en este caso, su *circunstancia interior...*), en un proceso auto-generativo, similar a un bucle en espiral de restricciones, digamos, *abiertas...* Amenudo el improvisador sólo tiene que rellenar (con sus manos...) la estructura subyacente (a veces muy elaborada, a partir de una gran base de conocimientos...) de su discurso, la cual desarrolla sobre la marcha, simplemente oyéndose (*conociéndose...*) a sí mismo... (aquí no es necesario parafrasear el conocido *aforismo* griego, cuyo valor pedagógico nunca está de más recordar...).

<sup>2</sup> A modo de *juego* entre el procesamiento *lineal* del *lenguaje* frente al procesamiento *en paralelo* del *pensamiento*, el uso (intensivo...) de paréntesis ha de entenderse (sin ánimo de querer justificar el efecto *retardo* y la consecuente complejidad lectora que ello implica...) como una profundización, aclaración, relación de contenidos, activación de otros contextos interpretativos, etc., de las ideas expresadas en este ejercicio.

### **Sentido motor**

La realización sonora, el *resultado* de esta *actividad* motora, habrá de *convertirse* (mediante distintos tipos de *filtrado* cognitivo...) en patrones motores *significativos* (patrones que impliquen un *sentido motor*...) para poder ser *re-procesado* como material sonoro *funcional* (como *ideas musicales*...) dentro de un *lenguaje* (ahora ya *pensamiento*...) conceptualmente *maneable*.

### **Resumiendo**

Digamos, de otra forma, que este ejercicio trata de establecer, como un primer paso previo de este proceso generativo, el procesamiento motor como *herramienta* base de producción sonora, simultáneamente al análisis y *tratamiento* (reciclaje...) del material sonoro resultante, con el fin de convertir este *material* en *ideas* aptas para la improvisación, o, al menos, para una *modalidad* de improvisación.

### **Restricciones**

Como recurso didáctico se parte en principio de un sencillo *patrón*, como el que más adelante nos servirá de *ejemplo* (patrón **222...**), que utilizaremos como *iniciador* para la generación de un primer material sonoro, condicionado por las restricciones que establezcamos al aplicar determinados *procedimientos* motores sobre dicho patrón: correlación, alternancia, cruzamientos, transportes motores, etc.

### **Más restricciones**

Las *topografías* sonoras de los *manuales* condicionarán también dichos *patrones*, inter-actuando ambos (interfaz mano-manual) junto con las *restricciones* citadas anteriormente y los *condicionantes modales* del propio patrón (**222...**), lo que nos permitirá disponer de tal *material*, ya mucho más *procesado*, listo y disponible (y accesible...) para ser activado durante la improvisación.

### **Modalidad**

El ejercicio (pensado en principio para un MI de botones...), se desarrolla, a través de unos simples *pasos*, bajo la idea de servir de ejemplo (función pedagógica...) de cómo y hasta qué punto el material elegido para una *modalidad* de improvisación puede condicionar el desarrollo de la misma, permitiendo buscar los límites (técnicos, formales, estéticos, etc.) que identifican una determinado *modo* de improvisación.<sup>3</sup> Con ese fin se ha establecido una estructura (más o menos definida...) de carácter metodológico:

---

<sup>3</sup> Las *limitaciones* y *restricciones* de la improvisación *estilística* (consideradas para otros como *potencialidades*...), suelen (o pueden...) ser superadas (ampliadas, o, *transgredidas*, para aquellos más *puristas*...) mediante la *fusión* estilística (aquí fusión de *modalidades*...), de forma similar a cómo la *modulación* (dentro del lenguaje armónico-tonal) amplía funcionalmente (a modo de fusión modal...) los límites de la *simple* modalidad *tonal* (límites tonales...). Ver lo que podría considerarse como un ejemplo de este tipo de *fusión modal*: *transposición* o *fusión motora* (atonal) + patrón **222...** (modal), en la [páginas 33](#) y siguientes.

## Metodología

**1 Creación** de un marco conceptual a partir del cual se facilite la generación y selección del material inicial, **2 Ordenación:** categorización y análisis de dicho material (*auditivo-motor...*): conceptualización *significativa*, consideraciones, observaciones, simplificación y agrupamientos conceptuales y motores, etc. **3 Procesamiento** y aplicación práctica de *conceptos, valores, etc.*: ejercicios simples de improvisación a partir del contexto *sonoro* generado por el propio material inicialmente seleccionado (considerado como una pequeña base de conocimiento *-modal-*): combinación de patrones, re-agrupamiento de patrones en bloques, fusiones, transposición motora, recursos generativos, etc. **4 Etc.**<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Este ejercicio forma parte de una serie de pequeñas fichas de trabajo relacionadas con la improvisación y propuestas como recursos pedagógicos que puedan servir como material didáctico en esta especialidad: *Improvisación*, considerada como *especialidad* interpretativa...

Los diversos ejercicios, fichas y demás recursos están disponibles para su consulta en las siguientes páginas:

[improacordeon.com](http://improacordeon.com)

Temas didácticos sobre la interpretación y la improvisación

[acordeon.xyz](http://acordeon.xyz)

Información pedagógica general sobre acordeón (desde el 2006)

[Método acordeón](#)

Algunos planteamientos pedagógicos sobre la iniciación en la enseñanza del acordeón

[Ejercicios de lectura a vista](#)

Pequeños ejercicios de *lectura a vista* para pruebas de acceso, basados en patrones improvisatorios

[Metamorfosis](#)

Para los más nostálgicos...

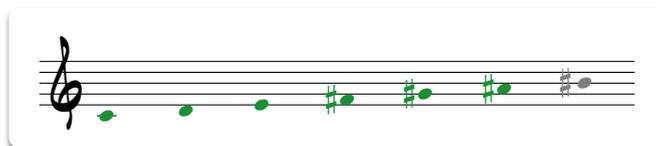
[Recopilación de fichas](#)

Ver otros recursos en [página 40](#)

Patrón 222...

Pasos:

1 Imaginemos primero (como punto de partida) una *serie* de tonos sucesivos en el ámbito de una *octava*:



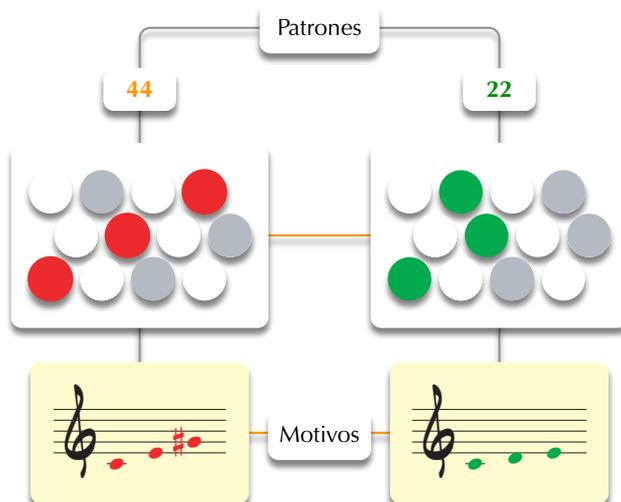
2 Estructuramos ahora sus 6 intervalos en 2 patrones, resultantes de la aplicación de los siguientes *conceptos generadores*:<sup>1</sup>



Disponiendo así de los siguientes elementos:

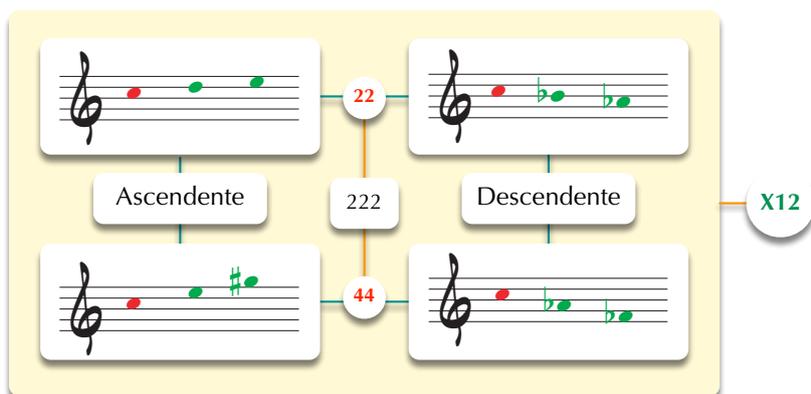
A: Una serie *simétrica* (patrón 222...) que se repite (ascendente o descendentemente) en patrones de 6 sonidos con una sola *transposición* (6+6), y

B: 2 patrones (222... y 444...) basados en dos tipos de intervalos: 2 (2 semitonos, 2ª mayor) y 4 (4 semitonos, 3ª mayor) que, simplificando (con patrones de dos intervalos: *motivos* de tres sonidos), podemos representar gráficamente así:



<sup>1</sup> Los más simples conceptos semánticos podrán servir de base para *generar* o *estructurar* de forma coherente el material sonoro en una improvisación, por ejemplo: considerando, como recurso generativo, la cohesión *modal* (*isotopía* semántico-sonora...) entre ambos patrones. Ver esquema en [página 36](#).

Tendremos entonces cuatro patrones (ascendente-descendentes) que podríamos activar a partir de cualquier sonido (12 posiciones (*trans-posiciones*) tonales...):



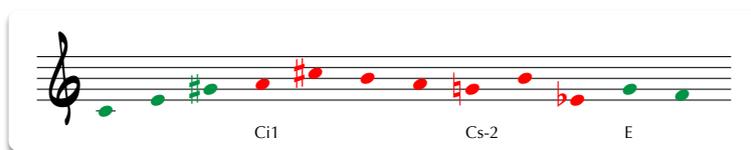
Pudiendo *combinarlos* (como se verá más adelante) de diferentes maneras:

**Modal**, a partir de en un patrón de 6 sonidos (sin *transposición*):

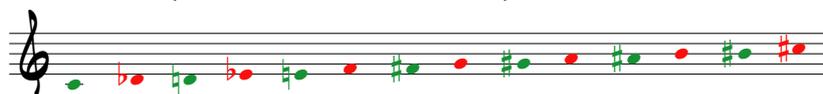
Patrón sin *transposición* (un modo 6 sonidos...)

\* **A**: apertura, **E**: estrechamiento, **Ci2**: cruzamiento inferior (dedos: 3/1 en el ejemplo): serie ascendente de un tono (2), **Cs-2**: cruzamiento superior (1/3): serie descendente de menos un tono (-2), etc.

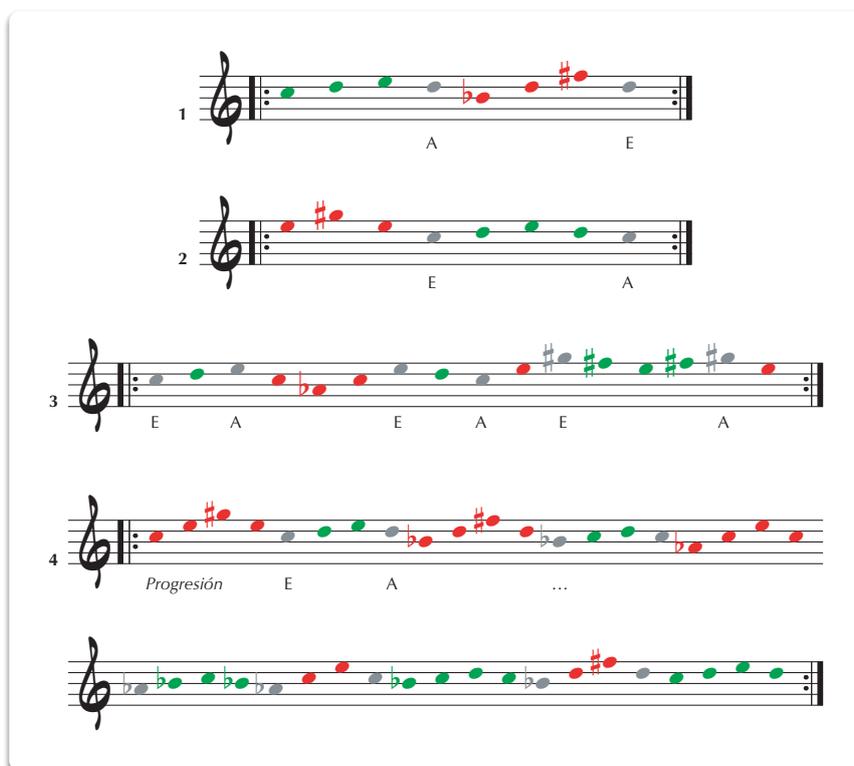
O, *modal con transposición* (con una *transposición*), en 2 patrones equivalentes de 6 sonidos:



Una *transposición* (un *modo con transposición*: 12 sonidos...)

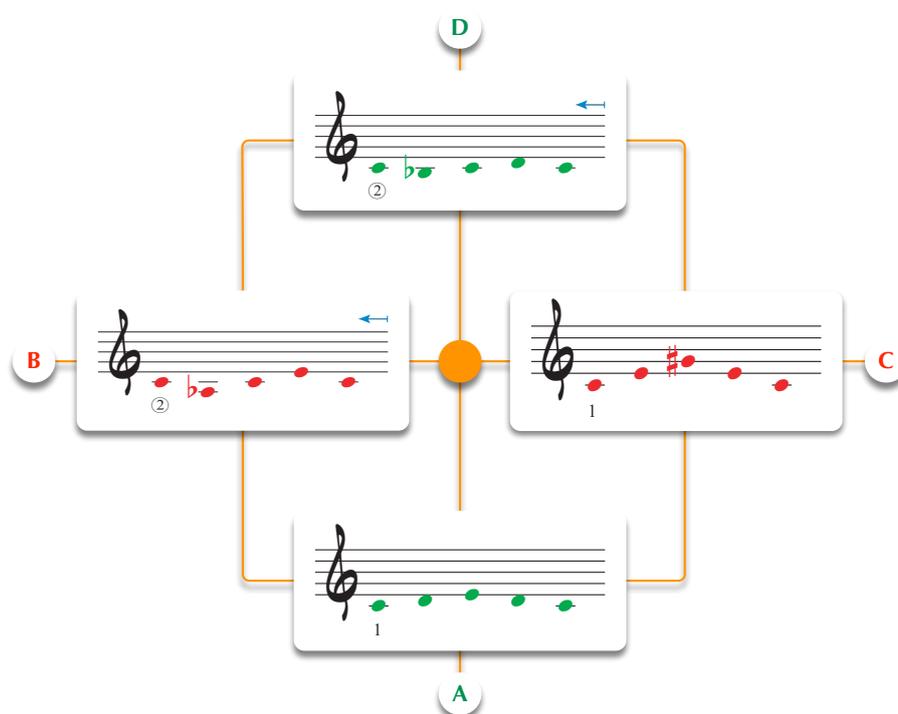


Habrá que poner atención en los *puntos de activación*<sup>3</sup> del cambio de patrón:



<sup>3</sup> Las notas (en gris) que pertenecen (y unen...) a dos patrones distintos, activan (hacia adelante...) el cambio de patrón. En realidad se presupone (teórica-mente...) que la activación (mental...) previa del nuevo patrón, anticipa la adaptación (ajuste, preparación, etc.) del cambio de patrón motor (que actúa en paralelo...) a partir de las notas comunes (como ocurre en estos ejemplos de *series de alternancia consecutiva de patrones*: 22-44-22, etc.). Los cambios de patrón se *prevén* (feed-before) anticipada-mente mientras (*paralela-mente...*) se ejecutan los patrones anteriores. Puede hacerse un análisis *introspectivo* del proceso de realización del ejemplo 4 (*Progresión...*) para *ver* este tipo de *anticipación* (común en los procesos *procedimentales-motores...*) tan importante en la improvisación. En la interpretación convencional (más *reproductiva...*) esta pre-visualización también se realiza de forma similar (salvo en la *lectura a vista...*), para *ver* (*pre-ver*) la idea memorizada (previa-mente...), con el fin de preparar la acción motora, pero a diferencia de ésta, la improvisación lo que anticipa (*pre-v *) es el propio *recurso* (por ejemplo: *desarrollar una progresión a partir de un motivo determinado*), memorizando los procesos como *conceptos generativos* (*generadores*) más que el desarrollo (realización...) de los mismos.

3 Finalmente practicaremos un ejercicio simple de *improvisación*<sup>4</sup> (sobre una **base rítmica...**) a partir de la *combinación* de unos *patrones* previamente aprendidos, siguiendo algunas indicaciones:



**Ejercicio** (indicaciones):

1 Los intervalos se agruparán en dos tipos de patrones:<sup>5</sup>

**A o D:** (en verde): segundas *mayores* (22), y

**B o C** (en rojo): terceras *mayores* (44)

2 En un primer paso, cada patrón se articulará completo, en series de 5 sonidos *ascendente-descendentes* (ver *nota* punto 3): **A-C**, o *zigzagueante* (*doble bordadura*): **D-B**, en principio de la misma *duración* y con el mismo *orden* serial establecido, sin *acentuación*, y separados entre sí el tiempo justo suficiente para poder *anticiparlos* mentalmente (*feed-before*) antes de su realización motora (*pre-viendo la imagen auditiva* del resultado...)<sup>6</sup>

<sup>4</sup> El concepto de *improvisación* será tomado aquí como un sencillo proceso de *combinación* de elementos prefijados que represente el inicio de lo que más adelante podrá llegar a ser la base para una *estructura temporal* (y formal...) *abierta* de un posible relato improvisatorio coherente...

<sup>5</sup> Los patrones se han agrupado teniendo en cuenta dos criterios: según el *tipo de intervalos*: 22 o 44 (verde o rojo respectivamente), o según tengan *igual contorno melódico* (A-C y B-D)...

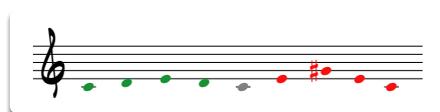
<sup>6</sup> *Se piensa-se toca*. En estos primeros ejercicios la *realización motora* seguirá siempre a la *activación mental* de la idea (imagen mental de *patrón*) de forma que el *concepto motor* pueda disponer de un significado contextual suficientemente elaborado (*patrón interválico, modo, transposiciones, inversiones, ampliaciones, etc.*) antes de que sea *automatizado* (pérdida de la atención consciente...) por la práctica. Más adelante podrá invertirse el proceso. El orden en iniciarse en la improvisación: *procedi-mental* (tocar-pensar) o *mental-procesual* (pensar-tocar) no parece muy relevante más que como estrategia didáctica (como en el presente caso). La automatización y la sensación (aparente...) de que son los dedos

3 Una vez automatizada la activación motora de los 4 patrones del ejemplo anterior, se combinarán primero en bloques de dos (con mayor sentido estructural...), de forma que se agrupen asociados según sean, o no, del mismo tipo: A-D o B-C (o viceversa) y según su comienzo (primera o cuarta hileras):

Bloques con igual tipo de patrones (22-22 o 44-44): 1 AD o DA y 2 BC o CB  
 Bloques con distinto tipo de patrones (44-22 o 22-44): 1 AB o BA y 2 CD o DC

**Nota:** En los agrupamientos donde se combinen patrones con la misma posición (1ª o 4ª hileras): AC o BD (o viceversa) se fundirá el primer y último sonidos de cada patrón en un solo:

Ejemplo: bloque AC



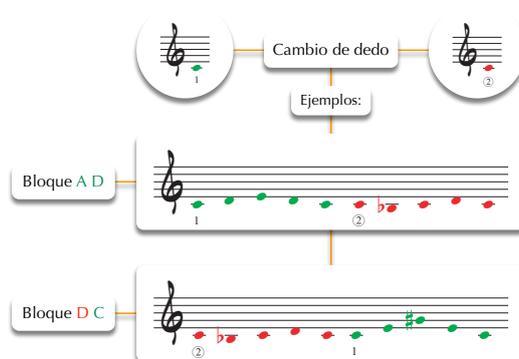
Llegados hasta aquí será conveniente recapitular los pasos seguidos y hacernos algunas preguntas respecto a los tres puntos anteriores, con el fin de practicar mentalmente los conceptos con los que tendremos que trabajar (improvisar) y las condiciones de su práctica procedi-mental:<sup>7</sup>

**Cuestiones:**

- ¿Cuántos tipos de patrones vamos a utilizar?
- ¿Cuántos y qué diseños (contornos melódicos...) van a tener cada tipo de patrón?
- ¿Cuántos y qué tipos de Bloques vamos a utilizar?
- Etc.

Y también convendrá tener en cuenta algunas observaciones:

1 Los cambios de posición (de la mano...) en cada bloque (AD, AB, etc.) se realizan mediante cambio de dedo/hilera (sin cambio de tono...) a partir de los dedos 1/2 o 2/1:



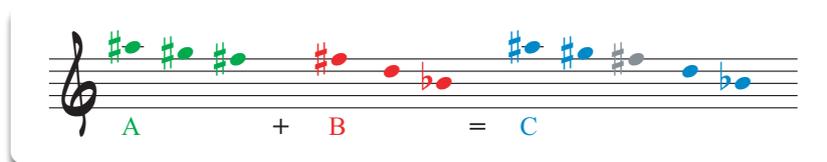
quienes conducen tal proceso irá apareciendo inevitable-mente según nos adentremos en el mismo y saturamos nuestro buffer de atención...

<sup>7</sup> Con el fin de hacer este aprendizaje más significativo, se tendrán en cuenta los conceptos de dirección y sentido melódico, identificando como de igual contorno melódico los ejemplos A y C o B y D, así como la inversión resultante de la retrogradación de B y D, o de la igualdad simétrica de la retrogradación de A y C...

- 2 Dentro de los *bloques*, cada patrón se *interpretará* (en principio...)<sup>8</sup> tal cual, con las *restricciones* anteriormente citadas, condicionando (como **primer objetivo...**) el *valor* del resultado a la *comprensión y control* del proceso...
- 3 Las *restricciones* impuestas en estos primeros ejercicios (*condicionantes...*) pueden dar la sensación de que convierten (y limitan) el concepto de *improvisación* en un simple proceso *interpretativo* de un tipo de *partitura* más o menos *abierta...*, con la diferencia (respecto al sentido más *reproductivo* de la *interpretación*) de que este pequeño *margen de libertad* podrá ser *ampliado* tanto como el intérprete *quiera, pueda o, se atreva* (asunción de *riesgo...*), hasta transformar su *interpretación* en una verdadera *improvisación*, y con el propósito (**segundo objetivo...**) de convertir la *concepción* de tales procesos (*improvisar e interpretar*) en una relativa cuestión de *grado*: un *continuum* entre los respectivos *márgenes de libertad* de tales conceptos, por el que se podrá viajar *bidireccionalmente* en ambos sentidos hacia ambos extremos...<sup>9</sup>

#### 4 Agrupamiento de patrones

Imaginemos, en el ejemplo siguiente, que *agrupamos* (*liberados* ya de su anclaje *tonal*: posibilidad de *transportarlos* a 12 *posiciones...*) los patrones **A** (22) y **B** (44), a partir de su nota común, en un solo patrón (en este caso descendente): **C** (2244):



El nuevo patrón resultante (patrón *agrupado*, *bloque*, etc.) integrará (anidará) los dos anteriores y una vez asimilado (y posteriormente *consolidado* en la memoria...) como *patrón motor*, representará uno de los muchos ejemplos de lo que podrá ser un *concepto* (*patrón conceptual*) en la articulación del *lenguaje* (y futuro *pensamiento...*) potencialmente implícito en aquel primer *iniciador*: **222...**, susceptible de generar nuevo material *semánticamente* coherente (y auditivamente *significativo...*).

Practicado este primer ejercicio preliminar (considerado como una de la muchas formas de *acercamiento* a la improvisación...) y entendido el *sentido* (función...) de tales *restricciones* iniciales (*comprensión del proceso...*), podrá empezarse a *experimentar* con éstas, *ampliando* progresivamente el *margen de libertad* de las mismas (**tercer objetivo...**), sin perder de vista el *marco de referencia* (auditivo) en el que nos movemos y la *coherencia* del tipo de *lenguaje* al que nos ha llevado el *material sonoro* con el que hemos iniciado (y en un principio, *condicionado...*) dicho ejercicio.

Podemos empezar organizando tal *margen de libertad* a partir de cada una de las *restricciones* impuestas, por ejemplo:

<sup>8</sup> Posteriormente cada patrón se *improvisará*, pudiendo alterar la *cantidad* y *orden* de sus elementos (además de otros parámetros...) hasta llegar a convertirlos en otro tipo de *patrones* (*derivados...*) y consecuentemente otro tipo de *bloques*.

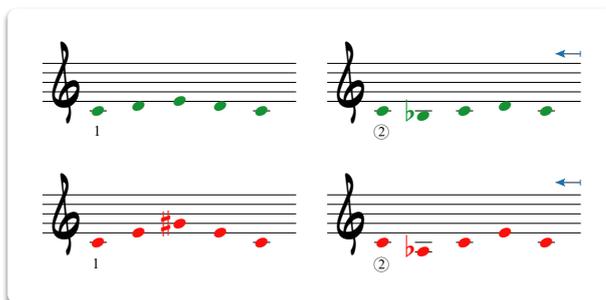
<sup>9</sup> Desde hace tiempo viene siendo normal que tanto compositores como improvisadores (intérpretes) asuman ambos roles integrados como dos perspectivas *complementarias* en su actividad profesional (ver [opiniones acerca del tema...](#)).

**Restricción 1:**

Cada patrón se interpretará en series de 5 sonidos (en el orden establecido), empezando y acabando por el mismo sonido... (indicaciones del punto 2 en la página 5)

**Tipo de restricciones:**

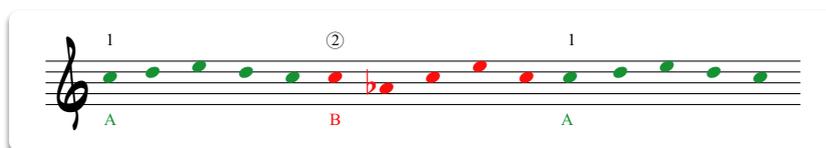
- 1 cantidad de sonidos
- 2 orden de las series
- 3 comienzo de la serie
- 4 final de la serie



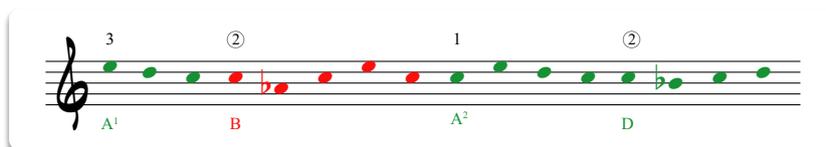
**Ampliación 1:**<sup>10</sup>

Cada patrón se interpretará en series de 3 o más sonidos, empezando y acabando por cualquier sonido (de los incluidos en la serie de cada patrón).<sup>11</sup>

Ejemplo (bloques AB, y BA) con **Restricción**:



Ejemplo (bloques AB y AD) con **Ampliación**:



Orden:

- A<sup>1</sup> Patrón de tres sonidos a partir del tercero
- B Patrón original
- A<sup>2</sup> Patrón de cuatro sonidos (sin el segundo)
- D<sup>2</sup> Patrón de cuatro sonidos (sin el último, el quinto)

La aparente *artificialidad* del proceso (que parece sugerir un cierto carácter *mecánico* del mismo) intenta reflejar lo que podríamos llamar una cierta *modalidad* de aprendizaje donde simulamos *progra-*

<sup>10</sup> El término *ampliación* hace referencia en este caso al concepto de *grado de libertad*...

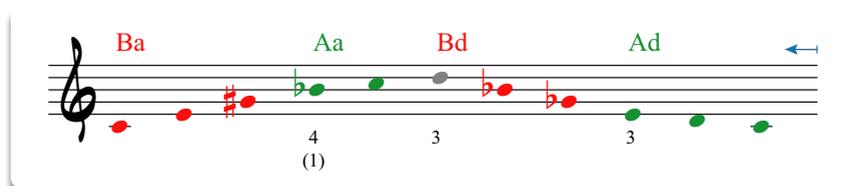
<sup>11</sup> En este caso la *ampliación* implica además (indirectamente) poder cambiar el orden establecido de los sonidos...

mar (programarnos...) una serie de operaciones más o menos sistemáticas (algorítmicas...) que nos acerquen (según ampliamos los citados márgenes de libertad...) a un procesamiento más aleatorio e indeterminado (dentro de unas restricciones, ya mucho más generales, condicionadas por el material sonoro elegido al principio, como paso previo...), con unas estructuras formales más abiertas: patrones más diluidos (menos rígidos...), bloques de agrupaciones de patrones más complejos, mayor grado de incertidumbre, etc.

La partitura (mental o gráfica...) se va haciendo más abierta y las exigencias del procesador (memorias, recursos cognitivos, motores, etc.) mayores, el material sonoro deberá estar más disponible (más organizado y automatizado, en ese orden...) y el proceso generativo empezará a ser arriesgado (emocionante...). Para ello tendremos que cambiar (re-conceptualizar...) algunos de los valores aprendidos: lo incierto y desconocido será motivador y estimulante, el proceso se priorizará al resultado (objeto...), la belleza por conocer se antepondrá a la conocida (sin menospreciar ésta...), lo generativo relegará a lo reproductivo, se valorará lo personal (o dicho de otro modo, lo personal se valorará...), etc. El proceso a veces puede exigir un replanteamiento de algunas concepciones sobre la música, y, profundizando un poco, sobre la misma concepción del arte, o, extrapolarlo a la vida misma...

**Resumiendo** lo visto en el apartado *Modal*, página 5, tendríamos los siguientes **4 bloques** de patrones (agrupados):<sup>12</sup>

Ejemplo:



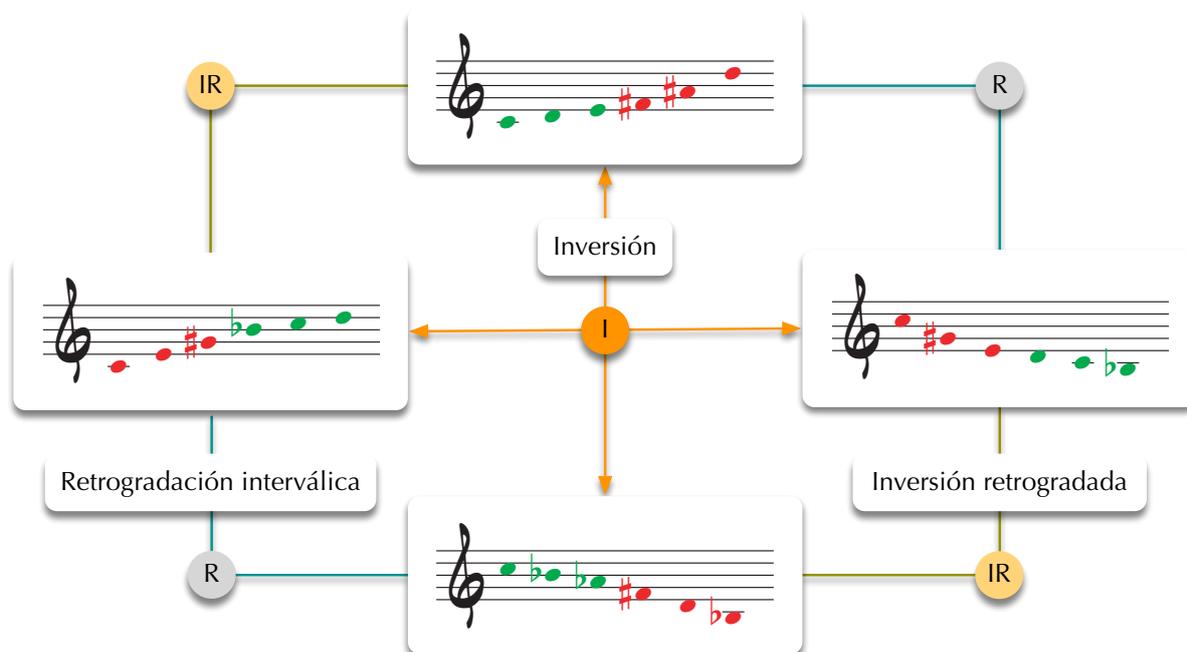
- ascendiendo: 1 Ba-Aa (Bloque BA ascendente)
- descendiendo: 2 Bd-Ad (Bloque BA descendente)
- retrogradado: 3 Aa-Ba y 4 Ad-Bd
- invertido: 2 Bd-Ad y 1 Ba-Aa

**Nota:** estructuralmente la inversión de: Ba-Aa (ascendiendo) = Bd-Ad (descendiendo) (inversamente proporcionales...)<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Estos bloques, considerados como unidades conceptuales-motoras se convertirán (una vez automatizados...) en una nueva categoría de patrones (más complejos que los anteriores, pero activados con igual consumo de recursos cognitivos, manteniendo el mismo grado de accesibilidad que aquellos), que como nuevos recursos contribuirán (dando cohesión y coherencia...) al desarrollo estructural-temporal del proceso.

<sup>13</sup> Esto ocurre en las series de patrones simétricos, característica que puede reducir valor estético (mayor reiteración, menor variación, etc.) a estas estructuras respecto de las asimétricas...

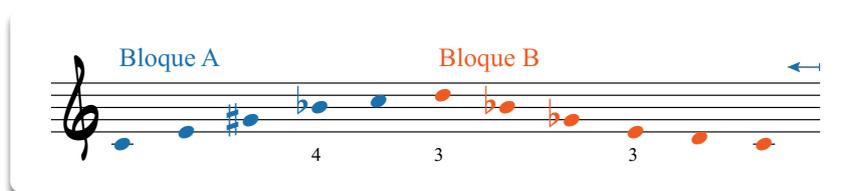
Resumen gráfico:



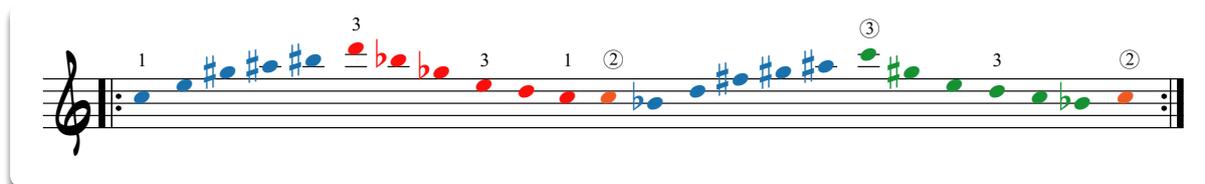
4 bloques de patrones agrupados

Una vez llegados hasta aquí, la cuestión a resolver ahora será cómo adaptar a las nuevas agrupaciones de patrones sus correspondientes correlatos *motores*, puesto que dos patrones motores pueden resolverse con solo un *bloque* (motor) que contenga a los mismos, como se indica en las dos *digitaciones* del ejemplo (página anterior) donde los cuatro *patrones* pueden convertirse en dos *bloques* (de *patrones agrupados*):

Cuatro patrones convertidos en dos bloques<sup>14</sup>



Ejemplo ampliado:



<sup>14</sup> Los bloques tipo A (en el ejemplo superior), donde su estructura interválica pueda ser abarcada por una sola posición de la mano tendrán un mayor potencial para ser activados con un carácter más *armónico* (como se verá más adelante...), a diferencia de la perspectiva contraria (más *armónico-tonal*...) donde la melodía (patrones melódicos...) suele ser generada a partir de estructuras armónicas (*arpegiando*, por ejemplo, los *patrones armónicos*...)

Tres ejemplos (estructurados primero como *patrones* y luego como *bloques*):

Estructuración en **patrones**:

Estructuración en **bloques** (indicados por colores):<sup>15</sup>

Recapitulación: ejemplo para analizar (colorear...).

**Cuestiones:** ¿cuántos y qué tipo de *patrones* pueden reagruparse en *bloques* con el fin de optimizar recursos?: unidades de procesamiento (atención...), repeticiones de bloques, progresiones, etc.

<sup>15</sup> *Bloques* y *patrones* pueden contener los mismos esquemas *motores* (como el último bloque del ejemplo A), pero a diferencia de los patrones, que se piensan como unidades simples individuales, los bloques se piensan como unidades complejas (*agrupadas...*), consumiendo los mismos recursos que aquellos y por lo tanto optimizando el procesamiento cognitivo y motor (+ procesamiento = recursos), liberando atención y permitiendo ampliar la perspectiva temporal (campo de visión...) durante el proceso improvisatorio. Nunca está de más insistir en la importancia pedagógica que tiene esta capacidad del procesamiento motor de *adaptarse* a cualquier cambio de *significado* (*agrupamiento*, que nos recordaría la psicología cognitiva...) tan determinante en el conocimiento *experto*...

Ejemplo con bloques<sup>1</sup>

The image shows a musical score with two staves. The top staff is in treble clef and contains two phrases. The first phrase consists of notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, with a bracket above it labeled 'A'. The second phrase starts with a double bar line, followed by notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, with a bracket above it labeled 'B'. The bottom staff is in bass clef and contains two phrases. The first phrase consists of notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, with a bracket below it labeled 'A'. The second phrase starts with a double bar line, followed by notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, with a bracket below it labeled 'B'. The notes in the top staff are colored: G4 (green), A4 (green), B4 (green), C5 (red), D5 (red), E5 (red), F5 (red), G5 (red). The notes in the bottom staff are colored: G2 (blue), A2 (blue), B2 (blue), C3 (blue), D3 (blue), E3 (blue), F3 (blue), G3 (blue). There are also some red notes in the bottom staff, including a B2 with a flat sign and a C3 with a sharp sign. The first measure of the bottom staff has a '1' below it, and the second measure has a '2' below it. The first measure of the top staff has a '1' below it, and the first measure of the second phrase has a '1' below it.

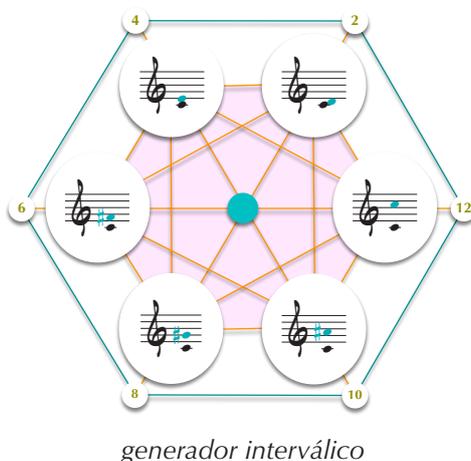
<sup>1</sup> La incorporación de un contexto rítmico irregular (como el del ejemplo) obliga a plantearse el componente *temporal* de los patrones: *tempo*, *ritmo*, *métrica*, etc., además del *dinámico*: acentuación rítmica, métrica, etc. Ahora los *patrones motores* tendrán que compartir atención (*competir...*) con los *patrones rítmicos* exigiendo un mayor *re-agrupamiento motor* y *automatización*...

Ver problema similar en la siguiente ficha: [texturas polirrítmicas distribuidas entre los manuales \(MI/III\)](#)

## **Segunda parte**

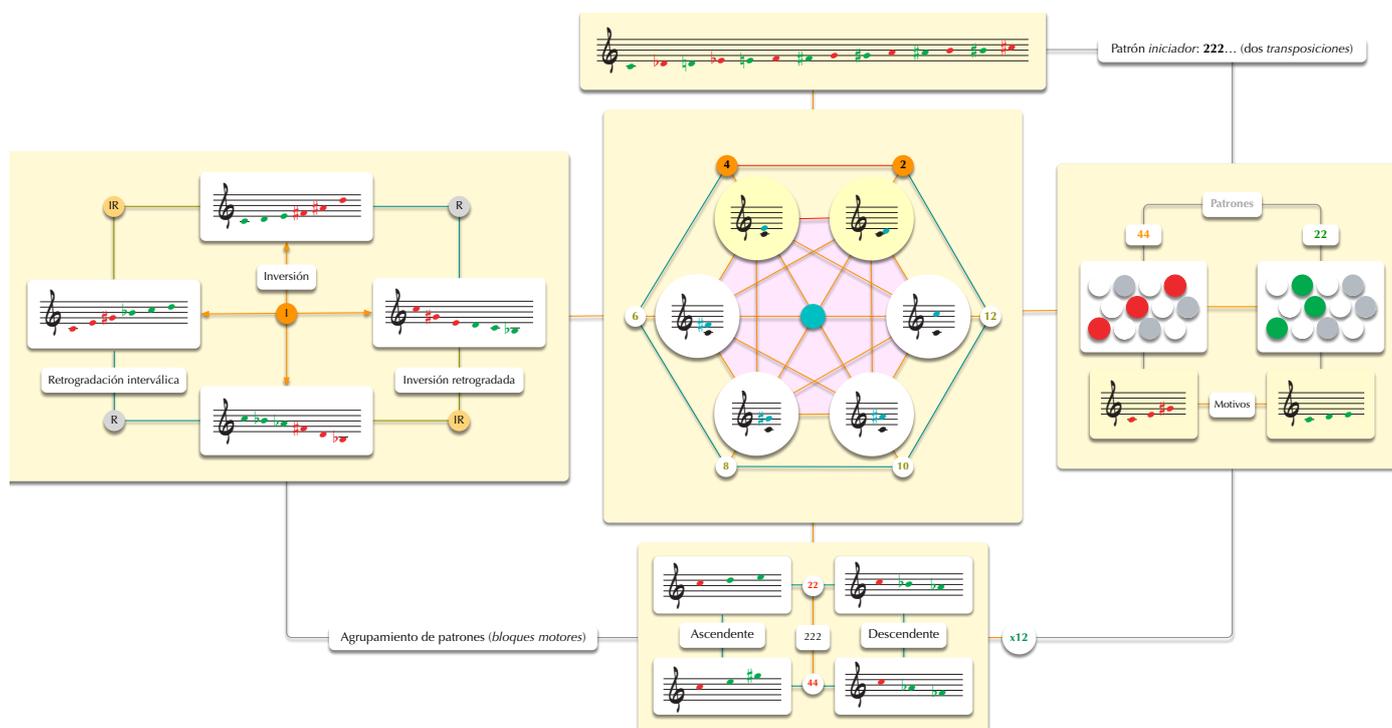
Perspectiva armónica

Volvamos de nuevo al principio (*reexposición...*) y pensemos (desde otra *perspectiva...*) en aquel *patrón 222...* (*serie de tonos*), patrón *iniciador* y punto de partida de esta *ficha de trabajo*. Inventemos ahora un nuevo concepto *generador* (como los de *sucesión* y *alternancia* de donde salió el *material sonoro* del primer ejercicio, en la *página 4*), por ejemplo: el concepto de **generador interválico**, que podríamos representar *gráficamente* así:<sup>16</sup>



6 intervalos: 2, 4, 6, 8, 10 y 12 (*múltiplos de 2...*), con sus respectivos patrones topográfico-motore asociados, delimitando un área de relaciones interválico-tonales (implicaciones estéticas: *modo* ⇒ *transposiciones* ⇒ *estilo* ⇒ *valores estéticos...*).

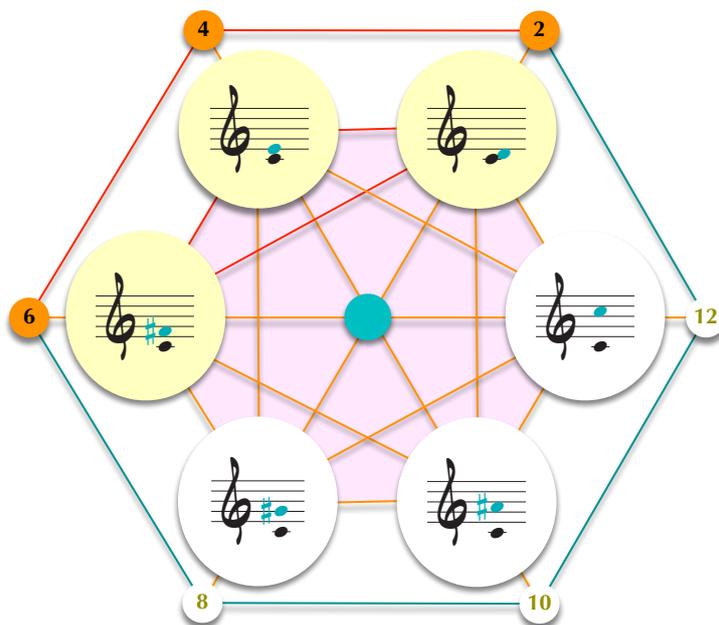
Hemos visto cómo la activación de los patrones interválicos **22** y **44** ha generado un material sonoro que procesamos desde una perspectiva *melódica* (ver esquema ↓), ahora veremos desde una perspectiva más *armónica* cómo podemos hacer lo mismo combinando otro tipo de patrones obtenidos por el *generador interválico* a partir del mismo patrón *base* (*iniciador 222...*).



Esquema con dos patrones de activación: **22** y **44**

<sup>16</sup>Y que podríamos definir, por ejemplo, como un *generador* de los *intervalos* incluidos en un *patrón* determinado (*generador de intervalos de patrón*, o algo por el estilo...).

Si activamos, además de los patrones 2 y 4, el patrón 6, veremos cómo el contorno melódico, y el armónico, se hacen más interesantes:



Patrones 2, 4 y 6 activados

Un ejemplo: combinación con los patrones 6 y 4: cambio de patrón *motor* sobre un mismo patrón *interválico* (ascendente-descendente):<sup>1</sup>

Patrones motores

4644

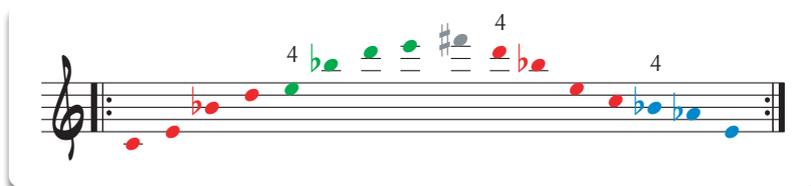
644

Ejemplo

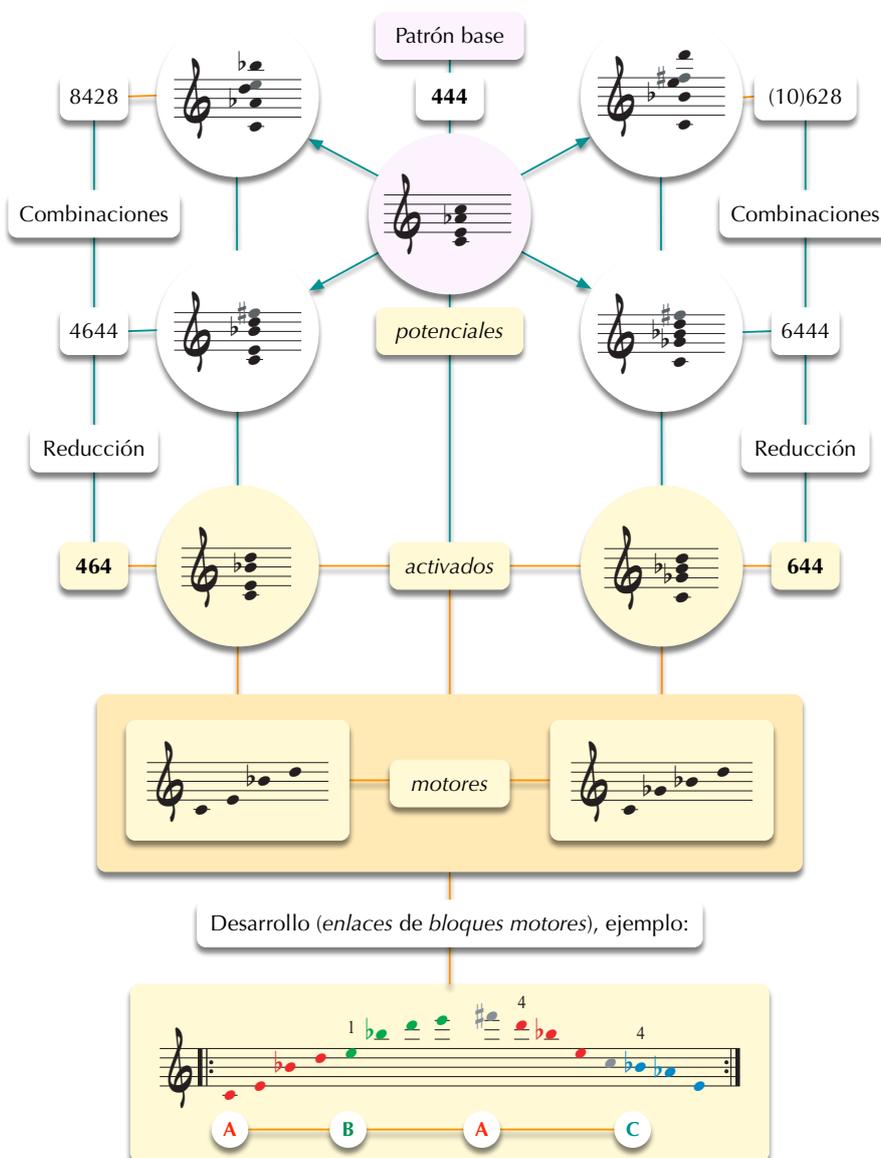
<sup>1</sup> La fórmula melódica (como recurso generativo...) consiste aquí en activar un cambio de patrón (en este caso solo *motor*...) simultáneo al cambio de dirección de la frase (se *asciende* con un patrón y se *desciende* con otro): el *fa sostenido* representaría el eje de este cambio articulatorio...

Ahora los patrones pueden empezar por: **464**, **642**, **442**, etc.

Ejemplo



Esquema del ejemplo anterior: tomando como referencia el patrón motor **444** se seleccionan (*acti- van...*) los patrones **464** y **644** (a partir de una perspectiva más *armónica...*) dentro de un *contexto* (marco de referencia tonal...) más amplio:<sup>2</sup>



<sup>2</sup> Aquí el recurso generador consistiría en la simple unión de dos patrones motores (A-B y posteriormente A-C) seguido del recurso visto en la nota de la página anterior: cambio de patrón (aquí *interválico* además de *motor*) simultáneo al cambio de dirección de la frase (B-A). En este ejemplo B y C se caracterizarían por activar un distinto patrón *motor* a partir de un mismo patrón *interválico*.

Y a partir de aquí la cosa se hace algo más compleja (e interesante...): mayor número de elementos y variables combinatorias de éstos (mayor potencial generativo: mayor *libertad* de acción...). Una estrategia para llegar a conseguir cierta *fluidez* procedi-mental en este tipo de procesos generativos puede consistir en empezar por *conocer* (practicar...) las posibilidades (y restricciones...) *topográfico-tonales* del material sonoro con el que vamos a trabajar, a partir de las estructuras más *naturales*<sup>3</sup> de su integración *topográfico-motora*: esquemas procedimentales (cambios de posición, cruzamientos, etc.), patrones y bloques de patrones (distribución y agrupamiento topográfico-tonal de los intervalos), progresiones (procesos *cíclicos*, de *iniciador-generador*, etc.), etc.

Ejemplo de ejercicios

The image displays ten musical exercises on a grand staff (treble and bass clefs). Each exercise consists of a single melodic line with various rhythmic and tonal patterns. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3 below the notes. Some exercises include blue arrows pointing left, likely indicating a specific articulation or phrasing. The exercises vary in complexity, with some using triplets and others focusing on specific intervals or scales.

<sup>3</sup>Que mejor se adapten a la topografía tonal de los manuales y a las características anatómico-motoras de las manos, la primera *fija* (normalmente con una o dos hileras *suplementarias*...) y la segunda relativamente *adaptable* (mediante la práctica...). Hay que tener en cuenta que aquí el concepto de *naturalidad* es *subjetivo*, en función del tipo de aprendizaje (y base de conocimientos previos...) particular de cada individuo: experiencias de aprendizaje, técnicas, estilos y lenguajes musicales practicados, valores estéticos, etc.

Ejemplo primero de la página anterior:  
(reducción del tiempo de *cambio de dirección...*)

The image shows five staves of musical notation in treble clef. The notes are colored red and green, and blue arrows indicate the direction of the melodic line. The first staff shows a sequence of notes with arrows pointing right, then left, then right, then left, then right. The second staff shows a similar sequence with arrows pointing left, then right, then left, then right, then left. The third staff shows a sequence with arrows pointing right, then left, then right, then left, then right. The fourth staff shows a sequence with arrows pointing left, then right, then left, then right, then left. The fifth staff shows a sequence with arrows pointing right, then left, then right, then left, then right.

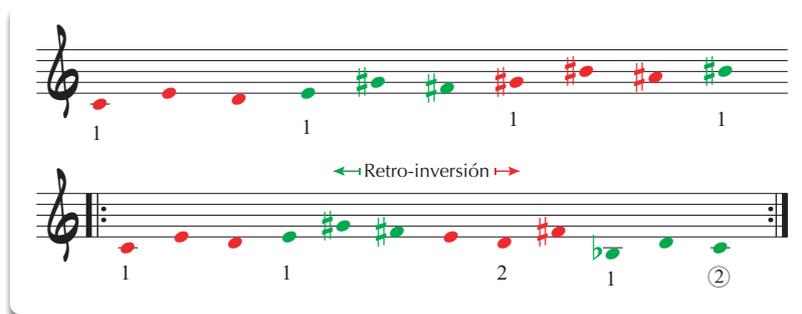
Dos ejemplos más: la segunda progresión con cambio de patrón motor:

The image shows two staves of musical notation in treble clef. The notes are colored red and green, and blue arrows indicate the direction of the melodic line. The first staff has numbered fingerings (1, 3, 1, 4, 1, 2, 1) written below the notes. The second staff has numbered fingerings (4, 2, 5, 4, 2, 3, 4, 2) written below the notes.

Variación con enlaces de *bloques*: 2 ascendentes y 4 (2+2) ascendente-descendentes:

The image shows two staves of musical notation in treble and bass clefs. The notes are colored red and green, and blue arrows indicate the direction of the melodic line. The first staff has numbered fingerings (1, 1, 3, 4) written below the notes. The second staff has numbered fingerings (1, 1, 3, 4) written below the notes. A comma is placed between the two staves, indicating a block connection.

## Progresiones (artificialidad...)



Ejemplo de transformación de la estructura *artificial* de una progresión a un diseño más *orgánico*:<sup>1</sup>

Evidentemente, como ocurre en la composición, los procesamientos complejos del tipo del ejemplo anterior (*inversión retrogradada* de un motivo), requieren de unos recursos cognitivos incompatibles con el procesamiento en tiempo real, lo que no significa que el improvisador tenga que (...ni quiera) renunciar a ellos, de ahí que busque recursos, como la práctica motora de la retrogradación (esquemas motores de *ida y vuelta*...) en estructuras cíclicas (como en los ejemplos de la página anterior), la utilización de *modos simétricos* (donde la simetría interválica facilita el *cálculo* motor de la *inversión*...), mayor énfasis en el análisis perceptivo del *contorno melódico* (visión global del *diseño* intervalo-melódico), etc. de manera que con el tiempo (y una práctica *organizada*...) tales recursos lleguen a formar parte de su repertorio semántico-motor, estando *disponibles* en su memoria y *accesibles* en sus dedos...

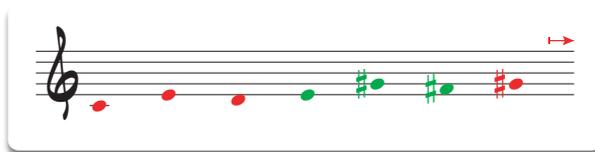
El trabajo del improvisador consistirá ahora en solucionar el problema de cómo dar salida a estas pequeñas estructuras (progresiones), rompiendo su inercia (expectativas previsibles...) y creando nueva expectación (novedad imprevisible...) e interés, aunque para ello antes tendrá que asimilarlas comprensivamente e *incorporarlas* (procedimentalmente) en sus manos, a modo de aparato *fonador* de su cuerpo, a través (como *interfaz*) de su *instrumento*.

Veamos un ejemplo simple del proceso (dentro de las restricciones que nos hemos impuesto: ausencia de acentuación, ritmo, métrica, etc., lenguaje *modal* condicionado por el patrón **222**..., etc.):

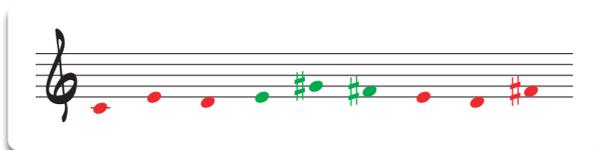
<sup>1</sup> En un principio (y dentro del marco de la improvisación) la aparente monotonía en la percepción (tanto *auditiva* como *comprensiva*...) de la estructura *artificial* de una *progresión* suele ser compensada (*estéticamente*) por una simple combinación (a veces *aleatoria*...) de patrones motores que *resuelve* la previsible inercia de su desarrollo; pero el dotar de *sentido* (*significado*) a este *cambio de dirección* (ya se trate de un desarrollo melódico, progresión armónica, etc.), convirtiéndolo en una *idea* o *concepto* (por muy *artificiosa* que pueda resultar esta especie de extrapolación, transducción o sublimación multimodal, como queramos llamarlo, que realizamos, como la *inversión retrogradada* del ejemplo...), será lo que haga que tal *azarosa* combinación de patrones motores pueda llegar a transformarse en el componente (semántico...) de un lenguaje más *significativo* (de conceptos musicales), y será también lo que haga que la interpretación muchas veces *automática* (sin que por su procesamiento *sub-consciente* el resultado tenga que perder ningún *valor*...) y predominantemente motora de una improvisación, pueda llegar a ser la expresión estructurada de una serie (o conjunto...) de ideas (*pensamiento musical*...) percibidas como un relato (sonoro...) coherente que fluye mientras su *devenir* (como concepto opuesto a *ser*...) es procesado *en tiempo real*...

- 1 A partir del ejemplo propuesto, le damos primero una salida (resolución...) a la progresión, rompiendo su patrón a partir del segundo ciclo de repetición:

Progresión de partida:

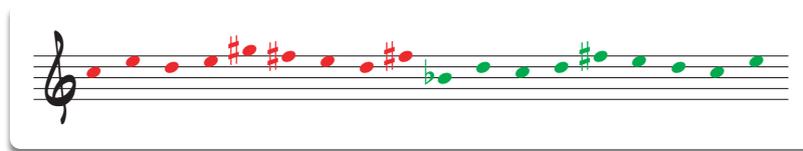


Resolución:



- 2 Creamos una ampliación del patrón (rompiendo el *bucle* creado por la *repetición*):

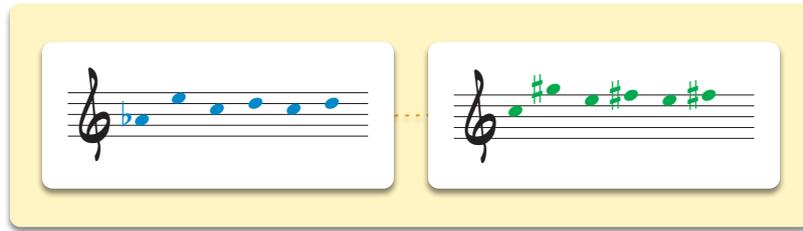
Progresión de partida (ampliada):



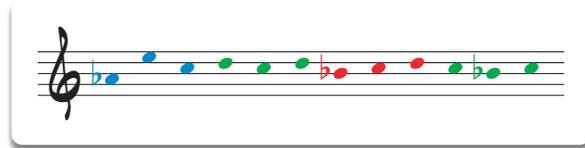
- 3 Ahora, aparentemente, hemos solucionado el problema creando otro igual, pero de mayores dimensiones.<sup>2</sup> Nos encontramos en el punto de partida pero con la diferencia de que hemos recorrido un camino con un resultado inesperado que nos condicionará el tramo siguiente. Si nos imaginamos que esto ocurre en tiempo real no quedará otro remedio: dejar que los dedos resuelven el problema y elijan un camino a seguir:

<sup>2</sup> Lo que en otros ámbitos de la vida podría parecer una forma de resolver los problemas bastante preocupante, en la improvisación lo podríamos considerar como un reto estimulante. La asunción de riesgo y la *actitud* que tomemos ante lo incierto e imprevisible podrá convertirse en una fuente de motivación inspiradora si nuestro objetivo es explorar y descubrir nuevas formas sonoras. A diferencia de la *Interpretación* (más conservadora...), que suele buscar la emoción de lo ya conocido, la *Improvisación* busca la emoción desconocida, de ahí que algunos compositores tiendan a *abrir* sus obras pensando en aquellos públicos que consideran que el *arte* no consiste en *reír* siempre el mismo *chiste*, por muy bien contado (interpretado...) que esté. No es de extrañar que en el otro extremo de la interpretación más *conservadora*, los intérpretes de la *improvisación libre* tiendan a extrapolar conclusiones de tipo culturales, sociales, políticas, educativas, etc. a partir de las connotaciones derivadas de tales concepciones artísticas, como tampoco extraña que a muchos intérpretes les preocupe estancarse en tales concepciones conservadoras y busquen salidas más creativas (no *re-creativas*...) a su actividad interpretativa (nada fácil para aquellos intérpretes que se han *formado* -o *deformado*...- bajo los *mandamientos* pedagógicos de los *conservadores* y trasnochados planteamientos político-educativos de los aún vigentes conservatorios tradicionales...).

Imaginemos dos opciones de una posibilidad al azar:

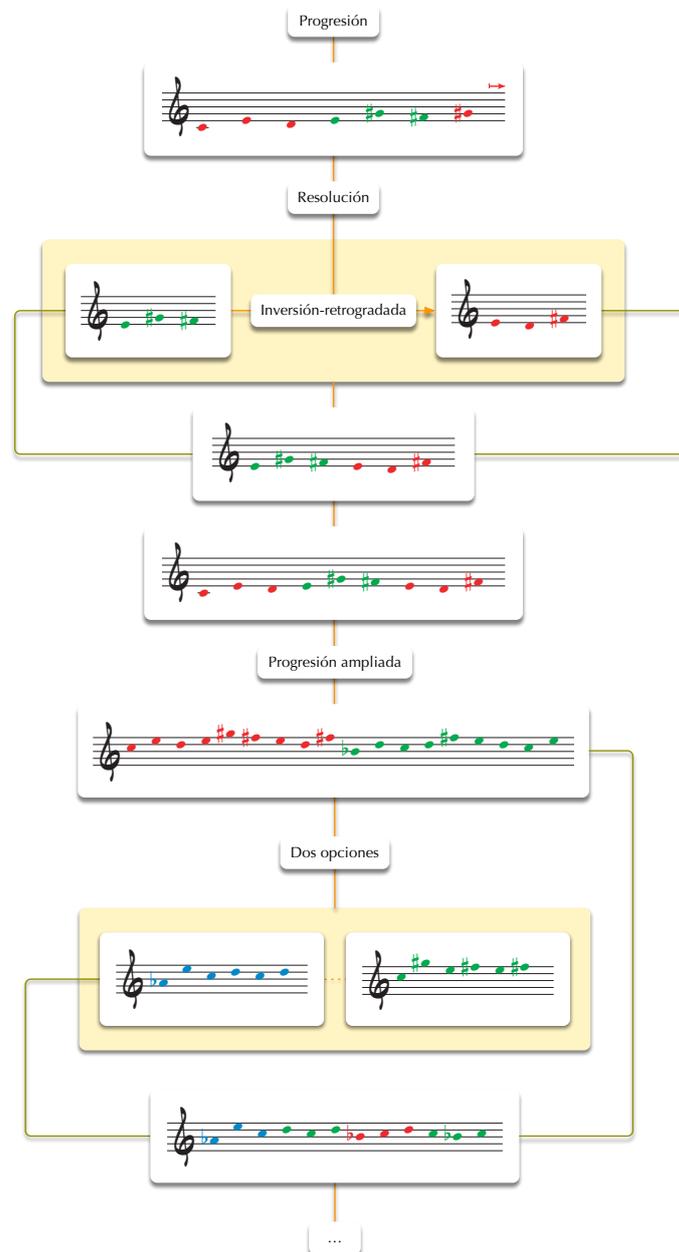


4 Elijamos una y sigamos dejando que los dedos nos lleven, por ejemplo:



Etc.

5 Resumiendo (esquema mental):



6 Los siguientes pasos serán cada vez más *fáciles*, nuestras manos nos dirán por donde ir en función de los recursos (*motores...*) disponibles, nuestro feed-back auditivo filtrará las ideas interesantes que valoraremos y cotejaremos sobre la marcha para crear nuevas expectativas (caminos...) en la toma de decisiones, y con suerte *tropezaremos*<sup>3</sup> de la forma más imprevisible sorprendiéndonos con la aparición de un nuevo camino que jamás se nos hubiera ocurrido imaginar, nos entrarán ganas de salir de las restricciones que en un principio nos habíamos impuesto y descubrir nuevos paisajes sonoros por donde movernos, y querremos ser cada vez más libres según vayamos confiando en nuestras manos (en nuestros dedos...), habremos entrado en nosotros mismos en una retroalimentación donde la música nos llevará por lugares insospechados y nuestro principal objetivo será *conduciendo* y dejarnos llevar por el camino...<sup>4</sup>

Otro ejemplo:

Progresión a partir de una combinación de subdivisión de patrones: **4644: (464-644):**

<sup>3</sup> La *asunción de riesgo* y aceptación del *error* por parte del improvisador tiene algunas diferencias importantes respecto al intérprete tradicional (más *reproductivo...*). Lo *imprevisto*, sea un error de cálculo o el zumbido de una mosca que acaba posándose en la nariz, es asumido por la *improvisación* con la misma naturalidad que son asumidos los llamados *errores del habla*, pero con la diferencia (respecto al intérprete) de que lo *imprevisto* (venga de donde venga...) representa siempre un *reto* motivador, que pone a prueba los recursos creativos para resolver cualquier tipo de problema, diluyendo cualquier connotación negativa respecto a este imprevisible factor de riesgo y a menudo el propio concepto de *error*. Si preguntamos, a cualquier *improvisador* o a cualquier *intérprete*, qué es un *error* para ellos, seguramente nos encontraremos respuestas muy diferentes, desde quien diga que el error no existe (paradigma *Cecil Taylor*), hasta el que diga que su principal objetivo en la interpretación es evitarlo (paradigma *alumno recién egresado de un conservatorio tradicional*). No hace falta psicoanalizar en profundidad estas respuestas extremas para darse cuenta de lo importante que pueden ser determinadas concepciones musicales, tan replicadas como *memes* en nuestro actual contexto pedagógico musical, a la hora de justificar posiciones dentro del ámbito de la *interpretación-improvisación* musical.

<sup>4</sup> Este párrafo podría representar un ejemplo de la forma en que un *improvisador* describe (a posteriori...) la visión introspectiva que tiene (o que *recuerda* tener...) del *fluir generativo* mientras improvisa: la sensación de que uno es llevado por los procesos subyacentes automatizados, ya sean a niveles motores, de filtros valorativos, toma de decisiones, etc., reflejando quizá de forma subliminal la frustración de ser (*sentirse...*) controlado por uno mismo (*auto-controlado...*), sin acceso a muchos procesos sub-conscientes, y tomando decisiones de las que a penas es consciente, pero con la eufórica sensación placentera (entrando aquí en juego los *neurotransmisores...*) de haber *viajado* por espacios sonoros (muchas veces...) desconocidos...

Ejemplo de patrones desde una perspectiva armónica:

Perspectiva mixta<sup>5</sup> (con variantes):

Patrones mixtos libres:

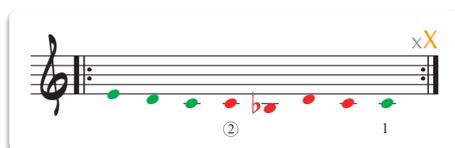
<sup>5</sup> Combinación de patrones melódicos y armónicos

## **Tercera parte**

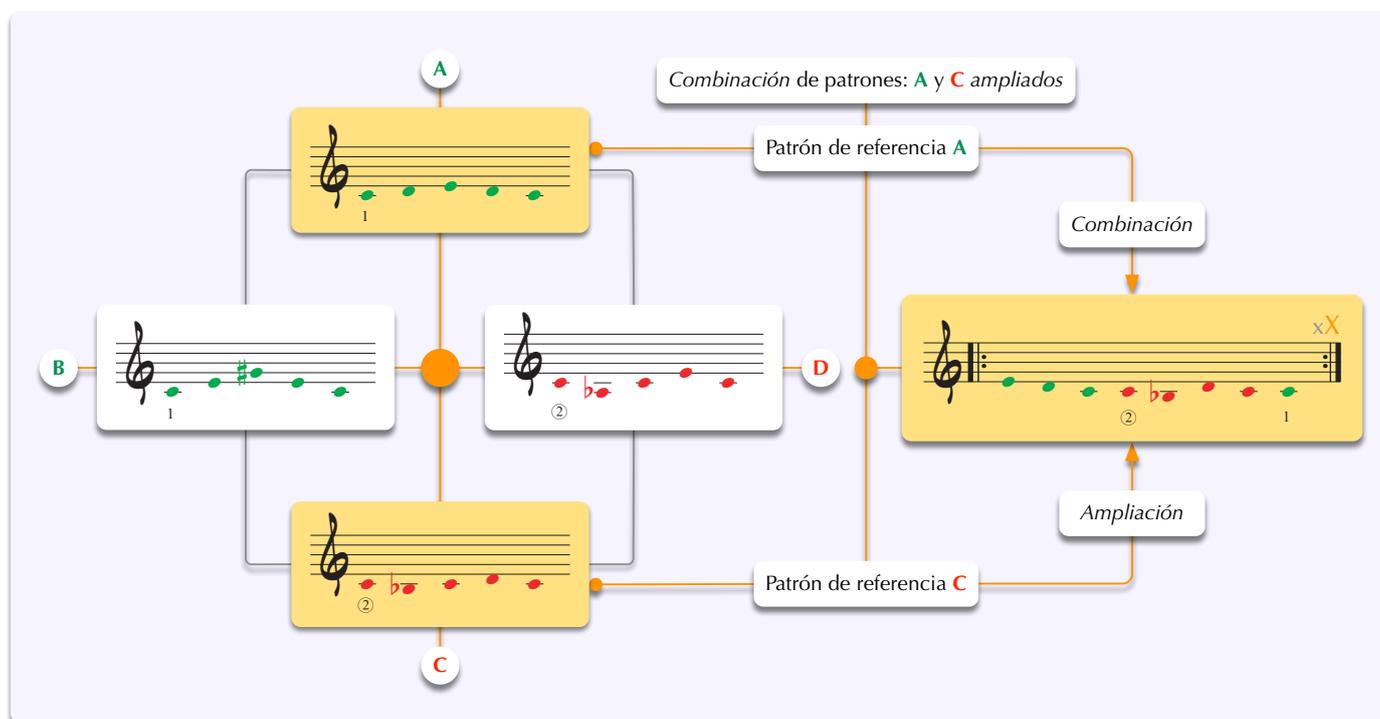
Ejemplos

Una vez establecido el material y algunos recursos generativos (patrones, bloques, enlace y agrupamiento de los mismos, transportes, ampliaciones, progresiones, etc.), podemos empezar a ver las posibilidades *musicales* de tal material. Como hicimos anteriormente, empezaremos por lo fácil: pondremos unas restricciones (en función de nuestras capacidades...) para ir liberándonos de ellas de forma progresiva. Por ejemplo:

1 Imaginemos un *patrón rítmico*:<sup>1</sup>



Esquema conceptual (ver [página 7](#)):

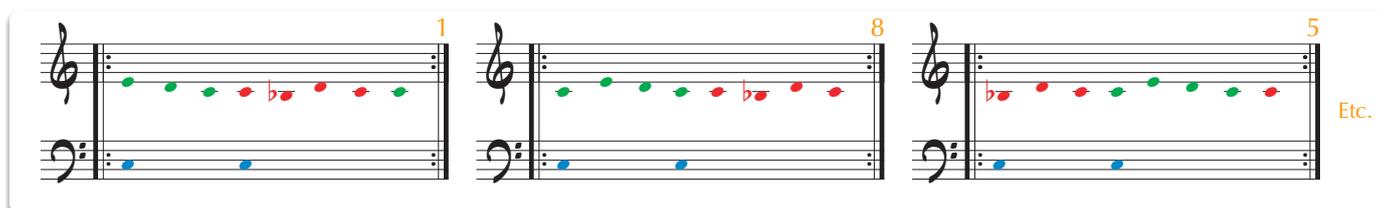


Combinación de patrones A C ampliados...(ver concepto de *ampliación*...)

<sup>1</sup> Utilizaremos en este patrón rítmico una *combinación (ampliada...)* de los patrones A y D del [punto 3 de la página 7](#).

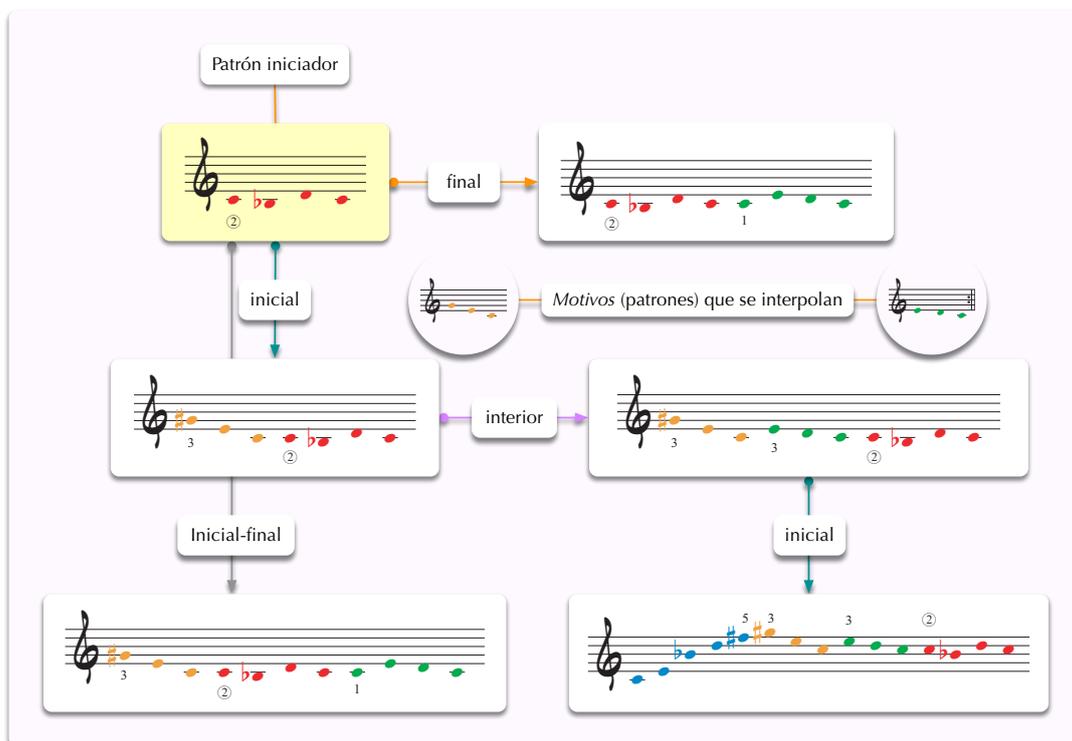
2 Se añade un *pedal rítmico* como *acompañamiento*:<sup>2</sup>

Tres ejemplos de (las 8...) posibilidades:



Concepto de *interpolación*

Durante el generativo, una forma simple de desarrollar una idea es añadir a ésta (antes, durante o después), una nueva idea *relacionada* con la misma. A este proceso de inclusión le llamaremos (de momento...) *interpolación*, donde las nuevas ideas añadidas comparten una serie de *propiedades* comunes con la idea extrapolada: modo, ritmo, textura, etc., que dan cohesión (sentido estructural...) y coherencia *estética* a la *nueva* idea resultante, por ejemplo:

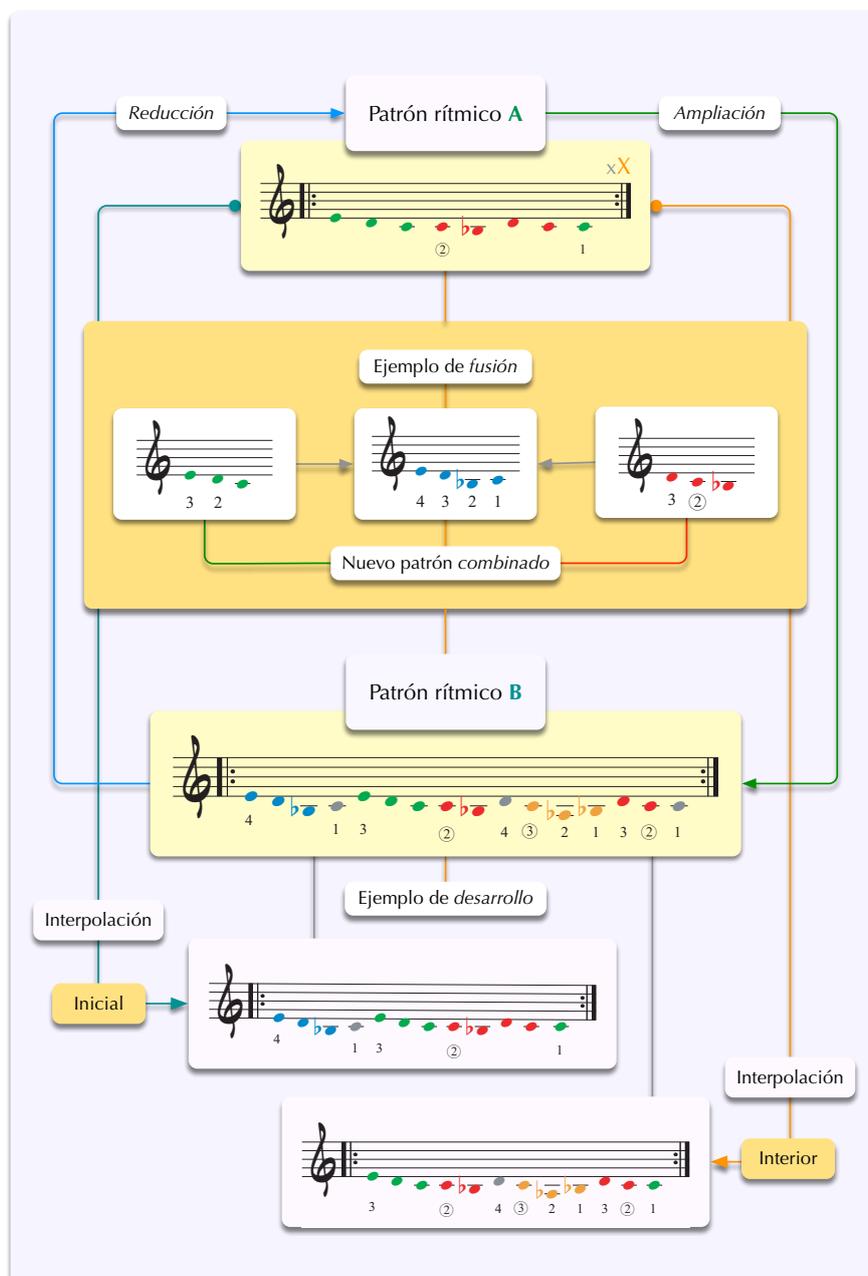


<sup>2</sup> El *pedal* podrá empezar a partir de cualquiera de los 8 sonidos del patrón, por lo que el modelo gráfico del ejemplo representa una simple *instantánea* (*foto, captura, momento, etc.*) temporal (una *posibilidad...*) del proceso. El condicionamiento temporal (ritmo, métrica, acentuación, etc.) de los patrones *sobre* los que se improvise implicará un control motor suficientemente automatizado como para poder *percibir* que los dedos empiezan a funcionar de manera autónoma, sin la total supervisión de la atención consciente (*metaconsciencia*: ser consciente de la inconsciencia...). En principio se automatizarán (de forma *natural...*) los esquemas más simples (en este caso el *acompañamiento* rítmico, si es uno mismo quien lo realiza con el manual izquierdo...), y según se haga más complejo el contexto rítmico de fondo, éste irá exigiendo (progresivamente...) una mayor *interiorización* de los recursos motores que queramos emplear.

Tres tipos de *interpolación* a partir de un patrón dado.

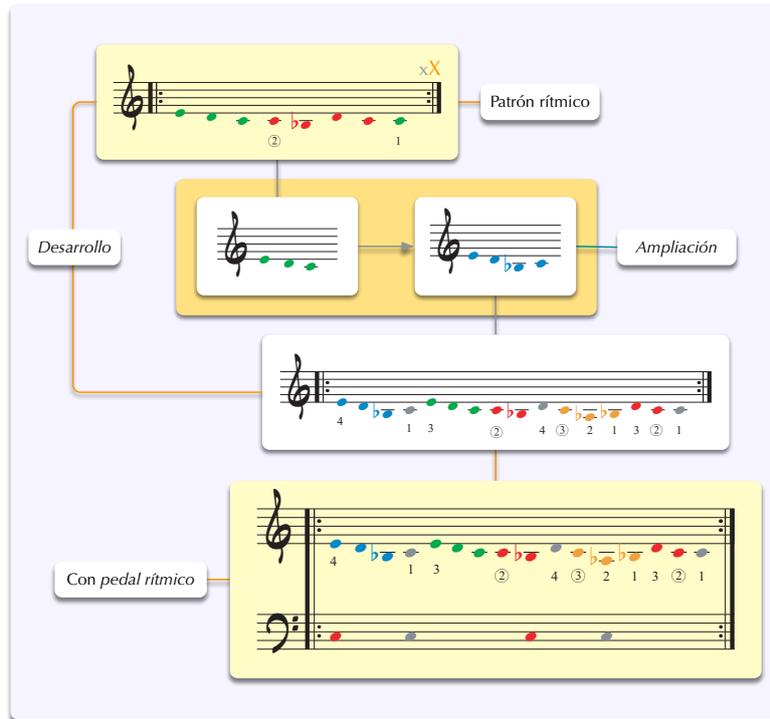
A diferencia de otras técnicas generativas más conceptuales propias de la *Composición*, la *interpolación* de ideas (en el contexto de la *Improvisación...*) parte de una perspectiva basada en componentes motores (patrones, bloques, etc.), disponibles dentro de estructuras suficientemente abiertas (indeterminadas...) para crear un cierto grado de incertidumbre que permita emplear procesos retroalimentados (recursivos...)³ y auto-generativos: repetición, combinación, ampliación, fusión, etc.

3 Desarrollo del *patrón rítmico*, ejemplo de esquema:

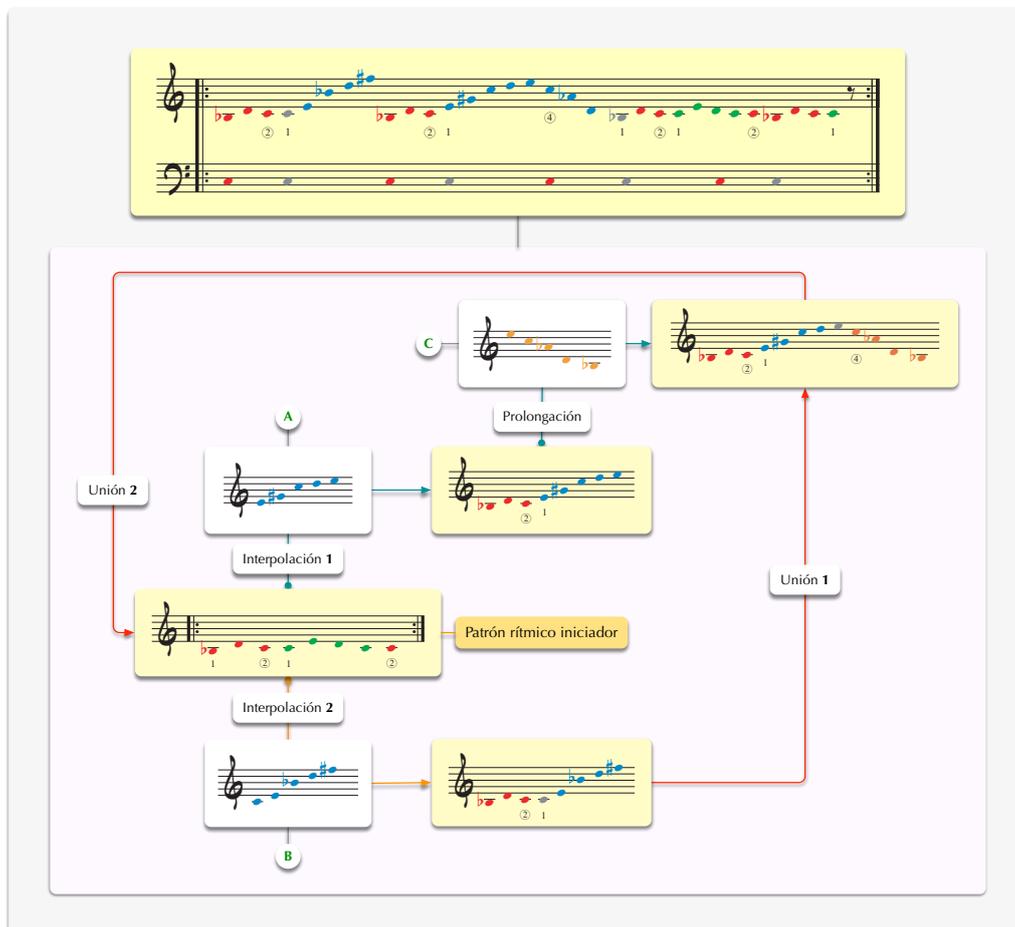


³ Recursivos y no lineales, como en la interpretación *reproductiva*, donde la retroalimentación se utiliza con funciones más de ajuste motor que como proceso generativo...

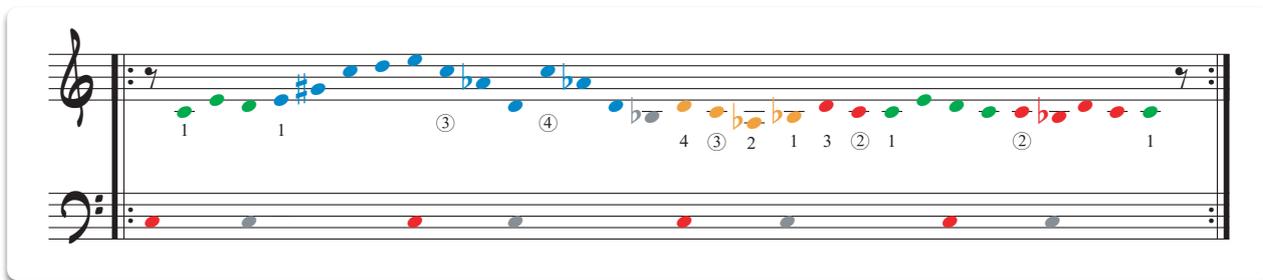
4 Esquema del patrón *ampliado* con *acompañamiento*:



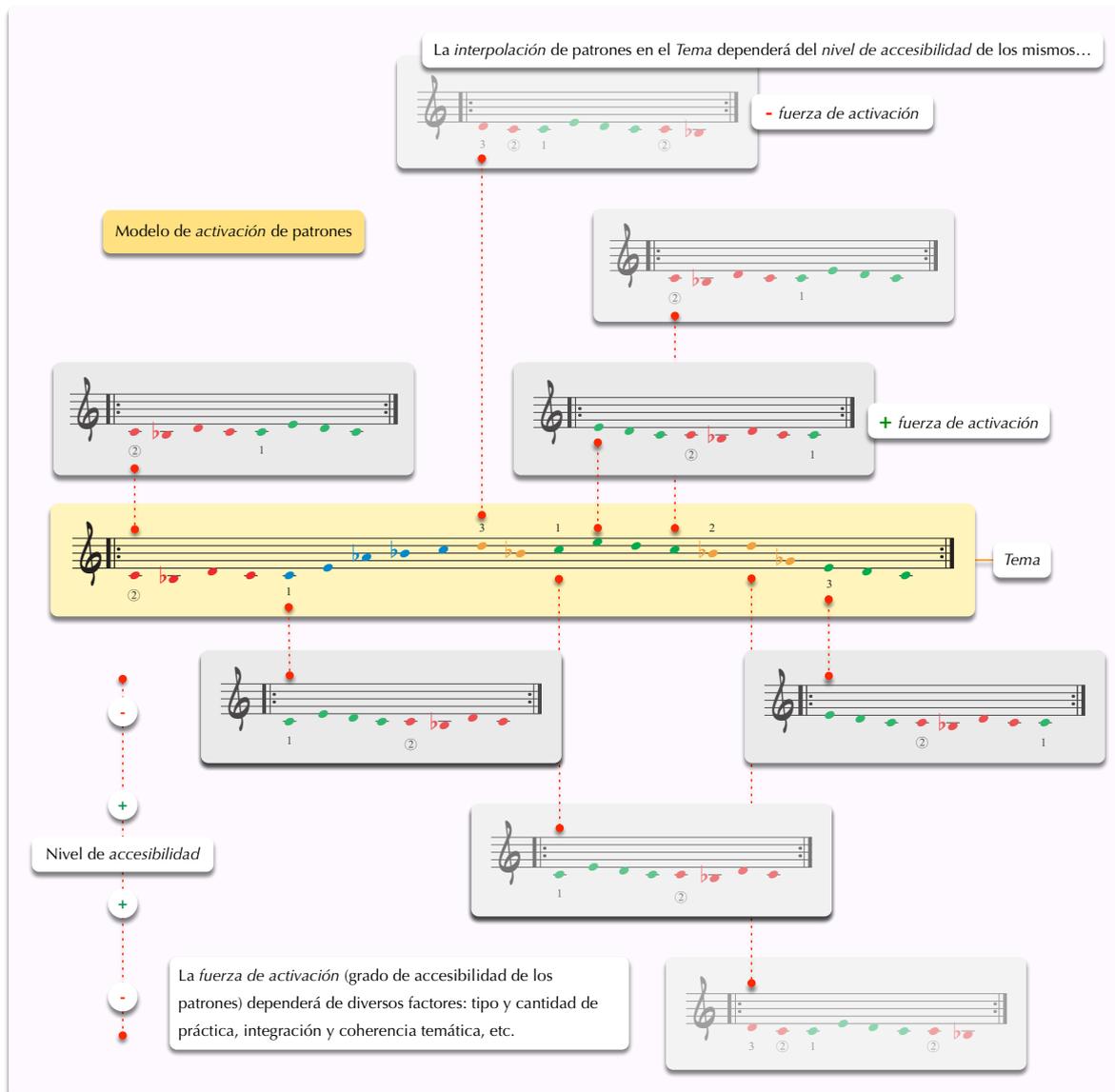
5 Ejemplo de aplicación con esquema del desarrollo:



6 Otro ejemplo de desarrollo:

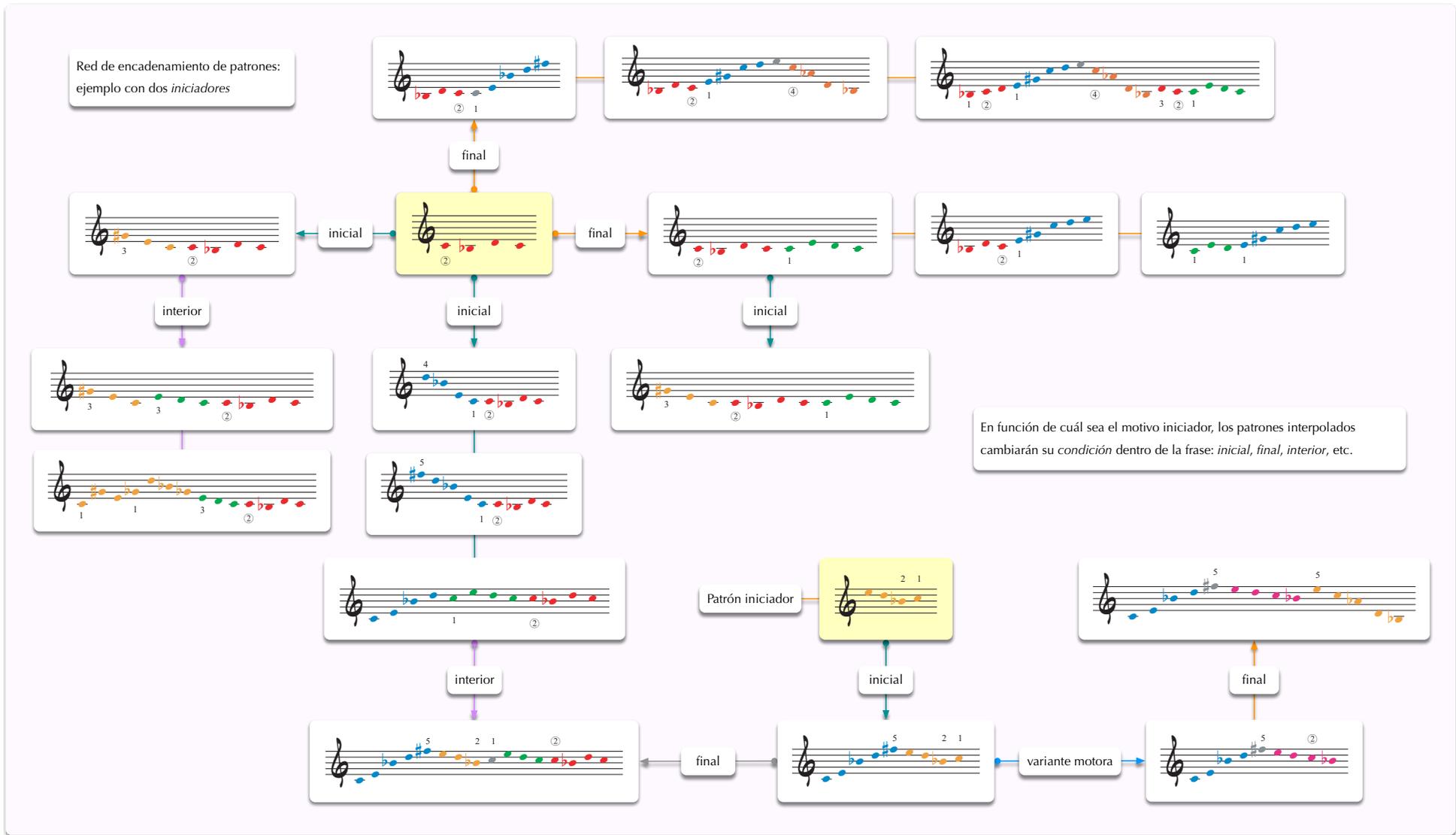


7 Nivel de accesibilidad:<sup>4</sup> agrupamiento de patrones y desarrollo temático (*interpolación, combinación, etc.*), ejemplo de esquema:



<sup>4</sup> Al igual que en otras actividades, en la improvisación, la *accesibilidad*, a diferencia de la *disponibilidad*, permite actuar en *tiempo real*, activando los patrones motores con un tiempo mínimo de preparación, de forma similar al *habla*... El grado de activación (nivel de accesibilidad, fuerza de activación, etc.) dependerá de lo consolidados que estén los procesos en la memoria (recursos motores, conceptuales, etc.).

8 Esquema conceptual a partir de dos iniciadores:



## Texturas de fondo... (ejemplo de aplicación)

Texturas de fondo  
(Patrones de acompañamiento)

MII — Alternancia de hileras — MIII

En la [página 14](#) (aplicado más sistemáticamente a partir del punto 2 de la [página 28](#)) se plantea un primer ejercicio sobre el aspecto *temporal* de la improvisación.<sup>1</sup> En los instrumentos polifónicos (poli-texturales...), suele ser común, entre otras posibilidades, que la improvisación se realice sobre una textura *homofónica* (en la terminología *armónico-tonal* tradicional) donde se improvise sobre un manual (normalmente el MI) mientras el otro (MIII o MII) realiza una textura de *fondo* (a menudo mal llamado *acompañamiento*) que polariza (rítmica, tonal, texturalmente, etc.) y condiciona a aquella (la parte que improvisa). Ambas funciones (manos, manuales, etc.) pueden sincronizarse, bien interactuando entre sí (en una analogía visual *fondo-forma...*), o bien asumiendo ambas un mismo rol funcional: *fondo-fondo*, *forma-forma*, *alternancia* de funciones, etc.

El ejemplo superior representa una posibilidad de dos texturas generadas a partir de un mismo patrón motor aplicado a dos topografías sonoras (MII y MIII).<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Por cuestiones didácticas en un principio se ha obviado el tema *temporal* de la improvisación, dejando total libertad sobre la aplicación rítmica, métrica, dinámica (acentuación), etc. en la articulación de los patrones *interválicos* (aún no considerados categóricamente como *melódicos...*) vistos hasta ahora, con la única excepción del patrón rítmico aplicado a estos ejercicios en la citada [página 14](#).

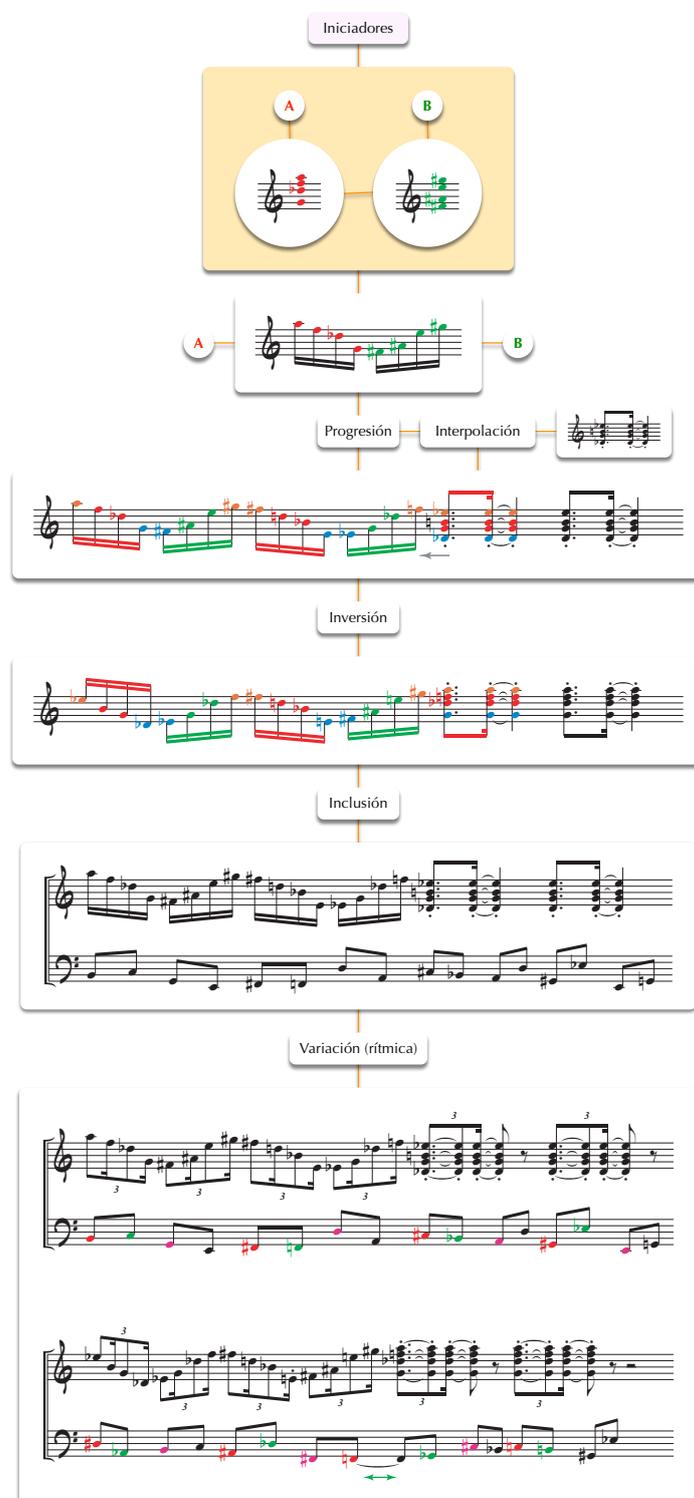
<sup>2</sup> Esta característica que consiste en aplicar un mismo patrón motor (*transposición motora*) a distintos manuales (o a distintas posiciones dentro de un manual...) puede resultar un recurso algo común dentro de las topografías sonoras *simétricas*; es una posibilidad que está ahí, aunque no siempre uno sea consciente de ello, como suele ocurrir con muchos otros recursos (a veces *disponibles*, pero no siempre *accesibles*, muchas veces por simples *fijaciones* de los *esquemas educativos* con que miramos e interpretamos las cosas que nos rodean...).

Como rasgo instrumental distintivo (respecto a otros instrumentos), el acordeón se caracteriza (en su manual izquierdo principalmente...) por permitir simultanear o fusionar, a modo de *transposición motora*, *mixtura*, etc, un mismo patrón topográfico, de dos hileras de botones, con dos topografías sonoras diferentes (como las mostradas en el ejemplo superior) de forma que un mismo patrón topográfico-motor puede producir dos patrones interválicos distintos...

Ver similitud (como recurso generativo) con la serie de 11 sonidos (MELODIA) del comienzo de **Flashing**: segregación del flujo melódico en dos direcciones contrarias a partir de dicha serie..., o, como aplicación directa, ver la [sección B<sup>1</sup> del ejercicio de lectura a vista/análisis](#) propuesto para las pruebas de acceso al rCsMm del Curso 2014/15.

Sobre estas texturas (en principio *fijas...*) podremos aplicar (improvisar con...) los patrones generados con el iniciador 222..., tanto desde su perspectiva (textura...) melódica como armónica, pudiendo invertir roles entre ambas.<sup>3</sup>

Ejemplo de combinación de texturas modal-atonal:



<sup>3</sup> Por ejemplo, la interpolación final de la improvisación, en el ejemplo, puede convertirse (cambio de rol...) en la textura (como fondo rítmico *superior*) sobre la que improvise la parte que hacía de textura de fondo (bajo rítmico...), alternando ambas improvisaciones. O también (añadiendo una tercera parte), duplicando la parte que improvisa, estableciendo un diálogo improvisado (de roles alternados) entre ambas partes sobre dicha textura de fondo (bajo rítmico...).

Ejemplo de aplicación de textura rítmica:<sup>1</sup>

Patrón motor alternado entre dos hileras (MI o MIII)

Patrón rítmico

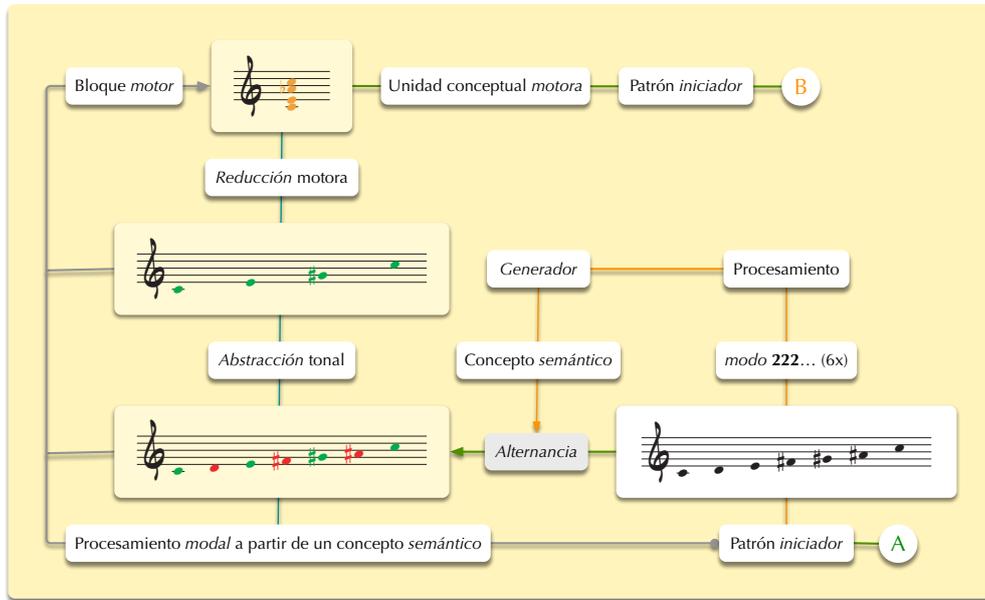
Ejemplo anterior *contrastado* rítmicamente:

Ejemplo de *mixtura* rítmica (*transposición motora...*):<sup>2</sup>

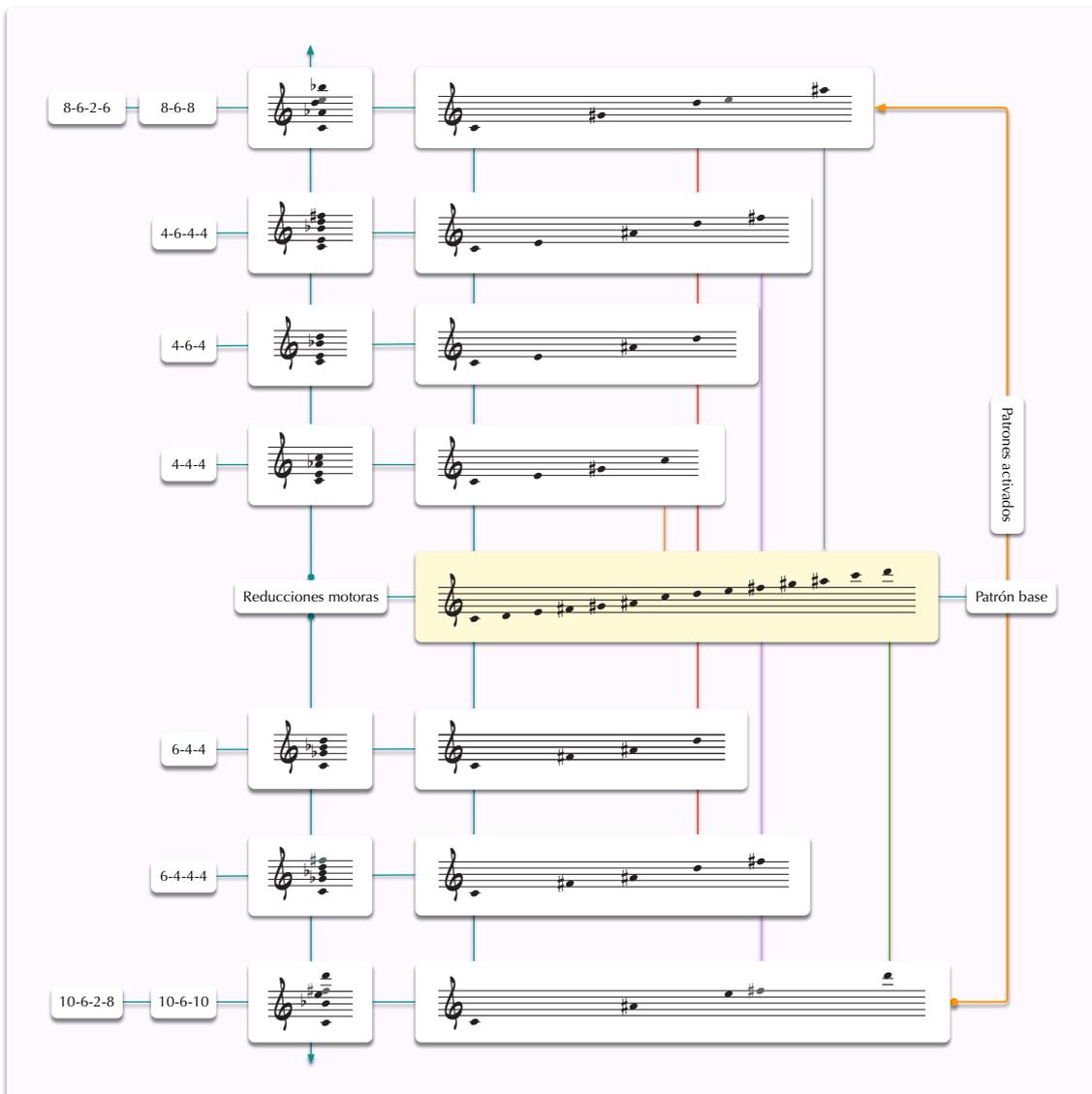
<sup>1</sup> La relación de valores 2/1 se puede continuar aplicando de forma cada vez más aleatoria, por lo que el ejemplo gráfico resultante sería simplemente una instantánea de múltiples posibilidades, pudiendo considerarse el proceso como una forma simple de improvisación rítmica con dos elementos (valores 2/1).

<sup>2</sup> Aplicación de un mismo patrón motor a dos topografías sonoras combinadas (*mixtura MIII-II*). Ver nota 2 de la [página 33: sección B1](#) el ejemplo: *transposición motora*

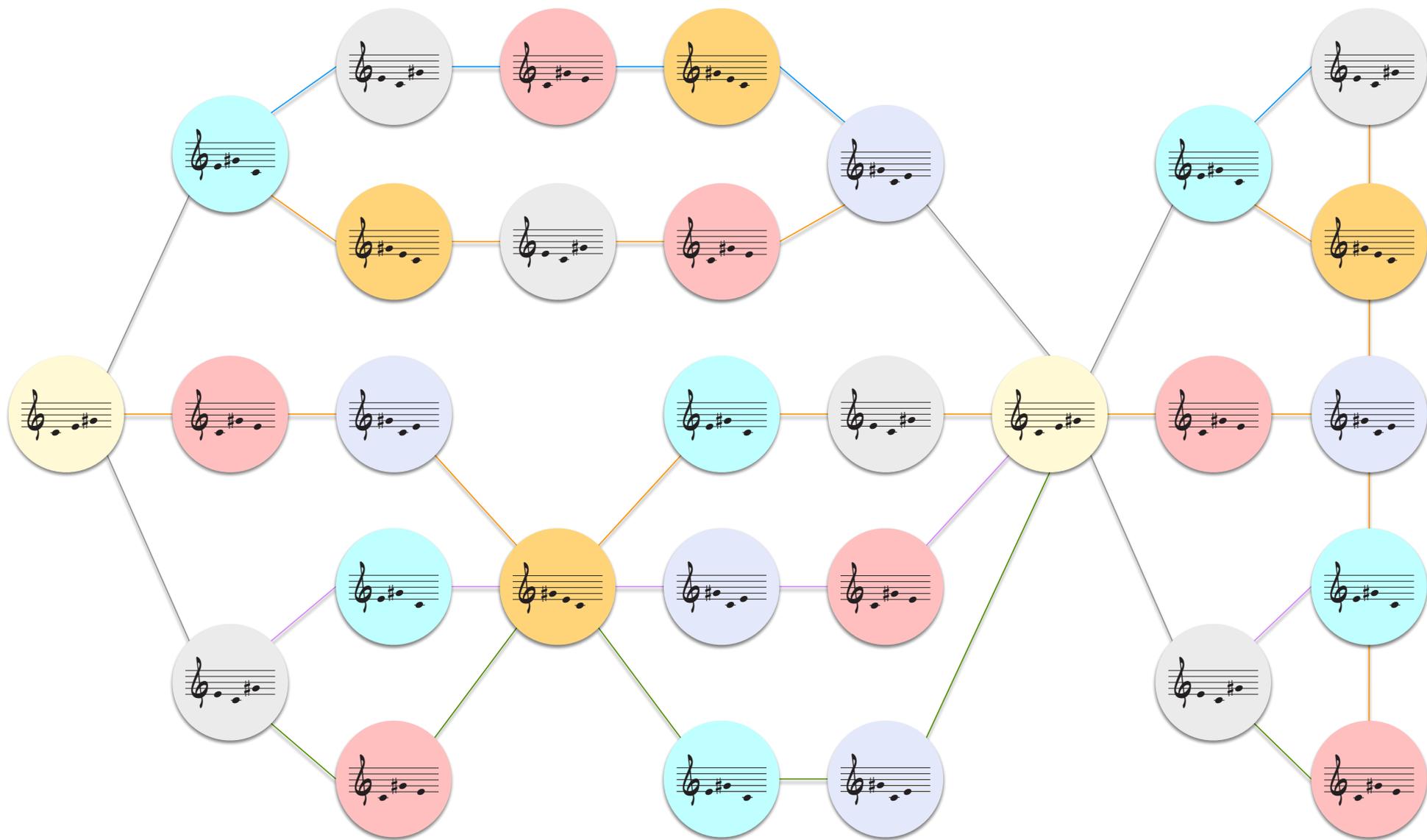
Esquema de procesamiento a partir de un concepto semántico:



Ejemplo de *abstracción* de patrones a partir de un *modo* (patrón modal):



# Combinaciones del patrón 44...



## Consideraciones finales

Con el fin de disponer de algunos recursos motores con los que comenzar este ejercicio, se ha elegido como *iniciador* de partida el patrón **222...**, debido (además de su simplicidad...) a la facilidad que inicialmente presenta su *simetría* interválica a la hora de generar este tipo de patrones (motores). Y al igual que a partir de tales patrones (a modo de *iniciadores* motores...) se han ido generando determinadas ideas *musicales* (principio metodológico de este ejercicio...), durante el desarrollo del propio ejercicio han ido apareciendo también una serie de cuestiones (inicialmente no previstas...) que bien pudieran servir para profundizar y aclarar determinados conceptos, y a partir de los cuales plantear nuevos ejercicios, como pudieran ser: las características (*distintivas* o *comunes*...) que pueden definir comparativamente un modo (o un estilo...), desde las *restricciones* establecidas en su propia *definición*, con el fin de aplicar de una forma coherente la *fusión modal*...;<sup>1</sup> qué base de conocimientos (cognitivos, motores, etc.) deberían ser mínimamente necesarios para poder definir o establecer un determinado tipo (modo, estilo, etc.) de improvisación, con el fin de determinar un nivel apropiado a partir del cual establecer el momento inicial de su aplicación sistemática (como asignatura) dentro de un determinado currículo... ; a qué parámetros sonoros puede afectar la *incertidumbre* como concepto transversal dentro de cada uno de los distintos estilos de improvisación...; cómo implementar los procesos generativos y creativos a partir de los esquemas *reproductivos* (*Interpretación*...) de la enseñanza académica tradicional, cómo integrarlos de forma no intrusiva en los actuales currículos de enseñanzas artísticas; etc.

## Terminología

La terminología utilizada en estos ejercicios solo tiene un valor contextual. Los términos *patrón*, *bloque*, *interpolación*, *fusión*, *transposición motora*, etc. se emplean (dentro de un intra-lenguaje...) con un sentido pedagógico, haciendo referencia a su función exclusivamente didáctica dentro del marco donde son aplicados, lo que no implica que no puedan ser extrapolables a otros contextos pedagógicos. La nomenclatura más *estandarizada* (teóricamente más *inequívoca*...): *intervalo*, *inversión*, *modo*, *serie*. etc. se mantiene, pero definida desde una concepción lo más abierta posible, traspasando la perspectiva convencional del lenguaje *armónico-tonal* y evitando las restricciones y complicaciones derivadas del mismo: clasificación de los intervalos, disposición e inversiones armónicas, concepto de tonalidad-modalidad, etc., partiendo de una cuantificación numérica de los intervalos (2, 3, etc. en lugar de 2ª mayor/3ª disminuida, 3ª menor/2ª aumentada, etc., respectivamente) y una base *atonal* (o en principio *modal*...) del *lenguaje instrumental* generado a partir de la topografía sonora de los distintos manuales disponibles en el propio instrumento. Así, la terminología se irá desarrollando a partir de dicho lenguaje (*instrumental*), y no al contrario, de forma que los patrones *gestuales* (motores) sean el *iniciador* (aplicados a la topografía tonal del instrumento) a partir de los cuales se genere un *lenguaje* específico, y posteriormente (una vez procesado conceptualmente y dotado de *significado*...), el propio lenguaje *instrumental* (ya convertido en lenguaje *musical*) junto con su específica estética: valores característicos distintivos que pueden apreciarse en las *obras* (o *improvisaciones*...) creadas *por* y *para* el instrumento.

<sup>1</sup> Ver un ejemplo en la [página 33...](#)

## Interpolaciones

Se establecen tres tipos de *Interpolaciones* en el desarrollo de bloques de patrones: central, inicial y final. La inclusión y anidamiento de ideas se plantea de forma simple con estos tres tipos de interpolaciones, de forma que cada *idea* pueda cambiar de *significado* (y sea percibida...) según su función dentro del contexto donde se halle inmersa, y de paso pueda entenderse cómo el *valor* estético de una *idea* puede estar determinado por la *relación* (referencia, dependencia, etc.) con el *contexto* que la rodea...

### *Mixturas modales*

Los resultados previstos en estos ejercicios se referirán básicamente al contexto creado por ellos mismos. A partir de los conocimientos específicos conseguidos (en función de la práctica...) se podrá improvisar *modalmente* (de acuerdo con el material utilizado, en este caso el *modo 222...*) sin que esto presuponga necesariamente que tenga que haber una *transferencia motora* para improvisar en otras *modalidades*. Sin embargo el improvisador podrá combinar (alternar, fusionar, etc.) los recursos que pueda ofrecer este contexto *modal* con otras *modalidades*, creando nuevos modelos integrados (*mixturas modales*) que le ayuden a enriquecer o estructurar el discurso improvisatorio según éstos sean más o menos *afines*: mayor *coherencia* y *cohesión* sonora (tonal, a-tonal, modal, etc.) o mayor *contraste*, respectivamente...). Ver ejemplo en [página 33...](#)

## Algunas conclusiones

Convertir la *información* en *conocimiento* siempre ha sido uno de los objetivos del aprendizaje, pero de poco sirve este conocimiento si no se dispone de estrategias para saber cómo y cuándo aplicarlo en la resolución de problemas. Al *improvisador*<sup>2</sup> no le basta con disponer de herramientas (*conocimiento*) sino que ha de saber usarlas apropiadamente (*conocimiento aplicado o funcional...*): saber cómo y cuando emplearlas.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> A diferencia del *intérprete*, más reproductivo, cuyo grado de incertidumbre se reduce a otro tipo de problemas: sincronización y precisión motoras (paradigma Bach: nota dada en el momento dado...), serias limitaciones expresivas a la hora de salirse del guión pre-establecido (en función del tipo de música que se interprete...), etc., el *improvisador* en cambio, ha de enfrentarse a problemas muchas veces imprevistos que le obligan a disponer de otro tipo de recursos: activación de procesos cognitivos en tiempo real, rápida valoración retro-prospectiva de los sucesos, activación paralela de múltiples y diversos esquemas cognitivo-motores, toma de decisiones *in situ*, etc., sin tener en cuenta la implementación motora (respuesta instantánea...) de tales recursos.

<sup>3</sup> Imaginemos que disponemos de una *medicina* (conocimiento, solución de un problema, etc.) pero sin *prospecto* donde nos explique para qué, cómo, o cuándo aplicarla, o sea, sin el conocimiento *funcional* (el *qué, cómo, cuándo*, etc.). Cualquier profesor habrá tenido la experiencia de ver como un alumno, frente a un problema, no es capaz de ver la solución que tiene ante sus narices (o en sus manos...), teniendo que ayudarle a *parpadear, visualmente* (para que pueda ver *convexo* lo que antes veía *cóncavo...*) o *auditivamente*, para que descubra el *sentido* o *patrón* de una simple *frase* (sacándole así de las *fijaciones* cognitivas, amenudo implantadas artificialmente por una enseñanza, muchas veces anti-natural y retrógrada), debido generalmente a una falta de visión *interdisciplinar* del problema (visión desde otra perspectiva...). Pero no basta con que el profesor resuelva el problema haciendo *parpadear* al alumno, necesitará, además de dar una *solución*, hacer ver al alumno, la necesidad de *analizar* también la propia *solución* de dicho problema: *interdisciplinar-i-edad...* Valga como ejemplo, cómo la *gramática*: acentuación, *hiato*, *diptongo* etc., y la *semántica*, ambas desde distintas perspectivas, pueden ayudar a resolver *pequeños* problemas *articulatorios* (musicalmente comunes...):

Uno de estos recursos cognitivos consiste en saber como activar (o crear en el momento...) un marco de acción (contexto...) donde poder aplicar el conocimiento (disponible, y momentáneamente accesible...) de forma *funcional*, de acuerdo con las restricciones establecidas por dicho contexto (conceptuales, motoras, estéticas, etc.), donde la *imaginación* pueda fluir (siempre de forma controlada, por mucho margen que se deje a la incertidumbre y aleatoriedad...) y donde los problemas (retos...) que ésta (imaginación) ocasione, se puedan resolver de forma coherente, de acuerdo con los criterios y valores pre-establecidos en dicho marco de acción.<sup>4</sup>

Así pues, con este ejercicio se ha pretendido establecer un contexto sonoro (mediante una serie de límites y restricciones...) a partir del cual desarrollar un proceso generativo donde se ha tratado de llevar a un hipotético intérprete (pre-improvisador), paso a paso, por un camino cuyos márgenes se han ido gradualmente ensanchando, dándole pie a crear y manejar su propia dirección y sentido, sin perder de vista el horizonte (limitaciones...) como referente orientativo, descubriendo (o creando...) nuevos caminos por los que andar (improvisar...) hacia ninguna parte, donde el proceso (andar...) es el objetivo, donde lo trascendente es lo inmanente, donde *uno* (el objeto...), encierra su propia circunstancia (otra vez *Ortega*...), expresada ahora, no como algo externo, ni como algo interno, sino como virtual acontecer sonoro (pre-contexto...), donde *inmediata-mente* han de ocurrir las cosas...<sup>5</sup>

## Referencias

Ficha de trabajo: ejercicio 525 (1/11/2018)

Ficha de trabajo: Procesos multi-modales (12/7/2018)

Lectura a vista: 14 años de pruebas de acceso

Patrones gestuales (4/06/2019)

Ver otros recursos en [página 3](#)

---

análisis de componentes, reconceptualización significativa, más un poco de práctica (*articulatoria*...).

<sup>4</sup> Activar un simple patrón o un *modo* podría ser un primer componente a la hora de crear este posible marco de acción...

<sup>5</sup> Para terminar este ejercicio, a modo de *juego* (con el mismo sentido *lúdico* expresado en la nota al pie de la [página 1](#)), se hace aquí, a partir de este último párrafo, una especie de parodia-analogía lingüística, de lo que, a modo de *ejemplo*, podría interpretarse como un texto (*musical*...) improvisado, que sintetizaría inclusivamente y de forma autorreferencial el propio contenido global del ejercicio. Dicho texto está escrito en un estilo (*modo*) que progresivamente, según avanza, se va haciendo más *abstracto*, tal y como lo podría acabar improvisando (*recitando* sobre una base rítmica...) un auténtico *rapero*. Imaginemos la idea: a partir de este último párrafo empieza a sonar (paralelamente y con una dinámica progresiva...) un *beat*, mientras la lectura va tomando poco a poco un cariz de *rap* improvisado en el que una vez terminada la lectura del texto (circunstancia *externa*) el lector (ya sumergido en el fluir prosódico de la improvisación...) mantiene sonando en su imaginación (circunstancia *interna*) el contexto rítmico sobre el que ahora (ya como improvisador) continúa el *recitado*, ahora *improvisando*... *leyéndose a sí mismo*...

# Índice

## A

accesibilidad 31  
acompañamiento 28, 30, 33  
acompañamiento: 30  
Agrupamiento de patrones 3, 9, 31  
aleatorio 1, 11  
análisis 2, 3, 21  
  perceptivo 21  
anclaje tonal: 9  
anidamiento 39  
artificialidad 10, 21

## B

base de conocimiento 3  
bloque 8, 9, 11, 12, 38  
bloques 3, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 19, 20, 27, 29, 39  
bucle 22

## C

cambio de dedo 8  
cambio de patrón 6, 17, 20  
cambios de posición 8, 19  
combinación 3, 7, 17, 24, 27, 29, 31, 34  
composición 21, 29  
Comprender para procesar 1  
conceptos generadores 4  
conclusiones 39  
condicionantes modales 2  
Consideraciones finales 38  
contorno melódico 17, 21

## D

dedos 1, 8, 21, 22, 23, 24

## F

feed-back 24  
  auditivo 3, 9, 24  
fluidez 19  
fusión 29, 38  
  modal 3, 5, 6, 11, 21, 34, 36, 38, 39

## G

generador 1, 16, 19  
  de incertidumbre sonora 1  
  interválico 16, 17  
  sonoro 1, 2, 3, 9, 11, 16, 19, 40

## I

imaginación 40  
improvisación 1, 2, 3, 7, 9, 29, 33, 38  
improvisador 21, 39, 40  
improvisar 8, 9, 34, 39, 40  
  modalmente 39  
Incertidumbre 1, 11, 29, 38, 40  
  motora 1, 2, 3, 7, 8, 19, 21, 35, 38, 39  
inclusión 28, 39  
iniciador 2, 9, 16, 19, 34, 38  
iniciadores 32, 38  
instrumento 21, 38  
instrumentos 33  
  polifónicos 33  
interfaz 2, 21  
interpolación 28, 29, 31, 38  
Interpolaciones 39  
interpretación 9, 38  
interpretar 9  
intervalos 4, 7, 16, 19, 38  
inversión 11, 21, 38  
  retrogradada 21

## L

lenguaje 2, 9, 21, 38  
  instrumental 38

## M

manos 1, 21, 24, 33  
marco de referencia 9, 18  
margen de libertad 9  
márgenes de libertad 9, 11  
memoria 9, 21  
Mixturas modales 39  
Modalidad 2, 10, 38  
  de improvisación 2, 3, 7, 9, 38  
modo 1, 2, 5, 6, 11, 16, 21, 28, 36, 38, 39

## O

octava 4  
Ortega 40

## P

partitura 9, 11  
  mental 8, 11, 19, 23  
patrón 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 27, 29, 30, 33, 36, 37, 38

agrupado 9  
 experimentar 9  
 motor 2, 3, 9, 12, 17, 18, 20, 21, 33  
 rítmico 27, 28, 29  
 patrones 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 16, 17, 18, 19, 24, 25, 27, 29, 31, 34, 36, 38, 39, 40  
     patrones motores 2, 12  
 patrones gestuales 1, 38, 40  
 pensamiento gestual 1  
 Pensamiento/acción vs. acción/pensamiento 1  
 procedimental 1  
 procedimientos motores 2  
 procesador 11  
 puntos de activación 6

## R

recursos 3, 11, 13, 21, 24, 27, 38, 39, 40  
     cognitivos 11, 21, 40  
     generativos 3, 19, 27, 29, 38  
     motores 2, 3, 11, 12, 16, 21, 24, 29, 38  
 Restricciones 2, 9, 10, 11, 19, 21, 24, 27, 38, 40  
 retrogradación 21

## S

Sentido motor 2  
 serie 4, 10, 11, 16, 28, 38, 40  
     de tonos 4, 16  
     simétrica 4  
 serie de tonos 4, 16  
 significado 1, 38, 39  
 simetría 21, 38  
     interválica 21, 38

## T

terminología 33, 38  
     armónico-tonal 33, 38  
 textura 28, 33, 34, 35  
     homofónica 33  
 topografía 38  
     sonora 1, 2, 38, 39  
     tonal 9, 18, 19, 33, 38, 39  
 transposición 3, 4, 5, 6, 35, 38

## V

valor estético 39  
 valores estéticos 16

**A**

5 1 -1 5 3 3

Detailed description: Staff A features a treble clef. The notes are: G#4 (green), A#4 (green), B#4 (green), C5 (green), Bb4 (green), A4 (blue), B4 (blue), C5 (blue), D5 (blue), E5 (blue), F#5 (red), G#5 (red), Ab5 (red), Bb5 (red), C6 (red), Bb5 (red), Ab5 (red).

**B**

3 3 (2) (3)

Detailed description: Staff B features a treble clef. The notes are: Fb4 (red), G4 (grey), A#4 (green), B#4 (green), C#4 (green), D4 (green), E4 (green), F4 (grey), G4 (red), Ab4 (red), Bb4 (red), C5 (green), D5 (green), Eb5 (green).

**C**

2 3 1 5 -5 4

Detailed description: Staff C features a treble clef. The notes are: Fb4 (red), G4 (red), Ab4 (grey), Bb4 (green), Cb4 (green), Db4 (blue), Eb4 (blue), F#4 (blue), G#4 (blue), A#4 (blue), B#4 (red), C#4 (red), Db4 (red), Eb4 (red), F4 (red), G4 (red), Ab4 (green), Bb4 (green), Cb4 (green), Db4 (green), Eb4 (green).

**A**

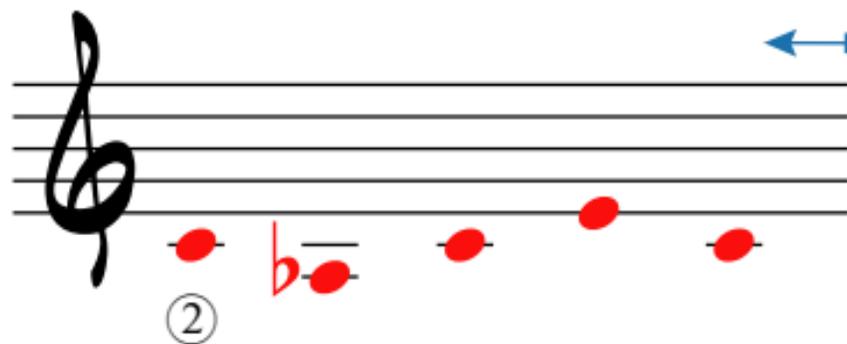
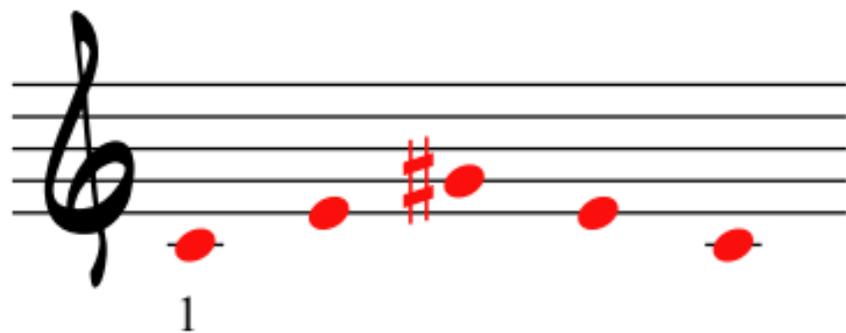
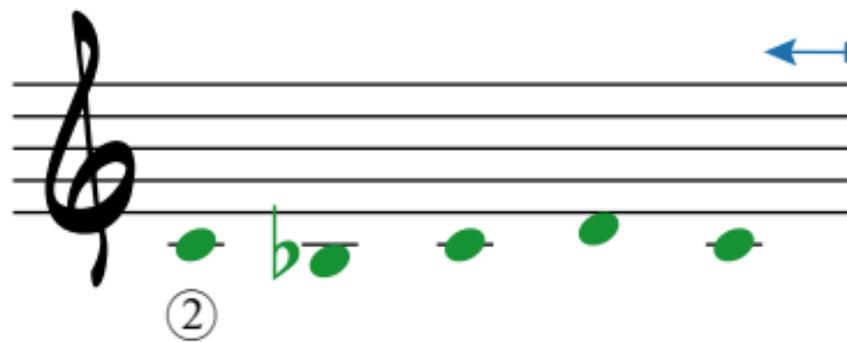
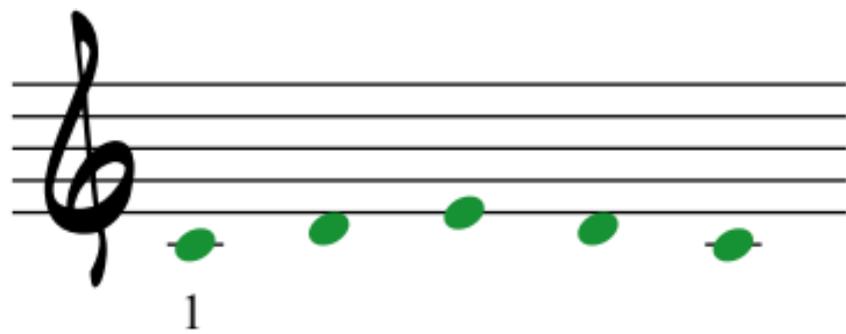
Staff A (Treble clef) contains the following notes and fingerings:  $\#$  (circled 2),  $\#$ ,  $\#$  (3), red dot,  $\flat$  (red), -1 (blue),  $\#$  (grey),  $\#$  (1, blue),  $\#$  (blue),  $\flat$  (grey),  $\flat$  (2, red),  $\flat$  (red), 3 (green), green, green.

**B**

Staff B (Treble clef) contains the following notes and fingerings:  $\flat$  (2, red), grey,  $\#$  (green),  $\#$  (green),  $\#$  (green), 3 (green), green, grey, 5 (red). The staff then changes to a bass clef with notes and fingerings:  $\flat$  (2, red), circled 3 (green),  $\flat$  (green).

**C**

Staff C (Treble clef) contains the following notes and fingerings: 2 (red), red,  $\flat$  (red), 3 (grey),  $\flat$  (green),  $\flat$  (grey), 1 (red),  $\#$  (grey),  $\#$  (1, green),  $\#$  (green),  $\#$  (grey),  $\#$  (2, red), red, circled 3 (grey),  $\flat$  (green),  $\flat$  (green),  $\flat$  (green),  $\flat$  (grey), 3 (grey).



1

A E

2

E A

3

E A E A E A

4

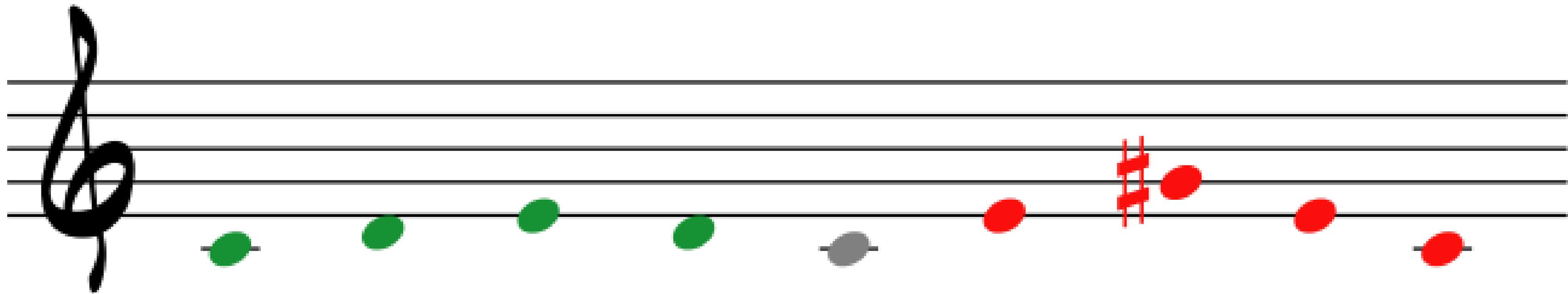
*Progresión* E A ...

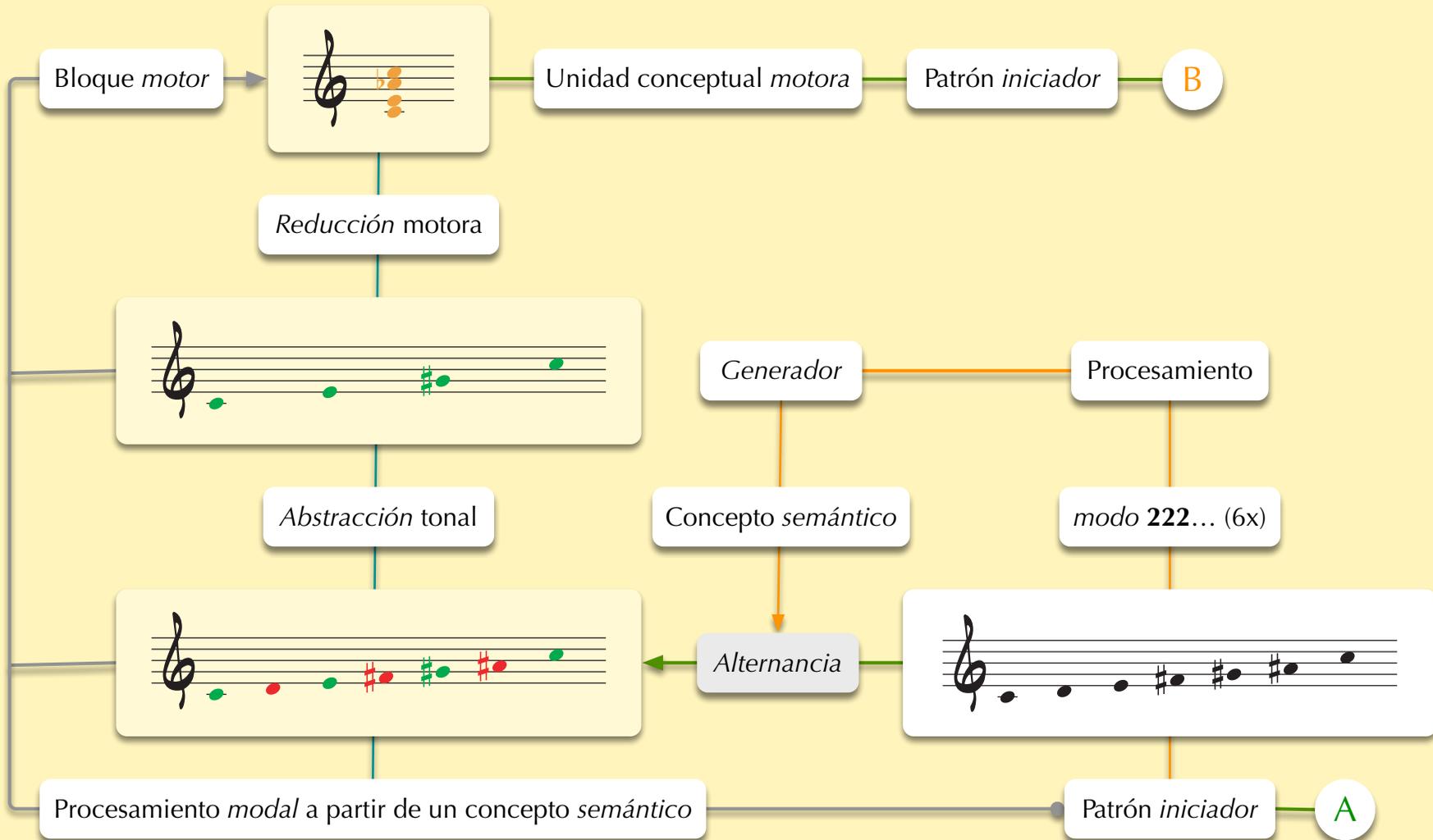
...

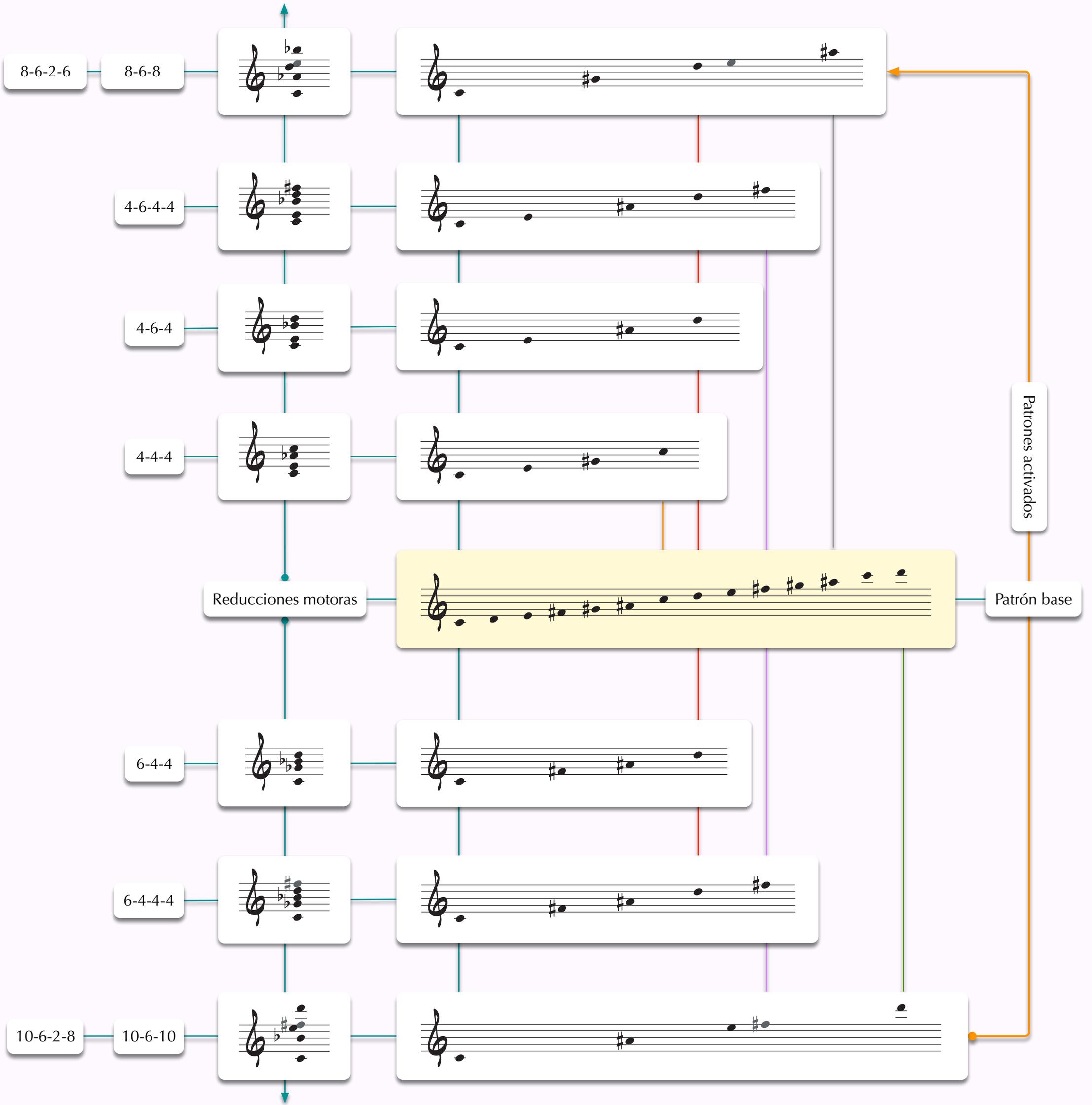
A musical staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The staff contains several notes and fingerings:

- Notes: G2 (red), A2 (red), Bb2 (red), C3 (red), D3 (green), E3 (green), F#3 (grey), G3 (red), Ab3 (red), Bb3 (blue), C4 (blue), D4 (blue).
- Fingerings: '4' is written above the notes D3, E3, F#3, and G3.
- Accents: A red 'b' is placed above the Bb2 note, and blue 'b' accents are placed above the Bb3 and C4 notes.

The diagram illustrates the addition of two chords, A and B, to form chord C. It features a single five-line musical staff with a treble clef on the left. The staff is divided into three sections by a plus sign and an equals sign. The first section, labeled 'A' in green, contains three green notes: F#4, G#4, and A4. The second section, labeled 'B' in red, contains three red notes: C#4, D4, and E4. The third section, labeled 'C' in blue, contains five notes: F#4, G#4, A4, C#4, and D4. The notes in section C are the union of the notes in sections A and B. The notes in section A are marked with green sharps, the notes in section B with red sharps, and the notes in section C with blue sharps. The notes in section C are arranged in ascending order of pitch: F#4, G#4, A4, C#4, and D4.







La interpolación de patrones en el Tema dependerá del nivel de accesibilidad de los mismos...

- fuerza de activación

+ fuerza de activación

+ fuerza de activación

+ fuerza de activación

Tema

+ fuerza de activación

+ fuerza de activación

+ fuerza de activación

+ fuerza de activación

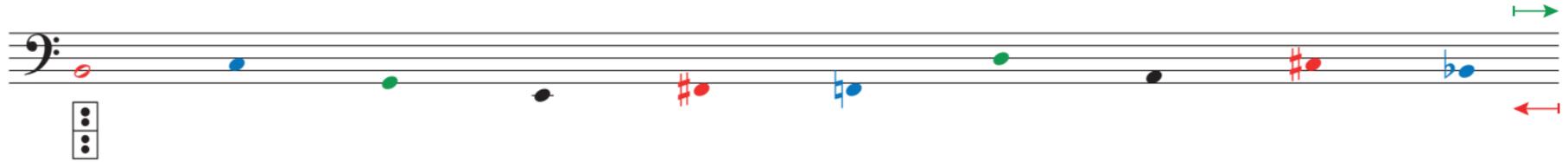
Modelo de activación de patrones

Nivel de accesibilidad

La fuerza de activación (grado de accesibilidad de los patrones) dependerá de diversos factores: tipo y cantidad de práctica, integración y coherencia temática, etc.



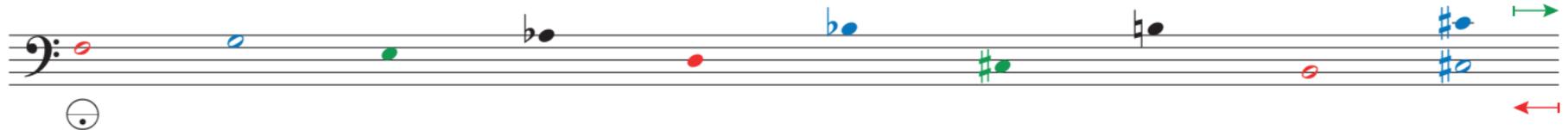
# Texturas de fondo (Patrones de acompañamiento)



MII

Alternancia de hileras

MIII



A musical staff with a treble clef. The staff contains a sequence of notes: five green notes (A, B, C, B, A), a circled '2' above a red note (B), a red bar line, a red note (B), a red note (C), a red note (D), a red note (E), a red note (F), a red note (G), a red note (A), and five green notes (A, B, C, B, A). Fingerings are indicated by '1' above the first and last green notes, and '2' above the circled red note. The letter 'A' is written in green below the first and last green notes, and 'B' is written in red below the circled red note.

A musical staff in treble clef showing a sequence of notes. The notes are colored green or red. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3 above the notes. A red bar line is present between the 4th and 5th notes. A green bar line is present between the 10th and 11th notes. Labels A<sup>1</sup>, B, A<sup>2</sup>, and D are placed below the staff.

Note Color	Fingering	Label
Green	3	A <sup>1</sup>
Green		
Green		
Red	②	B
Red		
Green	1	A <sup>2</sup>
Green		
Green		
Green		
Green	②	D
Green		
Green		

A musical staff in treble clef showing a sequence of notes and chords. The notes are colored red, green, and grey. Chord labels are placed above the staff: Ba (red), Aa (green), Bd (red), and Ad (green). A blue arrow points left from the right end of the staff. Fingerings are indicated by numbers 4, 3, 3, and 1 below the staff.

Staff Position	Note Color	Chord Label	Fingering
1	Red	Ba	
2	Red	Ba	
3	Red	Ba	
4	Green	Aa	4
5	Green	Aa	
6	Grey	Bd	3
7	Red	Bd	
8	Red	Bd	
9	Green	Ad	3
10	Green	Ad	
11	Green	Ad	

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes with various fingerings and articulations:

- Notes 1-4: Blue notes (D4, E4, F#4, G4) with fingerings 1, 2, 3, 4.
- Notes 5-6: Red notes (A4, B4) with a triplet '3' above them.
- Notes 7-8: Red notes (B4, A4) with a flat sign below them.
- Notes 9-10: Red notes (G4, F#4) with a triplet '3' above them.
- Note 11: Red note (E4) with a '1' above it.
- Note 12: Orange note (D4) with a circled '2' above it.
- Note 13: Blue note (C4) with a blue flat sign below it.
- Notes 14-17: Blue notes (B3, A3, G3, F#3) with fingerings 1, 2, 3, 4.
- Note 18: Green note (E4) with a circled '3' above it.
- Notes 19-20: Green notes (D4, C4) with a triplet '3' above them.
- Note 21: Green note (B3) with a flat sign below it.
- Note 22: Green note (A3) with a flat sign below it.
- Note 23: Orange note (G3) with a circled '2' above it.

Bloque A

Bloque B

A musical staff with a treble clef on the left. The staff contains two groups of notes. The first group, labeled 'Bloque A', consists of five blue notes: G4, A4, B4, C5, and B4. Above the B4 note is a sharp sign (#), and above the C5 note is a flat sign (b). Below the C5 note is the number '4'. The second group, labeled 'Bloque B', consists of five orange notes: C5, B4, A4, G4, and F4. Above the B4 note is a flat sign (b), and above the A4 note is another flat sign (b). Below the G4 note is the number '3', and below the F4 note is another '3'. A blue arrow on the right side of the staff points to the left.

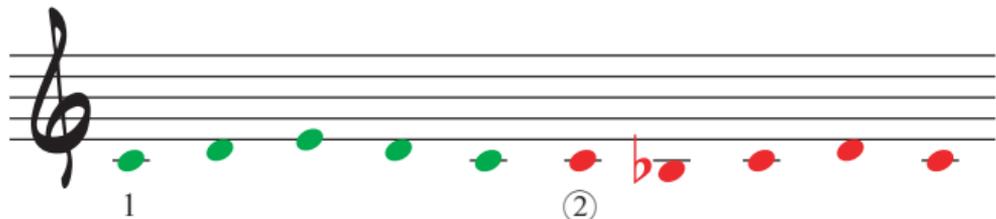


Cambio de dedo

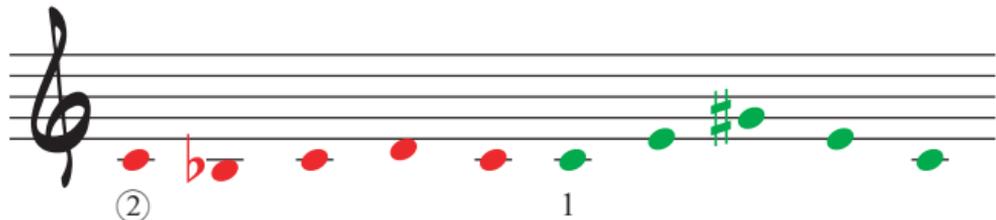


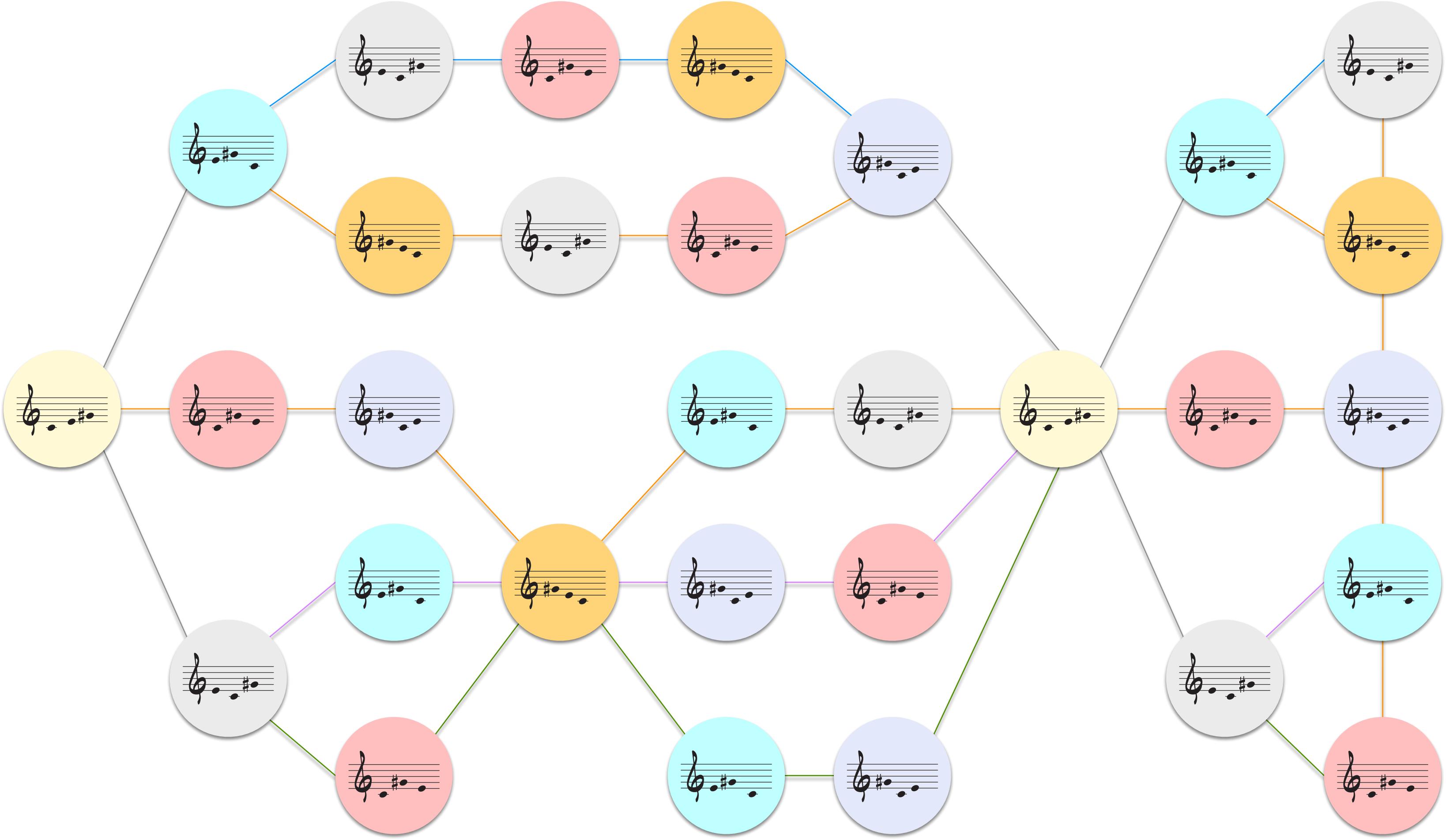
Ejemplos:

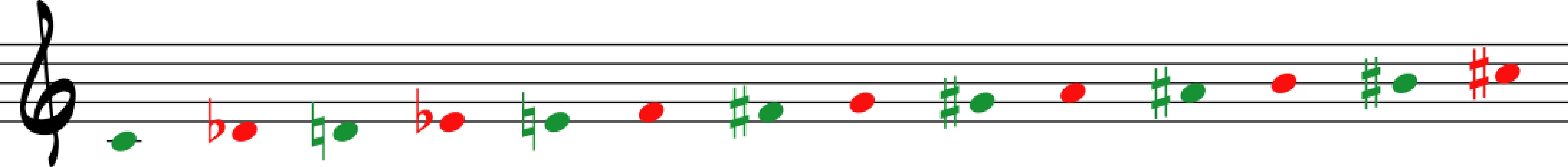
Bloque A D

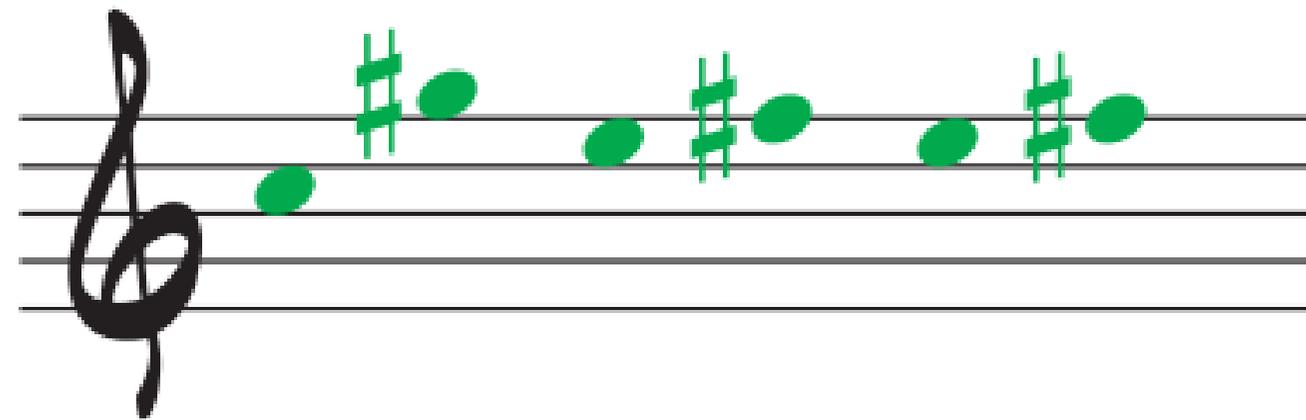
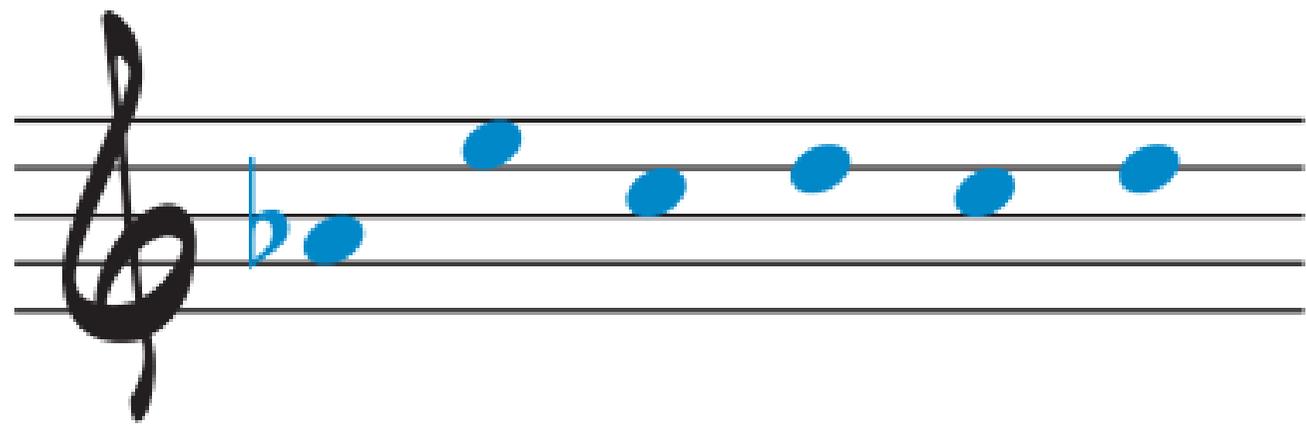


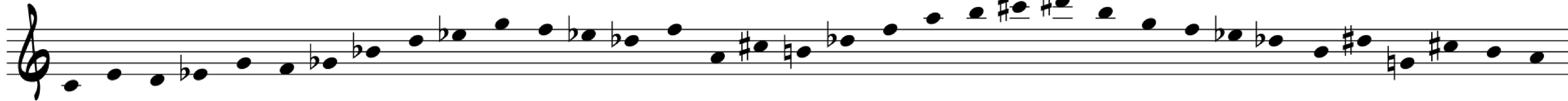
Bloque D C

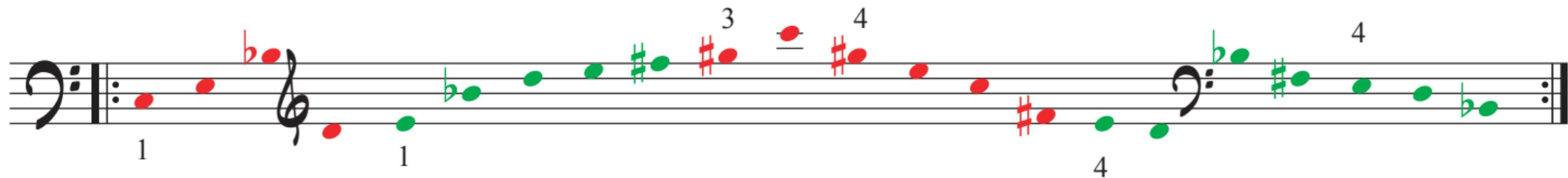












Musical staff 1: Treble clef, notes G4, A4, B4, C#5, D5, E5, F#5, G5. Fingerings: 1, 1, 1, 1.

Musical staff 2: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, C#5, D5, E5, F#5, G5. Fingerings: 1, 1, 1, 1.

Musical staff 3: Treble clef, notes G4, A#4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. Fingerings: 1, 2, 1, 1, 2, 1, 2, 2.

Musical staff 4: Treble clef, notes G4, A#4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. Fingerings: 1, 1, 1.

Musical staff 5: Treble clef, notes G4, A#4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. Fingerings: 2, 2, 2, 2.

Musical staff 6: Treble clef, notes G4, A#4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. Fingerings: 2, 2.

Musical staff 7: Treble clef, notes G4, A#4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. Fingerings: 3, 2, 3, 2.

Musical staff 8: Treble clef, notes G4, A#4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. Fingerings: 1, 1, 1.

Musical staff 9: Bass clef, notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Fingerings: 1, 1, 1, 1, 1.

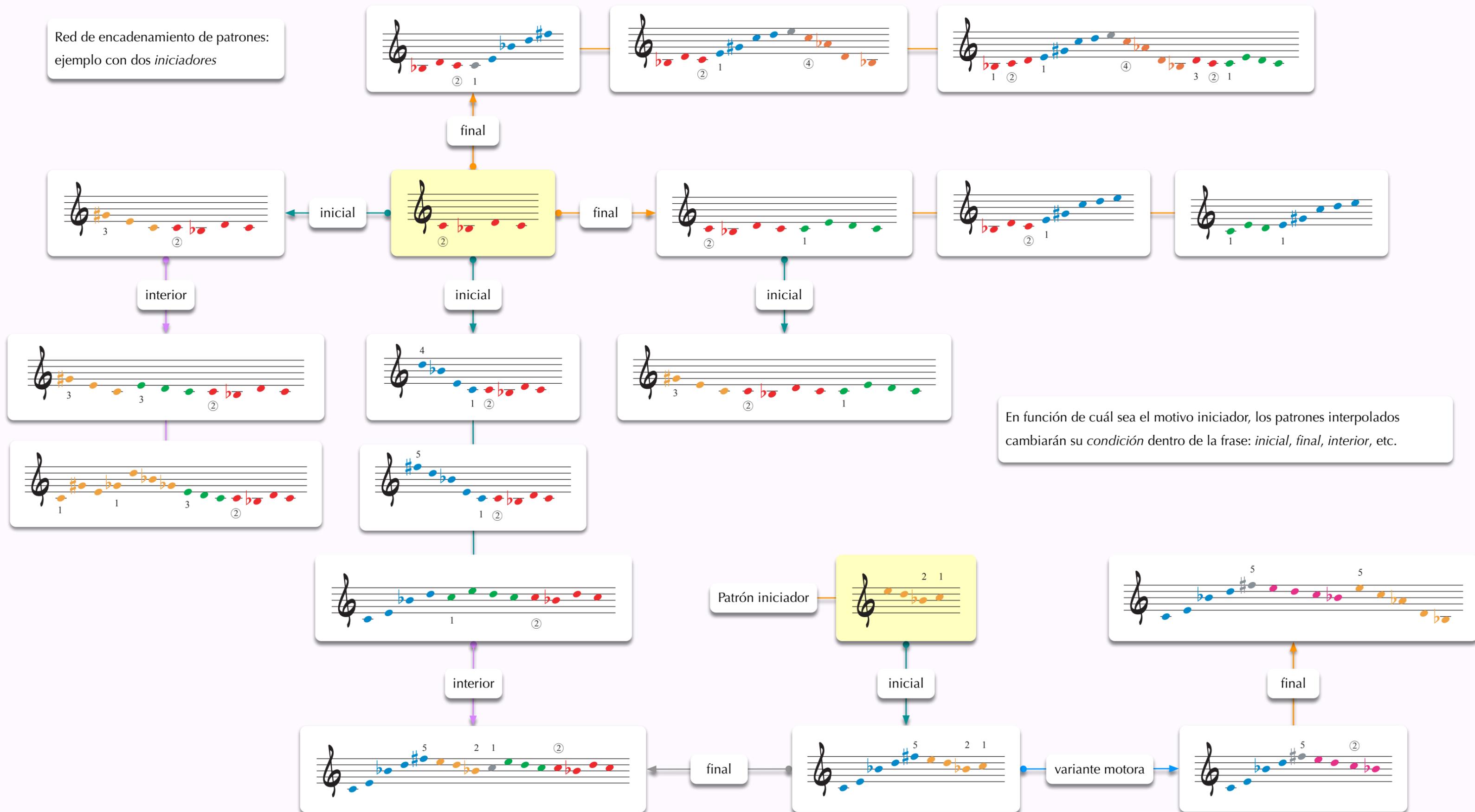
A musical staff in treble clef showing a sequence of notes. The notes are colored red and green. Fingerings are indicated by circled numbers below the notes. A blue arrow points left at the end of the staff.

Notes and fingerings from left to right: G4 (red, ①), A4 (red), B4 (red, #), C5 (red, #), D5 (green, 1), E5 (green, #), F5 (green, 4), G5 (green, b), A5 (red, 1), B5 (red, ②), C6 (red), D6 (red), E6 (red), F6 (green, ①), G6 (green, #), A6 (green, #), B6 (green).

A musical staff in treble clef showing a sequence of notes. The notes are colored red and green. Fingerings are indicated by circled numbers above the notes. A blue arrow points left at the end of the staff.

Notes and fingerings from left to right: G4 (red, #, 4), A4 (red), B4 (red), C5 (red, b, 2), D5 (red, #, 5), E5 (green, 4), F5 (green, ②), G5 (green, b, 2), A5 (green, b, ③), B5 (green, b, ④), C6 (green), D6 (red), E6 (red, #), F6 (red), G6 (red, #), A6 (red, #), B6 (red, #).

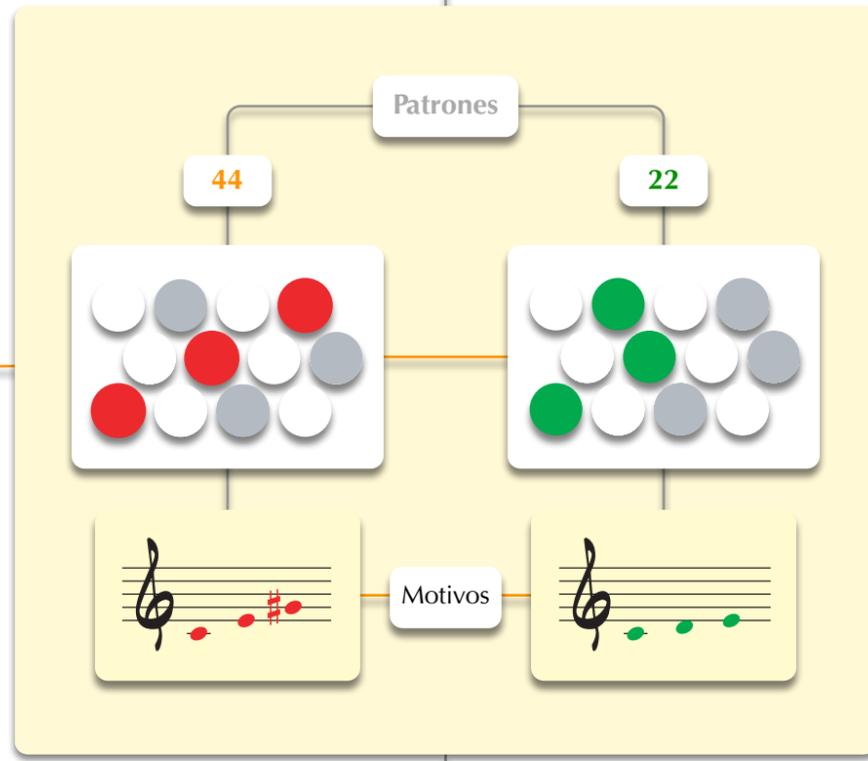
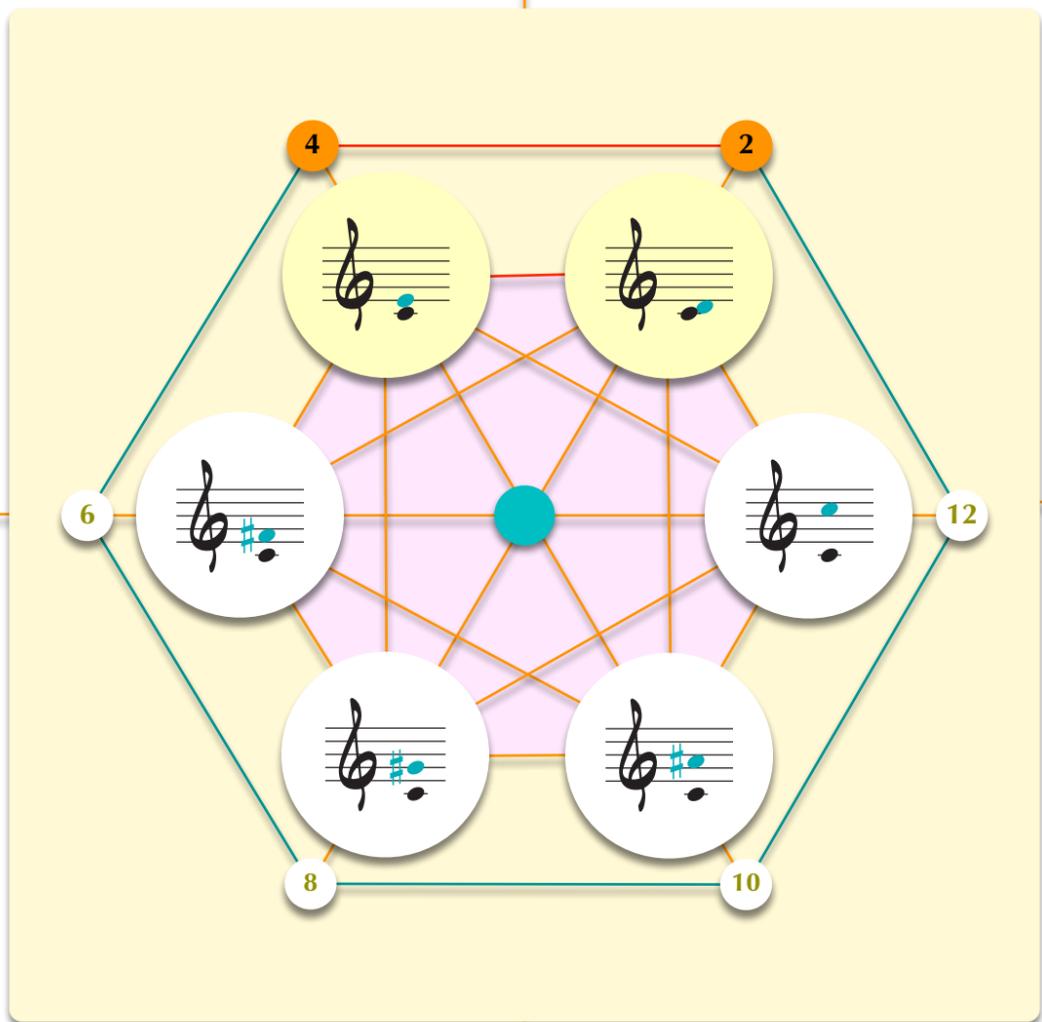
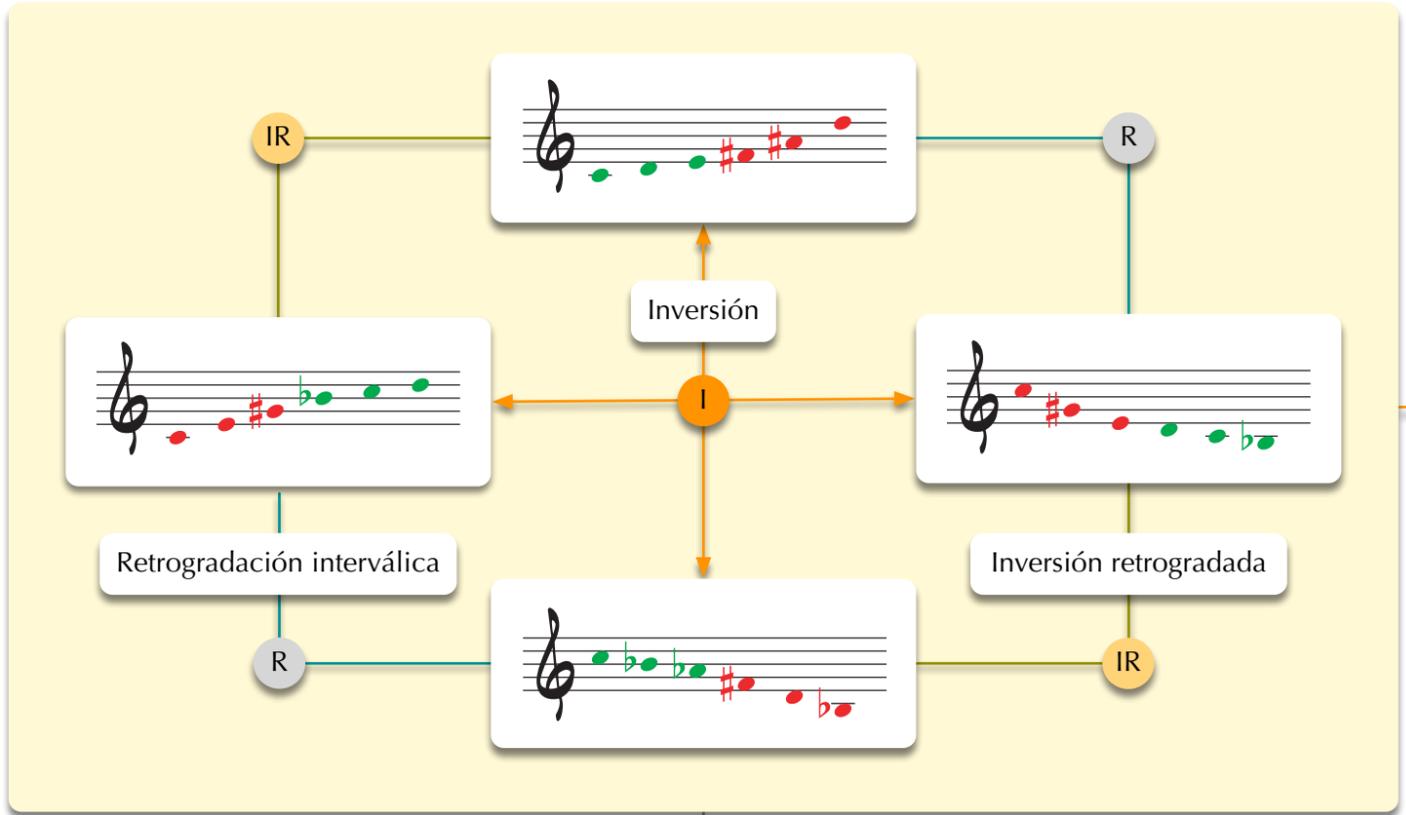
Red de encadenamiento de patrones:  
ejemplo con dos *iniciadores*



En función de cuál sea el motivo iniciador, los patrones interpolados cambiarán su *condición* dentro de la frase: *inicial*, *final*, *interior*, etc.

Patrón iniciador: 222... (dos transposiciones)

Patrón iniciador: 222... (dos transposiciones)



Agrupamiento de patrones (*bloques motores*)

Ascendente

22

222

Descendente

44

x12

Reducción

Patrón rítmico A

Ampliación

② 1

Ejemplo de *fusión*

3 2

4 3 2 1

3 ②

Nuevo patrón *combinado*

Patrón rítmico B

4 1 3 ② 4 ③ 2 1 3 ② 1

Ejemplo de *desarrollo*

Interpolación

Inicial

4 1 3 ② 4 3 2 1

Interpolación

Interior

3 ② 4 ③ 2 1 3 ② 1

A musical staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notes are: G4 (green), A4 (green), B4 (green), B-flat4 (red), A4 (red), G4 (red), F4 (green). Fingerings are indicated below the notes: 2 under B4, 1 under F4. A double bar line with repeat dots is at the end, with 'xX' written above it.

Patrón rítmico

Two musical staves in treble clef. The first staff has notes G4, A4, B4 (green). The second staff has notes G4, A4, B4, B-flat4, A4, G4 (blue).

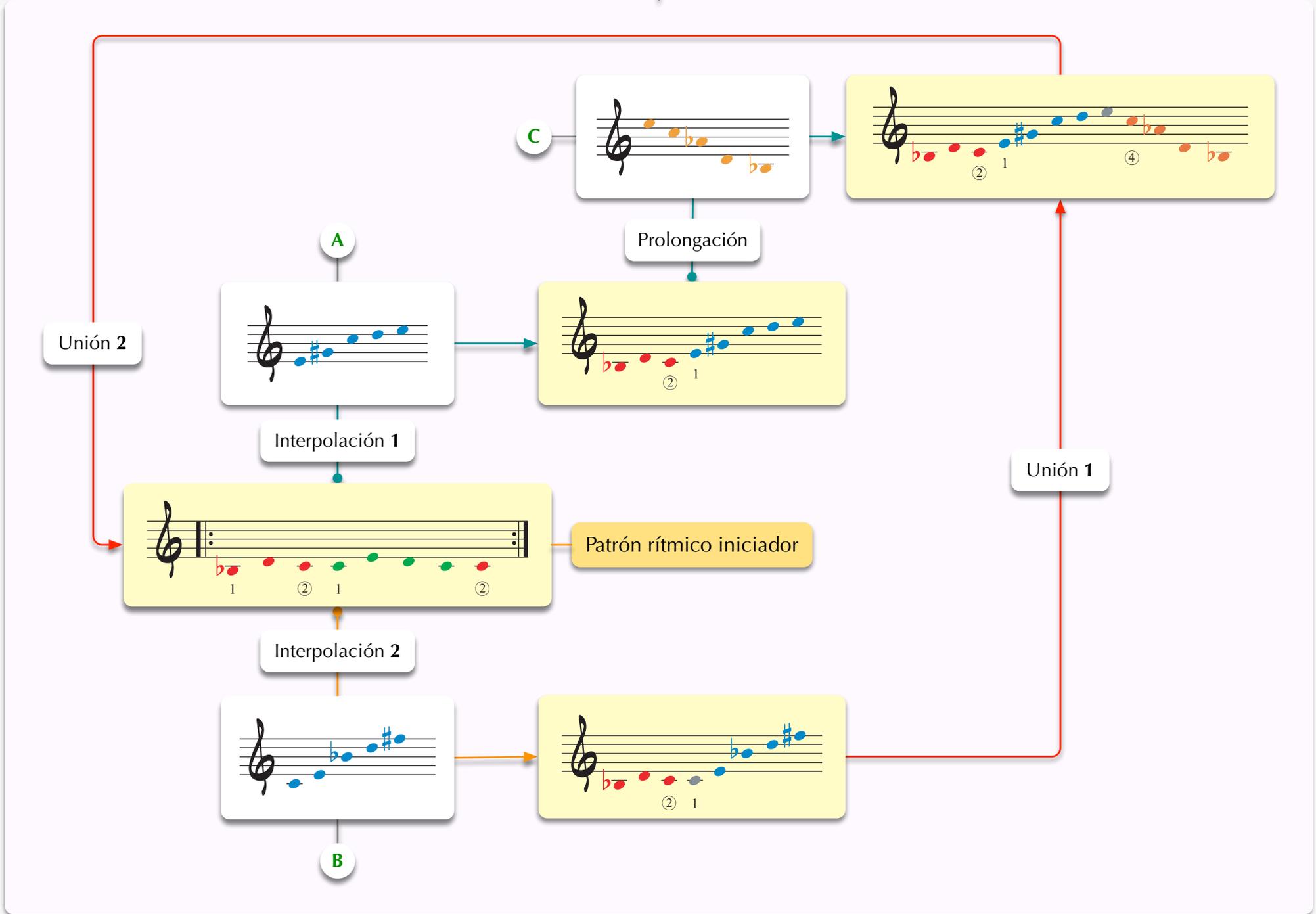
Desarrollo

Ampliación

A musical staff in treble clef with a key signature of one flat. The notes and fingerings are: G4 (4), A4 (blue), B4 (blue), B-flat4 (blue), A4 (grey), G4 (1), F4 (3), E4 (green), D4 (green), C4 (red), B3 (red), A3 (grey), G3 (orange), F3 (orange), E3 (orange), D3 (red), C3 (red), B2 (grey), A2 (grey). Fingerings are circled: 4, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1.

Con pedal rítmico

A musical staff in treble clef with a key signature of one flat, identical to the previous staff. Below it is a bass staff with notes: G3 (red), F3 (grey), E3 (red), D3 (grey).



This musical score is for a piano exercise in G major, consisting of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody is composed of quarter notes with various fingering numbers and circled numbers indicating specific techniques. The bass staff provides a simple accompaniment of alternating red and grey notes. The piece concludes with repeat signs in both staves.

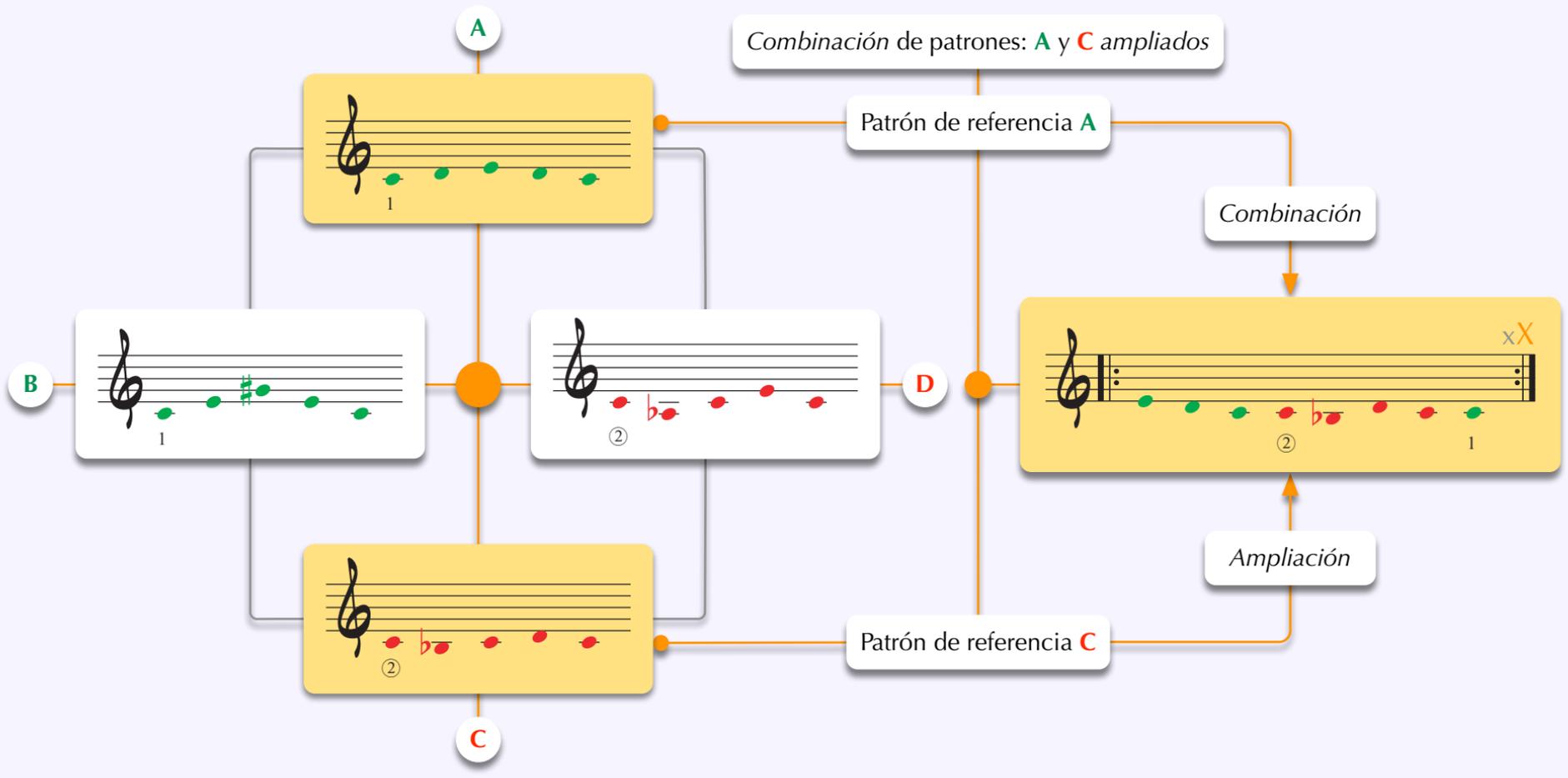
**Treble Staff:**

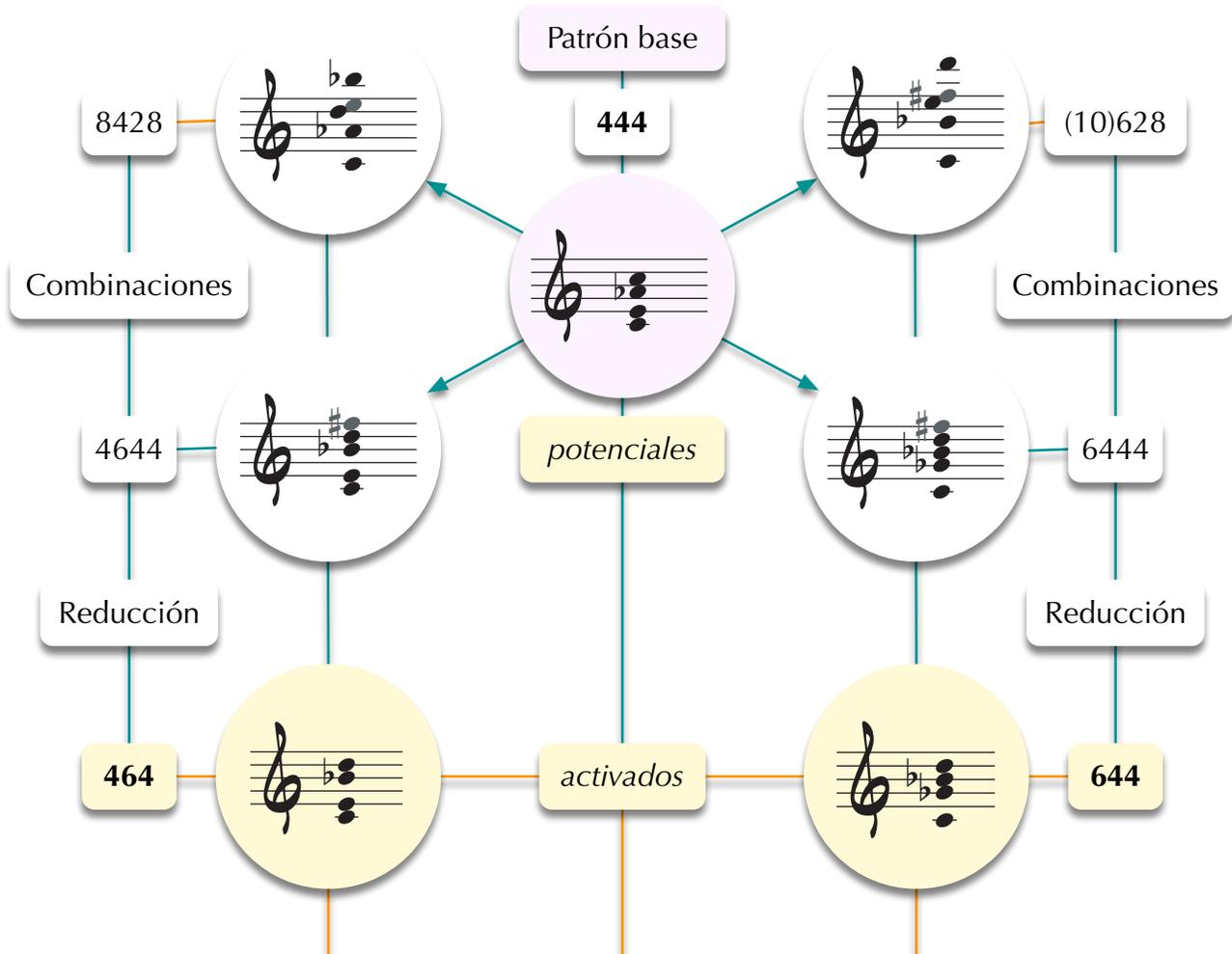
- Notes: G4 (green), A4 (green), B4 (green), C5 (blue), D5 (blue), E5 (blue), F#5 (blue), G5 (blue), F#5 (blue), E5 (blue), D5 (blue), C5 (blue), B4 (blue), A4 (blue), G4 (blue).
- Fingering: 1, 1, 1, ③, ④, 4, ③, 2, 1, 3, ②, 1, ②, 1.

**Bass Staff:**

- Notes: G3 (red), F#3 (grey), E3 (red), D3 (grey), C3 (red), B2 (grey), A2 (red), G2 (grey).

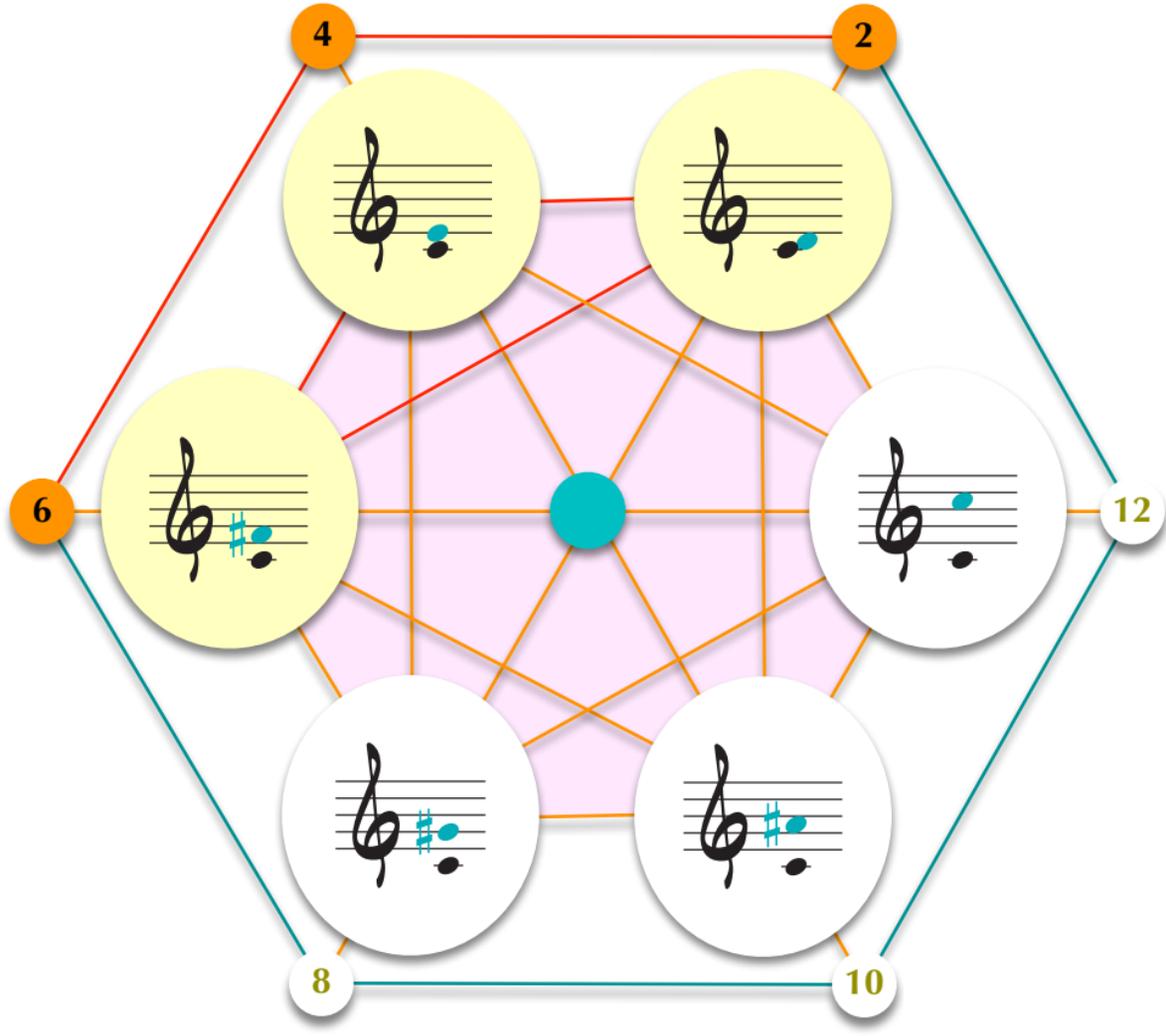
Combinación de patrones: A y C ampliados





1 4 4

A B A C



D

A musical staff in treble clef with five green notes: G4, F4, E4, D4, C4. A blue arrow above the staff points to the left. A circled number 2 is below the first note.

B

A musical staff in treble clef with five red notes: G4, F4, E4, D4, C4. A blue arrow above the staff points to the left. A circled number 2 is below the first note.

C

A musical staff in treble clef with five red notes: G4, F4, E4, D4, C4. A sharp sign (#) is above the F4 note. A circled number 1 is below the first note.

A

A musical staff in treble clef with five green notes: G4, F4, E4, D4, C4. A circled number 1 is below the first note.

Iniciadores

A B

A B

Progresión

Interpolación

Inversión

Inclusión

Variación (rítmica)

Patrón iniciador

②

final

② 1

inicial

3 ②

interior

3 3 ②

Inicial-final

3 ② 1

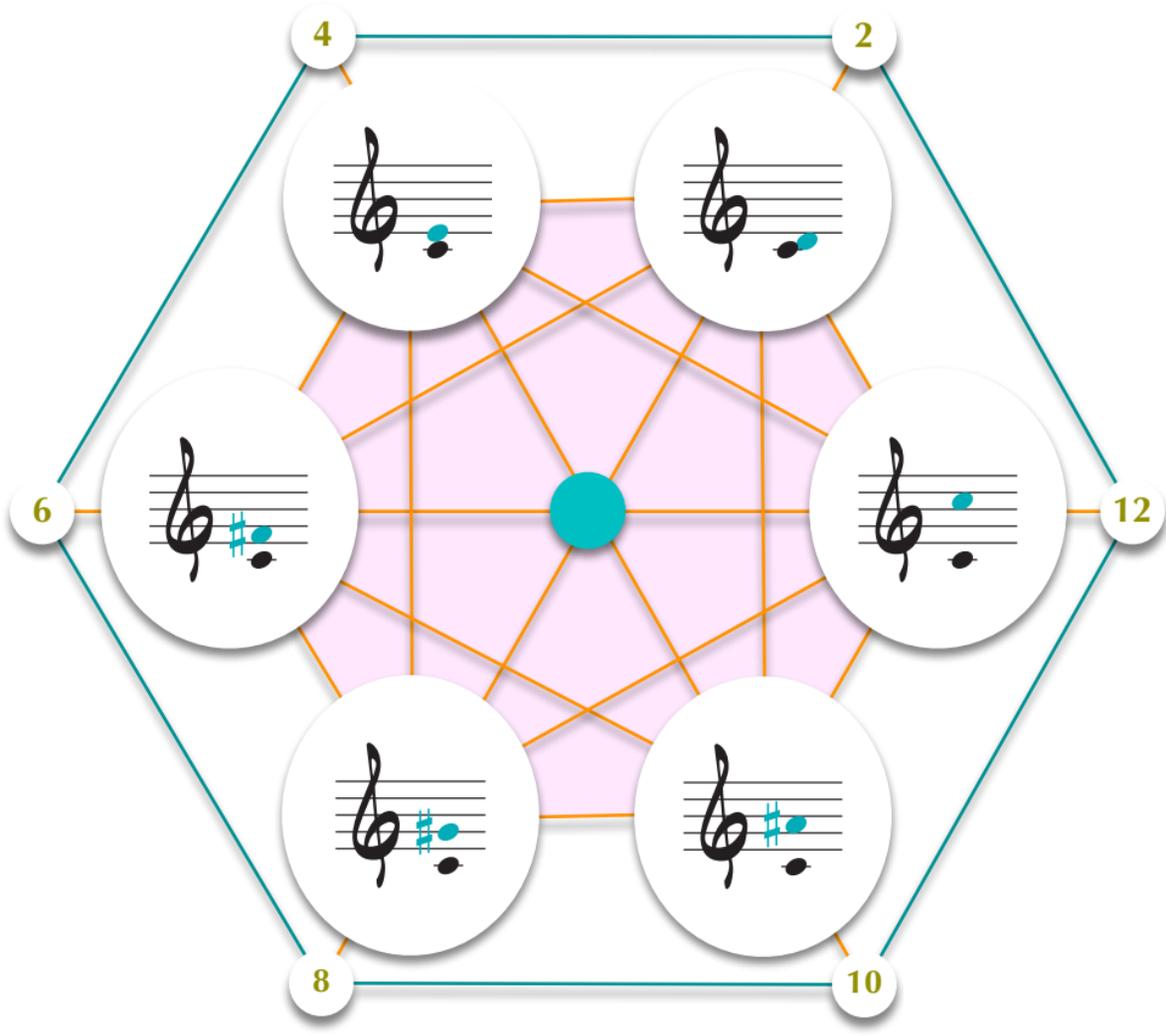
inicial

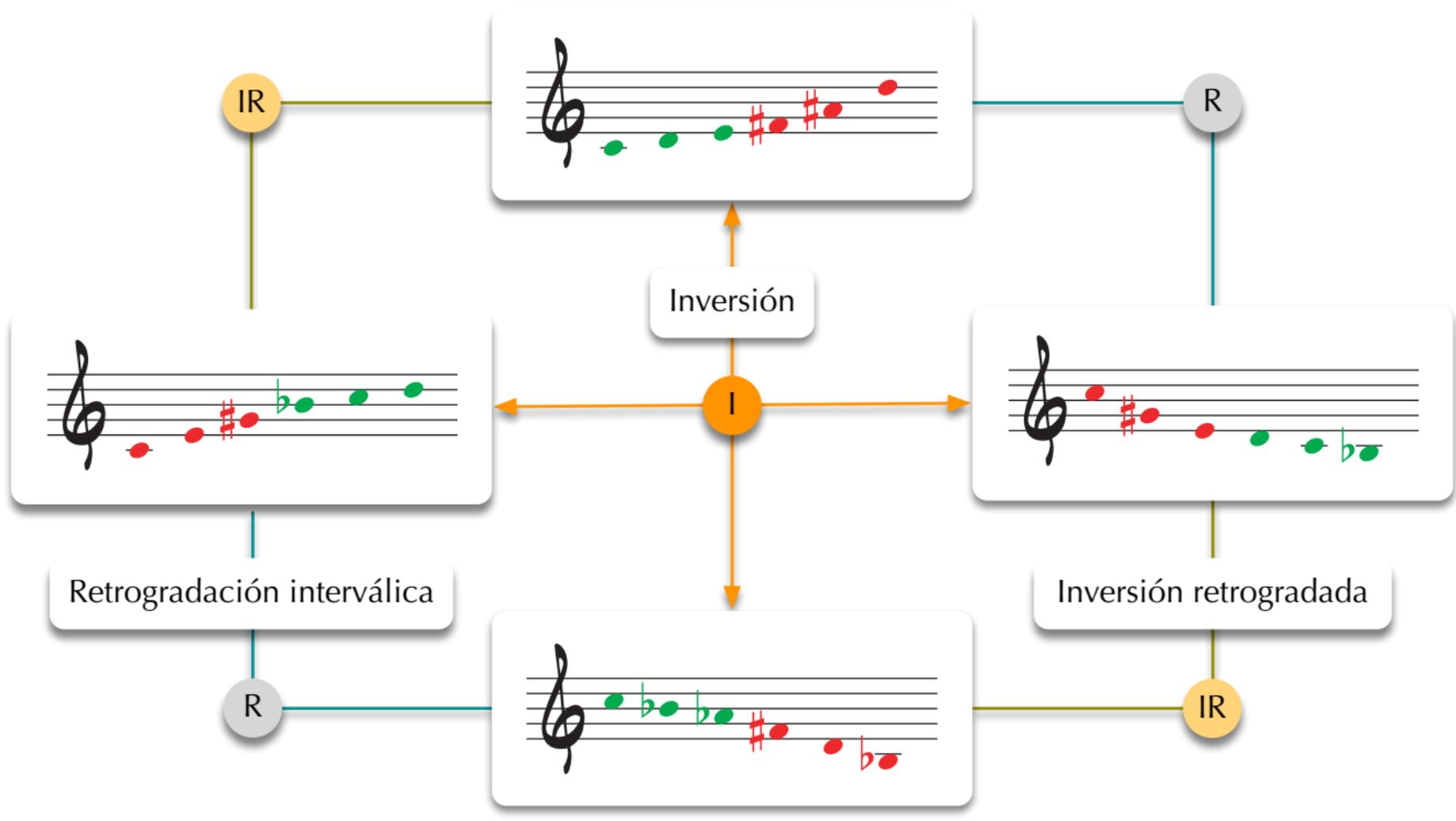
5 3 3 ②

3

Motivos (patrones) que se interpolan

3 ②





This musical score is written for guitar and consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The score is enclosed in a double bar line at both ends. The Treble staff contains a melodic line with various chords and intervals, including a circle with a horizontal line symbol at the beginning. The Middle staff contains a series of notes, some with a circle with a dot symbol, and a thick black bar indicating a sustained or muted section. The Bass staff contains a bass line with a square with two dots symbol at the beginning. Double-headed arrows are placed above the Treble staff and below the Bass staff, indicating specific intervals or techniques. The score is written in a standard musical notation style with a key signature of one flat and a common time signature.

1

Musical notation for the first measure. The treble clef staff contains eight notes: G4 (green), A4 (green), B4 (green), C5 (red), D5 (red with flat), E5 (red), F5 (red), and G5 (green). The bass clef staff contains two notes: C3 (blue) and F3 (blue). A double bar line is at the end of the measure.

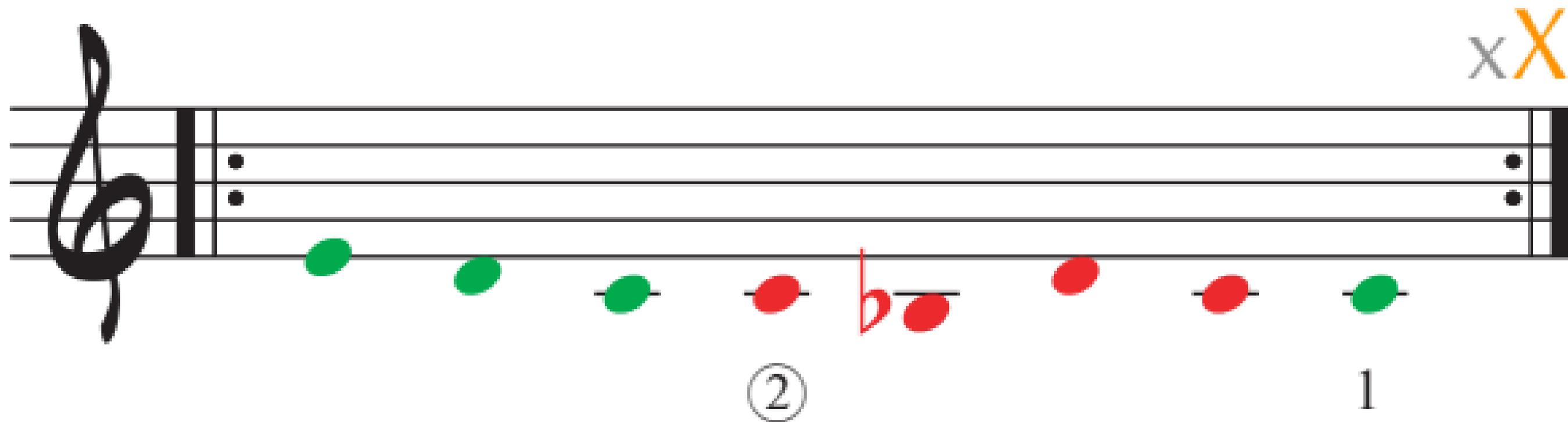
8

Musical notation for the eighth measure. The treble clef staff contains eight notes: G4 (green), A4 (green), B4 (green), C5 (red), D5 (red with flat), E5 (red), F5 (red), and G5 (red). The bass clef staff contains two notes: C3 (blue) and F3 (blue). A double bar line is at the end of the measure.

5

Musical notation for the fifth measure. The treble clef staff contains eight notes: D5 (red with flat), E5 (red), F5 (red), G5 (green), A5 (green), B5 (green), C6 (green), and D6 (red). The bass clef staff contains two notes: C3 (blue) and F3 (blue). A double bar line is at the end of the measure.

Etc.



# Patrones motores

4644

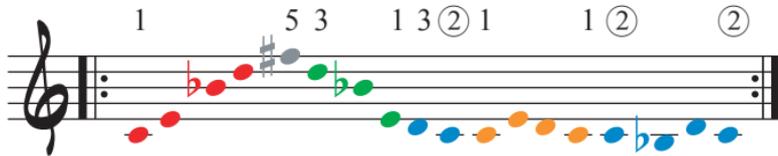
644

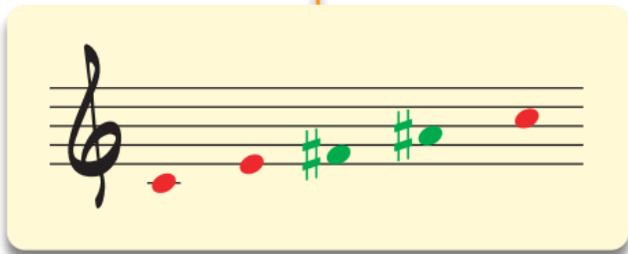
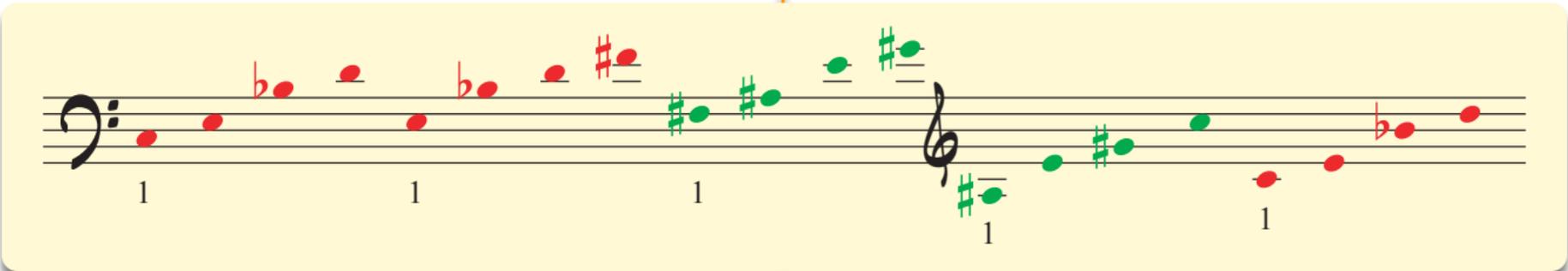
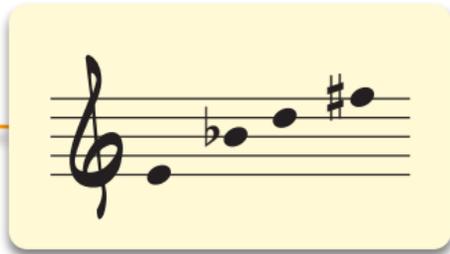
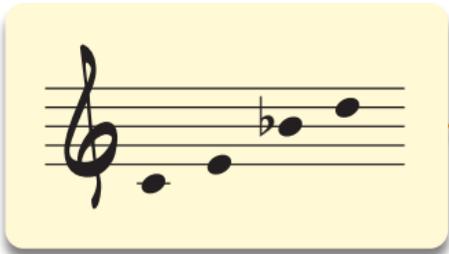
5  
4  
3  
2  
1



5  
3  
2  
1

## Ejemplo





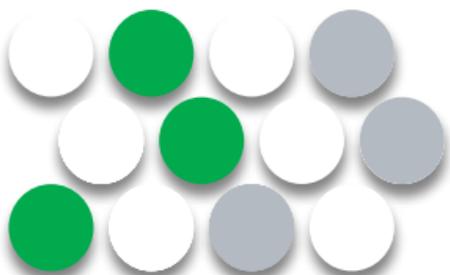
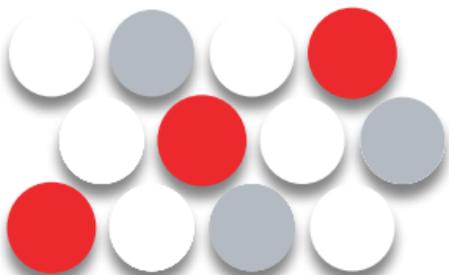
Contorno melódico

This image displays a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a common time signature (C). The score begins with a repeat sign. The melody in the treble clef features several red highlights: a pair of eighth notes (F#4 and G4) in the fifth measure, a pair of eighth notes (Bb4 and A4) in the eleventh measure, and a pair of eighth notes (Bb4 and A4) in the thirteenth measure. The bass clef accompaniment consists of a steady eighth-note pattern, starting with a B-flat note in the first measure and alternating between B-flat and A notes in subsequent measures.

Patrones

44

22



Motivos





A musical staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notes from left to right are: a whole note chord of B-flat and D-flat; a quarter note B-flat; a quarter note D; a quarter note E with a sharp sign; a quarter note chord of F and G-flat; a quarter note chord of G-flat and A-flat; a quarter note B-flat; and a quarter note chord of C and D-flat with a sharp sign.

Variante

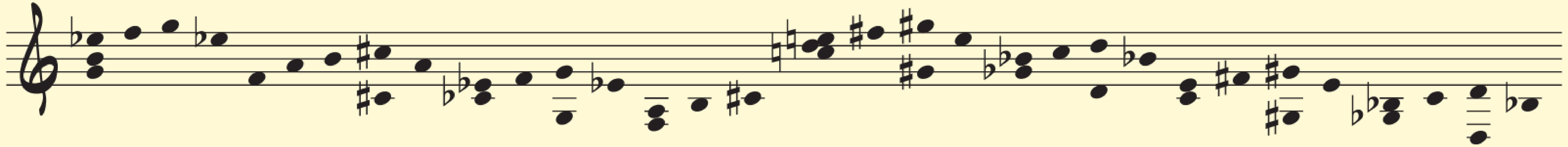
A musical staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notes from left to right are: a whole note chord of B-flat and D-flat; a quarter note B-flat; a quarter note D; a quarter note E with a sharp sign; a quarter note chord of F and G-flat; a quarter note chord of G-flat and A-flat; a quarter note B-flat; and a quarter note chord of C and D-flat.

Variante

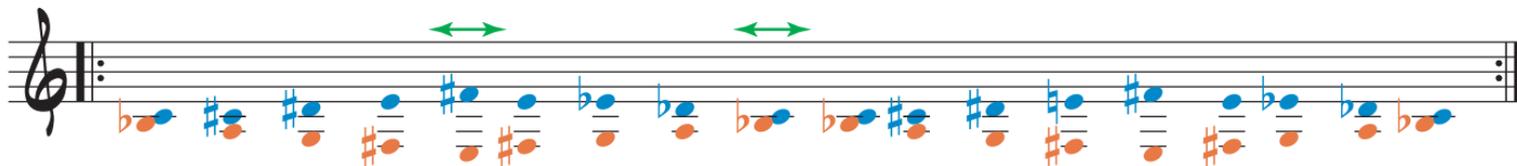
A musical staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notes from left to right are: a whole note chord of B-flat and D-flat; a quarter note B-flat; a quarter note D; a quarter note E with a sharp sign and a red dot; a quarter note chord of F and G-flat; a quarter note chord of G-flat and A-flat; a quarter note B-flat; and a quarter note chord of C and D-flat with a sharp sign. Fingerings are indicated below the staff: 5 under the first D, 4 under the second D, 3 under the first E, and 2 under the first B-flat.

Variante

A musical staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notes from left to right are: a whole note chord of B-flat and D-flat; a quarter note B-flat; a quarter note D; a quarter note E with a sharp sign; a quarter note chord of F and G-flat; a quarter note chord of G-flat and A-flat with a red dot; a quarter note B-flat; a quarter note chord of C and D-flat with a sharp sign; a quarter note chord of E and F-flat; a quarter note chord of G-flat and A-flat; a quarter note chord of B-flat and C; and a quarter note chord of D and E-flat. Fingerings are indicated below the staff: 5 under the first E, 4 under the second E, 3 under the first B-flat, and 2 under the first D.

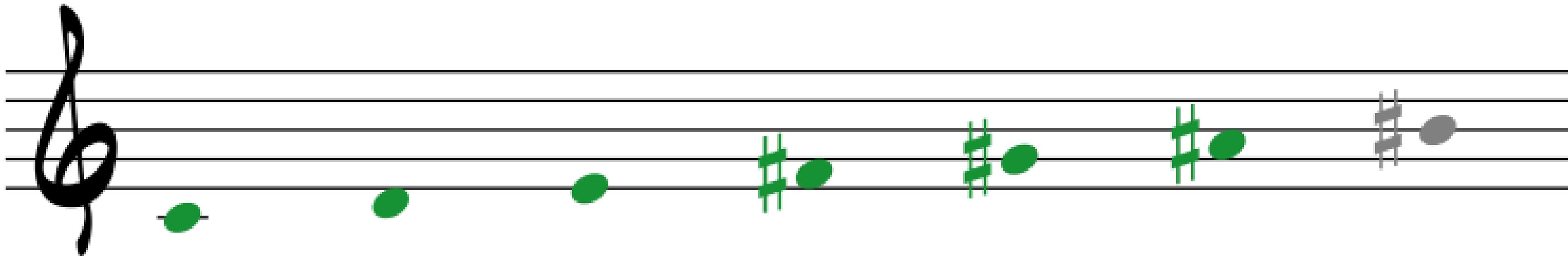


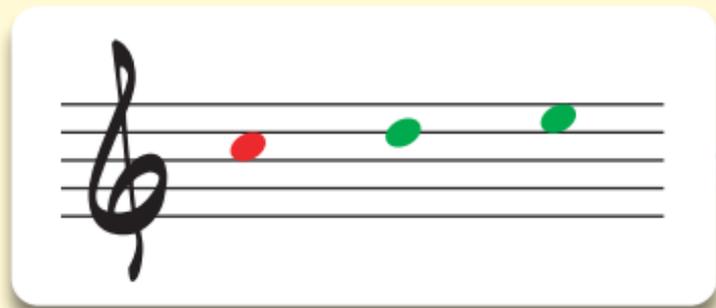
Patrón motor alternado entre dos hileras (MI o MIII)



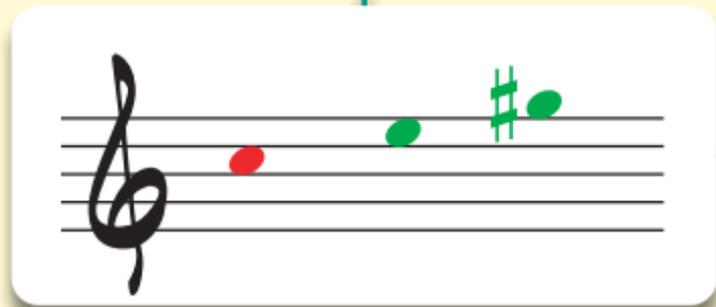
Patrón rítmico



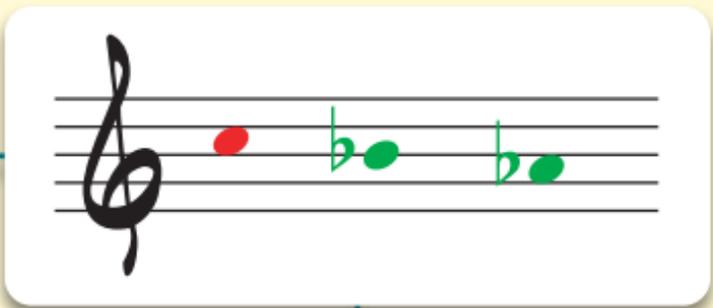




Ascendente

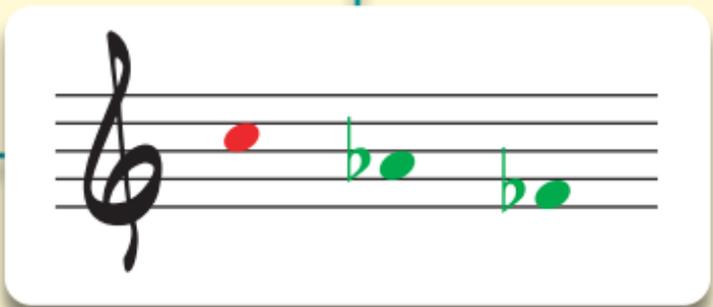


22



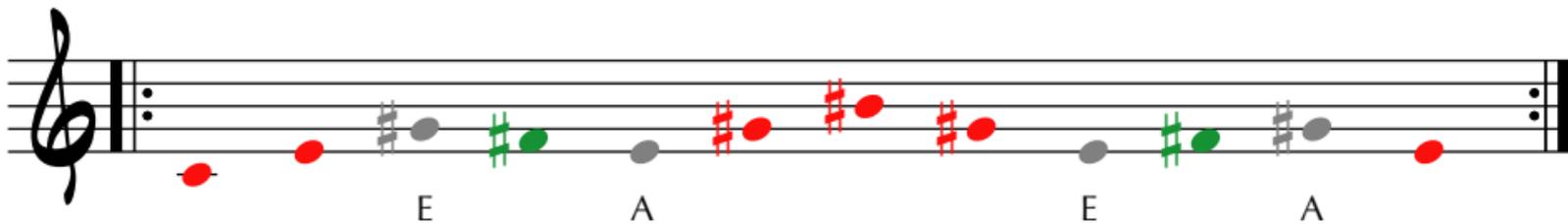
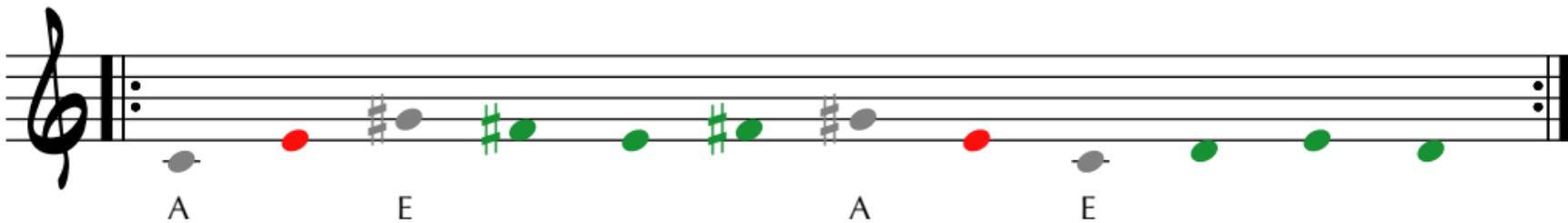
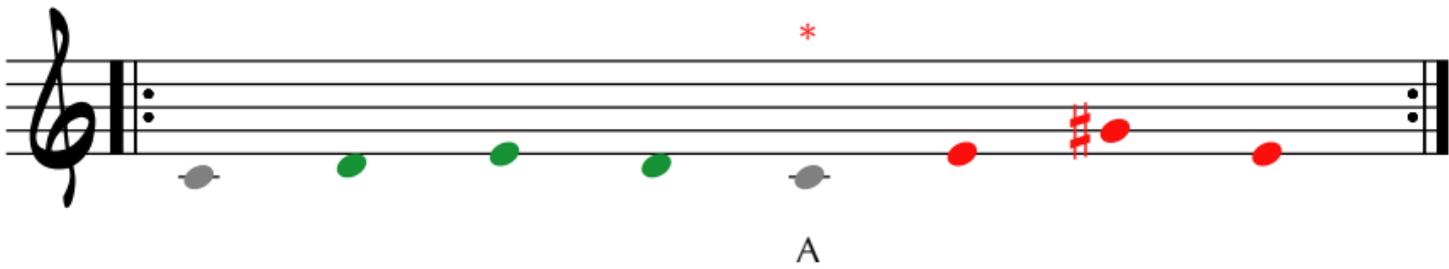
Descendente

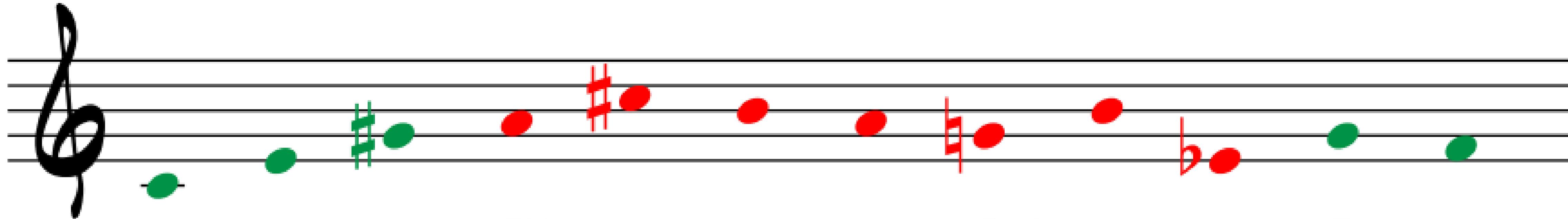
222



44

X12





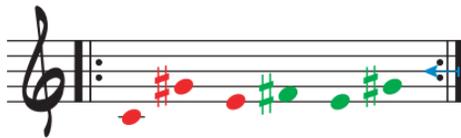
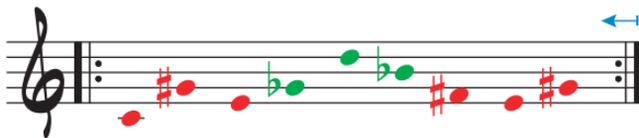
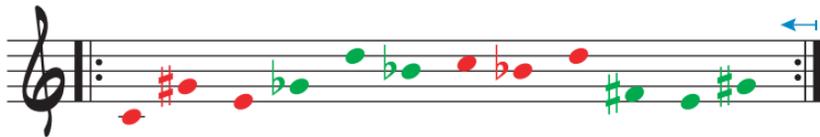
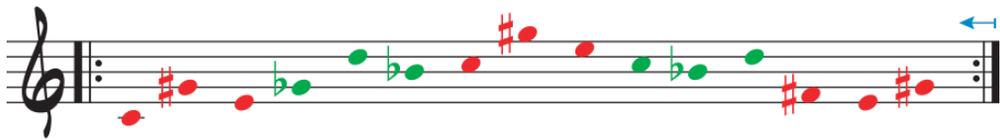
Ci1

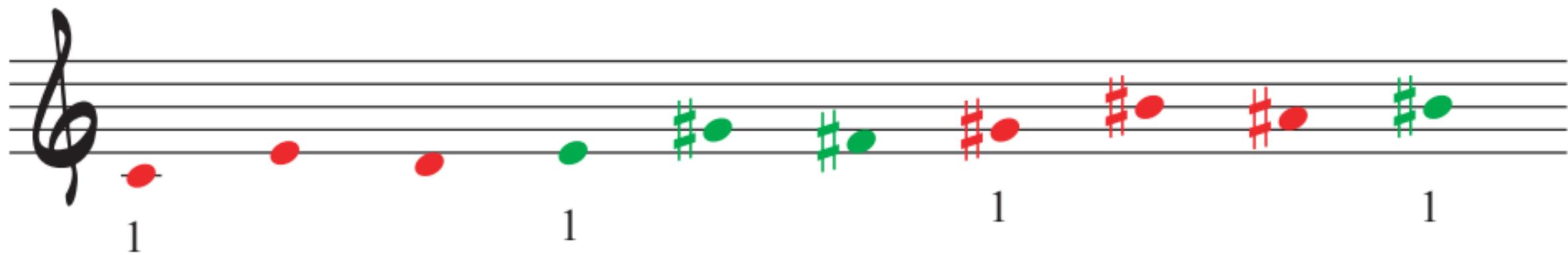
Cs-2

E

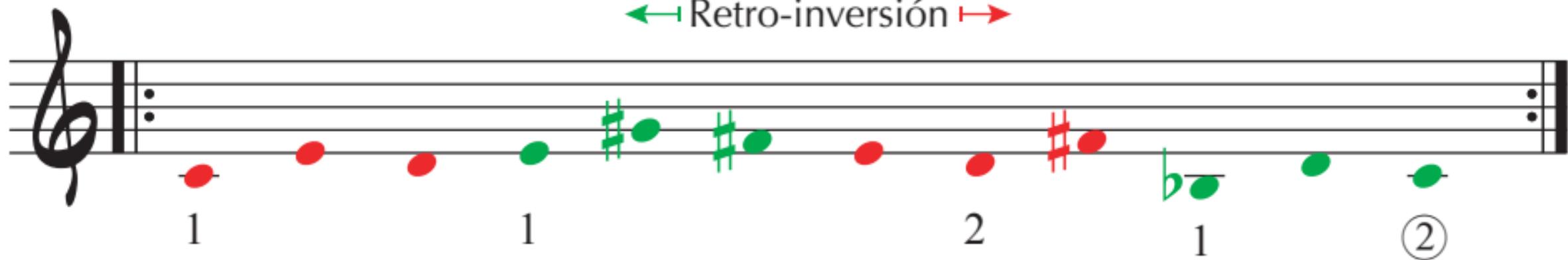
A musical staff in treble clef with a repeat sign. The notes are: G4 (red), A4 (red), B4 (red, with a red sharp sign), C5 (green, with a green flat sign and a red asterisk above it), D5 (green), E5 (green), F5 (green, with a green flat sign), G5 (red, with a red sharp sign), and A5 (red). The label "Ci2" is positioned below the C5 note, and "Cs-2" is positioned below the G5 note.

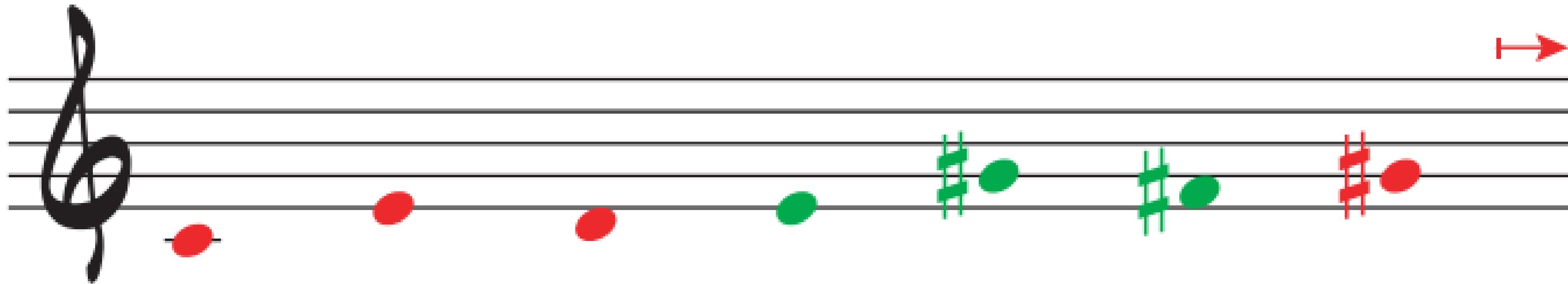
A musical staff in treble clef with a repeat sign. The notes are: G4 (green), A4 (green), B4 (green), C5 (red, with a red flat sign), D5 (red, with a red flat sign), E5 (red), F5 (red, with a red flat sign), G5 (red, with a red flat sign), and A5 (green). The label "Ci2" is positioned below the C5 note, and "Cs-2" is positioned below the G5 note.

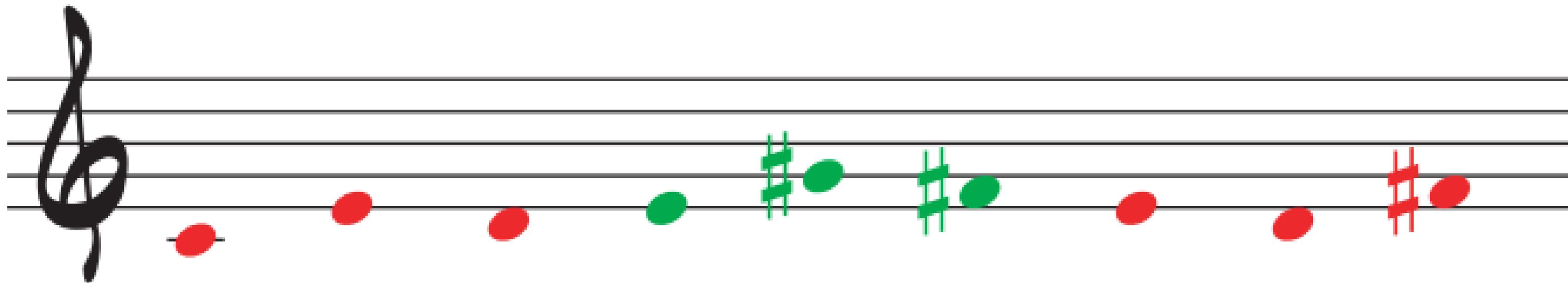


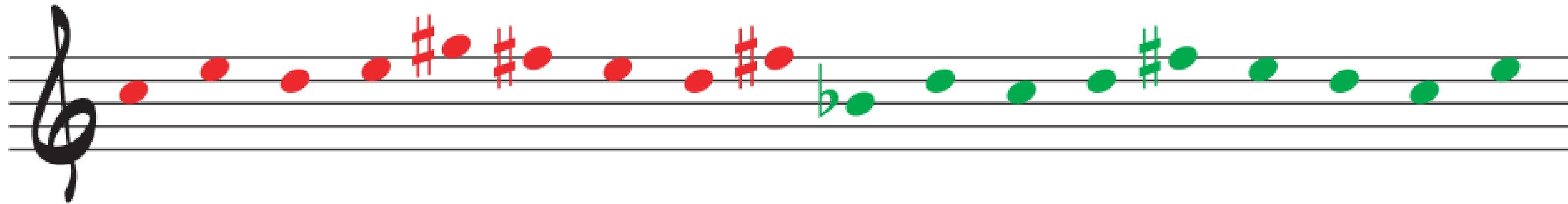


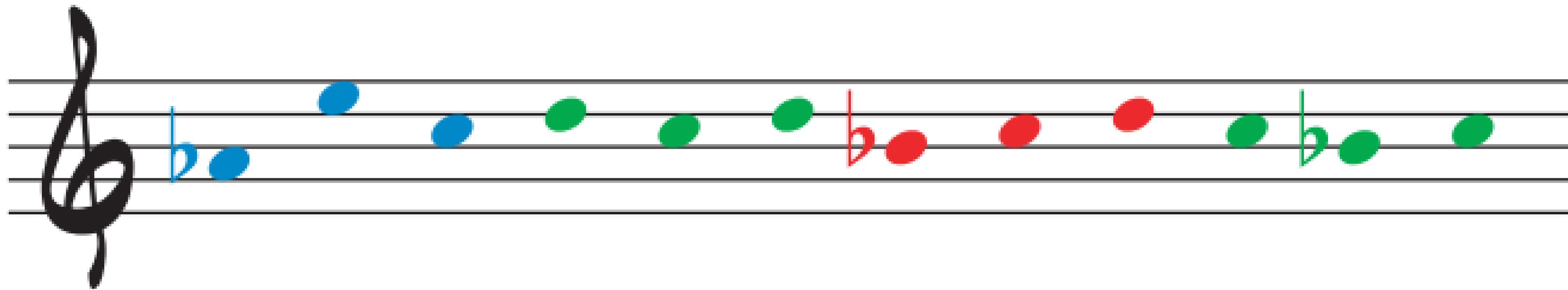
← Retro-inversión →



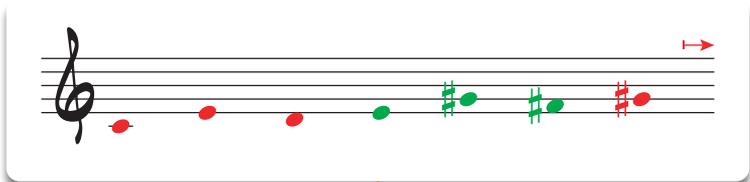




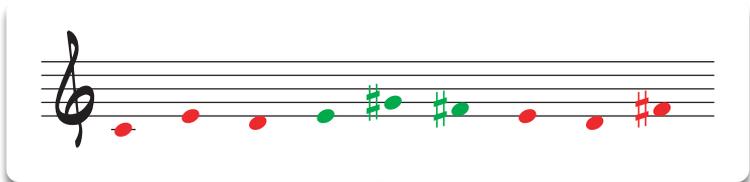
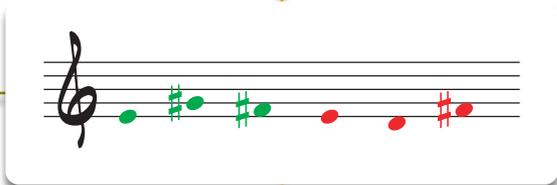




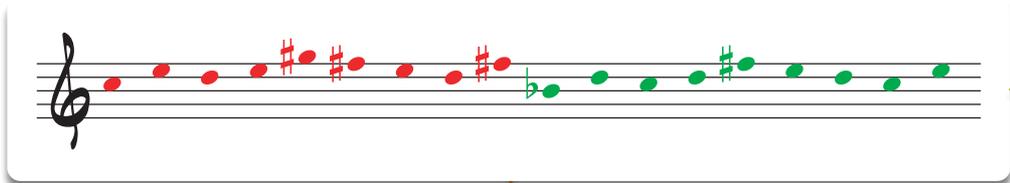
Progresión



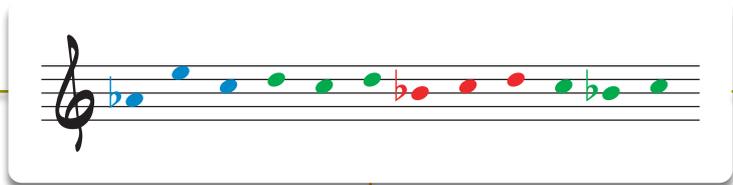
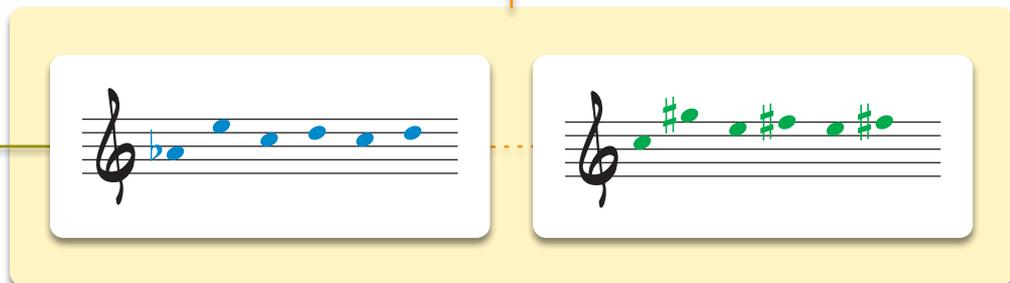
Resolución



Progresión ampliada



Dos opciones



...

The image shows a musical score with two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is divided into two main sections by a vertical line. The first section contains two phrases: 'A' (green) and 'B' (red). The second section contains two phrases: 'C' (red) and 'A' (green). The notes are color-coded: green for 'A', red for 'B' and 'C', and blue for the bass line. The bass line consists of quarter notes with stems pointing down, and some notes are beamed together. The first section has a circled '2' under the second note of the red phrase. The second section has a circled '1' under the first note of the red phrase. A black bar is present above the notes of the second section. A green bracket spans the entire length of the score.

**Section 1:**

- Phrase A (Green):** Treble clef, notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4. Bass clef, notes: G3, A3, B3, C4.
- Phrase B (Red):** Treble clef, notes: C5, B4, A4, G4, F4, E4. Bass clef, notes: G3, A3, B3, C4.

**Section 2:**

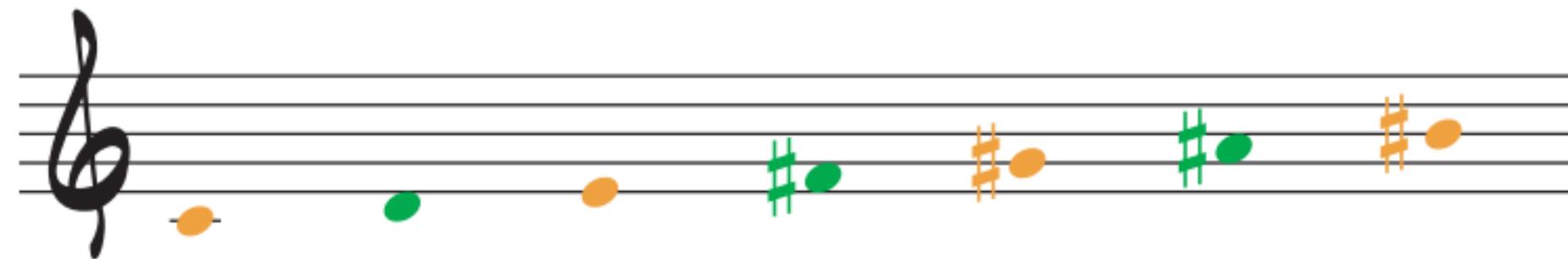
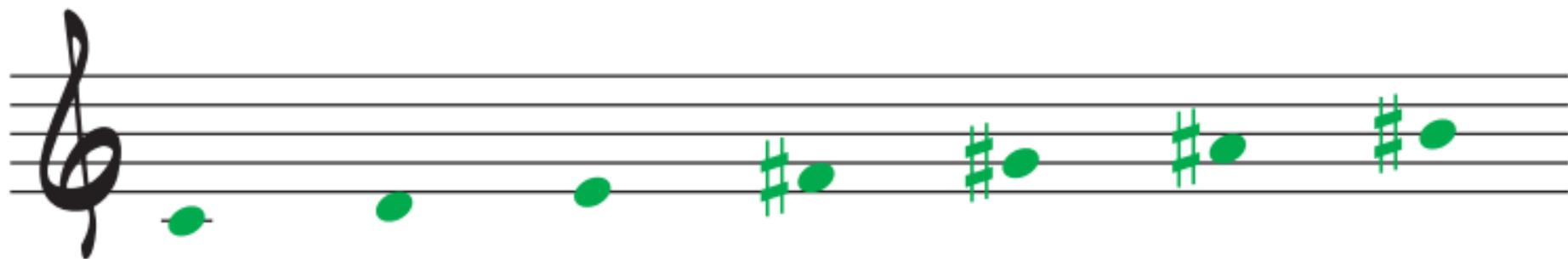
- Phrase C (Red):** Treble clef, notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4. Bass clef, notes: G3, A3, B3, C4.
- Phrase A (Green):** Treble clef, notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4. Bass clef, notes: G3, A3, B3, C4.

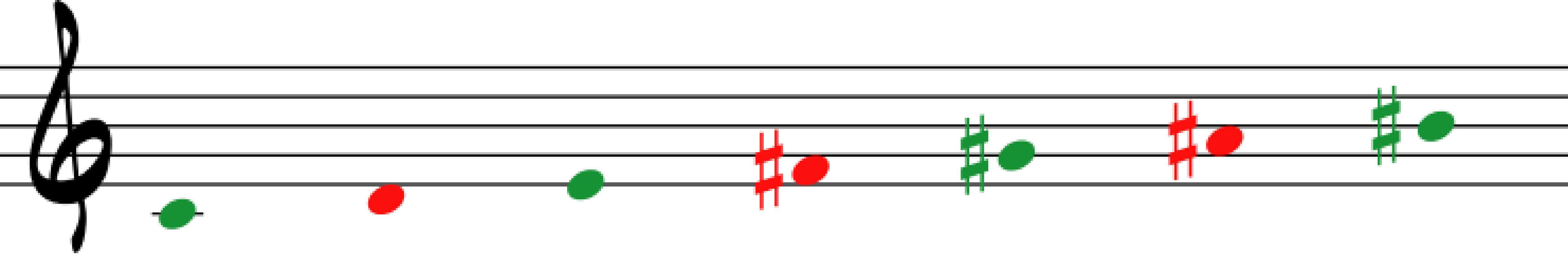
Patrón **222...**

***Sucesión***

Conceptos semánticos *generadores*

***Alternancia***

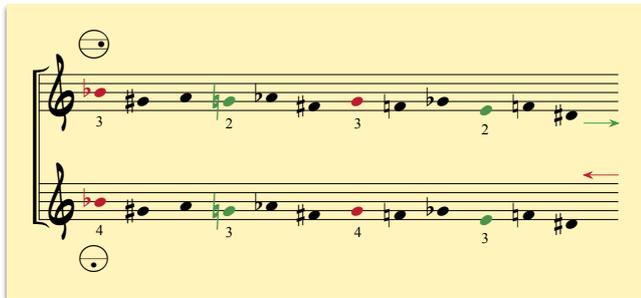




# Introducción

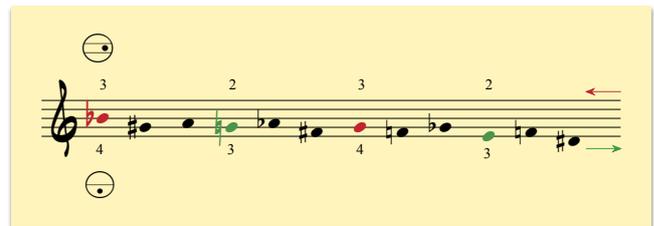
El presente ejercicio, estructurado en tres partes, trata sobre la generación de series simétricas paralelas. A partir de los intervalos 1 y 2<sup>1</sup> se combinan varios tipos de patrones con el fin de desarrollar una, digamos, técnica de movimientos paralelos entre manuales,<sup>2</sup> mediante una digitación basada en esquemas motores integrados (algo equivalente al concepto de *simetría digital* en el ámbito de la digitación).<sup>3</sup>

#### Esquemas motores integrados



Patrones *simétricos* paralelos...

#### Escritura simplificada



Patrón motor *integrado* simétricamente distribuido<sup>4</sup>

Entre los objetivos básicos de este ejercicio está el poder improvisar a partir de patrones motores simétricos con ambos manuales en paralelo. Se parte en principio de esquemas generadores simples (a nivel de activación motora) que posteriormente podrán hacerse más complejos según se automatizan. Aparentemente el hecho de improvisar con ambas manos paralelamente puede parecer que entra en contradicción con un aspecto de la improvisación: cuando son los dedos los que dirigen ésta. Teóricamente no habría problema cuando los patrones motores fueran simétricos (*simetría digital*) pero sí cuando los dedos se movieran asimétricamente (ver ejemplo superior). El paralelismo simétrico asume que una misma idea se activa con ambas manos simultáneamente con la misma facilidad que se activaría en cualquiera de ellas individualmente.

La ventaja de esta técnica interpretativa no radica en hacer oír una idea con más *sonoridad*,<sup>5</sup> sino en la posibilidad de poder transportar y combinar, no la idea en sí, sino sus patrones motores asociados.

<sup>1</sup> En el lenguaje *armónico-tonal*, segundas *menor* y *mayor* respectivamente.

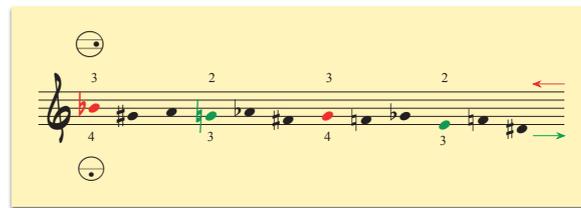
<sup>2</sup> Debido a las diferencias topográficas de los manuales MI y MIII: tamaño, disposición, posición funcional, etc., y como se indica en la nota [4 de la página B-2](#), la *simetría digital* se podrá considerar, en determinadas situaciones (ver ejemplo superior), como una simetría entre *distintos* patrones motores (en principio *asimétricos* a nivel motor pero conceptual y funcionalmente *simétricos*...) que se activan *como si fueran idénticos* (como una misma unidad de acción), mediante el intercambio de roles entre los distintos dedos rectores de ambas manos (asumiendo rol y función, de forma procedimentalmente equivalente: igual correlatividad, velocidad, tiempo de activación y respuesta, etc.) y facilitando un paralelismo, simétrico a nivel motor y sincrónico a nivel rítmico, de tales patrones motores. Ver ejemplo en [página D-2](#).

<sup>3</sup> La simetría digital aparece cuando utilizamos una misma digitación al tocar simultáneamente un mismo fragmento (al unísono o transportado...) con ambas manos: el movimiento de los mismos respectivos dedos en cada mano se activa paralelamente como una misma unidad de acción, como si los procesara un mismo y único sistema de producción...). Puede verse como ejemplo un sencillo ejercicio (desde una perspectiva pedagógica) en la [página II-17](#) del [Método para acordeón](#).

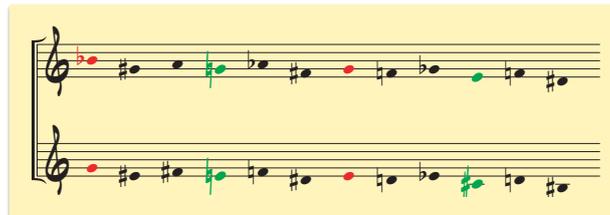
<sup>4</sup> En este caso al *unísono*...

<sup>5</sup> A propósito de este tema, resulta curioso observar (y también comparar...), dentro de esta asimétrica ergonomía-funcional de los manuales, la *idea* (o el *hecho*...) de que al *joven* estudiante de acordeón (o, a veces, al *joven* enseñante de acordeón...), en un momento determinado de su aprendizaje, le ha costado entender, pareciéndole algo absurdo,

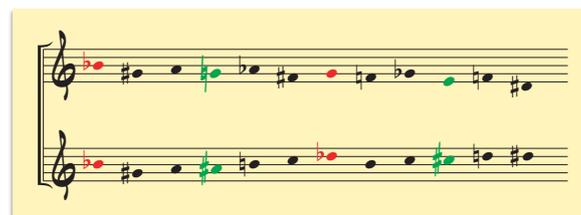
Algunos ejemplos de patrones motores integrados:



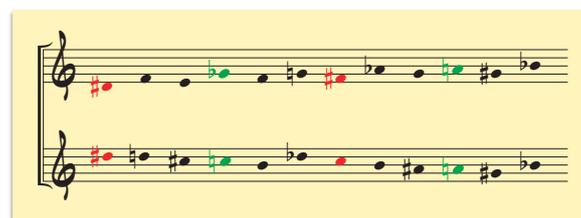
Patrones motores integrados



Con transporte (-3)



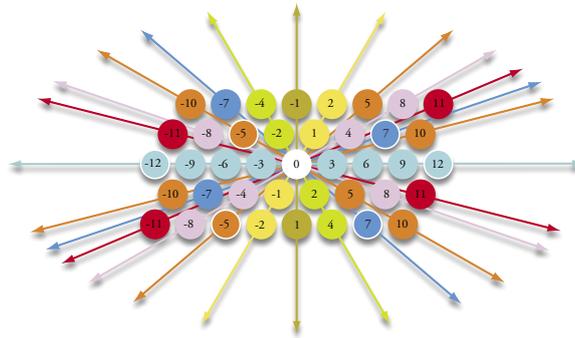
Movimientos contrarios de patrones combinados



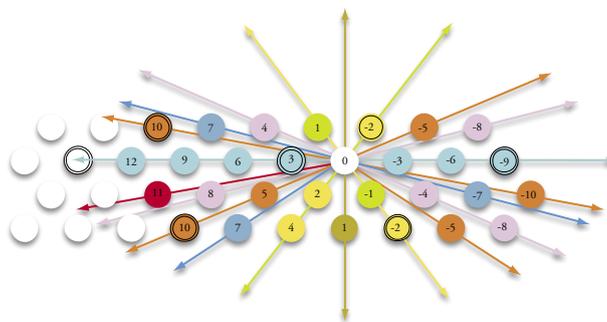
Movimientos contrarios retrógrados (lectura inversa del ejemplo anterior)

(tanto *idea* como *hecho*) el recurso interpretativo de *doblar* (u *octavar...*) con la mano izquierda (mano no-*diestra*...) lo que hacía la derecha (*diestra*), quizá pensando que podría hacerlo más *fácil*-mente con un simple cambio de registro *octavador* (obviando la función de la *registración*, sin percatarse de lo importante que es para la *sonoridad* de su instrumento la característica acústica *distintiva* que representa la *espacialización* sonora de sus manuales), mientras tanto, el *joven* pianista (y por extensión el *viejo* organista, cargado con todos sus *manuales*, *pedales* y *registros*...) sin embargo, asumía(n) sin problemas (con su encarnado y *sacrificado* sentido técnico del esfuerzo...) la dificultad de duplicar (a pesar de la colocación simétricamente *inversa* de sus manos sobre un mismo y único manual...), no solo la octavación de una misma idea (a menudo paralelamente octavada (*octavas paralelas*...) mediante el juego articulario integral de sus antebrazos, manos y dedos), sino la duplicación de esquemas motores bastante mucho más complejos. Quizá sea esta especie de sentido *práctico* del *joven* acordeonista (o *joven* profesor...) lo que en su momento hubiera podido haberles planteado problemas a la hora de tener que tomar determinadas decisiones (argumentalmente justificadas) para elegir (o *editar*...) la interpretación de determinadas obras, concebidas (por tales *sacrificadas* concepciones *pianísticas*) para su instrumento. Puede verse un ejemplo sobre esta problemática en la *re-transcripción instru-mental* para piano (y también *re-transcripción inter-modal* para acordeón...) de la *Metamorphoses* de Lundquist en sus *enérgicas* frases retrogradadas cadenciales (*frenético*, *resoluto*, *furioso*, etc.): [páginas 11-12](#) (1997 - AUGEMUS-2001), [páginas 9-10](#) ([manuscrito para piano solo - STIM/Svensk Musik-1996](#)) y [página 14](#) de la versión para acordeón (Hohner-1965).

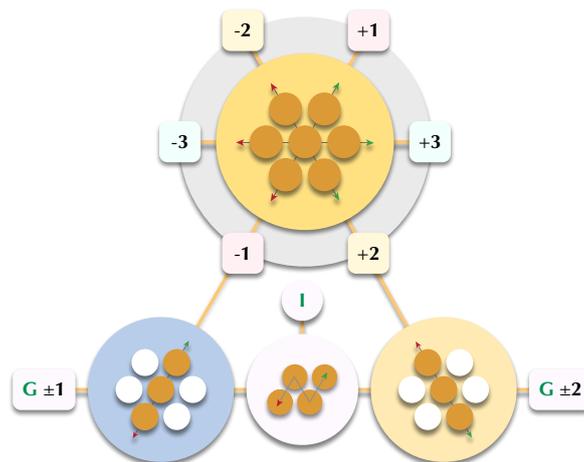
### Gráficos de esquemas tenidos en cuenta



Matriz MI



Matriz MIII



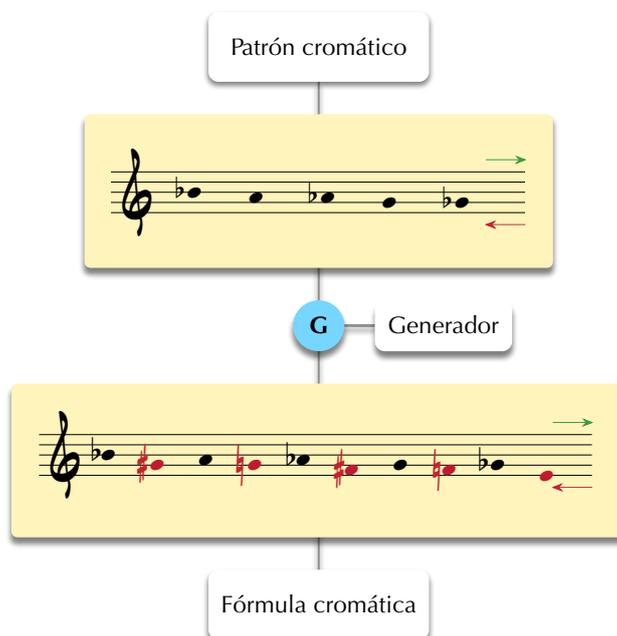
Modelo de esquema generador para MI (ver ejemplo de aplicación: [página C-3](#))

# Ficha 1

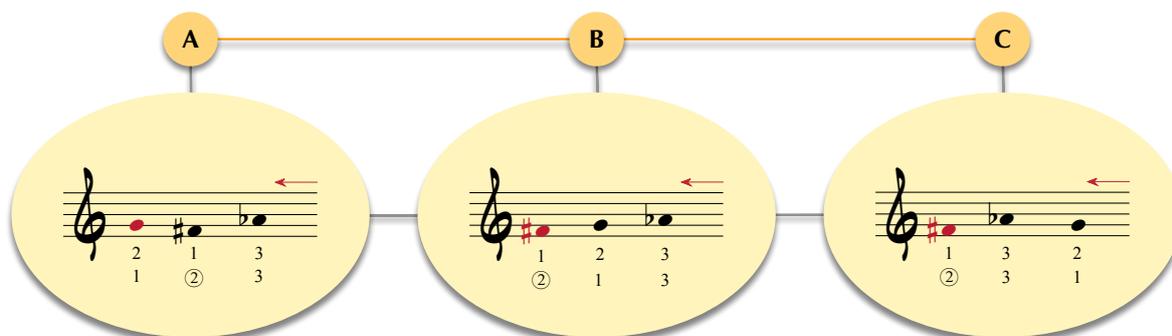
Generación de series a partir de patrones cromáticos combinados de tres elementos

Pasos para la realización de este primer ejercicio:

1 Empecemos aplicando un *generador*<sup>1</sup> a un patrón cromático (en este caso un patrón **111...** descendente) para crear una *progresión* (*patrón progresivo...*) que nos sirva de ejemplo inicial:



2 Si agrupamos, en unidades de tres elementos consecutivos, las posibles combinaciones de tales elementos, podremos establecer distintos patrones motores:<sup>2</sup>

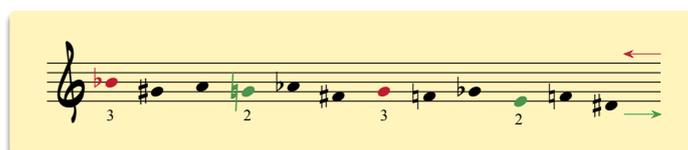
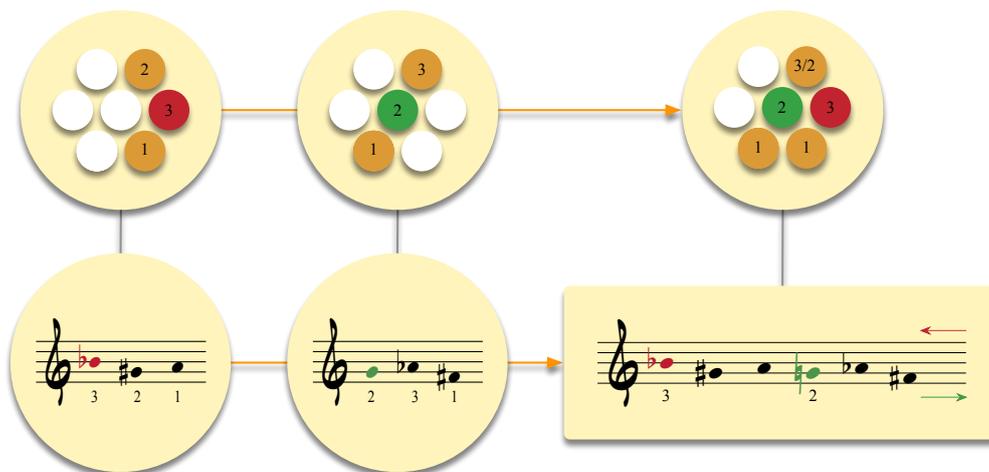


Tipos de patrones motores: 12 (4x3)

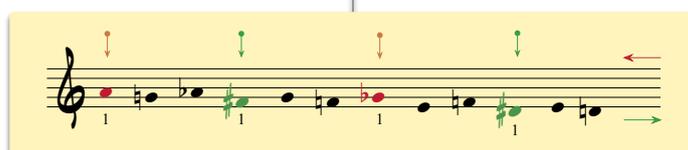
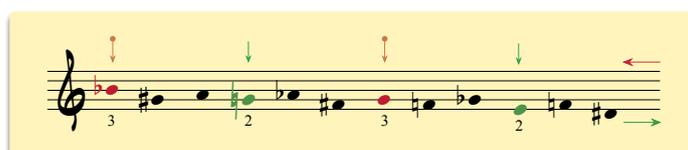
<sup>1</sup> El *generador* (fórmula) aquí podría consistir en añadir una especie de *apoyatura ascendente* a cada tono de la serie *descendente*, o viceversa... (visto desde otra perspectiva algo más compleja: la iteración alternada de la propia serie temporalmente desfasada ver [página E-4](#)). Esta última concepción plantearía diversos problemas motores según se realizase su sincronización con uno o dos manuales (MI-MIII)...

<sup>2</sup> Se tendrían en cuenta 12 tipos de patrones motores: 4 por cada grupo (A, B o C), según la utilización de 3 a 5 hileras y según su retrogradación motora (lectura *inversa*). Los patrones consistirían, desde el punto de vista motor, en la alternancia de los dedos 1 y 2 (el 3 se mantendría fijo...) con el fin de utilizar la 4ª o 5ª hileras para una mejor *correlatividad* motora que facilitase la automatización de dichos patrones...

3 Ahora podremos agrupar como *bloques motores* los distintos *patrones* resultantes (vistos en el paso 2) convirtiéndolos en *patrones tonales* y éstos en *patrones progresivos* (*dinámicos...*), listos para su procesamiento:<sup>3</sup>



Fórmula progresiva (patrón *dinámico*)



Distintos agrupamientos motores<sup>4</sup>

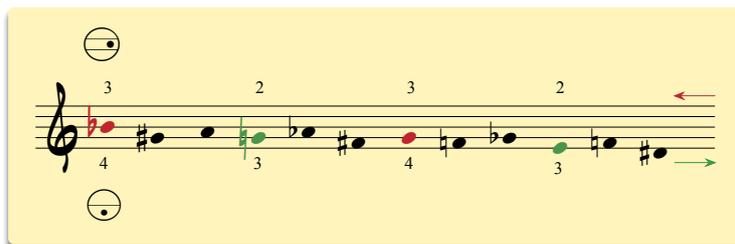
Símbolos



<sup>3</sup> Procesamiento a nivel auditivo, motor, semántico, visual, etc.

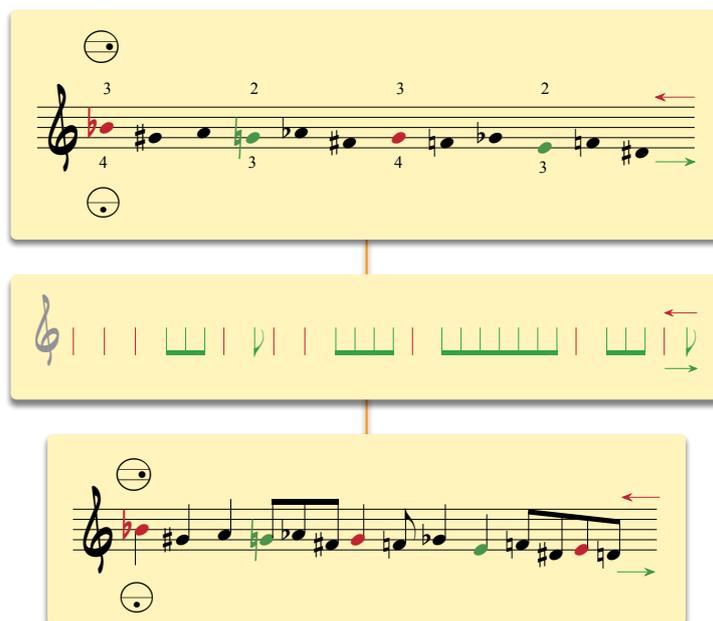
<sup>4</sup> La *dominancia* de los dedos *rectores* (en principio pulgar derecho y tercer dedo) así como la correlatividad motora de éstos, podrán determinar la distribución motora de los patrones en estos ejercicios...

4 Las posibilidades de *sincronizar* al unísono (u otros intervallos...<sup>5</sup>) ambos manuales quedarían así:



Patrón motor sincronizado (al *unísono*) entre manuales (MI-MIII)<sup>6</sup>

5 Y aplicando un patrón rítmico tendremos un *patrón dinámico ritmificado*:



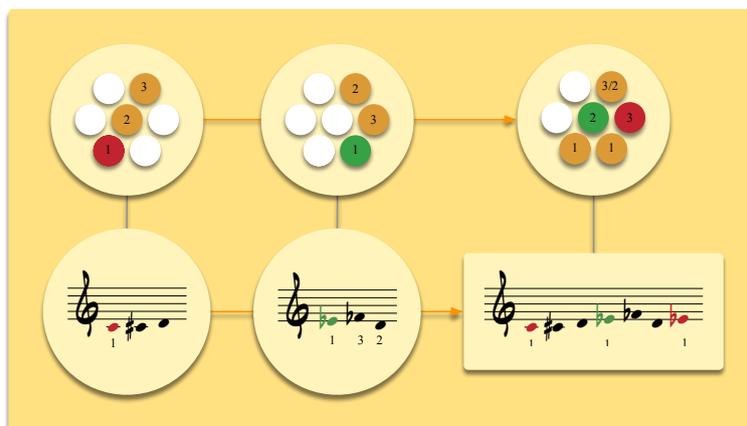
Ejemplo de patrón *ritmificado*

<sup>5</sup> Ver ejemplos en la [página A-2](#).

<sup>6</sup> El índice de la mano izquierda puede (suele...) asumir el papel *rector* del pulgar izquierdo en los movimientos sincrónicos de patrones paralelos distribuidos entre manuales...

### Distintos agrupamientos motores

Ejemplo de dos concepciones motoras de un mismo agrupamiento de patrones



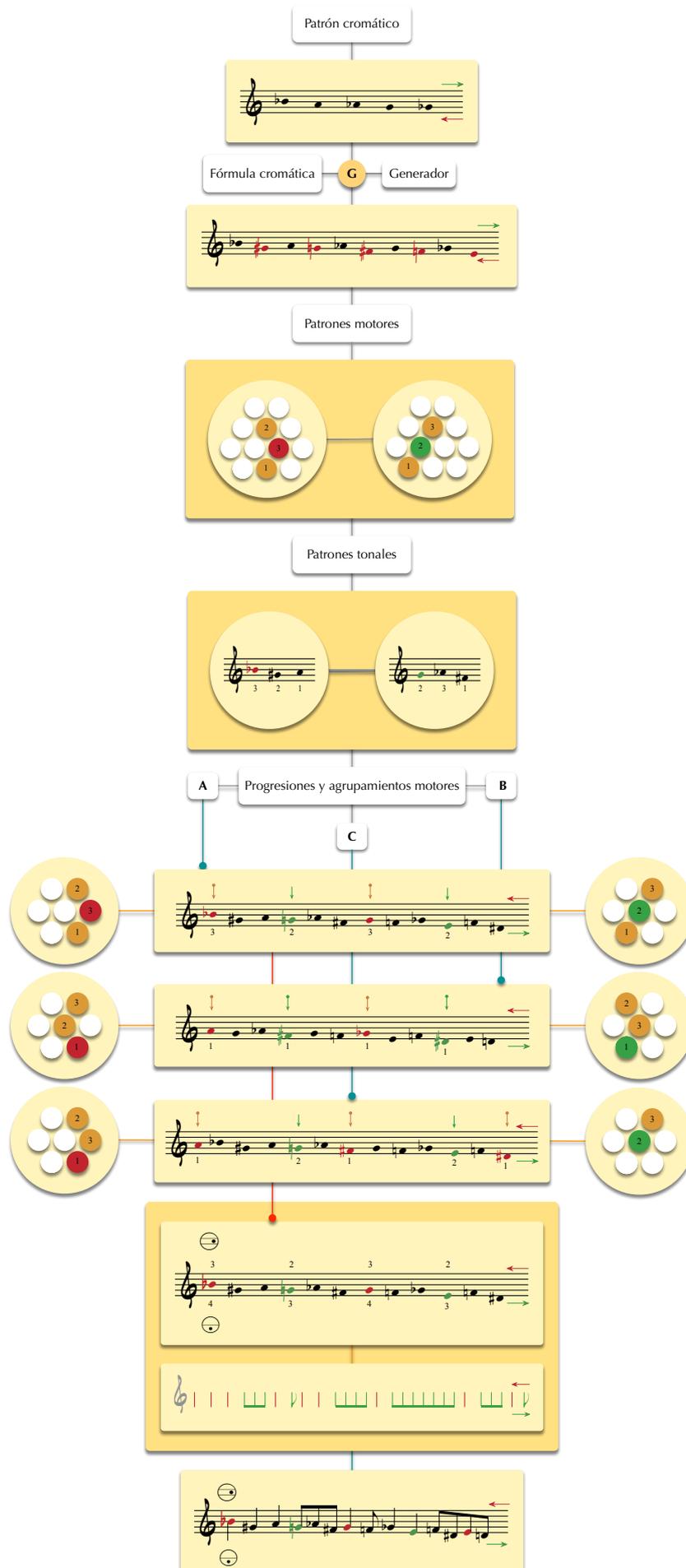
A grid of musical staves showing various rhythmic groupings and patterns. Each staff includes notes, fingerings, and arrows indicating direction or emphasis.

Ejemplo de grupamientos motores

Los diferentes agrupamientos (como los del presente ejemplo) implican la activación (y disponibilidad) de diversos patrones motores caracterizados por los distintos roles de sus dedos rectores, (como dedos activadores...) *ritmificando*, en principio mentalmente, mediante una acentuación implícita (*intencional...*)<sup>7</sup> el desarrollo de los mismos. Los patrones de acentuación (en el ejemplo irregulares, de tres y cuatro elementos) se combinarán en bloques rítmicos en función de su facilidad de activación.<sup>8</sup> Un objetivo en estos ejercicios sería poder controlar la acentuación como un recurso independiente de la propia articulación de los patrones agrupados (una vez automatizados), disponiendo de atención suficiente para poder improvisar rítmicamente sobre los mismos.

<sup>7</sup> Esta *intencionalidad* puede hacerse perceptible (explícita) mediante la intensidad de la *pulsación* (aplicación de *fuerza* en la articulación integrada y sincrónica del conjunto *dedo-antebrazo...*): ver tema relacionado, desde una perspectiva pedagógica (dinámica digital), en la [página I-47](#) del [Método para acordeón](#).

<sup>8</sup> Se han excluido en el ejemplo los agrupamientos motores funcionalmente menos *probables*: menos correlatividad, cambio de nota consecutiva de un mismo dedo, etc.

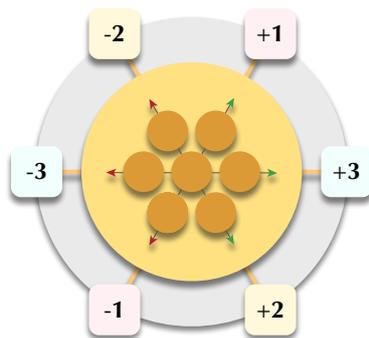


Esquema conceptual (resumen gráfico de la primera parte: B1/B5)

# Ficha 2

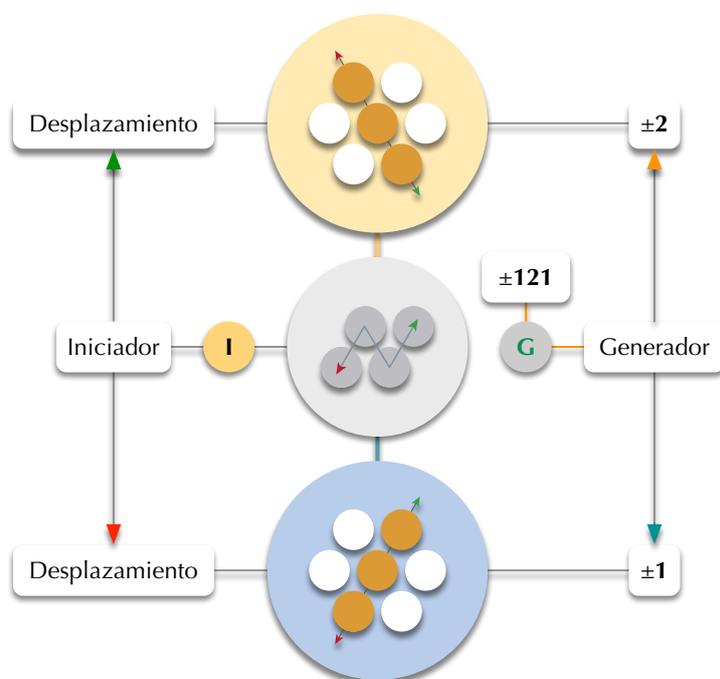
Generación de series dinámicas a partir de intervalos 1 y 2  
(Patrones dinámicos)

### Generadores dinámicos<sup>1</sup>



Módulo generador: esquema estructural con tres patrones interválicos

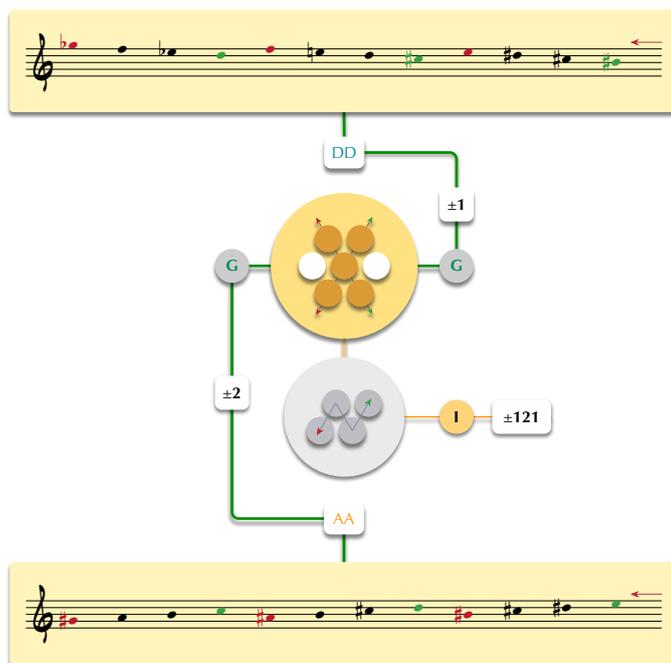
### Generador dinámico: ejemplo de esquema conceptual



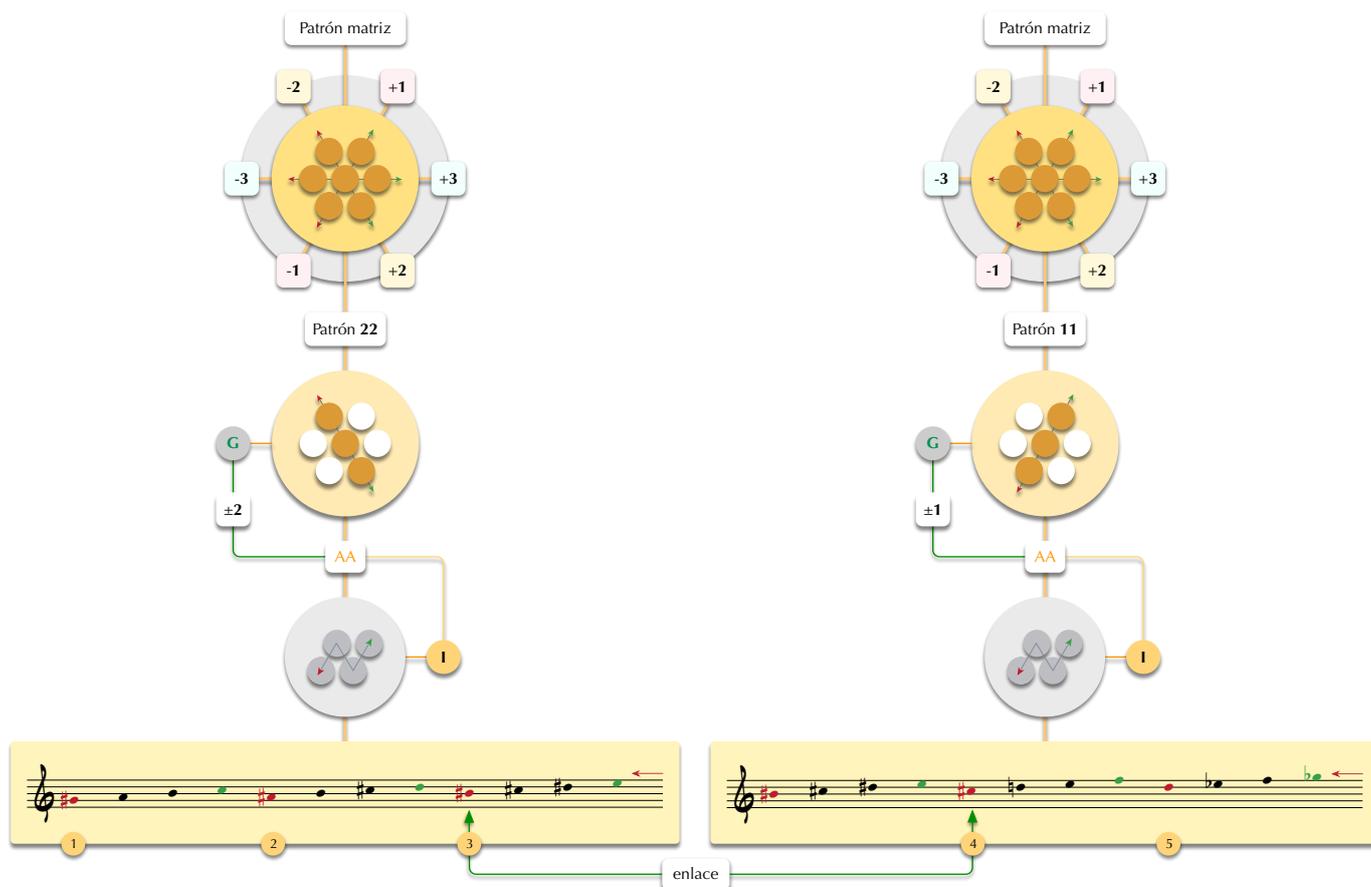
Esquema generador: iniciador con dos patrones interválicos

<sup>1</sup> A partir de un iniciador (en el ejemplo **121**, ascendente o descendente, A o D) el *generador dinámico* (a diferencia del *generador dinámico variable*...) crea una progresión regular (A o D) de desarrollo lineal y simétrico.

### Generadores dinámicos

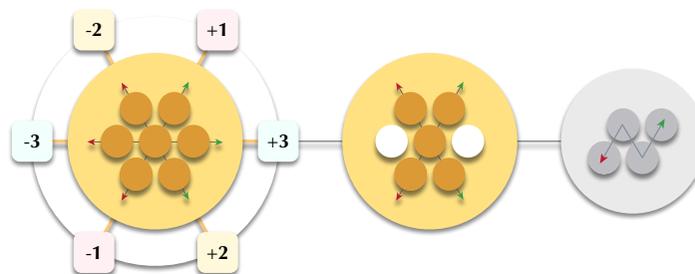


### Ejemplo con dos patrones dinámicos

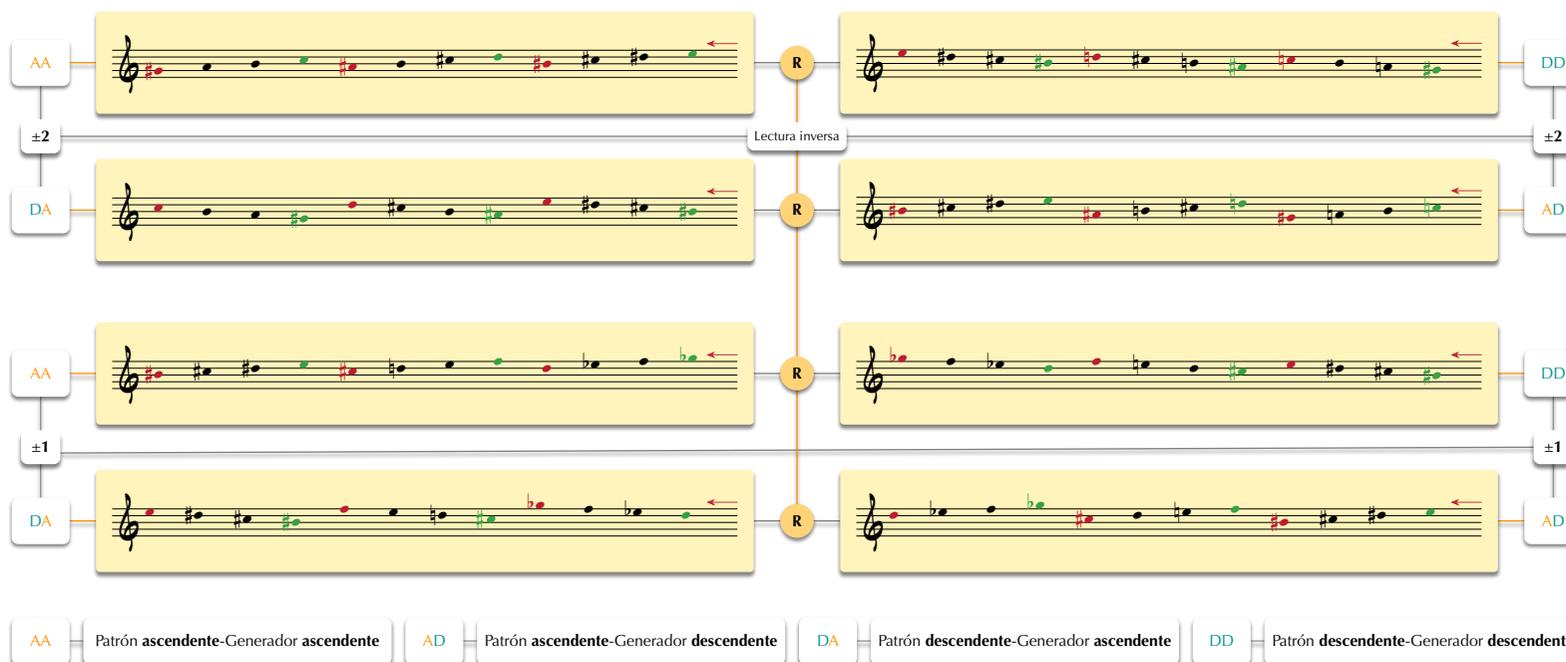


Ejemplo con cambio de patrón<sup>1</sup>

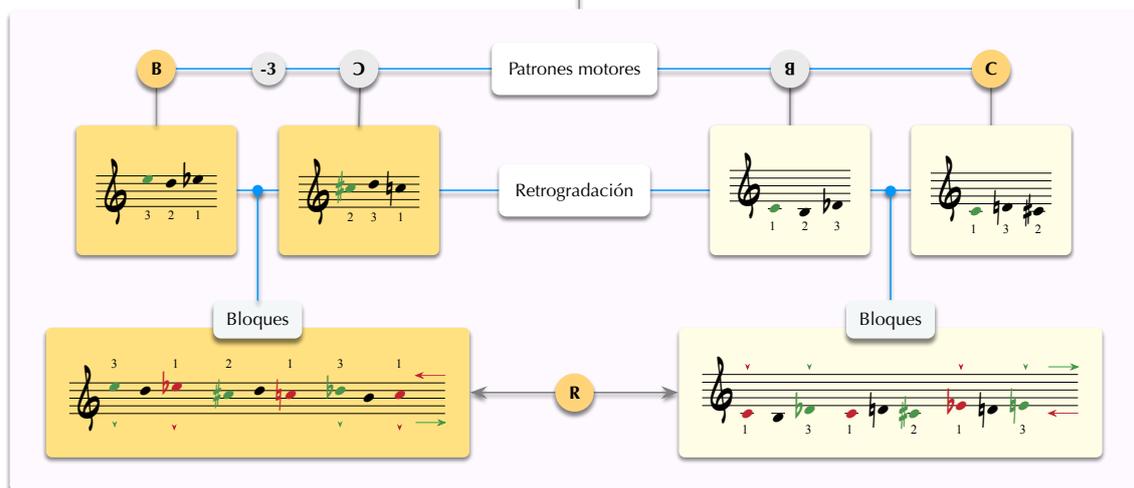
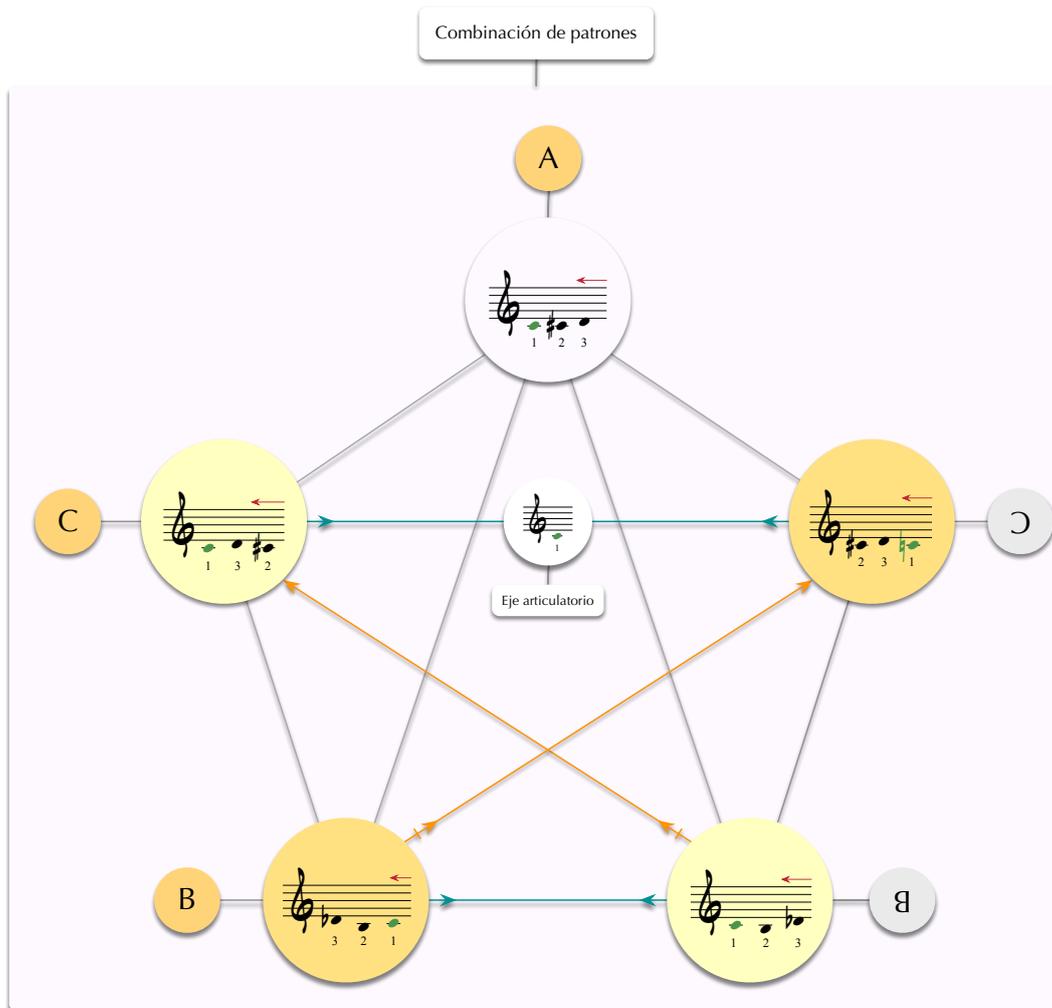
<sup>1</sup> Este cambio de patrón (a partir de un simple generador de *enlace*...) representaría un nivel básico de lo que podría considerarse un patrón dinámico *variable*. Puede verse un ejemplo en la *Cadenza* que Lundquist incorpora en la [página 10](#)



Esquema generador: iniciador con dos patrones interválicos



de su transcripción para piano de la [Metamorphoses](#), y también pueden verse la aplicación de patrones dinámicos (variables) en el octavo movimiento de su [Botany Play: Quick-Grass](#). Resulta curioso observar, a modo de ejemplo, lo que, en este contexto, podríamos considerar un recurso *improvisatorio* (últimos 9 compases de este octavo tiempo), con el fin de analizar la problemática (principalmente pedagógica...) resultante de la *transcripción* de determinadas técnicas pianísticas, como esta especie de simetría motora especular que realizan las *palmas* de las manos, al *interpretar* el diseño del contorno melódico espacialmente antagónico que dibujan los *clusters* de estos compases finales de [Quick-Grass](#), en función de la modalidad de acordeón elegido (o sea, según la relación tonal en la disposición topográfico-sonora de ambos manuales: MI y MIII, siendo una relación *inversa* según la *modalidad* de instrumento), hecho que cambiará mucho la *viabilidad* (*facilidad* de activación motora...) de esta técnica como recurso improvisatorio (ver también [Alone](#) de Erkki Jokinen...).



Ejemplo de improvisación

A musical score for improvisation. It consists of two staves. The top staff is in bass clef and the bottom staff is in treble clef. Both staves contain a sequence of notes with fingerings (1, 2, 3) and accents. A play button icon is located between the two staves.

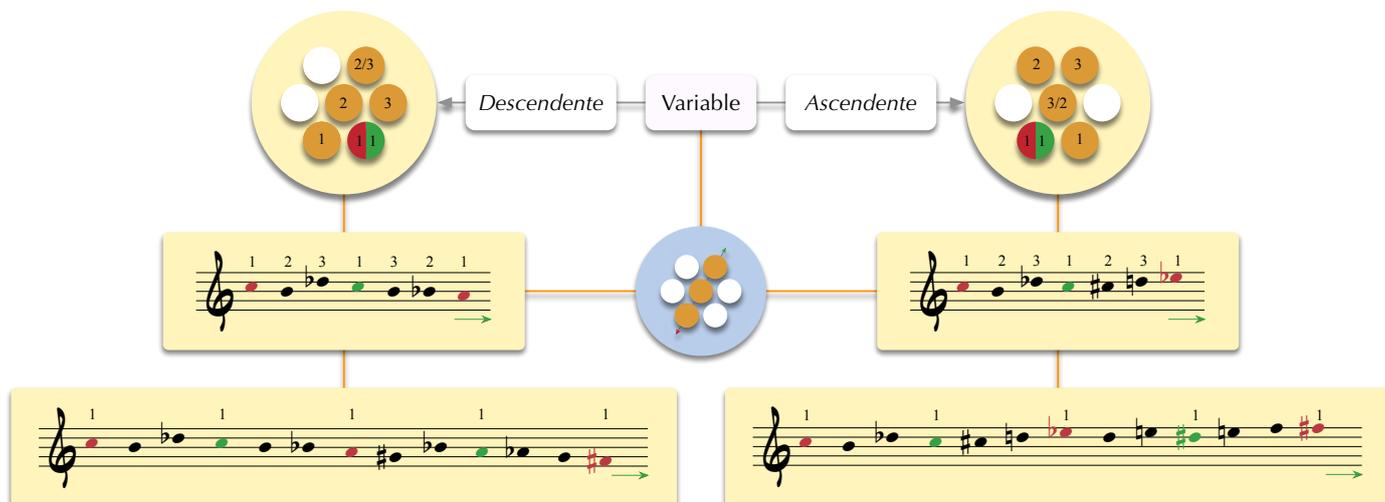
Ejemplo de aplicación: Sonata "et exspecto" Tiempo V (1ª sección)



# Ficha 3

Generación de series dinámicas a partir de patrones cromáticos combinados de tres elementos  
(Patrones dinámicos variables)

### Generadores dinámicos variables

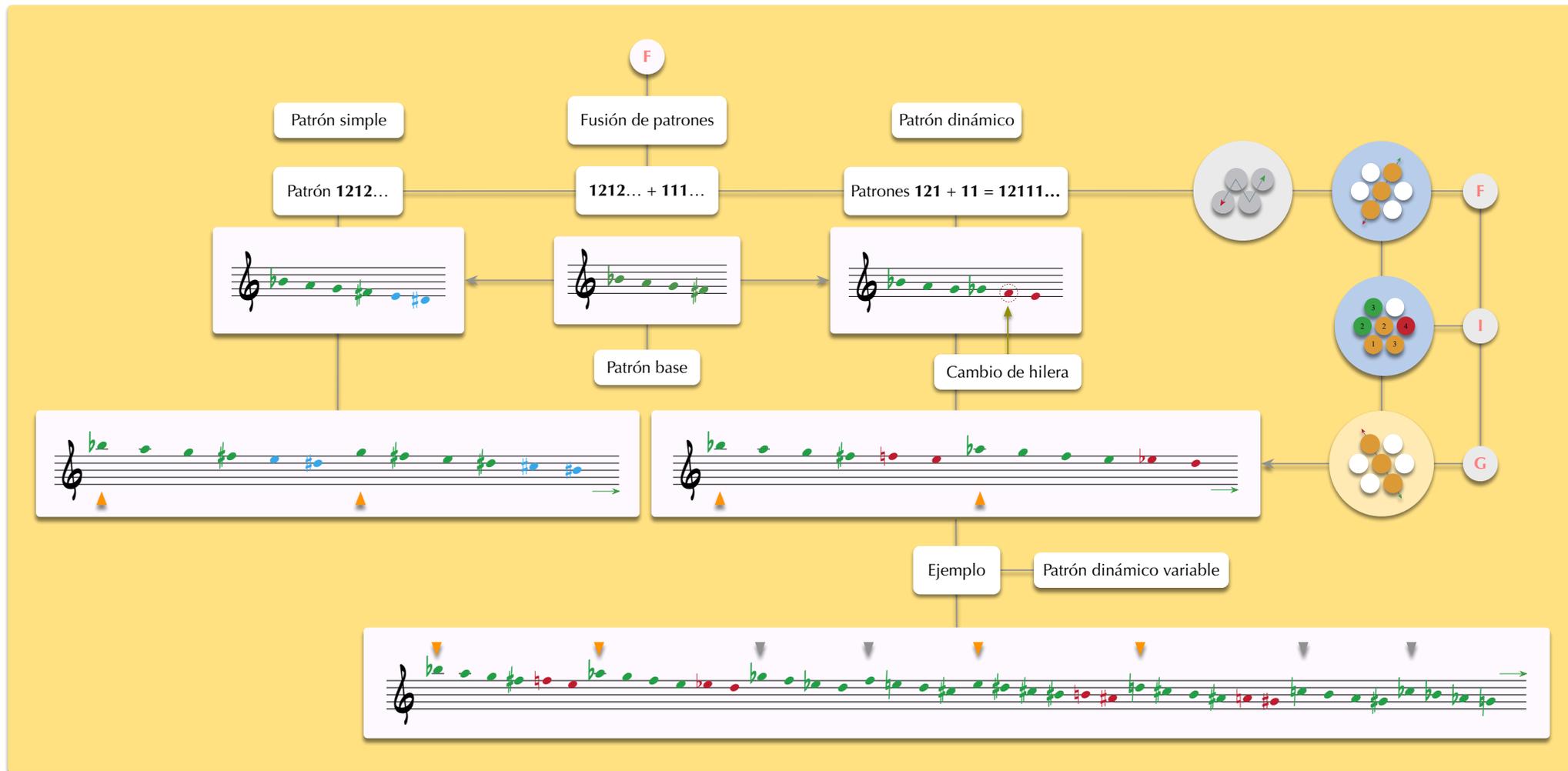


Ejemplo de *variable* en una serie dinámica

Por cuestiones prácticas, los procesos generativos se definen en estos ejercicios (según su grado de *variabilidad*) en tres tipos: como simples procesos generativos, como procesos *dinámicos* o como procesos dinámicos *variables*. En función de los recursos que empleemos (tipos de patrones iniciadores y generadores, restricciones y limitaciones que establezcamos, etc.), el discurso resultará más o menos complejo y previsible. Dichos tipos de procesos se aplicarán condicionados por el objetivo básico establecido inicialmente: generación de series (motoras) simétricas paralelas, por lo que la función principal de los ejemplos propuestos será comprender de una manera práctica (*comprensión motora...*) las posibilidades que tales *tipos* generativos pueden aportar (a partir de las restricciones impuestas) en la improvisación de patrones simétricos paralelos. La disponibilidad de estas *variables* permitirá ampliar y reducir respectivamente el nivel de incertidumbre y previsibilidad del discurso, posibilitando consecuentemente la ampliación de los límites impuestos por las restricciones propuestas inicialmente. Algunos ejemplos:

The image shows five musical staves, each containing a chromatic scale. The notes are color-coded: red for natural notes and black for notes with accidentals (sharps or flats). This visual representation highlights the symmetry and parallelism of the series, demonstrating how the inclusion of variables (accidentals) affects the resulting dynamic series.

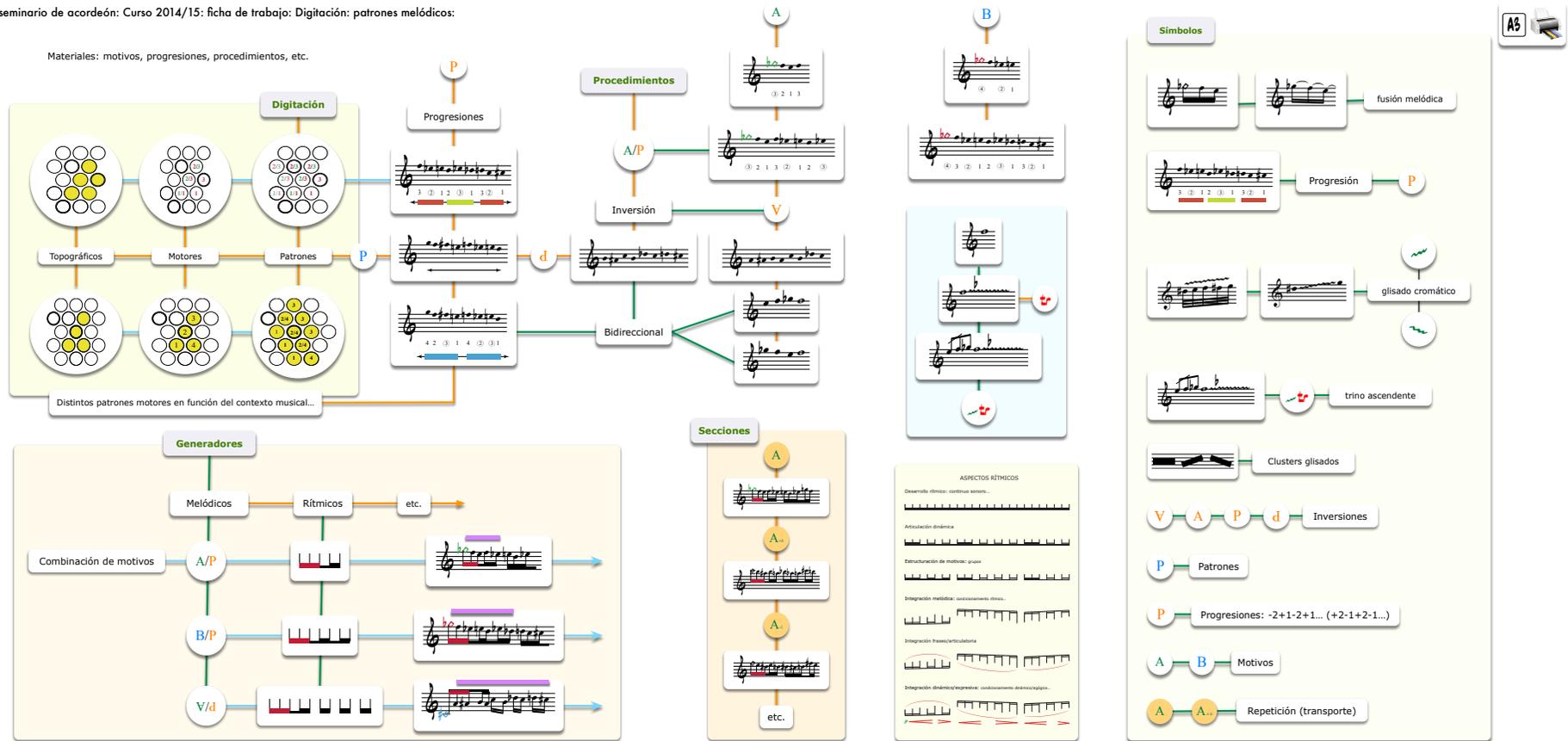
### Generadores *dinámicos* variables



Ejemplo de *fusión* de patrones

rCsMm: seminario de acordeón: Curso 2014/15: ficha de trabajo: Digitación: patrones melódicos:

Materiales: motivos, progresiones, procedimientos, etc.



S. Gubaidulina: Sonata "et exspecto" Tiempo V (1ª sección) Bloques motores Puntos conflictivos entre bloques motores y rítmicos a partir de un ejemplo de digitación...

This block contains the musical score for the first section of the fifth movement of S. Gubaidulina's Sonata "et exspecto". Above the score, a sequence of letters (A, P, B, P, P, B, B, P, B, B, P, V, d, P, B, V, d, B, B, B, V, d, A) identifies different motor blocks. Below the score, a series of colored bars (green, red, blue, yellow, purple) highlights specific rhythmic patterns and conflicts. At the bottom, various musical symbols (trills, glissandos, etc.) are placed along the timeline to indicate their occurrence in the piece.

**Algunos conceptos tenidos en cuenta:**

Patrones *simétricos paralelos* (desambiguación con patrones, o modos, interválicamente simétricos...)

La *simetría digital* hace aquí referencia principalmente al *aspecto motor* de la improvisación.

El concepto de *correlatividad* motora puede referirse a una o ambas manos: dedos *correlativos* (iguales) entre ambas manos o dedos *correlativos* (contiguos) de cada mano.

Dos acepciones de movimientos *sincrónicos* de patrones simétricos paralelos: serie de movimientos simultáneos entre los mismos dedos de cada mano o entre patrones motores funcionalmente *equivalentes* (ver ejemplo en [página A1](#)).

Patrones *dinámicos*: que generan una progresión continua.

Patrones dinámicos *variables*: que generan una progresión continua de patrones variables.

**Notas:**

Los patrones *dinámicos* implican cambios de dirección (ascendente-descendentes), con igual o distintos patrones.

Normalmente la adaptación motora (mayor *automatización*) en la activación motora simétrica la realiza el MIII...

Las abreviaturas *etcétera* (etc.) *puntos suspensivos* (...) y símbolos similares, expresan dentro (del contenido donde figuran) referencias implícitas al proceso improvisatorio no tratadas en estos ejercicios (no por eso menos importantes): procesos perceptivos, propioceptivos, emocionales, motivacionales, de valores estéticos, de carácter psico-personal (subjetivo)-social, etc. que se escapan a los objetivos de estos ejercicios debido a su complejidad, especialmente en el juego intra-interpersonal de la improvisación en grupo, de ahí su presencia como elementos indicadores de una necesidad de mayor profundización en su análisis: ver [Patrones gestuales](#), página 1, nota 2.).

**Referencias:**

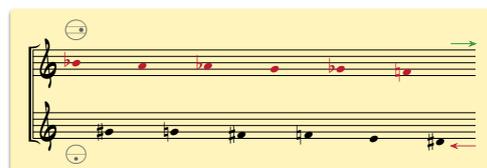
[Bloques motores](#)

[Patrones gestuales](#)

**Gráficos** (Fórmula generativa, ver nota 1 en página B-1): E1



Manuales MI-MIII al unísono



Manuales MI-MIII alternados (desfasados dos unidades...)

# Índice

## A

acordeón A1, A2, B4, C3  
 acordeonista A2  
 Alone C3

## B

bloques motores B2  
 Botany Play C3

## C

Cadenza C2  
 clusters C3  
 comprensión motora D1  
 correlatividad A1, B1, B2, B4

## D

dedos A1, A2, B1, B2, B4  
 diferencias topográficas de los manuales A1  
 dinámica digital B4  
 dominancia de los dedos rectores B2

## E

ergonomía-funcional de los manuales A1  
 Erkki Jokinen C3  
 esquema generador A3  
 esquemas motores integrados A1

## F

fusión D2

## G

generación de series A1, D1  
 a partir de patrones cromáticos 4, C5  
 simétricas paralelas A1  
 Generación de series 4, B6, C5  
 a partir de patrones cromáticos 4  
 dinámicas B6, C5  
 generador A3, B1, C1, C2, C3  
 Generadores dinámicos variables D1, D2  
 Gráficos A3, E1

## I

improvisación A1, D1, E1  
 de patrones simétricos paralelos D1, E1  
 improvisar a partir de patrones motores A1  
 incertidumbre D1  
 iniciador C1, C3  
 intencionalidad B4  
 intervalos 1 y 2 A1

## L

lectura inversa A2, B1  
 lenguaje armónico-tonal A1  
 Lundquist A2, C2

## M

Manuales E1  
 MI-MIII alternados E1  
 MI-MIII al unísono E1  
 Metamorphoses A2, C3  
 Método para acordeón A1, B4  
 Módulo generador C1  
 Movimientos contrarios retrógrados A2  
 movimientos paralelos A1  
 Movimientos sincrónicos E1

## O

objetivos A1, E1  
 organista A2

## P

paralelismo simétrico A1  
 patrón B1, B3, C2  
 dinámico B3, C1, C2  
 progresivo B1  
 variable B1, B3, C2  
 patrones A1, A2, 4, B1, B2, B3, B4, C2, C3, D1, D2, E1  
 de acentuación B4  
 dinámicos C2, C3, E1  
 progresivos B2  
 simétricos paralelos A1, D1, E1  
 Patrones  
 dinámicos A1, A2, B6, C5, E1  
 variables C5, E1  
 pianista A2  
 previsibilidad D1  
 procesos generativos D1  
 progresión B1, C1, E1

## Q

Quick-Grass C3

## R

Referencias E1  
 registración A2  
 re-transcripción A2  
 instru-mental A2  
 inter-modal A2  
 retrogradación motora B1

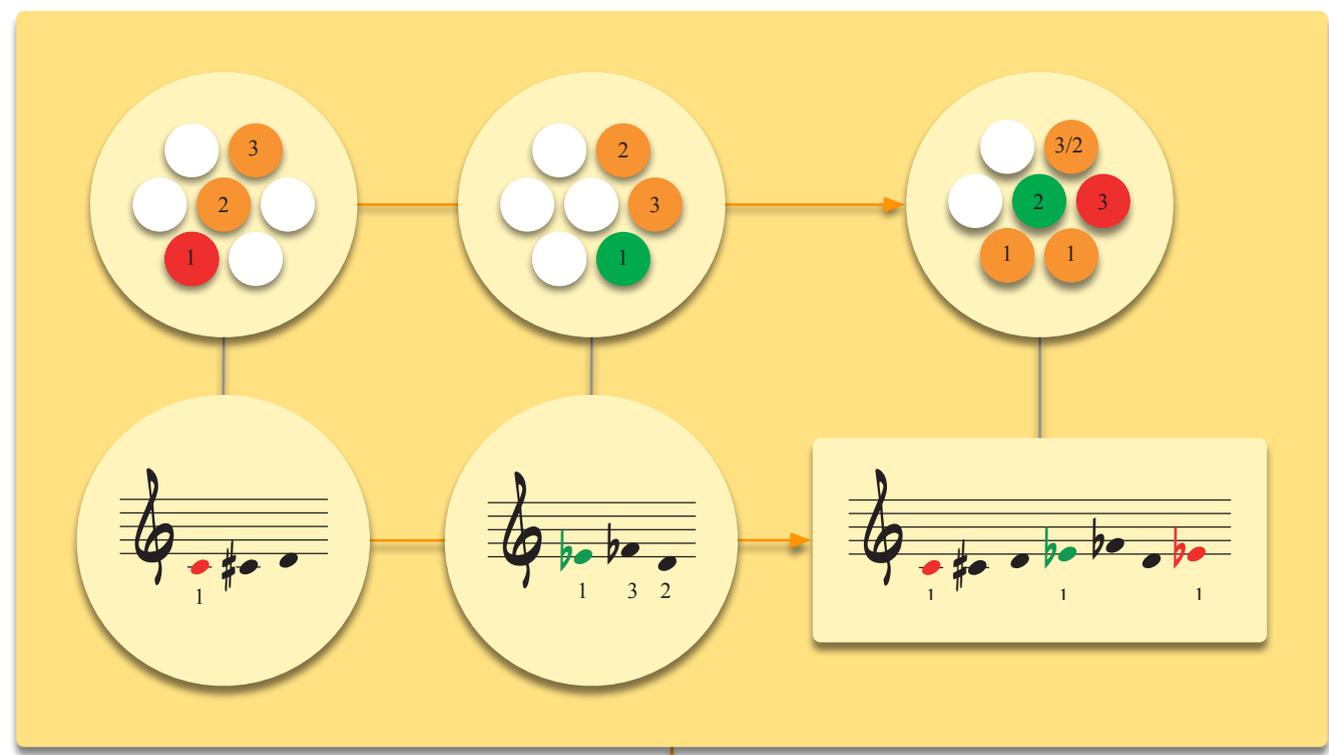
## S

series simétricas A1  
 paralelas A1  
 simetría digital A1, E1  
 simetría motora especular C3

## T

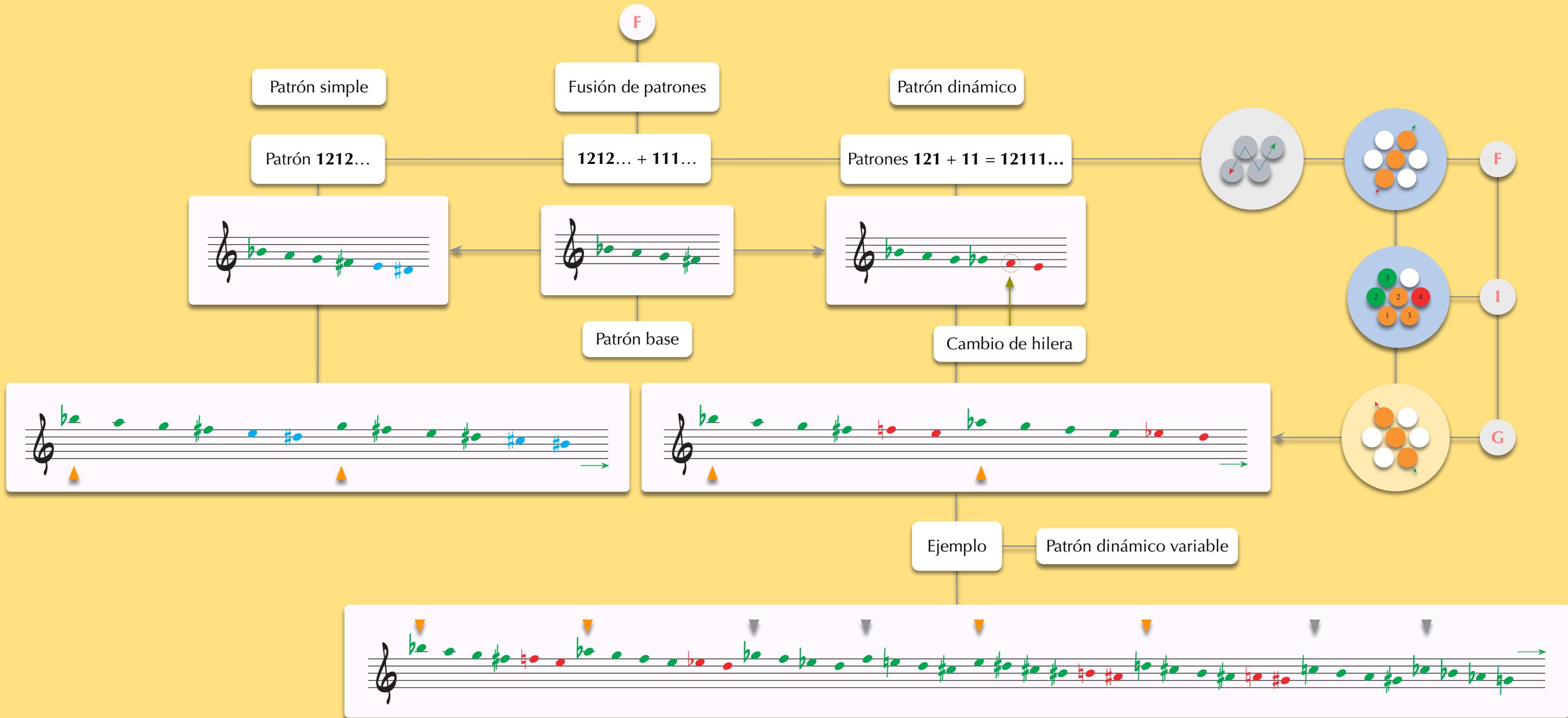
tipos generativos D1  
 transcripción A2, C3

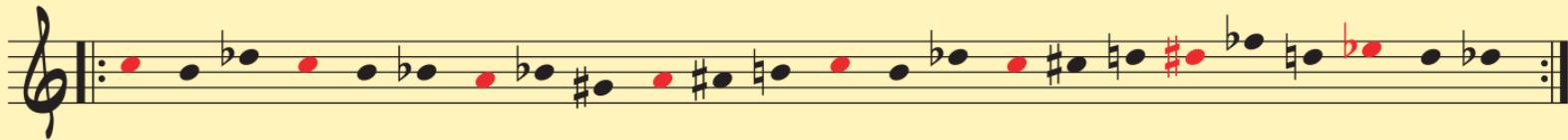
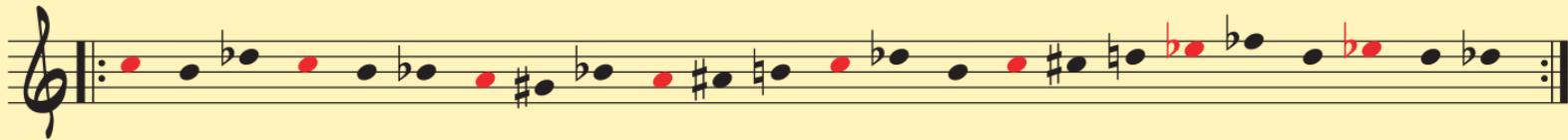
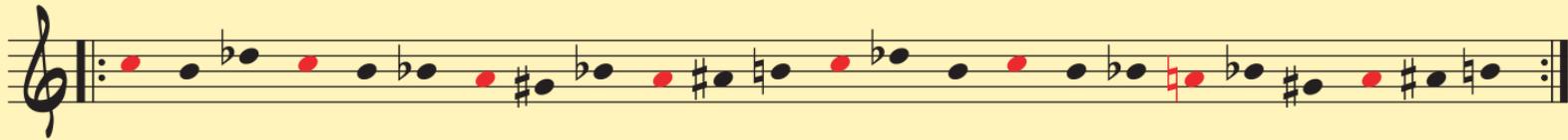
Ejemplo de dos concepciones motoras de un mismo agrupamiento de patrones

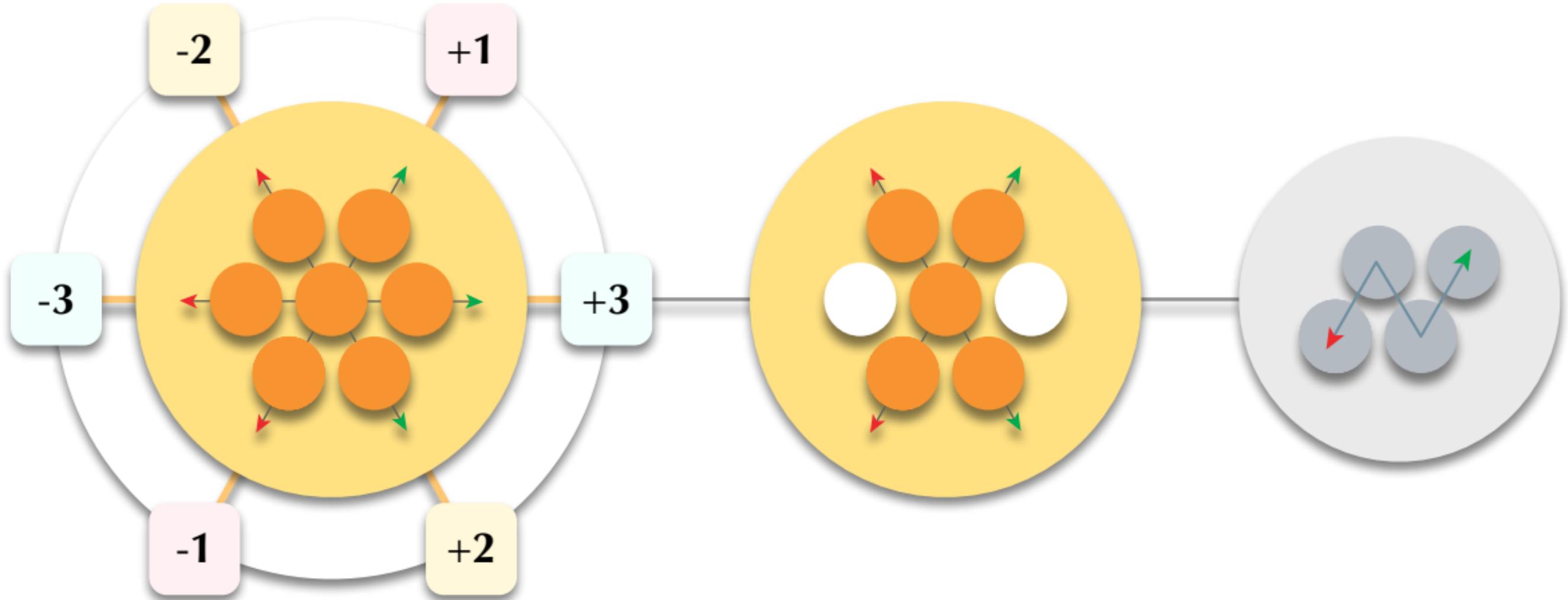


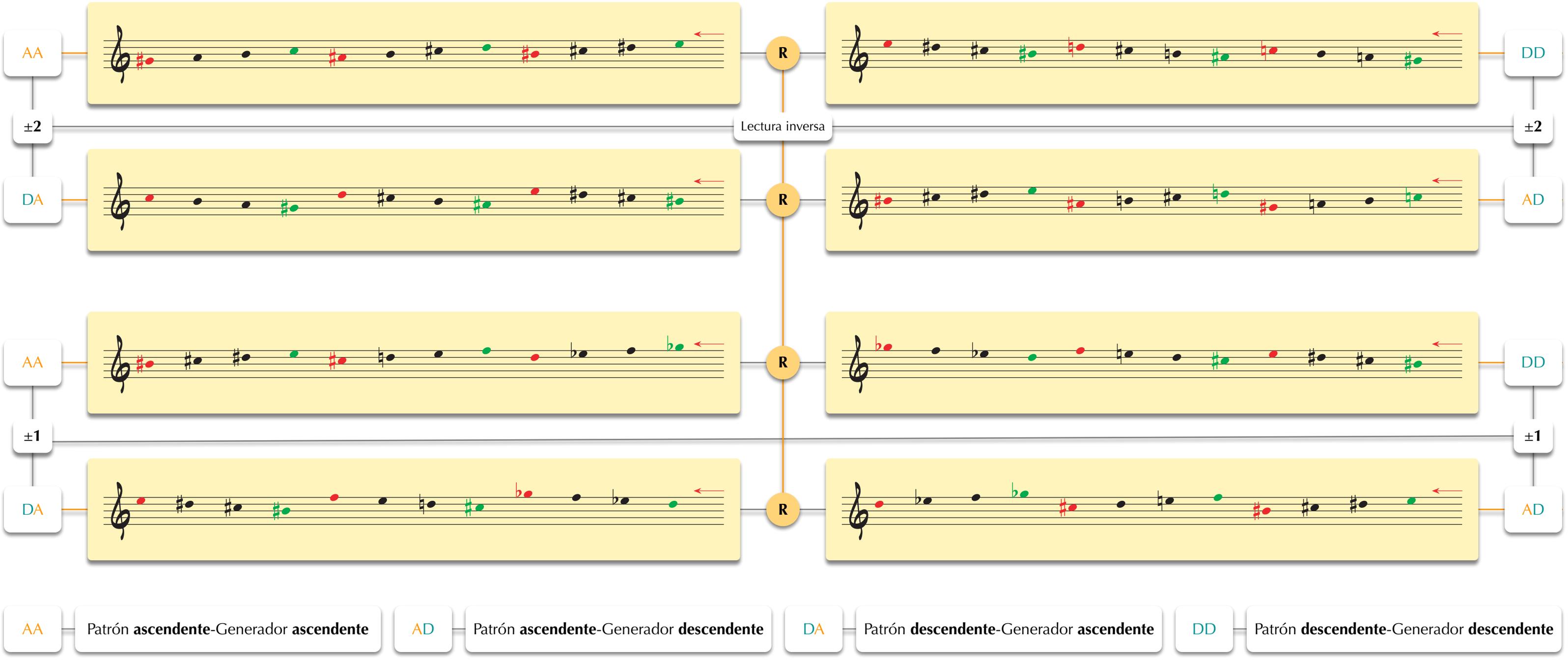
A grid of musical staves illustrating various motor patterns and fingerings for the same musical sequence. The grid is organized into three rows and four columns, with arrows indicating the flow from left to right between columns.

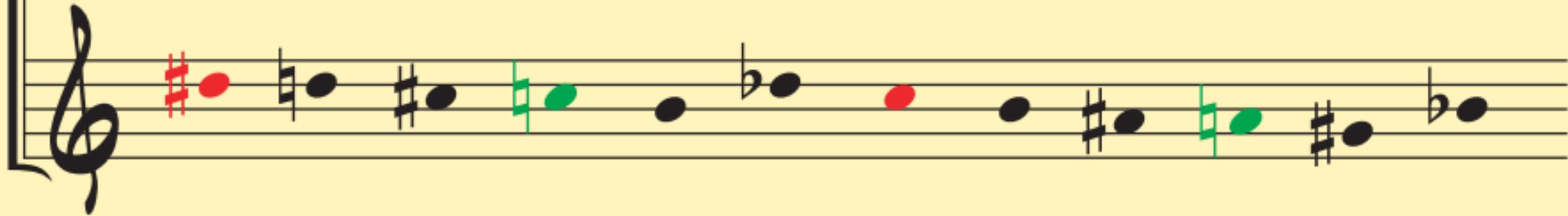
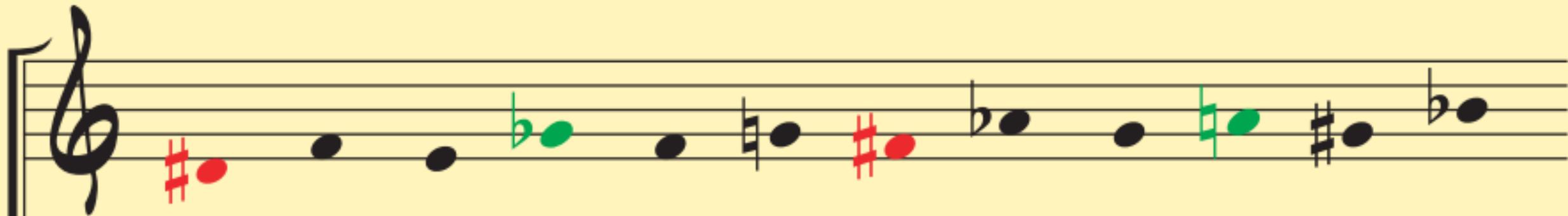
- Row 1:**
  - Staff 1: Red note (1), black note with sharp sign (#), black note. Red arrow pointing left.
  - Staff 2: Black note with flat sign (b), green note (1), black note with flat sign (b), black note. Fingerings '1 3 2 1' below.
  - Staff 3: Red note (1), black note with sharp sign (#), black note with flat sign (b), green note (1), black note with flat sign (b), black note. Green arrow pointing right.
  - Staff 4: Full sequence of notes with various fingerings and a green arrow pointing right.
- Row 2:**
  - Staff 1: Red note (1), black note with sharp sign (#), black note, black note with flat sign (b), black note. Fingerings '1 1' below.
  - Staff 2: Black note with flat sign (b), green note (1), black note with flat sign (b), black note. Fingerings '3 2 1' below.
  - Staff 3: Red note (1), black note with sharp sign (#), black note with flat sign (b), black note with flat sign (b), green note (1), black note with flat sign (b), black note. Green arrow pointing right.
  - Staff 4: Full sequence of notes with various fingerings and a green arrow pointing right.
- Row 3:**
  - Staff 1: Red note (1), black note with sharp sign (#), black note, black note with flat sign (b), black note. Fingerings '1 2 3' below.
  - Staff 2: Black note with flat sign (b), green note (1), black note with flat sign (b), black note with flat sign (b), black note. Fingerings '1 3 2 1' below.
  - Staff 3: Red note (1), black note with sharp sign (#), black note with flat sign (b), black note with flat sign (b), green note (1), black note with flat sign (b), black note. Green arrow pointing right.
  - Staff 4: Full sequence of notes with various fingerings and a green arrow pointing right.

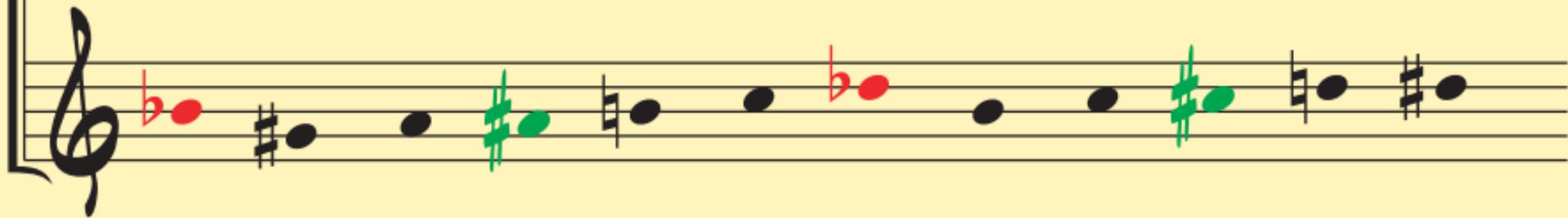
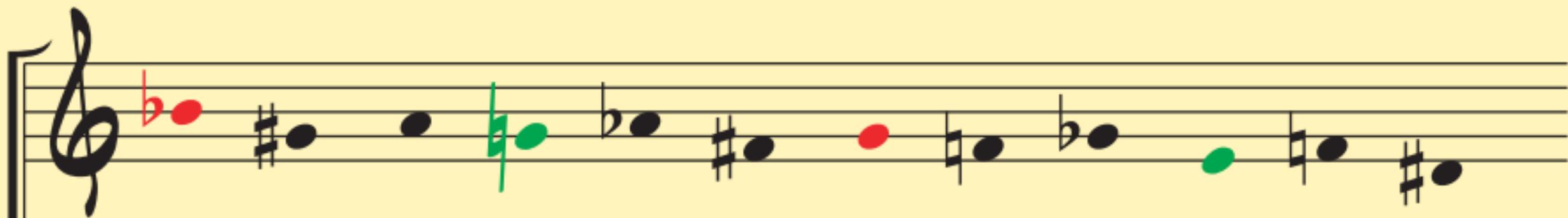


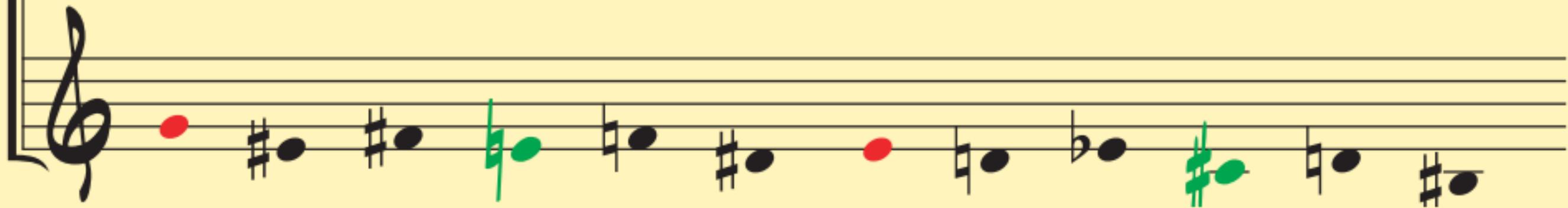
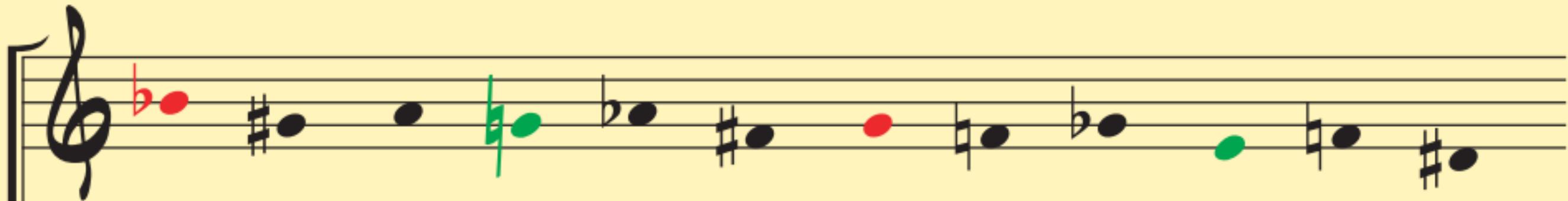


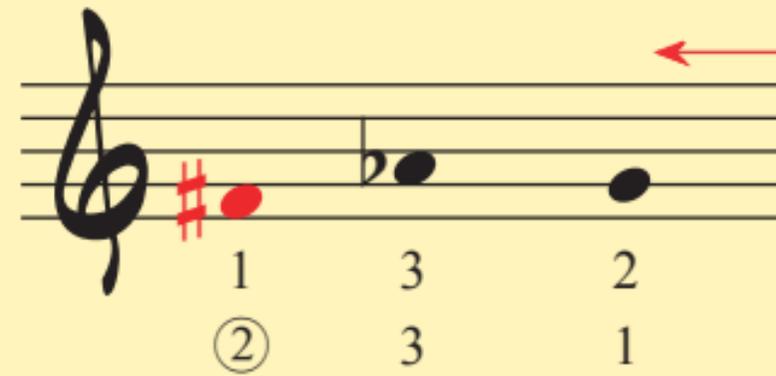
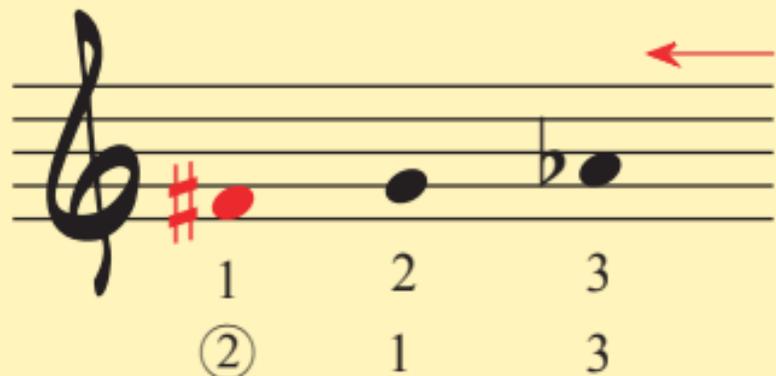
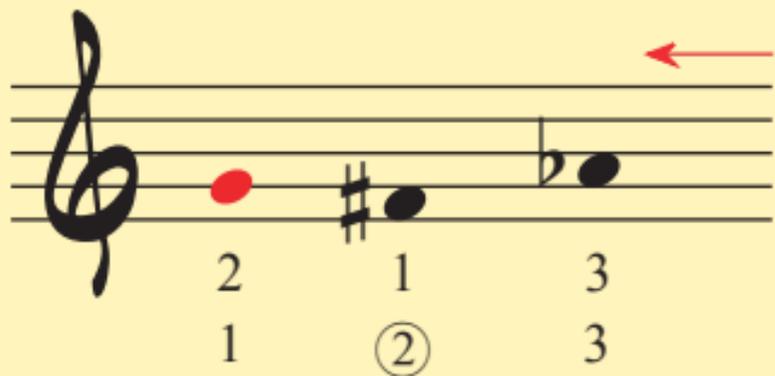


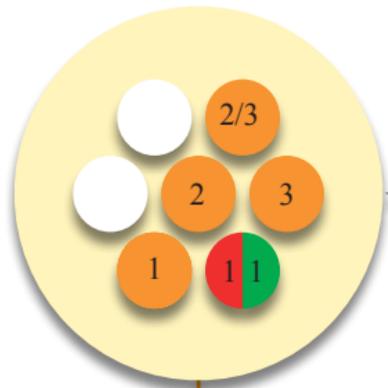








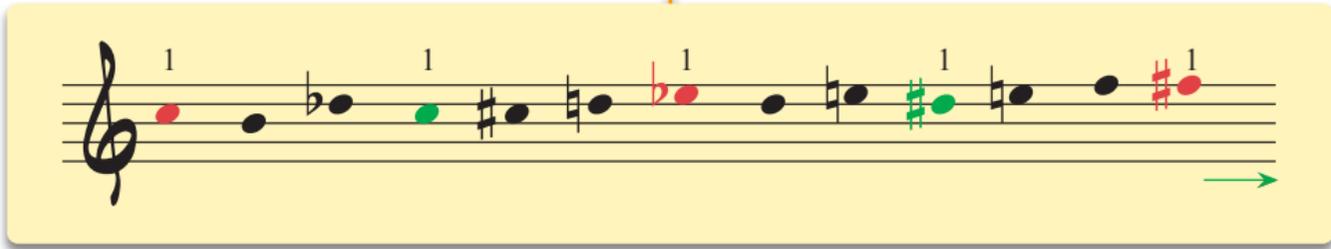
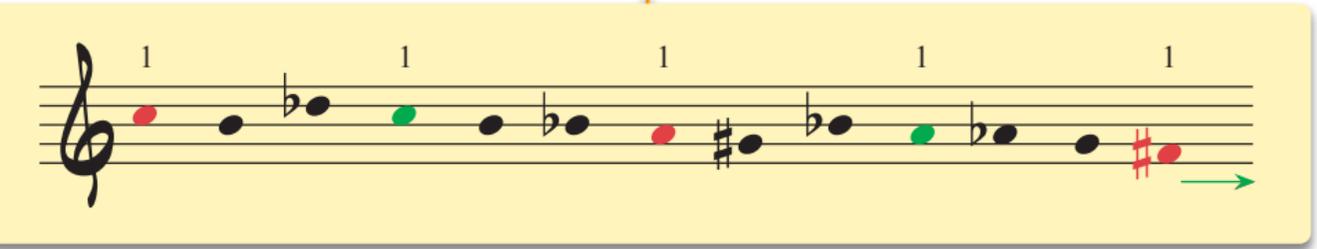
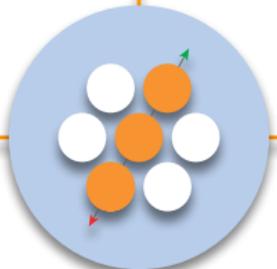
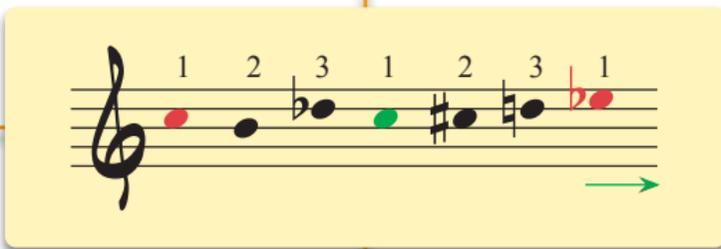
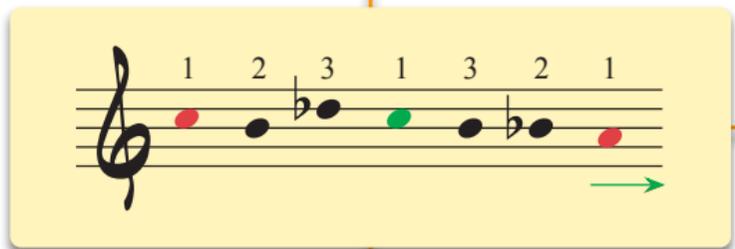
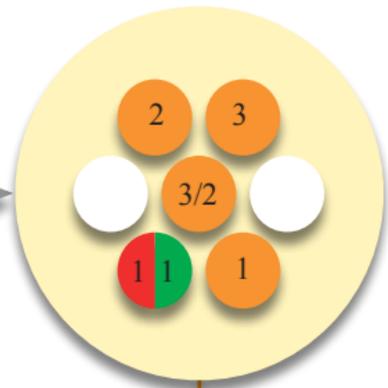
**A****B****C**

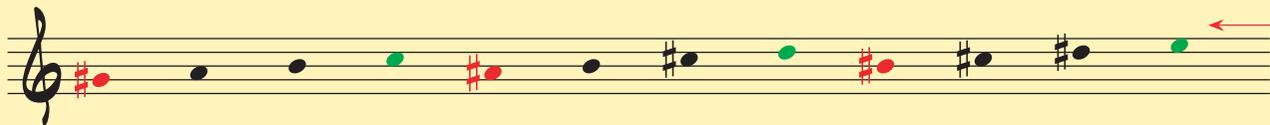
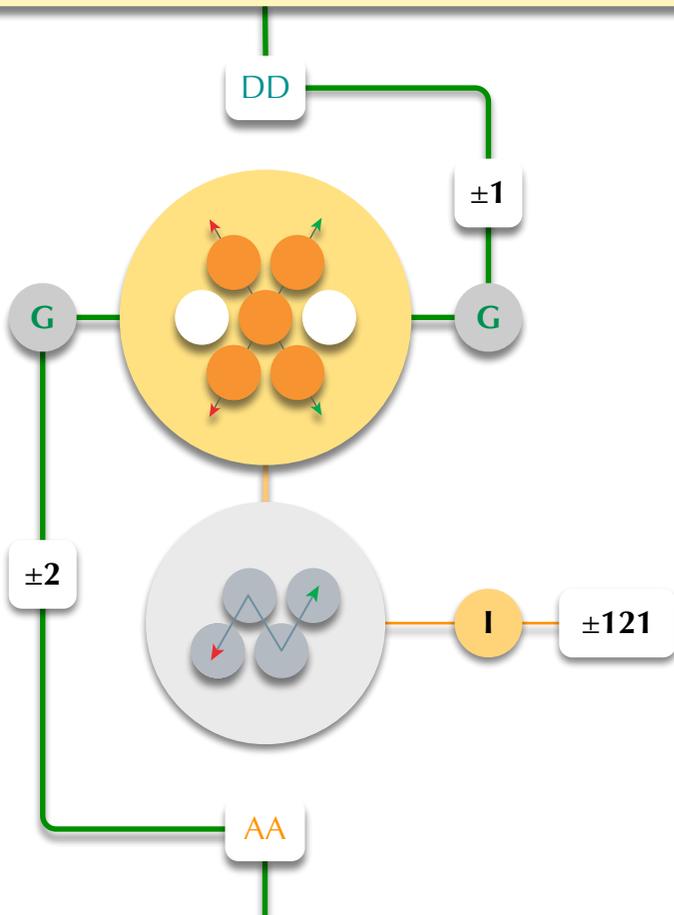


*Descendente*

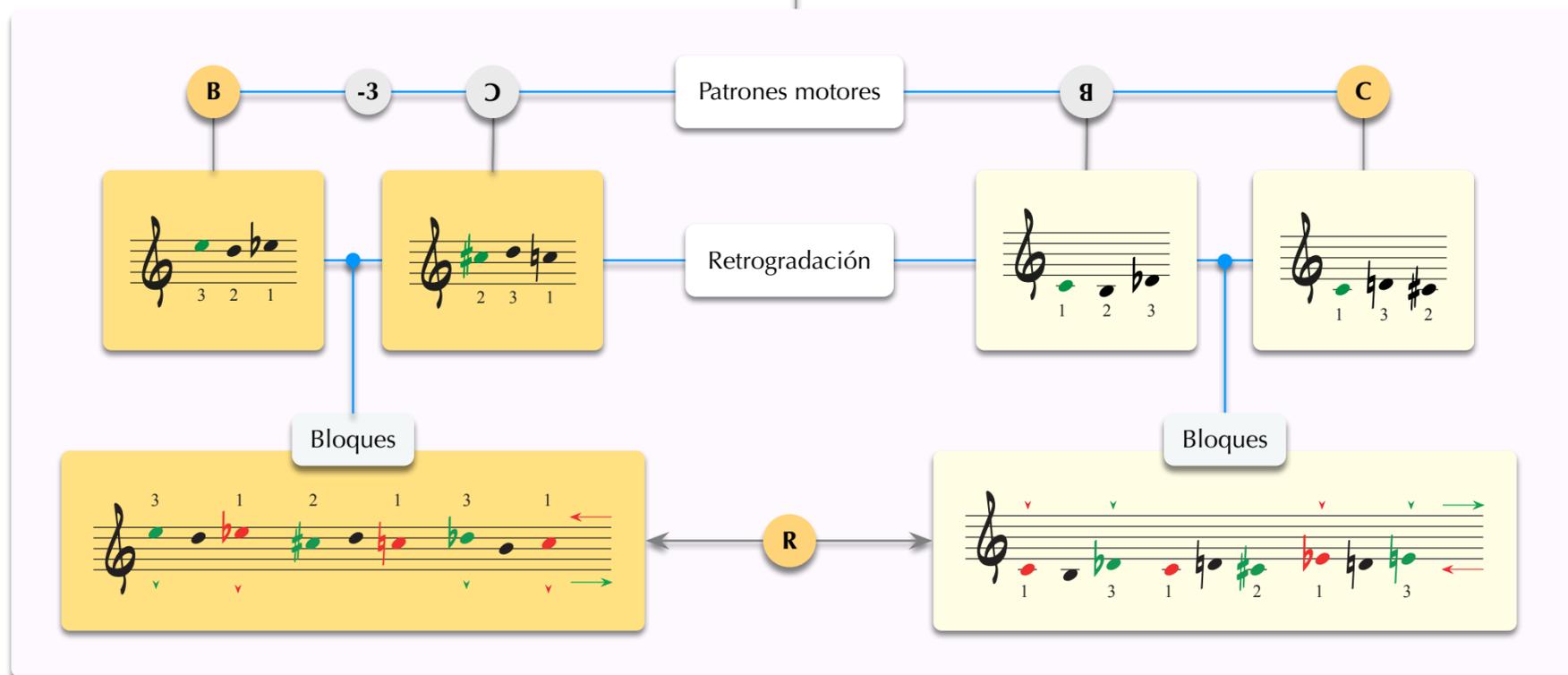
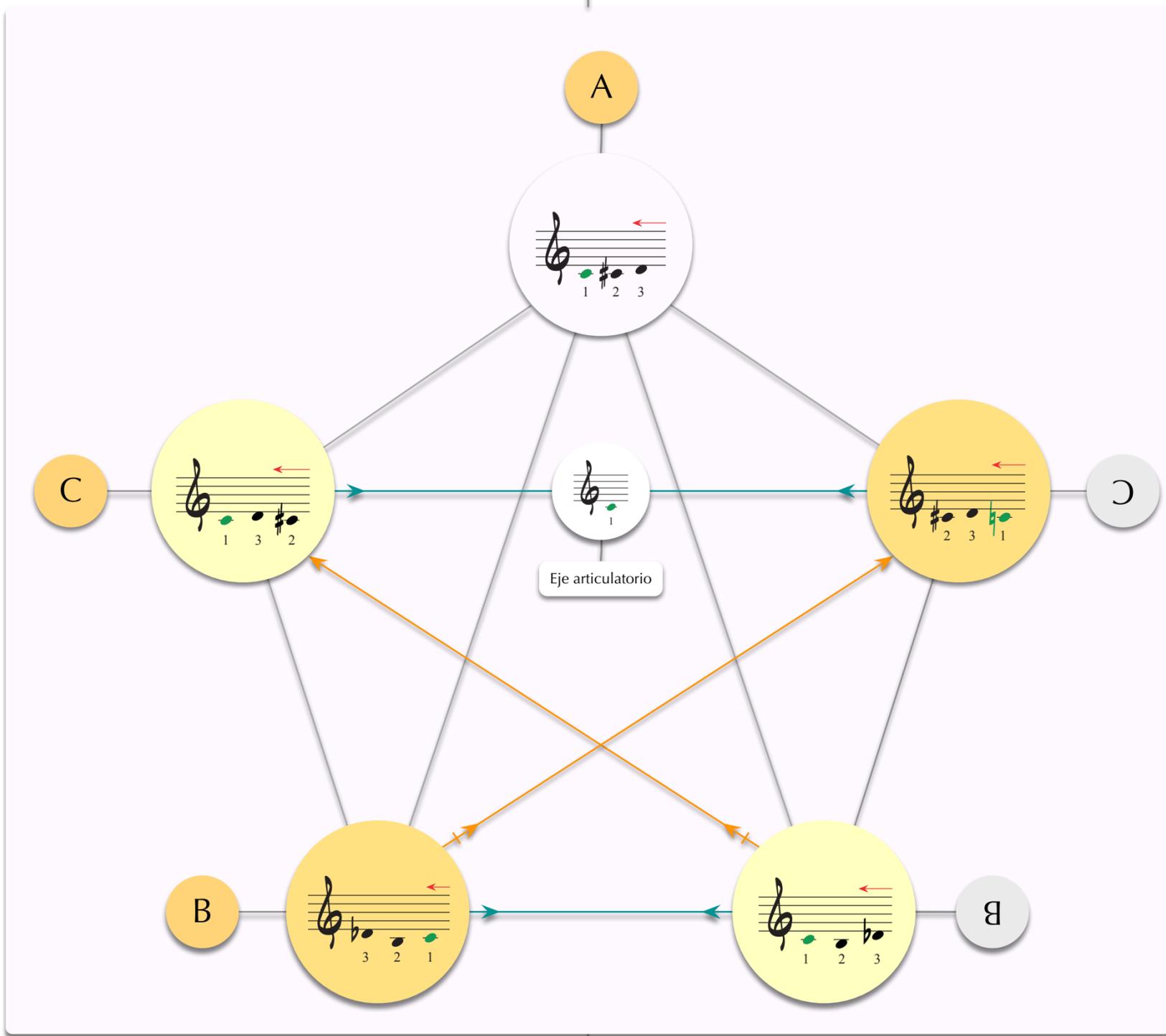
Variable

*Ascendente*





Combinación de patrones



Ejemplo de improvisación

A musical score for improvisation. The top staff is in bass clef and the bottom staff is in treble clef. Both staves contain a sequence of notes with various fingerings (1, 2, 3) and articulation marks (red and green dots). There are two speaker icons below the first staff.



Patrón cromático

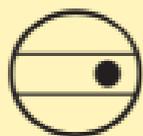


G

Generador



Fórmula cromática



3

2

3

2



4

3

4

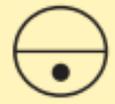
3





Musical staff with treble clef, key signature of one flat (Bb). The sequence of notes and fingerings is: Bb (finger 3), C# (finger 2), D (finger 2), Eb (finger 2), F# (finger 3), G (finger 2), Ab (finger 2), Bb (finger 2), C# (finger 2), D (finger 2), Eb (finger 2), F# (finger 2), G (finger 2), Ab (finger 2), Bb (finger 2), C# (finger 2). A green arrow points right from the final note.

Musical staff with treble clef, key signature of one flat (Bb). The sequence of notes and fingerings is: Bb (finger 4), C# (finger 3), D (finger 3), Eb (finger 3), F# (finger 4), G (finger 3), Ab (finger 3), Bb (finger 3), C# (finger 3), D (finger 3), Eb (finger 3), F# (finger 3), G (finger 3), Ab (finger 3), Bb (finger 3), C# (finger 3). A red arrow points left from the final note.



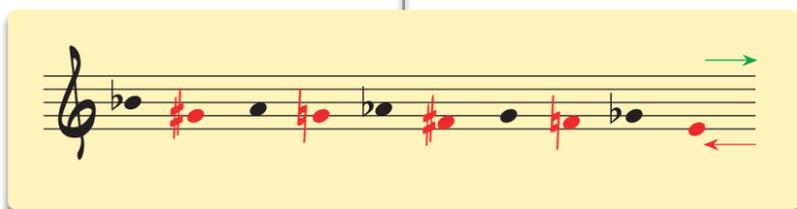
Patrón cromático



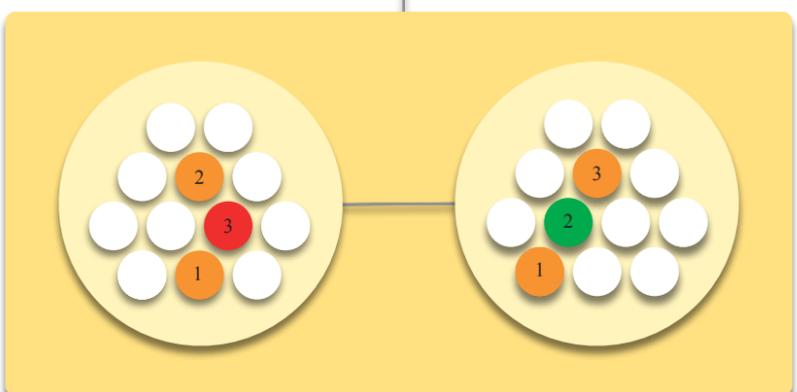
Fórmula cromática

G

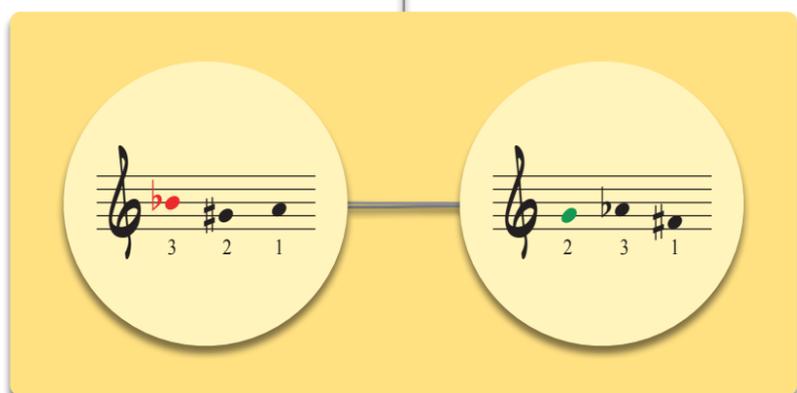
Generador



Patrones motores



Patrones tonales

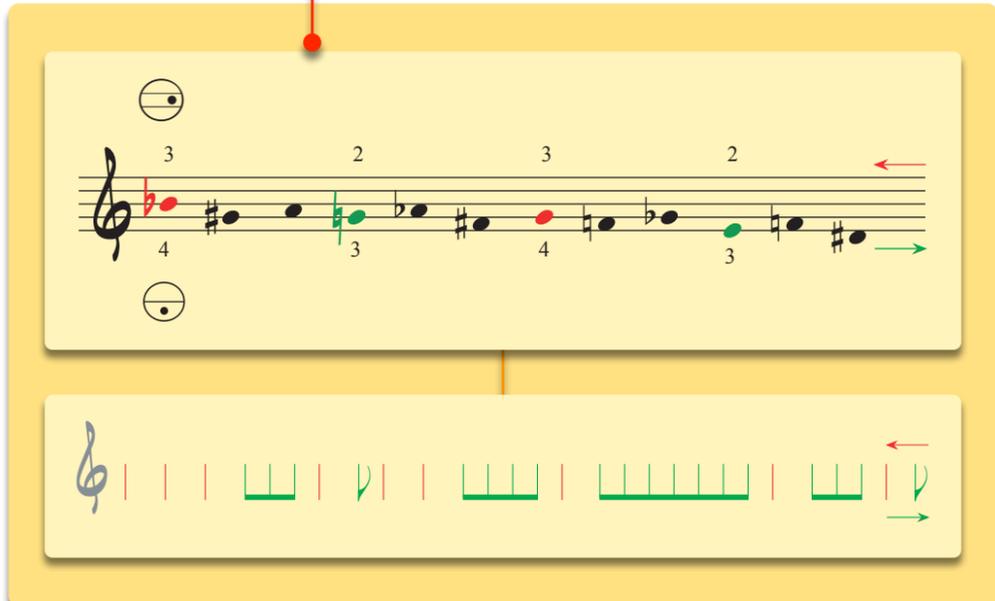
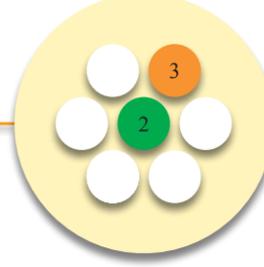
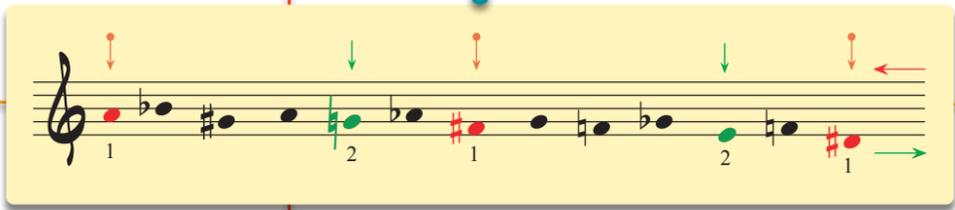
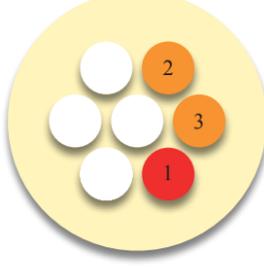
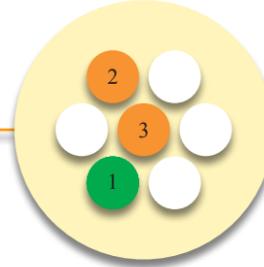
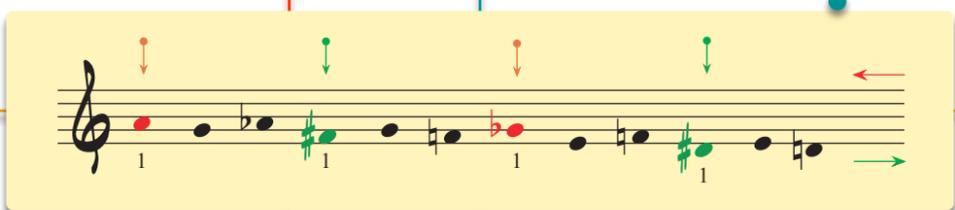
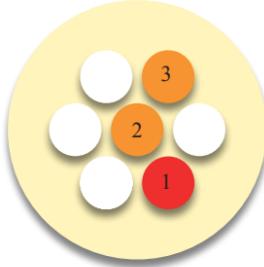
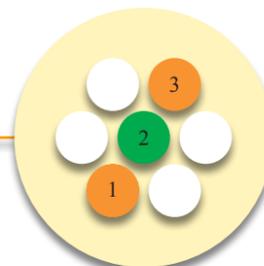
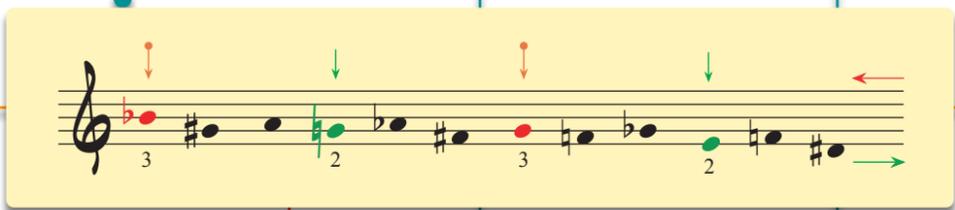
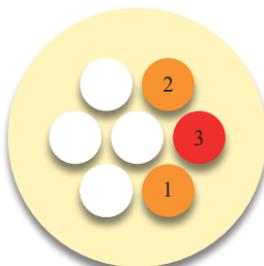


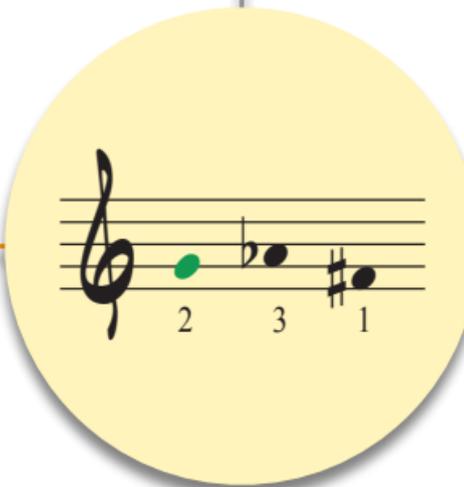
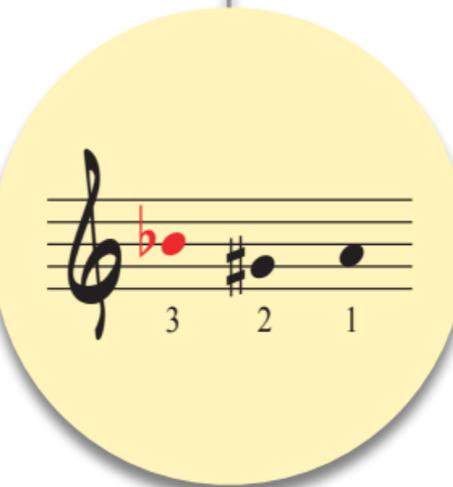
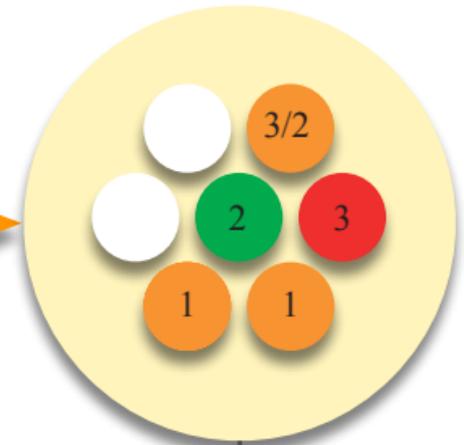
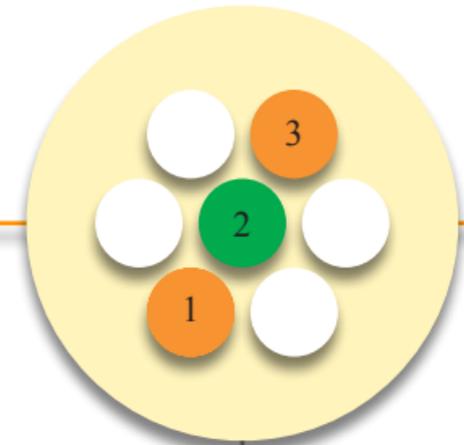
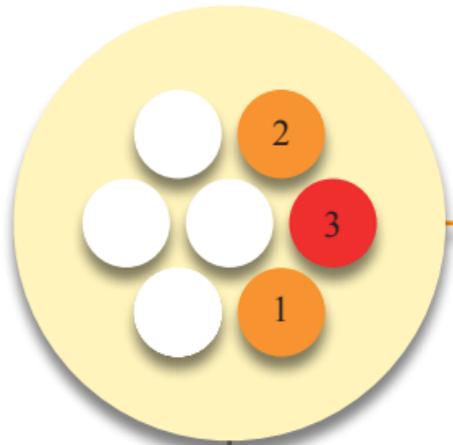
A

Progresiones y agrupamientos motores

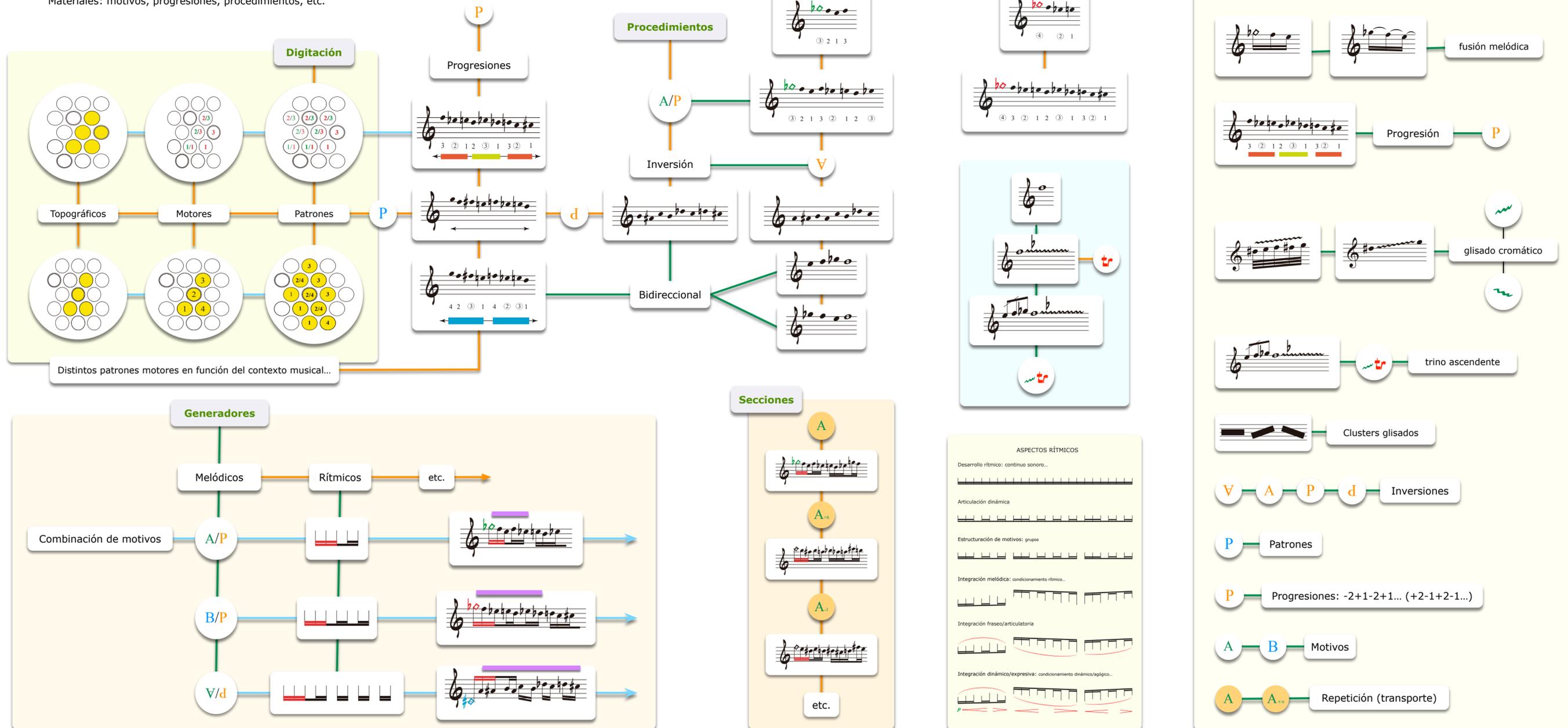
B

C





Materiales: motivos, progresiones, procedimientos, etc.

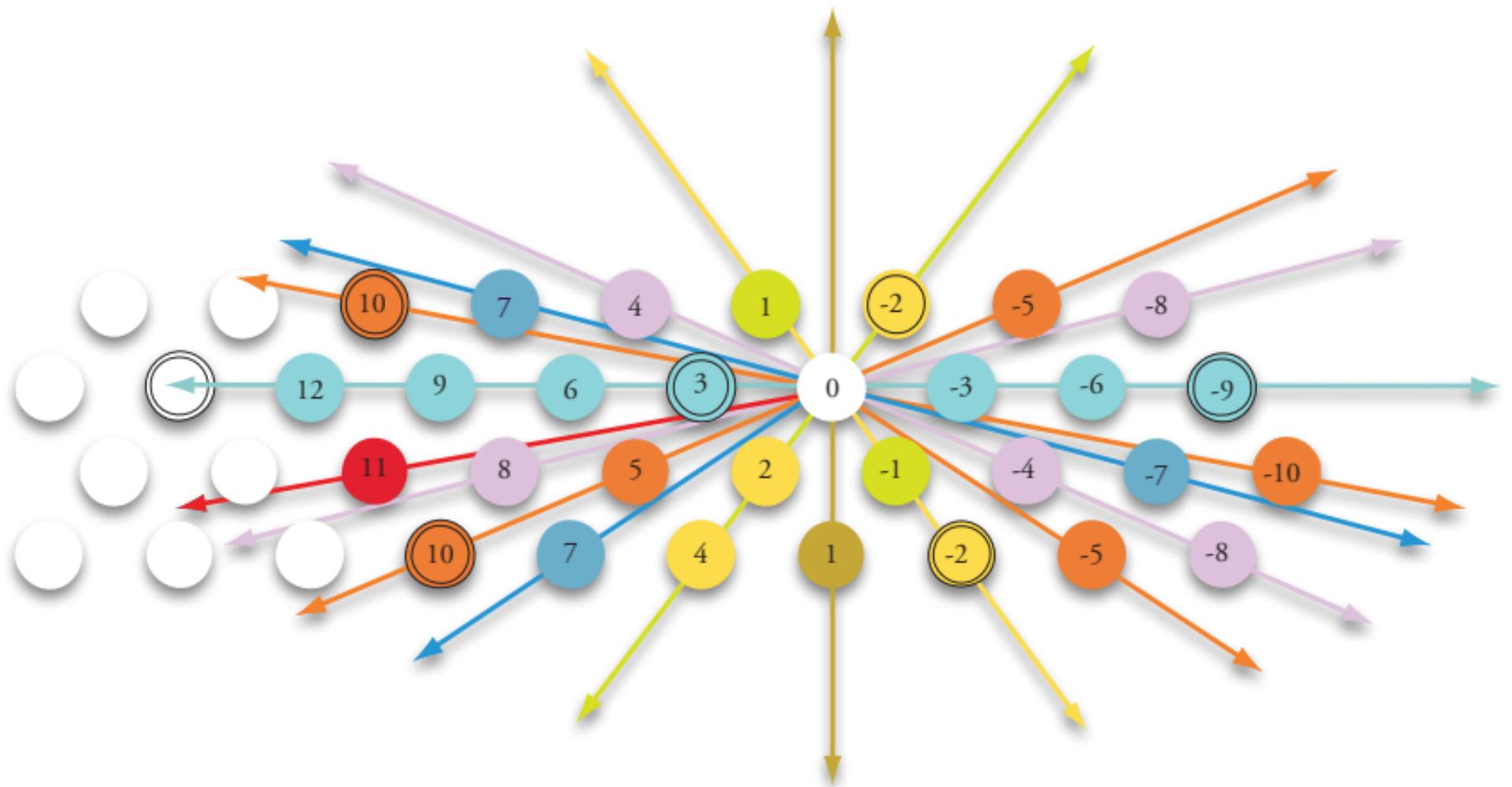


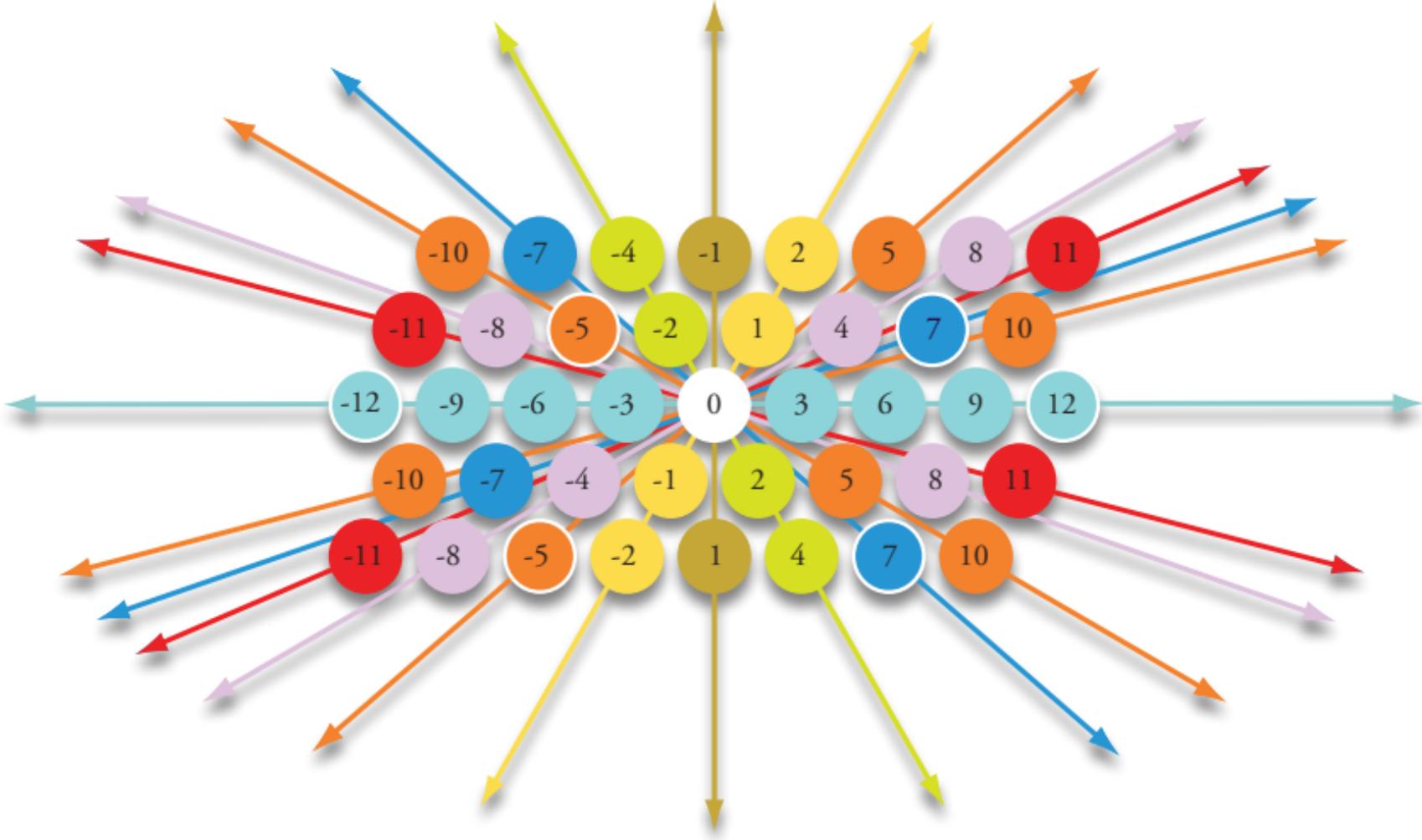
S. Gubaidulina: Sonata "et exspecto" Tiempo V (1ª sección) Bloques motores Puntos conflictivos entre bloques motores y rítmicos a partir de un ejemplo de digitación...

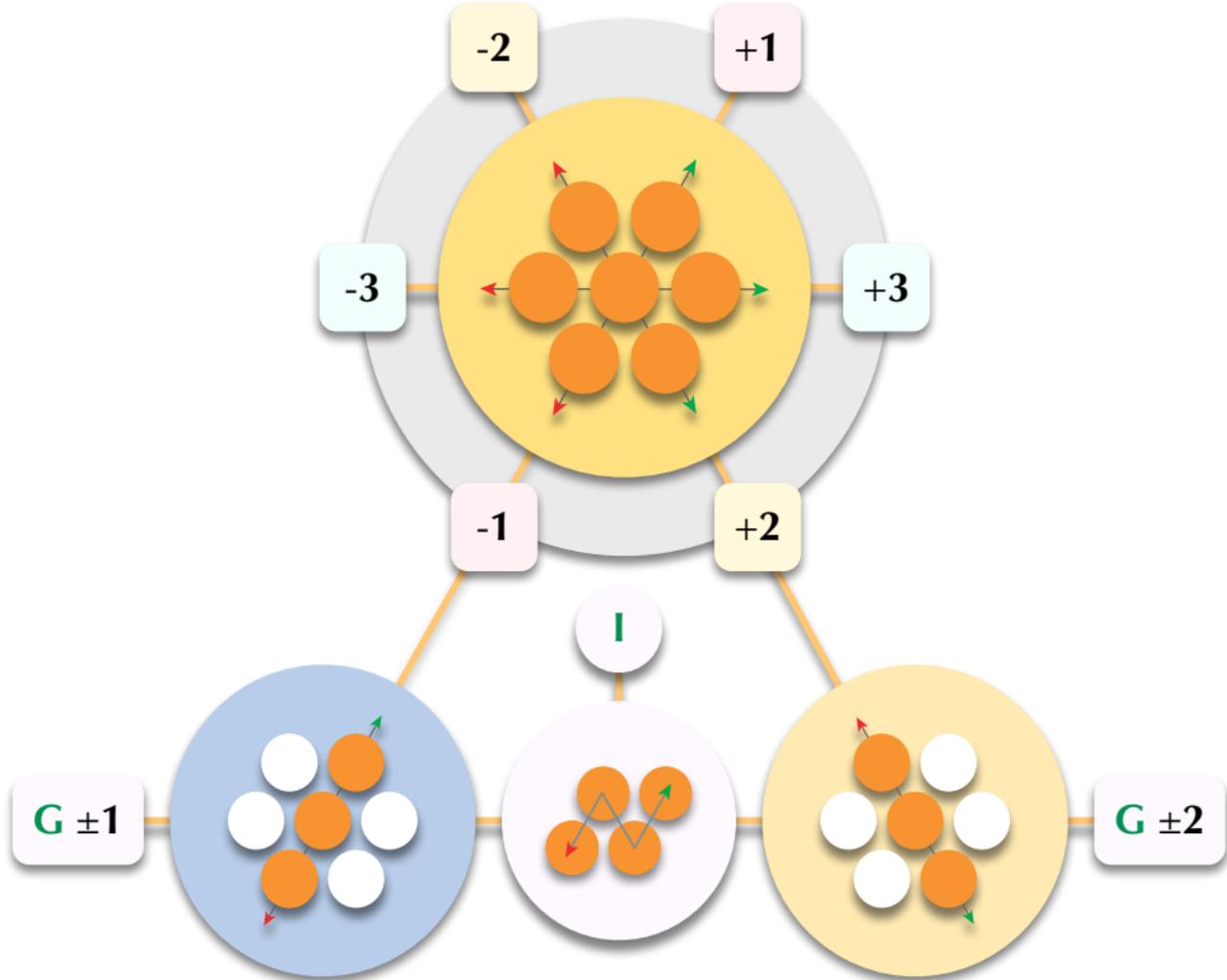
De Profundis (Sofia Gubaidulina): sección 10/2/1)

● : series cromáticas descendentes   ● : series cromáticas ascendentes   ● : Inicios acordes 543   ● : Inicios métricos   ● : Sincronización de Inicios métricos + acordes 543   ■ : agrupamiento métrico

De Profundis (Sofia Gubaidulina): sección 7/1/1)









A musical staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The notes are: Bb (red), C# (black), D (black), Eb (green), F (black), G# (black), Ab (black), Bb (black), C (red), D (black), Eb (black), F (green), G (black), Ab (black), Bb (black), C# (black). Fingerings are indicated by numbers 2, 3, 4, 3, 4, 3, 2 above the notes. A red arrow points left above the staff, and a green arrow points right below the staff.

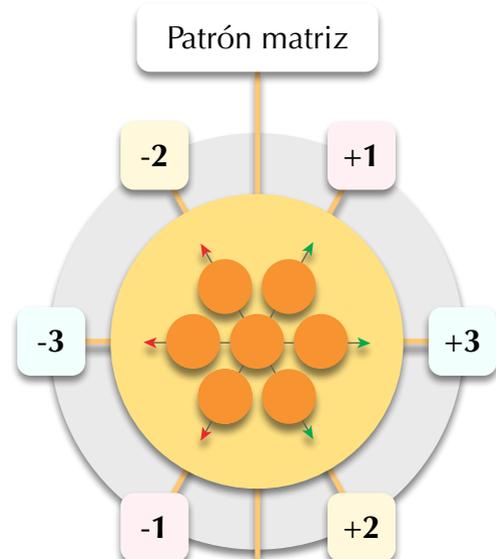


A musical staff in treble clef showing rhythmic patterns. The notes are represented by vertical lines. The patterns are: a single line, a group of three lines, a single line with a downward arrow, a group of three lines, a group of five lines, a group of five lines, a group of three lines, and a single line with a downward arrow. A red arrow points left above the staff, and a green arrow points right below the staff.

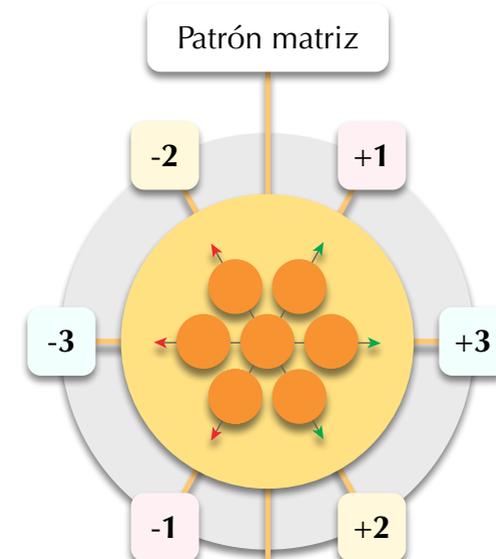
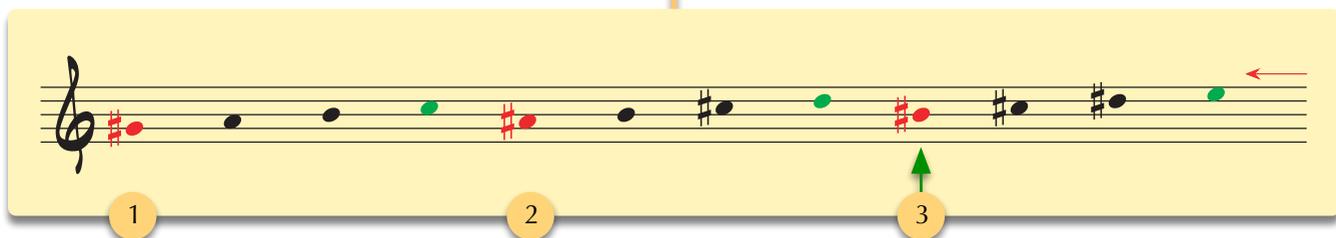
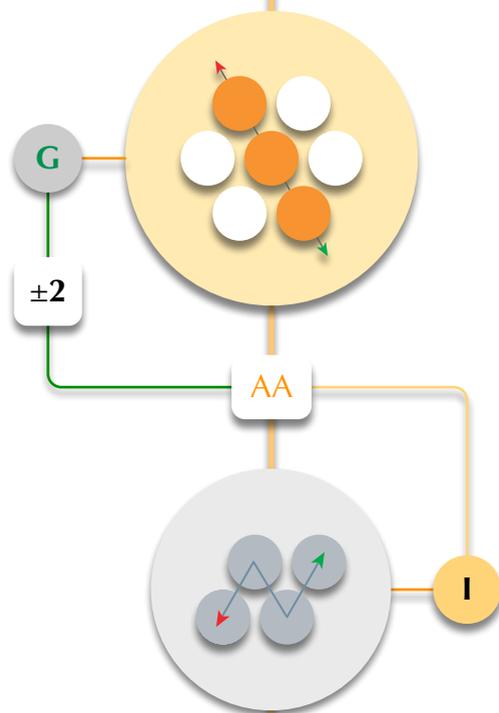


A musical staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The notes are: Bb (red), C# (black), D (black), Eb (green), F (black), G# (black), Ab (black), Bb (black), C (red), D (black), Eb (black), F (green), G (black), Ab (black), Bb (black), C# (black). Slurs are placed over the notes from Eb to Bb and from F to Bb. Fingerings are indicated by numbers 2, 3, 4, 3, 4, 3, 2 above the notes. A red arrow points left above the staff, and a green arrow points right below the staff.

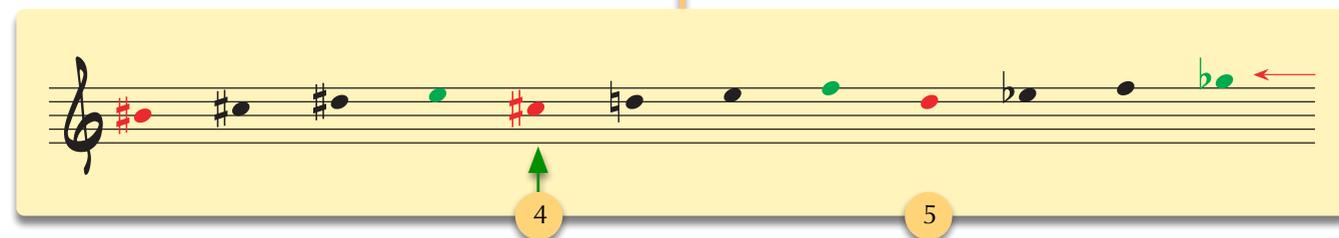
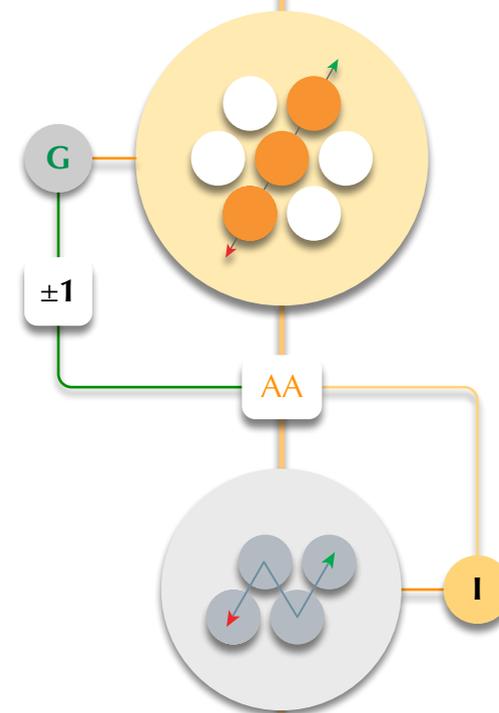




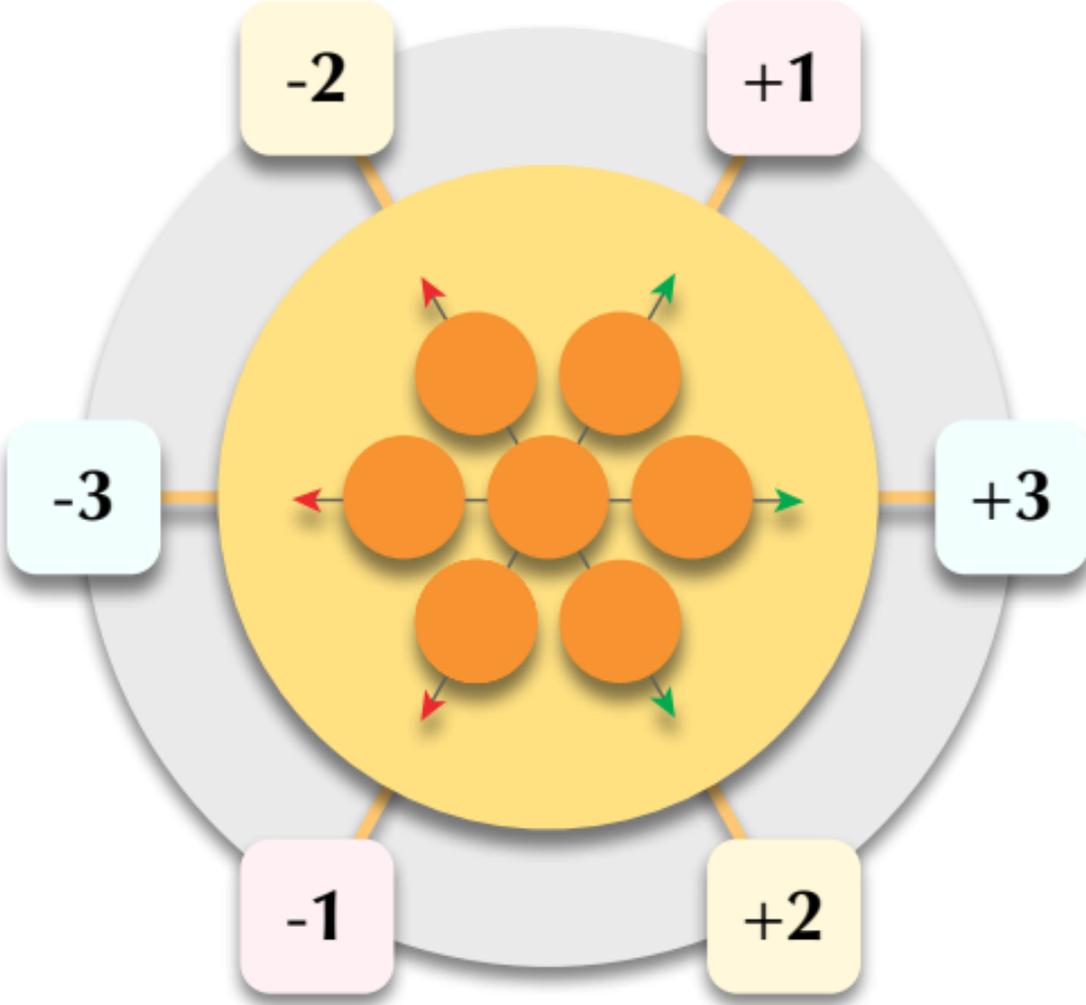
Patrón 22

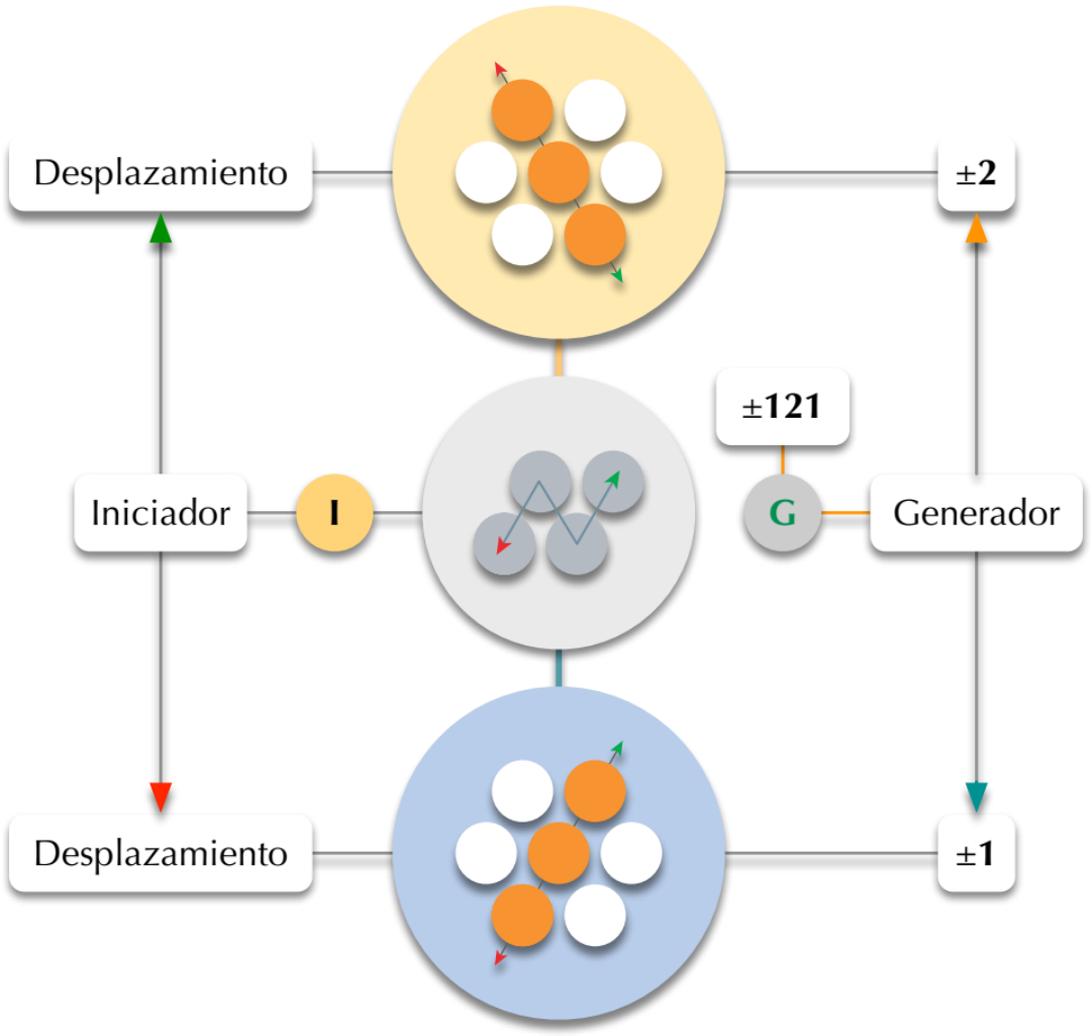


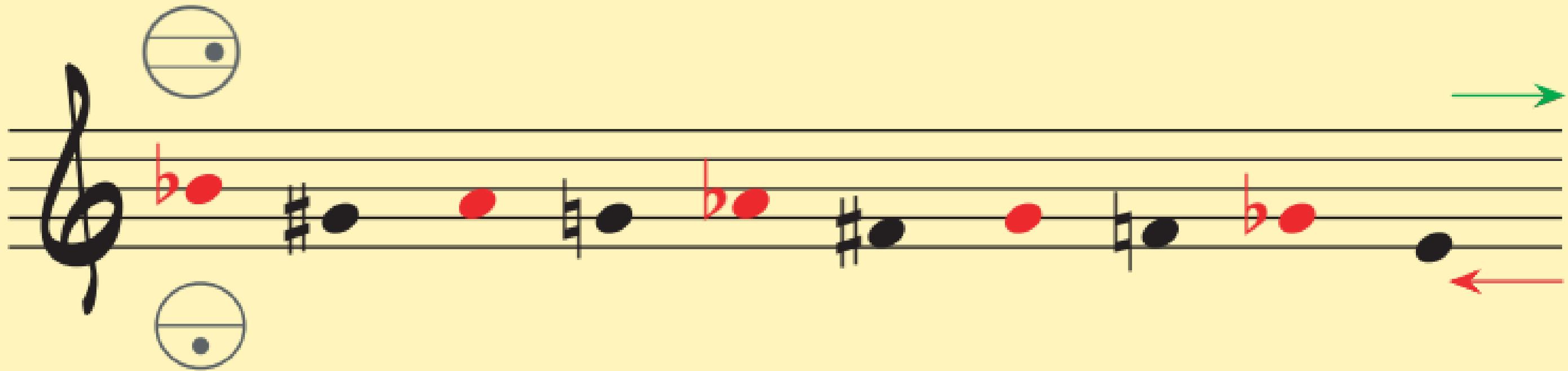
Patrón 11



enlace







The image displays two musical staves on a yellow background. The top staff features a treble clef and contains six red notes on the second line of the staff. The notes are: a flat (b) on the first line, a note on the second line, a flat (b) on the second line, a note on the second space, a flat (b) on the second space, and a note on the second space with a flat sign (b) on the line below it. A green arrow points to the right at the end of the staff. The bottom staff also features a treble clef and contains six black notes on the second line of the staff. The notes are: a sharp (#) on the first line, a note on the second line with a flat sign (b) on the line below it, a sharp (#) on the first line, a note on the second line with a flat sign (b) on the line below it, a note on the second space, and a sharp (#) on the first line. A red arrow points to the left at the end of the staff. To the left of the top staff is a circular diagram with a horizontal line and a dot on the right side. To the left of the bottom staff is a circular diagram with a horizontal line and a dot on the left side.



Comienzo de ciclo



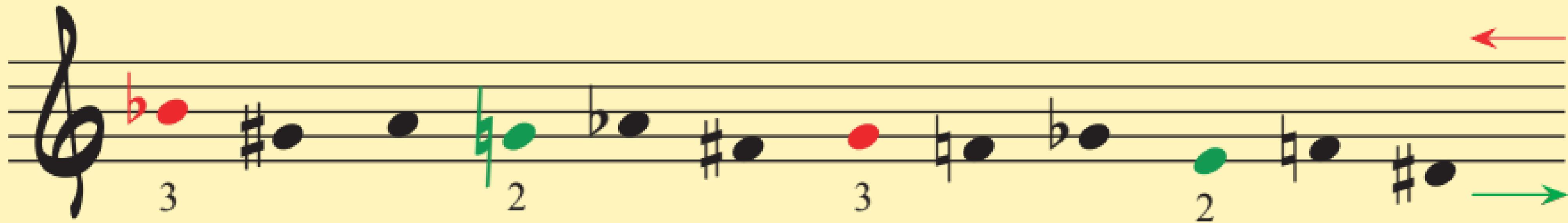
Comienzo de patrón

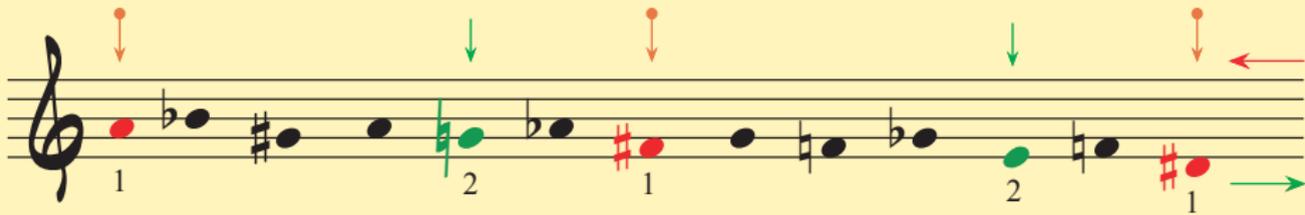
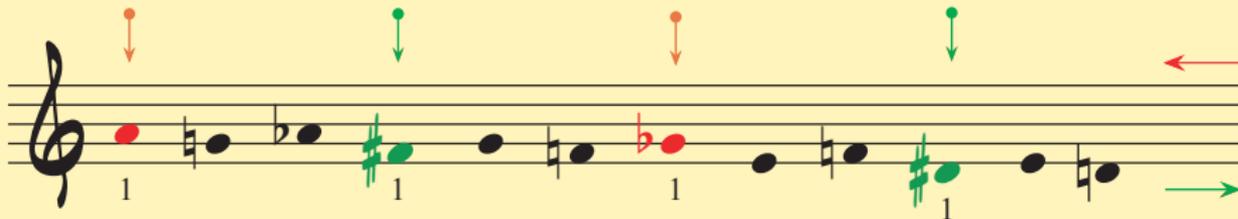
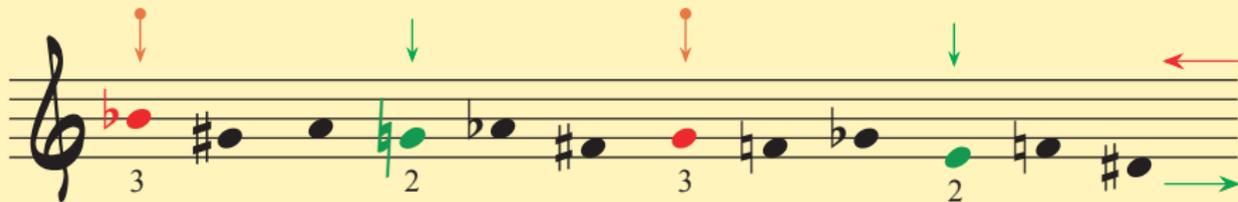


Movimiento retrógrado



Continúa la progresión





## **Primera parte**

Introducción

## Primera parte

### Introducción

#### *Pensamiento/acción vs. acción/pensamiento*

El presente ejercicio (*patrones gestuales*) hace referencia a un aspecto de la improvisación donde se pone un mayor énfasis en el contenido *procedimental* del proceso que en el propio contenido *conceptual* del mismo. Esto no quiere decir en absoluto que ambos contenidos no tengan igual importancia ni que no estén inter-relacionados, sino que dicho contenido *procedimental* es tratado de forma distinta a la habitual, digamos, desde un punto de vista donde los objetivos a conseguir se basan, como paso previo del proceso, (a modo de *principio* metodológico...) en que las *ideas* (*pensamiento...*) se ponen al servicio (en función) de las *manos y dedos* (*acción...*).<sup>1</sup>

#### *Incertidumbre*

Se trataría de someterse a un cierto grado de *incertidumbre* motora (dejar que los dedos *piensen* y generen *sus* propias *ideas -motoras-*) mientras *paralelamente* (en tiempo real...) se procesa el resultado, dándole forma y coherencia (como relato improvisatorio) en función de un planteamiento estético-estilístico que puede ser pre-establecido de antemano, o ser establecido sobre la marcha.

#### *Comprender para procesar*

Pero antes (primero...) el significado de este *pensamiento gestual* (de manos, dedos, etc.), a modo de *generador* sonoro (aparentemente *aleatorio...*), o *generador* de *incertidumbre* sonora (por llamarlo de alguna manera), debe ser (previamente...) *comprendido* (o por lo menos *entendido*) para poder ser (posteriormente...) *procesado*.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Quizá pueda parecer algo preocupante y hacernos sentir un tanto incómodos, plantear algo así como el hecho de *hablar* primero y luego *pensar* lo que acabamos de decir (en ese orden...), pero ahora, en este presente contexto, estamos hablando de la improvisación, de la expresión, de la creación en tiempo real, etc., escenarios donde pensamiento y acción son más inseparables (aparentemente *sincrónicos...*). Pensemos, cómo y hasta qué punto, en el mundo de la *comunicación* hablada, del *lenguaje* verbal, a veces nos sentimos arrastrados (*dirigidos* en nuestro relato...) por las palabras que *automática-mente* acabamos de pronunciar, sin que tengamos la sensación de haberlas pensado *previa-mente*. Quizá también podamos ver este hecho desde otra perspectiva: imaginemos aquel pintor que, como proceso *creativo*, empieza su trabajo *manchando* (*gestualmente...*) un *lienzo* (equivalente a nuestro *espacio sonoro...*) para, después de *visualizar* el resultado, sacar *recursos* (patrones de textura, forma, color, etc.) a partir de los cuales continuar (ahora ya...) bajo el propio condicionamiento y *restricciones* (*modales...*) impuestos por estos mismos patrones (digamos, extrapola/parafraseando a Ortega: impuestos por uno mismo y su *circunstancia*, en este caso, su *circunstancia interior...*), en un proceso auto-generativo, similar a un bucle en espiral de restricciones, digamos, *abiertas...* Amenudo el improvisador sólo tiene que rellenar (con sus manos...) la estructura subyacente (a veces muy elaborada, a partir de una gran base de conocimientos...) de su discurso, la cual desarrolla sobre la marcha, simplemente oyéndose (*conociéndose...*) a sí mismo... (aquí no es necesario parafrasear el conocido *aforismo* griego, cuyo valor pedagógico nunca está de más recordar...).

<sup>2</sup> A modo de *juego* entre el procesamiento *lineal* del *lenguaje* frente al procesamiento *en paralelo* del *pensamiento*, el uso (intensivo...) de paréntesis ha de entenderse (sin ánimo de querer justificar el efecto *retardo* y la consecuente complejidad lectora que ello implica...) como una profundización, aclaración, relación de contenidos, activación de otros contextos interpretativos, etc., de las ideas expresadas en este ejercicio.

### **Sentido motor**

La realización sonora, el *resultado* de esta *actividad* motora, habrá de *convertirse* (mediante distintos tipos de *filtrado* cognitivo...) en patrones motores *significativos* (patrones que impliquen un *sentido motor*...) para poder ser *re-procesado* como material sonoro *funcional* (como *ideas musicales*...) dentro de un *lenguaje* (ahora ya *pensamiento*...) conceptualmente *maneable*.

### **Resumiendo**

Digamos, de otra forma, que este ejercicio trata de establecer, como un primer paso previo de este proceso generativo, el procesamiento motor como *herramienta* base de producción sonora, simultáneamente al análisis y *tratamiento* (reciclaje...) del material sonoro resultante, con el fin de convertir este *material* en *ideas* aptas para la improvisación, o, al menos, para una *modalidad* de improvisación.

### **Restricciones**

Como recurso didáctico se parte en principio de un sencillo *patrón*, como el que más adelante nos servirá de *ejemplo* (patrón **222...**), que utilizaremos como *iniciador* para la generación de un primer material sonoro, condicionado por las restricciones que establezcamos al aplicar determinados *procedimientos* motores sobre dicho patrón: correlación, alternancia, cruzamientos, transportes motores, etc.

### **Más restricciones**

Las *topografías* sonoras de los *manuales* condicionarán también dichos *patrones*, inter-actuando ambos (interfaz mano-manual) junto con las *restricciones* citadas anteriormente y los *condicionantes modales* del propio patrón (**222...**), lo que nos permitirá disponer de tal *material*, ya mucho más *procesado*, listo y disponible (y accesible...) para ser activado durante la improvisación.

### **Modalidad**

El ejercicio (pensado en principio para un MI de botones...), se desarrolla, a través de unos simples *pasos*, bajo la idea de servir de ejemplo (función pedagógica...) de cómo y hasta qué punto el material elegido para una *modalidad* de improvisación puede condicionar el desarrollo de la misma, permitiendo buscar los límites (técnicos, formales, estéticos, etc.) que identifican una determinado *modo* de improvisación.<sup>3</sup> Con ese fin se ha establecido una estructura (más o menos definida...) de carácter metodológico:

---

<sup>3</sup> Las *limitaciones* y *restricciones* de la improvisación *estilística* (consideradas para otros como *potencialidades*...), suelen (o pueden...) ser superadas (ampliadas, o, *transgredidas*, para aquellos más *puristas*...) mediante la *fusión* estilística (aquí fusión de *modalidades*...), de forma similar a cómo la *modulación* (dentro del lenguaje armónico-tonal) amplía funcionalmente (a modo de fusión modal...) los límites de la *simple* modalidad *tonal* (límites tonales...). Ver lo que podría considerarse como un ejemplo de este tipo de *fusión modal*: *transposición* o *fusión motora* (atonal) + patrón **222...** (modal), en la [páginas 33](#) y siguientes.

## Metodología

**1 Creación** de un marco conceptual a partir del cual se facilite la generación y selección del material inicial, **2 Ordenación:** categorización y análisis de dicho material (*auditivo-motor...*): conceptualización *significativa*, consideraciones, observaciones, simplificación y agrupamientos conceptuales y motores, etc. **3 Procesamiento** y aplicación práctica de *conceptos, valores, etc.*: ejercicios simples de improvisación a partir del contexto *sonoro* generado por el propio material inicialmente seleccionado (considerado como una pequeña base de conocimiento *-modal-*): combinación de patrones, re-agrupamiento de patrones en bloques, fusiones, transposición motora, recursos generativos, etc. **4 Etc.**<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Este ejercicio forma parte de una serie de pequeñas fichas de trabajo relacionadas con la improvisación y propuestas como recursos pedagógicos que puedan servir como material didáctico en esta especialidad: *Improvisación*, considerada como *especialidad* interpretativa...

Los diversos ejercicios, fichas y demás recursos están disponibles para su consulta en las siguientes páginas:

[improacordeon.com](http://improacordeon.com)

Temas didácticos sobre la interpretación y la improvisación

[acordeon.xyz](http://acordeon.xyz)

Información pedagógica general sobre acordeón (desde el 2006)

[Método acordeón](#)

Algunos planteamientos pedagógicos sobre la iniciación en la enseñanza del acordeón

[Ejercicios de lectura a vista](#)

Pequeños ejercicios de *lectura a vista* para pruebas de acceso, basados en patrones improvisatorios

[Metamorfosis](#)

Para los más nostálgicos...

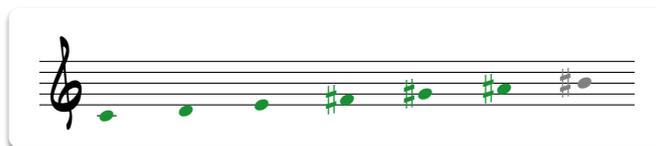
[Recopilación de fichas](#)

Ver otros recursos en [página 40](#)

Patrón 222...

Pasos:

1 Imaginemos primero (como punto de partida) una *serie* de tonos sucesivos en el ámbito de una *octava*:



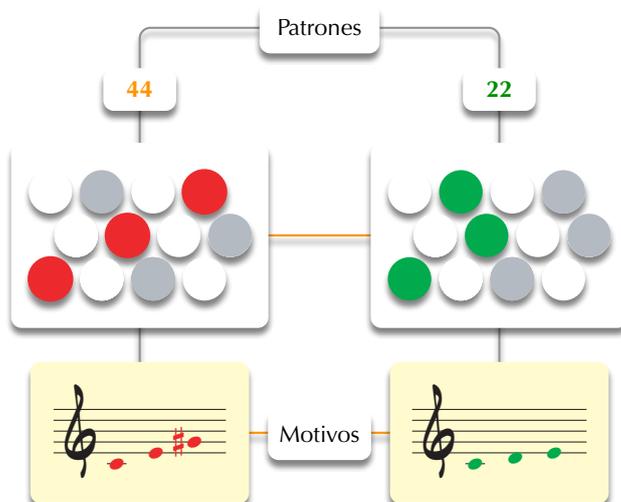
2 Estructuramos ahora sus 6 intervalos en 2 patrones, resultantes de la aplicación de los siguientes *conceptos generadores*:<sup>1</sup>



Disponiendo así de los siguientes elementos:

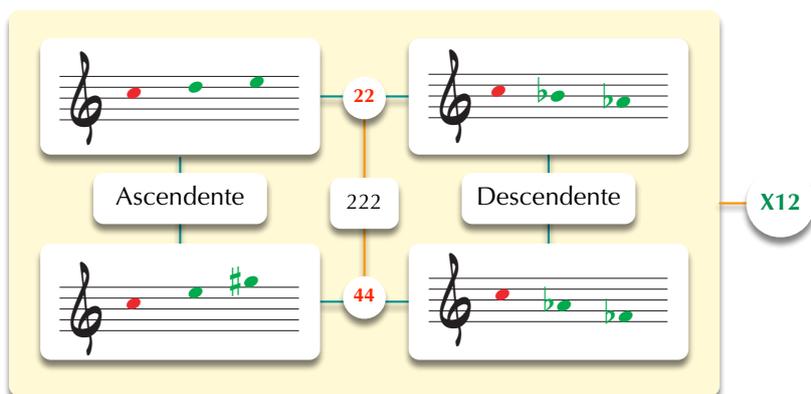
A: Una serie *simétrica* (patrón 222...) que se repite (ascendente o descendentemente) en patrones de 6 sonidos con una sola *transposición* (6+6), y

B: 2 patrones (222... y 444...) basados en dos tipos de intervalos: 2 (2 semitonos, 2ª mayor) y 4 (4 semitonos, 3ª mayor) que, simplificando (con patrones de dos intervalos: *motivos* de tres sonidos), podemos representar gráficamente así:



<sup>1</sup> Los más simples conceptos semánticos podrán servir de base para *generar* o *estructurar* de forma coherente el material sonoro en una improvisación, por ejemplo: considerando, como recurso generativo, la cohesión *modal* (*isotopía* semántico-sonora...) entre ambos patrones. Ver esquema en [página 36](#).

Tendremos entonces cuatro patrones (ascendente-descendentes) que podríamos activar a partir de cualquier sonido (12 posiciones (*trans-posiciones*) tonales...):



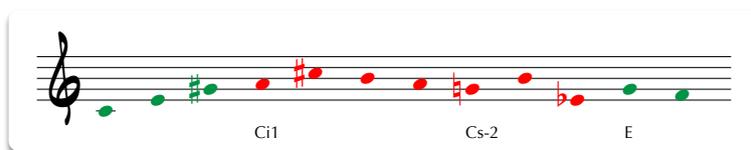
Pudiendo *combinarlos* (como se verá más adelante) de diferentes maneras:

**Modal**, a partir de en un patrón de 6 sonidos (sin *transposición*):

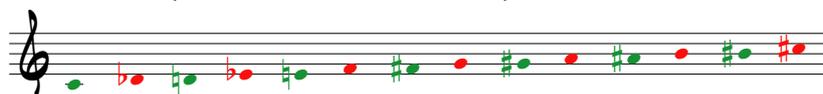
Patrón sin *transposición* (un modo 6 sonidos...)

\* **A:** apertura, **E:** estrechamiento, **Ci2:** cruzamiento inferior (dedos: 3/1 en el ejemplo): serie ascendente de un tono (2), **Cs-2:** cruzamiento superior (1/3): serie descendente de menos un tono (-2), etc.

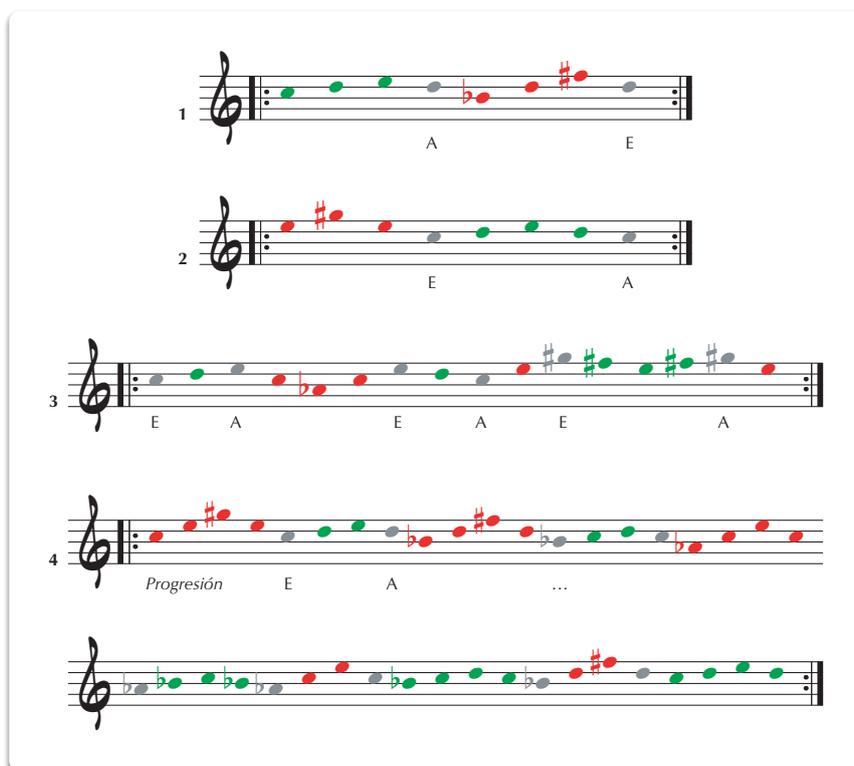
O, *modal con transposición* (con una *transposición*), en 2 patrones equivalentes de 6 sonidos:



Una *transposición* (un *modo con transposición*: 12 sonidos...)

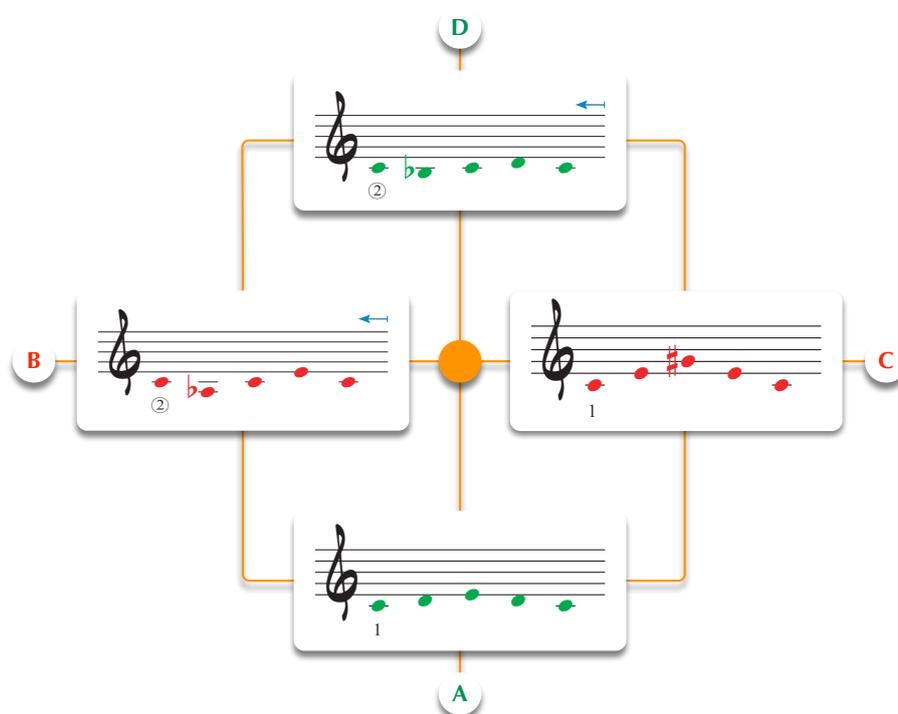


Habrá que poner atención en los *puntos de activación*<sup>3</sup> del cambio de patrón:



<sup>3</sup> Las notas (en gris) que pertenecen (y unen...) a dos patrones distintos, activan (hacia adelante...) el cambio de patrón. En realidad se presupone (teórica-mente...) que la activación (mental...) previa del nuevo patrón, anticipa la adaptación (ajuste, preparación, etc.) del cambio de patrón motor (que actúa en paralelo...) a partir de las notas comunes (como ocurre en estos ejemplos de *series de alternancia consecutiva de patrones*: 22-44-22, etc.). Los cambios de patrón se *prevén* (feed-before) anticipada-mente mientras (*paralela-mente...*) se ejecutan los patrones anteriores. Puede hacerse un análisis *introspectivo* del proceso de realización del ejemplo 4 (*Progresión...*) para *ver* este tipo de *anticipación* (común en los procesos *procedimentales-motores...*) tan importante en la improvisación. En la interpretación convencional (más *reproductiva...*) esta pre-visualización también se realiza de forma similar (salvo en la *lectura a vista...*), para *ver* (*pre-ver*) la idea memorizada (previa-mente...), con el fin de preparar la acción motora, pero a diferencia de ésta, la improvisación lo que anticipa (*pre-v *) es el propio *recurso* (por ejemplo: *desarrollar una progresión a partir de un motivo determinado*), memorizando los procesos como *conceptos generativos* (*generadores*) más que el desarrollo (realización...) de los mismos.

3 Finalmente practicaremos un ejercicio simple de *improvisación*<sup>4</sup> (sobre una **base rítmica...**) a partir de la *combinación* de unos *patrones* previamente aprendidos, siguiendo algunas indicaciones:



**Ejercicio** (indicaciones):

1 Los intervalos se agruparán en dos tipos de patrones:<sup>5</sup>

**A o D:** (en verde): segundas *mayores* (22), y

**B o C** (en rojo): terceras *mayores* (44)

2 En un primer paso, cada patrón se articulará completo, en series de 5 sonidos *ascendente-descendentes* (ver *nota* punto 3): **A-C**, o *zigzagueante* (*doble bordadura*): **D-B**, en principio de la misma *duración* y con el mismo *orden* serial establecido, sin *acentuación*, y separados entre sí el tiempo justo suficiente para poder *anticiparlos* mentalmente (*feed-before*) antes de su realización motora (*pre-viendo* la *imagen auditiva* del resultado...)<sup>6</sup>

<sup>4</sup> El concepto de *improvisación* será tomado aquí como un sencillo proceso de *combinación* de elementos prefijados que represente el inicio de lo que más adelante podrá llegar a ser la base para una *estructura temporal* (y formal...) *abierta* de un posible relato improvisatorio coherente...

<sup>5</sup> Los patrones se han agrupado teniendo en cuenta dos criterios: según el *tipo de intervalos*: 22 o 44 (verde o rojo respectivamente), o según tengan *igual contorno melódico* (A-C y B-D)...

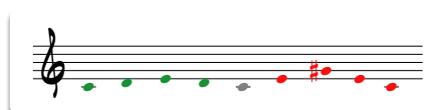
<sup>6</sup> *Se piensa-se toca*. En estos primeros ejercicios la *realización motora* seguirá siempre a la *activación mental* de la idea (imagen mental de *patrón*) de forma que el *concepto motor* pueda disponer de un significado contextual suficientemente elaborado (*patrón interválico, modo, transposiciones, inversiones, ampliaciones, etc.*) antes de que sea *automatizado* (pérdida de la atención consciente...) por la práctica. Más adelante podrá invertirse el proceso. El orden en iniciarse en la improvisación: *procedi-mental* (tocar-pensar) o *mental-procesual* (pensar-tocar) no parece muy relevante más que como estrategia didáctica (como en el presente caso). La automatización y la sensación (aparente...) de que son los dedos

3 Una vez automatizada la activación motora de los 4 patrones del ejemplo anterior, se combinarán primero en bloques de dos (con mayor sentido estructural...), de forma que se agrupen asociados según sean, o no, del mismo tipo: A-D o B-C (o viceversa) y según su comienzo (primera o cuarta hileras):

Bloques con igual tipo de patrones (22-22 o 44-44): 1 AD o DA y 2 BC o CB  
 Bloques con distinto tipo de patrones (44-22 o 22-44): 1 AB o BA y 2 CD o DC

**Nota:** En los agrupamientos donde se combinen patrones con la misma posición (1ª o 4ª hileras): AC o BD (o viceversa) se fundirá el primer y último sonidos de cada patrón en un solo:

Ejemplo: bloque AC



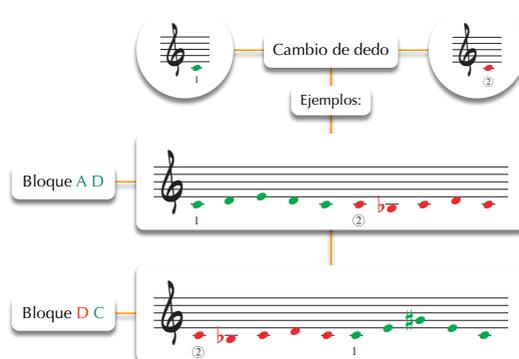
Llegados hasta aquí será conveniente recapitular los pasos seguidos y hacernos algunas preguntas respecto a los tres puntos anteriores, con el fin de practicar mentalmente los conceptos con los que tendremos que trabajar (improvisar) y las condiciones de su práctica procedi-mental:<sup>7</sup>

**Cuestiones:**

- ¿Cuántos tipos de patrones vamos a utilizar?
- ¿Cuántos y qué diseños (contornos melódicos...) van a tener cada tipo de patrón?
- ¿Cuántos y qué tipos de Bloques vamos a utilizar?
- Etc.

Y también convendrá tener en cuenta algunas observaciones:

1 Los cambios de posición (de la mano...) en cada bloque (AD, AB, etc.) se realizan mediante cambio de dedo/hilera (sin cambio de tono...) a partir de los dedos 1/2 o 2/1:



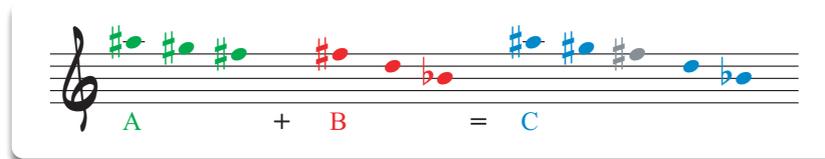
quienes conducen tal proceso irá apareciendo inevitable-mente según nos adentremos en el mismo y saturamos nuestro buffer de atención...

<sup>7</sup> Con el fin de hacer este aprendizaje más significativo, se tendrán en cuenta los conceptos de dirección y sentido melódico, identificando como de igual contorno melódico los ejemplos A y C o B y D, así como la inversión resultante de la retrogradación de B y D, o de la igualdad simétrica de la retrogradación de A y C...

- 2 Dentro de los *bloques*, cada patrón se *interpretará* (en principio...)<sup>8</sup> tal cual, con las *restricciones* anteriormente citadas, condicionando (como **primer objetivo...**) el *valor* del resultado a la *comprensión y control* del proceso...
- 3 Las *restricciones* impuestas en estos primeros ejercicios (*condicionantes...*) pueden dar la sensación de que convierten (y limitan) el concepto de *improvisación* en un simple proceso *interpretativo* de un tipo de *partitura* más o menos *abierta...*, con la diferencia (respecto al sentido más *reproductivo* de la *interpretación*) de que este pequeño *margen de libertad* podrá ser *ampliado* tanto como el intérprete *quiera, pueda o, se atreva* (asunción de *riesgo...*), hasta transformar su *interpretación* en una verdadera *improvisación*, y con el propósito (**segundo objetivo...**) de convertir la *concepción* de tales procesos (*improvisar e interpretar*) en una relativa cuestión de *grado*: un *continuum* entre los respectivos *márgenes de libertad* de tales conceptos, por el que se podrá viajar *bidireccionalmente* en ambos sentidos hacia ambos extremos...<sup>9</sup>

#### 4 Agrupamiento de patrones

Imaginemos, en el ejemplo siguiente, que *agrupamos* (*liberados* ya de su anclaje *tonal*: posibilidad de *transportarlos* a 12 *posiciones...*) los patrones **A** (22) y **B** (44), a partir de su nota común, en un solo patrón (en este caso descendente): **C** (2244):



El nuevo patrón resultante (patrón *agrupado, bloque, etc.*) integrará (anidará) los dos anteriores y una vez asimilado (y posteriormente *consolidado* en la memoria...) como *patrón motor*, representará uno de los muchos ejemplos de lo que podrá ser un *concepto* (*patrón conceptual*) en la articulación del *lenguaje* (y futuro *pensamiento...*) potencialmente implícito en aquel primer *iniciador*: **222...**, susceptible de generar nuevo material *semánticamente* coherente (y auditivamente *significativo...*).

Practicado este primer ejercicio preliminar (considerado como una de la muchas formas de *acercamiento* a la improvisación...) y entendido el *sentido* (función...) de tales *restricciones* iniciales (*comprensión del proceso...*), podrá empezarse a *experimentar* con éstas, *ampliando* progresivamente el *margen de libertad* de las mismas (**tercer objetivo...**), sin perder de vista el *marco de referencia* (auditivo) en el que nos movemos y la *coherencia* del tipo de *lenguaje* al que nos ha llevado el *material sonoro* con el que hemos iniciado (y en un principio, *condicionado...*) dicho ejercicio.

Podemos empezar organizando tal *margen de libertad* a partir de cada una de las *restricciones* impuestas, por ejemplo:

<sup>8</sup> Posteriormente cada patrón se *improvisará*, pudiendo alterar la *cantidad* y *orden* de sus elementos (además de otros parámetros...) hasta llegar a convertirlos en otro tipo de *patrones* (*derivados...*) y consecuentemente otro tipo de *bloques*.

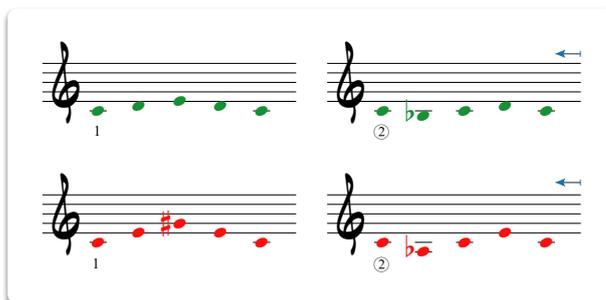
<sup>9</sup> Desde hace tiempo viene siendo normal que tanto compositores como improvisadores (intérpretes) asuman ambos roles integrados como dos perspectivas *complementarias* en su actividad profesional (ver [opiniones acerca del tema...](#)).

**Restricción 1:**

Cada patrón se interpretará en series de 5 sonidos (en el orden establecido), empezando y acabando por el mismo sonido... (indicaciones del punto 2 en la página 5)

**Tipo de restricciones:**

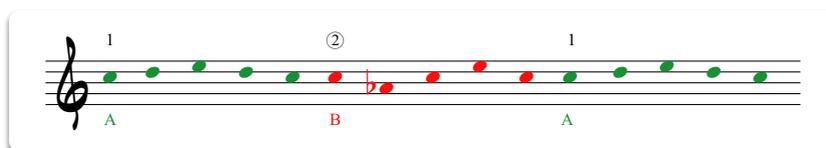
- 1 cantidad de sonidos
- 2 orden de las series
- 3 comienzo de la serie
- 4 final de la serie



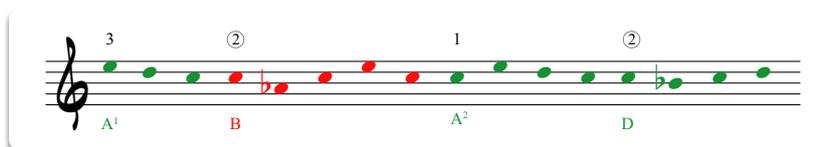
**Ampliación 1:**<sup>10</sup>

Cada patrón se interpretará en series de 3 o más sonidos, empezando y acabando por cualquier sonido (de los incluidos en la serie de cada patrón).<sup>11</sup>

Ejemplo (bloques AB, y BA) con **Restricción**:



Ejemplo (bloques AB y AD) con **Ampliación**:



Orden:

- A<sup>1</sup> Patrón de tres sonidos a partir del tercero
- B Patrón original
- A<sup>2</sup> Patrón de cuatro sonidos (sin el segundo)
- D<sup>2</sup> Patrón de cuatro sonidos (sin el último, el quinto)

La aparente *artificialidad* del proceso (que parece sugerir un cierto carácter *mecánico* del mismo) intenta reflejar lo que podríamos llamar una cierta *modalidad* de aprendizaje donde simulamos *progra-*

<sup>10</sup> El término *ampliación* hace referencia en este caso al concepto de *grado de libertad*...

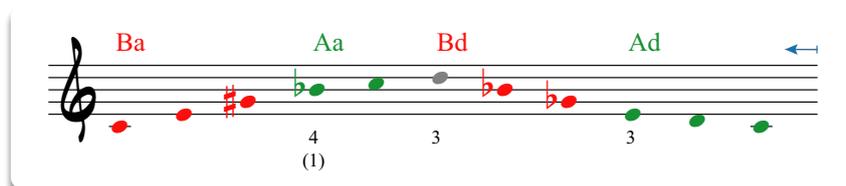
<sup>11</sup> En este caso la *ampliación* implica además (indirectamente) poder cambiar el orden establecido de los sonidos...

mar (programarnos...) una serie de operaciones más o menos sistemáticas (algorítmicas...) que nos acerquen (según ampliamos los citados márgenes de libertad...) a un procesamiento más aleatorio e indeterminado (dentro de unas restricciones, ya mucho más generales, condicionadas por el material sonoro elegido al principio, como paso previo...), con unas estructuras formales más abiertas: patrones más diluidos (menos rígidos...), bloques de agrupaciones de patrones más complejos, mayor grado de incertidumbre, etc.

La partitura (mental o gráfica...) se va haciendo más abierta y las exigencias del procesador (memorias, recursos cognitivos, motores, etc.) mayores, el material sonoro deberá estar más disponible (más organizado y automatizado, en ese orden...) y el proceso generativo empezará a ser arriesgado (emocionante...). Para ello tendremos que cambiar (re-conceptualizar...) algunos de los valores aprendidos: lo incierto y desconocido será motivador y estimulante, el proceso se priorizará al resultado (objeto...), la belleza por conocer se antepondrá a la conocida (sin menospreciar ésta...), lo generativo relegará a lo reproductivo, se valorará lo personal (o dicho de otro modo, lo personal se valorará...), etc. El proceso a veces puede exigir un replanteamiento de algunas concepciones sobre la música, y, profundizando un poco, sobre la misma concepción del arte, o, extrapolando la cuestión, también sobre la vida misma...

**Resumiendo** lo visto en el apartado *Modal*, página 5, tendríamos los siguientes **4 bloques** de patrones (agrupados):<sup>12</sup>

Ejemplo:



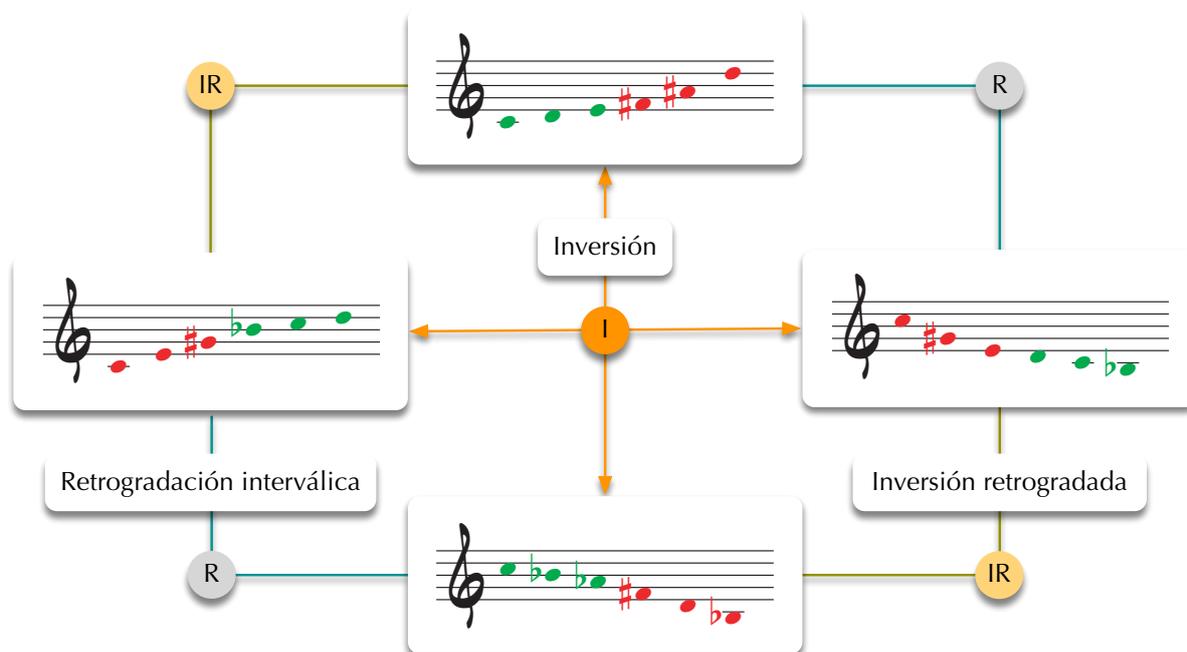
- ascendiendo: 1 Ba-Aa (Bloque BA ascendente)
- descendiendo: 2 Bd-Ad (Bloque BA descendente)
- retrogradado: 3 Aa-Ba y 4 Ad-Bd
- invertido: 2 Bd-Ad y 1 Ba-Aa

**Nota:** estructuralmente la inversión de: Ba-Aa (ascendiendo) = Bd-Ad (descendiendo) (inversamente proporcionales...)<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Estos bloques, considerados como unidades conceptuales-motoras se convertirán (una vez automatizados...) en una nueva categoría de patrones (más complejos que los anteriores, pero activados con igual consumo de recursos cognitivos, manteniendo el mismo grado de accesibilidad que aquellos), que como nuevos recursos contribuirán (dando cohesión y coherencia...) al desarrollo estructural-temporal del proceso.

<sup>13</sup> Esto ocurre en las series de patrones simétricos, característica que puede reducir valor estético (mayor reiteración, menor variación, etc.) a estas estructuras respecto de las asimétricas...

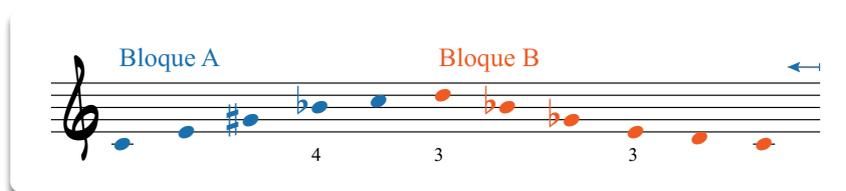
Resumen gráfico:



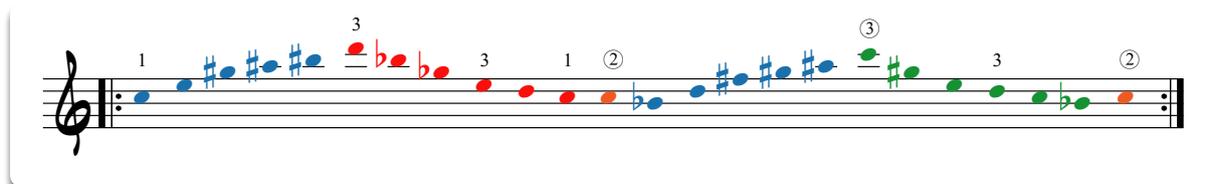
4 bloques de patrones agrupados

Una vez llegados hasta aquí, la cuestión a resolver ahora será cómo adaptar a las nuevas agrupaciones de patrones sus correspondientes correlatos *motores*, puesto que dos patrones motores pueden resolverse con solo un *bloque* (motor) que contenga a los mismos, como se indica en las dos *digitaciones* del ejemplo (página anterior) donde los cuatro *patrones* pueden convertirse en dos *bloques* (de *patrones agrupados*):

Cuatro patrones convertidos en dos bloques<sup>14</sup>



Ejemplo ampliado:



<sup>14</sup> Los bloques tipo A (en el ejemplo superior), donde su estructura interválica pueda ser abarcada por una sola posición de la mano tendrán un mayor potencial para ser activados con un carácter más *armónico* (como se verá más adelante...), a diferencia de la perspectiva contraria (más *armónico-tonal*...) donde la melodía (patrones melódicos...) suele ser generada a partir de estructuras armónicas (*arpegiando*, por ejemplo, los *patrones armónicos*...)

Tres ejemplos (estructurados primero como *patrones* y luego como *bloques*):

Estructuración en **patrones**:

Estructuración en **bloques** (indicados por colores):<sup>15</sup>

Recapitulación: ejemplo para analizar (colorear...).

**Cuestiones:** ¿cuántos y qué tipo de *patrones* pueden reagruparse en *bloques* con el fin de optimizar recursos?: unidades de procesamiento (atención...), repeticiones de bloques, progresiones, etc.

<sup>15</sup> *Bloques* y *patrones* pueden contener los mismos esquemas *motores* (como el último bloque del ejemplo A), pero a diferencia de los patrones, que se piensan como unidades simples individuales, los bloques se piensan como unidades complejas (*agrupadas...*), consumiendo los mismos recursos que aquellos y por lo tanto optimizando el procesamiento cognitivo y motor (+ procesamiento = recursos), liberando atención y permitiendo ampliar la perspectiva temporal (campo de visión...) durante el proceso improvisatorio. Nunca está de más insistir en la importancia pedagógica que tiene esta capacidad del procesamiento motor de *adaptarse* a cualquier cambio de *significado* (*agrupamiento*, que nos recordaría la psicología cognitiva...) tan determinante en el conocimiento *experto*...

Ejemplo con bloques<sup>1</sup>

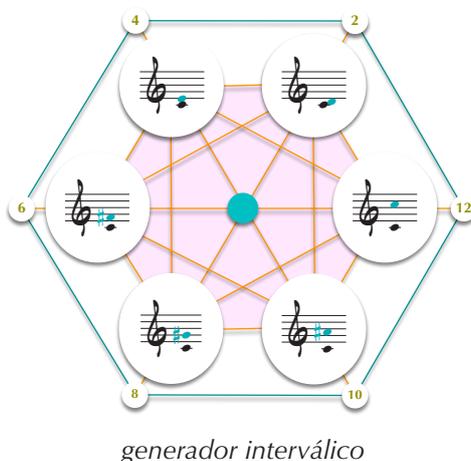
<sup>1</sup> La incorporación de un contexto rítmico irregular (como el del ejemplo) obliga a plantearse el componente *temporal* de los patrones: *tempo*, *ritmo*, *métrica*, etc., además del *dinámico*: acentuación rítmica, métrica, etc. Ahora los *patrones motores* tendrán que compartir atención (*competir...*) con los *patrones rítmicos* exigiendo un mayor *re-agrupamiento motor* y *automatización*...

Ver problema similar en la siguiente ficha: [texturas polirrítmicas distribuidas entre los manuales \(MI/III\)](#)

## **Segunda parte**

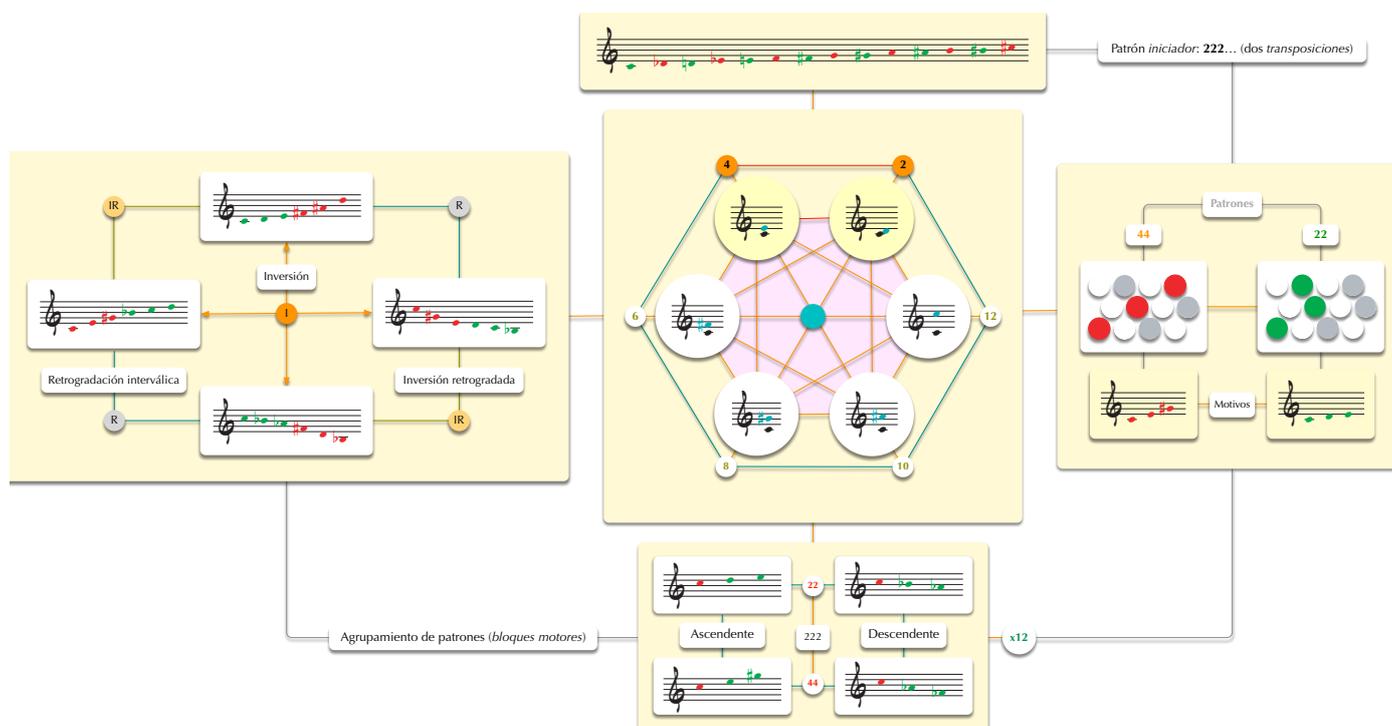
Perspectiva armónica

Volvamos de nuevo al principio (*reexposición...*) y pensemos (desde otra *perspectiva...*) en aquel *patrón 222...* (*serie de tonos*), patrón *iniciador* y punto de partida de esta *ficha de trabajo*. Inventemos ahora un nuevo concepto *generador* (como los de *sucesión* y *alternancia* de donde salió el *material sonoro* del primer ejercicio, en la *página 4*), por ejemplo: el concepto de **generador interválico**, que podríamos representar *gráficamente* así:<sup>16</sup>



6 intervalos: 2, 4, 6, 8, 10 y 12 (*múltiplos de 2...*), con sus respectivos patrones topográfico-motore asociados, delimitando un área de relaciones interválico-tonales (implicaciones estéticas: *modo* ⇒ *transposiciones* ⇒ *estilo* ⇒ *valores estéticos...*).

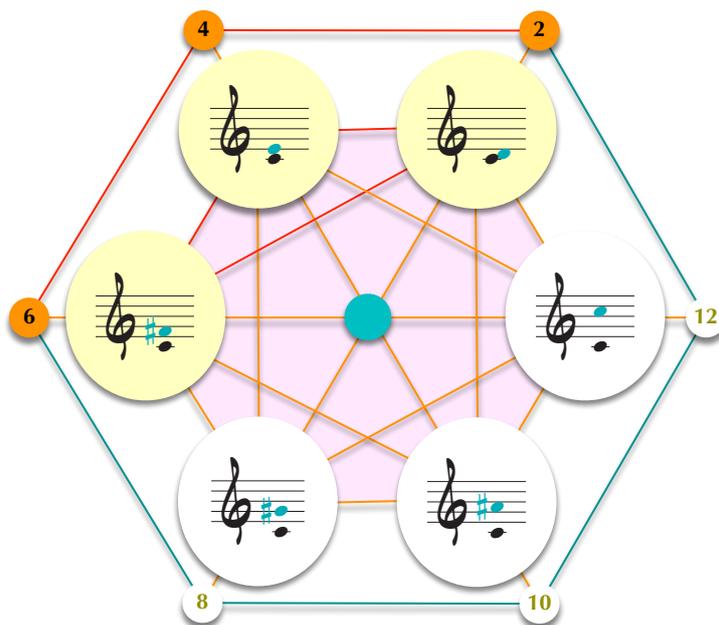
Hemos visto cómo la activación de los patrones interválicos **22** y **44** ha generado un material sonoro que procesamos desde una perspectiva *melódica* (ver esquema ↓), ahora veremos desde una perspectiva más *armónica* cómo podemos hacer lo mismo combinando otro tipo de patrones obtenidos por el *generador interválico* a partir del mismo patrón *base* (*iniciador 222...*).



Esquema con dos patrones de activación: **22** y **44**

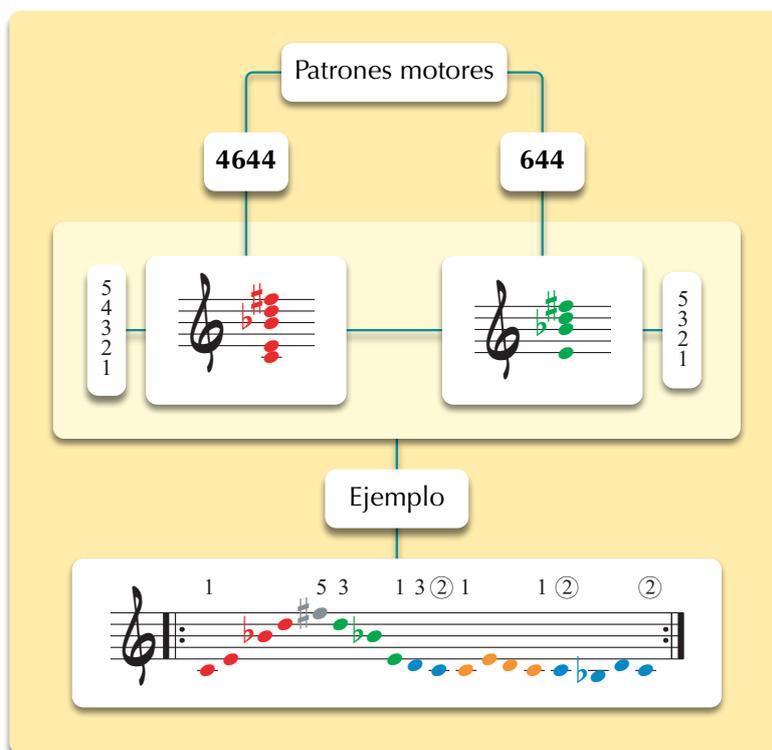
<sup>16</sup>Y que podríamos definir, por ejemplo, como un *generador* de los *intervalos* incluidos en un *patrón* determinado (*generador de intervalos de patrón*, o algo por el estilo...).

Si activamos, además de los patrones 2 y 4, el patrón 6, veremos cómo el contorno melódico, y el armónico, se hacen más interesantes:



Patrones 2, 4 y 6 activados

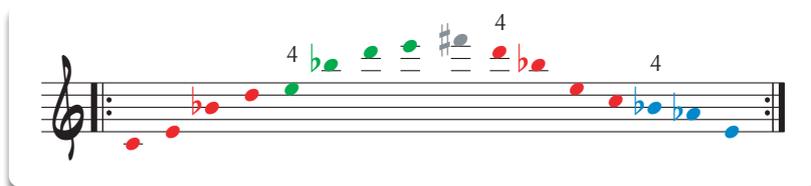
Un ejemplo: combinación con los patrones 6 y 4: cambio de patrón *motor* sobre un mismo patrón *interválico* (ascendente-descendente):<sup>1</sup>



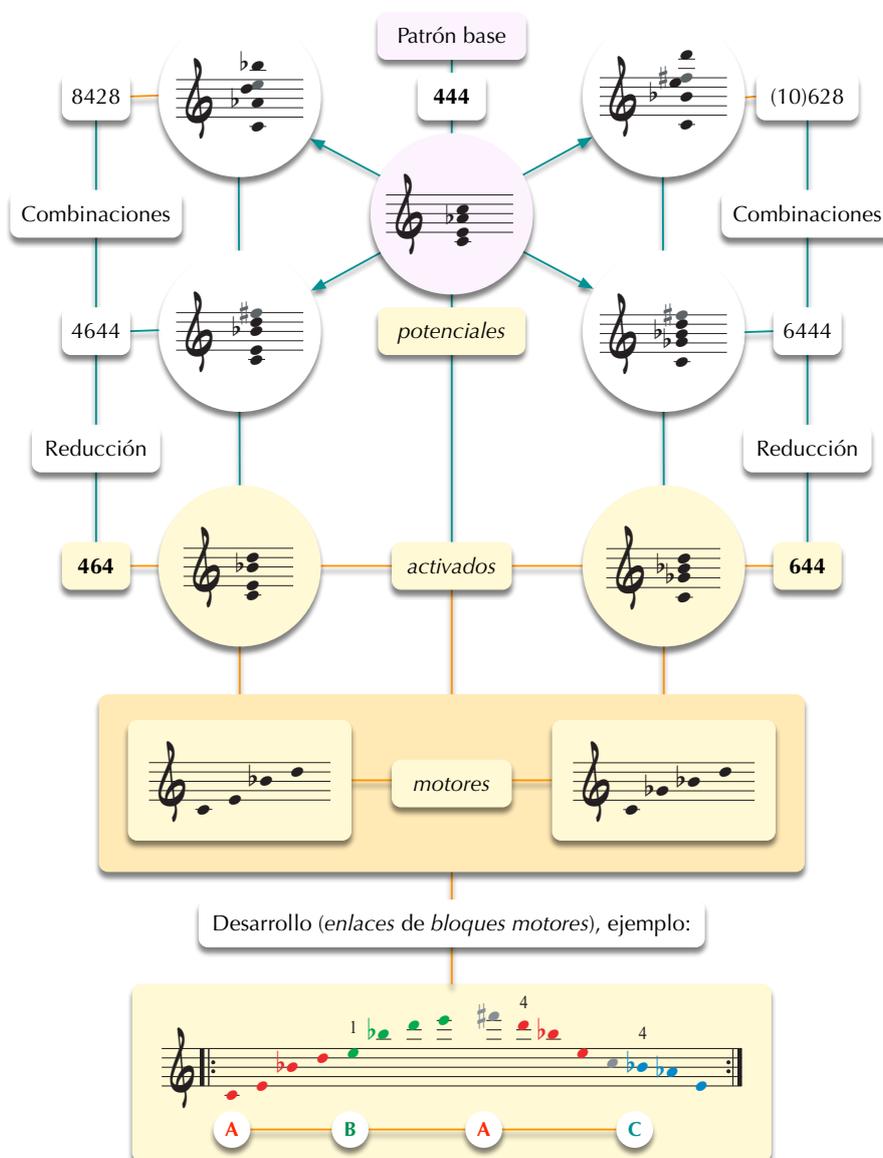
<sup>1</sup> La fórmula melódica (como recurso generativo...) consiste aquí en activar un cambio de patrón (en este caso solo motor...) simultáneo al cambio de dirección de la frase (se *asciende* con un patrón y se *desciende* con otro): el *fa sostenido* representaría el eje de este cambio articulatorio...

Ahora los patrones pueden empezar por: **464**, **642**, **442**, etc.

Ejemplo



Esquema del ejemplo anterior: tomando como referencia el patrón motor **444** se seleccionan (*acti- van...*) los patrones **464** y **644** (a partir de una perspectiva más *armónica...*) dentro de un *contexto* (marco de referencia tonal...) más amplio:<sup>2</sup>



<sup>2</sup> Aquí el recurso generador consistiría en la simple unión de dos patrones motores (**A-B** y posteriormente **A-C**) seguido del recurso visto en la nota de la página anterior: cambio de patrón (aquí *interválico* además de *motor*) simultáneo al cambio de dirección de la frase (**B-A**). En este ejemplo **B** y **C** se caracterizarían por activar un distinto patrón *motor* a partir de un mismo patrón *interválico*.

Y a partir de aquí la cosa se hace algo más compleja (e interesante...): mayor número de elementos y variables combinatorias de éstos (mayor potencial generativo: mayor *libertad* de acción...). Una estrategia para llegar a conseguir cierta *fluidez* procedi-mental en este tipo de procesos generativos puede consistir en empezar por *conocer* (practicar...) las posibilidades (y restricciones...) *topográfico-tonales* del material sonoro con el que vamos a trabajar, a partir de las estructuras más *naturales*<sup>3</sup> de su integración *topográfico-motora*: esquemas procedimentales (cambios de posición, cruzamientos, etc.), patrones y bloques de patrones (distribución y agrupamiento topográfico-tonal de los intervalos), progresiones (procesos *cíclicos*, de *iniciador-generador*, etc.), etc.

Ejemplo de ejercicios

The image displays ten musical exercises on a single staff, each with a treble clef. The exercises are as follows:

- Exercise 1:** A sequence of notes starting on G4, moving up stepwise to D5, with fingerings 1, 1, 1, 1.
- Exercise 2:** A sequence of notes starting on G4, moving up stepwise to D5, with fingerings 1, 1, 1, 1.
- Exercise 3:** A sequence of notes starting on G4, moving up stepwise to D5, with fingerings 1, 2, 1, 1, 2, 1, 2, 2.
- Exercise 4:** A sequence of notes starting on G4, moving up stepwise to D5, with fingerings 1, 1, 1.
- Exercise 5:** A sequence of notes starting on G4, moving up stepwise to D5, with fingerings 2, 2, 2, 2.
- Exercise 6:** A sequence of notes starting on G4, moving up stepwise to D5, with fingerings 2, 2.
- Exercise 7:** A sequence of notes starting on G4, moving up stepwise to D5, with fingerings 3, 2, 3, 2.
- Exercise 8:** A sequence of notes starting on G4, moving up stepwise to D5, with fingerings 1, 1, 1.
- Exercise 9:** A sequence of notes starting on G4, moving up stepwise to D5, with fingerings 1, 1, 1.
- Exercise 10:** A sequence of notes starting on G4, moving up stepwise to D5, with fingerings 1, 1, 1, 1, 1.

Blue arrows indicate the direction of the melodic line, and various symbols (accents, slurs) indicate articulation.

<sup>3</sup> Que mejor se adapten a la topografía tonal de los manuales y a las características anatómico-motoras de las manos, la primera *fija* (normalmente con una o dos hileras *suplementarias*...) y la segunda relativamente *adaptable* (mediante la práctica...). Hay que tener en cuenta que aquí el concepto de *naturalidad* es *subjetivo*, en función del tipo de aprendizaje (y base de conocimientos previos...) particular de cada individuo: experiencias de aprendizaje, técnicas, estilos y lenguajes musicales practicados, valores estéticos, etc.

Ejemplo primero de la página anterior:  
(reducción del tiempo de *cambio de dirección...*)

The image shows five staves of musical notation in treble clef. The notes are colored red and green. Blue arrows at the end of each staff indicate the direction of the melodic line. The first staff has a comma after the first measure. The second, third, and fourth staves are marked with repeat signs. The fifth staff is a shorter phrase.

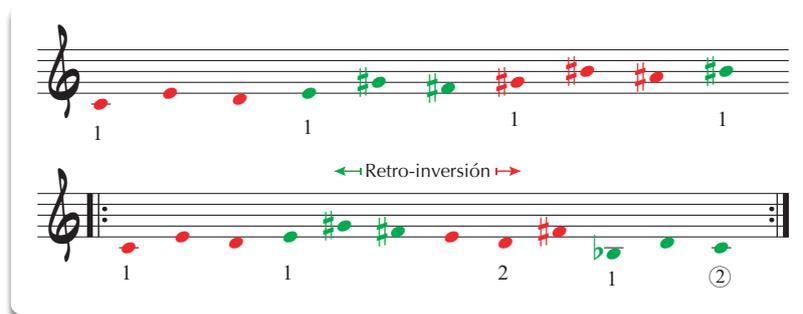
Dos ejemplos más: la segunda progresión con cambio de patrón motor:

The image shows two staves of musical notation in treble clef. The notes are colored red and green. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4 below the notes. The first staff has fingerings: ①, ③, 1, 4, 1, ②, ①. The second staff has fingerings: 4, 2, 5, 4, ②, 2, ③, ④, 2.

Variación con enlaces de *bloques*: 2 ascendentes y 4 (2+2) ascendente-descendentes:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Notes are colored red and green. Fingerings 1, 3, and 4 are indicated. There are accents (triple lines) over some notes in both staves.

## Progresiones (artificialidad...)



Ejemplo de transformación de la estructura *artificial* de una progresión a un diseño más *orgánico*:<sup>1</sup>

Evidentemente, como ocurre en la composición, los procesamientos complejos del tipo del ejemplo anterior (*inversión retrogradada* de un motivo), requieren de unos recursos cognitivos incompatibles con el procesamiento en tiempo real, lo que no significa que el improvisador tenga que (...ni quiera) renunciar a ellos, de ahí que busque recursos, como la práctica motora de la retrogradación (esquemas motores de *ida y vuelta*...) en estructuras cíclicas (como en los ejemplos de la página anterior), la utilización de *modos simétricos* (donde la simetría interválica facilita el *cálculo* motor de la *inversión*...), mayor énfasis en el análisis perceptivo del *contorno melódico* (visión global del *diseño* intervalo-melódico), etc. de manera que con el tiempo (y una práctica *organizada*...) tales recursos lleguen a formar parte de su repertorio semántico-motor, estando *disponibles* en su memoria y *accesibles* en sus dedos...

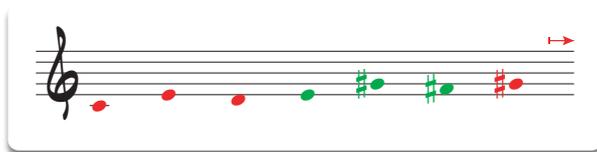
El trabajo del improvisador consistirá ahora en solucionar el problema de cómo dar salida a estas pequeñas estructuras (progresiones), rompiendo su inercia (expectativas previsibles...) y creando nueva expectación (novedad imprevisible...) e interés, aunque para ello antes tendrá que asimilarlas comprensivamente e *incorporarlas* (procedimentalmente) en sus manos, a modo de aparato *fonador* de su cuerpo, a través (como *interfaz*) de su *instrumento*.

Veamos un ejemplo simple del proceso (dentro de las restricciones que nos hemos impuesto: ausencia de acentuación, ritmo, métrica, etc., lenguaje *modal* condicionado por el patrón **222**..., etc.):

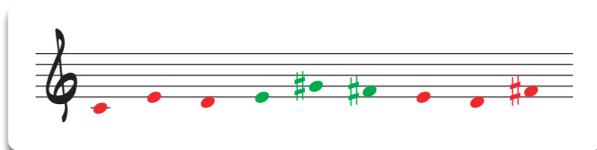
<sup>1</sup> En un principio (y dentro del marco de la improvisación) la aparente monotonía en la percepción (tanto *auditiva* como *comprensiva*...) de la estructura *artificial* de una *progresión* suele ser compensada (*estéticamente*) por una simple combinación (a veces *aleatoria*...) de patrones motores que *resuelve* la previsible inercia de su desarrollo; pero el dotar de *sentido* (*significado*) a este *cambio de dirección* (ya se trate de un desarrollo melódico, progresión armónica, etc.), convirtiéndolo en una *idea* o *concepto* (por muy *artificiosa* que pueda resultar esta especie de extrapolación, transducción o sublimación multimodal, como queramos llamarlo, que realizamos, como la *inversión retrogradada* del ejemplo...), será lo que haga que tal *azarosa* combinación de patrones motores pueda llegar a transformarse en el componente (semántico...) de un lenguaje más *significativo* (de conceptos musicales), y será también lo que haga que la interpretación muchas veces *automática* (sin que por su procesamiento *sub-consciente* el resultado tenga que perder ningún *valor*...) y predominantemente motora de una improvisación, pueda llegar a ser la expresión estructurada de una serie (o conjunto...) de ideas (*pensamiento musical*...) percibidas como un relato (sonoro...) coherente que fluye mientras su *devenir* (como concepto opuesto a *ser*...) es procesado *en tiempo real*...

- 1 A partir del ejemplo propuesto, le damos primero una salida (resolución...) a la progresión, rompiendo su patrón a partir del segundo ciclo de repetición:

Progresión de partida:

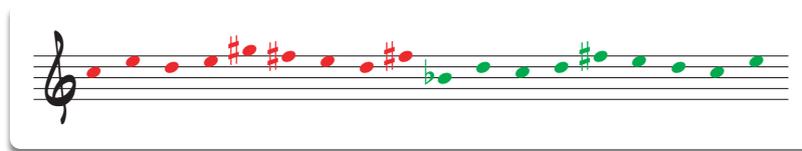


Resolución:



- 2 Creamos una ampliación del patrón (rompiendo el *bucle* creado por la *repetición*):

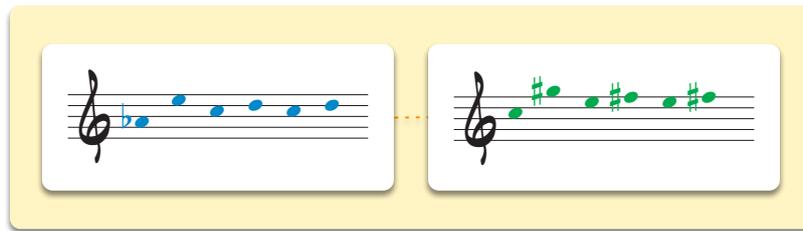
Progresión de partida (ampliada):



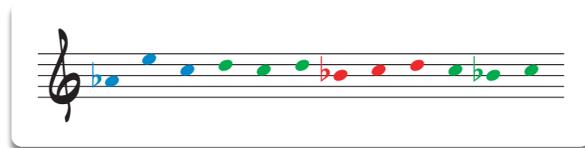
- 3 Ahora, aparentemente, hemos solucionado el problema creando otro igual, pero de mayores dimensiones.<sup>2</sup> Nos encontramos en el punto de partida pero con la diferencia de que hemos recorrido un camino con un resultado inesperado que nos condicionará el tramo siguiente. Si nos imaginamos que esto ocurre en tiempo real no quedará otro remedio: dejar que los dedos resuelven el problema y elijan un camino a seguir:

<sup>2</sup> Lo que en otros ámbitos de la vida podría parecer una forma de resolver los problemas bastante preocupante, en la improvisación lo podríamos considerar como un reto estimulante. La asunción de riesgo y la *actitud* que tomemos ante lo incierto e imprevisible podrá convertirse en una fuente de motivación inspiradora si nuestro objetivo es explorar y descubrir nuevas formas sonoras. A diferencia de la *Interpretación* (más conservadora...), que suele buscar la emoción de lo ya conocido, la *Improvisación* busca la emoción desconocida, de ahí que algunos compositores tiendan a *abrir* sus obras pensando en aquellos públicos que consideran que el *arte* no consiste en *reír* siempre el mismo *chiste*, por muy bien contado (interpretado...) que esté. No es de extrañar que en el otro extremo de la interpretación más *conservadora*, los intérpretes de la *improvisación libre* tiendan a extrapolar conclusiones de tipo culturales, sociales, políticas, educativas, etc. a partir de las connotaciones derivadas de tales concepciones artísticas, como tampoco extraña que a muchos intérpretes les preocupe estancarse en tales concepciones conservadoras y busquen salidas más creativas (no *re-creativas*...) a su actividad interpretativa (nada fácil para aquellos intérpretes que se han *formado* -o *deformado*...- bajo los *mandamientos* pedagógicos de los *conservadores* y trasnochados planteamientos político-educativos de los aún vigentes conservatorios tradicionales...).

Imaginemos dos opciones de una posibilidad al azar:

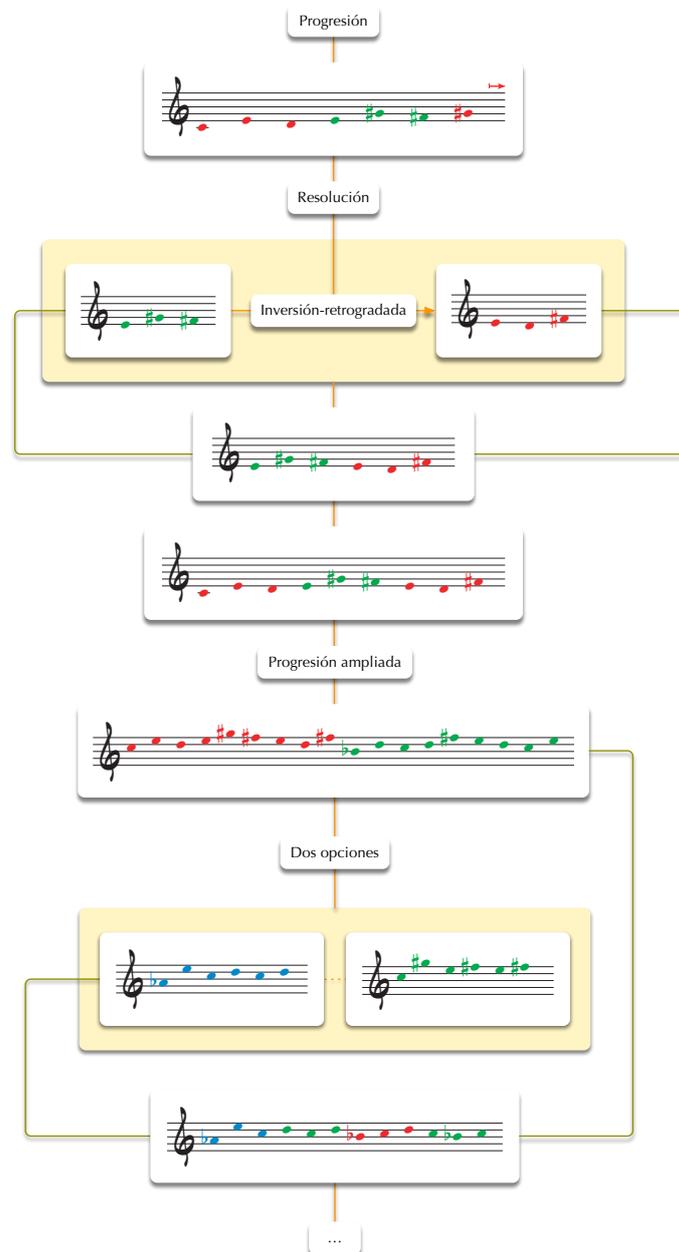


4 Elijamos una y sigamos dejando que los dedos nos lleven, por ejemplo:



Etc.

5 Resumiendo (esquema mental):



6 Los siguientes pasos serán cada vez más *fáciles*, nuestras manos nos dirán por donde ir en función de los recursos (*motores...*) disponibles, nuestro feed-back auditivo filtrará las ideas interesantes que valoraremos y cotejaremos sobre la marcha para crear nuevas expectativas (caminos...) en la toma de decisiones, y con suerte *tropezaremos*<sup>3</sup> de la forma más imprevisible sorprendiéndonos con la aparición de un nuevo camino que jamás se nos hubiera ocurrido imaginar, nos entrarán ganas de salir de las restricciones que en un principio nos habíamos impuesto y descubrir nuevos paisajes sonoros por donde movernos, y querremos ser cada vez más libres según vayamos confiando en nuestras manos (en nuestros dedos...), habremos entrado en nosotros mismos en una retroalimentación donde la música nos llevará por lugares insospechados y nuestro principal objetivo será continuar *conduciendo* y dejarnos llevar por el camino...<sup>4</sup>

Otro ejemplo:

Progresión a partir de una combinación de subdivisión de patrones: **4644: (464-644):**

<sup>3</sup> La *asunción de riesgo* y aceptación del *error* por parte del improvisador tiene algunas diferencias importantes respecto al intérprete tradicional (más *reproductivo...*). Lo *imprevisto*, sea un error de cálculo o el zumbido de una mosca que acaba posándose en la nariz, es asumido por la *improvisación* con la misma naturalidad que son asumidos los llamados *errores del habla*, pero con la diferencia (respecto al intérprete) de que lo *imprevisto* (venga de donde venga...) representa siempre un *reto* motivador, que pone a prueba los recursos creativos para resolver cualquier tipo de problema, diluyendo cualquier connotación negativa respecto a este imprevisible factor de riesgo y a menudo el propio concepto de *error*. Si preguntamos, a cualquier *improvisador* o a cualquier *intérprete*, qué es un *error* para ellos, seguramente nos encontraremos respuestas muy diferentes, desde quien diga que el error no existe (paradigma *Cecil Taylor*), hasta el que diga que su principal objetivo en la interpretación es evitarlo (paradigma *alumno recién egresado de un conservatorio tradicional*). No hace falta psicoanalizar en profundidad estas respuestas extremas para darse cuenta de lo importante que pueden ser determinadas concepciones musicales, tan replicadas como *memes* en nuestro actual contexto pedagógico musical, a la hora de justificar posiciones dentro del ámbito de la *interpretación-improvisación* musical.

<sup>4</sup> Este párrafo podría representar un ejemplo de la forma en que un *improvisador* describe (a posteriori...) la visión introspectiva que tiene (o que *recuerda* tener...) del *fluir generativo* mientras improvisa: la sensación de que uno es llevado por los procesos subyacentes automatizados, ya sean a niveles motores, de filtros valorativos, toma de decisiones, etc., reflejando quizá de forma subliminal la frustración de ser (*sentirse...*) controlado por uno mismo (*auto-controlado...*), sin acceso a muchos procesos sub-conscientes, y tomando decisiones de las que a penas es consciente, pero con la eufórica sensación placentera (entrando aquí en juego los *neurotransmisores...*) de haber *viajado* por espacios sonoros (muchas veces...) desconocidos...

Ejemplo de patrones desde una perspectiva armónica:

Perspectiva mixta<sup>5</sup> (con variantes):

Patrones mixtos libres:

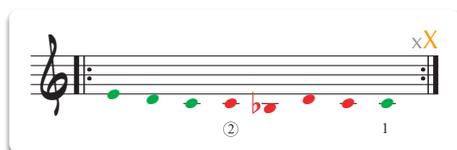
<sup>5</sup> Combinación de patrones melódicos y armónicos

## **Tercera parte**

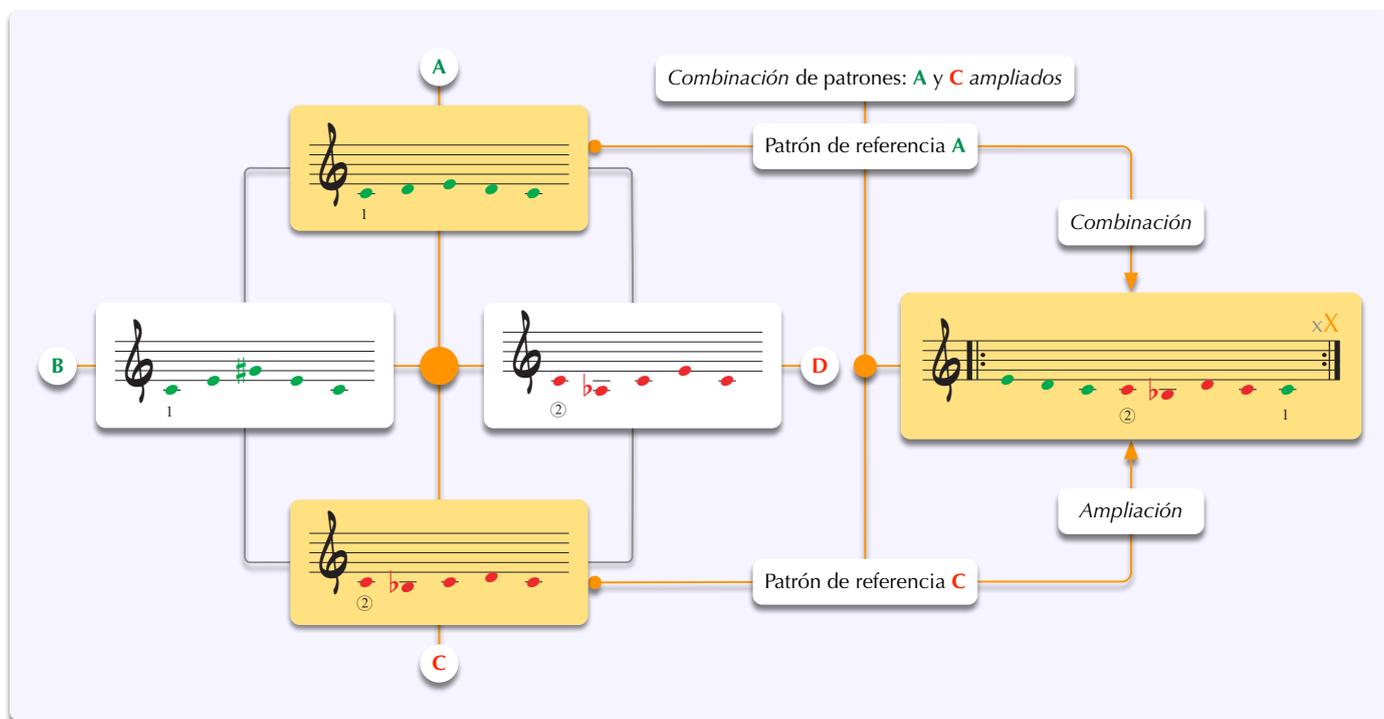
Ejemplos

Una vez establecido el material y algunos recursos generativos (patrones, bloques, enlace y agrupamiento de los mismos, transportes, ampliaciones, progresiones, etc.), podemos empezar a ver las posibilidades *musicales* de tal material. Como hicimos anteriormente, empezaremos por lo fácil: pondremos unas restricciones (en función de nuestras capacidades...) para ir liberándonos de ellas de forma progresiva. Por ejemplo:

1 Imaginemos un *patrón rítmico*:<sup>1</sup>



Esquema conceptual (ver [página 7](#)):

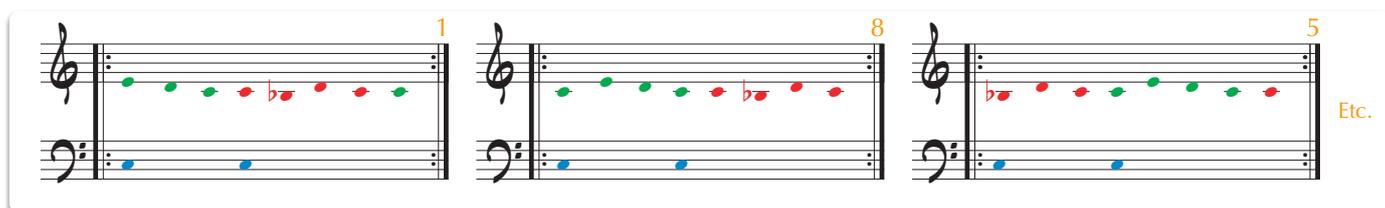


Combinación de patrones A C ampliados...(ver concepto de *ampliación*...)

<sup>1</sup> Utilizaremos en este patrón rítmico una *combinación (ampliada...)* de los patrones A y D del [punto 3 de la página 7](#).

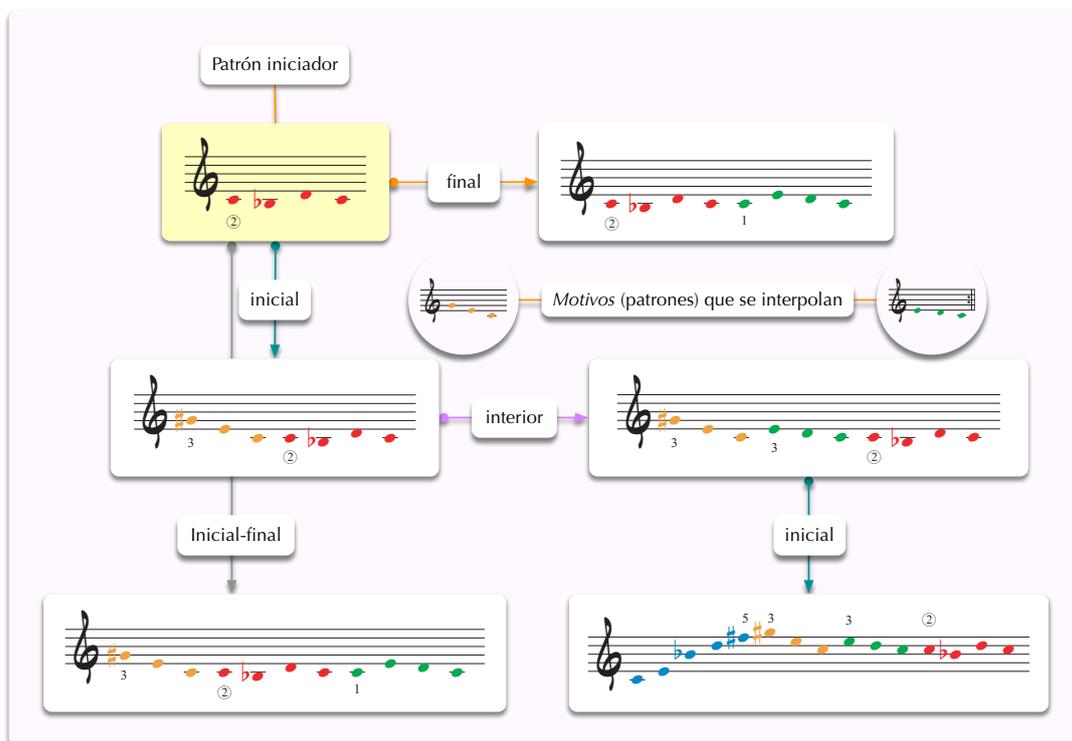
2 Se añade un *pedal rítmico* como *acompañamiento*:<sup>2</sup>

Tres ejemplos de (las 8...) posibilidades:



Concepto de *interpolación*

Durante el generativo, una forma simple de desarrollar una idea es añadir a ésta (antes, durante o después), una nueva idea *relacionada* con la misma. A este proceso de inclusión le llamaremos (de momento...) *interpolación*, donde las nuevas ideas añadidas comparten una serie de *propiedades* comunes con la idea extrapolada: modo, ritmo, textura, etc., que dan cohesión (sentido estructural...) y coherencia *estética* a la *nueva* idea resultante, por ejemplo:

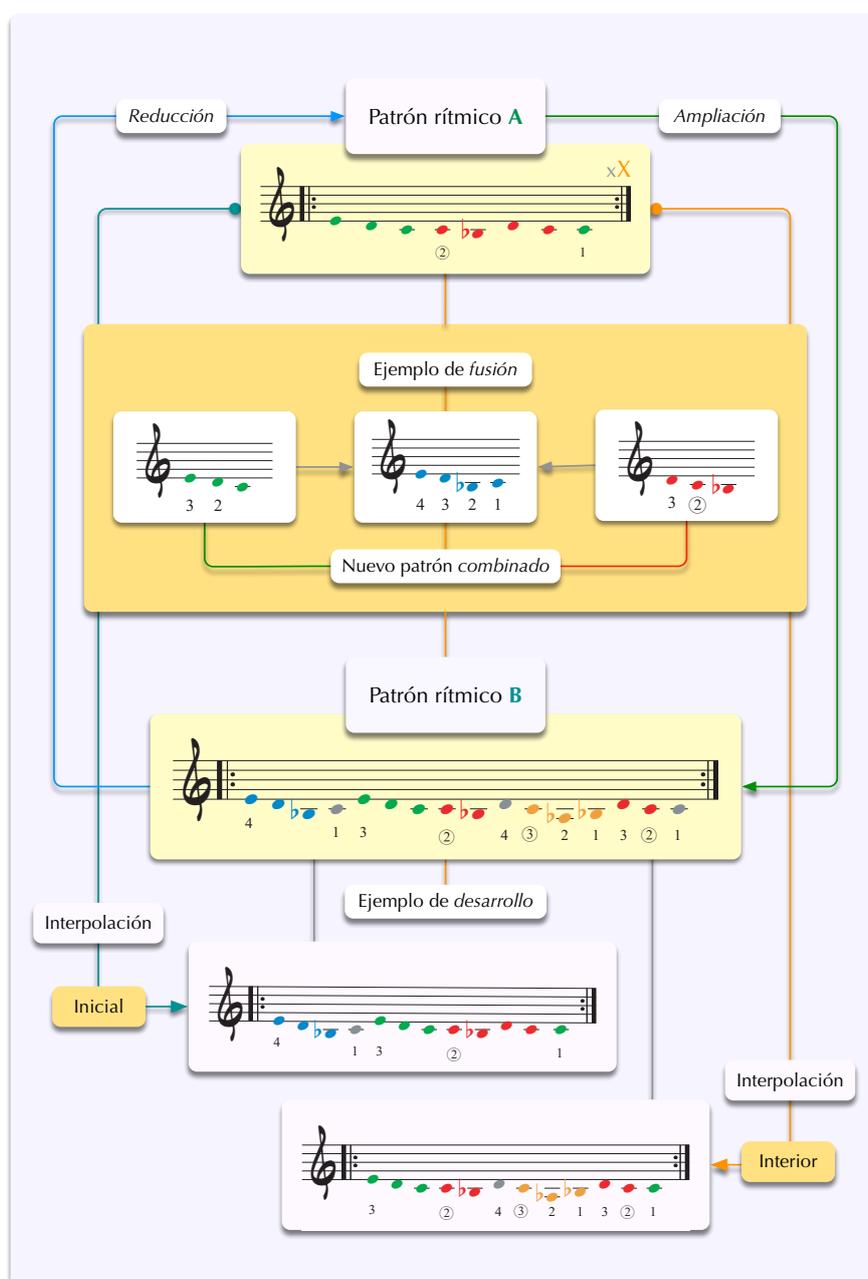


<sup>2</sup> El *pedal* podrá empezar a partir de cualquiera de los 8 sonidos del patrón, por lo que el modelo gráfico del ejemplo representa una simple *instantánea* (*foto, captura, momento, etc.*) temporal (una *posibilidad...*) del proceso. El condicionamiento temporal (ritmo, métrica, acentuación, etc.) de los patrones *sobre* los que se improvise implicará un control motor suficientemente automatizado como para poder *percibir* que los dedos empiezan a funcionar de manera autónoma, sin la total supervisión de la atención consciente (*metaconsciencia*: ser consciente de la inconsciencia...). En principio se automatizarán (de forma *natural...*) los esquemas más simples (en este caso el *acompañamiento* rítmico, si es uno mismo quien lo realiza con el manual izquierdo...), y según se haga más complejo el contexto rítmico de fondo, éste irá exigiendo (progresivamente...) una mayor *interiorización* de los recursos motores que queramos emplear.

Tres tipos de *interpolación* a partir de un patrón dado.

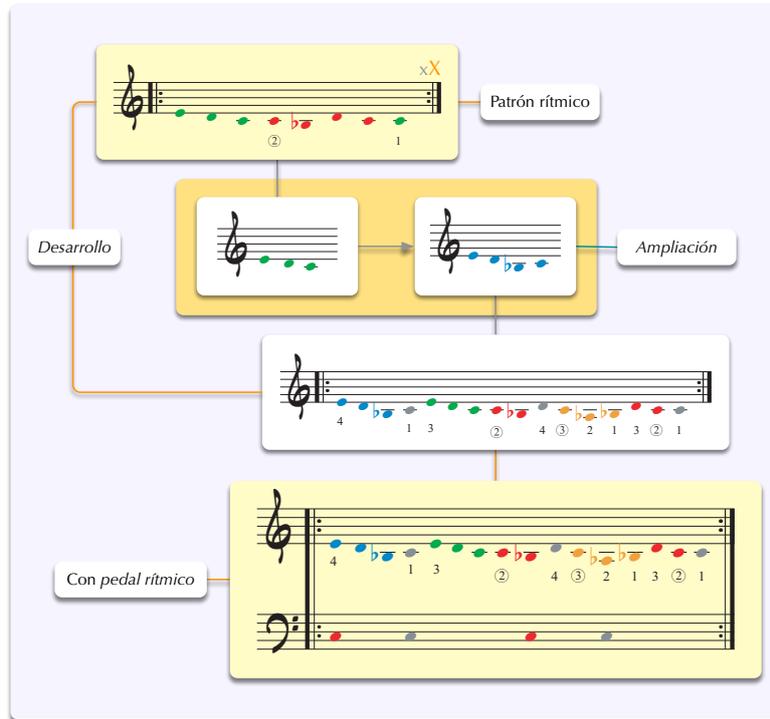
A diferencia de otras técnicas generativas más conceptuales propias de la *Composición*, la *interpolación* de ideas (en el contexto de la *Improvisación...*) parte de una perspectiva basada en componentes motores (patrones, bloques, etc.), disponibles dentro de estructuras suficientemente abiertas (indeterminadas...) para crear un cierto grado de incertidumbre que permita emplear procesos retroalimentados (recursivos...)³ y auto-generativos: repetición, combinación, ampliación, fusión, etc.

### 3 Desarrollo del patrón rítmico, ejemplo de esquema:

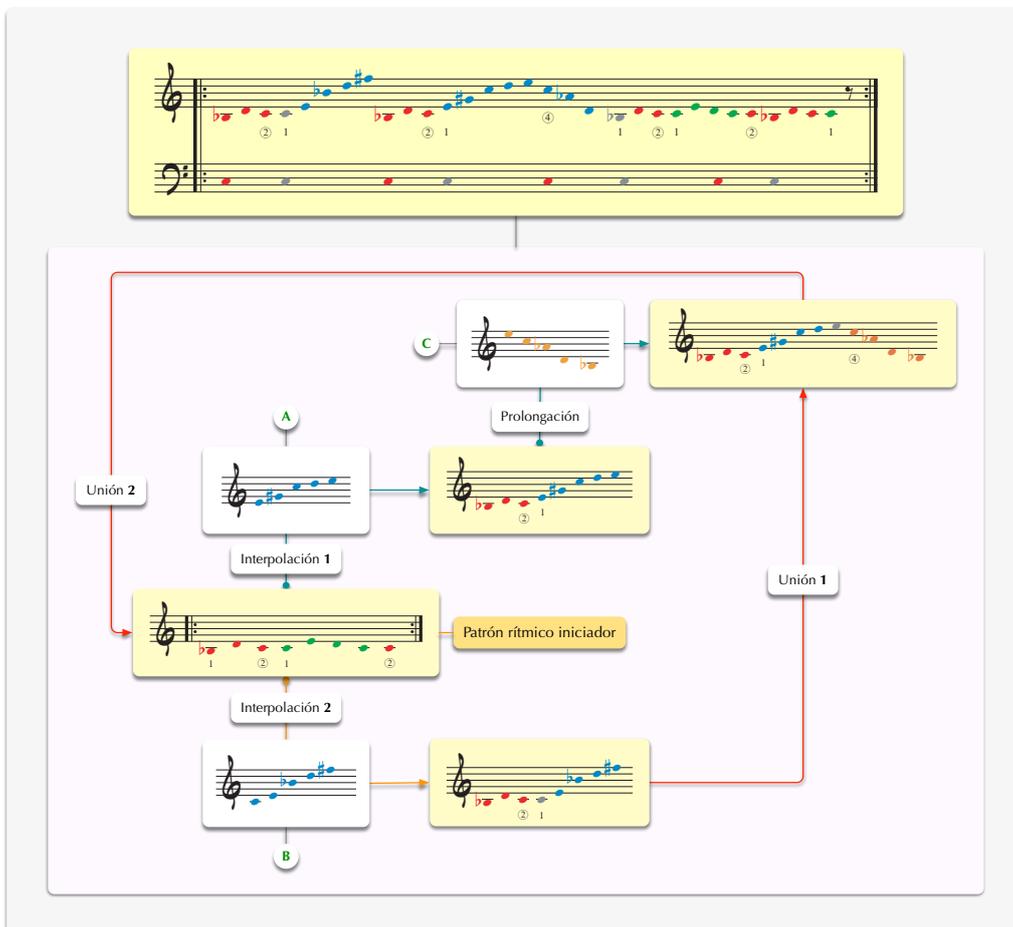


³ Recursivos y no lineales, como en la interpretación *reproductiva*, donde la retroalimentación se utiliza con funciones más de ajuste motor que como proceso generativo...

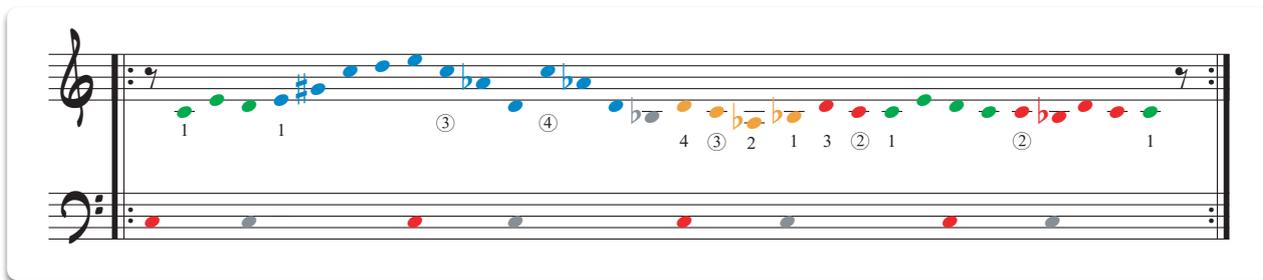
4 Esquema del patrón *ampliado* con *acompañamiento*:



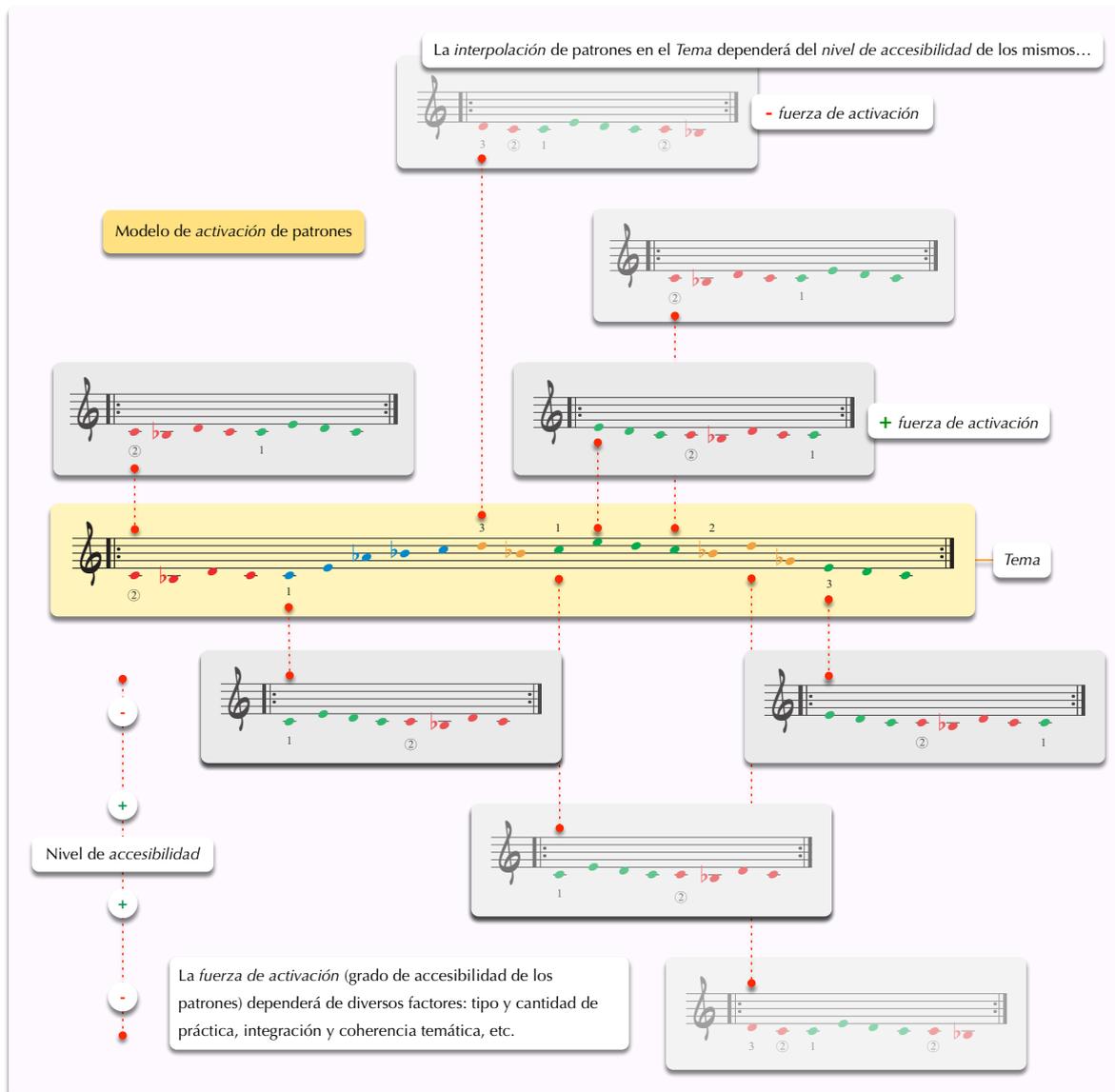
5 Ejemplo de aplicación con esquema del desarrollo:



6 Otro ejemplo de desarrollo:

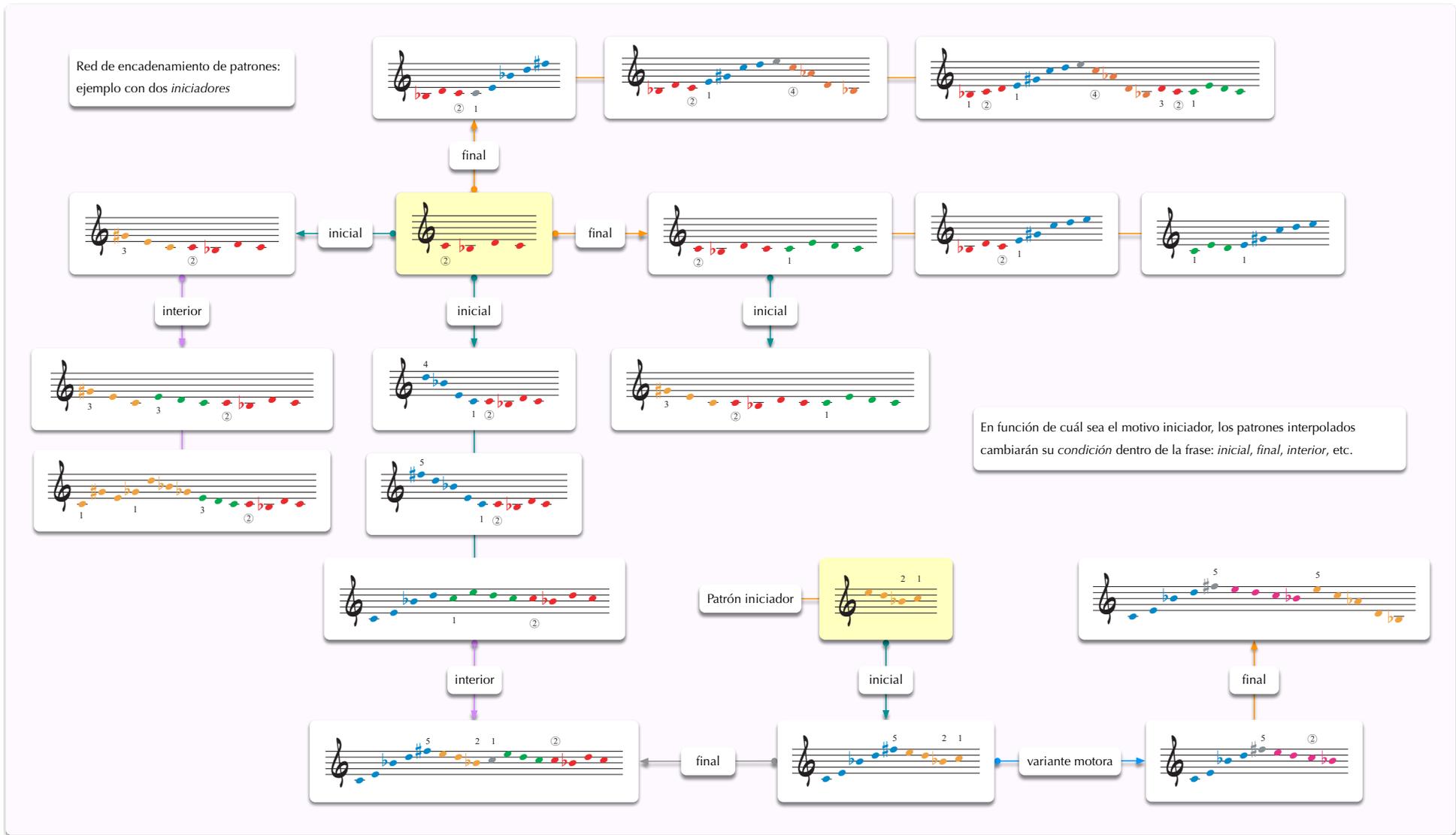


7 Nivel de *accesibilidad*:<sup>4</sup> agrupamiento de patrones y desarrollo *temático* (*interpolación, combinación, etc.*), ejemplo de esquema:



<sup>4</sup> Al igual que en otras actividades, en la improvisación, la *accesibilidad*, a diferencia de la *disponibilidad*, permite actuar en *tiempo real*, activando los patrones motores con un tiempo mínimo de preparación, de forma similar al *habla*... El grado de activación (nivel de *accesibilidad*, *fuerza de activación*, etc.) dependerá de lo consolidados que estén los procesos en la memoria (recursos motores, conceptuales, etc.).

8 Esquema conceptual a partir de dos iniciadores:



## Texturas de fondo... (ejemplo de aplicación)

Texturas de fondo  
(Patrones de acompañamiento)

MII — Alternancia de hileras — MIII

En la [página 14](#) (aplicado más sistemáticamente a partir del punto 2 de la [página 28](#)) se plantea un primer ejercicio sobre el aspecto *temporal* de la improvisación.<sup>1</sup> En los instrumentos polifónicos (poli-texturales...), suele ser común, entre otras posibilidades, que la improvisación se realice sobre una textura *homofónica* (en la terminología *armónico-tonal* tradicional) donde se improvise sobre un manual (normalmente el MI) mientras el otro (MIII o MII) realiza una textura de *fondo* (a menudo mal llamado *acompañamiento*) que polariza (rítmica, tonal, texturalmente, etc.) y condiciona a aquella (la parte que improvisa). Ambas funciones (manos, manuales, etc.) pueden sincronizarse, bien interactuando entre sí (en una analogía visual *fondo-forma...*), o bien asumiendo ambas un mismo rol funcional: *fondo-fondo*, *forma-forma*, *alternancia* de funciones, etc.

El ejemplo superior representa una posibilidad de dos texturas generadas a partir de un mismo patrón motor aplicado a dos topografías sonoras (MII y MIII).<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Por cuestiones didácticas en un principio se ha obviado el tema *temporal* de la improvisación, dejando total libertad sobre la aplicación rítmica, métrica, dinámica (acentuación), etc. en la articulación de los patrones *interválicos* (aún no considerados categóricamente como *melódicos...*) vistos hasta ahora, con la única excepción del patrón rítmico aplicado a estos ejercicios en la citada [página 14](#).

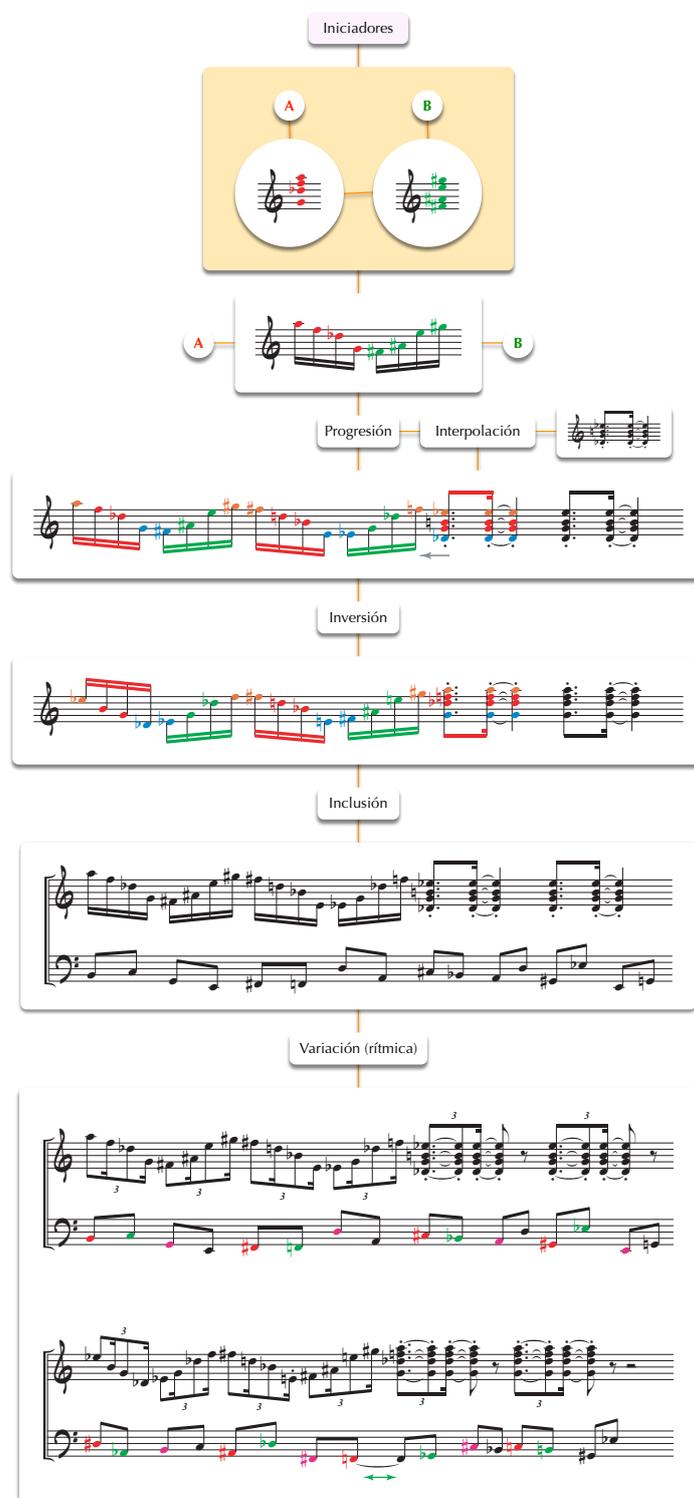
<sup>2</sup> Esta característica que consiste en aplicar un mismo patrón motor (*transposición motora*) a distintos manuales (o a distintas posiciones dentro de un manual...) puede resultar un recurso algo común dentro de las topografías sonoras *simétricas*; es una posibilidad que está ahí, aunque no siempre uno sea consciente de ello, como suele ocurrir con muchos otros recursos (a veces *disponibles*, pero no siempre *accesibles*, muchas veces por simples *fijaciones* de los *esquemas educativos* con que miramos e interpretamos las cosas que nos rodean...).

Como rasgo instrumental distintivo (respecto a otros instrumentos), el acordeón se caracteriza (en su manual izquierdo principalmente...) por permitir simultanear o fusionar, a modo de *transposición motora*, *mixtura*, etc, un mismo patrón topográfico, de dos hileras de botones, con dos topografías sonoras diferentes (como las mostradas en el ejemplo superior) de forma que un mismo patrón topográfico-motor puede producir dos patrones interválicos distintos...

Ver similitud (como recurso generativo) con la serie de 11 sonidos (MELODIA) del comienzo de **Flashing**: segregación del flujo melódico en dos direcciones contrarias a partir de dicha serie..., o, como aplicación directa, ver la [sección B<sup>1</sup> del ejercicio de lectura a vista/análisis](#) propuesto para las pruebas de acceso al rCsMm del Curso 2014/15.

Sobre estas texturas (en principio *fijas...*) podremos aplicar (improvisar con...) los patrones generados con el iniciador 222..., tanto desde su perspectiva (textura...) melódica como armónica, pudiendo invertir roles entre ambas.<sup>3</sup>

Ejemplo de combinación de texturas modal-atonal:



<sup>3</sup> Por ejemplo, la interpolación final de la improvisación, en el ejemplo, puede convertirse (cambio de rol...) en la textura (como fondo rítmico *superior*) sobre la que improvise la parte que hacía de textura de fondo (bajo rítmico...), alternando ambas improvisaciones. O también (añadiendo una tercera parte), duplicando la parte que improvisa, estableciendo un diálogo improvisado (de roles alternados) entre ambas partes sobre dicha textura de fondo (bajo rítmico...).

Ejemplo de aplicación de textura rítmica:<sup>1</sup>

Patrón motor alternado entre dos hileras (MI o MIII)

Patrón rítmico

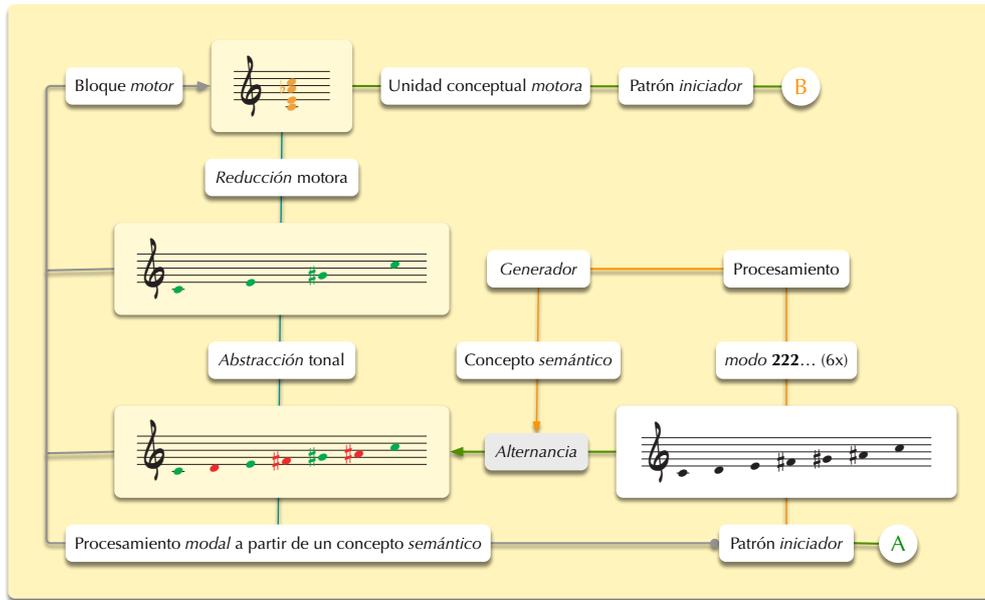
Ejemplo anterior *contrastado* rítmicamente:

Ejemplo de *mixtura* rítmica (*transposición motora...*):<sup>2</sup>

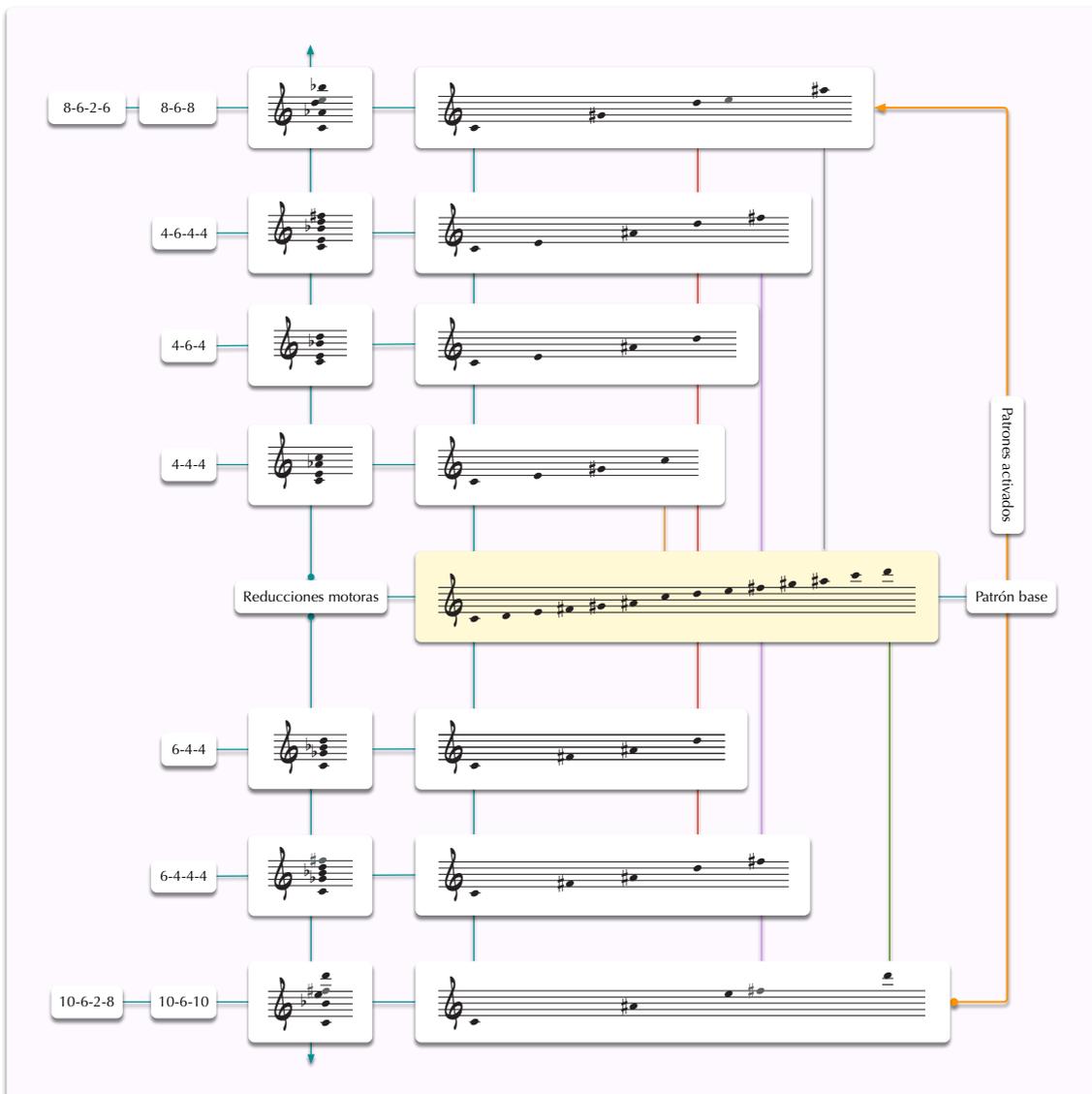
<sup>1</sup> La relación de valores 2/1 se puede continuar aplicando de forma cada vez más aleatoria, por lo que el ejemplo gráfico resultante sería simplemente una instantánea de múltiples posibilidades, pudiendo considerarse el proceso como una forma simple de improvisación rítmica con dos elementos (valores 2/1).

<sup>2</sup> Aplicación de un mismo patrón motor a dos topografías sonoras combinadas (*mixtura MIII-II*). Ver nota 2 de la [página 33: sección B1](#) el ejemplo: *transposición motora*

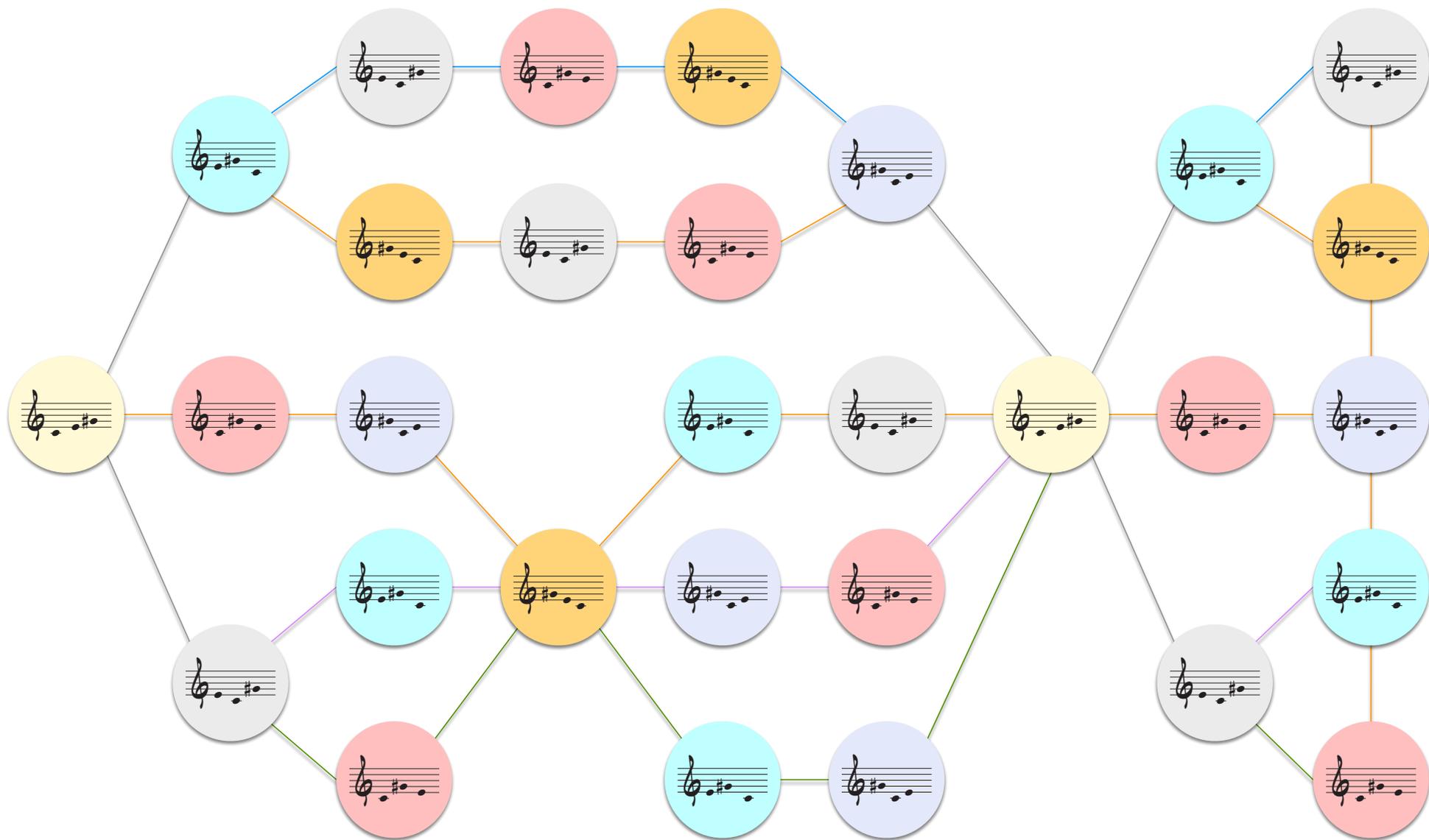
Esquema de procesamiento a partir de un concepto semántico:



Ejemplo de *abstracción* de patrones a partir de un *modo* (patrón modal):



# Combinaciones del patrón 44...



## Consideraciones finales

Con el fin de disponer de algunos recursos motores con los que comenzar este ejercicio, se ha elegido como *iniciador* de partida el patrón **222...**, debido (además de su simplicidad...) a la facilidad que inicialmente presenta su *simetría* interválica a la hora de generar este tipo de patrones (motores). Y al igual que a partir de tales patrones (a modo de *iniciadores* motores...) se han ido generando determinadas ideas *musicales* (principio metodológico de este ejercicio...), durante el desarrollo del propio ejercicio han ido apareciendo también una serie de cuestiones (inicialmente no previstas...) que bien pudieran servir para profundizar y aclarar determinados conceptos, y a partir de los cuales plantear nuevos ejercicios, como pudieran ser: las características (*distintivas* o *comunes*...) que pueden definir comparativamente un modo (o un estilo...), desde las *restricciones* establecidas en su propia *definición*, con el fin de aplicar de una forma coherente la *fusión modal*...;<sup>1</sup> qué base de conocimientos (cognitivos, motores, etc.) deberían ser mínimamente necesarios para poder definir o establecer un determinado tipo (modo, estilo, etc.) de improvisación, con el fin de determinar un nivel apropiado a partir del cual establecer el momento inicial de su aplicación sistemática (como asignatura) dentro de un determinado currículo... ; a qué parámetros sonoros puede afectar la *incertidumbre* como concepto transversal dentro de cada uno de los distintos estilos de improvisación...; cómo implementar los procesos generativos y creativos a partir de los esquemas *reproductivos* (*Interpretación*...) de la enseñanza académica tradicional, cómo integrarlos de forma no intrusiva en los actuales currículos de enseñanzas artísticas; etc.

## Terminología

La terminología utilizada en estos ejercicios solo tiene un valor contextual. Los términos *patrón*, *bloque*, *interpolación*, *fusión*, *transposición motora*, etc. se emplean (dentro de un intra-lenguaje...) con un sentido pedagógico, haciendo referencia a su función exclusivamente didáctica dentro del marco donde son aplicados, lo que no implica que no puedan ser extrapolables a otros contextos pedagógicos. La nomenclatura más *estandarizada* (teóricamente más *inequívoca*...): *intervalo*, *inversión*, *modo*, *serie*. etc. se mantiene, pero definida desde una concepción lo más abierta posible, traspasando la perspectiva convencional del lenguaje *armónico-tonal* y evitando las restricciones y complicaciones derivadas del mismo: clasificación de los intervalos, disposición e inversiones armónicas, concepto de tonalidad-modalidad, etc., partiendo de una cuantificación numérica de los intervalos (2, 3, etc. en lugar de 2ª mayor/3ª disminuida, 3ª menor/2ª aumentada, etc., respectivamente) y una base *atonal* (o en principio *modal*...) del *lenguaje instrumental* generado a partir de la topografía sonora de los distintos manuales disponibles en el propio instrumento. Así, la terminología se irá desarrollando a partir de dicho lenguaje (*instrumental*), y no al contrario, de forma que los patrones *gestuales* (motores) sean el *iniciador* (aplicados a la topografía tonal del instrumento) a partir de los cuales se genere un *lenguaje* específico, y posteriormente (una vez procesado conceptualmente y dotado de *significado*...), el propio lenguaje *instrumental* (ya convertido en lenguaje *musical*) junto con su específica estética: valores característicos distintivos que pueden apreciarse en las *obras* (o *improvisaciones*...) creadas *por* y *para* el instrumento.

<sup>1</sup> Ver un ejemplo en la [página 33...](#)

## Interpolaciones

Se establecen tres tipos de *Interpolaciones* en el desarrollo de bloques de patrones: central, inicial y final. La inclusión y anidamiento de ideas se plantea de forma simple con estos tres tipos de interpolaciones, de forma que cada *idea* pueda cambiar de *significado* (y sea percibida...) según su función dentro del contexto donde se halle inmersa, y de paso pueda entenderse cómo el *valor* estético de una *idea* puede estar determinado por la *relación* (referencia, dependencia, etc.) con el *contexto* que la rodea...

### *Mixturas modales*

Los resultados previstos en estos ejercicios se referirán básicamente al contexto creado por ellos mismos. A partir de los conocimientos específicos conseguidos (en función de la práctica...) se podrá improvisar *modalmente* (de acuerdo con el material utilizado, en este caso el *modo 222...*) sin que esto presuponga necesariamente que tenga que haber una *transferencia motora* para improvisar en otras *modalidades*. Sin embargo el improvisador podrá combinar (alternar, fusionar, etc.) los recursos que pueda ofrecer este contexto *modal* con otras *modalidades*, creando nuevos modelos integrados (*mixturas modales*) que le ayuden a enriquecer o estructurar el discurso improvisatorio según éstos sean más o menos *afines*: mayor *coherencia* y *cohesión* sonora (tonal, a-tonal, modal, etc.) o mayor *contraste*, respectivamente...). Ver ejemplo en [página 33...](#)

## Algunas conclusiones

Convertir la *información* en *conocimiento* siempre ha sido uno de los objetivos del aprendizaje, pero de poco sirve este conocimiento si no se dispone de estrategias para saber cómo y cuándo aplicarlo en la resolución de problemas. Al *improvisador*<sup>2</sup> no le basta con disponer de herramientas (*conocimiento*) sino que ha de saber usarlas apropiadamente (*conocimiento aplicado o funcional...*): saber cómo y cuando emplearlas.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> A diferencia del *intérprete*, más reproductivo, cuyo grado de incertidumbre se reduce a otro tipo de problemas: sincronización y precisión motoras (paradigma Bach: nota dada en el momento dado...), serias limitaciones expresivas a la hora de salirse del guión pre-establecido (en función del tipo de música que se interprete...), etc., el *improvisador* en cambio, ha de enfrentarse a problemas muchas veces imprevistos que le obligan a disponer de otro tipo de recursos: activación de procesos cognitivos en tiempo real, rápida valoración retro-prospectiva de los sucesos, activación paralela de múltiples y diversos esquemas cognitivo-motores, toma de decisiones *in situ*, etc., sin tener en cuenta la implementación motora (respuesta instantánea...) de tales recursos.

<sup>3</sup> Imaginemos que disponemos de una *medicina* (conocimiento, solución de un problema, etc.) pero sin *prospecto* donde nos explique para qué, cómo, o cuándo aplicarla, o sea, sin el conocimiento *funcional* (el *qué, cómo, cuándo*, etc.). Cualquier profesor habrá tenido la experiencia de ver como un alumno, frente a un problema, no es capaz de ver la solución que tiene ante sus narices (o en sus manos...), teniendo que ayudarle a *parpadear, visualmente* (para que pueda ver *convexo* lo que antes veía *cóncavo...*) o *auditivamente*, para que descubra el *sentido* o *patrón* de una simple *frase* (sacándole así de las *fijaciones* cognitivas, amenudo implantadas artificialmente por una enseñanza, muchas veces anti-natural y retrógrada), debido generalmente a una falta de visión *interdisciplinar* del problema (visión desde otra perspectiva...). Pero no basta con que el profesor resuelva el problema haciendo *parpadear* al alumno, necesitará, además de dar una *solución*, hacer ver al alumno, la necesidad de *analizar* también la propia *solución* de dicho problema: *interdisciplinar-i-edad...* Valga como ejemplo, cómo la *gramática*: acentuación, *hiato*, *diptongo* etc., y la *semántica*, ambas desde distintas perspectivas, pueden ayudar a resolver *pequeños* problemas *articulatorios* (musicalmente comunes...):

Uno de estos recursos cognitivos consiste en saber como activar (o crear en el momento...) un marco de acción (contexto...) donde poder aplicar el conocimiento (disponible, y momentáneamente accesible...) de forma *funcional*, de acuerdo con las restricciones establecidas por dicho contexto (conceptuales, motoras, estéticas, etc.), donde la *imaginación* pueda fluir (siempre de forma controlada, por mucho margen que se deje a la incertidumbre y aleatoriedad...) y donde los problemas (retos...) que ésta (imaginación) ocasione, se puedan resolver de forma coherente, de acuerdo con los criterios y valores pre-establecidos en dicho marco de acción.<sup>4</sup>

Así pues, con este ejercicio se ha pretendido establecer un contexto sonoro (mediante una serie de límites y restricciones...) a partir del cual desarrollar un proceso generativo donde se ha tratado de llevar a un hipotético intérprete (pre-improvisador), paso a paso, por un camino cuyos márgenes se han ido gradualmente ensanchando, dándole pie a crear y manejar su propia dirección y sentido, sin perder de vista el horizonte (limitaciones...) como referente orientativo, descubriendo (o creando...) nuevos caminos por los que andar (improvisar...) hacia ninguna parte, donde el proceso (andar...) es el objetivo, donde lo trascendente es lo inmanente, donde *uno* (el objeto...), encierra su propia circunstancia (otra vez *Ortega*...), expresada ahora, no como algo externo, ni como algo interno, sino como virtual acontecer sonoro (pre-contexto...), donde *inmediata-mente* han de ocurrir las cosas...<sup>5</sup>

## Referencias

Ficha de trabajo: ejercicio 525 (1/11/2018)

Ficha de trabajo: Procesos multi-modales (12/7/2018)

Lectura a vista: 14 años de pruebas de acceso

Patrones gestuales (4/06/2019)

Ver otros recursos en [página 3](#)

---

análisis de componentes, reconceptualización significativa, más un poco de práctica (*articulatoria*...).

<sup>4</sup> Activar un simple patrón o un *modo* podría ser un primer componente a la hora de crear este posible marco de acción...

<sup>5</sup> Para terminar este ejercicio, a modo de *juego* (con el mismo sentido *lúdico* expresado en la nota al pie de la [página 1](#)), se hace aquí, a partir de este último párrafo, una especie de parodia-analogía lingüística, de lo que, a modo de *ejemplo*, podría interpretarse como un texto (*musical*...) improvisado, que sintetizaría inclusivamente y de forma autorreferencial el propio contenido global del ejercicio. Dicho texto está escrito en un estilo (*modo*) que progresivamente, según avanza, se va haciendo más *abstracto*, tal y como lo podría acabar improvisando (*recitando* sobre una base rítmica...) un auténtico *rapero*. Imaginemos la idea: a partir de este último párrafo empieza a sonar (paralelamente y con una dinámica progresiva...) un *beat*, mientras la lectura va tomando poco a poco un cariz de *rap* improvisado en el que una vez terminada la lectura del texto (circunstancia *externa*) el lector (ya sumergido en el fluir prosódico de la improvisación...) mantiene sonando en su imaginación (circunstancia *interna*) el contexto rítmico sobre el que ahora (ya como improvisador) continúa el *recitado*, ahora *improvisando*... *leyéndose a sí mismo*...

# Índice

## A

accesibilidad 31  
 acompañamiento 28, 30, 33  
 acompañamiento: 30  
 Agrupamiento de patrones 3, 9, 31  
 aleatorio 1, 11  
 análisis 2, 3, 21  
   perceptivo 21  
 anclaje tonal: 9  
 anidamiento 39  
 artificialidad 10, 21

## B

base de conocimiento 3  
 bloque 8, 9, 11, 12, 38  
 bloques 3, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 19, 20, 27, 29, 39  
 bucle 22

## C

cambio de dedo 8  
 cambio de patrón 6, 17, 20  
 cambios de posición 8, 19  
 combinación 3, 7, 17, 24, 27, 29, 31, 34  
 composición 21, 29  
 Comprender para procesar 1  
 conceptos generadores 4  
 conclusiones 39  
 condicionantes modales 2  
 Consideraciones finales 38  
 contorno melódico 17, 21

## D

dedos 1, 8, 21, 22, 23, 24

## F

feed-back 24  
   auditivo 3, 9, 24  
 fluidez 19  
 fusión 29, 38  
   modal 3, 5, 6, 11, 21, 34, 36, 38, 39

## G

generador 1, 16, 19  
   de incertidumbre sonora 1  
   interválico 16, 17  
   sonoro 1, 2, 3, 9, 11, 16, 19, 40

## I

imaginación 40  
 improvisación 1, 2, 3, 7, 9, 29, 33, 38  
 improvisador 21, 39, 40  
 improvisar 8, 9, 34, 39, 40  
   modalmente 39  
 Incertidumbre 1, 11, 29, 38, 40  
   motora 1, 2, 3, 7, 8, 19, 21, 35, 38, 39  
 inclusión 28, 39  
 iniciador 2, 9, 16, 19, 34, 38  
 iniciadores 32, 38  
 instrumento 21, 38  
 instrumentos 33  
   polifónicos 33  
 interfaz 2, 21  
 interpolación 28, 29, 31, 38  
 Interpolaciones 39  
 interpretación 9, 38  
 interpretar 9  
 intervalos 4, 7, 16, 19, 38  
 inversión 11, 21, 38  
   retrogradada 21

## L

lenguaje 2, 9, 21, 38  
   instrumental 38

## M

manos 1, 21, 24, 33  
 marco de referencia 9, 18  
 margen de libertad 9  
 márgenes de libertad 9, 11  
 memoria 9, 21  
 Mixturas modales 39  
 Modalidad 2, 10, 38  
   de improvisación 2, 3, 7, 9, 38  
 modo 1, 2, 5, 6, 11, 16, 21, 28, 36, 38, 39

## O

octava 4  
 Ortega 40

## P

partitura 9, 11  
   mental 8, 11, 19, 23  
 patrón 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 27, 29, 30, 33, 36, 37, 38

agrupado 9  
 experimentar 9  
 motor 2, 3, 9, 12, 17, 18, 20, 21, 33  
 rítmico 27, 28, 29  
 patrones 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 16, 17, 18, 19, 24, 25, 27, 29, 31, 34, 36, 38, 39, 40  
     patrones motores 2, 12  
 patrones gestuales 1, 38, 40  
 pensamiento gestual 1  
 Pensamiento/acción vs. acción/pensamiento 1  
 procedimental 1  
 procedimientos motores 2  
 procesador 11  
 puntos de activación 6

## R

recursos 3, 11, 13, 21, 24, 27, 38, 39, 40  
     cognitivos 11, 21, 40  
     generativos 3, 19, 27, 29, 38  
     motores 2, 3, 11, 12, 16, 21, 24, 29, 38  
 Restricciones 2, 9, 10, 11, 19, 21, 24, 27, 38, 40  
 retrogradación 21

## S

Sentido motor 2  
 serie 4, 10, 11, 16, 28, 38, 40  
     de tonos 4, 16  
     simétrica 4  
 serie de tonos 4, 16  
 significado 1, 38, 39  
 simetría 21, 38  
     interválica 21, 38

## T

terminología 33, 38  
     armónico-tonal 33, 38  
 textura 28, 33, 34, 35  
     homofónica 33  
 topografía 38  
     sonora 1, 2, 38, 39  
     tonal 9, 18, 19, 33, 38, 39  
 transposición 3, 4, 5, 6, 35, 38

## V

valor estético 39  
 valores estéticos 16

**A**

5 1 -1 5 3 3

Detailed description: Staff A contains a sequence of notes on a five-line staff. The notes are: G4 (sharp, green), A4 (sharp, green), B4 (sharp, green), C5 (green), B4 (flat, green), A4 (blue), B4 (blue), C5 (sharp, blue), D5 (sharp, blue), E5 (sharp, blue), F5 (red), G5 (flat, red), F5 (flat, red), E5 (red), D5 (red), C5 (red).

**B**

3 3 (2) (3)

Detailed description: Staff B contains a sequence of notes on a five-line staff. The notes are: F4 (flat, red), G4 (grey), A4 (sharp, green), B4 (sharp, green), C5 (sharp, green), D5 (green), E5 (green), F5 (grey), G5 (red), F5 (flat, red), E5 (green), D5 (flat, green), C5 (green).

**C**

2 3 1 5 -5 4

Detailed description: Staff C contains a sequence of notes on a five-line staff. The notes are: F4 (flat, red), G4 (red), F4 (flat, grey), E4 (flat, green), D4 (flat, green), C4 (flat, blue), B3 (blue), A3 (sharp, blue), G3 (sharp, blue), F3 (sharp, blue), E3 (sharp, red), D3 (sharp, red), C3 (sharp, red), B2 (red), A2 (red), G2 (flat, green), F2 (flat, green), E2 (flat, green), D2 (flat, green), C2 (flat, green).

**A**

Staff A (Treble Clef):

- Notes: G# (circled 2), A# (circled 2), B# (circled 3), C (red), D (b, red), E (blue), F (blue), G# (circled 1), A# (circled 1), B (circled 2), C (circled 3), D (green), E (green), F (green).
- Fingerings: 2, 2, 3, -1, 1, 1, 2, 3.
- Accidentals: #, #, #, b, #, #, b.

**B**

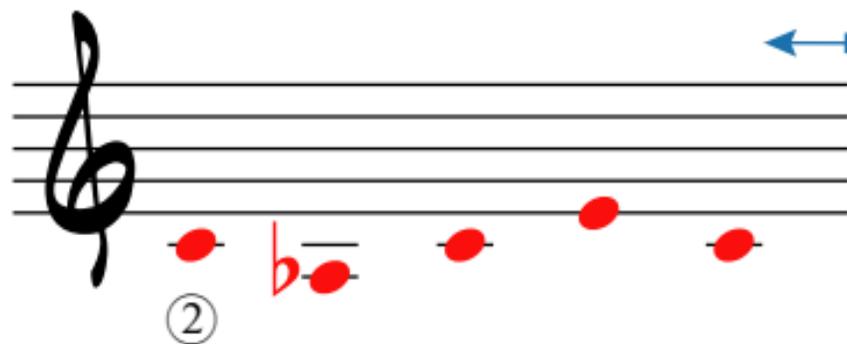
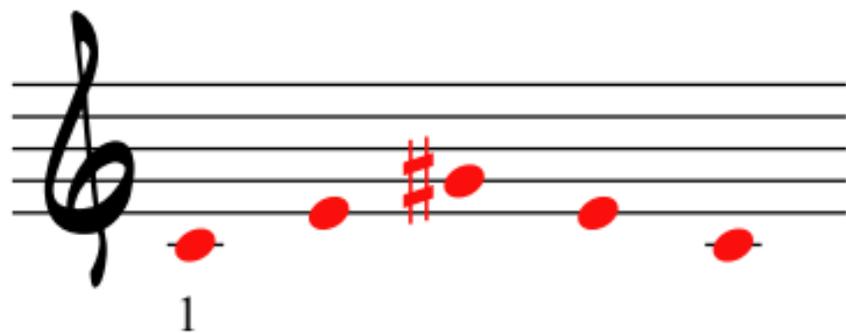
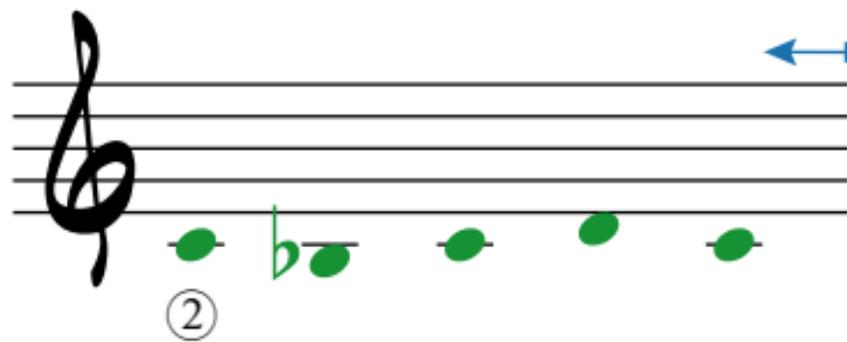
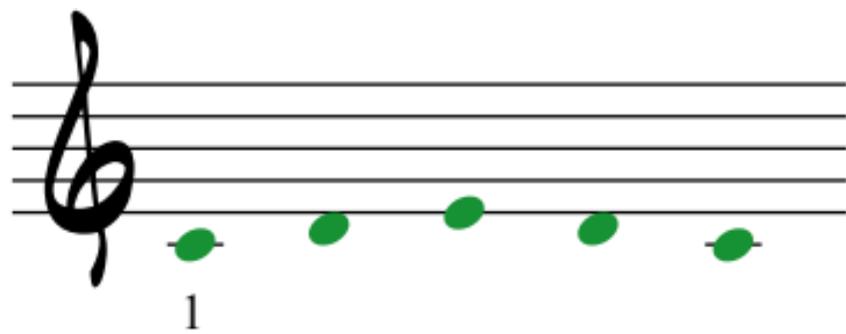
Staff B (Treble Clef):

- Notes: C (b, red), D (grey), E# (green), F# (green), G# (green), A (green), B (green), C (grey), D (red), E (b, red), F (circled 3), G (b, green).
- Fingerings: 2, 3, 3, 5, 2, 3.
- Accidentals: b, #, #, #, b.

**C**

Staff C (Treble Clef):

- Notes: C (b, red), D (red), E (b, red), F (grey), G (b, green), A (grey), B (red), C# (grey), D# (green), E# (green), F# (grey), G# (red), A (red), B (circled 3), C (b, green), D (b, green), E (b, green), F (grey), G (grey).
- Fingerings: 2, 3, 1, 1, 2, 2, 3.
- Accidentals: b, #, #, #, #, b.



1

A E

2

E A

3

E A E A E A

4

*Progresión* E A ...

...

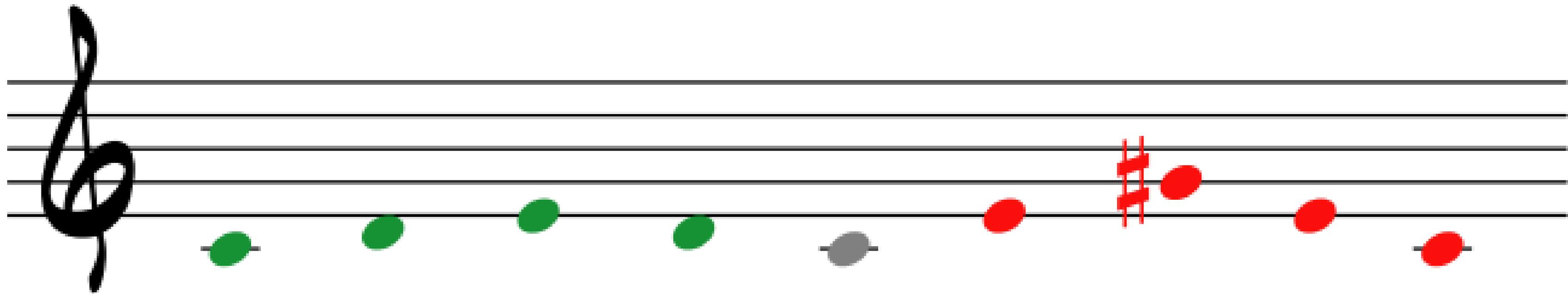
A musical staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The staff contains several notes and annotations:

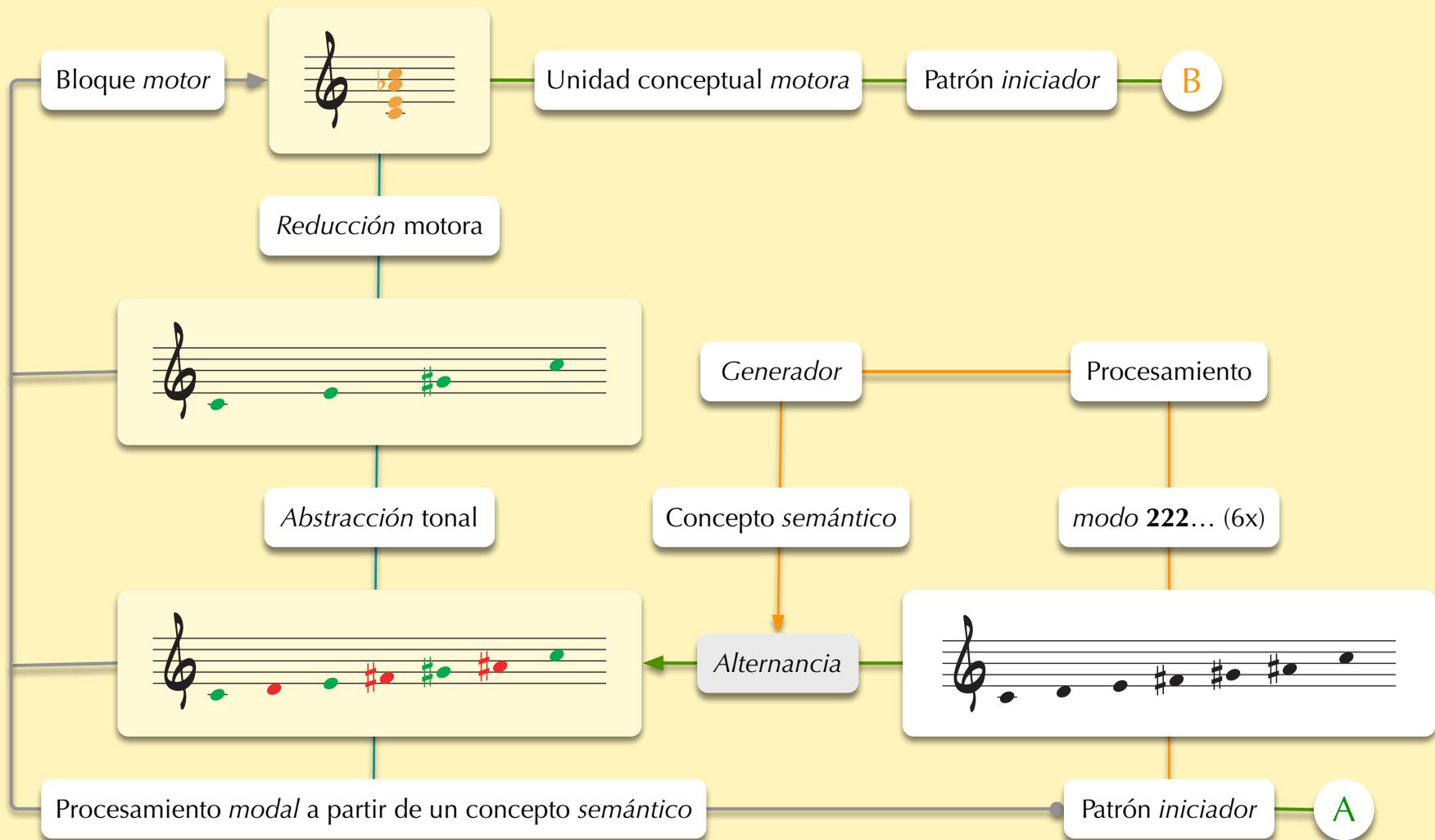
- Notes: G<sub>2</sub> (red), A<sub>2</sub> (red), B<sub>1</sub> (red), C<sub>3</sub> (red), D<sub>3</sub> (red), E<sub>3</sub> (green), F<sub>3</sub> (green), G<sub>3</sub> (green), A<sub>3</sub> (red), B<sub>3</sub> (red), C<sub>4</sub> (red), D<sub>4</sub> (red), E<sub>4</sub> (blue), F<sub>4</sub> (blue), G<sub>4</sub> (blue), A<sub>4</sub> (blue), B<sub>4</sub> (blue).
- Annotations: A '4' above the E<sub>3</sub> note, a '4' above the G<sub>3</sub> note, a '4' above the A<sub>3</sub> note, a '4' above the B<sub>3</sub> note, and a '4' above the E<sub>4</sub> note.
- Accidentals: A red flat (b) above the B<sub>1</sub> note, a red flat (b) above the B<sub>3</sub> note, a blue flat (b) above the E<sub>4</sub> note, and a blue flat (b) above the F<sub>4</sub> note.
- Other symbols: A grey sharp (#) above the G<sub>3</sub> note, and a grey sharp (#) above the A<sub>3</sub> note.

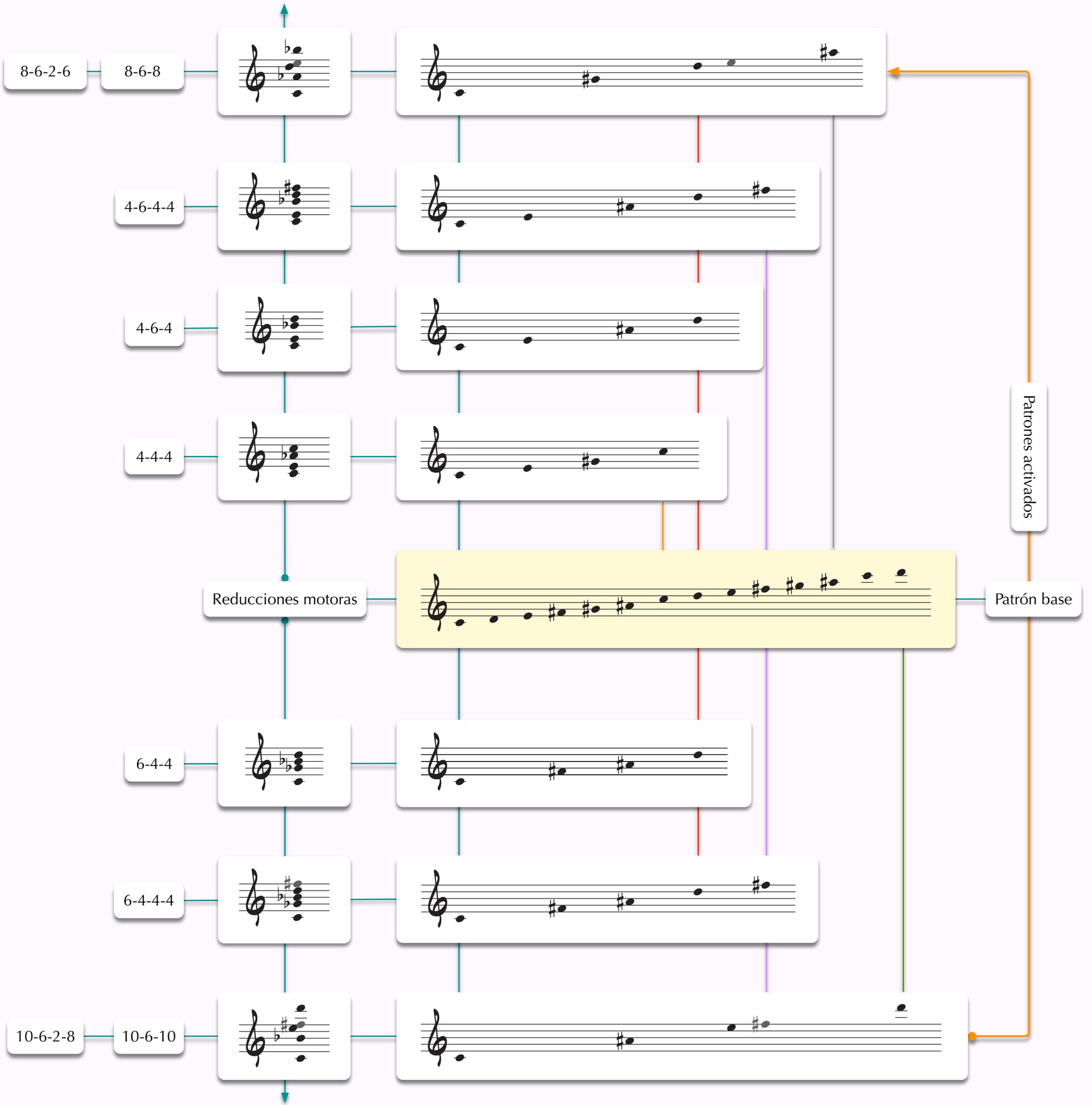
The diagram illustrates the combination of two chords, A and B, to form chord C. It features a single five-line musical staff with a treble clef on the left. The notes are organized into three groups:

- Chord A (Green):** Three notes on the top line, each with a green sharp sign (#) to its left. The notes are on the first, second, and third lines of the staff.
- Chord B (Red):** Three notes. The first is on the top line with a red sharp sign (#) to its left. The second is on the second space. The third is on the second line with a red flat sign (b) to its left.
- Chord C (Blue):** Five notes. The first is on the top line with a blue sharp sign (#) to its left. The second is on the second space with a blue sharp sign (#) to its left. The third is on the second line with a grey sharp sign (#) to its left. The fourth is on the second space. The fifth is on the second line with a blue flat sign (b) to its left.

Below the staff, the labels "A", "+", "B", "=", and "C" are positioned to show the relationship between the chords.







La interpolación de patrones en el Tema dependerá del nivel de accesibilidad de los mismos...

- fuerza de activación

+ fuerza de activación

+ fuerza de activación

+ fuerza de activación

Tema

+ fuerza de activación

+ fuerza de activación

+ fuerza de activación

+ fuerza de activación

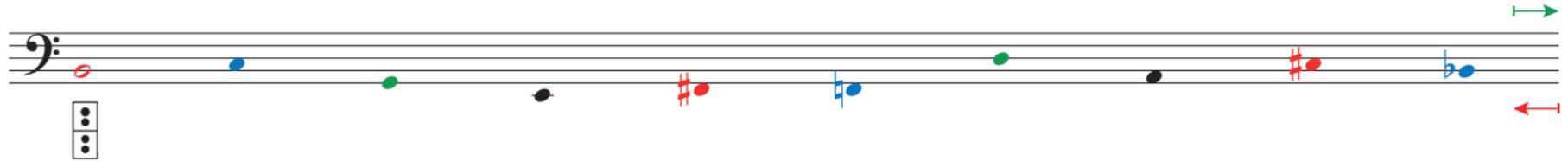
Modelo de activación de patrones

Nivel de accesibilidad

La fuerza de activación (grado de accesibilidad de los patrones) dependerá de diversos factores: tipo y cantidad de práctica, integración y coherencia temática, etc.



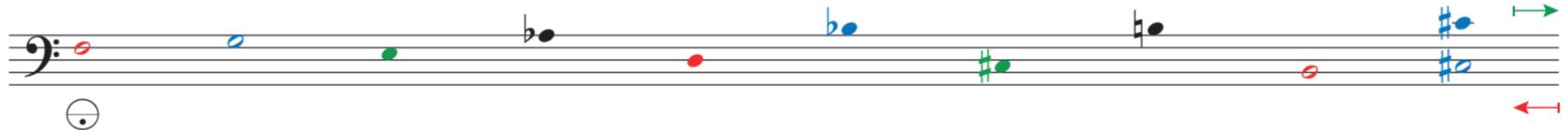
# Texturas de fondo (Patrones de acompañamiento)



MII

Alternancia de hileras

MIII



A musical staff with a treble clef. The staff contains a sequence of notes: five green notes (A, B, C, B, A), a circled '2' above a red note (B), a red bar line, a red note (B), a red note (C), a red note (D), a red note (E), a red note (F), a red note (G), a red note (A), and five green notes (A, B, C, B, A). Fingerings are indicated by '1' above the first and last green notes, and '2' above the circled red note. The letter 'A' is written in green below the first and last green notes, and 'B' is written in red below the circled red note.

A musical staff in treble clef showing a sequence of notes. The notes are colored green or red. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3 above the notes. A red bar line is present between the 4th and 5th notes. A green bar line is present between the 10th and 11th notes. Labels A<sup>1</sup>, B, A<sup>2</sup>, and D are placed below the staff.

Note Color	Fingering	Label
Green	3	A <sup>1</sup>
Green		
Green		
Red	②	B
Red		
Green	1	A <sup>2</sup>
Green		
Green		
Green		
Green	②	D
Green		
Green		

A musical staff in treble clef showing a sequence of notes and chords. The notes are colored red, green, or grey. Chord labels are placed above the staff: Ba (red), Aa (green), Bd (red), and Ad (green). A blue arrow points left from the right end of the staff. Below the staff, the numbers 4, 3, and 3 are positioned under the first, second, and third chords respectively. A circled '1' is located below the first '4'.

**Ba** **Aa** **Bd** **Ad**

4 3 3

(1)

A musical staff in treble clef with a repeat sign at the beginning and end. The staff contains a sequence of notes and accidentals with various markings above them:

- Notes: Blue, Blue, Blue with two sharps (#), Blue with two sharps (#), Blue with two sharps (#), Red with a double bar line (3), Red with a flat (b), Red with a flat (b), Red (3), Red (1), Orange (2), Blue with a flat (b), Blue, Blue with two sharps (#), Blue with two sharps (#), Blue with two sharps (#), Green with a double bar line (3), Green with two sharps (#), Green (3), Green, Green with a flat (b), Green (2), Orange.
- Fingering numbers: 1, 3, 3, 1, 2, 3, 3, 3, 2.
- Accidentals: Two sharps (#), two sharps (#), two sharps (#), flat (b), flat (b), flat (b), flat (b), sharp (#), sharp (#), sharp (#), sharp (#), flat (b).
- Other markings: Double bar lines above the red notes, circled numbers 2 and 3 above the orange and green notes.

Bloque A

Bloque B

A musical staff with a treble clef on the left. The staff contains two groups of notes. The first group, labeled 'Bloque A', consists of five blue notes: G4, A4, B4, C5, and B4. Above the B4 note is a sharp sign (#), and above the C5 note is a flat sign (b). Below the C5 note is the number '4'. The second group, labeled 'Bloque B', consists of five orange notes: C5, B4, A4, G4, and F4. Above the B4 note is a flat sign (b), and above the A4 note is another flat sign (b). Below the G4 note is the number '3', and below the F4 note is another '3'. A blue arrow on the right side of the staff points to the left.

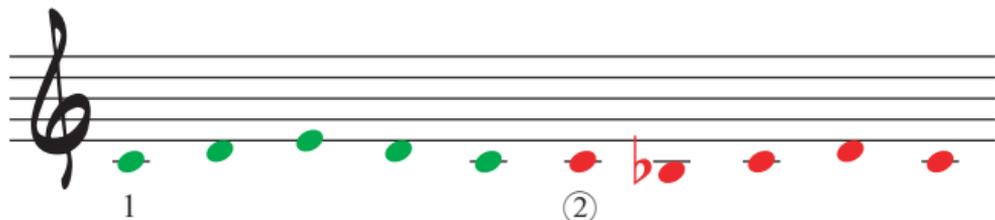


Cambio de dedo

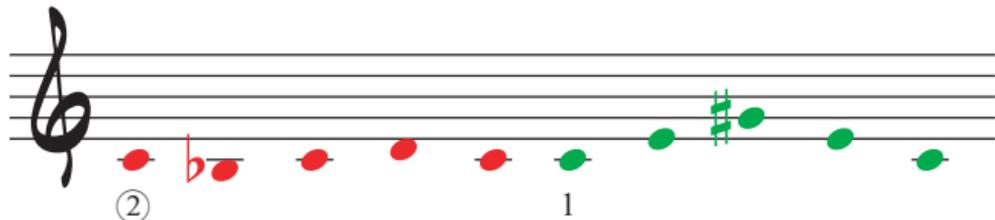


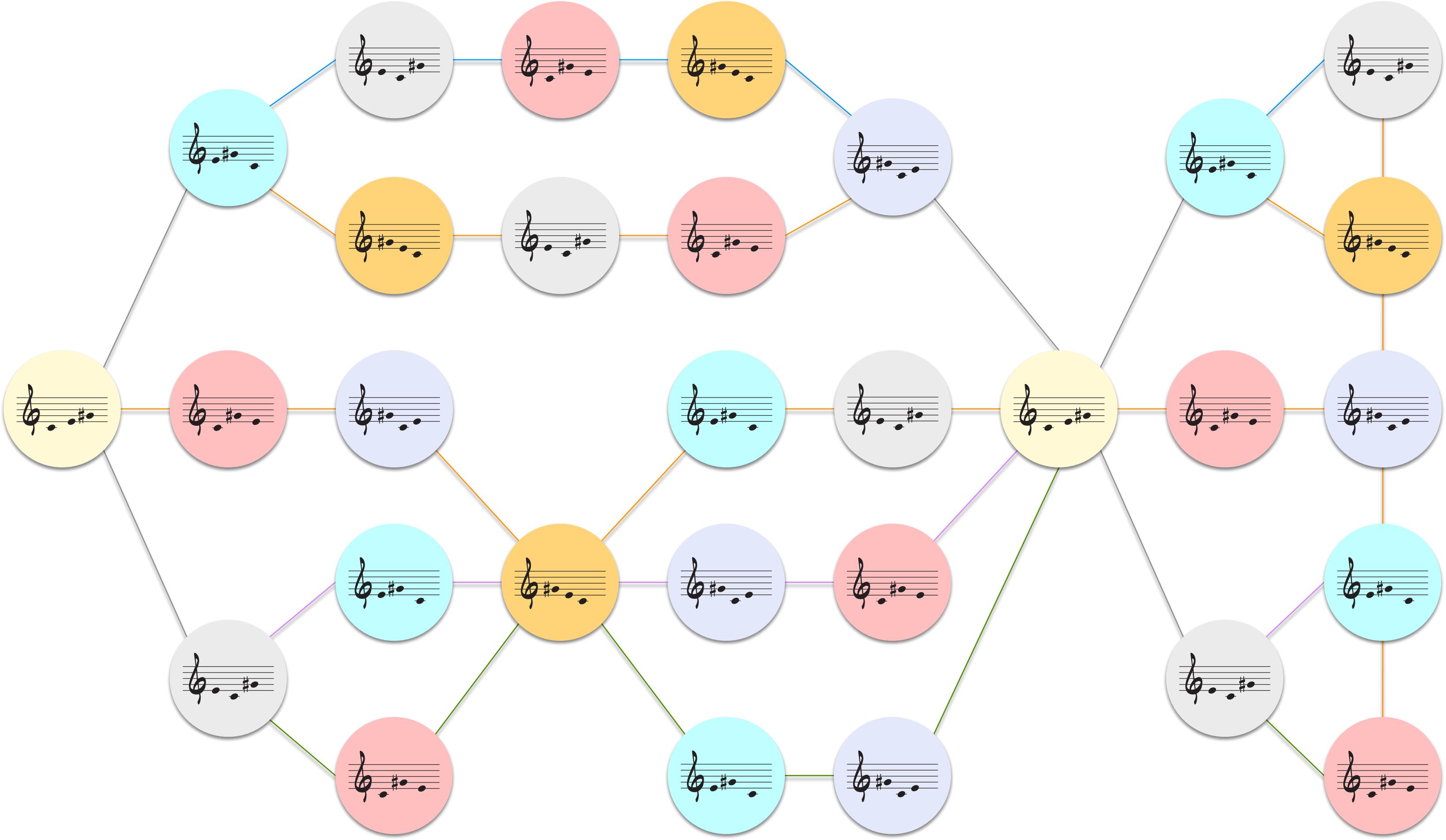
Ejemplos:

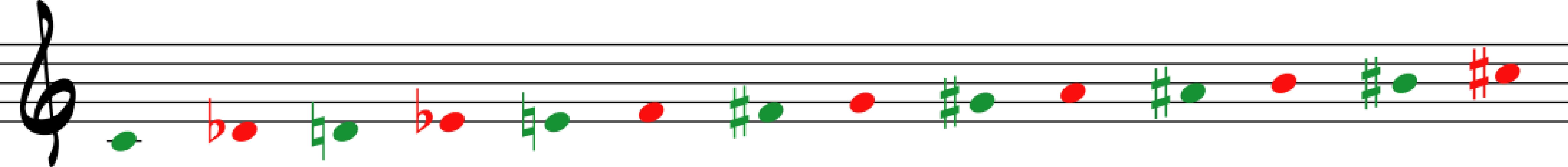
Bloque A D

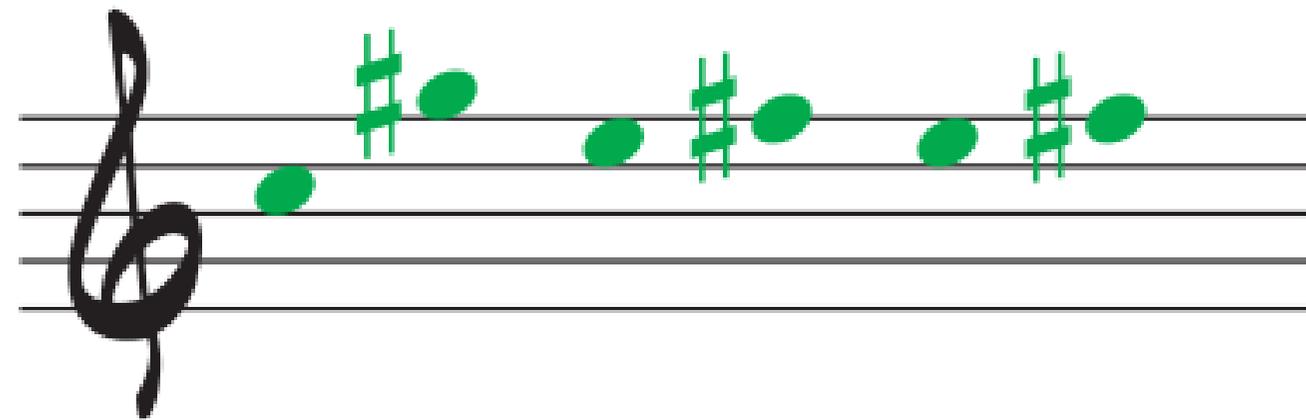
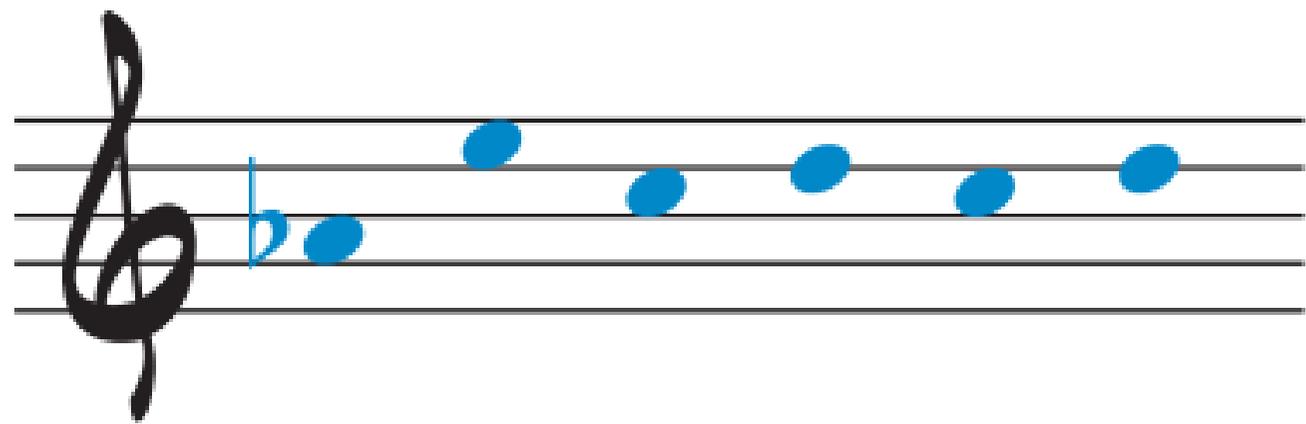


Bloque D C

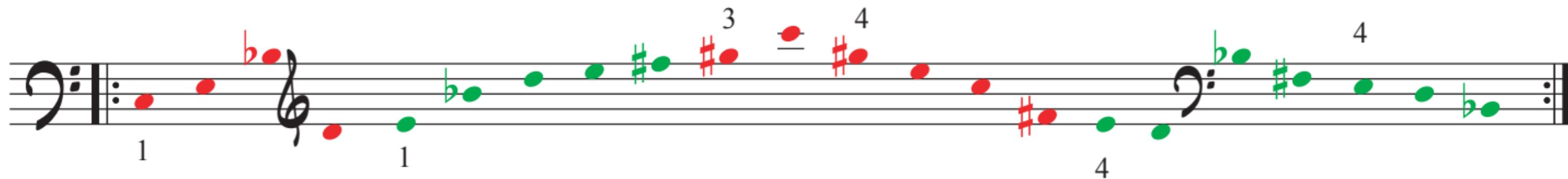












Musical staff 1: Treble clef, notes G4, A4, B4, C#5, D5, E5, F#5, G5. Fingerings: 1, 1, 1, 1.

Musical staff 2: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, C#5, D5, E5, F#5, G5. Fingerings: 1, 1, 1, 1.

Musical staff 3: Treble clef, notes G4, A#4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. Fingerings: 1, 2, 1, 1, 2, 1, 2, 2.

Musical staff 4: Treble clef, notes G4, A#4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. Fingerings: 1, 1, 1.

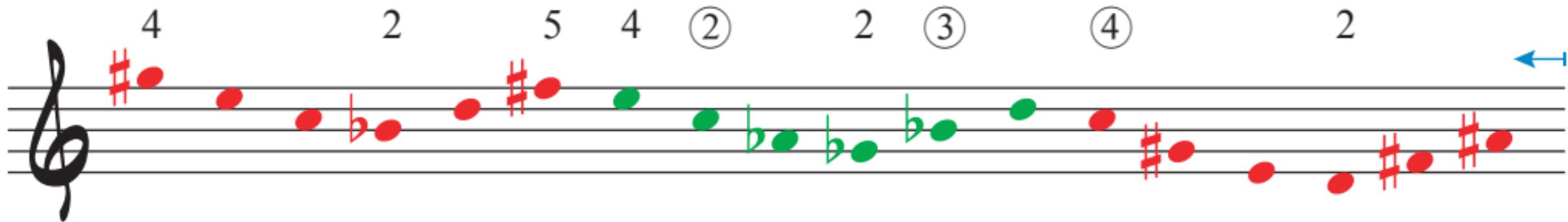
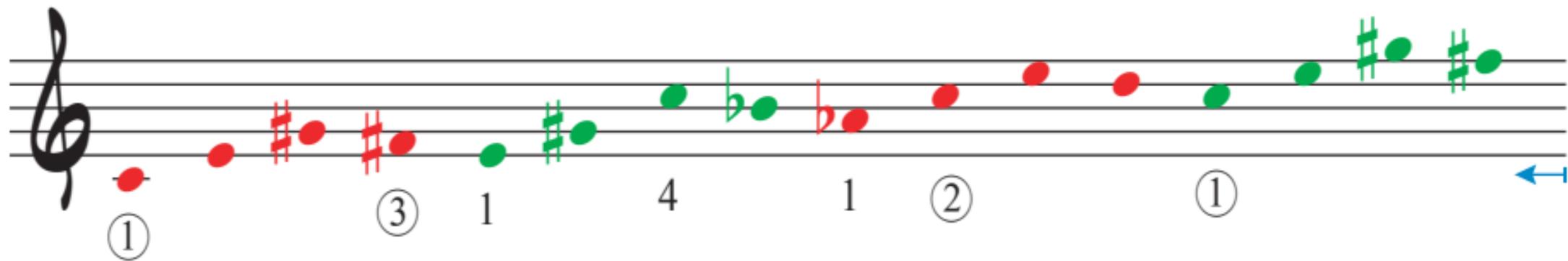
Musical staff 5: Treble clef, notes G4, A#4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. Fingerings: 2, 2, 2, 2.

Musical staff 6: Treble clef, notes G4, A#4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. Fingerings: 2, 2.

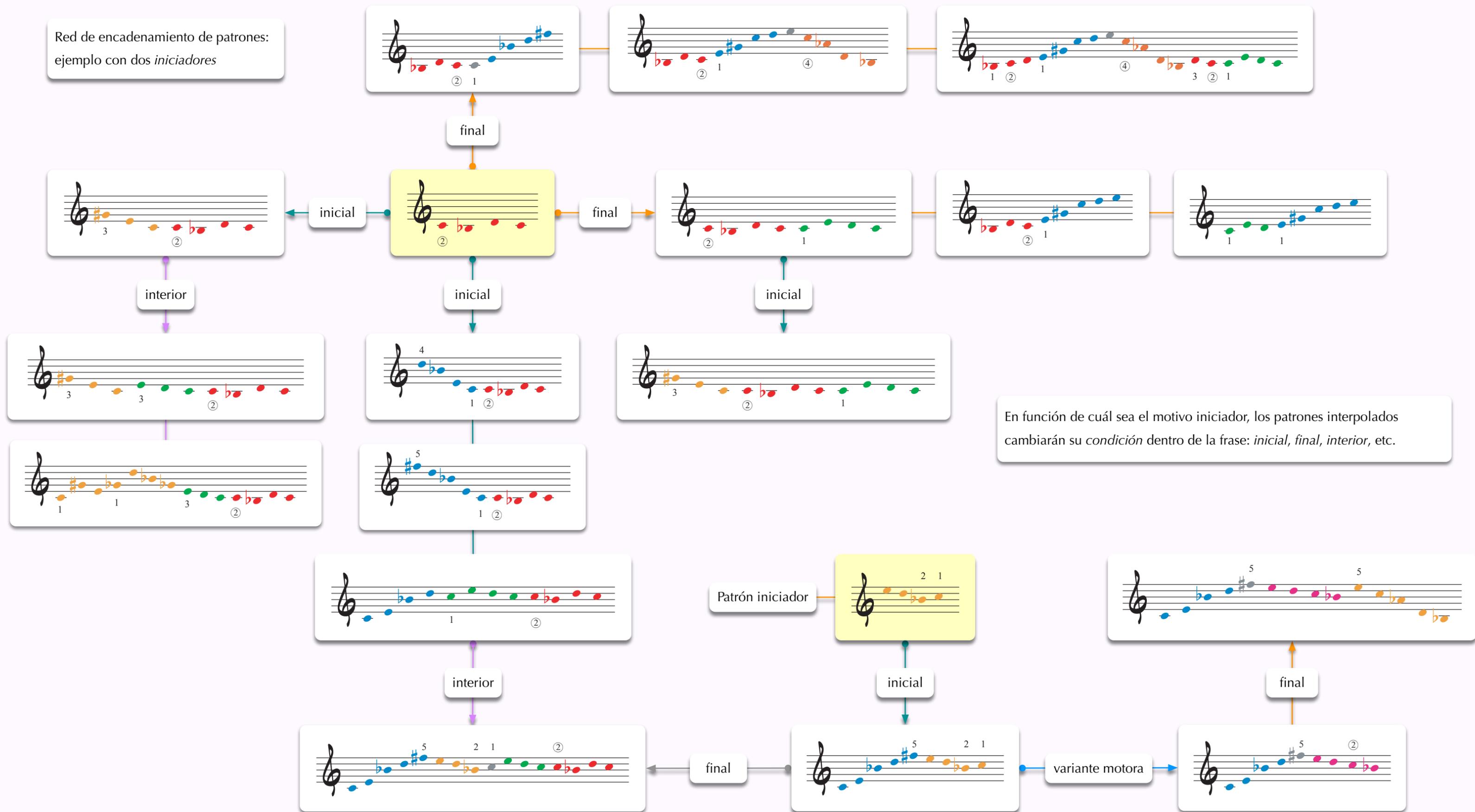
Musical staff 7: Treble clef, notes G4, A#4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. Fingerings: 3, 2, 3, 2.

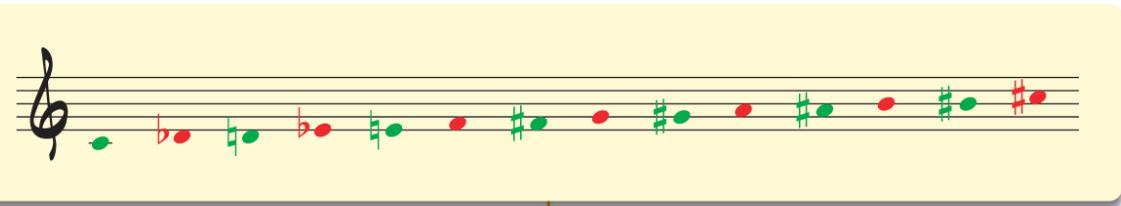
Musical staff 8: Treble clef, notes G4, A#4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. Fingerings: 1, 1, 1.

Musical staff 9: Bass clef, notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Fingerings: 1, 1, 1, 1, 1.

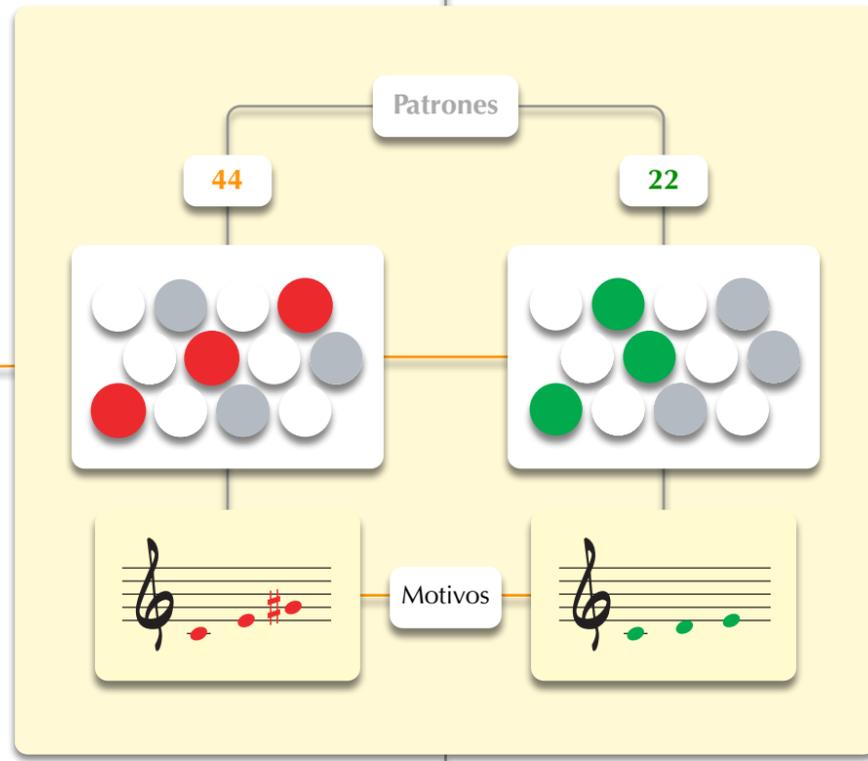
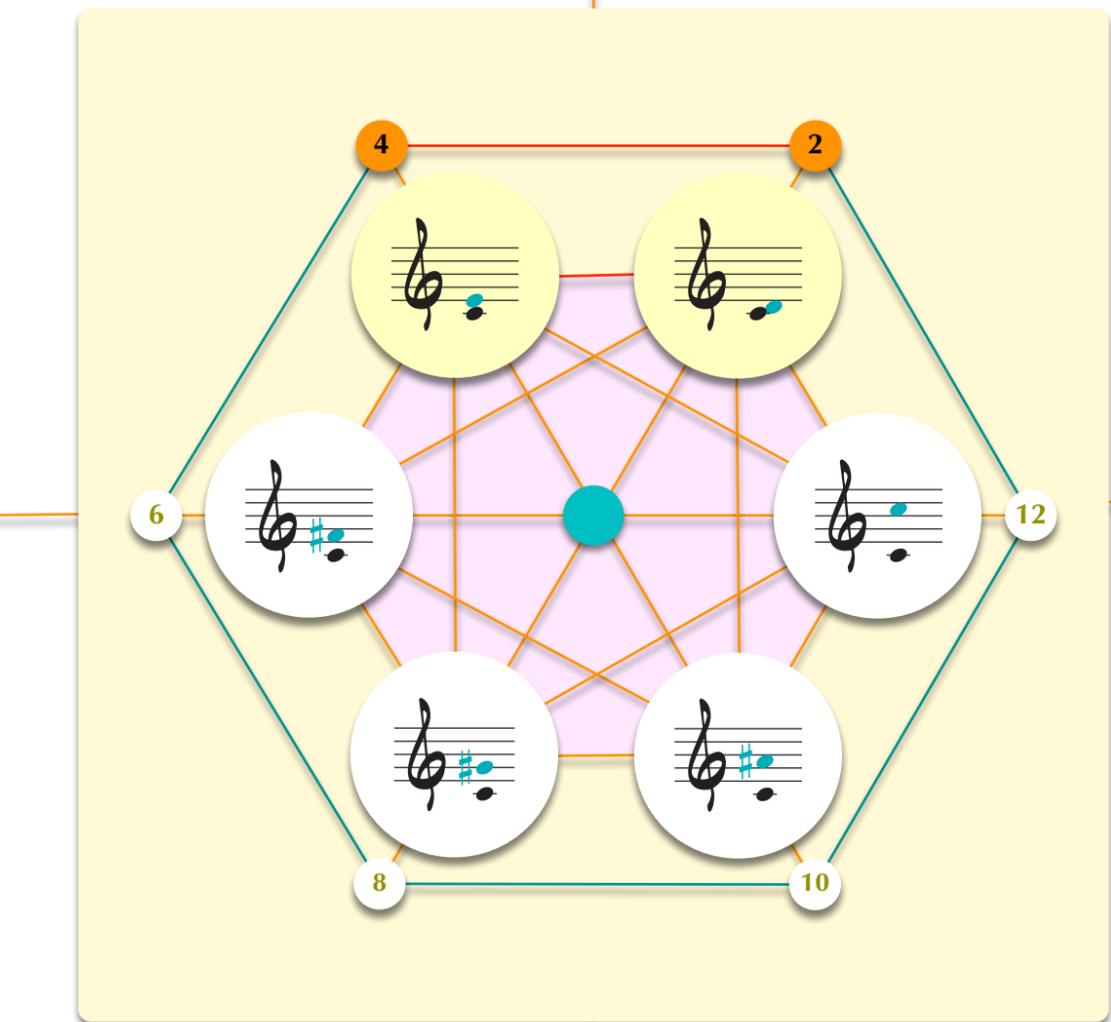
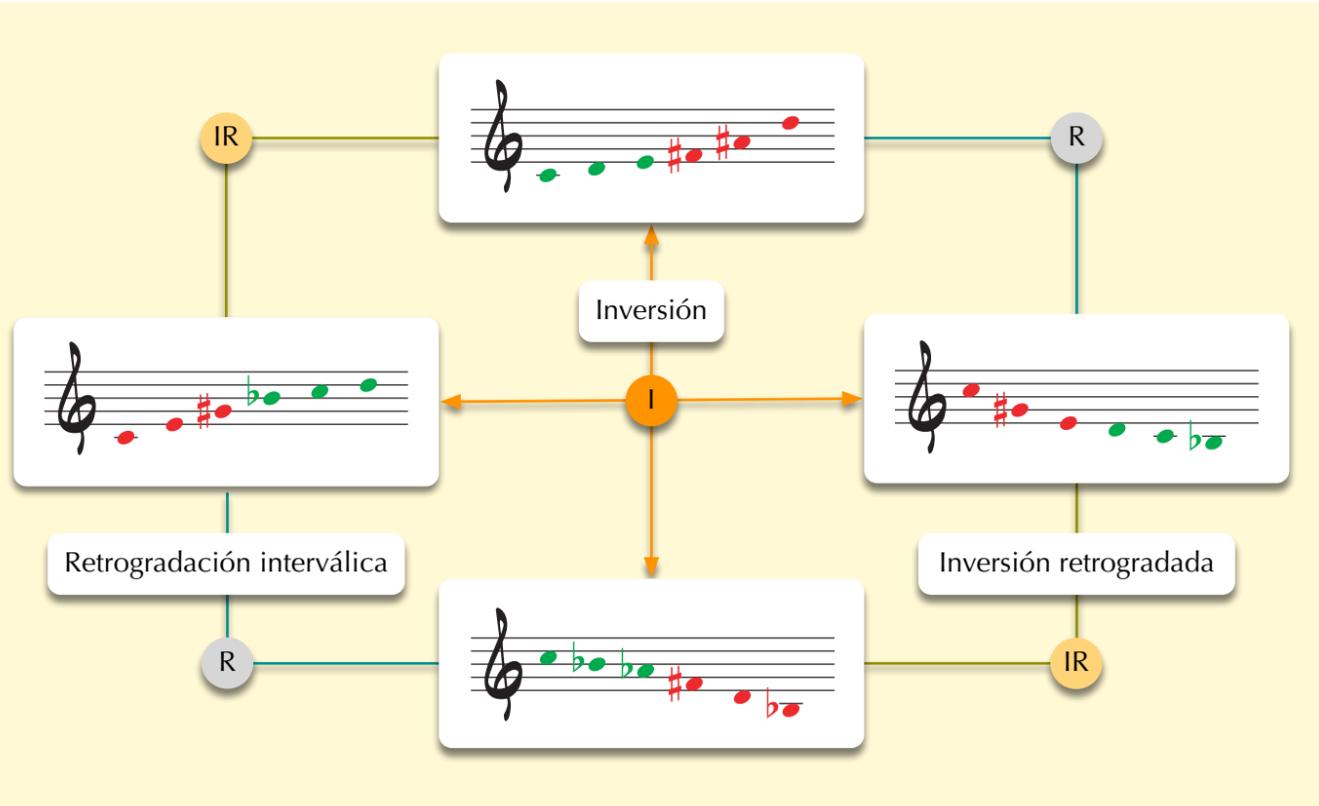


Red de encadenamiento de patrones:  
ejemplo con dos *iniciadores*

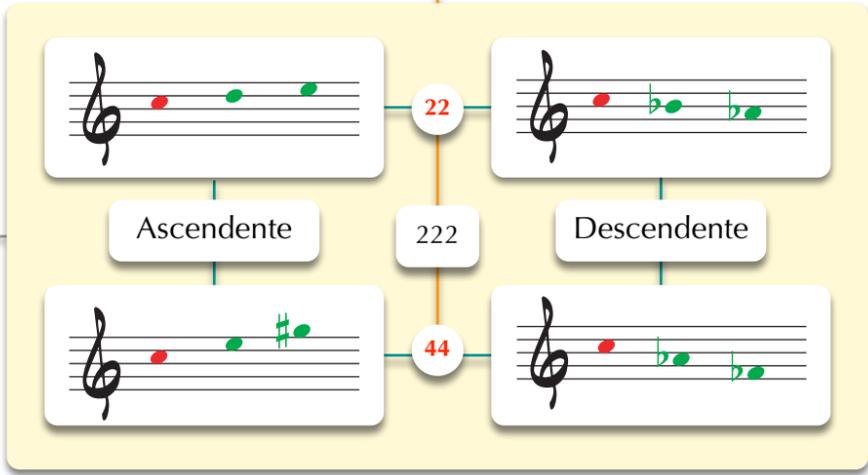




Patrón iniciador: 222... (dos transposiciones)



Agrupamiento de patrones (*bloques motores*)



x12

Reducción

Patrón rítmico A

Ampliación

Musical staff for 'Patrón rítmico A' showing a sequence of notes with fingerings 2 and 1, and a double bar line with repeat dots and 'xX'.

Ejemplo de *fusión*

Musical staff for the first part of the fusion example with notes and fingerings 3 and 2.

Musical staff for the middle part of the fusion example with notes and fingerings 4, 3, 2, 1.

Musical staff for the second part of the fusion example with notes and fingerings 3 and 2.

Nuevo patrón *combinado*

Patrón rítmico B

Musical staff for 'Patrón rítmico B' showing a complex sequence of notes with various fingerings (4, 1, 3, 2, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1) and a double bar line with repeat dots.

Ejemplo de *desarrollo*

Interpolación

Inicial

Musical staff for the 'Inicial' interpolation example showing a sequence of notes with fingerings 4, 1, 3, 2, 1.

Interpolación

Interior

Musical staff for the 'Interior' interpolation example showing a complex sequence of notes with various fingerings (3, 2, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1).

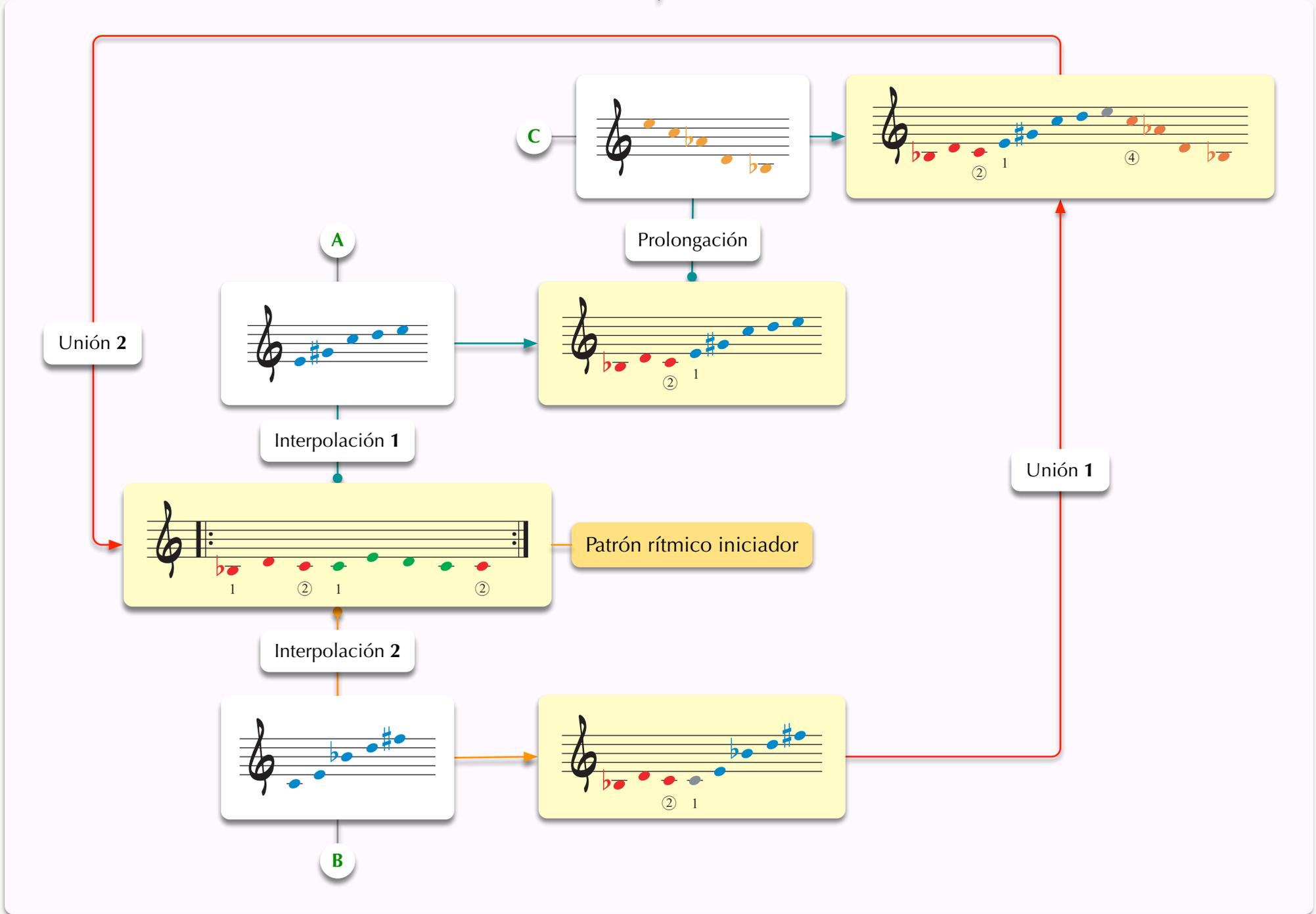
Patrón rítmico

Desarrollo

Ampliación

4 1 3 circled 2 4 circled 3 2 1 3 circled 2 1

Con pedal rítmico

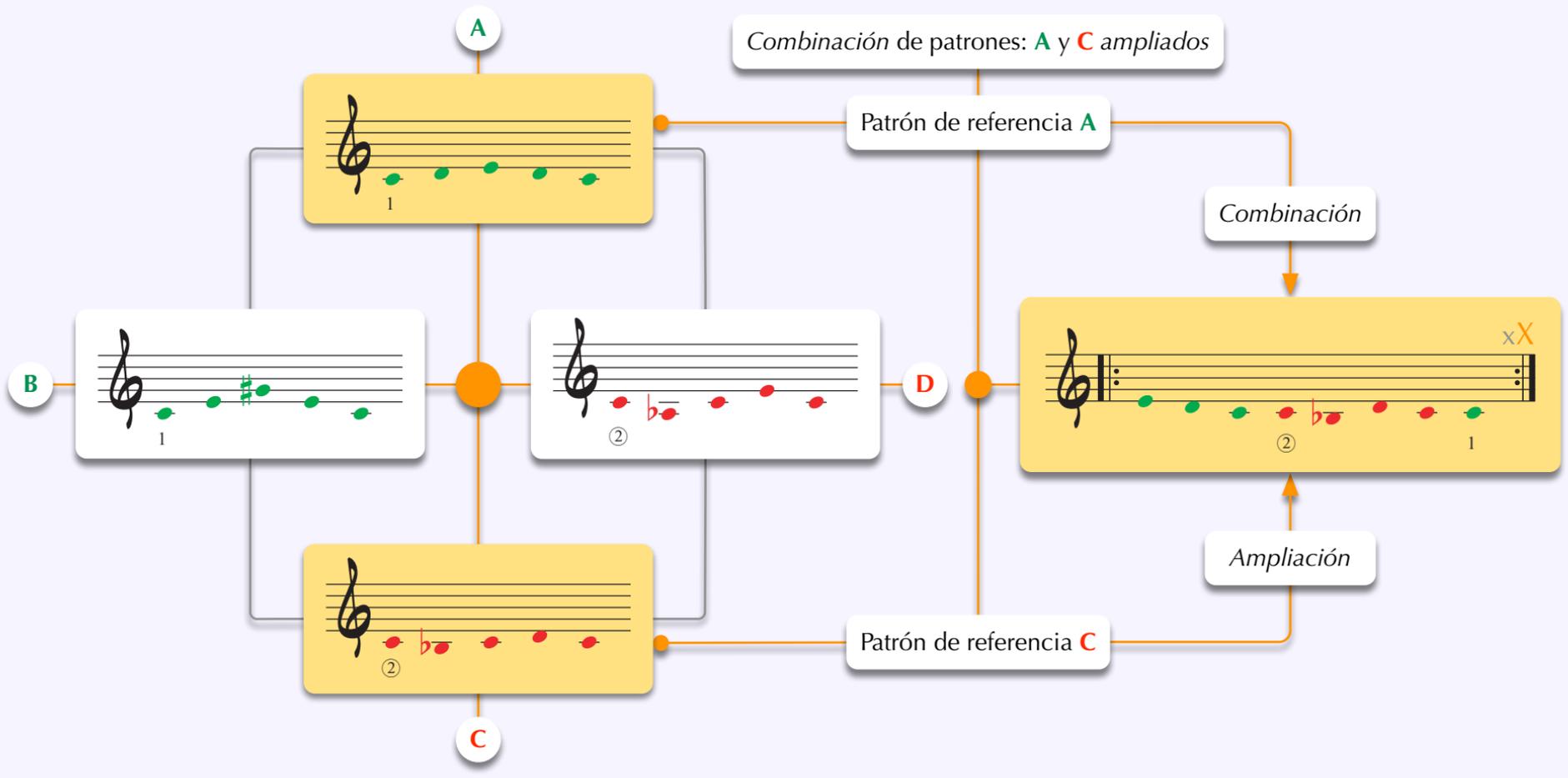


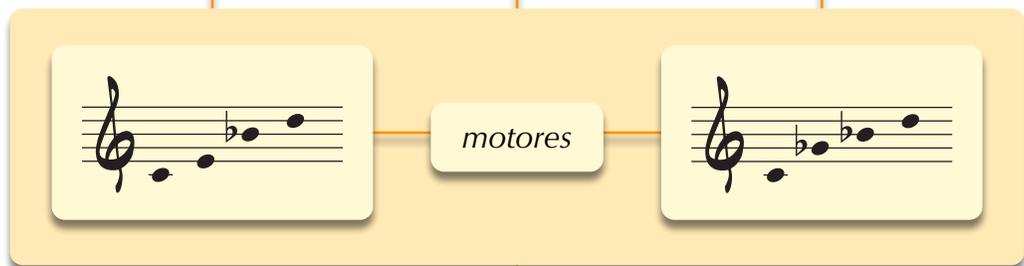
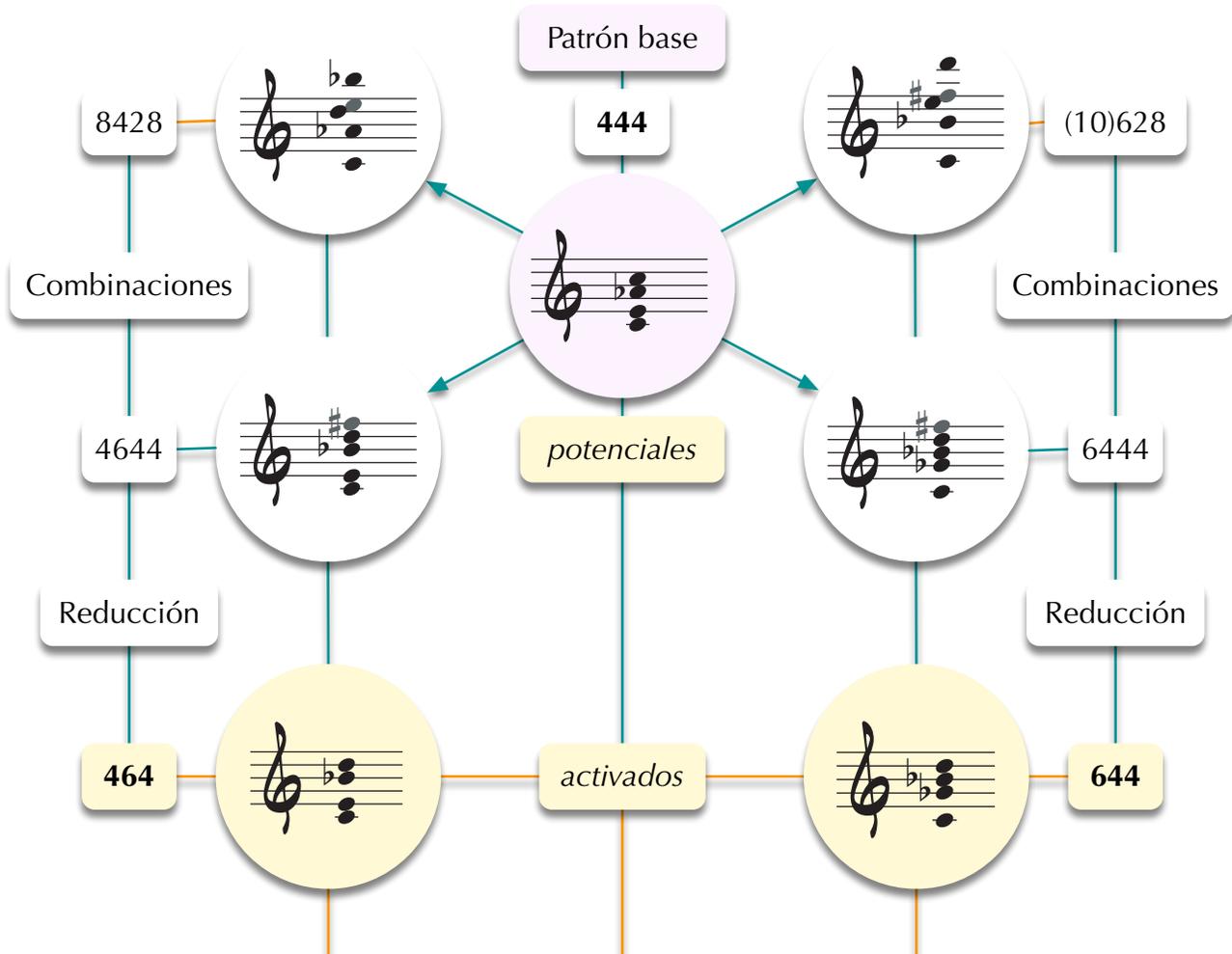
Two musical staves showing a sequence of notes and fingerings. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The piece begins with a treble clef and a G-clef, and ends with a treble clef and a G-clef. The bottom staff begins with a bass clef and an F-clef, and ends with a bass clef and an F-clef.

**Notes and Fingerings:**

- Staff 1 (Treble Clef):**
  - Notes: G4 (green), A4 (green), B4 (green), C5 (blue), D5 (blue), E5 (blue), F5 (blue), G5 (blue), A5 (blue), B5 (blue), C6 (blue), B5 (blue), A5 (blue), G5 (blue).
  - Fingerings: 1, 1, ③, ④.
  - Accents: A natural sign is placed above the first blue note (C5), and a sharp sign is placed above the second blue note (D5).
- Staff 2 (Bass Clef):**
  - Notes: F3 (red), E3 (grey), D3 (red), C3 (grey), B2 (red), A2 (grey), G2 (red), F2 (grey), E2 (red), D2 (grey), C2 (red), B1 (grey), A1 (red), G1 (grey), F1 (red), E1 (grey), D1 (red), C1 (grey).
  - Fingerings: 4, ③, 2, 1, 3, ②, 1, ②, 1.

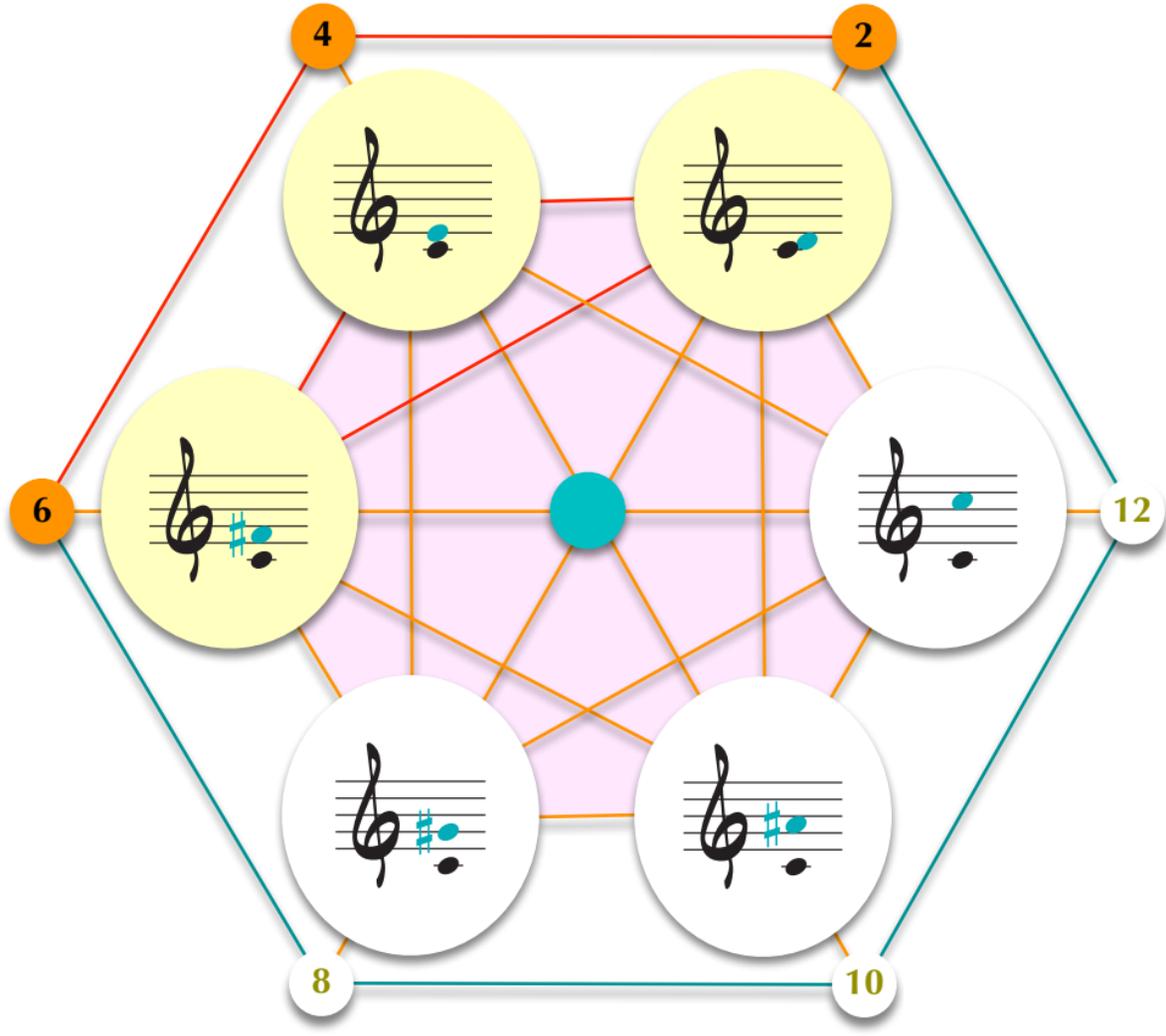
Combinación de patrones: A y C ampliados





Desarrollo (*enlaces de bloques motores*), ejemplo:





D

A musical staff in treble clef with five green notes: G4, F4, E4, D4, C4. A blue arrow above the staff points to the left. A circled number 2 is below the first note.

B

A musical staff in treble clef with five red notes: G4, F4, E4, D4, C4. A blue arrow above the staff points to the left. A circled number 2 is below the first note.

C

A musical staff in treble clef with five red notes: G4, F4, E4, D4, C4. A sharp sign (#) is above the F4 note. A circled number 1 is below the first note.

A

A musical staff in treble clef with five green notes: G4, F4, E4, D4, C4. A circled number 1 is below the first note.

Iniciadores

A B

A B

Progresión

Interpolación

Inversión

Inclusión

Variación (rítmica)

Patrón iniciador

②

final

② 1

inicial

3 ②

interior

3 3 ②

Inicial-final

3 ② 1

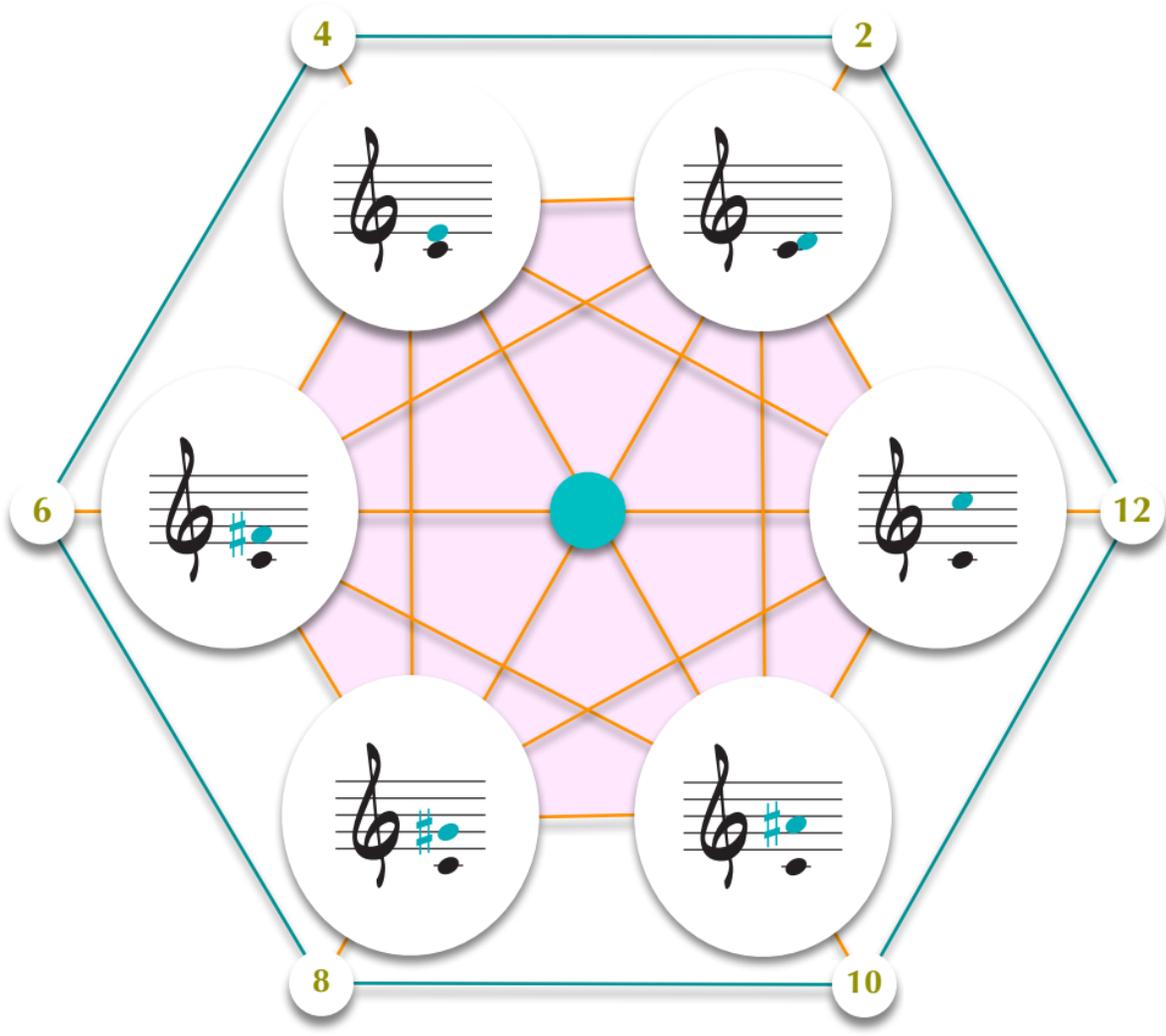
inicial

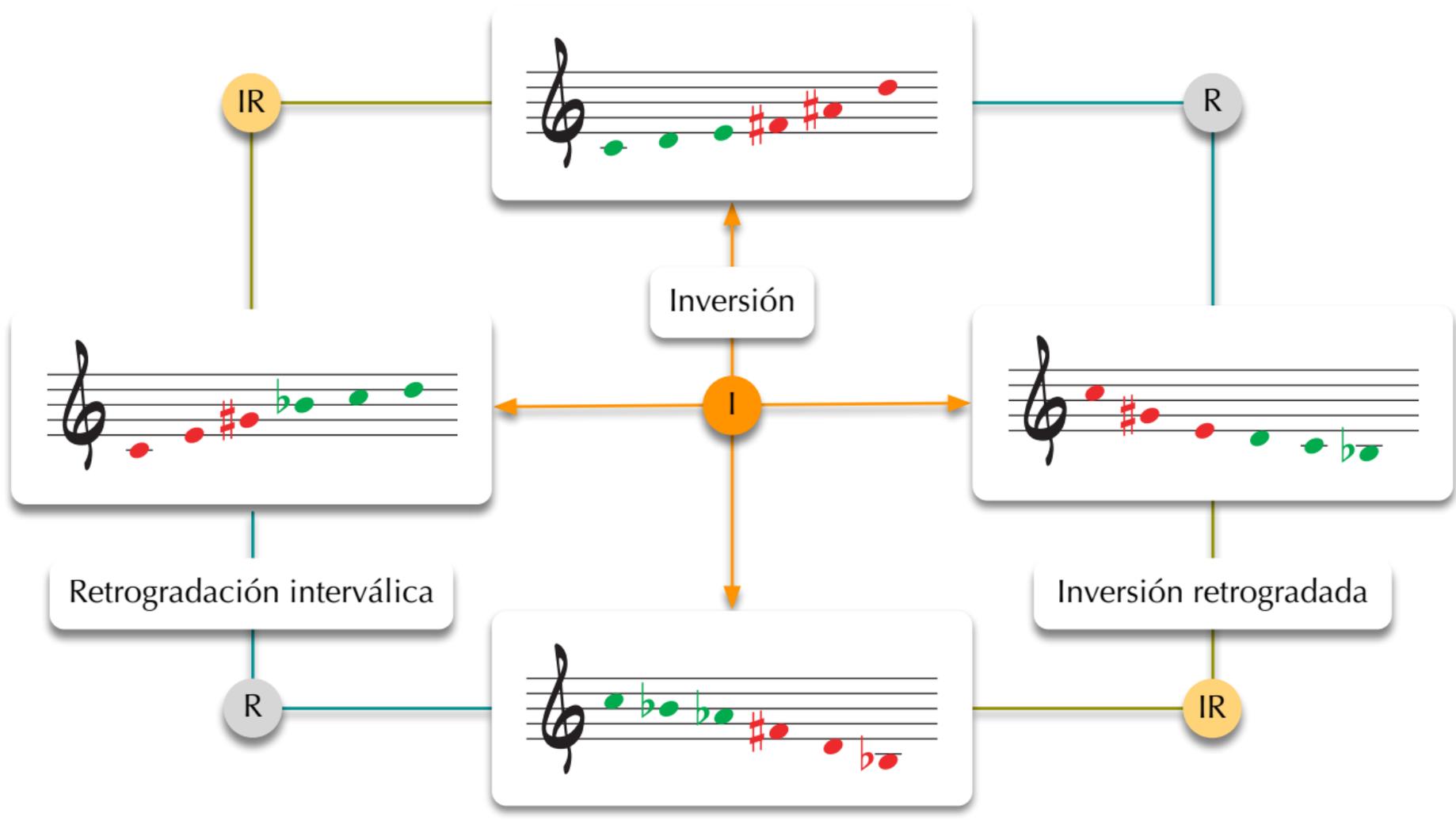
5 3 3 ②

3

Motivos (patrones) que se interpolan

②





This musical score is written for guitar and consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The notation includes various chords and melodic lines. A circle with a horizontal line is located at the top left. A circle with a dot is located in the middle staff. A square with two dots is located at the bottom left. Double-headed arrows are placed above the Treble staff and below the Bass staff, indicating specific intervals or techniques. The score is enclosed in a double bar line at both ends.

1

Musical notation for the first measure. The treble clef staff contains eight notes: G4 (green), A4 (green), B4 (green), C5 (red), D5 (red with flat), E5 (red), F5 (red), and G5 (green). The bass clef staff contains two notes: C3 (blue) and F3 (blue). A double bar line is at the end of the measure.

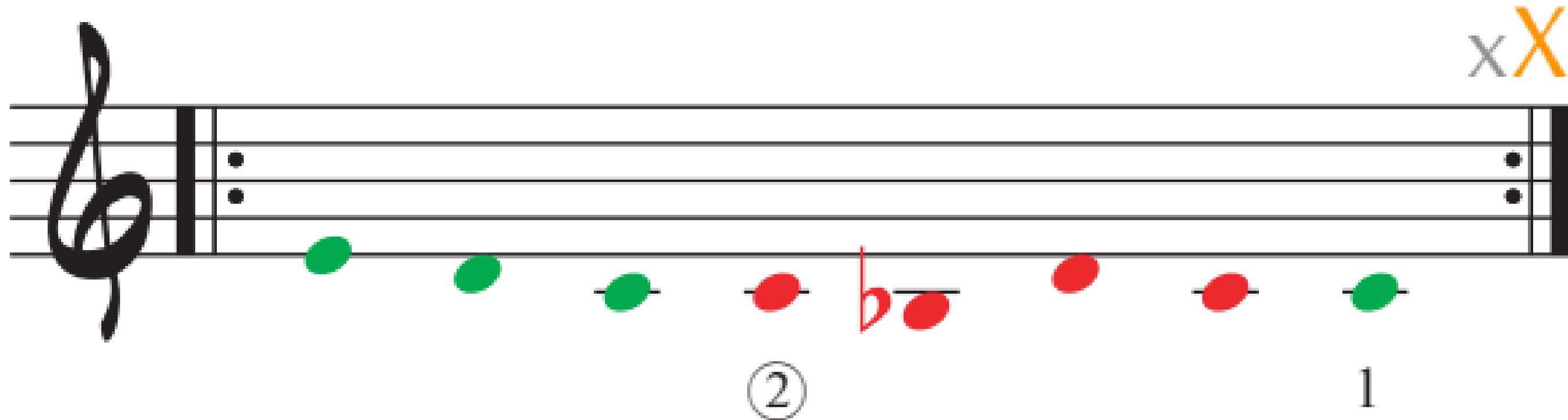
8

Musical notation for the eighth measure. The treble clef staff contains eight notes: G4 (green), A4 (green), B4 (green), C5 (red), D5 (red with flat), E5 (red), F5 (red), and G5 (red). The bass clef staff contains two notes: C3 (blue) and F3 (blue). A double bar line is at the end of the measure.

5

Musical notation for the fifth measure. The treble clef staff contains eight notes: G4 (red with flat), A4 (red), B4 (red), C5 (green), D5 (green), E5 (green), F5 (green), and G5 (red). The bass clef staff contains two notes: C3 (blue) and F3 (blue). A double bar line is at the end of the measure.

Etc.



# Patrones motores

4644

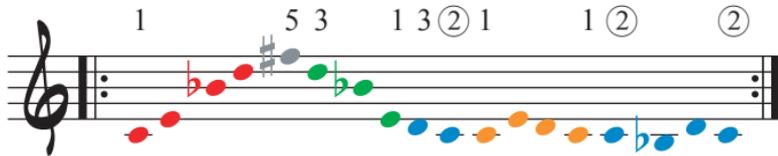
644

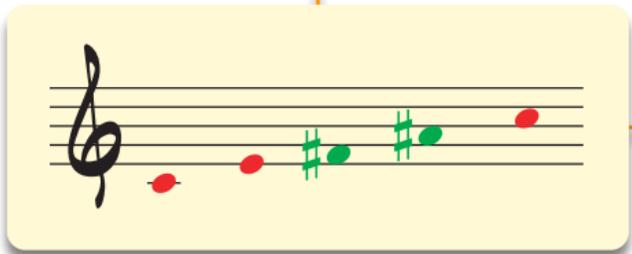
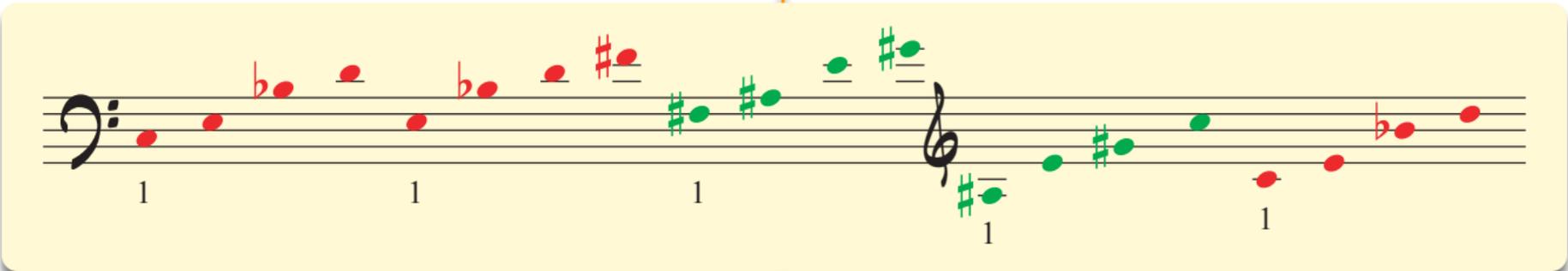
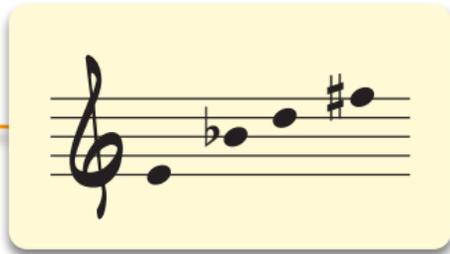
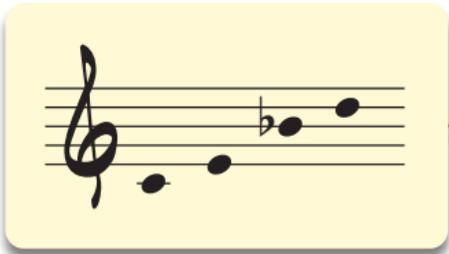
5  
4  
3  
2  
1



5  
3  
2  
1

## Ejemplo





Contorno melódico

This musical score is written for a piano piece in G major. It consists of two staves: a treble staff (top) and a bass staff (bottom). The piece begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), indicating G major. The music is in common time (4/4), as indicated by the common time signature 'C'.

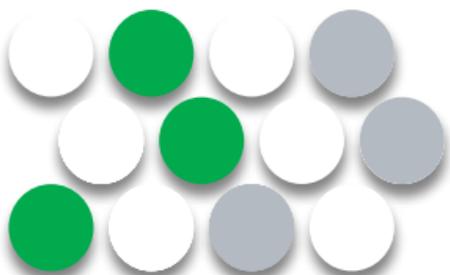
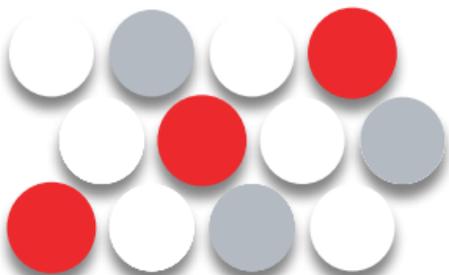
The treble staff contains a series of chords and melodic phrases. The first measure features a G major triad (G4, B4, D5). The second measure has a G major triad with a sharp sign above the G. The third measure has a G major triad with a sharp sign above the G. The fourth measure has a G major triad with a sharp sign above the G. The fifth measure has a G major triad with a sharp sign above the G. The sixth measure has a G major triad with a sharp sign above the G. The seventh measure has a G major triad with a sharp sign above the G. The eighth measure has a G major triad with a sharp sign above the G. The ninth measure has a G major triad with a sharp sign above the G. The tenth measure has a G major triad with a sharp sign above the G. The eleventh measure has a G major triad with a sharp sign above the G. The twelfth measure has a G major triad with a sharp sign above the G. The thirteenth measure has a G major triad with a sharp sign above the G. The fourteenth measure has a G major triad with a sharp sign above the G. The fifteenth measure has a G major triad with a sharp sign above the G. The sixteenth measure has a G major triad with a sharp sign above the G. The seventeenth measure has a G major triad with a sharp sign above the G. The eighteenth measure has a G major triad with a sharp sign above the G. The nineteenth measure has a G major triad with a sharp sign above the G. The twentieth measure has a G major triad with a sharp sign above the G. The twenty-first measure has a G major triad with a sharp sign above the G. The twenty-second measure has a G major triad with a sharp sign above the G. The twenty-third measure has a G major triad with a sharp sign above the G. The twenty-fourth measure has a G major triad with a sharp sign above the G. The twenty-fifth measure has a G major triad with a sharp sign above the G. The twenty-sixth measure has a G major triad with a sharp sign above the G. The twenty-seventh measure has a G major triad with a sharp sign above the G. The twenty-eighth measure has a G major triad with a sharp sign above the G. The twenty-ninth measure has a G major triad with a sharp sign above the G. The thirtieth measure has a G major triad with a sharp sign above the G. The thirty-first measure has a G major triad with a sharp sign above the G. The thirty-second measure has a G major triad with a sharp sign above the G. The thirty-third measure has a G major triad with a sharp sign above the G. The thirty-fourth measure has a G major triad with a sharp sign above the G. The thirty-fifth measure has a G major triad with a sharp sign above the G. The thirty-sixth measure has a G major triad with a sharp sign above the G. The thirty-seventh measure has a G major triad with a sharp sign above the G. The thirty-eighth measure has a G major triad with a sharp sign above the G. The thirty-ninth measure has a G major triad with a sharp sign above the G. The fortieth measure has a G major triad with a sharp sign above the G. The forty-first measure has a G major triad with a sharp sign above the G. The forty-second measure has a G major triad with a sharp sign above the G. The forty-third measure has a G major triad with a sharp sign above the G. The forty-fourth measure has a G major triad with a sharp sign above the G. The forty-fifth measure has a G major triad with a sharp sign above the G. The forty-sixth measure has a G major triad with a sharp sign above the G. The forty-seventh measure has a G major triad with a sharp sign above the G. The forty-eighth measure has a G major triad with a sharp sign above the G. The forty-ninth measure has a G major triad with a sharp sign above the G. The fiftieth measure has a G major triad with a sharp sign above the G.

The bass staff contains a series of chords and melodic phrases. The first measure features a G major triad (G2, B2, D3). The second measure has a G major triad (G2, B2, D3). The third measure has a G major triad (G2, B2, D3). The fourth measure has a G major triad (G2, B2, D3). The fifth measure has a G major triad (G2, B2, D3). The sixth measure has a G major triad (G2, B2, D3). The seventh measure has a G major triad (G2, B2, D3). The eighth measure has a G major triad (G2, B2, D3). The ninth measure has a G major triad (G2, B2, D3). The tenth measure has a G major triad (G2, B2, D3). The eleventh measure has a G major triad (G2, B2, D3). The twelfth measure has a G major triad (G2, B2, D3). The thirteenth measure has a G major triad (G2, B2, D3). The fourteenth measure has a G major triad (G2, B2, D3). The fifteenth measure has a G major triad (G2, B2, D3). The sixteenth measure has a G major triad (G2, B2, D3). The seventeenth measure has a G major triad (G2, B2, D3). The eighteenth measure has a G major triad (G2, B2, D3). The nineteenth measure has a G major triad (G2, B2, D3). The twentieth measure has a G major triad (G2, B2, D3). The twenty-first measure has a G major triad (G2, B2, D3). The twenty-second measure has a G major triad (G2, B2, D3). The twenty-third measure has a G major triad (G2, B2, D3). The twenty-fourth measure has a G major triad (G2, B2, D3). The twenty-fifth measure has a G major triad (G2, B2, D3). The twenty-sixth measure has a G major triad (G2, B2, D3). The twenty-seventh measure has a G major triad (G2, B2, D3). The twenty-eighth measure has a G major triad (G2, B2, D3). The twenty-ninth measure has a G major triad (G2, B2, D3). The thirtieth measure has a G major triad (G2, B2, D3). The thirty-first measure has a G major triad (G2, B2, D3). The thirty-second measure has a G major triad (G2, B2, D3). The thirty-third measure has a G major triad (G2, B2, D3). The thirty-fourth measure has a G major triad (G2, B2, D3). The thirty-fifth measure has a G major triad (G2, B2, D3). The thirty-sixth measure has a G major triad (G2, B2, D3). The thirty-seventh measure has a G major triad (G2, B2, D3). The thirty-eighth measure has a G major triad (G2, B2, D3). The thirty-ninth measure has a G major triad (G2, B2, D3). The fortieth measure has a G major triad (G2, B2, D3). The forty-first measure has a G major triad (G2, B2, D3). The forty-second measure has a G major triad (G2, B2, D3). The forty-third measure has a G major triad (G2, B2, D3). The forty-fourth measure has a G major triad (G2, B2, D3). The forty-fifth measure has a G major triad (G2, B2, D3). The forty-sixth measure has a G major triad (G2, B2, D3). The forty-seventh measure has a G major triad (G2, B2, D3). The forty-eighth measure has a G major triad (G2, B2, D3). The forty-ninth measure has a G major triad (G2, B2, D3). The fiftieth measure has a G major triad (G2, B2, D3).

Patrones

44

22



Motivos





A musical staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notes from left to right are: a B-flat chord (B-flat, D-flat, F), a B-flat, a D, a B-flat chord (B-flat, D-flat, F), a D with a sharp (D-sharp), a B-flat chord (B-flat, D-flat, F), a B-flat, a D, a B-flat chord (B-flat, D-flat, F), and a B-flat chord (B-flat, D-flat, F).

Variante

A musical staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notes from left to right are: a B-flat chord (B-flat, D-flat, F), a B-flat, a D, a B-flat chord (B-flat, D-flat, F), a D with a sharp (D-sharp), a B-flat chord (B-flat, D-flat, F), a B-flat, a D, and a B-flat chord (B-flat, D-flat, F).

Variante

A musical staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notes from left to right are: a B-flat chord (B-flat, D-flat, F), a B-flat, a D, a D with a sharp (D-sharp) in red, a D with a double underline, a B-flat, a B-flat, a D, and a D with a sharp (D-sharp). Fingerings are indicated below the staff: 5 under the first D, 4 under the red D-sharp, 3 under the double-underlined D, and 2 under the second D.

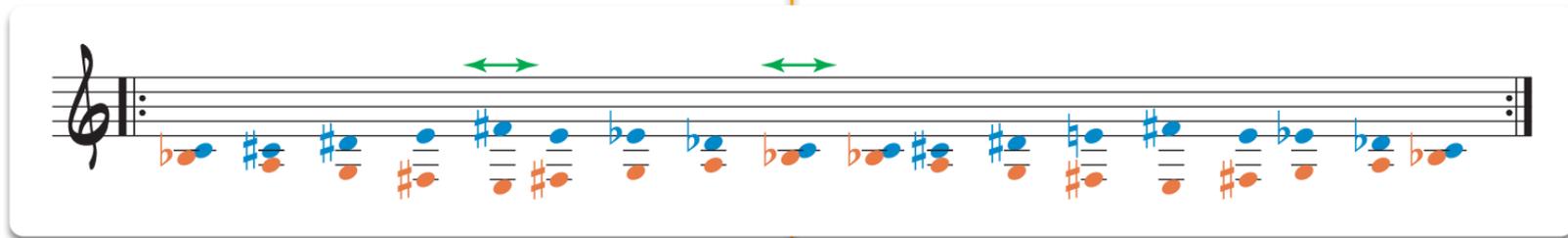
Variante

A musical staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notes from left to right are: a B-flat chord (B-flat, D-flat, F), a B-flat, a D, a B-flat chord (B-flat, D-flat, F), a D with a sharp (D-sharp), a D in red, a B-flat, a D, a B-flat, a D, and a D with a sharp (D-sharp). Fingerings are indicated below the staff: 5 under the first D-sharp, 4 under the red D, 3 under the B-flat, and 2 under the second D.

Variante

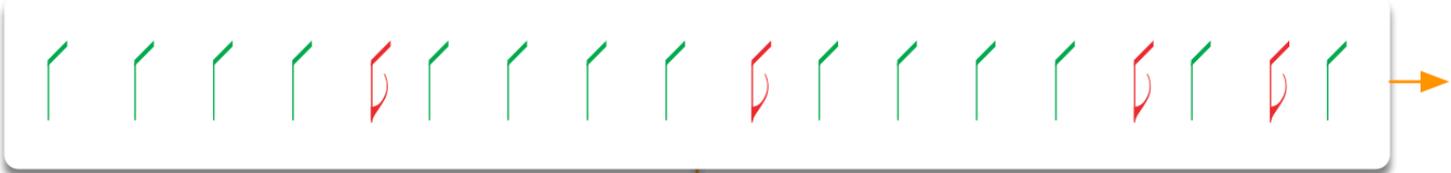
This image shows a single staff of handwritten musical notation. The staff is a four-line system with a treble clef at the beginning. The key signature consists of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes several measures of music, each separated by a vertical bar line. The notes are represented by solid black circles, some of which are beamed together. There are also various accidentals, including sharp signs (#) and flat signs (b). Some notes have stems pointing upwards, while others have stems pointing downwards. The overall style is that of a handwritten sketch or a student's work.

Patrón motor alternado entre dos hileras (MI o MIII)



A musical staff in treble clef with a repeat sign. It contains a sequence of notes: Bb, B, B, B, Bb, Bb, Bb, B, B. The notes are color-coded: Bb and B are blue, while B, B are orange. Two green double-headed arrows are positioned above the staff, one between the 4th and 5th notes, and another between the 10th and 11th notes.

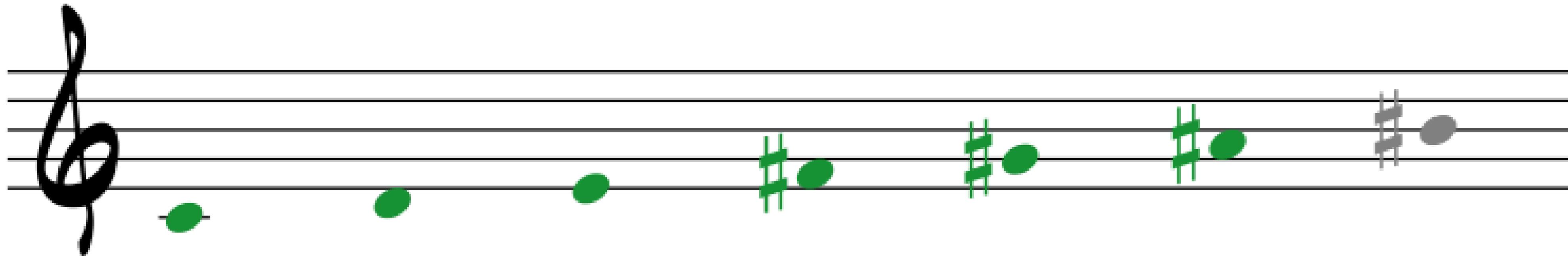
Patrón rítmico

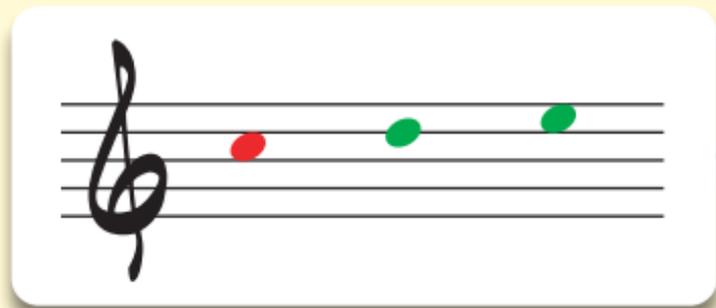


A diagram showing a sequence of 17 rhythmic symbols. The first 14 symbols are green vertical lines with a small upward-pointing arrowhead. The 5th, 10th, and 15th symbols are red vertical lines with a curved arrowhead pointing to the right. An orange arrow points to the right from the end of the sequence.

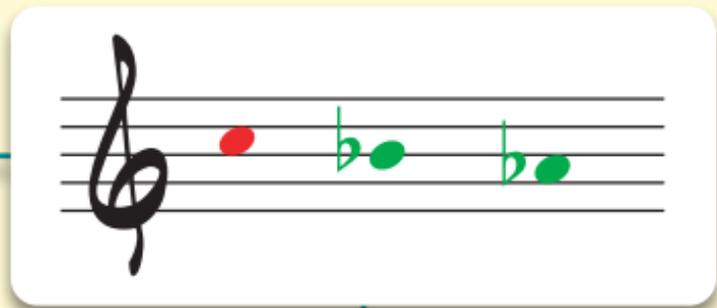
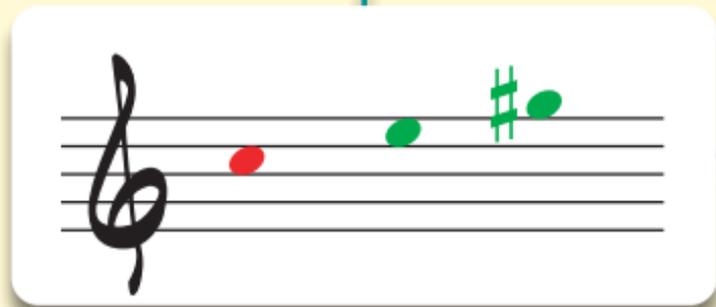


A musical staff in treble clef with a repeat sign. It contains a sequence of notes: Bb, B, B. The notes are color-coded: Bb and B are blue, while B, B are orange. The notes are grouped into pairs, with a red note (B) appearing in the 5th, 10th, and 15th pairs.

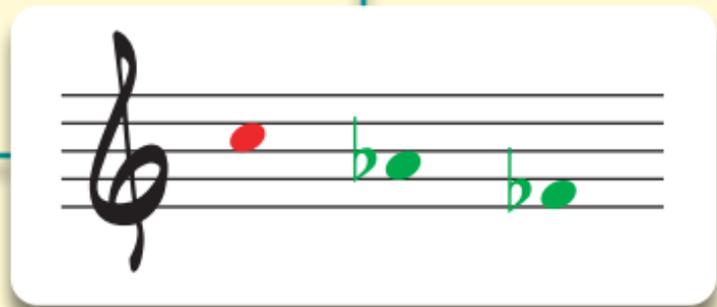




Ascendente



Descendente

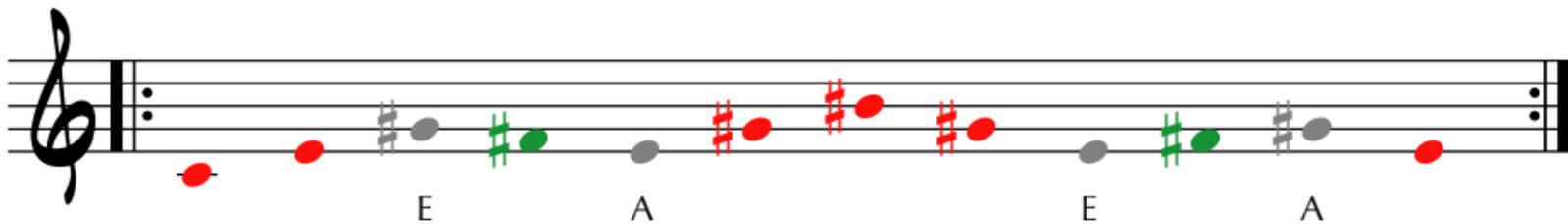
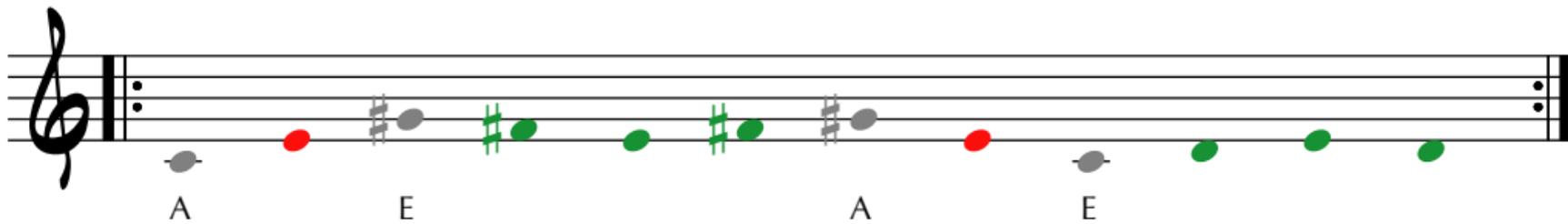
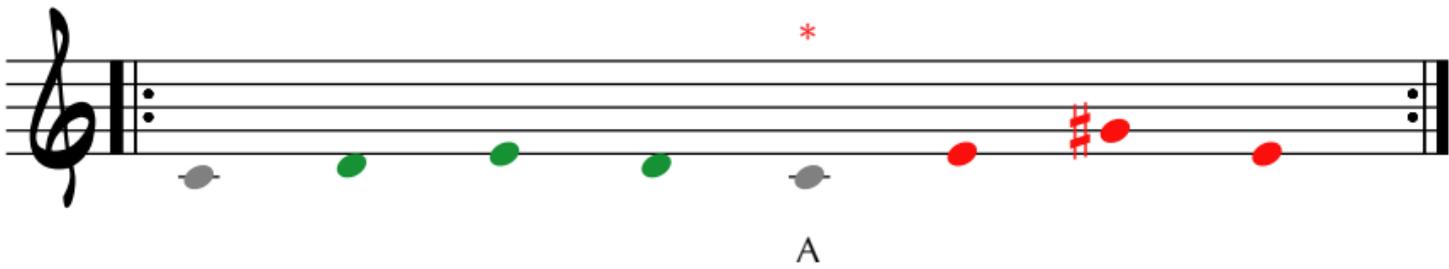


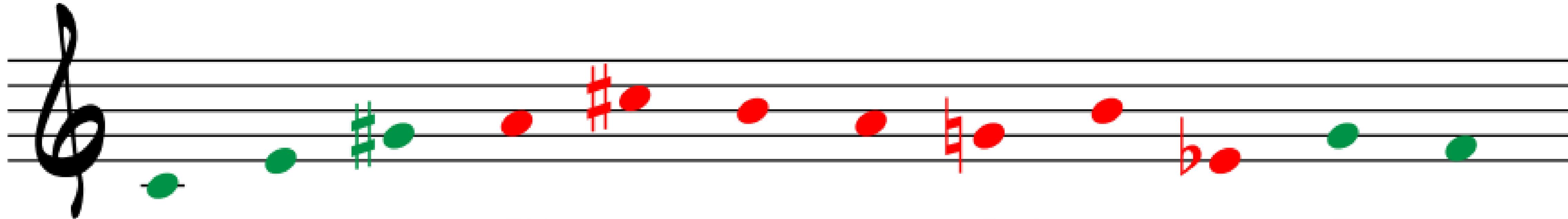
22

222

44

X12

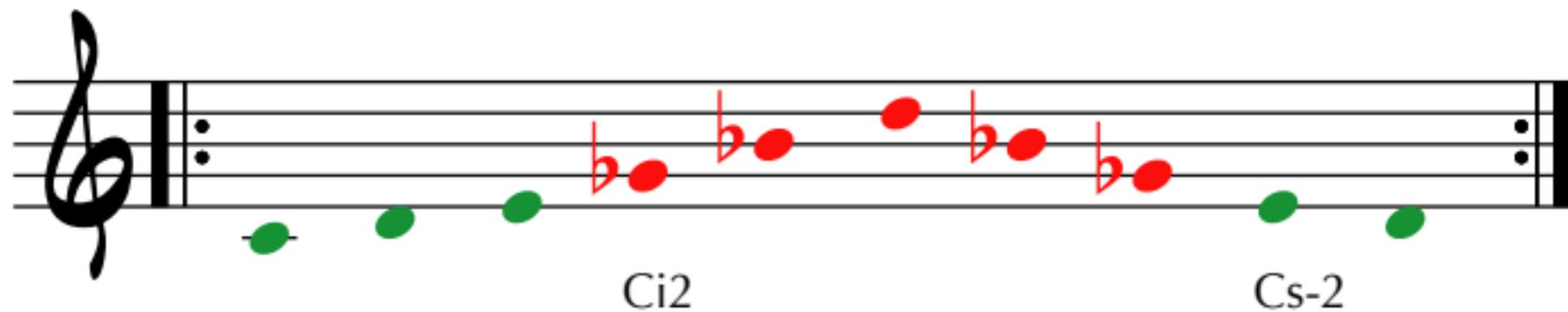
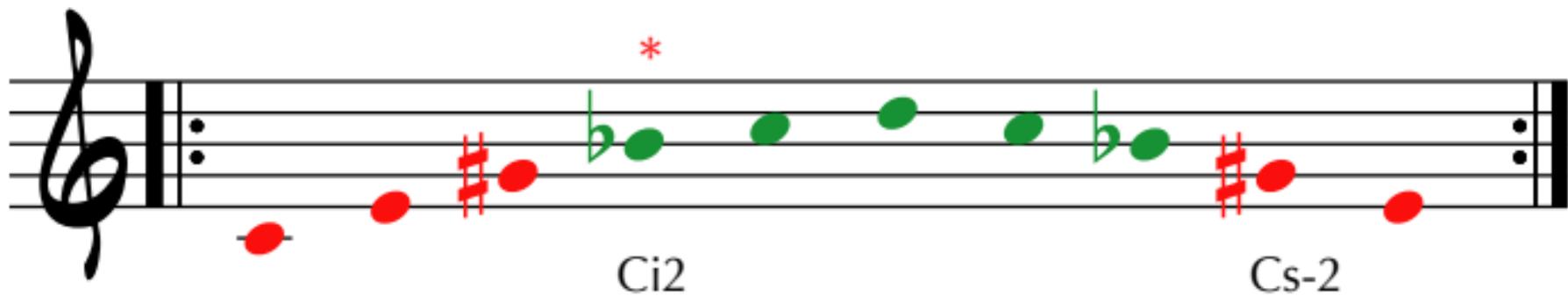


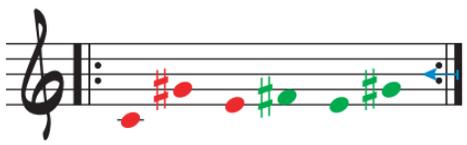
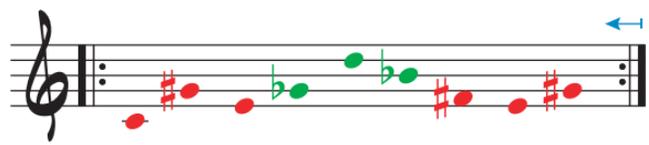
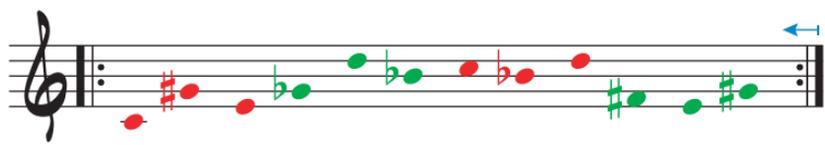
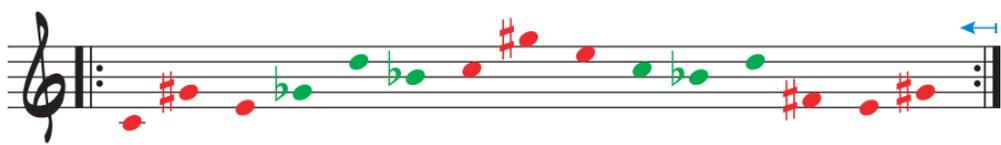


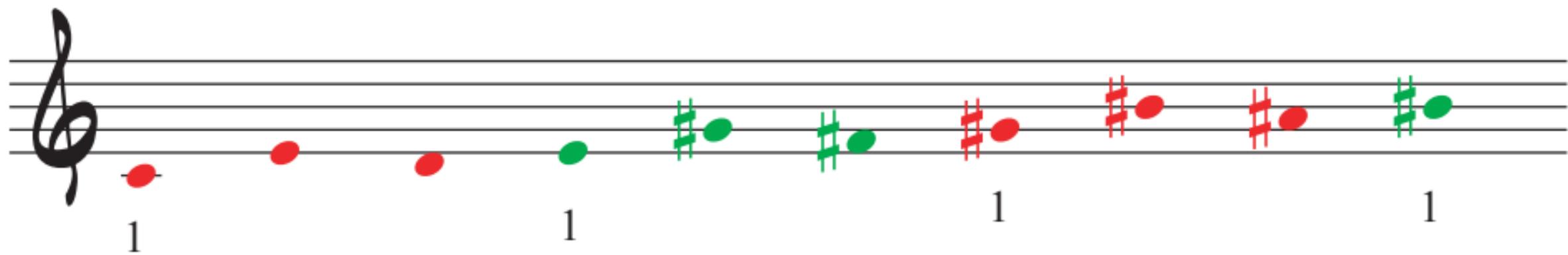
Ci1

Cs-2

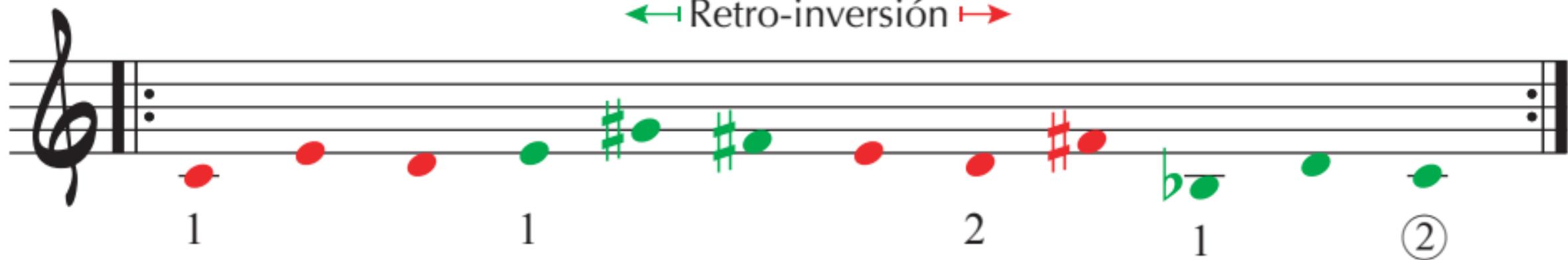
E

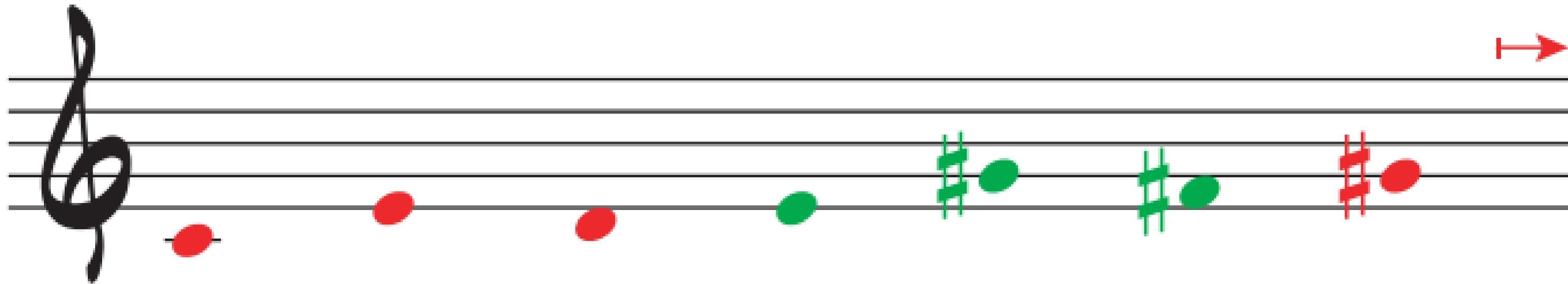


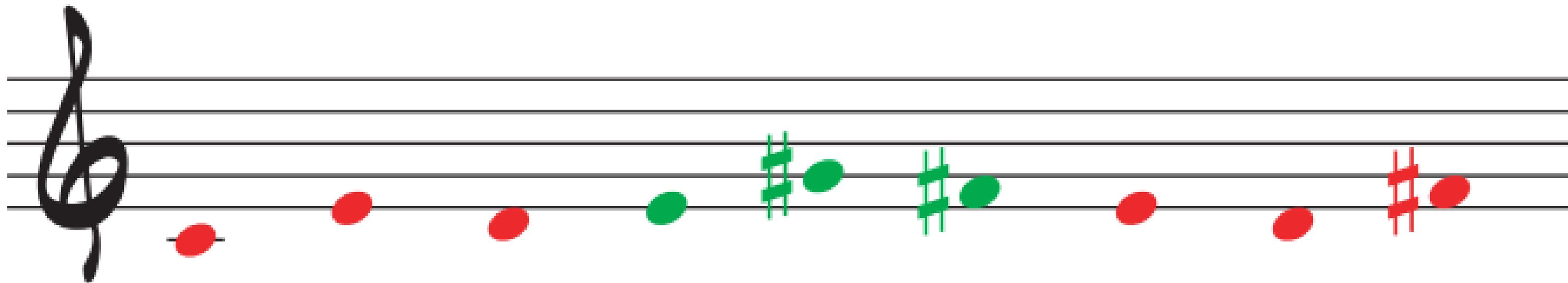


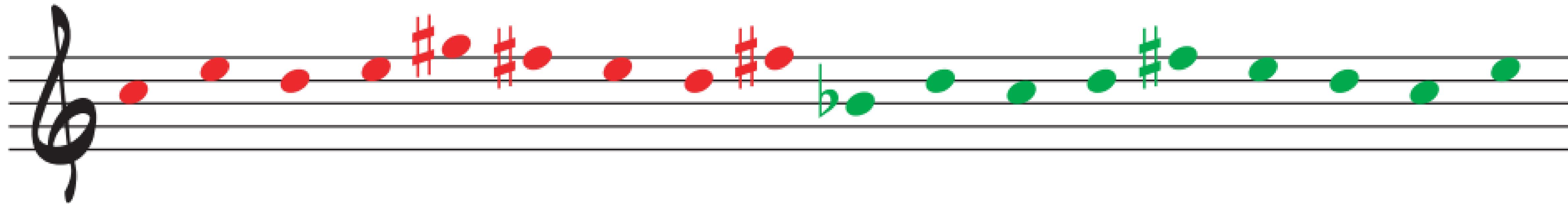


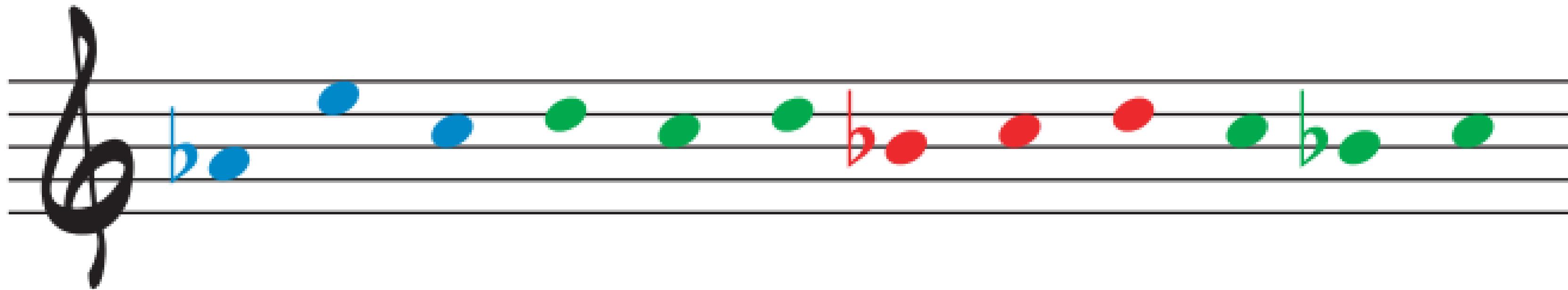
← Retro-inversión →



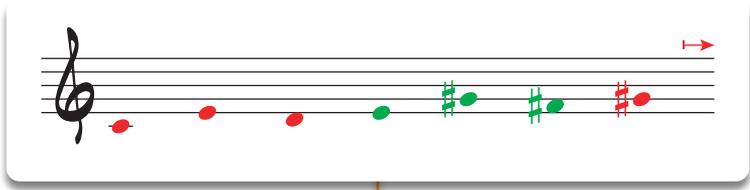




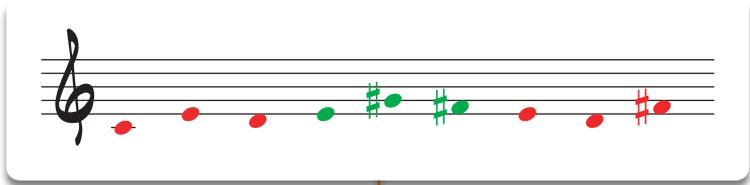
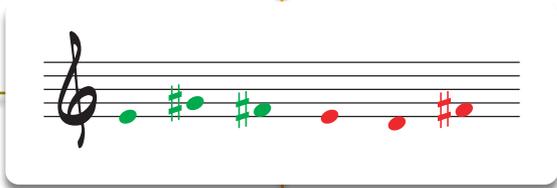
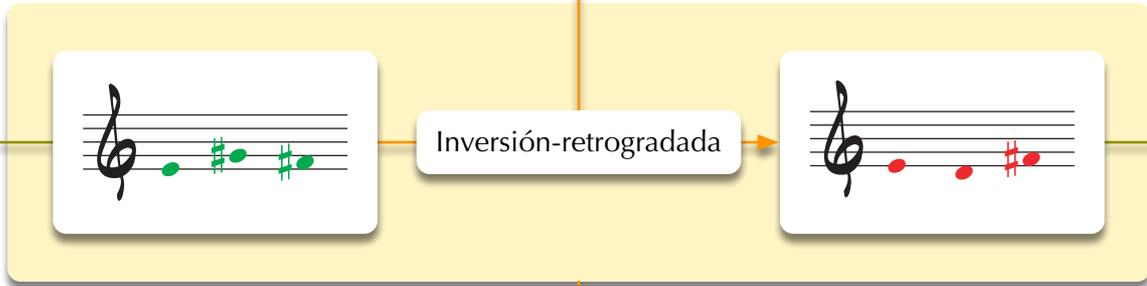




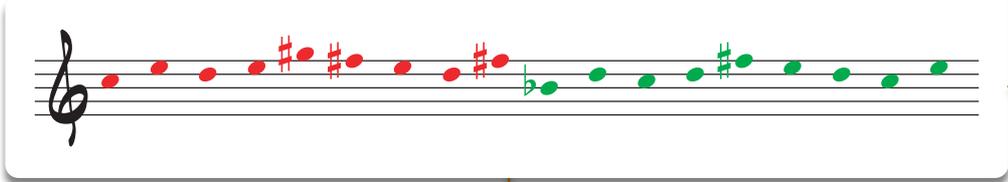
Progresión



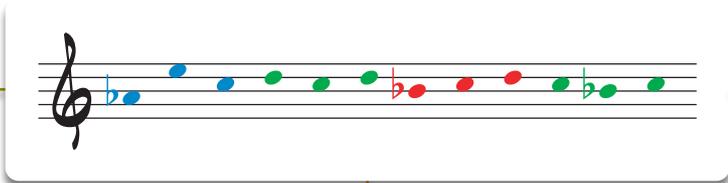
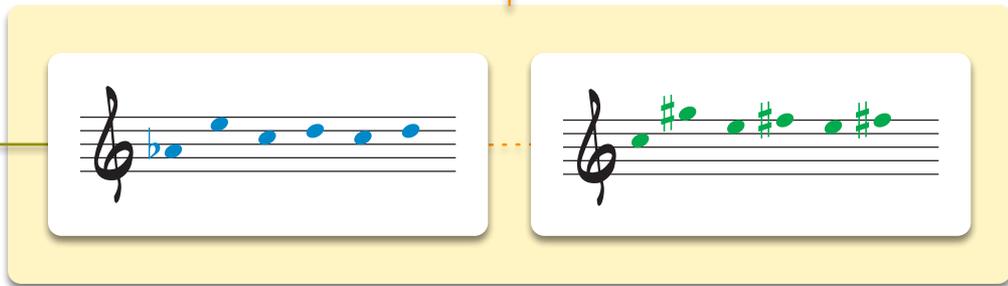
Resolución



Progresión ampliada



Dos opciones



...

The image shows a musical score with two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is divided into two main sections by a vertical line. The first section contains two phrases: 'A' (green) and 'B' (red). The second section contains two phrases: 'C' (red) and 'A' (green). The notes in the top staff are colored: green for 'A' and red for 'B' and 'C'. The notes in the bottom staff are colored: blue for the first phrase and black for the second phrase. There are also some black notes in the top staff. A black bar is present above the top staff in the second section. A green bracket is at the bottom of the first section, and a red bracket is at the bottom of the second section. A circled '2' is below the first note of the second phrase in the top staff. A 'b' symbol is below the second note of the second phrase in the top staff. A circled '1' is below the first note of the first phrase in the top staff. A circled '1' is below the first note of the first phrase in the top staff of the second section. A sharp symbol is above the second note of the first phrase in the top staff of the second section.

1

2

1

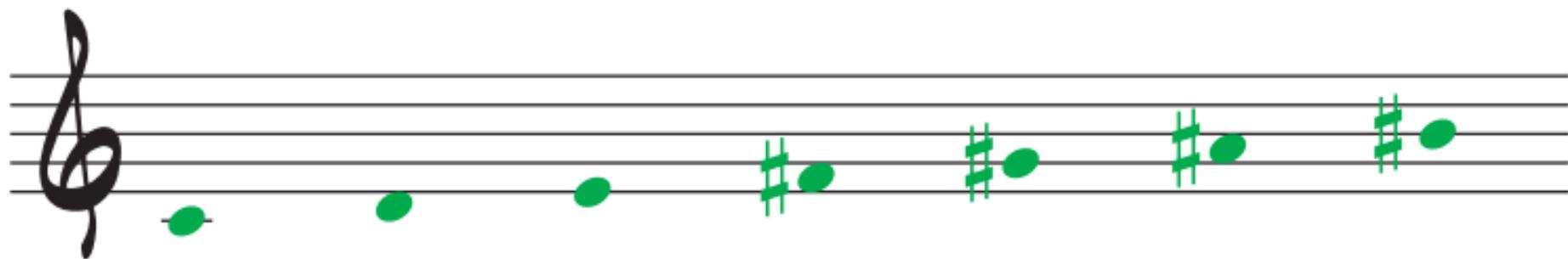
1

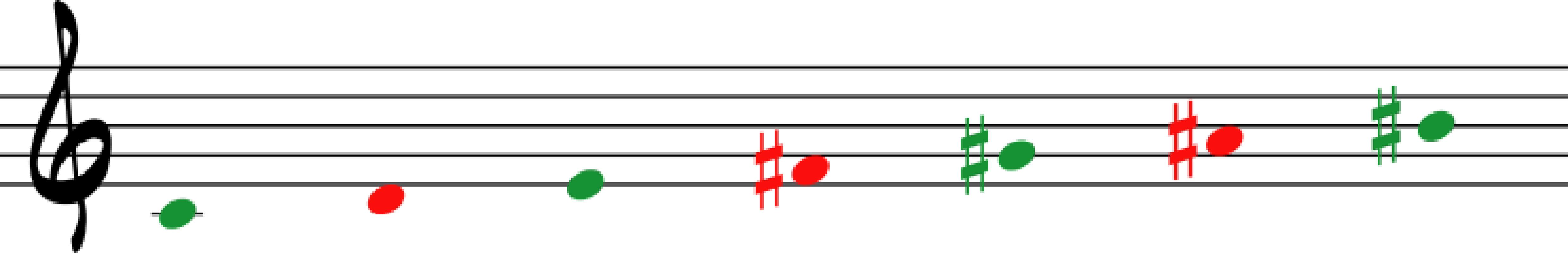
Patrón **222...**

***Sucesión***

Conceptos semánticos *generadores*

***Alternancia***





# Aspectos temporales de la improvisación

Musical score for measures 25-27. The score is written on two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The upper staff contains a melodic line with notes colored orange, red, and black. The lower staff contains a bass line with notes colored blue and green. A triangle symbol is placed above the first measure of the upper staff, and the dynamic marking *p cresc.* is written below it. The measure number 25 is written at the beginning of the lower staff.

Desplazamiento y reducción rítmica

Musical score for measures 27-29. The score is written on two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The upper staff contains a melodic line with notes colored orange, red, and black. The lower staff contains a bass line with notes colored blue and green. The dynamic marking *p cresc.* is written below the first measure of the upper staff. The measure number 27 is written at the beginning of the lower staff.

Revisión: 9 de marzo de 2021

## Contenido

Índice . . . . .	<a href="#">2</a>
<b>Introducción</b> . . . . .	<a href="#">3</a>
Antes de empezar (a modo de justificación...) . . . . .	<a href="#">4</a>
Algunos aspectos temporales de la improvisación . . . . .	<a href="#">i1</a>
Componentes rítmicos . . . . .	<a href="#">i3</a>
Algunas consideraciones . . . . .	<a href="#">i3</a>
Definición de conceptos en los procesos generativos . . . . .	<a href="#">i4</a>
Acentuación: la <i>Intensidad</i> como parámetro estructurador . . . . .	<a href="#">i6</a>
Métrica: como patrón estructural capaz de generar texturas temporales improvisatorias . . . . .	<a href="#">i7</a>
Valores y duraciones (la <i>duración</i> como aspecto temporal del sonido) . . . . .	<a href="#">i8</a>
Silencio (como elemento estructural) . . . . .	<a href="#">i8</a>
Algunos conceptos rítmico-temporales más . . . . .	<a href="#">i9</a>
Cuestiones sobre aleatoriedad e impredecibilidad . . . . .	<a href="#">i8</a>
<b>Ejercicios y ejemplos</b> . . . . .	<a href="#">e0</a>
Aplicación de generadores rítmicos . . . . .	<a href="#">e1</a>
<i>Fusión</i> rítmica . . . . .	<a href="#">e2</a>
Concepto de <i>estilo</i> rítmico . . . . .	<a href="#">e3</a>
<b>Notas</b> . . . . .	<a href="#">e5</a>
Conceptos generativos rítmicos . . . . .	<a href="#">e6</a>
Ejercicio de conceptualización rítmica . . . . .	<a href="#">e6</a>
Índice alfabético. . . . .	<a href="#">e28</a>

# Introducción

(pendiente de revisión -7 de marzo de 2021-)

## Antes de empezar (a modo de justificación...)

El texto de esta ficha, aunque posteriormente revisado y reajustado, podría decirse que, en principio, ha sido *estructuralmente* improvisado 😞. A pesar de la aparente dispersión en la distribución de los contenidos, estos se enlazan y cohesionan al ser tratados (desde una misma perspectiva funcional) como distintos aspectos de un mismo *tema*:<sup>1</sup> **Aspectos temporales en la improvisación**. La lectura zigzagueante (ya explicada en otras fichas...)<sup>2</sup> trata de representar (o por lo menos no trata de evitar) un acercamiento al pensamiento de planos (capas, niveles...) simultáneos y (al *estilo* conexionista...) paralelos (donde se desenvuelve la improvisación...), y donde los *límites* entre ellos pueden ser cruzados (zigzagueo *arriba-abajo*)<sup>3</sup> de forma que el foco de atención (hilo conductor...) sea móvil, sin perder la cohesión (a pesar de poner a prueba la memoria operativa del lector...): a modo de iteración inclusiva 😲 (improvisando sobre [dentro de...] la improvisación, en este caso *rítmica*), tratando de diluir dicha idea *arriba-abajo* (o viceversa...), evitando las connotaciones asociadas con jerarquías de valores, buscando una idea más *transversal* donde el pensamiento *fluya* entre planos paralelos (para-lelos? 😄) sin evitar (inhibir) los (*naturales*...) elementos *desviadores* (por algunos considerados *errores* de atención...), como el que acaba de ocurrir al principio de la línea anterior (😞), que serán procesados como puertas a esos mundos (también *paralelos*)<sup>4</sup> a los que el improvisador difícilmente se podrá resistir explorar...

---

<sup>1</sup> Lo que evidentemente no evitará la posibilidad de eventuales incoherencias...

<sup>2</sup> Así como la continua (y sucesiva) inclusión y anidamiento (intercalado) de ideas entre paréntesis, que tratan de representar dicho procesamiento en paralelo (ver ficha [Patrones gestuales](#): segunda nota al pie de la primera página), o, por no hablar de los puntos suspensivos..., las múltiples separaciones (mediante el signo de *gui-ón*) que intentan hacer ver (gráficamente) cómo las ideas pueden percibirse (a menudo *automática-mente*... 😞) como agrupamientos de patrones significativos a partir de los cuales el improvisador (consciente o inconscientemente 😞) podrá bifurcar (-) el (su) *camino*, desviándose (desviando la atención...) de este, al no tener (buscar, querer...) más objetivo (*objeto*) que el *proceso* (en sí) de descubrir nuevos caminos, caminos que, en un determinado *momento*, podrá compartir (solo o acompañado...) con un determinado *público*, lo que nos llevaría a otro tema (otro *camino*)... 🚗 ...

<sup>3</sup> Y *antes-después*...

<sup>4</sup> En este momento (sin necesidad de perder la *coherencia*...) ya nos habríamos apartado del camino a causa de ese elemento *desviador* (*error*...!) entrando en otro plano *iteractivo*, como en el que acabamos de entrar (sin darnos cuenta...?), pero lo curioso de estos *desviadores* sería cómo se activan de forma *contextual*, lo que explicaría por qué no lo hemos advertido la primera vez que aparece en el texto (comienzo de línea 7 del primer párrafo) y sí se (nos-me?) aparece (activa) posteriormente (😞?). ¿Dependerá del bagaje imaginario de cada improvisador-lector?, o los propios *términos* (ideas, conceptos, proposiciones...) tendrán vida in-dependiente (propia? 😞) que se activa al acercarse (acercarlos...) unos a otros *llamando* (a) la atención del improvisador para indicarle el-un (nuevo) camino... Y si (por casualidad) es (o fuera...) el improvisador quien los controla, ¿por qué a menudo (este) siente que se coloca, fuera de sí, poniéndose, como si externa-mente se *estuviera viendo* improvisar (😞)? Para tratar de aclarar un poco la cuestión se puede consultar también (ya que uno ha sido capaz de llegar hasta aquí... 😞) la ficha [Patrones gestuales](#) (punto 6 de la página 24).

## Algunos aspectos *temporales* de la improvisación:

Sin entrar en consideraciones de carácter más teórico-especulativas,<sup>1</sup> los siguientes ejercicios tratan (desde un punto de vista funcional)<sup>2</sup> el tema rítmico (y demás aspectos *temporales* asociados) en relación con los procesos generativos dentro de la improvisación, analizando algunas de sus implicaciones prácticas: restricciones (temporales) de la *atención* (límites del bucle fonológico en la memoria operativa...)<sup>3</sup>, limitaciones cognitivas generales del procesamiento temporal (como, por ejemplo, el tiempo de activación *-latencia* de respuesta<sup>4</sup> conceptual y motora), anticipación, retrospección *reexpositiva* (a medio y largo plazo) y retroalimentación (a corto plazo: *feed-back* y *feed-before*), velocidad en la transmisión de información, automatización y activación (implementación...) de patrones temporales ya pre-establecidos (por ejemplo, la aplicación de un patrón rítmico -ya sea memorizado o generado al *momento-* a uno melódico: *fusión rítmica*...),<sup>5</sup> generación (y activación...) de patrones rítmicos en *tiempo real* (GPRTR) 😲, fluctuaciones temporales y recursos rítmicos (aceleraciones, anticipaciones-retardos en los desplazamientos rítmicos, *detenciones* temporales, *reducciones* rítmicas, etc.), etc.<sup>6</sup> 😞

<sup>1</sup> Del tipo de las tratadas en libros como [Meter as Rhythm](#) (1997) de Christopher Hasty, [Psicología del Ritmo](#) de Paul Fraisse (1974, 1974 castellano), etc.

<sup>2</sup> Las propias características funcionales del acordeón desde el punto de vista interpretativo (tanto sus posibilidades como sus limitaciones...), especialmente sus características acústicas más *distintivas*, serán las que definan (en el presente contexto) su potencial rítmico: manuales *unítonos* (no confundir con *unísonos*...), control dinámico mediante el antebrazo-fuelle (especialmente en las modalidades instrumentales *acústicas*...), aspectos tímbricos como la latencia -y *bending-* en las fluctuaciones armónico-tonales (curva envolvente...) de los *ataques*, especialmente en lengüetas grandes, o como las *pulsaciones* dinámicas (no confundir con las *tonales*...) generadas por los desfases de ondas de los unísonos ligeramente desafinados, etc. Ver algunos ejemplos perceptivos que dichas características distintivas implican (MII): [página e19...](#) Ver también algunas características acústicas, interpretativas, gráficas, etc. en obras como [Anatomic Safari \(1967\)](#), [Phantasmagorien \(1985\)](#) y similares...

<sup>3</sup> Como la capacidad de almacenamiento para mantener *activos* en la memoria (*temporal* de trabajo) determinados patrones o motivos rítmicos, disponibles y *accesibles* para ser *activados* (a nivel motor) en un contexto temporal (y *momento*...) determinado.

<sup>4</sup> La *latencia* de respuesta podrá convertirse (como recurso generativo) en un espacio temporal que sirva de base para la *integración* de cualquier *idea* (supuestamente interesante...) que acaba(emos de oír (*interna* o *externa*-mente), *incluyendo* algún parámetro de la misma (ritmo, contorno melódico, etc.) en nuestro discurso, no *copiando* (no *copiarás*... 🙏) la propia idea (recurso poco recomendable además de técnicamente complejo por la dificultad que supone el tener que montar de forma repentina un *esquema motor* en tiempo real...) sino *fusionándola* (distorsionando, modificando, transformando, filtrando, variando, etc. alguno/s de sus componentes), temporalmente desfasada (retroalimentada...) en el fluir de la improvisación.

<sup>5</sup> Por usar algún término para este proceso, de momento (mientras aparece alguno que se ajuste mejor a la idea...) llamaremos *fusión rítmica* a esta ritmificación melódica (tonal...), definida (y entendida) aquí como cambio de *sentido* (*significado*) de una idea melódica (o un contorno melódico *arrítmico*...): integración temporal de una *serie* (como *sucesión*...) de tonos donde un patrón rítmico se despliega por esta (implementación temporal, integración rítmica, etc.), dando un valor temporal (*temporalizando*, integrando temporalmente, etc.) a cada uno de los sonidos de la misma, ver páginas [e18](#), [e17](#), [e20](#)..., y ver enlaces de ejemplos relacionados con el concepto en las [Referencias](#) citadas en la página [e24](#).

<sup>6</sup> Por supuesto, los límites *interpretativos* de una obra *improvisada* (si se puede hablar de *interpretar* una improvisación...), así como los límites interpretativos de la *reproducción* de una obra escrita (*fijada*), estarán en función de las limitaciones y capacidades perceptivas y comprensivas de cada individuo, sea *intérprete*, *improvisador* o -u- (en último caso), *oyente*..., *limitaciones* que *eufemística-mente* algunos profesores (*motivadores*...) llaman *capacidades* mientras otros

La complejidad del tema, así pues, aconseja tomarlo con calma (dándole *tiempo...*) para poder analizar y ordenar los diversos contenidos resultantes de la aplicación práctica de dichos aspectos temporales, en función de los distintos objetivos que nos vayamos planteando: definiendo y adaptando funcional y conceptualmente su aplicación (implementándolos...) dentro de la improvisación. Aunque (en este contexto temporal) tanto *improvisación* como *interpretación*, son procesos globales que integran simultáneamente sistemas funcionales y procedimientos cognitivos *multimodales* (conceptuales, semánticos, auditivos, visuales, motores, etc.), a la hora del *análisis* y de la *práctica* (ya sea desde la perspectiva de comprenderlos *prácticamente* o practicarlos *comprensivamente*), conviene analizar por separado (individual e independientemente) cada componente y cada parámetro implicado en los ejemplos incluidos en estos ejercicios, con el fin de simplificar los esquemas y contenidos activados de una manera manejable y funcional: por ejemplo, podremos abstraer desde un aparentemente simple<sup>7</sup> *patrón rítmico* que genera una melodía a partir del desarrollo de una serie (*fusión rítmica*), como en el ejemplo de la [página e18](#), o el, no menos *simple*, esquema *isorrítmico* o *isométrico* de un preludio de Bach,<sup>8</sup> y podríamos también analizar como parámetro (contenido) independiente, la *textura* de la *sección rítmica* que sustenta y contextualiza una impro-

---

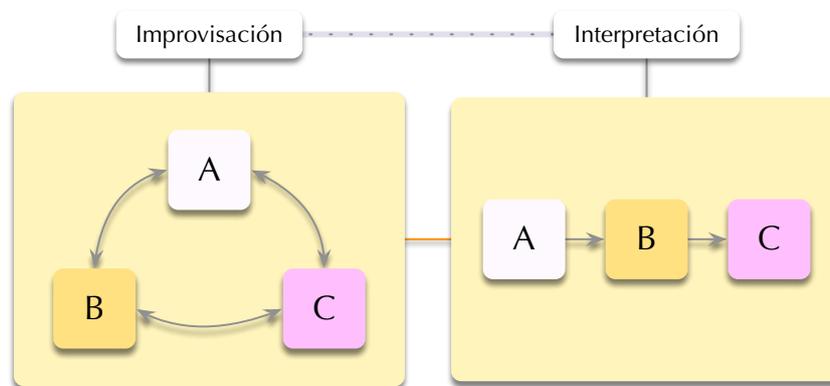
(des-motivadores...) invierten *disfemística-mente* los conceptos: *capacidad* de poder tocar cinco sonidos con cinco dedos 🖐️ o *limitación* de no poder tocar más que cinco (seis...) sonidos con cinco dedos 🖐️. De ahí el reto imaginativo al que se tiene que enfrentar el *improvisador-compositor* cuando quiere (o necesita...) que suenen seis (o doce...) sonidos con cinco dedos: ¿dónde está escrito que solo se pueda tocar el instrumento con el extremo de los dedos? El improvisador-compositor tendrá que deshacerse de (de-construir) muchos *prejuicios* (por mucho principio mecánico y biométrico que se quiera argumentar...), rompiendo con la inercia y fijación conceptual de la *simple* idea (académico-interpretativa...) de lo que es un *dedo*, re-descubriendo (re-conceptualizando...) que un dedo (como *interfaz* extensiva de nuestro cerebro...) es algo más que la punta de su yema... (al igual que Marc Singla -hablando del tema: 🍳- ha *deconstruido* el concepto de *tortilla de patatas*) 😊.

Tanto el intérprete (*reproductivo...*) como el improvisador (*generativo...*), pues, tendrán que conocer bien los márgenes de estos *límites de sus capacidades* (ya sean conceptuales o motoras...) si no quieren convertir, tanto la reproducción de una obra (partitura...) en una mera *transcripción* mecánica de la misma (en lugar de una verdadera interpretación *comprensivo-expresiva*), como producir una *improvisación* llena de *ruido* (lo que para un improvisador serían ideas *re-conocibles*, *pre-concebidas*, etc.). Así, por poner un ejemplo, para una interpretación *correcta* del procesamiento rítmico (en este caso *mental...*) de los compases de *silencio* (no por ello menos *musicales...*) que figuran en la sección rítmica del inicio de (*Music about Life*) esquematizada en la [página e4](#) (imaginemos esta introducción como la transcripción *notada* de una improvisación grabada...), el intérprete tendrá que tener en cuenta no solo sus propias limitaciones (capacidades...) interpretativas (perceptivas y técnicas, además de las mecánico-acústicas de su instrumento: como la latencia de respuesta -*limicapacidades...* jeje- de sus lengüetas...), sino las limitaciones (límites, para los más susceptibles...), ahora convertidas en *capacidades* perceptivas, del *oyente experto* (no confundir con el *público general...*) a quien vaya dirigida su interpretación (y no me estoy refiriendo aquí a las *limicapacidades*, pongamos por ejemplo, de los miembros de un típico *heterogéneo tribunal de conservatorio*, ni a la opinión *incidental*, no por eso menos importante, de un público *accidental...* (que casualmente *pasaba por allí* mientras sonaba la obra...), sino a un *hipotético* verdadero público *experto* (por muy poco *rentable* que este (a diferencia del *gran público*) le pueda parecer a muchas (multinacionales) discográficas...): aquel que además de conocer el instrumento ha estudiado y conoce la obra en cuestión... alguien con la suficiente capacidad de escucha *comprensiva* para poder *valorarla*, o en una inusual y extraña situación circunstancialmente extrema, como la que, por desgracia, tanto se da en determinados estamentos de la enseñanza y crítica musical: *juzgarla* (no confundir con *valorarla* ni *evaluarla...*).

<sup>7</sup> No tan simple si analizamos el *contexto métrico* donde se implementa dicho patrón, así como la relación entre el número de *unidades* rítmicas (11) y tonales (12), y su consecuente desarrollo melódico: [ver página e17](#).

<sup>8</sup> Por ejemplo el *trillado* [BWV 846...](#)

visación *melódica* en una pieza (improvisación...) de jazz estilístico, o filtrar el *tipo* (los límites) de aleatoriedad en la *densidad* rítmica de una improvisación *libre* colectiva 🤖. Extraer el componente temporal (rítmico...) de la música para poder analizarlo y entender su (indisoluble...) función (integración...) dentro de la misma, será pues un primer objetivo de quien quiera desarrollar su habilidad rítmica (*temporal*...) para improvisar: oír, definiendo y ajustando el *filtro temporal* de la música: oír *rítmica-mente*, *temporal-mente*...<sup>9</sup> Analizar estos parámetros y componentes (temporales) de manera aislada facilitará su manejo conceptual de forma que puedan integrarse más comprensivamente con otros parámetros (melódicos, armónicos, tímbricos, etc.), a la hora de entender globalmente tal integración funcional dentro de la improvisación (y, de paso, en la comprensión general de la propia música...). Así pues, de momento (en principio...) empezaremos (temporalmente...) a partir de lo que podríamos considerar como improvisación (puramente...) *rítmica*, desde una perspectiva conceptual y funcional.



*Interpretación vs. improvisación: dos perspectivas (complementarias...)*

### Componentes rítmicos (desde su perspectiva funcional dentro de la improvisación)

Una vez definamos los aspectos temporales más generales de la improvisación con el fin de crear un marco de trabajo conceptual en el que movernos, podremos analizar sus componentes básicos desde dicho punto de vista funcional: *acentuación*, *duración* (valores: sonido-silencio), integración (fusión...) de tales parámetros en agrupamientos de patrones temporales (esquemas métrico-rítmicos), etc.

### Algunas consideraciones (a modo de pequeñas improvisaciones reflexivas... 🤖)

La concepción del ritmo (y del tiempo) no tiene por qué ser necesariamente igual para el intérprete (*reproductor*) que para el improvisador (*generador*), el primero tiene que conceptualizar (re-conceptualizar...) lo que le viene dado (escrito) mientras que el segundo tendrá que crear (o re-crear...) el ritmo en función de distintos parámetros contextuales (aunque a veces, a la inversa, serán estos parámetros los que se condicionen en función del ritmo...), quizá bastará con un mínimo de elementos para que la improvisación sea puramente (literalmente...) *rítmica*: dos simples sonidos (iguales o diferentes...) articulados (improvisados) rítmicamente entre ambos manuales, por ejemplo, o una improvisación tipo (estilo...) *código morse*: un único elemento (parámetro) sonoro (tono...) con un

<sup>9</sup> Ver algunos [ejemplos...](#)

patrón de binario en relación 1/3 -corto/largo-...), un ritmo improvisado (tímbicamente...) mediante el cambio (rítmico) de registros (tímbico) mientras se mantiene pulsado un único sonido, o, forzando un poco las cosas, ¿por qué no?, una improvisación a partir del (emocionante...) anacrúsico ritmo ternario del corazón (no confundir el patrón rítmico (del *latido*) con la (su) *pulsación*)...<sup>10</sup> Puesto que estas fichas están pensadas para (entre otros objetivos...), por decirlo de alguna manera, contribuir a *reciclar* intérpretes 🤖 en improvisadores 😄<sup>11</sup> (sin que por ello vayan a dejar de ser ni menos ni mejores intérpretes, más bien al contrario...), tales intérpretes deberán re-conceptualizar (al igual que otros conceptos musicales...) algunos aspectos temporales, desbloqueándolos (o ampliándolos...) para que el *paso* (en principio *bidireccional*...) de la interpretación a la improvisación se realice de forma fluida y *liberalizadora*. Para ello el intérprete también deberá re-plantearse algunas otras cuestiones musicales más (de fondo *ideológicas*...), que le permitan reciclar (*liberar*...) todos los recursos interpretativos (conceptuales y procedimentales...) de que disponga, para *convertirlos* y poder aplicarlos (como base de conocimiento) en la improvisación, de ahí que muchos ejercicios propuestos partan de ejemplos tomados del repertorio estándar propio (original...) del instrumento.

### Definición de conceptos en los procesos generativos (desde una perspectiva rítmico-temporal):

Imaginemos que tenemos que improvisar a partir de determinados *conceptos* (a modo de *activadores* de procesos generativos): unos nos parecerán abstractos, ambiguos, difusos, etc., y otros más precisos y claros, concretos, definidos, etc. Los podremos ordenar o clasificar como claros-difusos, concretos-abstractos, por el grado de implementación musical, por las connotaciones asociadas (emocionales, descriptivas, de carácter, estructurales, etc.), etc. Será distinta la improvisación generada por el concepto de *sucesión* que por el de *pulsación*, el de *regular* (previsible) que el contrario, *irregular* o *aleatorio* (menos previsible), el de *rítmico* que el de *arrítmico*, etc. Unos los interpretaremos como más *libres* o *abiertos*: seguramente improvisaremos con más libertad al oír (o pensar...) *ritmo ternario* que al oír *ritmo cardíaco*. También unos los interpretaremos con más connotaciones socio-culturales y otros más individual y subjetiva-mente. Pero si oímos, por ejemplo: *sucesivo*, *continuo* y *rápido*, cada concepto se contextualizara (se verá influido y co-accionado...) por el siguiente creando una construcción (mental) que formará una *unidad conceptual*, pudiendo ser tan compleja como queramos imaginar, haciéndose cada vez más definida (rígida...) y también limitando más los márgenes de libertad (de acción...). Podemos decir (o pensar) simplemente: *improvisa* (sin ningún adjetivo que lo condicione, ni siquiera el de *libremente*...), o podemos pensar una *serie* de instrucciones (concep-

<sup>10</sup> Imaginemos variantes del primer ejemplo en la página [e15...](#) o de la introducción (con dos acordes) en la página [e16](#), o, ya puestos, imaginemos un fragmento improvisado (con el fuelle...) al *estilo* del ejemplo en la [página e4](#), o, para los más arriesgados 🤖, una textura improvisada similar al ejemplo de la [página e24](#)

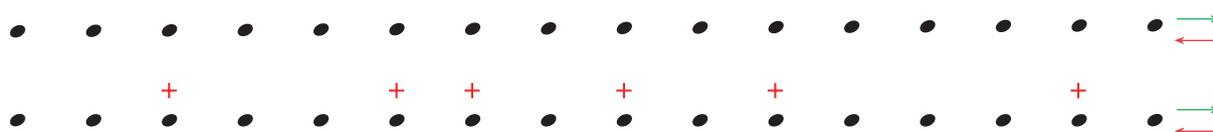
<sup>11</sup> Y no al contrario. ¿Qué interés puede tener un *improvisador* (el que *crea* improvisando...) en interpretar las obras de un compositor si puede *interpretar* las suyas propias al improvisar? Si algo (como, por ejemplo, el resultado de algún procedimiento compositivo...) le gusta de una obra ajena seguramente tratará de integrar tal procedimiento (y no el resultado plasmado en la obra: recuerda ...*no copiarás* 🙏...) en su catálogo (base...) de recursos (generativos...), probablemente más como un recurso estético que pueda incorporar en una improvisación que como idea musical en sí (¿Quién prefiere pájaro en mano a ciento volando...?). Será muy consciente del riesgo de que su estilo se identifique con cualquier improvisación estilística, nada más horrible para un improvisador: ser considerado un *intérprete* de un (otro) improvisador... 🤖

tuales...) tan detallada-mente definidas (suponiendo que nuestro vocabulario e *ideario* musical nos lo permitiera...) como cualquier *partitura* (o grabación...) de música *concreta* donde se *fundan obra y partitura*, dejando sin sentido el concepto de *interpretación*: la obra es lo que suena, y viceversa.... Entonces, si la *unidad conceptual* sobre la que improvisamos dice, supongamos por ejemplo: **1** toca *puntillísticamente* (breves puntos de sonido...),<sup>12</sup> **2** *sucesivamente* (no simultáneamente...), **3** *distribuidamente* entre los manuales (alternando *-espacializando...*- sucesivamente los *puntos* de sonido entre ambos manuales) y **4** creando una textura que gradualmente (progresivamente...) adquiera más *densidad* sonora, y, supongamos también, que esta *unidad conceptual* que podríamos sintetizar (agrupar como una *unidad de activación generativa* UAG 😬) llamándola, por ejemplo, *textura puntillística de densidad progresiva* (TPDP 😊), la activamos en varios *improvisadores* (virtuales *-programados-* o reales *-auto-programados y auto-programables-...*), entonces (*supuesta-mente*) podremos observar cómo los *márgenes de definición* (márgenes *interpretativos...*), cambian y varían, produciendo diferencias significativas en el resultado (proceso...) de las (distintas...) *improvisaciones* (aunque se generen a partir de un mismo *principio* *-generativo-* o *unidad conceptual*), pudiendo diferir unas de otras (tanto cuantitativa como cualitativamente...) debido no solo a la *interpretación* de cada *componente* conceptual de esa *unidad de activación* (UAG 😬), sino al cambio de *definición* de cada concepto al ser combinado (y condicionado...) por los demás; por ejemplo: el concepto de *punto* de sonido al *fusionarse* con un grado de densidad *suave* podrá inducir a producir sonidos individuales (de una sola nota...), mientras que si la densidad crece los sonidos simples podrán convertirse en grupos (intervalos armónicos, bloques, conglomerados, 🍷, etc.) de dos o más sonidos pudiendo ser (progresivamente, según aumenta la densidad...) más graves y más cercanos temporalmente (perceptivamente más rápidos...) de forma que el concepto de *punto de sonido* podrá *transformarse* según se integre y contextualice con los demás (*definiéndose* y haciéndose *-contextualmente-* *significativo...* 🍷🍷😬). La energía y complejidad acústica, así como la densidad sonora (en el sentido de cantidad de información percibida por unidad de tiempo) junto con la *variabilidad* de parámetros interpretativamente *abiertos* (menos o no-definidos...) de esta *textura puntillística*, serán recursos de los que el improvisador podrá echar mano a la hora de *adaptar* esta textura (como un esquema *disponible* y *-con la práctica-* *accesible*) dentro de una improvisación, de la misma forma (o de forma similar, para no herir susceptibilidades...) que lo hará un compositor al *com-poner* (poner-con...😬) una idea musical en la que quiera integrar dicha textura. Nos podemos hacer una idea más clara a partir de diferentes ejemplos de (podríamos considerar...) texturas *puntillísticas* alternadas entre manuales (TPAM 😬): [Phantasie 84](#) de Jürgen Gantzer, de Erkki Jokinen y [Trama concéntrica](#) de Jaime Padrós, tan características del instrumento.

<sup>12</sup> El concepto *puntillístico* (al igual que los demás conceptos) podrá tener un distinto *grado de definición* en función del *bagaje* conceptual del improvisador y el *momento* contextual donde lo active, por ejemplo, este punto **1** podría *definirse* así: toca una *textura puntillística* (breves puntos de sonido...) *homogénea* y tonalmente (serialmente...) *aleatoria* (con parámetros de sonoridad similares: tono, intensidad, timbre, etc.), con lo que el resultado sonoro de esta *reconceptualización* (ajuste de la *definición* a un contexto sonoro determinado...) sería potencialmente muy diferente del resultado producido por la definición base: toca (simple-mente) *puntillísticamente*. Según defina sus conceptos, el *rol* del improvisador se acercará más al del compositor, pero, por suerte (o, para algunos, por desgracia...) el proceso *definitorio* conceptual (contextual...) del improvisador se verá restringido por las limitaciones que impone el *procesamiento* en *tiempo real*, lo que permitirá el grado suficiente de *incertidumbre* (abriendo la puerta a lo *imprevisto...*) tan necesaria para asumir la arriesgada toma de decisiones en la búsqueda *improvisada* (a diferencia de la búsqueda *pre-meditada* o, a veces, pre-determinada del compositor) de la originalidad creativa.

**Acentuación:** la Intensidad (*dinámica*) como parámetro estructurador en la organización temporal.

La *dinámica* (desde la perspectiva de relación de *intensidad* entre los sonidos)<sup>13</sup> pone de relieve (en el contexto acústico de la lengüeta libre...) el componente *multimodal* del ritmo, implicando dos parámetros: *intensidad*<sup>14</sup> y *timbre*.<sup>15</sup> El efecto discriminador de la acentuación dinámica (sonidos con o sin acento...) nos permitirá estructurar una simple pulsación en esquemas rítmicos, facilitando la percepción y conceptualización de su organización temporal: patrones sucesivos, regulares, aleatorios (no repetitivos...), progresivos, etc. Así, con el simple parámetro de la *intensidad* (y sus gradaciones *dinámicas*...) podremos convertir una estructura rítmica *regular* en una *aleatoria*, disponiendo como recurso conceptual un simple generador rítmico (dinámico...), por ejemplo:



La dinámica como motor (generador) rítmico de la pulsación

El símbolo + podrá representar (en el contexto de la *improvisación*, no así en la *interpretación* donde las ideas suelen estar *soldadas* en el tiempo...), además de la acentuación dinámica, cualquier otro parámetro o proceso sonoro, generativo, interpretativo, etc. (cambio de articulación, sustitución, prolongación, etc.).

El concepto de *pulsación*<sup>16</sup> como elemento básico de organización (referencial...) temporal activará desde los esquemas auditivos *naturales* más simples (como el *tic-tac* dinámico-binario que podemos percibir al *oír* la regular pulsación *isodinámica* de un reloj...) hasta complejos sistemas temporales

<sup>13</sup> Ya sea métrica, de fraseo, conceptual-expresiva, etc.

<sup>14</sup> Ver [fraseo dinámico...](#)

<sup>15</sup> Ver como afecta la [envolvente de ataque](#) de los sonidos acentuados en la percepción del timbre. Y piénsese en el timbre como generador rítmico: simplemente, por ejemplo, cambiando (rítmicamente) de registros mientras se mantiene un sonido, o alternando (espacialmente...) un mismo sonido entre ambos manuales (donde el proceso perceptivo se hace más complejo al estar combinados (integrados) tres parámetros sonoros: *intensidad*, *timbre* y *espacialidad*...)

<sup>16</sup> Desde la perspectiva de la improvisación (en su connotación de [libertad](#) interpretativa...) será conveniente ampliar (al igual que otros conceptos musicales) la noción de *pulsación*: una definición donde las unidades podrán ser algo más complejas (elaboradas...) que un simple y metronómico sonido repetitivo (en principio cualquier patrón que pueda ejercer su *función*: ¿podríamos hablar de pulsación métrica, el compás como pulso?, ¿podríamos diluir los límites conceptuales entre ritmo y métrica?, etc.), y donde su fluir no tendrá que ser necesariamente regular sino que la (su) *regularidad* podrá fluctuar temporalmente, como, por ejemplo, *acelerarse*, *retardarse* o *irregularizarse* aleatoriamente, pudiendo crear patrones rítmicos que a su vez puedan transformarse en unidades de una *nueva pulsación*, re-convirtiendo esta (re-conceptualizándola...) en algo *vivo* que permita cambiar su *función* (como valioso recurso generativo de la improvisación...), evitando convertirla en una artificial rígida y tediosa malla métrica temporal (a modo del *pulsar* de un *cursor* de entrada de texto que regulara el pensamiento de lo que va a ser escrito...) que tanto *gusta* a la música *comercial*, transformando la *música* en música (o *algo...*) *funcional* (o *dis-funcional*...), de la misma manera que una pintura o

a partir de los cuales organizaremos y conceptualizaremos el *tiempo* (musical...): sucesión (como organización temporal...), regularidad, aceleración, densidad rítmica, agrupamientos (perceptivos y motores...) de patrones rítmicos, etc.

**Métrica:** como patrón estructural capaz de generar texturas temporales (improvisatorias...)<sup>17</sup>

Patrones rítmicos de acentuación (conceptual-intencional-expresivo-gestuales<sup>18</sup> o acústico-auditivo-sonoro-perceptivos): rítmico-dinámicos, rítmico-métricos, anticipaciones, retardos, desfases (interacciones) rítmico-dinámico-métrico-temporales: politemporalidades, polimetrías, polirrítmias, etc.

Ritmificación melódica (*fusión* rítmica).<sup>19</sup> Ver notas 5 y 7 (páginas i1 e i2).

---

un libro pueden convertirse en objetos ornamentales cuya función es simplemente decorar una pared o una librería... Así pues, al igual que la sociedad puede convertir un objeto artístico en un objeto (*algo*...) superficial (decorativo...), el improvisador (para algunos, *artista*...) podrá convertir un objeto (aparentemente...) superficial en uno artístico, y además podrá solucionar el problema subyacente (al *objeto*...) tratando de convertir éste (la noción de *objeto*, base del problema...) en un *proceso*, para que seguidamente la (nuestra...) sociedad (consentida-mente abducida por los *objetos* de *consumo*...), vuelva a transformar dicho *proceso* (mediante, por ejemplo, una simple *instantánea* sonora -digamos grabación...- del mismo...) *cosificándolo* en un nuevo *objeto*, y así, siguiendo el ciclo, a día de hoy, podemos ver cómo en demasiados centros de aprendizaje musical (también llamados Conservatorios...) se siguen reflejando (en sus guías didácticas principal-mente...) los confusos e *interesados* (que no siempre *interesantes*...) dilemas sobre si el *proceso* artístico puede considerarse (o sea, ser *valorado* y *evaluado* como) un *objeto* artístico (en sí mismo...), preocupándose más de *adaptar* sus alumnos al mundo (musical) presente (que tanto critican...) que enseñarles a (cómo...) transformarlo en un futuro...

<sup>17</sup> La métrica (ampliando también la habitual concepción simplista de *compás*...) será considerada aquí como una textura rítmica *generativa*, un patrón rítmico de referencia *temporal* (un nivel más complejo de *pulsación*, como se ha visto en la nota anterior), susceptible de entrar en la misma dinámica improvisatoria que las ideas generadas rítmicamente a partir de su interacción con dicha base temporal: el improvisador puede improvisar *rítmicamente* sobre una textura métrica de fondo al igual que puede improvisar *métricamente* sobre una estructura rítmica convertida en referencia temporal (invirtiendo, o transformando, las funciones *temporales* entre *fondo* y *forma*: *métrica* y *ritmo*...) y generando esas estéticas y divertidas paradojas perceptivas de ambigüedad al querer distinguir (o diferenciar...) auditivamente entre *ritmo* y *métrica*.

<sup>18</sup> La expresión gestual (nada que ver con la *gesticulación* interpretativa...), como elemento visible de la interpretación musical pone en cuestión la *audibilidad* de una obra en la que intervienen recursos visuales integrados con una función expresiva (comunicativa...), creando un tipo (estilo, género...) de música para *ver* interpretada, o música para oír *visualmente*, o simplemente música *audiovisual*. Pero para entender (*ver*) de forma más clara esta cuestión sobre la representación multimodal (audio-visual) de la música, puede bastar con (*visoescuchar*...) un simple ejemplo: [Quasi neoliberalmente](#) de [Uroš Rojko](#)

<sup>19</sup> El término *fusión* (conceptualizado aquí como *unión* o *integración* de distintos parámetros, en este caso musicales...) trata de implicar un sentido inter-multi-disciplinar 🤖 en la concepción musical de la improvisación. La multidimensión de los procesos improvisatorios no tiene por qué limitarse solo al ámbito de la música (ya de por sí multimodal...), por lo que el término trata de representar una concepción *global* del conocimiento (donde las distintas disciplinas pedagógicas, *fisionadas* por la lamentable burocracia administrativo-académica en compartimentos estancos, se perciban integradas e interconectadas...) con el fin de abrir la mente 🧠 del *intérprete* (potencial *improvisador*...) y reconceptualizar su papel (*rol*) tanto en el campo musical, como en el cultural y (si cabe...) humano. Saber cada vez más de *nada* (camino directo de la *especialización* mal entendida...) no debería ser el objetivo del aprendizaje si no todo lo contrario (saber cada vez más del *todo* integrado...). ¿Un intérprete no puede [hablar, cantar, expresarse corporalmente, etc.](#) mientras toca? ¿Un intérprete no puede *componer* música mientras toca? ¿Hay alguna razón natural (no ideológica ni socio-económica) para limitar el potencial creativo en la educación humana? ¿Es necesario sacrificar la infancia (o juventud...) de una persona para que no sepa (se le enseñe...) *nada* más (más de *nada*...) que *decir* (con su [instrumento](#))

Ritmificación de otros parámetros sonoros (tímblica, dinámica, estructura-formal, etc.): abstracción metafórica del concepto *rítmico*: connotaciones referenciales, analogías, extrapolaciones, etc.

Ritmificación estructural (el ritmo como estructura/ción formal...): el ritmo a modo del *acontecer en el tiempo* platónico, como abstracción perceptiva que da forma estructural (o estructura formal) a una obra o improvisación: ritmo de acontecimientos (*sonoros* o simplemente *temporales*), estructuración rítmica (relativa) de los elementos que articulan una obra, tiempo (como parte estructural), fragmento, frase, motivo (como unidad conceptual mínima de estructura temporal), etc. Ver algunos ejemplos (macro-micro-estructurales): [Fantasía](#) de Fermín Gurbindo, [Toccata No 2](#) de Ole Schmid, Sonata "Et Expecto" de Sofía Gubaidulina: [Bloques motores](#), [Representaciones mentales \(html\)](#), etc.

Texturas rítmicas (el ritmo como textura...): polirritmias, polimetrías, politemporalidades<sup>20</sup>, etc.

### Valores y duraciones:

El concepto de *valor* (duración...) se interpreta aquí como desarrollo temporal del sonido...

La *relación* de este *desarrollo* temporal (como *valor* de duración) entre los sonidos podremos conceptualizarla también como *textura* rítmica, donde los patrones de duraciones (sin necesidad de acentuación aparente...) <sup>21</sup> permitirán ir ordenando el fluir sonoro:

### Silencio (desde el punto de vista rítmico):

Como valor de separación (articulación...) entre los sonidos de un patrón o como valor de separación entre patrones o estructuras formales... <sup>22</sup> Si bien poco hay que decir (lógicamente...) del silencio 🤫 (al igual que ocurre con su equivalente en la expresión gestual, poesía, danza...), no ocurre así con sus efectos expresivos, como elemento paradójicamente musical, tan importante (también) en la improvisación. Ver [página e13](#)

---

lo que *piensan* otros (con sus *cerebros*)? ¿No *piensa* más un futbolista obligado por la dinámica del *juego* a tomar decisiones (en tiempo real) ante situaciones imprevistas, con sus propias ideas: o sea, a *improvisar*...? ¿Dónde está la imaginación? ¿Dónde está la emoción? ¿Quién (qué) levanta al público del asiento? ¿Quién (qué) le enciende las neuronas 🌟? ¿Quién (qué) le incendia la mente? 🤯

<sup>20</sup> Ver un ejemplo de la función articuladora del silencio en [deconstructing accordion](#) 🎷 o [Music about Life](#) ([página e4](#))

<sup>21</sup> Aunque probablemente nuestro sistema perceptivo se encargará de incorporar acentos a los sonidos en función de cómo organicemos estos en patrones (conceptualmente manejables), de la misma manera que acentuamos (perceptivamente) los (*ambiguos*) sonidos del reloj (metronómico) convirtiéndolos en un patrón binario: tic-tac... (o, tac-tic... 🤔). Al improvisador le bastará dejarse llevar por estos dos patrones binarios, su combinación, su alternancia con silencios, etc., para que su sistema *perceptivo* (autónomo...) active su sistema *expresivo* motor (también en modo -piloto- automático...) para empezar seguidamente a ser *testigo* (externo...) de su propia improvisación...

<sup>22</sup> Dos o más *tempo*s simultáneos: ver ejemplos sencillos en obras como [Ins Tal](#) o [Flashing](#)...

## Algunos conceptos rítmico-temporales más (desde la perspectiva de su aplicación en *tiempo real*)

Fluctuación temporal rítmica: de la misma manera que una textura rítmica regular puede ir convirtiéndose gradualmente en irregular o aleatoria, podemos pensar que el tiempo también podrá contraerse o expandirse gradualmente (regular o irregularmente) de forma que percibamos cómo los acontecimientos sonoros que contiene se contraen o dilatan temporalmente: así podremos disponer de dos perspectivas de un mismo concepto-problema: acelerar el ritmo o contraer el tiempo. Ver un ejemplo rítmico de *desplazamiento y reducción*<sup>23</sup> en la [página e20](#): imaginemos la idea (el concepto) gráficamente (visualmente) como si un diseño (en el plano espacial...) lo contraemos libremente deformándolo (rítmicamente...).

Densidad (fluctuación temporal de la densidad-tensión rítmica...)<sup>24</sup> La *densidad* rítmica (cantidad y tipo de patrones que se combinan integrados en una textura rítmica) podrá utilizarse como elemento estructurador (desde un punto de vista rítmico).

Generadores rítmicos: de texturas (rítmicas), temporales-formales (estructuras cíclicas, retrospectivas, acumulativas, metafórico-analógicas,<sup>25</sup> etc.)

Generadores motores: patrones motores como generadores rítmicos: digitación-manuación: correlatividad, alternancia, inversiones (motoras), etc.<sup>26</sup>

Modos (patrones) rítmicos (lejos de los modos rítmicos medievales o de [Messiaen](#)...): pensemos en el breve patrón rítmico (que anticipa un periodo silencioso...) del motor de un frigorífico al entrar en reposo,<sup>27</sup> o el emocionante traqueteo del motor de un viejo *tractor* en *ralentí*, y no digamos la increíble

<sup>23</sup> Puede verse lo que sería un ejemplo de *reducción* en las páginas i3 o i15, repitiendo y acelerando (*contrayendo* temporalmente) los primeros 10 o 14 sonidos (de la página i3), o primeros 15 sonidos (de la página i15), respectivamente (con la posibilidad de cambiar de acorde en los acentos de este último...), hasta convertir cada uno de los ejemplos en un patrón o *unidad* rítmica (manejable conceptualmente...), como *textura* sobre la que superponer una nueva *capa* rítmica, nueva textura melódica, etc.

<sup>24</sup> La *tensión* rítmica podrá integrarse con la dinámica, tímbrica, armónica, etc., pudiendo convertirse en un elemento más para jugar rítmicamente: pensemos 🤩 en el ritmo de tensiones (dinámicas) gradualmente creciente que se genera, a partir del contexto introducido con la superposición (tonal) acumulativa de la introducción previa..., en los cuatro patrones iniciales (tensión-dis-tensión/movimiento-reposo) de la [Trama concéntrica](#) (variaciones 🤩) y cómo lo resuelve (paradójicamente) acelerando la dis-tensión (el reposo...) con un trémolo (bellow-shake), invirtiendo *funciones*: creando tensión a partir del reposo... 🤩

<sup>25</sup> Desde analogías simples como *ritmos* de *tren* (Wolmer, Fancelli, etc.) hasta, más complejas, como [Torcal op. 32](#) de [Enrique Igoa](#) (como un ejemplo de descriptivismo analógico de procesos geológicos).

<sup>26</sup> Ver la ficha [Patrones gestuales...](#)

<sup>27</sup> De la misma manera que el breve sonido (percusión...) del inicio de [deconstructing accordion](#) anticipa los 8 segundos (*immobilissimo*...) de *espera*, reforzando (y, de alguna manera, haciendo consciente...) el papel contextualizador del silencio como iniciador de una improvisación (u obra...) y como *activador* de procesos perceptivos (y comprensivos...), ya sea en la percepción interna de la post-imagen auditiva de lo que acabamos de escuchar (especialmente en los  *finales*...), facilitando la articulación y comprensión de la (una) estructura de ideas (digamos, la comprensión de las ideas como una estructura organizada...), o bien creando (mentalmente) la incertidumbre (estética...) a través de una (*de-*

polirrítmia (politímbica) de una máquina mezcladora de cemento (hormigonera)<sup>28</sup>; cualquiera de estos patrones temporales, como muestras de la infinita variedad rítmica de nuestro entorno (desde el más simple al más complejo, desde el más natural al más artificial), pueden ser conceptualizados desde la improvisación, como *modos* rítmicos; no habrá más que *implementarlos* acústicamente a partir de las posibilidades sonoras del instrumento (fuelle, lengüetas, registros, sonidos percusivos, etc.) y convertirlos en ideas musicales (material sonoro) para improvisar, o en patrones (modos) generativos a partir de los cuales desarrollar ideas: modo (estilo) *hormigonera*? 😊

Progresiones rítmicas (ver un ejemplo en la Sonata-fantasia de Normand Lockwood)<sup>29</sup>

Micro-macroestructuras temporales<sup>30</sup>

Interacción sonido-silencio como generador rítmico...<sup>31</sup>

Etc.

Los distintos parámetros temporales podrán añadirse y combinarse progresivamente (idea por desarrollar...):

- 1 Pulsación (a partir de sonidos, no producidos necesariamente por lengüetas...)<sup>32</sup>
- 2 Pulsación + combinación de valores: subdividiendo o ampliando los elementos de la pulsación sin que esta desaparezca (ya sea como idea o como percepción sonora...)
- 3 Pulsación + acentuación: posibilidades generativas de estos dos elementos...
- 4 Métrica (patrones de combinación de valores + acentuación)
- 5 Métrica: polimetría y polirritmia (adición vs. división...)

---

*seada*) expectativa de lo *inesperado* en la improvisación a diferencia de lo *esperado* en la interpretación... El tiempo (duración) del silencio no será necesariamente un valor de su fuerza expresiva, (le) bastarán centésimas de segundo (lo mismo que un guiño...) para encender una emoción... 😊

<sup>28</sup> Instrumento musical *automático* (autogenerativo) capaz de improvisar música de manera autónoma y con *estilo* y *modo* propios... 😊.

<sup>29</sup> Las progresiones (rítmicas) no tienen que ser necesariamente regulares ni unidireccionales como la del ejemplo: [página e18](#)

<sup>30</sup> Ver ejemplos en el apartado *Ritmificación estructural* de la [página i8](#)

<sup>31</sup> Ver apartado Silencio en la [página i8](#)

<sup>32</sup> El improvisador como compositor deberá disponer de un repertorio de recursos sonoros propios de su instrumento con los que poder jugar (ver por ejemplo el catálogo de recursos -como *referente* histórico- de [Per Norgard](#) en [Anatomic safari](#).

## 6 Generación de texturas rítmicas

### 7 Etc.

## Cuestiones sobre aleatoriedad e impredecibilidad: 🐒🐒🐒

Lo *imprevisible* no tiene por qué tener nada que ver con lo *incoherente*, 🤔 la idea inesperada podrá integrarse en el flujo de la improvisación simplemente desviando su camino o podrá crear un nuevo camino, el improvisador decide...<sup>33</sup>

Cuando, en un determinado *momento* de la improvisación, predomine la generación automática (motora...) probablemente podrán aparecer ideas imprevistas (en el sentido de que el propio improvisador no sea consciente de -o no *reconozca*...- que pertenezcan a su repertorio base): pudiendo tener la sensación de (*recordar*...!) que nunca las había oído (o tocado), en definitiva, que son *nuevas* para él. Podríamos preguntarnos: ¿de quién son esas ideas?; ¿si no son resultado de la intención del *autor*, quiere esto decir que se las ha encontrado?, o bien, ¿han aparecido *contextualmente* de forma inesperada y casual?, o, ¿puede argumentar el *autor* (improvisador) que ha provocado *intencionalmente* (una situación en la...) que pudieran ocurrir ideas *imprevistas*?, ¿acaso ha previsto lo impredecible...? El improvisador ha trabajado con las ideas que forman parte de su conocimiento base (repertorio conceptual, motor-procedimental, material musical, recursos generativos, etc.), sabe qué hacer con estas cuando aparecen (intencionada o automáticamente), pero con una idea *imprevista* (teóricamente) no dispondrá (en dicho catálogo de recursos...) de medios específicos (pre-aprendidos...) para desarrollarla (o trabajar sobre ella...), por lo que tendrá que *improvisar* (inventarse...) alguno sobre la marcha (o emplear recursos genéricos *compatibles*: repetición, variación, combinación, transporte, etc.), si considera que tales ideas tienen suficiente interés (valor...) para ser integradas (incorporarlas...) en el flujo de su discurso. En la improvisación colectiva (entre integrantes que no se *conozcan* o *prevean* demasiado...) las ideas podrán interactuar (interconectarse...) *imprevisiblemente* entre los componentes (del conjunto) cuando estas (ideas) se quieran integrar en un mismo (único...) discurso *colectivo* y cuando cada miembro permita (o busque...) fusionar las ideas individuales en una inter-acción *colectiva* (inter y auto-influenciable), evitando (individual y colectivamente), o tratando de evitar, lo (ser...) *previsible*, como concepto que choca contra la *creatividad* (o contra la *originalidad*, en el mejor de los casos...) de los procesos generativos. La *experiencia* (bagaje) del público valorará este factor tan importante (la originalidad de lo imprevisible...) de forma que su gran expectativa será que ocurra lo *no previsto* (lo esperado...): lo impredecible-mente imprevisible, aquello (con) de lo que (aún...) no se puede (pensar) hablar, porque no existe. La potencia (poder y fuerza...) de lo deseado: el imprevisible *devenir*... 🤔

<sup>33</sup> El concepto de *error* 🤔 que tanto abruma al intérprete no existe como tal en determinados tipos de improvisación al ser re-conceptualizado como algo *imprevisto* 😄, elemento (deseable) que entra en el *juego* del improvisador (es fácil oír decir al improvisador: no existe el acto fallido sino el mal resuelto...); cualquier desajuste motor, *lapsus* mental, mosca en la nariz, etc., será asimilado (a partir del placer-motivación que produce el reto de resolver problemas...) como una desviación hacia un *nuevo* camino que llevará a un *nuevo* paisaje sonoro; la experiencia del improvisador, la fluidez de pensamiento y la pre-visión anticipada (anticipación...) de su conducción dará coherencia (y valor estético para el oyente...) al trayecto de moverse de un sitio a otro buscando siempre (el *proceso* de) descubrir nuevos caminos sin esperar (el *objeto* de) llegar a ninguna parte...

El concepto de *aleatoriedad* es algo más simple de definir. Puede ser *intencional*, buscar ideas y procesos complejos de esquematizar, donde resulte difícil reconocer patrones perceptibles que no sean la propia *ausencia* de sí (ellos) mismos: algo así como tocar evitando cualquier patrón reconocible, nada previsto ni nada previsible... Evidentemente improvisar evitando lo previsible requiere mucha práctica y un estado mental (modo...) *aleatorio* 😊, lo que resulta complejo, para un intérprete (improvisador) que tiene que tener los conocimientos muy bien organizados, incluso en *modo* aleatorio (paradójicamente más controlado y consciente...) donde los esquemas motores (automatizada-mente menos conscientes...) tenderán (en cuanto se les deje un mínimo de libertad, según se desarrolle la improvisación en el tiempo...) a re-ordenarse en esquemas organizados previsibles que el improvisador tendrá que pre-ver, percibir (reconocer...) y evitar, ajustándolos (en tiempo real...), rectificando y transformando (*aleatorizando, randomizando, imprevisibilizando*... 😞) el fluir aleatorio sin dejar de tener en cuenta el marco contextual donde se genera (o que genera...) la improvisación, digamos, el contexto *estilístico* donde se genera y percibe la *coherencia* del proceso... En definitiva, el improvisador tendrá que monitorizar esa *tendencia al orden* de su conocimiento (semántico, procedimental-motor, expresivo, etc.), producto de la organización con la que ha asimilado y consolidado dicho conocimiento,<sup>34</sup> inhibiéndola en lo posible mientras, simultánea-mente, tratará de desinhibir los esquemas (principalmente mentales, aunque también motores...) que bloquean la expresión del descontrolado desorden caótico del ritmo, tan importante estéticamente en la comunicación del arte *temporal* (como la música...): nada más (humanamente) divertido (tan emocionante como arriesgado...) que jugar con el control (mental...) y manejo (motor...) de esa conflictiva irracionalidad inherentemente humana en (dentro de) los límites de la incertidumbre, donde se funden (y con-funden) las emociones con el conocimiento (la razón), y de donde fluye la siempre in-esperada e im-previsible solución al conflicto. Véase, como (micro) ejemplo de este planteamiento, cómo (en un proceso *acumulativo*...) Lundquist resuelve (cromáticamente...), en los compases 7/8, la primera frase de su *Metamorfosis* (obsérvese cómo *pre-para* con la *ampliación*, en el comienzo del compás 6, del motivo final en el segundo tiempo del compás cuatro), 🤖 o véase también cómo resuelve Padrós (de forma más perceptivamente *racional*...) la incertidumbre de la primera frase (también *dinámicamente* acumulativa...): ver nota al pie 23, en la [página i9](#).

En relación con los procesos rítmicos aleatorios y sus posibles consecuencias estético-perceptivas en el oyente, se podría hablar del efecto (como concepto estético...) de saturación ([saciedad](#)) semántica que estas texturas pueden producir. El improvisador tendrá que tener en cuenta (diríamos andarse con cuidado...) al utilizar (jugar con) este (interesante y peligroso...) recurso generativo que representa la (llamemos) *repetición aleatoria*, teniendo siempre en cuenta su efecto (o mejor dicho sus diversos y a menudo contradictorios o, en el peor de los casos, indeseados efectos...) en el oyente. La saturación semántica que este recurso puede producir perceptivamente (en el oyente) cuando se utiliza sin ninguna función específica (sin buscar ningún objetivo con la misma), puede crear la paradójica ambigüedad perceptiva de convertir (invertir) la *forma* en *fondo* (sintetizando un poco las cosas), jugando con la *involuntaria* percepción natural del oyente, lo que si por un lado puede llevar a inducir a este (el público...) un (estéticamente) interesante esta-

<sup>34</sup> O que el sistema socio-educativo le ha hecho asimilar...

do emocional de *trance*, también puede convertirse en un simple efecto (reversible) no deseado, tipo *jarrón de Rubin* auditivo, donde lo *esencial* (de repente, en un *parpadeo* auditivo...) pueda convertirse en *accesorio* (y viceversa...): imaginemos una improvisación de *gaita* donde una simple melodía es continua y repetitivamente *ornamentada*: el riesgo de saturación (semántica) que quizá provoque en el oyente, hará que este (quizá como mecanismo de defensa neurológico -y estético...- 🤔) pueda acabar poniendo atención no en la improvisación melódica sino en el bordón que sustenta dicha improvisación, convirtiendo esta (la improvisación) en una textura de fondo sobre la que (de forma inesperada, inconsciente, involuntaria...) se imponga (superponga) un infinito y (*bocinantemente*) plano (no por ello menos estéticamente interesante...) *ronco* sonido, y donde tal efecto, pueda llegar a ser tan alucinante para el público como indeseadamente frustrante... para el improvisador; o pongamos también por caso, aquel intérprete que saturando de *ornamentación* una pieza o melodía barroca, consiga que el oyente se centre en oír (desviando inconscientemente la atención...) el (enmascarado) *ruido* (tan natural como el de la *respiración* humana...) <sup>35</sup> producido por el mecanismo del instrumento (que pasaría a un primer plano) sobre un fondo de *textura* (como eufemístico *ruido*...) musical. Nada más triste que la *música* (no deseada) convertida en *ruido* cuando el oyente (público...) deja de ser el *referente*...

Puede observarse lo que sería una representación gráfica de esta idea en el estupendo y ejemplar libro editado por el Consello da Cultura Galega (CCG): [Ricardo Portela. \*De gaitero a gaitero, transcripciones e análise\*](#) (Carlos Núñez, 2020). <sup>36</sup> Ver los interesantes gráficos de sus partituras, como (esquemática...) representación visual de la riqueza sonora de la *música popular* (humana...), paradójicamente tan cerca de las gráficas sonoras de la *música contemporánea* (también humana...)

---

<sup>35</sup> Ver un ejemplo de la cuestión en la *Coda* (la página 11) del [Estudio 1984](#), *Coda* de interpretación *optativa*, como *consideración* hacia las distintas (siempre enriquecedoras) tendencias sobre criterios (acústicos, en este caso...) como la eliminación del (mal llamado...) *ruido* del mecanismo, o sobre el tipo de *afinación* (de las lengüetas), por ejemplo, de un supuesto instrumento técnicamente más *evolucionado*, tendencias que a menudo chocan frontalmente con una realidad donde lo que muchas veces se busca a nivel creativo es justamente lo contrario, un sonido donde habla y respiración estén integrados (donde ruido y sonido se con-fundan), o donde la afinación no tenga que ser necesariamente *temperada*. ¿Cómo ese acordeón (técnicamente más *evolucionado*) interpretará las obras de Juan José Eslava, Sánchez Verdú, Jukka Tuensuu, entre otros? ¿Tendrá ese instrumento del futuro que volver a *retranscribir* las obras de los actuales compositores (adaptando sus ideas, con calzador, a ese *nuevo* instrumento *perfeccionado*...), como ocurre en la actualidad con las obras de Nordheim, Lundquist, Schmidt...? o seremos tan ingenuos de pensar (o *crear*...) que el instrumento ha tocado techo y llegado a un estado de máxima evolución! 🤔

<sup>36</sup> A pesar de la lamentable declaración de principios (desde la perspectiva de la educación *igualitaria*...), con la que se presenta el libro (en el primer párrafo, nada más empezar, del clasista ideológico sello de la presidenta del *Consello*), contradiciendo aquellos otros principios de igualdad que Portela defendía de su instrumento (la *gaita*, como *algo* más *transcendente* que un mero instrumento musical...) respecto a los demás instrumentos musicales. Señora presidenta, en esta vida nadie viene *bañado* por ninguna gracia especial, ni *tocado* por la genialidad, ni nadie nace para ser *inmortal*... (qué *inmoral*...!). Quizá de haber estudiado alguna especialidad artística habría descubierto que el conocimiento (música de *gaita* incluida...) se enseña y se aprende (aunque uno sea *autodidacta*...) de los demás, no del *más allá*. El conocimiento (por lo menos el *humano*...) no se hereda (como el dinero), se adquiere de las personas, ya sea en la *escuela*, en la *calle*, *barrio* o *país* donde uno tenga la suerte (o la desgracia...) de venir al mundo. Se puede respetar la opinión personal de cualquiera, pero cuesta mantenerse callado cuando es la presidenta (cabeza portavoz representante) de un organismo como el CCG quien opina, dada su responsabilidad y la transcendencia (pedagógica y humana) de un mensaje difícil de justificar. 😞 Uno siempre se olvida de por qué hay que saltarse las inevitables *presentaciones* (normalmente llenas de lamentables *memes* ideológicos) de los libros *institucionales*... 🤔

### Ejemplo de *función rítmica*

Holiday for accordion

Fox Allegro Moderato Wolmer Beltrami

**ROAD TO MAROCCO**

Medium fast swing (♩ = ca. 104) GORDEN LOFGREN  
Arranged by Frank Marocco

Medium fast swing (♩ = ca. 104) GORDEN LOFGREN  
Arranged by Frank Marocco

Cada parámetro (rítmico, armónico, etc.) se reajusta (contextualmente) dejando espacio (protagonismo) a los demás... Imaginemos *intercambiar*<sup>37</sup> los parámetros rítmicos y armónicos en los *inicios* de estas dos *introducciones* (dos primeros compases) ...

<sup>37</sup> ¿Podremos considerar el concepto de *intercambio* como un generador? ¿Lo podremos aplicar en otros contextos? ¿...Cuáles?

# Ejercicios y ejemplos

(pendiente de revisión -7 de marzo de 2021-)

## Aplicación de generadores rítmicos

En principio, como planteamiento metodológico, podríamos partir de dos posiciones aparentemente opuestas: generación de patrones rítmicos *regulares* a partir de patrones rítmicos *irregulares* (o aleatorios<sup>1</sup>), o podremos proceder a la inversa: generando patrones aleatorios a partir de estructuras rítmicas regulares (pulsaciones, agrupamientos dinámicos (partiendo de patrones de *acentuación*), rítmico-métricos (desde patrones combinados de *duración-acentuación*), etc.

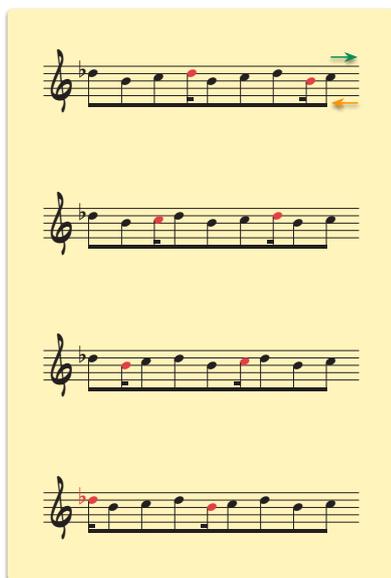
Los esquemas temporales resultantes podrían extrapolarse: aplicándose tanto a las propias ideas en sí como a las estructuras temporales (formales...) que las pudieran contener (repeticiones, variaciones, alternancias, patrones rítmico-formales, amorfo-temporales, etc.), y demás estructuras imprevistas que pudiéramos descubrir...

Partamos de una idea como ejemplo: la aplicación de un *generador rítmico* a una *serie*: imaginemos que *reducimos*<sup>2</sup> aleatoriamente el *valor* de los elementos de una serie generada a partir de un *motivo*:

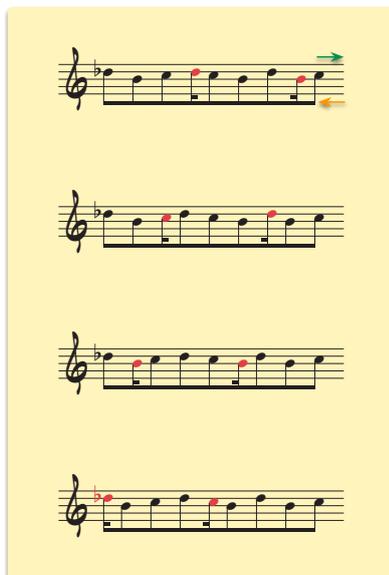


Motivo de la serie

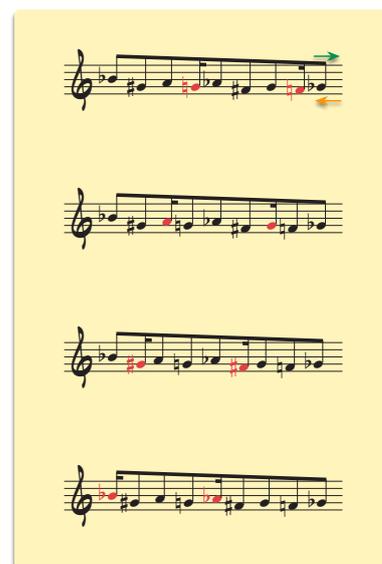
Ejemplos de inicios: algunas posibilidades podrían ser:



Serie A<sup>3</sup>



Serie B<sup>4</sup>



Serie C<sup>5</sup>

<sup>1</sup> El término *aleatorio* es generalmente empleado en esta ficha en el sentido de *contexto* desordenado (caos) del que se parte para *crear* o (por lo menos, según uno tienda más a interpretar o improvisar...) *buscar* sentido (orden) a partir de lo que no lo tiene (pudiéndose también invertir el sentido, ver ejemplo en la [página i6](#)...).

<sup>2</sup> O ampliamos: , ver el ejemplo de *fusión* rítmica en página siguiente, invirtiendo el generador, a partir de una pulsación.

<sup>3</sup> En este caso la serie se genera por la simple repetición del motivo y el *generador rítmico* consiste en reducir *aleatoriamente* a la mitad (o al doble...) el valor temporal de sus elementos.

<sup>4</sup> Igual que el punto anterior pero aquí la serie se genera por la simple repetición sucesiva del motivo y su retrogradación...

<sup>5</sup> Aquí el generador rítmico aportaría un *proto-estilo* (de componente rítmico) en su fusión con el patrón tonal de esta serie

### Ejemplo de *fusión rítmica*<sup>6</sup>

Patrón *dinámico* (móvil...)

A musical staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The staff contains a sequence of notes with various fingerings indicated by numbers 1-5. Above the staff, there are several downward-pointing triangles, some of which are orange and some are grey, indicating dynamic accents or changes. The notes are primarily eighth and sixteenth notes.

Generador *rítmico*

Inversión...

A musical staff in treble clef with a key signature of one flat. The staff is mostly empty, with a few red vertical lines indicating rhythmic markers. A downward-pointing orange arrow labeled "Inversión..." points to the staff. At the end of the staff, there are two horizontal arrows: a green one pointing right and an orange one pointing left.

A musical staff in treble clef with a key signature of one flat. The staff is filled with a complex rhythmic pattern of notes. Above the staff, there are several numerical values: 8, 6, 4, 7, 5, 13, and 5. A downward-pointing red arrow is positioned above the first '8'. At the end of the staff, there are two horizontal arrows: a green one pointing right and an orange one pointing left.

Otra perspectiva (visual)

A musical staff in treble clef with a key signature of one flat. The staff is filled with a complex rhythmic pattern of notes, similar to the previous staff. A downward-pointing red arrow is positioned above the first note. At the end of the staff, there are two horizontal arrows: a green one pointing right and an orange one pointing left.

El concepto de *aleatoriedad* se aplica aquí (en este ejemplo) no como función de *cantidad* sino de *proporción*...

(C), ver ejercicio: [simetría motora](#).

<sup>6</sup> Ver nota 5 en [página 1](#)

## Concepto de *estilo rítmico*

Lo que se entiende aquí como *estilo* se refiere a un proceso perceptivo. Si describimos (concebimos...) un *generador rítmico* así, por ejemplo:

...acentuar aleatoriamente una serie rítmica regular (pulsación...) con valores de acentuación regulares, de no más de dos acentos consecutivos ni más de tres pulsaciones sin acento:



El resultado se podrá percibir como una media estadística que podríamos considerar (o *valorar* estéticamente...) como un *proto-estilo rítmico*. En función de la (variabilidad, grado o nivel de...) *definición* que hagamos del término *aleatorio* que apliquemos a dicho generador (dentro de los *límites* del concepto...), el resultado se percibirá también como una *variante* (estilística...) del mismo estilo con un *valor* estético determinado en función del parámetro al que apliquemos el *acento*.<sup>8</sup>

Un ejemplo *real* más elaborado podría verse en infinidad de obras donde el componente puramente rítmico (*duración* + (*grado* de...) *acentuación*) pasa en un momento determinado a primer plano:

GORDEN LOFGREN: **ROAD TO MAROCCO** (Arranged by Frank Marocco)

Excerpt from “**Boppin’ the Blues.**”

Exercise 5

<sup>7</sup> Cada acento + (*ocurrencia*) podrá ser (repetiendo lo dicho en la [página i6](#)) considerado como un *contenedor* donde pueda caber (ocurrir) cualquier evento sonoro, además del propio acento dinámico, como por ejemplo una serie rítmica con alternancia de acordes; ver los ejercicios 1 y 2 (textura rítmica) en la siguiente ficha: [patrón 16](#).

<sup>8</sup> De ahí la posibilidad de una gran variedad de estilos (y sub-estilos) en función de los parámetros tenidos en cuenta (desde los más personales e individuales a los más impersonales y sociales), sobre todo en la música *pop*, básicamente rítmica. Sólo se necesitará un público (dentro de un contexto social, cultural, económico, etc.) *identificado* con este *valor* (estilístico) para que se pueda convertir en un valor *social* de una estética (estilo) particular (o, quizá, un valor estético de un estilo social particular...): no hay más que ver los distintos géneros y estilos musicales que han evolucionado a partir de estructuras rítmicas y métricas (dentro del folk, pop, vanguardia, electrónica, jazz, baile, etc.).

Volodymyr Runchak: Music about Life, an attempt at self \_ analysis (quasi sonata N°2) for accordion (2000)

The image displays a musical score for accordion, organized into three horizontal systems. Each system contains several measures of music, with rhythmic patterns and notes represented by stems and beams. The score is annotated with red numbers above the measures, indicating measure counts or groupings. The first system includes a circled '7' with a minus sign, a circled '8', and a circled '17'. The second system includes circled numbers '18', '5', '21', '2', '10', '3', '9', '12', '29', and '2'. The third system includes circled numbers '21', '8', '21', '25', '13', '21', and '7'. The score also features various musical notations such as 'MI', 'simili', 'MIII', and a circled '7' at the end of the third system. The background is a light yellow color.

Ver zoom (ampliación -reducción) en [página e18](#)

**Notas** (algunas ideas para desarrollar en fichas posteriores...):

- 1 Los esquemas generativos están por encima de los estilos: un mismo esquema (generador) puede aplicarse a distintos estilos.<sup>9</sup>
- 2 Los conceptos subyacentes en los contenidos de estos ejercicios rítmicos podrán aplicarse a distintas series *arrítmicas*,<sup>10</sup> ya sean melódicas, armónicas, etc.
- 3 El concepto (mejor el *término*...) de *ritmo* (no definido explícitamente en estos ejercicios...) podrá ser aplicado (de forma amplia) tanto a una idea concreta dentro de la improvisación (un simple patrón sonoro...), como al acontecer general de la propia improvisación, desarrollo, estructura temporal del contenido y discurso musical, etc.
- 4 Un ejercicio (para desarrollar): sobre una *pulsación* marcar determinados elementos (notas, acordes, motivos, pequeñas frases, etc.), *sincronizando*, *anticipando* y *retardando* sus entradas en función del *tempo*...<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Recursos como el desplazamiento rítmico de la acentuación, anticipaciones, sincopación, etc., no son exclusivos de un determinado estilo; lo que define un estilo suele ser más bien una configuración integrada (conjunto) de tales recursos. Esto no quita que en los límites marginales de los estilos no pueda existir cierta *con-fusión*; ahí (en esa zona marginal...) será donde el improvisador pueda sacar partido de estos, fusionando fórmulas y procedimientos que vayan definiendo un (inevitable...) estilo personal. Aunque hay que advertir que esto no es fácil, la arriesgada idea del *collage* de Picasso y Braque no era un simple juego gratuito de *corto y pego*, y mezclar (o *fusionar*) estilos musicales al azar puede chocar con los culturalmente arraigados principios estilísticos de los sectores sociales (y a veces comerciales) más *puristas*. La influencia estilística suele ser bidireccional: un *estilo* (por ejemplo el *free-jazz*) genera un intérprete improvisador (por ejemplo Cecil Taylor...) y este, a su vez, genera un estilo (personal) que influye en aquel (*free-jazz*); la diferencia aquí, está en que lo que se fusiona es un exclusivo (distintivo) estilo personal (intransferible, solo *imitable*...) con un estilo genérico impersonal, poniendo de manifiesto (la relación bidireccional de intereses entre...) lo individual y lo social, desde la perspectiva de los valores que definen los estilos musicales, reinterpretando o extrapolando (musicalmente) a Ortega («Yo soy yo y mi circunstancia y si no la salvo a ella no me salvo yo») en dicho sentido (bidireccional): «Yo soy yo y mi circunstancia, si no la salvo a ella no me salvo yo, y si no me salvo yo (de ella) no la salvo a ella» 🤔. Resumiendo, el improvisador tendrá que salvarse de ser absorbido por los esquemas estilísticos arriesgándose en la búsqueda de un estilo personal si quiere *salvar* la *música* para ser libre y si no quiere convertirse en un improvisador (ahora, *intérprete*...) *estilístico*. Difícil tarea para los pedagogos encerrados entre las *estilizadas* rejas de los académicos y (también) estilísticamente *clásicos* conservatorios donde en pleno siglo XXI aún no se dignan (o atreven...) a evaluar la asignatura de *improvisación* en el eufemístico *recital* (examen...) final de carrera...

<sup>10</sup> El término *arrítmico* se refiere aquí a una serie, patrón, etc., donde no se especifica (gráficamente) la duración (valores temporales...) de sus componentes. Un ejemplo podría verse en esos escasos diez segundos en los que [Jaime Padrós](#) permite improvisar al intérprete (aquí *reproductor*...) en su [Trama concéntrica](#) de hace casi 40 años -1982- (en el tercer sistema de la página 5...), pequeña ventana a la libertad que tanto contrasta con el intrínseco *determinismo* interpretativo de la obra (véase la *paradójica* indicación de *tempo*...).

<sup>11</sup> Aunque la aplicación de estos recursos ([sincronización](#), [anticipación](#) y [retardo](#)) en la improvisación puedan parecer contradictorios (especialmente en el *estilo* de la improvisación *libre* donde el futuro es poco más que un presente inmediato, sin mucho margen para *anticipar*, *retardar* o *sincronizar* lo que apenas existe, o apenas ha sido pensado, por lo menos conscientemente...), resultará un ejercicio muy interesante resolver cómo pueden aplicarse (implementarse) estos conceptos dentro de la improvisación (y no me estoy refiriendo aquí a resolver tal problema -a modo de truco

## Conceptos generativos rítmicos (para desarrollar):

En el contexto de la improvisación los conceptos generativos (a nivel semántico) implican una conexión procedimental (a nivel motor) en la que se activan (multidireccionalmente) diversos sistemas (multimodales), uniendo en un mismo (recíproco) proceso funcional (unidad funcional, unidad de acción, etc.) distintos aspectos que intervienen en los procesos cognitivos: conceptuales, auditivos, motores, etc., facilitando su manejo (y procesamiento...) en tiempo real. Evidentemente la interpretación y activación de estos conceptos será contextual:<sup>12</sup> repetición, gradación temporal, regulación-irregularización, progresión, acumulación, aleatoriedad, arritmia, inversión (temporal), aceleración-ralentización, anticipación-retardo, aumento-reducción (valores, tempo, etc.), combinación (rítmica, métrica, etc.), sincronización-desplazamiento, solapamiento, imitación, etc. Será útil (como ayuda comprensiva) hacer analogías, extrapolaciones, etc., de *filtros* (multimodales): imágenes visuales, conceptuales, etc., a *filtros* auditivos: coagulando, irregularizando, difuminando, puntillístico, intercalación (inclusión), solapamiento temporal (politemporalidad), etc.

Conceptos de *carácter*: connotaciones emocionales (implicaciones rítmicas): lento, impulsivo-compulsivo, alegre-triste, descontrolado, mecánico, alegre, enérgico, intrigante, patético, tenebroso, etc. Estos conceptos (más globales) resultan más complejos de implementar al tener una base multifactorial de parámetros tanto sonoros como perceptivos (armonía, melodía, timbre, valores estético-culturales, audio-visuales, etc.). Ver autores: Lundquist, Jacobi, Zorn, Globokar, Rojko etc. Analizar (desde el punto de vista rítmico) la relación entre estructuras formales y rítmicas: formas rítmicas: rondó, reexposición, vals, marcha, etc. Ver un ejemplo de *distorsión* rítmica (rítmico-formal) [Polka-Vals Lento](#), ver un par de ejemplos de danzas: [Giga](#), [Saltarello](#),

## Ejercicio de conceptualización rítmica:

Imaginemos el siguiente ejercicio: improvisar un motivo rítmicamente a partir de los conceptos que se vayan escuchando (o pensando): fluido, regular, irregular, alternando aleatoriamente sonidos cortos y largos, intercalando aleatoriamente silencios, intercalando aleatoriamente fragmentos de otro-s motivo-s, alternando (regular o aleatoriamente) entre ambos manuales, etc. Analizar y evaluar los resultados: cohesión sonora, coherencia del discurso, posibles valores estéticos, posibilidad de ser evaluado (pedagógicamente, como algo que puede ser aprendido-enseñado...) en función de la *definición* (previa) que hagamos del concepto, etc.

Los conceptos tendrán que definirse lo suficiente para que puedan ser activados en tiempo real, por ejemplo: *fluido*: continuo, sin interrupciones, siguiendo con el patrón (esquema, idea, tema, etc.) anterior (coherencia del *sentido*...), etc.

La definición será personal pero deberá tener en cuenta el consenso de unas bases (que permitan la inter-comunicación) comunes para la improvisación en grupo... Ver un posible ejemplo de definiciones (estilos personales...) coordinadas y consensuadas globalmente: [John Zorn Electric Masada](#)

---

para la práctica conceptual...- en el sentido de la pedagógica fábula de Esopo: [El labrador y sus hijos](#)

<sup>12</sup> De la misma forma que un *intérprete*, ante el mismo símbolo dinámico *p*, interpretará una idea con *más* o *menos* intensidad (*relativizando*, en el caso de acordeones acústicos, la fuerza de su antebrazo sobre el fuelle...) en función del contexto dinámico del que venga: *pp* o *mf* (respectivamente) y no otorgando a tal símbolo un valor preestablecido de antemano, principio básico (contextualización significativa) no siempre tenido en cuenta...

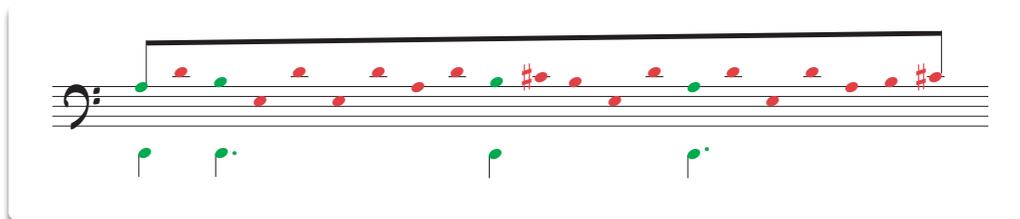
Material de trabajo

**Lluvia** (Sofía Martínez, 1998)

Textura improvisatoria: rítmico-métrico-melódica...



Textura MIII:



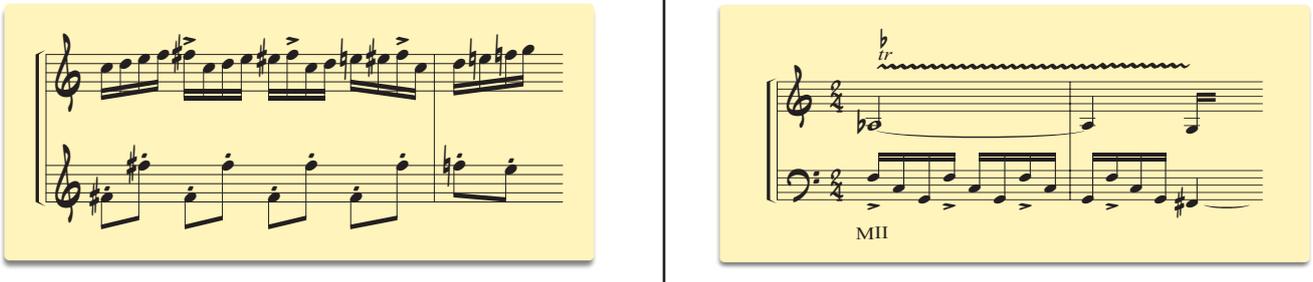
Material melódico:



[Ver más...](#)

Textura MIII:  
Ejemplos de desplazamiento rítmico

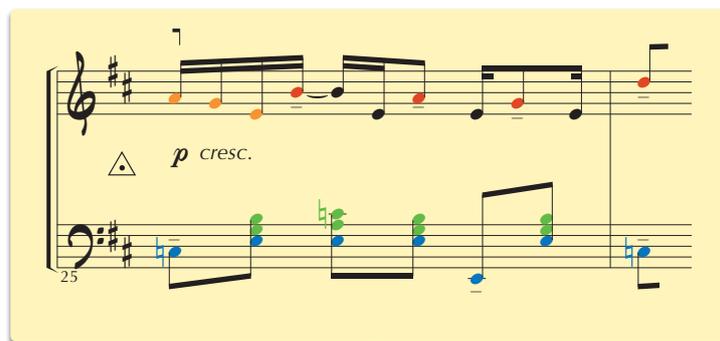
Tocatta Nº 2 (Ole Schmidt - 1964)



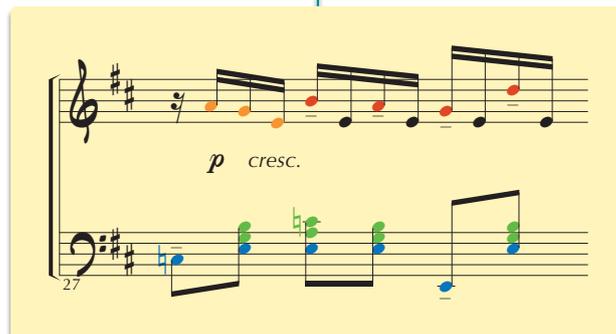
Metamorphoses (Torbjörn Iwan Lundquist - 1966)



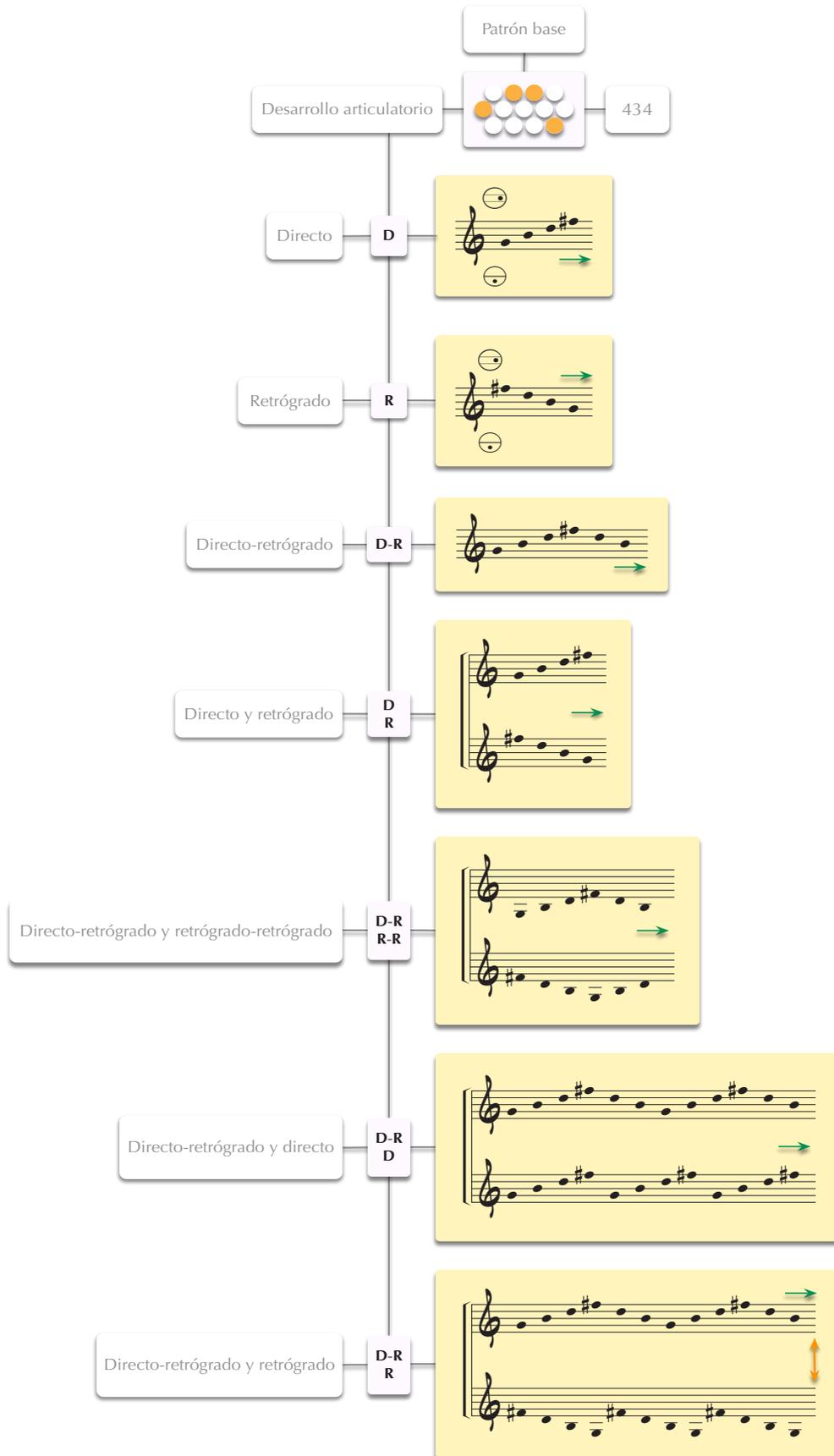
Imágenes (T. Marcos - 1979)



Desplazamiento y reducción rítmica

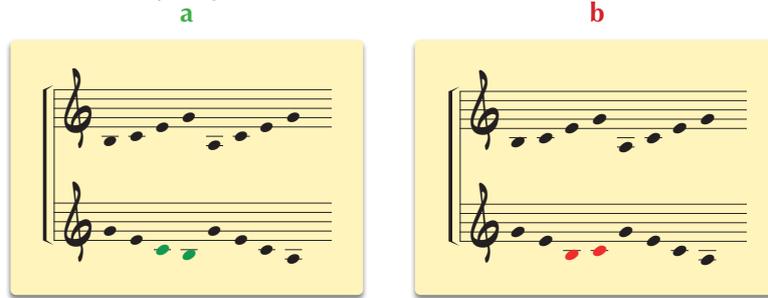


Ejemplo de *fusión rítmica*



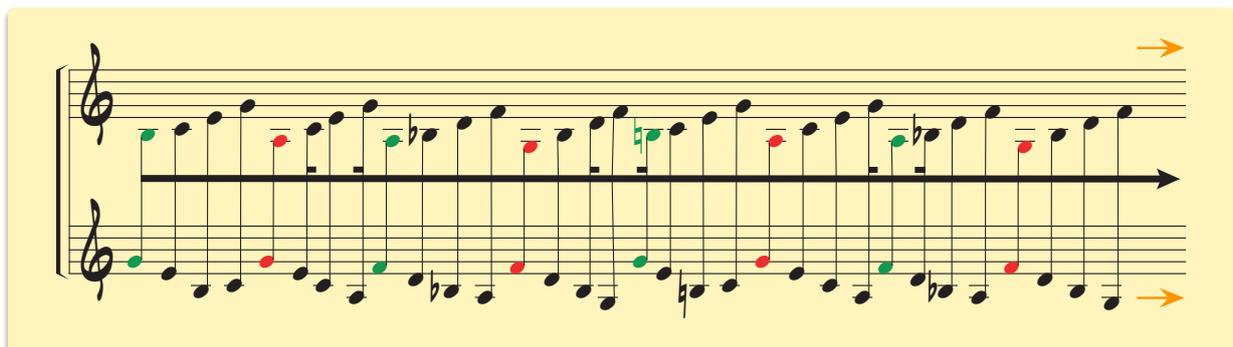
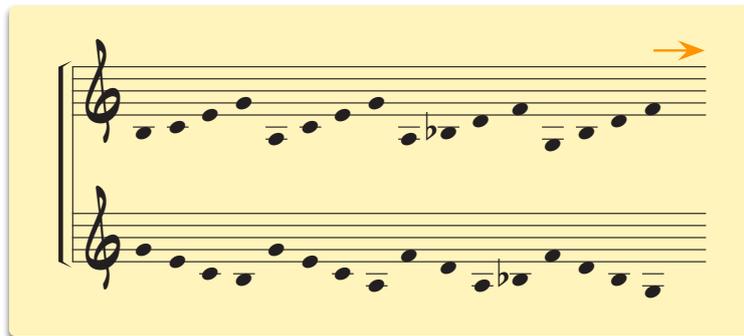
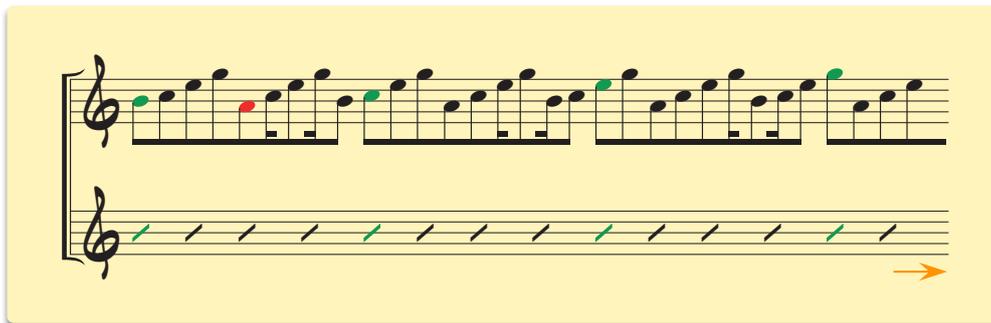
Ver ejemplo en las páginas siguientes y [página e23](#)

Ejemplo de sincronización *inversa*<sup>13</sup>



Facilitación (b) en movimientos rápidos (*correlatividad digital...*)<sup>14</sup>

Distintas posibilidades



<sup>13</sup> Sincronización de un patrón simultáneamente con su retrogradación...

<sup>14</sup> En movimientos rápidos es factible *sacrificar* el diseño del patrón (menos perceptible...) en busca de una mejor *automatización* y *articulación* sonora.

### Ejercicios de sincronización inversa

Two staves of music in treble clef. The top staff has a red dot on the first note. The bottom staff has an orange arrow pointing right at the end.

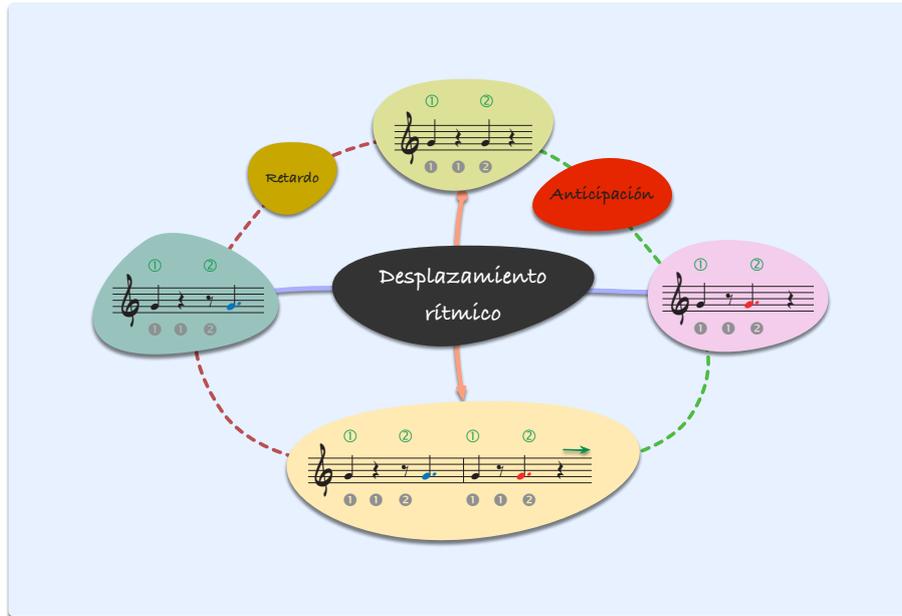
Two staves of music in treble clef. The top staff has a red dot on the first note and green dots on the 3rd and 5th notes. The bottom staff has an orange arrow pointing right at the end.

Two staves of music in treble clef. The top staff has a red dot on the first note and green dots on the 3rd and 5th notes. The bottom staff has an orange arrow pointing right at the end.

Two staves of music in treble clef. The top staff has a red dot on the first note and green dots on the 3rd and 5th notes. The bottom staff has an orange arrow pointing right at the end.

Two staves of music in treble clef. The top staff has a red dot on the first note and green dots on the 3rd and 5th notes. The bottom staff has an orange arrow pointing right at the end.

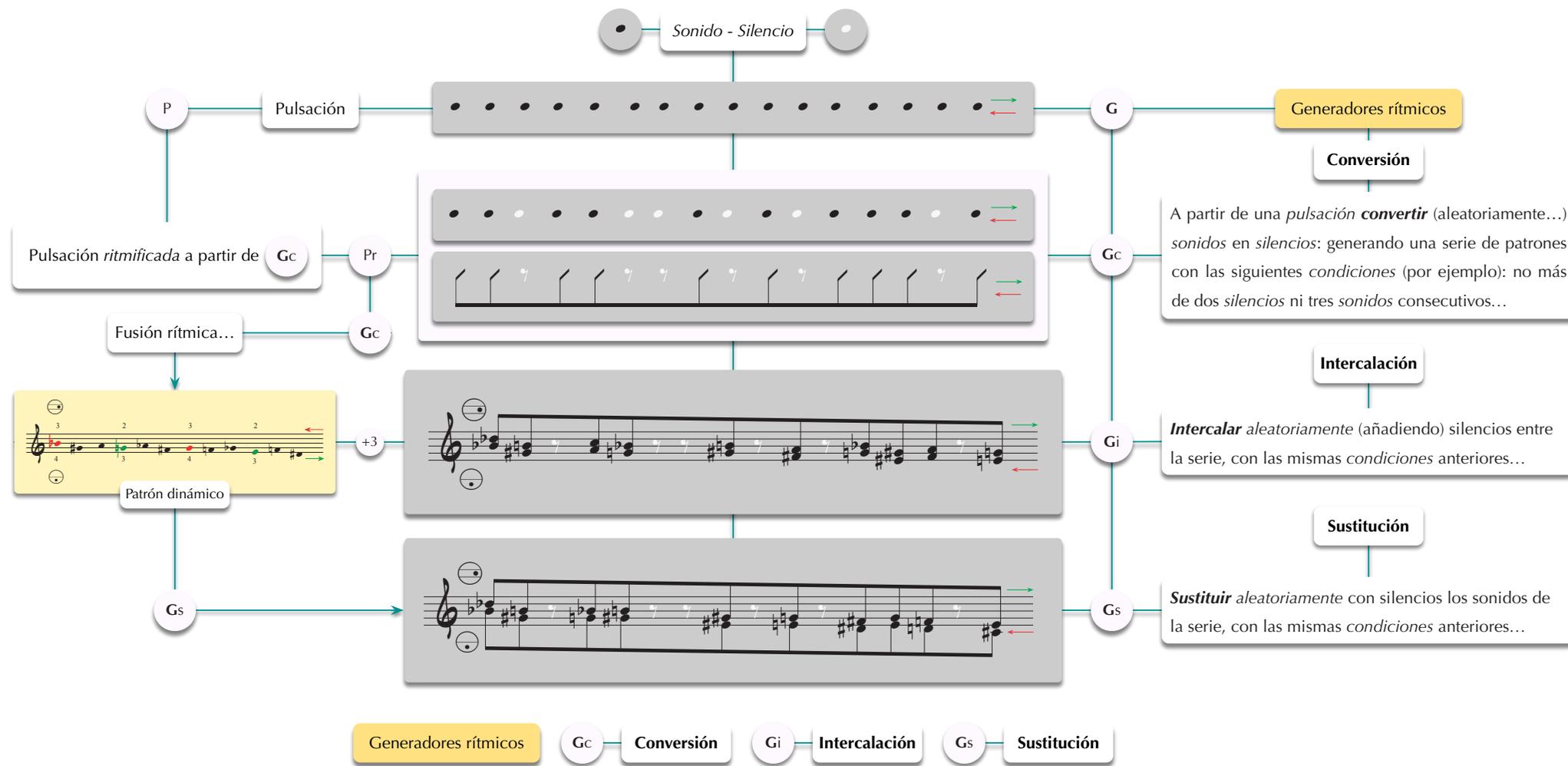
### Desplazamientos rítmicos



### Anticipaciones-Retardos

A grid of ten musical examples, arranged in two columns and five rows, illustrating anticipations and delays. Each example is on a yellow background and includes a musical staff with notes and fingerings (1, 1, 2). The examples show various rhythmic patterns with notes shifted to the left (anticipation) or right (delay) relative to the expected timing. The first four examples in each column show a sequence of notes with increasing anticipation or delay. The fifth example in each column shows a more complex pattern with multiple notes and fingerings.

Ejemplo: inclusión de silencios



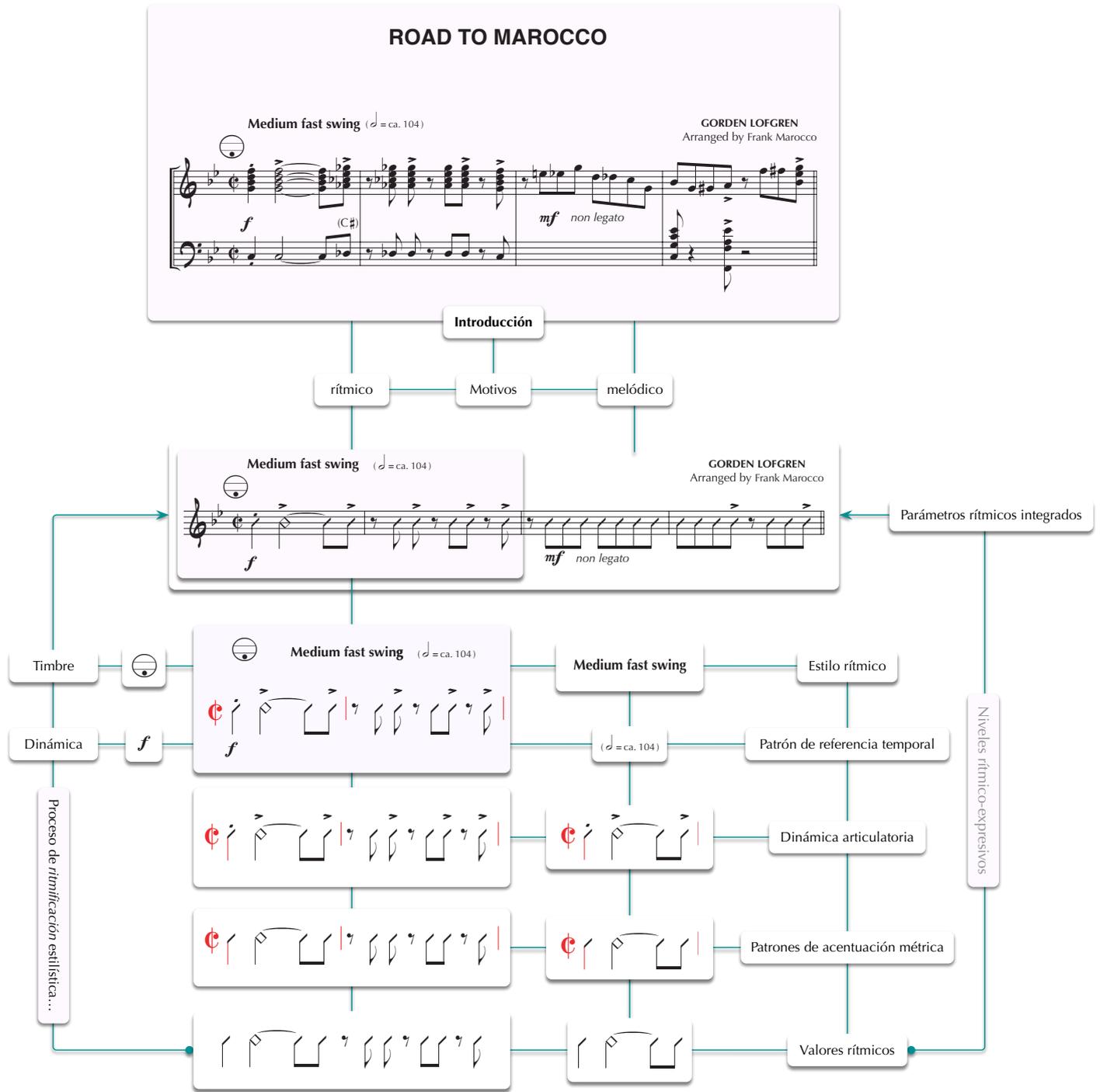
### Ejercicio

(Contexto) Activador: **sustitución**

The diagram shows two levels of substitution. The top level is 'Sonido - Silencio' (Sound - Silence), represented by a circle with a black dot on the left and a circle with a white dot on the right. The bottom level is 'Sonido A - Sonido B' (Sound A - Sound B), represented by a circle with the letter 'A' on the left and a circle with the letter 'B' on the right. Lines connect the top level to the bottom level, indicating that 'Sonido' is substituted by 'Sonido A' and 'Silencio' is substituted by 'Sonido B'.

The three musical staves illustrate the application of substitution in a rhythmic context. Each staff consists of two staves (treble and bass clef) with a yellow background. The top staff shows a sequence of chords in the treble clef and a sequence of chords in the bass clef. The middle staff shows the same sequence of chords in the treble clef, but with some chords replaced by rests (silences) in the bass clef. The bottom staff shows the same sequence of chords in the treble clef, but with some chords replaced by single notes in the bass clef. Red and green arrows point to the end of each staff, indicating the end of the sequence.

El ejercicio se plantea sobre la base de una *pulsación* (como *referencia* temporal), al igual que en el ejemplo de la página anterior, a partir de la cual se generan tres muestras del concepto (generativo) de *sustitución* aplicado de distintas formas: *sustitución* de los silencios (aleatoriamente intercalados en la pulsación), simultáneamente a la pulsación *métrica* convertida en ritmo (sonorizada...) y *ampliando* (temporalmente) la pulsación *rítmica*. Ver otro [ejemplo](#) similar algo más desarrollado creando una textura.



Ejemplo (análisis rítmico)

Ejemplo de *fusión rítmica*<sup>15</sup>

The diagram illustrates the process of rhythmic fusion through five stages:

- Top Staff (White):** A complex melodic line in 3/4 time, featuring various rhythmic values and phrasing.
- Second Staff (Yellow):** A simple ascending and descending scale.
- Third Staff (Yellow):** A rhythmic pattern consisting of stems and beams, representing a specific rhythmic structure.
- Fourth Staff (Yellow):** A scale with a sharp sign on the final note, indicating a key signature change.
- Bottom Staff (White):** The final fused melodic line, which combines the scale from the second staff with the rhythmic pattern from the third staff.

<sup>15</sup> Aquí podríamos hablar de *fusión melódica*: un mismo patrón melódico (retrogrado...) se implementa (*fusiona*) a uno rítmico...

Ejemplo

SONATA - FANTASIA Normand Lockwood © 1965 Costello Music<sup>16</sup>

SONATA - FANTASIA

Normand Lockwood

© 1965 Costello Music

Patrón rítmico

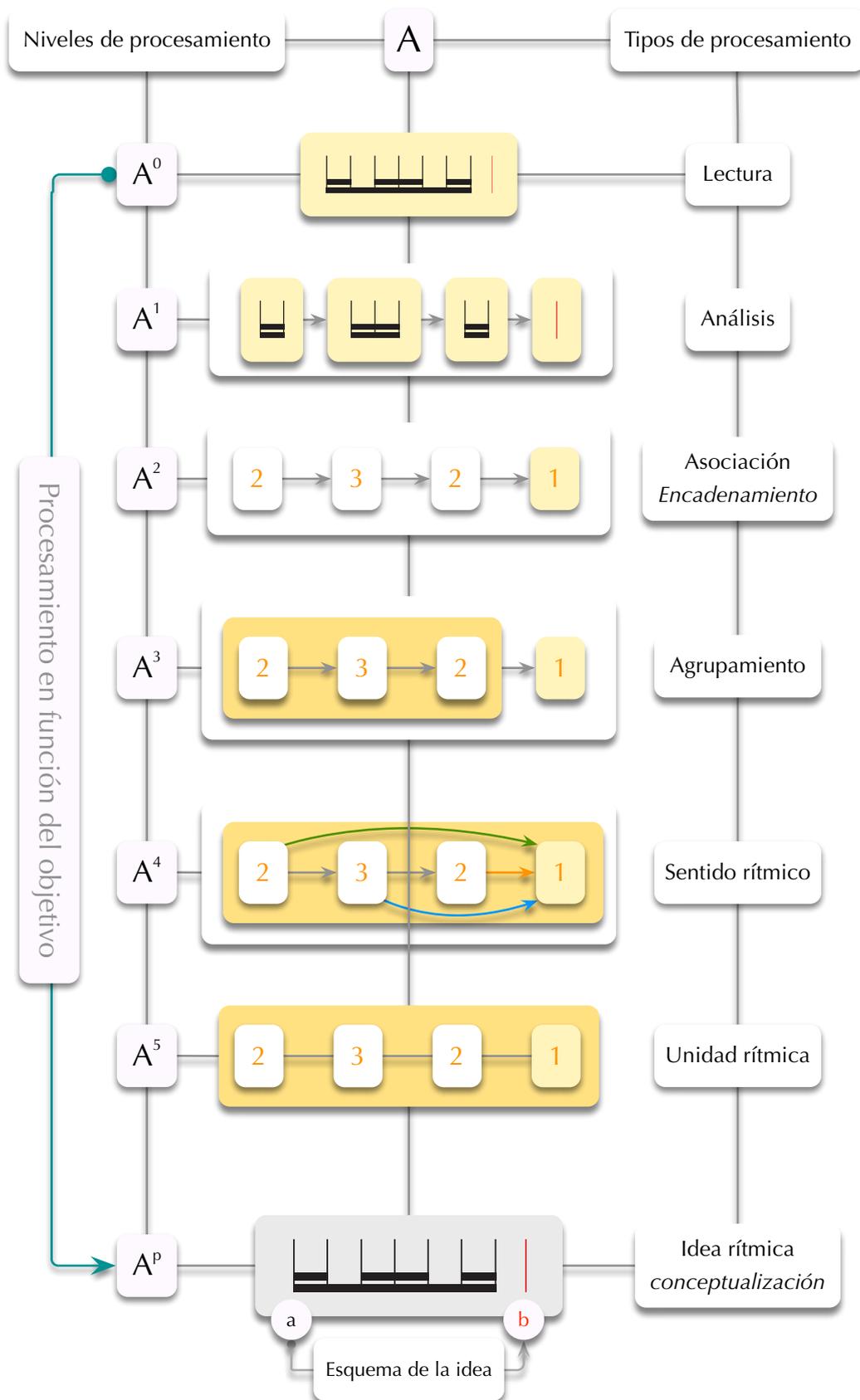
Serie tonal

Agrupamientos y espacialización

<sup>16</sup> [Ver más...](#)

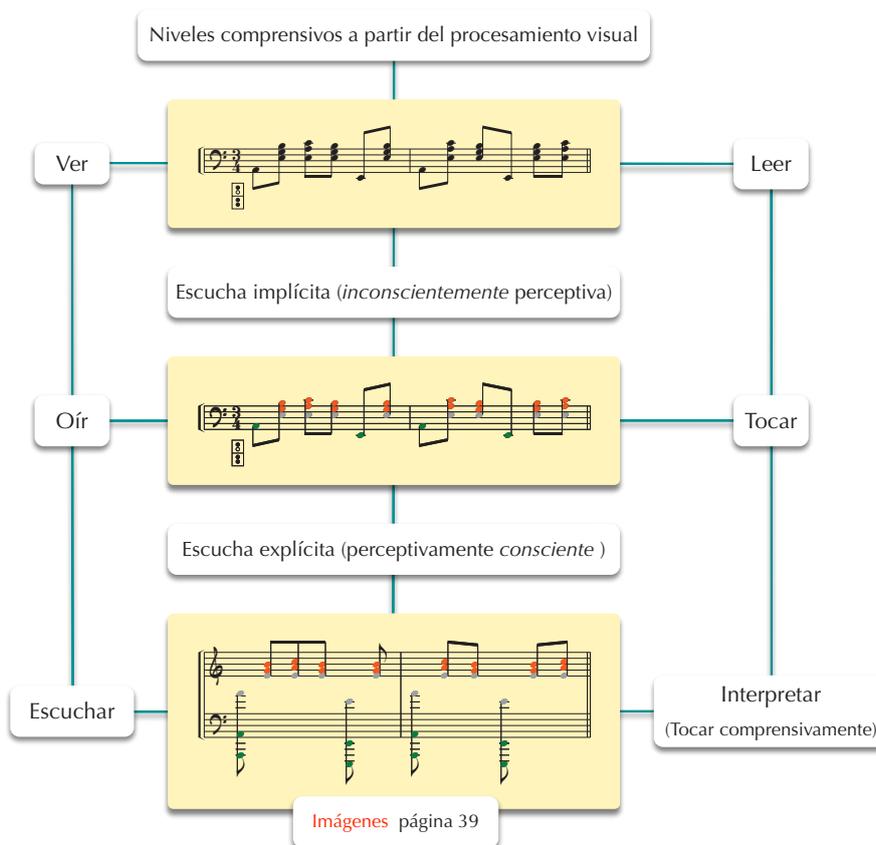
Ejemplo

(Ver zoom (ampliación -reducción) en [página e4](#))



### Ejemplos perceptivos en MII:

Imágenes (página 39)



Los niveles comprensivos no implican una catalogación de *valores* sino de *funciones*. El procesamiento (y nivel *comprensivo*) se realizará en función del objetivo que propongamos: **reproducir** la textura rítmica, **interpretar** su posible sentido expresivo, utilizarla como textura rítmico-armónica para **improvisar sobre ella** a partir de su procesamiento auditivo (no visual...), etc.

### 1ª Impresión (página 28)

MI

MIII

1ª Impresión página 28

### Ejemplos de patrones rítmicos con MII

Imágenes

Ejemplos de texturas rítmicas a partir de patrones (fórmulas) de acompañamiento en relación 2/3 (binario/ternaria): la distribución de acentuación entre la combinación rítmica de bajos y acordes (en el MII) permitirá percibir una textura polirrítmica de fondo como base de la improvisación...

Fórmulas rítmicas

5 2

5 2 3 2

Variante

5 2 3 2 3 2

4 2 3 2 3 2

+

4 2 3 5 2 3

=

4 2 3 2 3 2 4 2 3 5 2 3

3 2 4 3 2 4

Ampliación

Variante

Imagen Retrospectiva

7  $\text{♩} = 144/152$

*mp non legato*

195

Ejemplo de distribución rítmica entre manuales

25

*p cresc.*

21

247

*mf*

Desplazamiento y reducción rítmica

27

*p cresc.*

Ver ejemplos: Imágenes 1º Impresión

96

*f*

1º Impresión

### Ejemplo de extracción rítmica

**ROAD TO MAROCCO**

Medium fast swing (♩ = ca. 104) GORDEN LOFGREN  
Arranged by Frank Marocco



The image shows a musical score for 'Road to Morocco' by Gordon Lofgren, arranged by Frank Marocco. It is in a medium fast swing tempo (quarter note ≈ 104 bpm). The score is presented in two staves: piano (top) and bass (bottom). The piano part starts with a forte (f) dynamic and includes a C# chord marking. The bass part starts with a mezzo-forte (mf) dynamic and is marked non legato. The key signature has two flats (Bb and Eb).

Medium fast swing (♩ = ca. 104) GORDEN LOFGREN  
Arranged by Frank Marocco

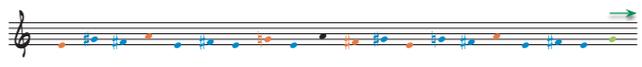


This image shows a single-staff musical score for 'Road to Morocco', likely representing the piano part. It maintains the same tempo and key signature as the previous score. The dynamics are marked as forte (f) and mezzo-forte (mf) non legato.

### Lluvia (Sofía Martínez)



A series of rhythmic patterns for 'Lluvia' represented by vertical lines and stems. The patterns include eighth notes, quarter notes, and eighth rests, some with accents.



A musical staff showing notes corresponding to the rhythmic patterns above. The notes are color-coded to match the stems in the patterns above.

♩ = 104  
legato



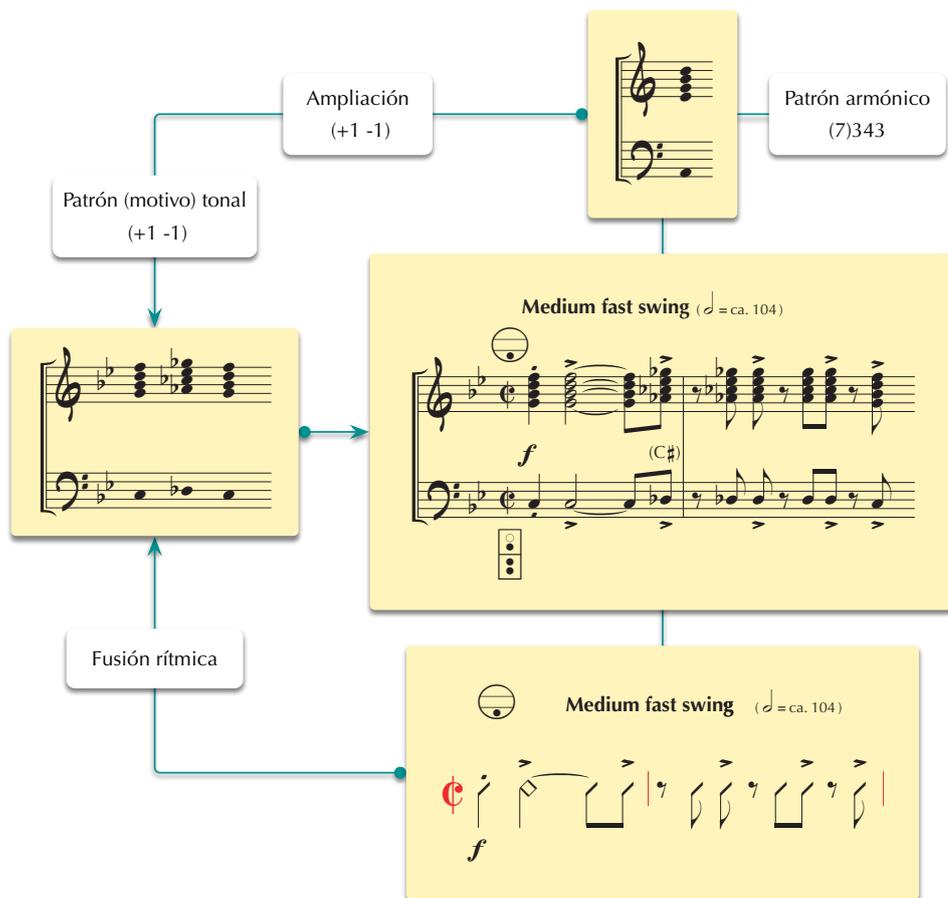
A musical staff for 'Lluvia' by Sofía Martínez. It is marked with a tempo of 104 bpm and a legato dynamic. The staff contains a sequence of notes with various rhythmic markings, including eighth notes, quarter notes, and eighth rests.

Ver [página e7](#)

### ROAD TO MAROCCO

Medium fast swing (♩ = ca. 104)

GORDEN LOFGREN  
Arranged by Frank Marocco



**Ejercicio:** combinar los dos elementos del patrón armónico aleatoriamente sobre el esquema rítmico

Ejemplo de *fusión rítmica*

A diagram illustrating the fusion of two musical elements. On the left, a melodic pattern is shown on a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are G4, A4, B4, C5, and D5. On the right, a rhythmic pattern is shown on a staff with a treble clef, consisting of a sequence of eighth notes. A blue line connects the two boxes, indicating their combination.

x4

A single staff of music showing the first fusion example repeated four times. The notes are colored red, green, and blue to indicate their origin from the original patterns. The staff is highlighted with a yellow background.

x8

ciclo

A single staff of music showing the second fusion example repeated eight times. The notes are colored red, green, and blue to indicate their origin from the original patterns. The staff is highlighted with a yellow background.

Otro ejemplo

A diagram illustrating the fusion of two different musical elements. On the left, a melodic pattern is shown on a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are G4, A4, B4, C5, and D5. On the right, a rhythmic pattern is shown on a staff with a treble clef, consisting of a sequence of eighth notes. A blue line connects the two boxes, indicating their combination.

Ver [páginas e10 y e11](#)

[deconstructing accordion](#) (2000-2011) by Claus-Steffen Mahnkopf ([minuto 2](#)) 🎹

asthmatisch

14

5:3

4:5

13/8

7:6

Al igual que en otros autores, interesados por la exploración tímbrica del instrumento (Olczak, Verdú, Norgard, Rojko, etc) resultará interesante para el improvisador leer las indicaciones interpretativas de esta obra para extraer ideas (generativas, tímbricas, texturas, indicaciones *expresivas*, etc.) con las que experimentar rítmicamente y desarrollar la imaginación, además de ampliar y desarrollar un repertorio de recursos generativos, planteamientos constructivos, concepciones estéticas, etc.

REFERENCIAS (en preparación):

[Antiguas fichas de trabajo sobre improvisación](#)

[Recopilación fichas improvisación \(impro@cordeon\)](#)

Obras citadas: [Alone](#), [Anatomic safari](#), [Flashing](#), [Sonata-fantasía](#), [Toccatas 1-2](#), [Alberto Bernal \(4 principios\)](#)

[Método \(1-23\) ejemplo rítmico](#)

Fusión rítmica: [Sonata-fantasía hoja pdf - html](#), [Ejemplo \(Introducción\)](#)

Fuente: [Articulación \(rítmica\)](#)

Pulsación dinámica: [Anatomic safari](#), [Flashing](#)

Ficha improvisación: [Simetría motora](#)

Percepción rítmica (MII): [Imágenes](#): página 40

Espacialización (rítmica) de una frase (distribución entre manuales): [Flashing](#): página 9

Ejemplo de textura rítmica: [Herman Rechberger: Minirendezvous \(1989/90\)](#)

Grafías (ejemplos Unleashed, [Accordica III](#), etc.

<http://novedades acordeon>

<https://improacordeon.com>

**Índice****Símbolos**

4 principios e25

**A**

aceleración i7, e6  
 acentuación i3, i6, i7, i8, i10, e1, e3, e5  
   dinámica i3, i6, i7, i8, i10, e1, e3, e5  
 activadores de procesos generativos i4  
 agrupamientos  
   de patrones 4, i3  
 aleatoriedad l-2, i3, i11, i12, e2  
 Alone i5, e25  
 Anatomic safari i10, e25  
 Anatomic Safari i1  
 anticipación i1, i11, e5, e6  
 arrítmico i1, i4, e5, e6

**B**

Bach i2  
 base de conocimientos i4  
 bending i1  
 Bloques motores i8

**C**

cambio (rítmico) de registros i4  
 capacidades i1, i2  
   perceptivas i1, i2  
 capa rítmica i9  
 características distintivas i1  
 Carlos Núñez i13  
 CCG i13  
 Claus-Steffen e24  
 código morse i3  
 Componentes rítmicos l-2, i3  
 concepción del ritmo i3  
 concepciones estéticas e24  
 concepto  
   de aleatoriedad i12, e2  
   de error i11  
   de interpretación i5  
 Concepto  
   de estilo rítmico l-2, e3  
 Conceptos e6  
   de carácter e6  
   generativos e6  
   rítmicos e6  
 conceptualización l-2, i6, e6  
   rítmica l-2, e6  
 connotaciones socio-culturales i4  
 Consello da Cultura Galega i13  
 conservatorio i2  
 contexto i1, i2, i5, i6, i9, i12, e1, e3, e6  
   desordenado e1  
   estilístico i12  
   métrico i2  
 contextualización e6  
   significativa e6  
 contextualmente significativo i5  
 contorno melódico i1  
 corazón i4

correlatividad digital e10  
 creatividad i11

**D**

deconstructing accordion i8, i9, e24  
 dedo i2  
 Definición de conceptos en los procesos generativos l-2, i4  
 De gaitero a gaitero, transcripciones e análise i13  
 densidad i3, i5, i7, i9  
   rítmica i3, i7, i9  
   sonora i5  
 desorden i12  
 desplazamiento i9, e5, e6, e8  
   rítmico i1  
 Desplazamientos  
   rítmicos e12  
 desviador 4  
 desviadores 4, e26  
 discurso colectivo i11  
 distorsión rítmica e6

**E**

educación i7, i13  
   igualitaria i7, i13  
 Ejemplos perceptivos en MII e19  
 Electric Masada e6  
 El labrador y sus hijos e6  
 envolvente de ataque i6  
 Erkki Jokinen i5  
 errores de atención 4  
 Esopo e6  
 Espacialización e25  
 esquemas  
   generativos e5  
 Estudio 1984 i13  
 Et Expecto i8  
 extracción rítmica e21

**F**

Facilitación e10  
 feed-back i1  
 feed-before i1  
 fluctuación temporal i9  
 Frank Marocco e3  
 fraseo dinámico i6  
 Fuelle e25  
 función i1, i2, i3, i5, i6, i7, i8, i12, i14, e2, e3, e5, e6  
   rítmica i1, i2, i3, i5, i6, i7, i8, i12, i14, e2, e3, e5, e6  
 fusión rítmica i1, i2, i7, e1, e2, e9, e16, e23, e25

**G**

gaita i13  
 generación i1, i11, e1  
   automática i11  
   de patrones  
     rítmicos  
       regulares e1  
 generador i3, i6, i10, e1, e3, e5  
   rítmico l-2, i6, i10, e1, e3  
 Generadores i9  
   motores i9  
 Giga e6

Globokar e6  
Gorden Lofgren e3  
GPRTR i1

**H**

hormigonera i10

**I**

1ª Impresión e19  
idea musical i4  
Imágenes e8, e19, e25  
imprevisible i11  
imprevisiblemente i11  
impro@cordeon e25  
improvisación l-2, 4, i1, i2, i3, i4, i5, i6, i7, i8, i9, i10, i11, i12, i13, e5, e6, e25  
  colectiva i11  
  grabada i2  
  melódica i2, i13  
  (puramente...) rítmica i3  
improvisador 4, i1, i2, i3, i4, i5, i7, i8, i10, i11, i12, i13, e5, e24  
  -compositor i2  
  generador i3  
  generativo i2  
inclusión  
  de silencios e13  
incoherente i11  
influencia estilística e5  
inter-acción colectiva i11  
intercalación e6  
intérprete i1, i2, i3, i4, i7, i11, i12, i13, e5, e6  
  reproductivo i2  
  reproductor i3  
irracionalidad i12  
isodinámica i6  
isométrico i2  
isorrítmico i2  
iteración  
  inclusiva 4  
iterativo 4

**J**

Jacobi e6  
jarrón de Rubin i13  
jazz i2, e3, e5  
  estilístico i2  
jerarquías de valores 4  
John Zorn e6  
Jukka Tuensuu i13  
Jürgen Gantzer i5

**L**

latencia i1, i2  
  de respuesta i1, i2  
latencia de respuesta i1, i2  
lectura zigzagueante 4  
libremente i4  
limicapacidades i2  
limitaciones i1, i2, i5  
limitaciones cognitivas i1  
Lluvia e7, e21  
Lo imprevisible i11

lo incoherente i11  
Lundquist i12, i13, e6, e8

**M**

manuales (unítonos...) i1  
márgenes i5  
  de definición i5  
  interpretativos i5  
márgenes de definición i5  
Messiaen i9  
Metamorphoses e8  
Meter as Rhythm i1  
Micro-macroestructuras temporales i10  
modo l-2, 4, i3, i4, i6, i8, i10, i12, e5  
  aleatorio l-2, 4, i3, i4, i6, i8, i10, i12, e5  
Modos i9  
música i3, i4, i6, i7, i10, i12, i13, e3, e5  
  concreta i3, i4, i6, i7, i10, i12, i13, e3, e5  
Music about Life i2, i8, e4  
Music about Life, an attempt at self e4  
música concreta i4

**N**

nivel motor i1  
Nordheim i13  
Norgard i10, e24  
Normand Lockwood i10, e17

**O**

Olczak e24  
Ole Schmid i8  
Ole Schmidt e8  
originalidad  
  creativa i5  
  de lo imprevisible i11  
Ortega e5  
oyente i1, i2  
  experto i2

**P**

paréntesis 4  
partitura i2, i4, i5  
patrones  
  aleatorios e1  
  rítmicos  
    con MII e20  
    irregulares e1  
    significativos 4  
patrones rítmicos i1, i6, i7, e1, e20  
  con MII e20  
patrón rítmico i1, i2, i4, i7  
Percepción rítmica e25  
Per Norgard i10  
Phantasie 84 i5  
Phantasmagorien i1  
planos paralelos 4  
polirritmia i10  
politemporalidad e6  
Polka e6  
postimagen auditiva i9  
potencial creativo i7  
procesamiento  
  en paralelo 4  
  en tiempo real i5

proceso 4, i1, i5, i6, i7, i11, i12, e3, e6

acumulativo i12

procesos i1, i4, i11

generativos 1-2, i4

rítmicos i12

aleatorios i12

Psicología del Ritmo i1

público 4, i2, i8, i11, i12, i13, e3

experto i2

general i2

pulsación i4, i6, i7, i10, e1, e3, e5, e14

dinámica e25

métrica i6, e14

rítmica e14

puntillísticamente i5

puntillístico i5, e6

puntos de sonido i5

## R

ralentización e6

reciclar intérpretes en improvisadores i4

recursos i1, i4, i5, i7, i10, i11, e5, e24

generativos i11, e24

genéricos i11

compatibles i11

interpretativos i4

reducción i9, e4, e6, e18

reducciones rítmicas i1

registros i4, i6

cambio (rítmico) de registros i4

repetición i11, i12, e1, e6

aleatoria i12

Representaciones mentales i8

retardo e5, e6

retroalimentación i1

retrogradación e1, e10

retrospección i1

reexpositiva i1

Ricardo Portela i13

ritmificación melódica i1

ritmo i1, i3, i4, i6, i7, i8, i9, i12, e5, e14

cardíaco i4

ROAD TO MAROCCO e3

Rojko i7, e6, e24

rol del improvisador i5

ruido i2, i13

## S

Saltarello e6

Sánchez Verdú i13

Schmidt i13, e8

sentido i1, i5, i11

cambio de sentido i1

serie i1, i2, i4, e1, e3, e5

significado i1

silencio i2, i3, i8, i9, i10

sincopación e5

sincronización e5, e6, e10, e11

inversa e10, e11

Sofía Gubaidulina i8

Sofía Martínez e7, e21

solapamiento temporal e6

SONATA - FANTASIA e17

Sonata-fantasia i10, e25

sustitución i6, e14

## T

tema rítmico i1

aspectos temporales asociados i1

tempo e5, e6

tendencia al orden i12

textura i2, i5, i7, i8, e3

de densidad puntillística progresiva i5

puntillística i5

rítmica i7, i8, e3

tiempo i1, i2, i3, i5, i6, i7, i8, i9, i10, i12, e6

real i1, i5, i8, i9, i12, e6

tiempo real i1, i5, i8, i9, i12, e6

Tocata No 2 i8

Torbjörn Iwan Lundquist e8

tortilla de patatas i2

TPAM i5

TPDP i5

Trama concéntrica i5, i9, e5

transcripción i2

tribunal de conservatorio i2

## U

UAG i5

unidad

conceptual i4, i5, i8

de activación i5

generativa i5

generativa i5

unítonos i1

## V

Vals e6

Verdú i13, e24

visoescuchar i7

Volodymyr Runchak e4

## Z

zoom e4, e18

Zorn e6

# Aspectos temporales de la improvisación

Musical score for measures 25-27. The score is written on two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The upper staff contains a melodic line with notes colored orange, red, and black. The lower staff contains a bass line with notes colored blue and green. A triangle symbol is placed above the first measure of the upper staff, and the dynamic marking *p cresc.* is written below it. The measure number 25 is written at the beginning of the lower staff.

Desplazamiento y reducción rítmica

Musical score for measures 27-29. The score is written on two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The upper staff contains a melodic line with notes colored orange, red, and black. The lower staff contains a bass line with notes colored blue and green. The dynamic marking *p cresc.* is written below the first measure of the upper staff. The measure number 27 is written at the beginning of the lower staff.

Revisión: 6 de marzo de 2021

## Contenido

Índice . . . . .	<a href="#">2</a>
<b>Introducción</b> . . . . .	<a href="#">3</a>
Antes de empezar (a modo de justificación...) . . . . .	<a href="#">4</a>
Algunos aspectos temporales de la improvisación . . . . .	<a href="#">i1</a>
Componentes rítmicos . . . . .	<a href="#">i3</a>
Algunas consideraciones . . . . .	<a href="#">i3</a>
Definición de conceptos en los procesos generativos . . . . .	<a href="#">i4</a>
Acentuación: la <i>Intensidad</i> como parámetro estructurador . . . . .	<a href="#">i6</a>
Métrica: como patrón estructural capaz de generar texturas temporales improvisatorias . . . . .	<a href="#">i7</a>
Valores y duraciones (la <i>duración</i> como aspecto temporal del sonido) . . . . .	<a href="#">i8</a>
Silencio (como elemento estructural) . . . . .	<a href="#">i8</a>
Algunos conceptos rítmico-temporales más . . . . .	<a href="#">i9</a>
Cuestiones sobre aleatoriedad e impredecibilidad . . . . .	<a href="#">i8</a>
<b>Ejercicios y ejemplos</b> . . . . .	<a href="#">e0</a>
Aplicación de generadores rítmicos . . . . .	<a href="#">e1</a>
<i>Fusión</i> rítmica . . . . .	<a href="#">e2</a>
Concepto de <i>estilo</i> rítmico . . . . .	<a href="#">e3</a>
Notas . . . . .	<a href="#">e5</a>
Conceptos generativos rítmicos . . . . .	<a href="#">e6</a>
Ejercicio de conceptualización rítmica . . . . .	<a href="#">e6</a>
<b>Índice alfabético</b> . . . . .	<a href="#">e28</a>
<b>Notas al pie</b> (finales) . . . . .	<a href="#">e29</a>

# Introducción

(pendiente de revisión -7 de marzo de 2021-)

**Antes de empezar** (a modo de justificación...)

El texto de esta ficha, aunque posteriormente revisado y reajustado, podría decirse que, en principio, ha sido *estructuralmente* improvisado 😬. A pesar de la aparente dispersión en la distribución de los contenidos, estos se enlazan y cohesionan al ser tratados (desde una misma perspectiva funcional) como distintos aspectos de un mismo *tema*: <sup>1</sup> **Aspectos temporales en la improvisación**.

La lectura zigzagueante (ya explicada en otras fichas...)<sup>2</sup> trata de representar (o por lo menos no trata de evitar) un acercamiento al pensamiento de planos (capas, niveles...) simultáneos y (al *estilo* conexionista...) paralelos (donde se desenvuelve la improvisación...), y donde los *límites* entre ellos pueden ser cruzados (zigzagueo *arriba-abajo*)<sup>3</sup> de forma que el foco de atención (hilo conductor...) sea móvil, sin perder la cohesión (a pesar de poner a prueba la memoria operativa del lector...): a modo de iteración inclusiva 😬 (improvisando sobre [dentro de...] la improvisación, en este caso *rítmica*), tratando de diluir dicha idea *arriba-abajo* (o viceversa...), evitando las connotaciones asociadas con jerarquías de valores, buscando una idea más *transversal* donde el pensamiento *uya* entre planos paralelos (para-lelos? 😬) sin evitar (inhibir) los (*naturales*...) elementos *desviadores* (por algunos considerados *errores* de atención...), como el que acaba de ocurrir al principio de la línea anterior (😬), que serán procesados como puertas a esos mundos (también *paralelos*)<sup>4</sup> a los que el improvisador difícil-mente se podrá resistir explorar...

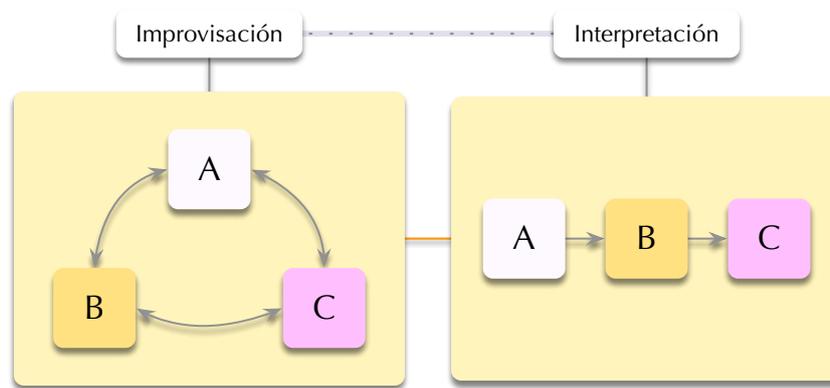
## Algunos aspectos *temporales* de la improvisación:

Sin entrar en consideraciones de carácter más teórico-especulativas,<sup>5</sup> los siguientes ejercicios tratan (desde un punto de vista funcional)<sup>6</sup> el tema rítmico (y demás aspectos *temporales* asociados) en relación con los procesos generativos dentro de la improvisación, analizando algunas de sus implicaciones prácticas: restricciones (temporales) de la *atención* (límites del bucle fonológico en la memoria operativa...)<sup>7</sup>, limitaciones cognitivas generales del procesamiento temporal (como, por ejemplo, el tiempo de activación *-latencia* de respuesta<sup>8</sup> conceptual y motora), anticipación, retrospección *reexpositiva* (a medio y largo plazo) y retroalimentación (a corto plazo: *feed-back* y *feed-before*), velocidad en la transmisión de información, automatización y activación (implementación...) de patrones temporales ya pre-establecidos (por ejemplo, la aplicación de un patrón rítmico -ya sea memorizado o generado al *momento-* a uno melódico: *fusión rítmica*...),<sup>9</sup> generación (y activación...) de patrones rítmicos en *tiempo real* (GPRTR) 😬, fluctuaciones temporales y recursos rítmicos (aceleraciones, anticipaciones-retardos en los desplazamientos rítmicos, *detenciones* temporales, *reducciones* rítmicas, etc.), etc.<sup>10</sup> 😞

La complejidad del tema, así pues, aconseja tomarlo con calma (dándole *tiempo*...) para poder analizar y ordenar los diversos contenidos resultantes de la aplicación práctica de dichos aspectos temporales, en función de los distintos objetivos que nos vayamos planteando: definiendo y adaptando funcional y conceptualmente su aplicación (implementándolos...) dentro de la improvisación.

Aunque (en este contexto temporal) tanto *improvisación* como *interpretación*, son procesos globales que integran simultáneamente sistemas funcionales y procedimientos cognitivos *multimodales* (conceptuales, semánticos, auditivos, visuales, motores, etc.), a la hora del *análisis* y de la *práctica* (ya sea desde la perspectiva de comprenderlos *prácticamente* o practicarlos *comprensivamente*), conviene analizar por separado (individual e independientemente) cada componente y cada parámetro implicado en los ejemplos incluidos en estos ejercicios, con el fin de simplificar los esquemas y contenidos activados de una manera manejable y funcional: por ejemplo, podremos abstraer desde un aparentemente simple<sup>11</sup> *patrón rítmico* que genera una melodía a partir del desarrollo de una serie (*fusión rítmica*), como en el ejemplo de la [página e18](#), o el, no menos *simple*, esquema *isorrítmico* o *isométrico* de un preludio de Bach,<sup>12</sup> y podríamos también analizar como parámetro (contenido) independiente, la *textura* de la *sección rítmica* que sustenta y contextualiza una improvisación *melódica* en una pieza (improvisación...) de jazz estilístico, o filtrar el *tipo* (los límites) de aleatoriedad en la *densidad* rítmica de una improvisación *libre* colectiva 😬.

Extraer el componente temporal (rítmico...) de la música para poder analizarlo y entender su (indisoluble...) función (integración...) dentro de la misma, será pues un primer objetivo de quien quiera desarrollar su habilidad rítmica (*temporal*...) para improvisar: oír, definiendo y ajustando el *filtro temporal* de la música: oír *rítmica-mente*, *temporal-mente*...<sup>13</sup> Analizar estos parámetros y componentes (temporales) de manera aislada facilitará su manejo conceptual de forma que puedan integrarse más comprensivamente con otros parámetros (melódicos, armónicos, tímbricos, etc.), a la hora de entender globalmente tal integración funcional dentro de la improvisación (y, de paso, en la comprensión general de la propia música...). Así pues, de momento (en principio...) empezaremos (temporalmente...) a partir de lo que podríamos considerar como improvisación (puramente...) *rítmica*, desde una perspectiva conceptual y funcional.



*Interpretación vs. improvisación: dos perspectivas (complementarias...)*

### Componentes rítmicos (desde su perspectiva funcional dentro de la improvisación)

Una vez definamos los aspectos temporales más generales de la improvisación con el fin de crear un marco de trabajo conceptual en el que movernos, podremos analizar sus componentes básicos desde dicho punto de vista funcional: *acentuación*, *duración* (valores: sonido-silencio), integración (fusión...) de tales parámetros en agrupamientos de patrones temporales (esquemas métrico-rítmicos), etc.

### Algunas consideraciones (a modo de pequeñas improvisaciones reflexivas... 🤔)

La concepción del ritmo (y del tiempo) no tiene por qué ser necesariamente igual para el intérprete (*reproductor*) que para el improvisador (*generador*), el primero tiene que conceptualizar (re-conceptualizar...) lo que le viene dado (escrito) mientras que el segundo tendrá que crear (o re-crear...) el ritmo en función de distintos parámetros contextuales (aunque a veces, a la inversa, serán estos parámetros los que se condicionen en función del ritmo...), quizá bastará con un mínimo de elementos para que la improvisación sea puramente (literalmente...) *rítmica*: dos simples sonidos (iguales o diferentes...) articulados (improvisados) rítmicamente entre ambos manuales, por ejemplo, o una improvisación tipo (estilo...) *código morse*: un único elemento (parámetro) sonoro (tono...) con un patrón de binario en relación 1/3 -corto/largo-...), un ritmo improvisado (tímbicamente...) mediante el cambio (rítmico) de registros (tímbico) mientras se mantiene pulsado un único sonido, o, forzando un poco las cosas, ¿por qué no?, una improvisación a partir del (emocionante...) anacrúsico ritmo ternario del corazón (no confundir el patrón rítmico (del *latido*) con la (su) *pulsación*)...<sup>14</sup>

Puesto que estas fichas están pensadas para (entre otros objetivos...), por decirlo de alguna manera, contribuir a *reciclar* intérpretes 🤖 en improvisadores 😄<sup>15</sup> (sin que por ello vayan a dejar de ser ni menos ni mejores intérpretes, más bien al contrario...), tales intérpretes deberán re-conceptualizar (al igual que otros conceptos musicales...) algunos aspectos temporales, desbloqueándolos (o ampliándolos...) para que el *paso* (en principio *bidireccional*...) de la interpretación a la improvisación se realice de forma fluida y *liberalizadora*. Para ello el intérprete también deberá re-plantearse algunas otras cuestiones musicales más (de fondo *ideológicas*...), que le permitan reciclar (*liberar*...) todos los recursos interpretativos (conceptuales y procedimentales...) de que disponga, para *convertirlos* y poder aplicarlos (como base de conocimiento) en la improvisación, de ahí que muchos

ejercicios propuestos partan de ejemplos tomados del repertorio estándar propio (original...) del instrumento.

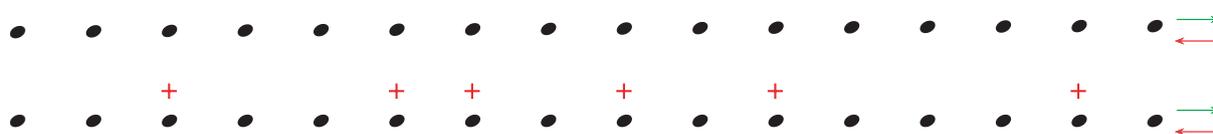
### Definición de conceptos en los procesos generativos (desde una perspectiva rítmico-temporal):

Imaginemos que tenemos que improvisar a partir de determinados *conceptos* (a modo de *activadores* de procesos generativos): unos nos parecerán abstractos, ambiguos, difusos, etc., y otros más precisos y claros, concretos, definidos, etc. Los podremos ordenar o clasificar como claros-difusos, concretos-abstractos, por el grado de implementación musical, por las connotaciones asociadas (emocionales, descriptivas, de carácter, estructurales, etc.), etc. Será distinta la improvisación generada por el concepto de *sucesión* que por el de *pulsación*, el de *regular* (previsible) que el contrario, *irregular* o *aleatorio* (menos previsible), el de *rítmico* que el de *arrítmico*, etc. Unos los interpretaremos como más *libres* o *abiertos*: seguramente improvisaremos con más libertad al oír (o pensar...) *ritmo ternario* que al oír *ritmo cardíaco*. También unos los interpretaremos con más connotaciones socio-culturales y otros más individual y subjetiva-mente. Pero si oímos, por ejemplo: *sucesivo*, *continuo* y *rápido*, cada concepto se contextualizara (se verá influido y co-accionado...) por el siguiente creando una construcción (mental) que formará una *unidad conceptual*, pudiendo ser tan compleja como queramos imaginar, haciéndose cada vez más definida (rígida...) y también limitando más los márgenes de libertad (de acción...). Podemos decir (o pensar) simplemente: *improvisa* (sin ningún adjetivo que lo condicione, ni siquiera el de *libremente*...), o podemos pensar una *serie* de instrucciones (conceptuales...) tan detallada-mente definidas (suponiendo que nuestro vocabulario e *ideario* musical nos lo permitiera...) como cualquier *partitura* (o grabación...) de música *concreta* donde se *fundan obra* y *partitura*, dejando sin sentido el concepto de *interpretación*: la obra es lo que suena, y viceversa.... Entonces, si la *unidad conceptual* sobre la que improvisamos dice, supongamos por ejemplo: **1** toca *puntillísticamente* (breves puntos de sonido...),<sup>16</sup> **2** *sucesivamente* (no simultáneamente...), **3** *distribuidamente* entre los manuales (alternando *-espacializando*...- sucesivamente los *puntos* de sonido entre ambos manuales) y **4** creando una textura que gradualmente (progresivamente...) adquiera más *densidad sonora*, y, supongamos también, que esta *unidad conceptual* que podríamos sintetizar (agrupar como una *unidad de activación generativa* UAG 😊) llamándola, por ejemplo, *textura puntillística de densidad progresiva* (TPDP 😊), la activamos en varios *improvisadores* (virtuales *-programados-* o reales *-auto-programados* y *auto-programables*...), entonces (*supuesta-mente*) podremos observar cómo los *márgenes de definición* (márgenes *interpretativos*...), cambian y varían, produciendo diferencias significativas en el resultado (proceso...) de las (distintas...) *improvisaciones* (aunque se generen a partir de un mismo *principio* -generativo- o *unidad conceptual*), pudiendo diferir unas de otras (tanto cuantitativa como cualitativamente...) debido no solo a la *interpretación* de cada *componente* conceptual de esa *unidad de activación* (UAG 😊), sino al cambio de *definición* de cada concepto al ser combinado (y condicionado...) por los demás; por ejemplo: el concepto de *punto* de sonido al *fusionarse* con un grado de densidad *suave* podrá inducir a producir sonidos individuales (de una sola nota...), mientras que si la densidad crece los sonidos simples podrán convertirse en grupos (intervalos armónicos, bloques, conglomerados, 🍷 etc.) de dos o más sonidos pudiendo ser (progresivamente, según aumenta la densidad...) más graves y más cercanos temporalmente (perceptivamente más rápidos...) de forma que el concepto de *punto de sonido* podrá *transformarse* según se integre y contextualice con los demás (*definiéndose* y haciéndose *-contextualmente-* *significativo*... 🍷 🍷 😊). La energía y complejidad acústica, así

como la densidad sonora (en el sentido de cantidad de información percibida por unidad de tiempo) junto con la *variabilidad* de parámetros interpretativamente *abiertos* (menos o no-definidos...) de esta textura *puntillística*, serán recursos de los que el improvisador podrá echar mano a la hora de *adaptar* esta textura (como un esquema *disponible* y -con la práctica- *accesible*) dentro de una improvisación, de la misma forma (o de forma similar, para no herir susceptibilidades...) que lo hará un compositor al com-poner (poner-con... 😊) una idea musical en la que quiera integrar dicha textura. Nos podemos hacer una idea más clara a partir de diferentes ejemplos de (podríamos considerar...) texturas *puntillísticas* alternadas entre manuales (TPAM 😊): *Phantasie 84* de Jürgen Gantzer, de Erkki Jokinen y *Trama concéntrica* de Jaime Padrós, tan características del instrumento.

**Acentuación:** la Intensidad (*dinámica*) como parámetro estructurador en la organización temporal.

La *dinámica* (desde la perspectiva de relación de *intensidad* entre los sonidos)<sup>17</sup> pone de relieve (en el contexto acústico de la lengüeta libre...) el componente *multimodal* del ritmo, implicando dos parámetros: *intensidad*<sup>18</sup> y *timbre*.<sup>19</sup> El efecto discriminador de la acentuación dinámica (sonidos con o sin acento...) nos permitirá estructurar una simple pulsación en esquemas rítmicos, facilitando la percepción y conceptualización de su organización temporal: patrones sucesivos, regulares, aleatorios (no repetitivos...), progresivos, etc. Así, con el simple parámetro de la *intensidad* (y sus gradaciones *dinámicas*...) podremos convertir una estructura rítmica *regular* en una *aleatoria*, disponiendo como recurso conceptual un simple generador rítmico (dinámico...), por ejemplo:



La dinámica como motor (generador) rítmico de la pulsación

El símbolo + podrá representar (en el contexto de la *improvisación*, no así en la *interpretación* donde las ideas suelen estar *soldadas* en el tiempo...), además de la acentuación dinámica, cualquier otro parámetro o proceso sonoro, generativo, interpretativo, etc. (cambio de articulación, sustitución, prolongación, etc.).

El concepto de *pulsación*<sup>20</sup> como elemento básico de organización (referencial...) temporal activará desde los esquemas auditivos *naturales* más simples (como el *tic-tac* dinámico-binario que podemos percibir al *oír* la regular pulsación *isodinámica* de un reloj...) hasta complejos sistemas temporales a partir de los cuales organizaremos y conceptualizaremos el *tiempo* (musical...): sucesión (como organización temporal...), regularidad, aceleración, densidad rítmica, agrupamientos (perceptivos y motores...) de patrones rítmicos, etc.

**Métrica:** como patrón estructural capaz de generar texturas temporales (improvisatorias...)<sup>21</sup>

Patrones rítmicos de acentuación (conceptual-intencional-expresivo-gestuales<sup>22</sup> o acústico-auditivo-sonoro-perceptivos): rítmico-dinámicos, rítmico-métricos, anticipaciones, retardos, desfases

(interacciones) rítmico-dinámico-métrico-temporales: politemporalidades, polimetrías, polirritmias, etc.

Ritmificación melódica (*fusión* rítmica).<sup>23</sup> Ver notas 5 y 7 (páginas i1 e i2).

Ritmificación de otros parámetros sonoros (tímblica, dinámica, estructura-formal, etc.): abstracción metafórica del concepto *rítmico*: connotaciones referenciales, analogías, extrapolaciones, etc.

Ritmificación estructural (el ritmo como estructura/ción formal...): el ritmo a modo del *acontecer en el tiempo* platónico, como abstracción perceptiva que da forma estructural (o estructura formal) a una obra o improvisación: ritmo de acontecimientos (*sonoros* o simplemente *temporales*), estructuración rítmica (relativa) de los elementos que articulan una obra, tiempo (como parte estructural), fragmento, frase, motivo (como unidad conceptual mínima de estructura temporal), etc. Ver algunos ejemplos (macro-micro-estructurales): [Fantasía](#) de Fermín Gurbindo, [Toccata No 2](#) de Ole Schmid, Sonata "Et Expecto" de Sofía Gubaidulina: [Bloques motores](#), [Representaciones mentales \(html\)](#), etc.

Texturas rítmicas (el ritmo como textura...): polirritmias, polimetrías, politemporalidades<sup>24</sup>, etc.

### Valores y duraciones:

El concepto de *valor* (duración...) se interpreta aquí como desarrollo temporal del sonido...

La *relación* de este *desarrollo* temporal (como *valor* de duración) entre los sonidos podremos conceptualizarla también como *textura* rítmica, donde los patrones de duraciones (sin necesidad de acentuación aparente...) <sup>25</sup> permitirán ir ordenando el fluir sonoro:

### Silencio (desde el punto de vista rítmico):

Como valor de separación (articulación...) entre los sonidos de un patrón o como valor de separación entre patrones o estructuras formales... <sup>26</sup> Si bien poco hay que decir (lógicamente...) del silencio 🤫 (al igual que ocurre con su equivalente en la expresión gestual, poesía, danza...), no ocurre así con sus efectos expresivos, como elemento paradójicamente musical, tan importante (también) en la improvisación. Ver [página e13](#)

### Algunos conceptos rítmico-temporales más (desde la perspectiva de su aplicación en *tiempo real*)

Fluctuación temporal rítmica: de la misma manera que una textura rítmica regular puede ir convirtiéndose gradualmente en irregular o aleatoria, podemos pensar que el tiempo también podrá contraerse o expandirse gradualmente (regular o irregularmente) de forma que percibamos cómo los acontecimientos sonoros que contiene se contraen o dilatan temporalmente: así podremos disponer de dos perspectivas de un mismo concepto-problema: acelerar el ritmo o contraer el tiempo. Ver un ejemplo rítmico de *desplazamiento* y *reducción* <sup>27</sup> en la [página e20](#): imaginemos la idea (el concepto) gráficamente (visualmente) como si un diseño (en el plano espacial...) lo contraemos libremente deformándolo (rítmicamente...).

Densidad (fluctuación temporal de la densidad-tensión rítmica...).<sup>28</sup> La *densidad* rítmica (cantidad y tipo de patrones que se combinan integrados en una textura rítmica) podrá utilizarse como elemento estructurador (desde un punto de vista rítmico).

Generadores rítmicos: de texturas (rítmicas), temporales-formales (estructuras cíclicas, retrospectivas, acumulativas, metafórico-analógicas,<sup>29</sup> etc.)

Generadores motores: patrones motores como generadores rítmicos: digitación-manuación: correlatividad, alternancia, inversiones (motoras), etc.<sup>30</sup>

Modos (patrones) rítmicos (lejos de los modos rítmicos medievales o de [Messiaen](#)...): pensemos en el breve patrón rítmico (que anticipa un periodo silencioso...) del motor de un frigorífico al entrar en reposo,<sup>31</sup> o el emocionante traqueteo del motor de un viejo *tractor* en *ralentí*, y no digamos la increíble polirritmia (politímbica) de una máquina mezcladora de cemento (hormigonera)<sup>32</sup>; cualquiera de estos patrones temporales, como muestras de la infinita variedad rítmica de nuestro entorno (desde el más simple al más complejo, desde el más natural al más artificial), pueden ser conceptualizados desde la improvisación, como *modos* rítmicos; no habrá más que *implementarlos* acústicamente a partir de las posibilidades sonoras del instrumento (fuelle, lengüetas, registros, sonidos percutivos, etc.) y convertirlos en ideas musicales (material sonoro) para improvisar, o en patrones (modos) generativos a partir de los cuales desarrollar ideas: modo (estilo) *hormigonera*? 🤔

Progresiones rítmicas (ver un ejemplo en la Sonata-fantasia de Normand Lockwood)<sup>33</sup>

Micro-macroestructuras temporales<sup>34</sup>

Interacción sonido-silencio como generador rítmico...<sup>35</sup>

Etc.

Los distintos parámetros temporales podrán añadirse y combinarse progresivamente (idea por desarrollar...):

1 Pulsación (a partir de sonidos, no producidos necesariamente por lengüetas...)<sup>36</sup>

2 Pulsación + combinación de valores: subdividiendo o ampliando los elementos de la pulsación sin que esta desaparezca (ya sea como idea o como percepción sonora...)...

3 Pulsación + acentuación: posibilidades generativas de estos dos elementos...

4 Métrica (patrones de combinación de valores + acentuación)

5 Métrica: polimetría y polirritmia (adición vs. división...)

## 6 Generación de texturas rítmicas

7 Etc.

### Cuestiones sobre aleatoriedad e impredecibilidad: 🙈🙈🙈

Lo *imprevisible* no tiene por qué tener nada que ver con lo *incoherente*, 🤔 la idea inesperada podrá integrarse en el flujo de la improvisación simplemente desviando su camino o podrá crear un nuevo camino, el improvisador decide... <sup>37</sup>

Cuando, en un determinado *momento* de la improvisación, predomine la generación automática (motora...) probablemente podrán aparecer ideas imprevistas (en el sentido de que el propio improvisador no sea consciente de -o no *reconozca*...- que pertenezcan a su repertorio base): pudiendo tener la sensación de (*recordar*...!) que nunca las había oído (o tocado), en definitiva, que son *nuevas* para él. Podríamos preguntarnos: ¿de quién son esas ideas?; ¿si no son resultado de la intención del *autor*, quiere esto decir que se las ha encontrado?, o bien, ¿han aparecido *contextualmente* de forma inesperada y casual?, o, ¿puede argumentar el *autor* (improvisador) que ha provocado *intencionalmente* (una situación en la...) que pudieran ocurrir ideas *imprevistas*?, ¿acaso ha previsto lo impredecible...? El improvisador ha trabajado con las ideas que forman parte de su conocimiento base (repertorio conceptual, motor-procedimental, material musical, recursos generativos, etc.), sabe qué hacer con estas cuando aparecen (intencionada o automáticamente), pero con una idea *imprevista* (teóricamente) no dispondrá (en dicho catálogo de recursos...) de medios específicos (pre-aprendidos...) para desarrollarla (o trabajar sobre ella...), por lo que tendrá que *improvisar* (inventarse...) alguno sobre la marcha (o emplear recursos genéricos *compatibles*: repetición, variación, combinación, transporte, etc.), si considera que tales ideas tienen suficiente interés (valor...) para ser integradas (incorporarlas...) en el flujo de su discurso. En la improvisación colectiva (entre integrantes que no se *conozcan* o *prevean* demasiado...) las ideas podrán interactuar (interconectarse...) *imprevisiblemente* entre los componentes (del conjunto) cuando estas (ideas) se quieran integrar en un mismo (único...) discurso *colectivo* y cuando cada miembro permita (o busque...) fusionar las ideas individuales en una inter-acción *colectiva* (inter y auto-influenciable), evitando (individual y colectivamente), o tratando de evitar, lo (ser...) *previsible*, como concepto que choca contra la *creatividad* (o contra la *originalidad*, en el mejor de los casos...) de los procesos generativos. La *experiencia* (bagaje) del público valorará este factor tan importante (la originalidad de lo imprevisible...) de forma que su gran expectativa será que ocurra lo *no previsto* (lo esperado...): lo impredecible-mente imprevisible, aquello (con) de lo que (aún...) no se puede (pensar) hablar, porque no existe. La potencia (poder y fuerza...) de lo deseado: el imprevisible *devenir*... 🤔

El concepto de *aleatoriedad* es algo más simple de definir. Puede ser *intencional*, buscar ideas y procesos complejos de esquematizar, donde resulte difícil reconocer patrones perceptibles que no sean la propia *ausencia* de sí (ellos) mismos: algo así como tocar evitando cualquier patrón reconocible, nada previsto ni nada previsible... Evidentemente improvisar evitando lo previsible requiere mucha práctica y un estado mental (modo...) *aleatorio* 😊, lo que resulta complejo, para un intérprete (improvisador) que tiene que tener los conocimientos muy bien organizados, incluso en *modo* aleatorio (paradójicamente más controlado y consciente...) donde los esquemas mo-

tores (automatizada-mente menos conscientes...) tenderán (en cuanto se les deje un mínimo de libertad, según se desarrolle la improvisación en el tiempo...) a re-ordenarse en esquemas organizados previsibles que el improvisador tendrá que pre-ver, percibir (reconocer...) y evitar, ajustándolos (en tiempo real...), rectificando y transformando (*aleatorizando, randomizando, imprevisibilizando...* 🤖) el fluir aleatorio sin dejar de tener en cuenta el marco contextual donde se genera (o que genera...) la improvisación, digamos, el contexto *estilístico* donde se genera y percibe la *coherencia* del proceso... En definitiva, el improvisador tendrá que monitorizar esa *tendencia al orden* de su conocimiento (semántico, procedimental-motor, expresivo, etc.), producto de la organización con la que ha asimilado y consolidado dicho conocimiento,<sup>38</sup> inhibiéndola en lo posible mientras, simultánea-mente, tratará de desinhibir los esquemas (principalmente mentales, aunque también motores...) que bloquean la expresión del descontrolado desorden caótico del ritmo, tan importante estéticamente en la comunicación del arte *temporal* (como la música...): nada más (humanamente) divertido (tan emocionante como arriesgado...) que jugar con el control (mental...) y manejo (motor...) de esa conflictiva irracionalidad inherentemente humana en (dentro de) los límites de la incertidumbre, donde se funden (y con-funden) las emociones con el conocimiento (la razón), y de donde fluye la siempre in-esperada e im-previsible solución al conflicto. Véase, como (micro) ejemplo de este planteamiento, cómo (en un proceso *acumulativo...*) Lundquist resuelve (cromáticamente...), en los compases 7/8, la primera frase de su *Metamorfosis* (obsérvese cómo *pre-para* con la *ampliación*, en el comienzo del compás 6, del motivo final en el segundo tiempo del compás cuatro), 🤖 o véase también cómo resuelve Padrós (de forma más perceptivamente *racional...*) la incertidumbre de la primera frase (también *dinámicamente* acumulativa...): ver nota al pie 23, en la [página i9](#).

En relación con los procesos rítmicos aleatorios y sus posibles consecuencias estético-perceptivas en el oyente, se podría hablar del efecto (como concepto estético...) de saturación ([saciedad](#)) semántica que estas texturas pueden producir. El improvisador tendrá que tener en cuenta (diríamos andarse con cuidado...) al utilizar (jugar con) este (interesante y peligroso...) recurso generativo que representa la (llamemos) *repetición aleatoria*, teniendo siempre en cuenta su efecto (o mejor dicho sus diversos y a menudo contradictorios o, en el peor de los casos, indeseados efectos...) en el oyente. La saturación semántica que este recurso puede producir perceptivamente (en el oyente) cuando se utiliza sin ninguna función específica (sin buscar ningún objetivo con la misma), puede crear la paradójica ambigüedad perceptiva de convertir (invertir) la *forma* en *fondo* (sintetizando un poco las cosas), jugando con la *involuntaria* percepción natural del oyente, lo que si por un lado puede llevar a inducir a este (el público...) un (estéticamente) interesante estado emocional de *trance*, también puede convertirse en un simple efecto (reversible) no deseado, tipo *jarrón de Rubin* auditivo, donde lo *esencial* (de repente, en un *parpadeo* auditivo...) pueda convertirse en *accesorio* (y viceversa...): imaginemos una improvisación de *gaita* donde una simple melodía es continua y repetitivamente *ornamentada*: el riesgo de saturación (semántica) que quizá provoque en el oyente, hará que este (quizá como mecanismo de defensa neurológico -y estético...- 🤖) pueda acabar poniendo atención no en la improvisación melódica sino en el bordón que sustenta dicha improvisación, convirtiendo esta (la improvisación) en una textura de fondo sobre la que (de forma inesperada, inconsciente, involuntaria...) se imponga (superponga) un infinito y (*bocinantemente*) plano (no por ello menos estéticamente interesante...) *ronco* sonido, y donde

tal efecto, pueda llegar a ser tan alucinante para el público como indeseadamente frustrante... para el improvisador; o pongamos también por caso, aquel intérprete que saturando de *ornamentación* una pieza o melodía barroca, consiga que el oyente se centre en oír (desviando inconscientemente la atención...) el (enmascarado) *ruido* (tan natural como el de la *respiración* humana...) <sup>39</sup> producido por el mecanismo del instrumento (que pasaría a un primer plano) sobre un fondo de *textura* (como eufemístico *ruido*...) musical. Nada más triste que la *música* (no deseada) convertida en *ruido* cuando el oyente (público...) deja de ser el *referente*...

Puede observarse lo que sería una representación gráfica de esta idea en el estupendo y ejemplar libro editado por el Consello da Cultura Galega (CCG): [Ricardo Portela. \*De gaitero a gaitero, transcripciones e análise\*](#) (Carlos Núñez, 2020). <sup>40</sup> Ver los interesantes gráficos de sus partituras, como (esquemática...) representación visual de la riqueza sonora de la música *popular* (humana...), paradójicamente tan cerca de las grafías sonoras de la música *contemporánea* (también humana...)

### Ejemplo de *función rítmica*

**Holiday for accordion**

Fox Allegro Moderato Wolmer Beltrami

**ROAD TO MAROCCO**

Medium fast swing (♩ = ca. 104) GORDEN LOFGREN  
Arranged by Frank Marocco

Medium fast swing (♩ = ca. 104) GORDEN LOFGREN  
Arranged by Frank Marocco

Cada parámetro (rítmico, armónico, etc.) se reajusta (contextualmente) dejando espacio (protagonismo) a los demás... Imaginemos *intercambiar*<sup>41</sup> los parámetros rítmicos y armónicos en los *inicios* de estas dos *introducciones* (dos primeros compases) ...

# Ejercicios y ejemplos

(pendiente de revisión -7 de marzo de 2021-)

## Aplicación de generadores rítmicos

En principio, como planteamiento metodológico, podríamos partir de dos posiciones aparentemente opuestas: generación de patrones rítmicos *regulares* a partir de patrones rítmicos *irregulares* (o aleatorios<sup>42</sup>), o podremos proceder a la inversa: generando patrones aleatorios a partir de estructuras rítmicas regulares (pulsaciones, agrupamientos dinámicos (partiendo de patrones de *acentuación*), rítmico-métricos (desde patrones combinados de *duración-acentuación*), etc.

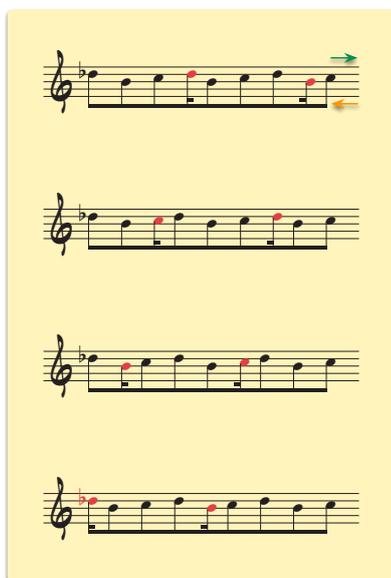
Los esquemas temporales resultantes podrían extrapolarse: aplicándose tanto a las propias ideas en sí como a las estructuras temporales (formales...) que las pudieran contener (repeticiones, variaciones, alternancias, patrones rítmico-formales, amorfo-temporales, etc.), y demás estructuras imprevistas que pudiéramos descubrir...

Partamos de una idea como ejemplo: la aplicación de un *generador rítmico* a una *serie*: imaginemos que *reducimos*<sup>43</sup> aleatoriamente el *valor* de los elementos de una serie generada a partir de un *motivo*:

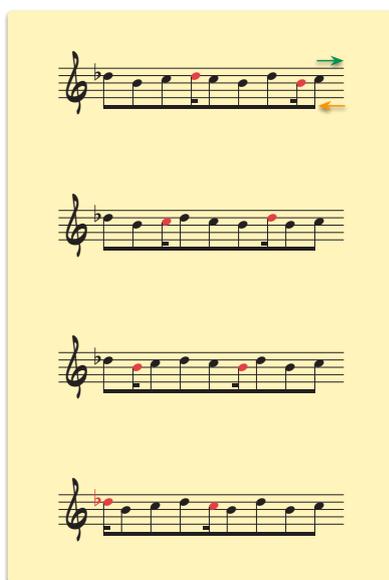


Motivo de la serie

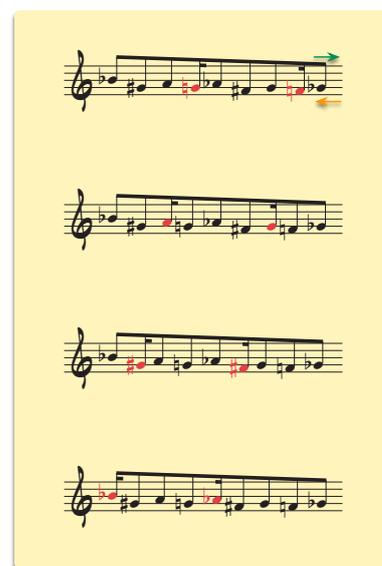
Ejemplos de inicios: algunas posibilidades podrían ser:



Serie A<sup>44</sup>



Serie B<sup>45</sup>



Serie C<sup>46</sup>

### Ejemplo de *fusión rítmica*<sup>47</sup>

Patrón *dinámico* (móvil...)

Generador rítmico

Inversión...

Otra perspectiva (visual)

El concepto de *aleatoriedad* se aplica aquí (en este ejemplo) no como función de *cantidad* sino de *proporción*...

### Concepto de *estilo rítmico*

Lo que se entiende aquí como *estilo* se refiere a un proceso perceptivo. Si describimos (concebimos...) un *generador rítmico* así, por ejemplo:

...acentuar aleatoriamente una serie rítmica regular (pulsación...) con valores de acentuación regulares, de no más de dos acentos consecutivos ni más de tres pulsaciones sin acento:



El resultado se podrá percibir como una media estadística que podríamos considerar (o *valorar* estéticamente...) como un *proto-estilo rítmico*. En función de la (variabilidad, grado o nivel de...) *definición* que hagamos del término *aleatorio* que apliquemos a dicho generador (dentro de los *límites* del concepto...), el resultado se percibirá también como una *variante* (estilística...) del mismo estilo con un *valor* estético determinado en función del parámetro al que apliquemos el *acento*.<sup>49</sup>

Un ejemplo *real* más elaborado podría verse en infinidad de obras donde el componente puramente rítmico (*duración* + (*grado de...*) *acentuación*) pasa en un momento determinado a primer plano:

GORDEN LOFGREN: **ROAD TO MAROCCO** (Arranged by Frank Marocco)

Excerpt from “**Boppin’ the Blues.**”

Exercise 5

Volodymyr Runchak: Music about Life, an attempt at self \_ analysis (quasi sonata N°2) for accordion (2000)

The image displays a musical score for accordion, organized into three horizontal systems. Each system contains several measures of music, with rhythmic patterns and notes represented by stems and beams. The score includes various annotations and markings:

- System 1:** Measures 7, 8, 17, 7, 4, 15. Includes a circled minus sign (⊖) above measure 7, the word *simili* above and below the staff, and the letter 'MI' below the staff.
- System 2:** Measures 18, 5, 21, 2, 10, 3, 9, 12, 29, 2. Includes the letter '(MI)' below the staff and the number '8' below the first measure.
- System 3:** Measures 21, 8, 21, 25, 13, 21, 7. Includes the number '18' below the first measure and '(26)' below the final measure.

The notation uses stems with flags and beams to indicate rhythmic values, and vertical bar lines to separate measures. Some measures contain rests, indicated by a small horizontal line.

Ver zoom (ampliación -reducción) en [página e18](#)

**Notas** (algunas ideas para desarrollar en fichas posteriores...):

- 1 Los esquemas generativos están por encima de los estilos: un mismo esquema (generador) puede aplicarse a distintos estilos.<sup>50</sup>
- 2 Los conceptos subyacentes en los contenidos de estos ejercicios rítmicos podrán aplicarse a distintas series *arrítmicas*,<sup>51</sup> ya sean melódicas, armónicas, etc.
- 3 El concepto (mejor el *término*...) de *ritmo* (no definido explícitamente en estos ejercicios...) podrá ser aplicado (de forma amplia) tanto a una idea concreta dentro de la improvisación (un simple patrón sonoro...), como al acontecer general de la propia improvisación, desarrollo, estructura temporal del contenido y discurso musical, etc.
- 4 Un ejercicio (para desarrollar): sobre una *pulsación* marcar determinados elementos (notas, acordes, motivos, pequeñas frases, etc.), *sincronizando*, *anticipando* y *retardando* sus entradas en función del *tempo*...<sup>52</sup>

**Conceptos generativos rítmicos** (para desarrollar):

En el contexto de la improvisación los conceptos generativos (a nivel semántico) implican una conexión procedimental (a nivel motor) en la que se activan (multidireccionalmente) diversos sistemas (multimodales), uniendo en un mismo (recíproco) proceso funcional (unidad funcional, unidad de acción, etc.) distintos aspectos que intervienen en los procesos cognitivos: conceptuales, auditivos, motores, etc., facilitando su manejo (y procesamiento...) en tiempo real. Evidentemente la interpretación y activación de estos conceptos será contextual:<sup>53</sup> repetición, gradación temporal, regulación-irregularización, progresión, acumulación, aleatoriedad, arritmia, inversión (temporal), aceleración-ralentización, anticipación-retardo, aumento-reducción (valores, tempo, etc.), combinación (rítmica, métrica, etc.), sincronización-desplazamiento, solapamiento, imitación, etc. Será útil (como ayuda comprensiva) hacer analogías, extrapolaciones, etc., de *filtros* (multimodales): imágenes visuales, conceptuales, etc., a *filtros* auditivos: coagulando, irregularizando, difuminando, puntillístico, intercalación (inclusión), solapamiento temporal (politemporalidad), etc.

Conceptos de *carácter*: connotaciones emocionales (implicaciones rítmicas): lento, impulsivo-compulsivo, alegre-triste, descontrolado, mecánico, alegre, enérgico, intrigante, patético, tenebroso, etc. Estos conceptos (más globales) resultan más complejos de implementar al tener una base multifactorial de parámetros tanto sonoros como perceptivos (armonía, melodía, timbre, valores estético-culturales, audio-visuales, etc.). Ver autores: Lundquist, Jacobi, Zorn, Globokar, Rojko etc. Analizar (desde el punto de vista rítmico) la relación entre estructuras formales y rítmicas: formas rítmicas: rondó, reexposición, vals, marcha, etc. Ver un ejemplo de *distorsión* rítmica (rítmico-formal) [Polka-Vals Lento](#), ver un par de ejemplos de danzas: [Giga](#), [Saltarello](#),

### **Ejercicio de conceptualización rítmica:**

Imaginemos el siguiente ejercicio: improvisar un motivo rítmicamente a partir de los conceptos que se vayan escuchando (o pensando): fluido, regular, irregular, alternando aleatoriamente sonidos cortos y largos, intercalando aleatoriamente silencios, intercalando aleatoriamente fragmentos de otro-s motivo-s, alternando (regular o aleatoriamente) entre ambos manuales, etc. Analizar y evaluar los resultados: cohesión sonora, coherencia del discurso, posibles valores estéticos, posibilidad de ser evaluado (pedagógicamente, como algo que puede ser aprendido-enseñado...) en función de la *definición* (previa) que hagamos del concepto, etc.

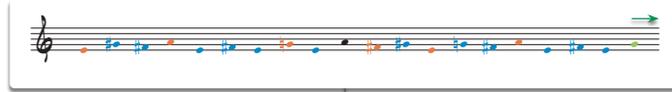
Los conceptos tendrán que definirse lo suficiente para que puedan ser activados en tiempo real, por ejemplo: *fluido*: continuo, sin interrupciones, siguiendo con el patrón (esquema, idea, tema, etc.) anterior (coherencia del *sentido*...), etc.

La definición será personal pero deberá tener en cuenta el consenso de unas bases (que permitan la inter-comunicación) comunes para la improvisación en grupo... Ver un posible ejemplo de definiciones (estilos personales...) coordinadas y consensuadas globalmente: [John Zorn Electric Masada](#)

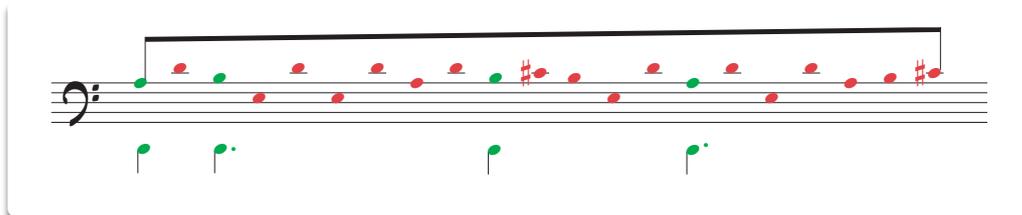
Material de trabajo

**Lluvia** (Sofía Martínez, 1998)

Textura improvisatoria: rítmico-métrico-melódica...



Textura MIII:



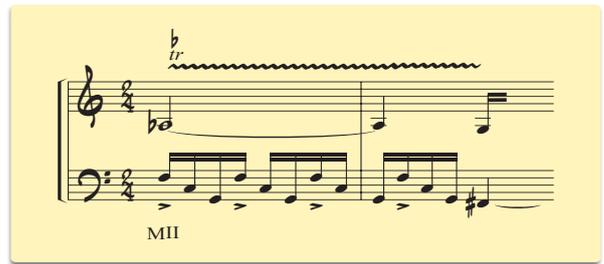
Material melódico:



[Ver más...](#)

Textura MIII:  
Ejemplos de desplazamiento rítmico

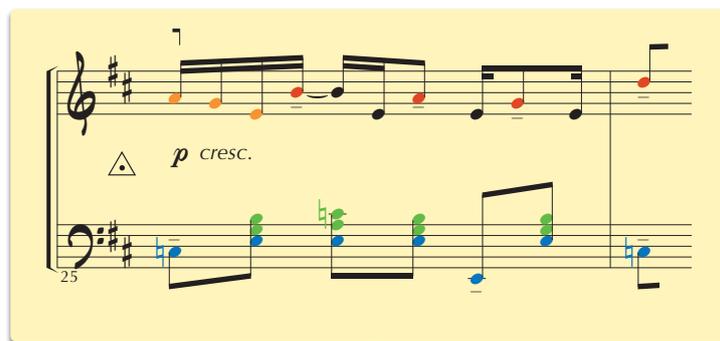
Tocatta N° 2 (Ole Schmidt - 1964)



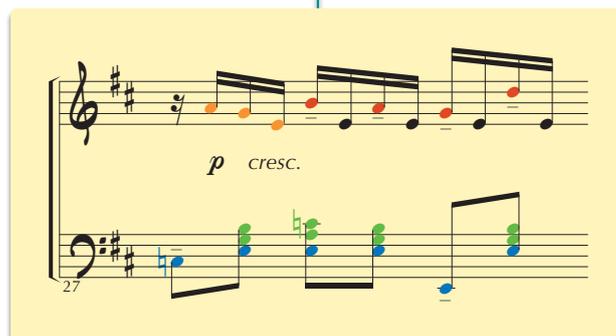
Metamorphoses (Torbjörn Iwan Lundquist - 1966)



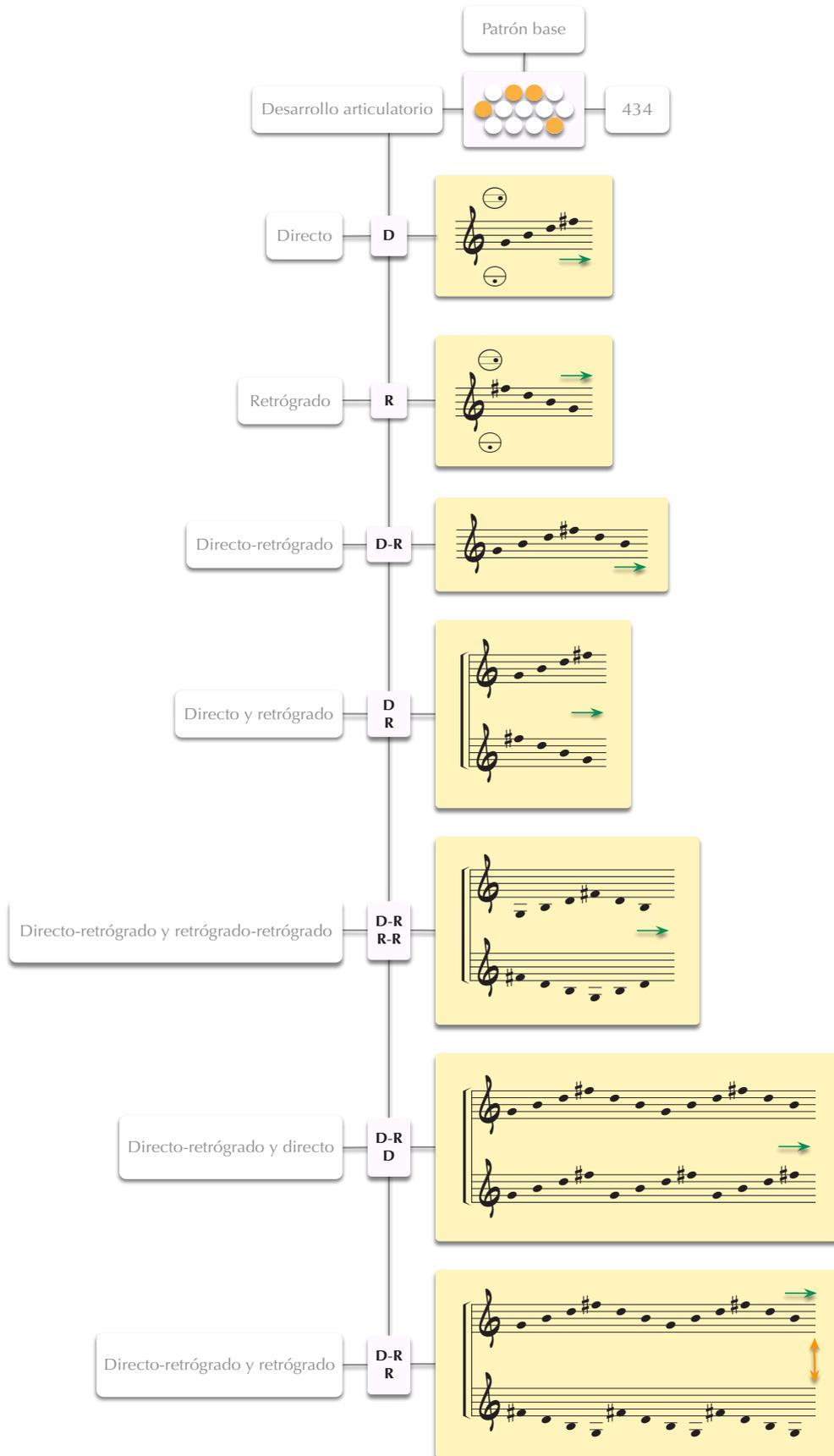
Imágenes (T. Marcos - 1979)



Desplazamiento y reducción rítmica



Ejemplo de *fusión rítmica*



Ver ejemplo en las páginas siguientes y [página e23](#)

Ejemplo de sincronización *inversa*<sup>54</sup>

a b

Facilitación (b) en movimientos rápidos (*correlatividad digital...*)<sup>55</sup>

Distintas posibilidades

### Ejercicios de sincronización inversa

Two staves of music in treble clef. The top staff has a red dot on the first note. The bottom staff has an orange arrow pointing right at the end.

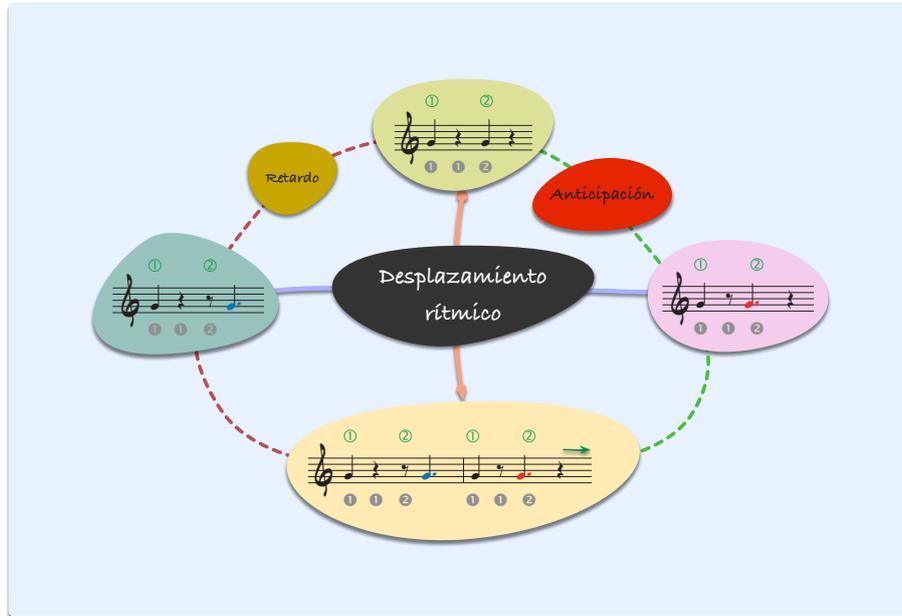
Two staves of music in treble clef. The top staff has a red dot on the first note and green dots on the 3rd, 5th, and 7th notes. The bottom staff has an orange arrow pointing right at the end.

Two staves of music in treble clef. The top staff has a red dot on the first note and green dots on the 3rd, 5th, and 7th notes. The bottom staff has an orange arrow pointing right at the end.

Two staves of music in treble clef. The top staff has a flat sign (b) on the first note, a red dot on the first note, and green dots on the 3rd, 5th, and 7th notes. The bottom staff has a flat sign (b) on the first note and an orange arrow pointing right at the end.

Two staves of music in treble clef. The top staff has a flat sign (b) on the first note, a red dot on the first note, and green dots on the 3rd, 5th, and 7th notes. The bottom staff has a flat sign (b) on the first note and an orange arrow pointing right at the end.

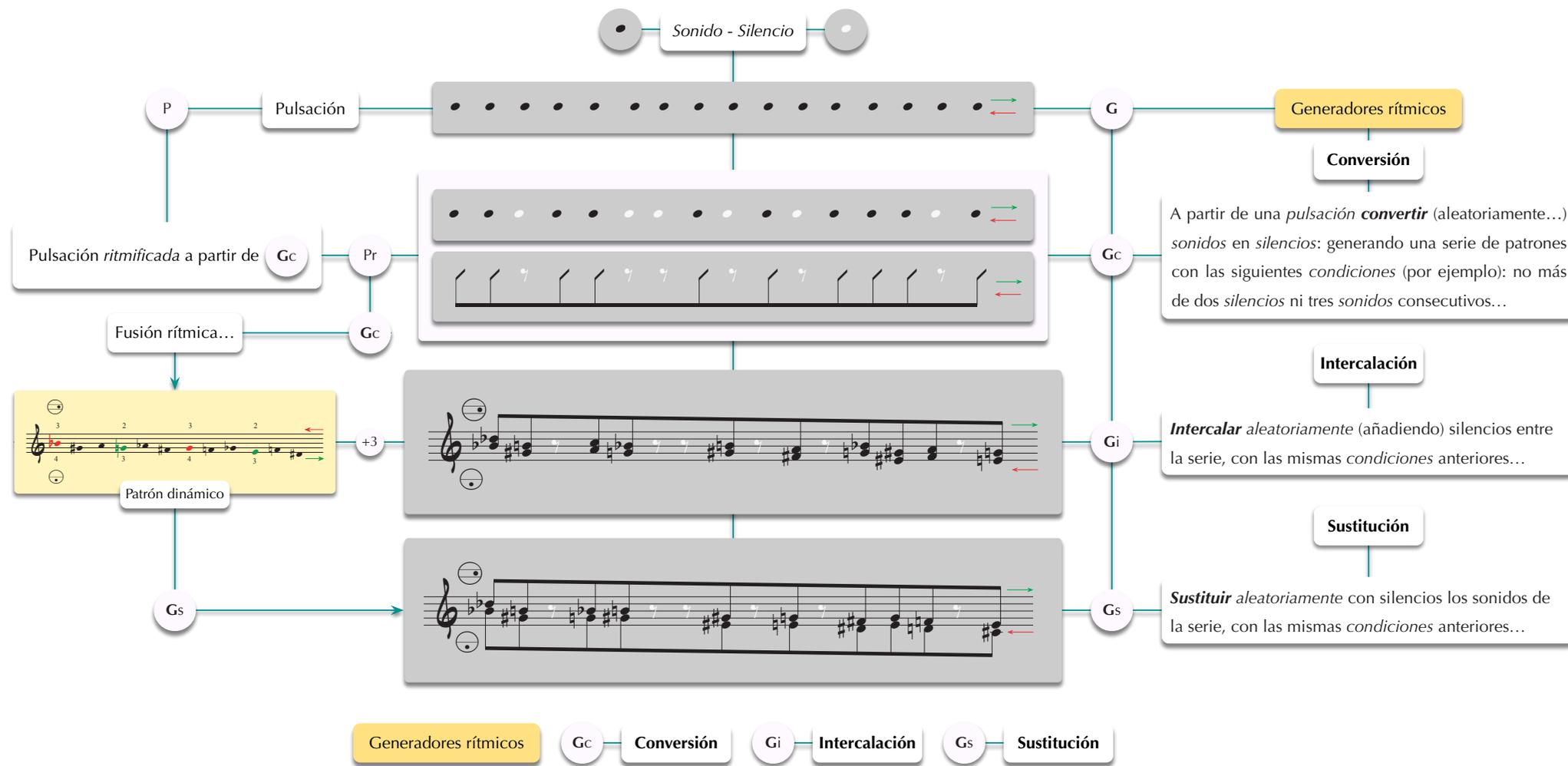
### Desplazamientos rítmicos



### Anticipaciones-Retardos

A grid of ten musical examples, each in a yellow box, illustrating anticipations and delays. Each example shows a musical staff with notes and fingerings (1, 1, 2). The examples are arranged in two columns and five rows. The first four examples in each column show a sequence of notes with a delay (red) or anticipation (blue) on the second note. The fifth example in each column shows a sequence of notes with a delay (red) or anticipation (blue) on the second note, followed by a repeat sign. The sixth example in each column shows a sequence of notes with a delay (red) or anticipation (blue) on the second note, followed by a sequence of notes with a delay (red) or anticipation (blue) on the second note.

### Ejemplo: inclusión de silencios



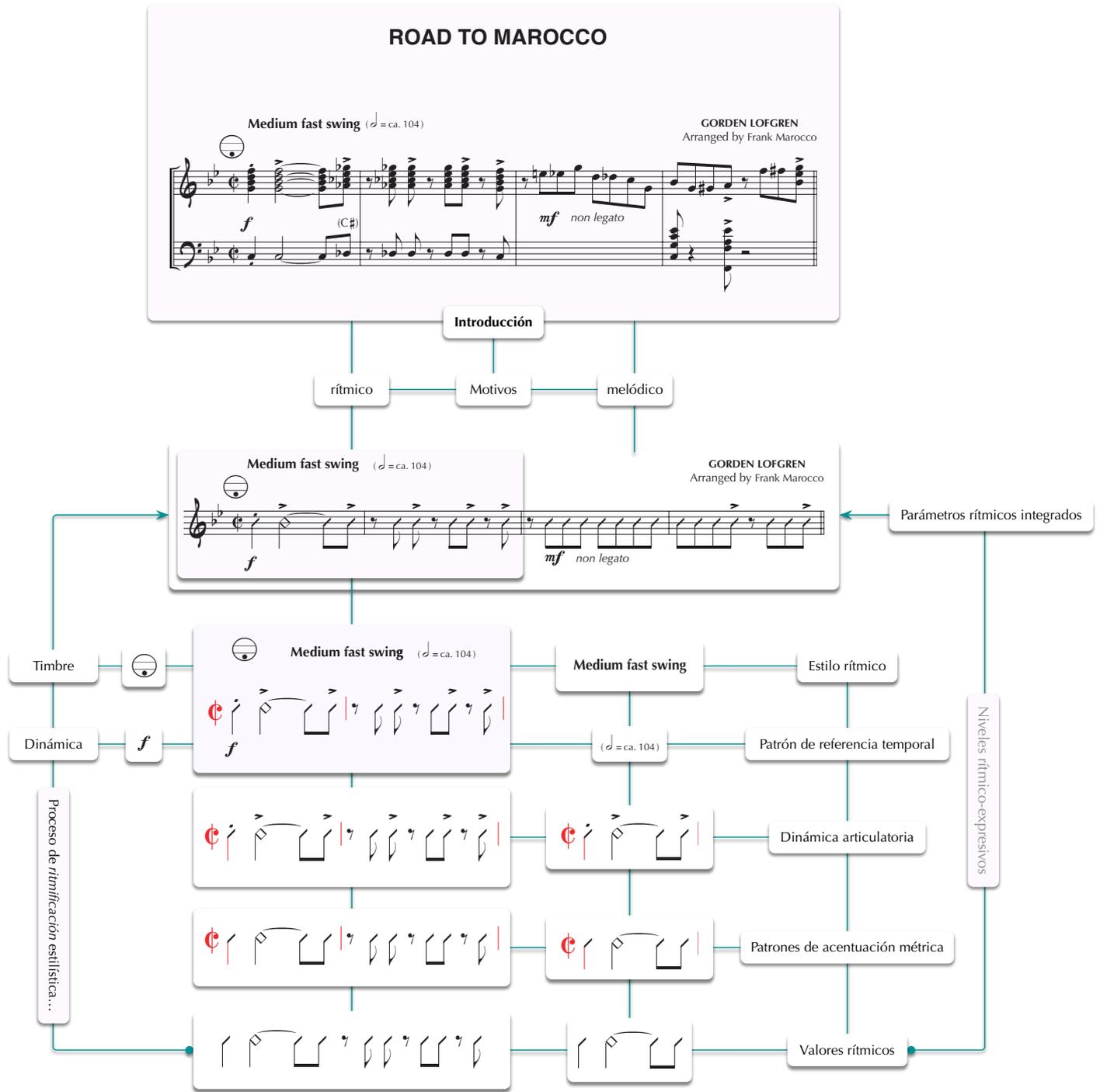
### Ejercicio

(Contexto) Activador: **sustitución**

The diagram shows two levels of substitution. The top level is 'Sonido - Silencio' with a solid black circle on the left and an open circle on the right. The bottom level is 'Sonido A - Sonido B' with a circle labeled 'A' on the left and a circle labeled 'B' on the right. Lines connect the top level to the bottom level, indicating that 'Sonido' is substituted by 'A' and 'Silencio' is substituted by 'B'.

Three musical examples are shown in yellow boxes, each with a treble and bass clef staff. The first example shows a sequence of chords in the treble staff and a sequence of chords in the bass staff. The second example shows a sequence of chords in the treble staff with rests in the bass staff. The third example shows a sequence of chords in the treble staff with a sequence of notes in the bass staff. Green and red arrows point to the end of each staff.

El ejercicio se plantea sobre la base de una *pulsación* (como *referencia* temporal), al igual que en el ejemplo de la página anterior, a partir de la cual se generan tres muestras del concepto (generativo) de *sustitución* aplicado de distintas formas: *sustitución* de los silencios (aleatoriamente intercalados en la pulsación), simultáneamente a la pulsación *métrica* convertida en ritmo (sonorizada...) y *ampliando* (temporalmente) la pulsación *rítmica*. Ver otro [ejemplo](#) similar algo más desarrollado creando una textura.



Ejemplo (análisis rítmico)

Ejemplo de *fusión rítmica*<sup>56</sup>

The diagram illustrates the fusion of rhythmic patterns through five stages of musical notation:

- Top Staff (White):** The final fused melodic line in 3/4 time, featuring a complex rhythmic structure with various note values and rests.
- Second Staff (Yellow):** A melodic line consisting of a sequence of eighth notes, representing the melodic component of the fusion.
- Third Staff (Yellow):** A rhythmic pattern in 3/4 time, showing a sequence of eighth notes and rests, representing the rhythmic component.
- Fourth Staff (Yellow):** A melodic line with a sharp sign (#) on the final note, representing the melodic component with a specific pitch alteration.
- Bottom Staff (White):** The final fused melodic line, which is a combination of the elements from the previous staves, showing the integration of the rhythmic pattern into the melodic line.

Ejemplo

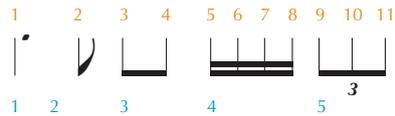
SONATA - FANTASIA Normand Lockwood © 1965 Costello Music<sup>57</sup>

SONATA - FANTASIA

Normand Lockwood

© 1965 Costello Music

Patrón rítmico



Serie tonal

♩ = 60

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

+2 +3 -1 +3 +4 -2 +4 +5 -3 +5 -10

-10 -9 +11 -9 -8 +10 -8 -7 +9 -7 +2

Agrupamientos y espacialización

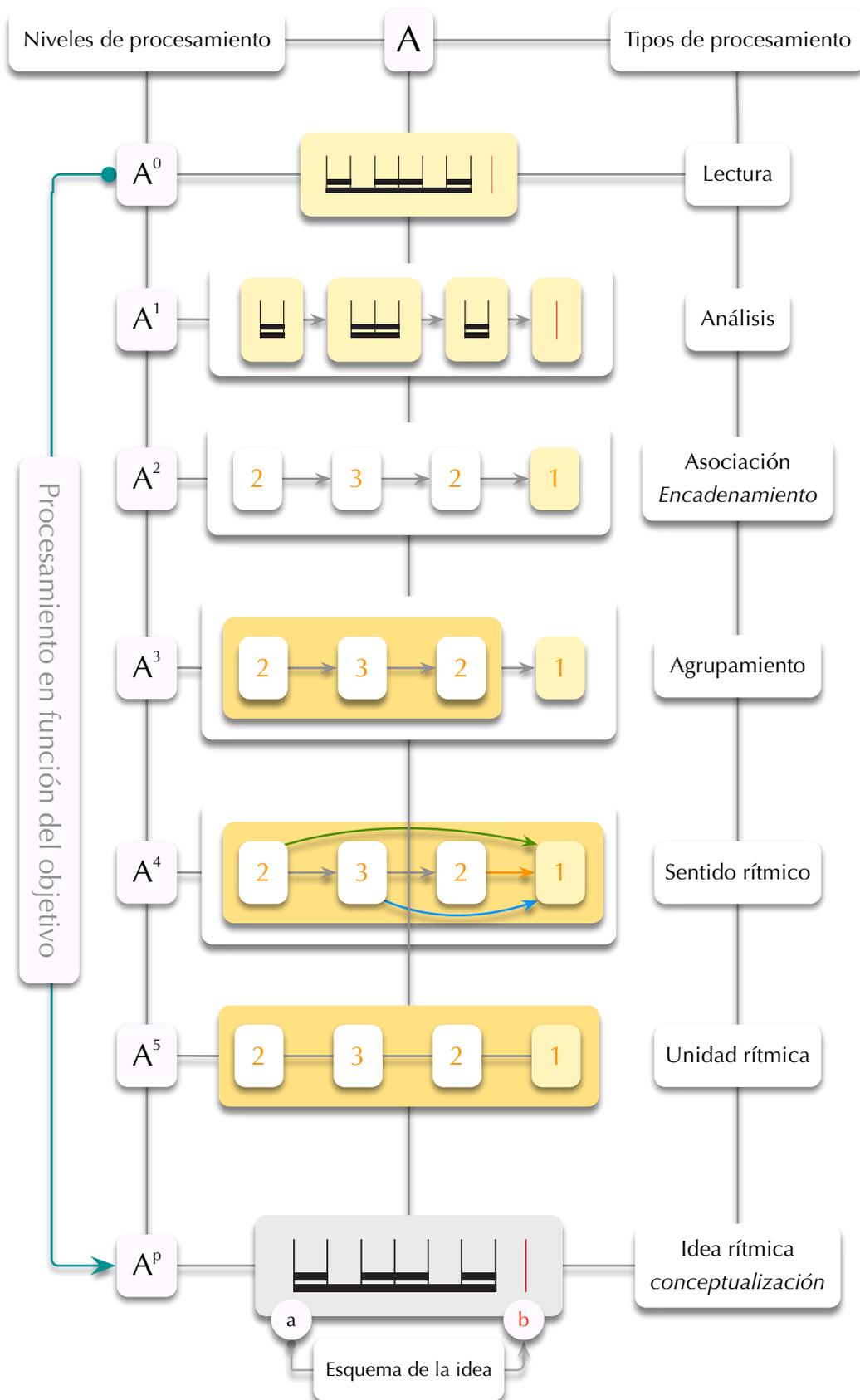
A

B

C

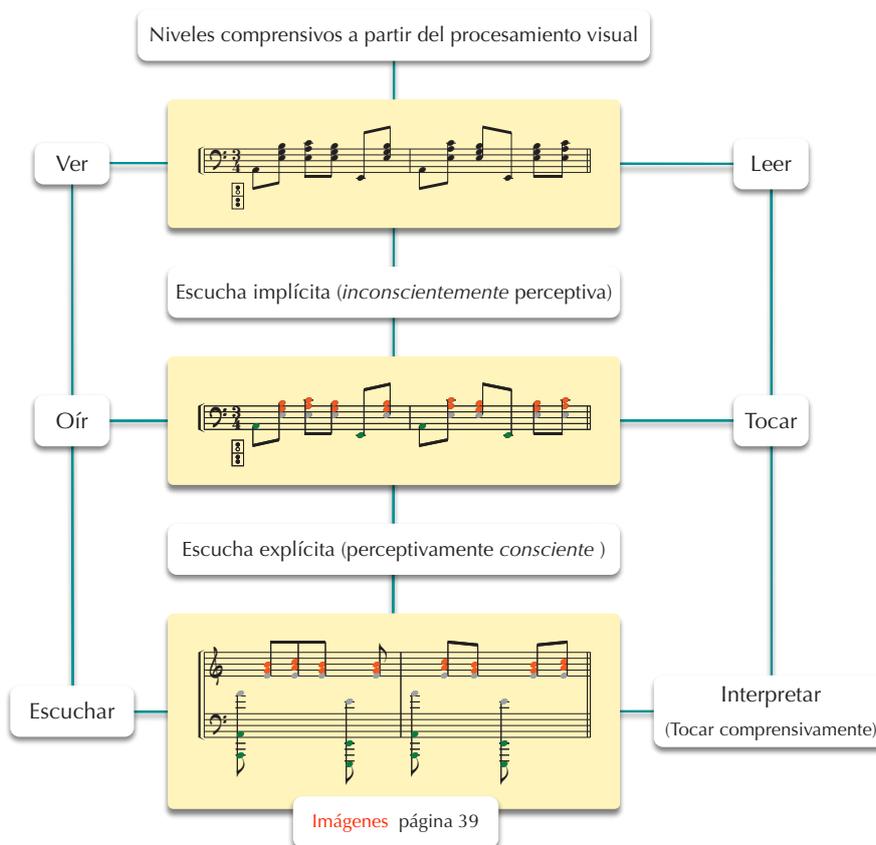
Ejemplo

(Ver zoom (ampliación -reducción) en [página e4](#))



### Ejemplos perceptivos en MII:

Imágenes (página 39)



Los niveles comprensivos no implican una catalogación de *valores* sino de *funciones*. El procesamiento (y nivel *comprensivo*) se realizará en función del objetivo que propongamos: **reproducir** la textura rítmica, **interpretar** su posible sentido expresivo, utilizarla como textura rítmico-armónica para **improvisar sobre ella** a partir de su procesamiento auditivo (no visual...), etc.

### 1ª Impresión (página 28)

MI

MIII

1ª Impresión página 28

### Ejemplos de patrones rítmicos con MII

Imágenes

Ejemplos de texturas rítmicas a partir de patrones (fórmulas) de acompañamiento en relación 2/3 (binario/ternaria): la distribución de acentuación entre la combinación rítmica de bajos y acordes (en el MII) permitirá percibir una textura polirrítmica de fondo como base de la improvisación...

Fórmulas rítmicas

5 2

5 2 3 2

Variante

5 2 3 2 3 2

4 2 3 2 3 2

+

4 2 3 5 2 3

=

4 2 3 2 3 2 4 2 3 5 2 3

Ampliación

Variante

3 2 4 3 2 4

25 *p cresc.*

21

247 *mf*

Desplazamiento y reducción rítmica

27 *p cresc.*

Ver ejemplos: Imágenes 1º Impresión

96 *f*

1º Impresión

Imagen Retrospectiva  
7  $\text{♩} = 144/152$   
*mp non legato*  
195

Ejemplo de extracción rítmica

**ROAD TO MAROCCO**

Medium fast swing (♩ = ca. 104) GORDEN LOFGREN  
Arranged by Frank Marocco

The image shows a musical score for 'Road to Morocco' by Gordon Lofgren, arranged by Frank Marocco. It is in a medium fast swing tempo (♩ = ca. 104). The score is presented in two staves: piano (top) and bass (bottom). The piano part starts with a forte (*f*) dynamic and includes a chord marked (C#). The bass part starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and is marked *non legato*. The key signature has two flats (Bb and Eb).

Medium fast swing (♩ = ca. 104) GORDEN LOFGREN  
Arranged by Frank Marocco

This image shows a single-staff musical score for 'Road to Morocco', likely representing the piano part. It maintains the tempo of ca. 104. The score begins with a forte (*f*) dynamic and later transitions to a mezzo-forte (*mf*) dynamic with a *non legato* marking. The key signature is consistent with the previous score.

Lluvia (Sofía Martínez)

This block displays rhythmic patterns for 'Lluvia' using vertical lines and stems. The patterns are organized into groups, with some lines colored in red and blue to indicate specific rhythmic values or accents. The patterns represent eighth and sixteenth notes and rests.

This block shows a musical staff for 'Lluvia' where the notes are colored (red and blue) to correspond with the rhythmic patterns shown in the block above. The staff is in a single treble clef.

♩ = 104  
legato

This block shows a musical staff for 'Lluvia' with a tempo marking of ♩ = 104 and a *legato* instruction. The staff contains a melodic line with various rhythmic values and dynamics, including accents and slurs.

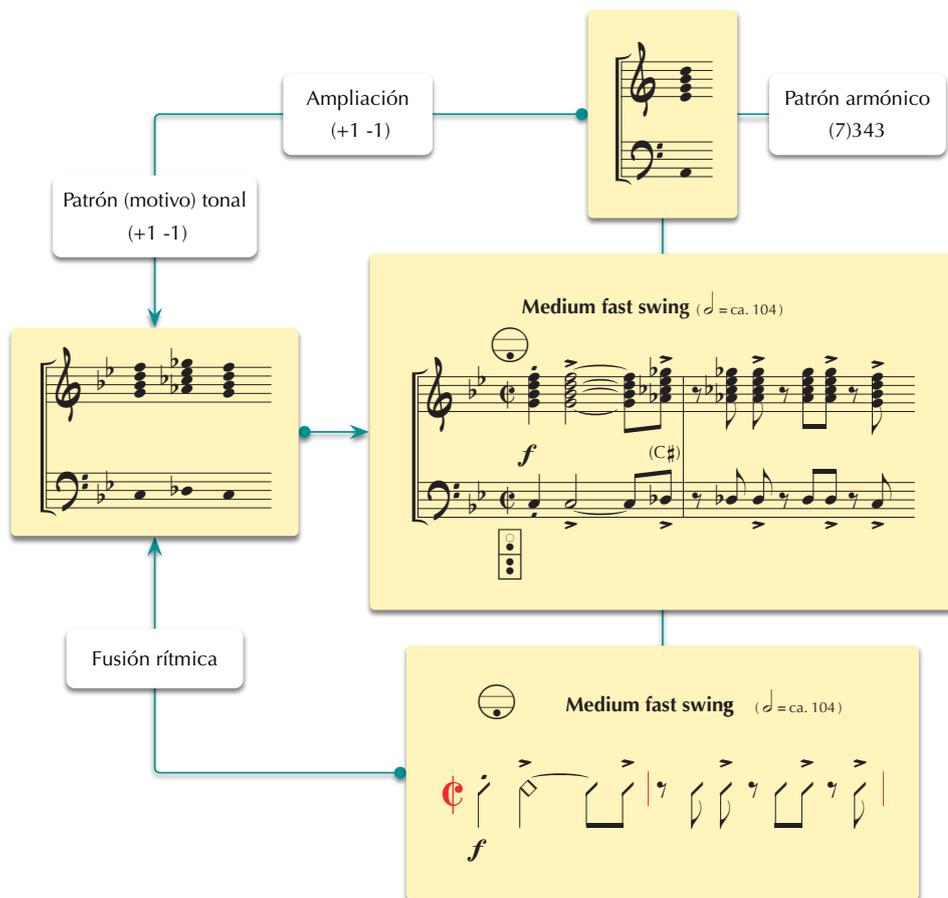
Ver [página e7](#)

### ROAD TO MAROCCO

Medium fast swing (♩ = ca. 104)

GORDEN LOFGREN  
Arranged by Frank Marocco

The score shows a piano accompaniment in 4/4 time. The right hand features chords and melodic lines, while the left hand provides a steady bass line. Dynamics include *f* and *mf non legato*. A key signature change to C# is indicated.



**Ejercicio:** combinar los dos elementos del patrón armónico aleatoriamente sobre el esquema rítmico

### Ejemplo de *fusión rítmica*

A diagram illustrating the fusion of a melodic pattern and a rhythmic pattern. On the left, a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) shows a melodic sequence: a half note F#, followed by quarter notes G, A, B, and C. On the right, a rhythmic staff shows a sequence of eighth notes: two eighth notes beamed together, followed by six single eighth notes. A blue line connects the two staves, indicating their fusion.

x4

A single musical staff showing the result of repeating the fusion pattern 4 times. The staff contains a sequence of notes and rests, with some notes colored red and green to indicate the original melodic and rhythmic components. The key signature is one sharp (F#).

x8

ciclo

A single musical staff showing the result of repeating the fusion pattern 8 times. The staff contains a sequence of notes and rests, with some notes colored red, green, and blue to indicate the original melodic and rhythmic components. The key signature is one sharp (F#).

Otro ejemplo

A diagram illustrating the fusion of a different melodic pattern and a rhythmic pattern. On the left, a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) shows a melodic sequence: a half note F#, followed by quarter notes G, A, B, and C. On the right, a rhythmic staff shows a sequence of eighth notes: two eighth notes beamed together, followed by six single eighth notes. A blue line connects the two staves, indicating their fusion.

Ver [páginas e10 y e11](#)

[deconstructing accordion](#) (2000-2011) by Claus-Steffen Mahnkopf ([minuto 2](#)) 🎹

asthmatisch

14

5:3

4:5

13/8

7:6

Al igual que en otros autores, interesados por la exploración tímbrica del instrumento (Olczak, Verdú, Norgard, Rojko, etc) resultará interesante para el improvisador leer las indicaciones interpretativas de esta obra para extraer ideas (generativas, tímbricas, texturas, indicaciones *expresivas*, etc.) con las que experimentar rítmicamente y desarrollar la imaginación, además de ampliar y desarrollar un repertorio de recursos generativos, planteamientos constructivos, concepciones estéticas, etc.

REFERENCIAS (en preparación):

[Antiguas fichas de trabajo sobre improvisación](#)

[Recopilación fichas improvisación \(impro@cordeon\)](#)

Obras citadas: [Alone](#), [Anatomic safari](#), [Flashing](#), [Sonata-fantasía](#), [Toccatas 1-2](#), [Alberto Bernal \(4 principios\)](#)

[Método \(1-23\) ejemplo rítmico](#)

Fusión rítmica: [Sonata-fantasía hoja pdf - html](#), [Ejemplo \(Introducción\)](#)

Fuente: [Articulación \(rítmica\)](#)

Pulsación dinámica: [Anatomic safari](#), [Flashing](#)

Ficha improvisación: [Simetría motora](#)

Percepción rítmica (MII): [Imágenes](#): página 40

Espacialización (rítmica) de una frase (distribución entre manuales): [Flashing](#): página 9

Ejemplo de textura rítmica: [Herman Rechberger: Minirendezvous \(1989/90\)](#)

Grafías (ejemplos Unleashed, [Accordica III](#), etc.

<http://novedades acordeon>

<https://improacordeon.com>

**Índice****Símbolos**

4 principios e25

**A**

aceleración i4, e5  
 acentuación i2, i4, i5, i6, e1, e3, e37  
   dinámica i2, i4, i5, i6, e1, e3, e37  
 activadores de procesos generativos i3  
 agrupamientos  
   de patrones i2, e29  
 aleatoriedad I-2, i1, i7, e2  
 Alone i4, e25  
 Anatomic safari e25, e35  
 Anatomic Safari e30  
 anticipación i1, e5, e36, e38  
 arrítmico i3, e5, e30, e38

**B**

Bach i1  
 base de conocimientos i2  
 bending e29  
 Bloques motores i5

**C**

cambio (rítmico) de registros i2  
 capacidades e30, e31  
   perceptivas e30, e31  
 capa rítmica e34  
 características distintivas e29  
 Carlos Núñez i9  
 CCG i9, e36  
 Claus-Steffen e24  
 código morse i2  
 Componentes rítmicos I-2, i2  
 concepción del ritmo i2  
 concepciones estéticas e24  
 concepto  
   de aleatoriedad i7, e2  
   de error e35  
   de interpretación i3  
 Concepto  
   de estilo rítmico I-2, e3  
 Conceptos e5  
   de carácter e5  
   generativos e5  
   rítmicos e5  
 conceptualización I-2, i4, e6  
   rítmica I-2, e6  
 connotaciones socio-culturales i3  
 Consello da Cultura Galega i9  
 conservatorio e31  
 contexto i1, i4, i8, e5, e29, e30, e31, e32, e35, e37, e38  
   desordenado e37  
   estilístico i8  
   métrico e31  
 contextualización e39  
   significativa e39  
 contextualmente significativo i3  
 contorno melódico e30  
 corazón i2

correlatividad digital e10  
 creatividad i7

**D**

deconstructing accordion e24, e34, e35  
 dedo e30  
 Definición de conceptos en los procesos generativos I-2, i3  
 De gaitero a gaitero, transcripciones e análise i9  
 densidad i1, i3, i4, i6  
   rítmica i1, i4, i6  
   sonora i3  
 desorden i8  
 desplazamiento i5, e5, e8, e37  
   rítmico i1  
 Desplazamientos  
   rítmicos e12  
 desviador e29  
 desviadores 4, e29  
 discurso colectivo i7  
 distorsión rítmica e5

**E**

educación e34, e36  
   igualitaria e34, e36  
 Ejemplos perceptivos en MII e19  
 Electric Masada e6  
 El labrador y sus hijos e38  
 envolvente de ataque e32  
 Erkki Jokinen i4  
 errores de atención 4  
 Esopo e38  
 Espacialización e25  
 esquemas  
   generativos e5  
 Estudio 1984 e36  
 Et Expecto i5  
 extracción rítmica e21

**F**

Facilitación e10  
 feed-back i1  
 feed-before i1  
 fluctuación temporal i6  
 Frank Marocco e3  
 fraseo dinámico e32  
 Fuele e25  
 función i1, i2, i8, i10, e2, e3, e5, e6, e30, e32, e33, e34, e37, e38  
   rítmica i1, i2, i8, i10, e2, e3, e5, e6, e30, e32, e33, e34, e37, e38  
 fusión rítmica i1, i5, e2, e9, e16, e23, e25, e30, e37

**G**

gaita i8, e36  
 generación i1, i7, e1  
   automática i7  
   de patrones  
     rítmicos  
     regulares e1  
 generador i2, i4, i6, e1, e3, e5, e32, e37  
   rítmico I-2, i4, i6, e1, e3, e32, e37

Generadores i6  
 motores i6  
 Giga e5  
 Globokar e5  
 Gorden Lofgren e3  
 GPRTR i1

**H**

hormigonera i6

**I**

Iª Impresión e19  
 idea musical e32  
 Imágenes e8, e19, e25  
 imprevisible i7  
 imprevisiblemente i7  
 impro@cordeon e25  
 improvisación l-2, 4, i1, i2, i3, i4, i5, i6, i7, i8, e5, e6, e25, e30, e31, e32, e33, e34, e35, e38  
 colectiva i7  
 grabada e31  
 melódica i1, i8  
 (puramente...) rítmica i1  
 improvisador 4, i2, i4, i7, i8, i9, e24, e29, e30, e31, e32, e33, e34, e35, e36, e37, e38  
 -compositor e30  
 generador i2  
 generativo e31  
 inclusión  
 de silencios e13  
 incoherente i7  
 influencia estilística e38  
 inter-acción colectiva i7  
 intercalación e5  
 intérprete i2, i7, i9, e30, e31, e32, e34, e35, e38  
 reproductivo e31  
 reproductor i2  
 irracionalidad i8  
 isodinámica i4  
 isométrico i1  
 isorrítmico i1  
 iteración  
 inclusiva 4  
 interactivo e29

**J**

Jacobi e5  
 jarrón de Rubin i8  
 jazz i1, e37, e38  
 estilístico i1  
 jerarquías de valores 4  
 John Zorn e6  
 Jukka Tuensuu e36  
 Jürgen Gantzer i4

**L**

latencia i1, e29, e30, e31  
 de respuesta i1, e30, e31  
 latencia de respuesta i1, e30, e31  
 lectura zigzagueante 4  
 libremente i3  
 limicapacidades e31  
 limitaciones i1, e29, e30, e31, e32

limitaciones cognitivas i1  
 Lluvia e7, e21  
 Lo imprevisible i7  
 lo incoherente i7  
 Lundquist i8, e5, e8, e36

**M**

manuales (unítonos...) e29  
 márgenes i3  
 de definición i3  
 interpretativos i3  
 márgenes de definición i3  
 Messiaen i6  
 Metamorphoses e8  
 Meter as Rhythm e29  
 Micro-macroestructuras temporales i6  
 modo l-2, 4, i2, i3, i5, i6, i7, e33, e34, e35, e38  
 aleatorio l-2, 4, i2, i3, i5, i6, i7, e33, e34, e35, e38  
 Modos i6  
 música i1, i3, i8, i9, e33, e34, e35, e36, e37, e38  
 concreta i1, i3, i8, i9, e33, e34, e35, e36, e37, e38  
 Music about Life e4, e31, e34  
 Music about Life, an attempt at self e4  
 música concreta i3

**N**

nivel motor e30  
 Nordheim e36  
 Norgard e24, e35  
 Normand Lockwood i6, e17

**O**

Olczak e24  
 Ole Schmid i5  
 Ole Schmidt e8  
 originalidad  
 creativa e32  
 de lo imprevisible i7  
 Ortega e38  
 oyente e30, e31  
 experto e31

**P**

paréntesis e29  
 partitura i3, e31  
 patrones  
 aleatorios e1  
 rítmicos  
 con MII e20  
 irregulares e1  
 significativos e29  
 patrones rítmicos i1, i4, e1, e20, e32  
 con MII e20  
 patrón rítmico i1, i2, e30, e33  
 Percepción rítmica e25  
 Per Norgard e35  
 Phantasie 84 i4  
 Phantasmagorien e30  
 planos paralelos 4  
 polirritmia i6  
 politemporalidad e5  
 Polka e5  
 postimagen auditiva e35

potencial creativo e34  
 procesamiento  
   en paralelo e29  
   en tiempo real e32  
 proceso i3, i4, i8, e3, e5, e29, e30, e32, e33, e36  
   acumulativo i8  
 procesos i1, i3, i7  
   generativos 1-2, i3  
   rítmicos i8  
     aleatorios i8  
 Psicología del Ritmo e29  
 público i7, i8, i9, e29, e31, e34, e37  
   experto e31  
   general e31  
 pulsación i2, i3, i4, i6, e3, e5, e14, e32, e33, e37  
   dinámica e25  
   métrica e14, e32  
   rítmica e14  
 puntillísticamente i3, e32  
 puntillístico e5, e32  
 puntos de sonido i3, e32

**B**  
 ralentización e5  
 reciclar intérpretes en improvisadores i2  
 recursos i1, i2, i4, i7, e24, e32, e33, e35, e37, e38  
   generativos i7, e24  
   genéricos i7  
     compatibles i7  
     interpretativos i2  
 reducción i5, e4, e5, e18, e34  
 reducciones rítmicas i1  
 registros i2, e32  
   cambio (rítmico) de registros i2  
 repetición i7, i8, e5, e37  
   aleatoria i8  
 Representaciones mentales i5  
 retardo e5, e38  
 retroalimentación i1  
 retrogradación e37, e39  
 retrospección i1  
   reexpositiva i1  
 Ricardo Portela i9  
 ritmificación melódica e30  
 ritmo i2, i3, i4, i5, i8, e5, e14, e30, e32, e33, e34  
   cardíaco i3  
 ROAD TO MAROCCO e3  
 Rojko e5, e24, e33  
 rol del improvisador e32  
 ruido i9, e31, e36

**B**  
 Saltarello e5  
 Sánchez Verdú e36  
 Schmidt e8, e36  
 sentido i3, i7, e30  
   cambio de sentido e30  
 serie i1, i3, e1, e3, e30, e37, e38  
 significado e30  
 silencio i2, i5, i6, e31, e34, e35  
 sincopación e37  
 sincronización e5, e10, e11, e38  
   inversa e10, e11

Sofía Gubaidulina i5  
 Sofía Martínez e7, e21  
 solapamiento temporal e5  
 SONATA - FANTASIA e17  
 Sonata-fantasia i6, e25  
 sustitución i4, e14

**B**  
 tema rítmico i1  
   aspectos temporales asociados i1  
 tempo e5, e38  
 tendencia al orden i8  
 textura i1, i3, i5, e3, e32, e33  
   de densidad puntillística progresiva i3  
   puntillística i3, i4, e32  
   rítmica i5, e3, e33  
 tiempo i1, i2, i4, i5, i8, e5, e6, e30, e32, e34, e35  
   real i1, i5, i8, e5, e6, e30, e32, e34  
 tiempo real i1, i5, i8, e5, e6, e30, e32, e34  
 Toccata No 2 i5  
 Torbjörn Iwan Lundquist e8  
 tortilla de patatas e31  
 TPAM i4  
 TPDP i3  
 Trama concéntrica i4, e35, e38  
 transcripción e31  
 tribunal de conservatorio e31

**B**  
 UAG i3  
 unidad  
   conceptual i3, i5  
   de activación i3  
     generativa i3  
   generativa i3  
 unítonos e29

**B**  
 Vals e5  
 Verdú e24, e36  
 visoesuchar e33  
 Volodymyr Runchak e4

**Z**  
 zoom e4, e18  
 Zorn e5, e6

## Endnotes

- 1 Lo que evidentemente no evitará la posibilidad de eventuales incoherencias...
- 2 Así como la continua (y sucesiva) inclusión y anidamiento (intercalado) de ideas entre paréntesis, que tratan de representar dicho procesamiento en paralelo (ver ficha [Patrones gestuales](#): segunda nota al pie de la primera página), o, por no hablar de los puntos suspensivos... las múltiples separaciones (mediante el signo de *gui-ón*) que intentan hacer ver (gráficamente) cómo las ideas pueden percibirse (a menudo *automática-mente*... 🤖) como agrupamientos de patrones significativos a partir de los cuales el improvisador (consciente o inconscientemente 😊) podrá bifurcar (-) el (su) *camino*, desviándose (desviando la atención...) de este, al no tener (buscar, querer...) más objetivo (*objeto*) que el *proceso* (en sí) de descubrir nuevos caminos, caminos que, en un determinado *momento*, podrá compartir (solo o acompañado...) con un determinado *público*, lo que nos llevaría a otro tema (otro *camino* 🚗 ...
- 3 Y *antes-después*...
- 4 En este momento (sin necesidad de perder la *coherencia*...) ya nos habríamos apartado del camino a causa de ese elemento *desviador* (*error*...!) entrando en otro plano *iteractivo*, como en el que acabamos de entrar (sin darnos cuenta...?), pero lo curioso de estos *desviadores* sería cómo se activan de forma *contextual*, lo que explicaría por qué no lo hemos advertido la primera vez que aparece en el texto (comienzo de línea 7 del primer párrafo) y sí se (nos-me?) aparece (activa) posteriormente (😲?). ¿Dependerá del bagaje imaginario de cada improvisador-lector?, o los propios *términos* (ideas, conceptos, proposiciones...) tendrán vida independiente (propia? 😲) que se activa al acercarse (acercarlos...) unos a otros *llamando* (a) la atención del improvisador para indicarle el-un (nuevo) camino... Y si (por casualidad) es (o fuera...) el improvisador quien los controla, ¿por qué a menudo (este) siente que se coloca, fuera de sí, poniéndose, como si externa-mente se estuviera *viendo* improvisar (😲)? Para tratar de aclarar un poco la cuestión se puede consultar también (ya que uno ha sido capaz de llegar hasta aquí... 😊) la ficha [Patrones gestuales](#) (punto 6 de la página 24).
- 5 Del tipo de las tratadas en libros como [Meter as Rhythm](#) (1997) de Christopher Hasty, [Psicología del Ritmo](#) de Paul Fraisse (1974, 1974 castellano), etc.
- 6 Las propias características funcionales del acordeón desde el punto de vista interpretativo (tanto sus posibilidades como sus limitaciones...), especialmente sus características acústicas más *distintivas*, serán las que definan (en el presente contexto) su potencial rítmico: manuales *unítonos* (no confundir con *unísonos*...), control dinámico mediante el antebrazo-fuelle (especialmente en las modalidades instrumentales *acústicas*...), aspectos tímbricos como la latencia -y *bending*- en las fluctuaciones armónico-tonales (curva envolvente...) de los ataques, especialmente en lengüetas grandes, o como las pulsaciones *dinámicas* (no confundir con las *tonales*...) generadas por los desfases de ondas de los unísonos ligeramente desafinados, etc.

Ver algunos ejemplos perceptivos que dichas características distintivas implican (MII): [página e19...](#) Ver también algunas características acústicas, interpretativas, gráficas, etc. en obras como [Anatomic Safari \(1967\)](#), [Phantasmagorien \(1985\)](#) y similares...

- 7 Como la capacidad de almacenamiento para mantener activos en la memoria (temporal de trabajo) determinados patrones o motivos rítmicos, disponibles y accesibles para ser activados (a nivel motor) en un contexto temporal (y momento...) determinado.
- 8 La *latencia* de respuesta podrá convertirse (como recurso generativo) en un espacio temporal que sirva de base para la *integración* de cualquier idea (supuestamente interesante...) que acaba(e)mos de oír (*interna* o *externa-mente*), *incluyendo* algún parámetro de la misma (ritmo, contorno melódico, etc.) en nuestro discurso, *no copiando* (*no copiarás...* 🙏) la propia idea (recurso poco recomendable además de técnicamente complejo por la dificultad que supone el tener que montar de forma repentina un *esquema motor* en tiempo real...) sino *fusionándola* (distorsionando, modificando, transformando, filtrando, variando, etc. alguno/s de sus componentes), temporalmente desfasada (retroalimentada...) en el *fluir* de la improvisación.
- 9 Por usar algún término para este proceso, de momento (mientras aparece alguno que se ajuste mejor a la idea...) llamaremos *fusión rítmica* a esta ritmificación melódica (tonal...), definida (y entendida) aquí como cambio de sentido (*significado*) de una idea melódica (o un contorno melódico *arrítmico...*): integración temporal de una serie (como *sucesión...*) de tonos donde un patrón rítmico se despliega por esta (implementación temporal, integración rítmica, etc.), dando un valor temporal (*temporalizando*, integrando temporalmente, etc.) a cada uno de los sonidos de la misma, ver páginas [e18](#), [e17](#), [e20...](#), y ver enlaces de ejemplos relacionados con el concepto en las [Referencias](#) citadas en la página [e24](#).
- 10 Por supuesto, los límites *interpretativos* de una obra improvisada (si se puede hablar de *interpretar* una improvisación...), así como los límites interpretativos de la *reproducción* de una obra escrita (*fijada*), estarán en función de las limitaciones y capacidades perceptivas y comprensivas de cada individuo, sea intérprete, improvisador o -u- (en último caso), oyente...), *limitaciones* que *eufemística-mente* algunos profesores (motivadores...) llaman *capacidades* mientras otros (*des-motivadores...*) invierten *disfemística-mente* los conceptos: *capacidad de poder tocar* cinco sonidos con cinco dedos 🖐 o *limitación* de no poder tocar más que cinco (seis...) sonidos con cinco dedos 🖐. De ahí el reto imaginativo al que se tiene que enfrentar el *improvisador-compositor* cuando quiere (o necesita...) que suenen seis (o doce...) sonidos con cinco dedos: ¿dónde está escrito que solo se pueda tocar el instrumento con el extremo de los dedos? El improvisador-compositor tendrá que deshacerse de (de-construir) muchos prejuicios (por mucho principio mecánico y biométrico que se quiera argumentar...), rompiendo con la inercia y fijación conceptual de la simple idea (académico-interpretativa...) de lo que es un dedo, re-descubriendo (re-conceptualizando...) que un dedo (como interfaz extensiva de nuestro cerebro...) es algo más que la punta de su yema... (al igual que Marc

Singla -hablando del tema: 🕒- ha *deconstruido* el concepto de *tortilla de patatas* 😊. Tanto el intérprete (*reproductivo...*) como el improvisador (*generativo...*), pues, tendrán que conocer bien los márgenes de estos *límites de sus capacidades* (ya sean conceptuales o motoras...) si no quieren convertir, tanto la reproducción de una obra (partitura...) en una mera *transcripción* mecánica de la misma (en lugar de una verdadera interpretación *comprensivo-expresiva*), como producir una *improvisación* llena de *ruido* (lo que para un improvisador serían ideas *re-conocibles, pre-concebidas, etc.*). Así, por poner un ejemplo, para una interpretación *correcta* del procesamiento rítmico (en este caso *mental...*) de los compases de *silencio* (no por ello menos *musicales...*) que figuran en la sección rítmica del inicio de (*Music about Life*) esquematizada en la página [e4](#) (imaginemos esta introducción como la transcripción *notada* de una improvisación grabada...), el intérprete tendrá que tener en cuenta no solo sus propias limitaciones (capacidades...) interpretativas (perceptivas y técnicas, además de las mecánico-acústicas de su instrumento: como la latencia de respuesta -*limicapacidades... jeje-* de sus lengüetas...), sino las limitaciones (límites, para los más susceptibles...), ahora convertidas en *capacidades* perceptivas, del *oyente experto* (no confundir con el *público general...*) a quien vaya dirigida su interpretación (y no me estoy refiriendo aquí a las *limicapacidades*, pongamos por ejemplo, de los miembros de un típico *heterogéneo tribunal de conservatorio*, ni a la opinión *incidental*, no por eso menos importante, de un público *accidental...* (que casualmente *pasaba por allí* mientras sonaba la obra...), sino a un *hipotético* verdadero público *experto* (por muy poco *rentable* que este (a diferencia del *gran público*) le pueda parecer a muchas (multinacionales) discográficas...): aquel que además de conocer el instrumento ha estudiado y conoce la obra en cuestión...) alguien con la suficiente capacidad de escucha *comprensiva* para poder *valorarla*, o en una inusual y extraña situación circunstancialmente extrema, como la que, por desgracia, tanto se da en determinados estamentos de la enseñanza y crítica musical: *juzgarla* (no confundir con *valorarla* ni *evaluarla...*).

- 11 No tan simple si analizamos el contexto métrico donde se implementa dicho patrón, así como la relación entre el número de *unidades rítmicas* (11) y tonales (12), y su consecuente desarrollo melódico: [ver página e18](#).
- 12 Por ejemplo el *trillado* [BWV 846...](#)
- 13 Ver algunos [ejemplos...](#)
- 14 Imaginemos variantes del primer ejemplo en la página [e15...](#) o de la introducción (con dos acordes) en la página [e16](#), o, ya puestos, imaginemos un fragmento improvisado (con el fuelle...) al estilo del ejemplo en la [página e4](#), o, para los más arriesgados 😎, una textura improvisada similar al ejemplo de la [página e24](#)
- 15 Y no al contrario. ¿Qué interés puede tener un improvisador (el que *crea* improvisando...) en *interpretar* las obras de un compositor si puede interpretar las suyas propias al improvisar? Si algo (como, por ejemplo, el resultado de algún procedimiento compositivo...) le gusta de una

obra ajena seguramente tratará de integrar tal procedimiento (y no el resultado plasmado en la obra: recuerda, ...no copiarás 🙏...) en su catálogo (base...) de recursos (generativos...), probablemente más como un recurso estético que pueda incorporar en una improvisación que como idea musical en sí (¿Quién prefiere pájaro en mano a ciento volando...?). Será muy consciente del riesgo de que su estilo se identifique con cualquier improvisación estilística, nada mas horrible para un improvisador: ser considerado un *intérprete* de un (otro) improvisador... 🤖

- 16 El concepto *puntillístico* (al igual que los demás conceptos) podrá tener un distinto grado de definición en función del *bagaje* conceptual del improvisador y el *momento* contextual donde lo active, por ejemplo, este punto 1 podría definirse así: toca una *textura puntillística* (breves puntos de sonido...) homogénea y tonalmente (serialmente...) aleatoria (con parámetros de sonoridad similares: tono, intensidad, timbre, etc.), con lo que el resultado sonoro de esta *reconceptualización* (ajuste de la definición a un contexto sonoro determinado...) sería potencialmente muy diferente del resultado producido por la definición base: toca (simplemente) *puntillísticamente*. Según defina sus conceptos, el rol del improvisador se acercará más al del compositor, pero, por suerte (o, para algunos, por desgracia...) el proceso definitorio conceptual (contextual...) del improvisador se verá restringido por las limitaciones que impone el *procesamiento en tiempo real*, lo que permitirá el grado suficiente de *incertidumbre* (abriendo la puerta a lo imprevisto...) tan necesaria para asumir la arriesgada toma de decisiones en la búsqueda *improvisada* (a diferencia de la búsqueda *pre-meditada* o, a veces, pre-determinada del compositor) de la originalidad creativa.
- 17 Ya sea métrica, de fraseo, conceptual-expresiva, etc.
- 18 Ver [fraseo dinámico...](#)
- 19 Ver como afecta la [envolvente de ataque](#) de los sonidos acentuados en la percepción del timbre. Y piénsese en el timbre como generador rítmico: simplemente, por ejemplo, cambiando (rítmicamente) de registros mientras se mantiene un sonido, o alternando (especialmente...) un mismo sonido entre ambos manuales (donde el proceso perceptivo se hace más complejo al estar combinados (integrados) tres parámetros sonoros: *intensidad, timbre y espacialidad*...
- 20 Desde la perspectiva de la improvisación (en su connotación de [libertad](#) interpretativa...) será conveniente ampliar (al igual que otros conceptos musicales) la noción de *pulsación*: una definición donde las unidades podrán ser algo más complejas (elaboradas...) que un simple y metronómico sonido repetitivo (en principio cualquier patrón que pueda ejercer su *función*: ¿podríamos hablar de pulsación métrica, el compás como pulso?, ¿podríamos diluir los límites conceptuales entre ritmo y métrica?, etc.), y donde su fluir no tendrá que ser necesariamente regular sino que la (su) regularidad podrá fluctuar temporalmente, como, por ejemplo, *acelerarse, retardarse o irregularizarse* aleatoriamente, pudiendo crear patrones rítmicos que a su vez puedan transformarse en unidades de una nueva pulsación, re-convirtiendo esta

(re-conceptualizándola...) en algo vivo que permita cambiar su *función* (como valioso recurso generativo de la improvisación...), evitando convertirla en una artificial rígida y tediosa malla métrica temporal (a modo del *pulsar* de un cursor de entrada de texto que regulara el pensamiento de lo que va a ser escrito...) que tanto *gusta* a la música *comercial*, transformando la *música* en música (o algo...) *funcional* (o *dis-funcional*...), de la misma manera que una pintura o un libro pueden convertirse en objetos ornamentales cuya función es simplemente decorar una pared o una librería...

Así pues, al igual que la sociedad puede convertir un objeto artístico en un objeto (*algo*...) superficial (decorativo...), el improvisador (para algunos, *artista*...) podrá convertir un objeto (aparentemente...) superficial en uno artístico, y además podrá solucionar el problema subyacente (al *objeto*...) tratando de convertir éste (la noción de *objeto*, base del problema...) en un *proceso*, para que seguidamente la (nuestra...) sociedad (consentida-mente abducida por los *objetos de consumo*...), vuelva a transformar dicho *proceso* (mediante, por ejemplo, una simple *instantánea* sonora -digamos grabación...- del mismo...) *cosificándolo* en un nuevo *objeto*, y así, siguiendo el ciclo, a día de hoy, podemos ver cómo en demasiados centros de aprendizaje musical (también llamados Conservatorios...) se siguen reflejando (en sus guías didácticas principalmente...) los confusos e *interesados* (que no siempre *interesantes*...) dilemas sobre si el *proceso* artístico puede considerarse (o sea, ser *valorado* y *evaluado* como) un *objeto* artístico (en sí mismo...), preocupándose más de *adaptar* sus alumnos al mundo (musical) presente (que tanto critican...) que enseñarles a (cómo...) transformarlo en un futuro...

- 21 La métrica (ampliando también la habitual concepción simplista de *compás*...) será considerada aquí como una textura rítmica *generativa*, un patrón rítmico de referencia temporal (un nivel más complejo de *pulsación*, como se ha visto en la nota anterior), susceptible de entrar en la misma dinámica improvisatoria que las ideas generadas rítmicamente a partir de su interacción con dicha base temporal: el improvisador puede improvisar *rítmicamente* sobre una textura métrica de fondo al igual que puede improvisar *métricamente* sobre una estructura rítmica convertida en referencia temporal (invirtiendo, o transformando, las *funciones* temporales entre *fondo* y *forma*: métrica y ritmo...) y generando esas estéticas y divertidas paradojas perceptivas de ambigüedad al querer distinguir (o diferenciar...) auditivamente entre *ritmo* y *métrica*.
- 22 La expresión *gestual* (nada que ver con la *gesticulación* interpretativa...), como elemento visible de la interpretación musical pone en cuestión la *audibilidad* de una obra en la que intervienen recursos visuales integrados con una función expresiva (comunicativa...), creando un tipo (estilo, género...) de música para ver interpretada, o música para oír visualmente, o simplemente música *audiovisual*. Pero para entender (ver) de forma más clara esta cuestión sobre la representación multimodal (audio-visual) de la música, puede bastar con (*visoescuchar*...) un simple ejemplo: [Quasi neoliberalmente](#) de [Uroš Rojko](#)
- 23 El término *fusión* (conceptualizado aquí como *unión* o *integración* de distintos parámetros, en este caso musicales...) trata de implicar un sentido inter-multi-disciplinar □ en la concepción

musical de la improvisación. La multidimensión de los procesos improvisatorios no tiene por qué limitarse solo al ámbito de la música (ya de por sí multimodal...), por lo que el término trata de representar una concepción global del conocimiento (donde las distintas disciplinas pedagógicas, *fisionadas* por la lamentable burocracia administrativo-académica en compartimentos estancos, se perciban integradas e interconectadas...) con el fin de abrir la mente 🤖 del *intérprete* (potencial *improvisador*...) y reconceptualizar su papel (*rol*) tanto en el campo musical, como en el cultural y (si cabe...) humano. Saber cada vez más de nada (camino directo de la *especialización* mal entendida...) no debería ser el objetivo del aprendizaje si no todo lo contrario (saber cada vez más del todo integrado...). ¿Un intérprete no puede hablar, cantar, expresarse corporalmente, etc. mientras toca? ¿Un intérprete no puede componer música mientras toca? ¿Hay alguna razón natural (no ideológica ni socio-económica) para limitar el potencial creativo en la educación humana? ¿Es necesario sacrificar la infancia (o juventud...) de una persona para que no sepa (se le enseñe...) *nada* más (más de *nada*...) que decir (con su *instrumento*) lo que piensan otros (con sus *cerebros*)? ¿No *piensa* más un futbolista obligado por la dinámica del juego a tomar decisiones (en tiempo real) ante situaciones imprevistas, con sus propias ideas: o sea, a *improvisar*...? ¿Dónde está la imaginación? ¿Dónde está la emoción? ¿Quién (qué) levanta al público del asiento? ¿Quién (qué) le enciende las neuronas ✨? ¿Quién (qué) le incendia la mente? 🤖

- 24 Ver un ejemplo de la función articuladora del silencio en [deconstructing accordion](#) 🎹 o [Music about Life](#) (página e4)
- 25 Aunque probablemente nuestro sistema perceptivo se encargará de incorporar acentos a los sonidos en función de cómo organicemos estos en patrones (conceptualmente manejables), de la misma manera que acentuamos (perceptivamente) los (*ambiguos*) sonidos del reloj (metronómico) convirtiéndolos en un patrón binario: tic-tac... (o, tac-tic... 😊). Al improvisador le bastará dejarse llevar por estos dos patrones binarios, su combinación, su alternancia con silencios, etc., para que su sistema *perceptivo* (autónomo...) active su sistema *expresivo* motor (también en modo -piloto- automático...-) para empezar seguidamente a ser *testigo* (externo...) de su propia improvisación...
- 26 Dos o más *tempos* simultáneos: ver ejemplos sencillos en obras como [Ins Tal](#) o [Flashing](#)...
- 27 Puede verse lo que sería un ejemplo de *reducción* en las páginas i3 o i15, repitiendo y acelerando (*contrayendo* temporalmente) los primeros 10 o 14 sonidos (de la página i3), o primeros 15 sonidos (de la página i15), respectivamente (con la posibilidad de cambiar de acorde en los acentos de este último...), hasta convertir cada uno de los ejemplos en un patrón o *unidad* rítmica (manejable conceptualmente...), como *textura* sobre la que superponer una nueva *capa* rítmica, nueva *textura* melódica, etc.
- 28 La *tensión* rítmica podrá integrarse con la dinámica, tímbrica, armónica, etc., pudiendo convertirse en un elemento más para jugar rítmicamente: pensemos 🤖 en el ritmo de tensiones

- (dinámicas) gradualmente creciente que se genera, a partir del contexto introducido con la superposición (tonal) acumulativa de la introducción previa..., en los cuatro patrones iniciales (tensión-dis-tensión/movimiento-reposo) de la [Trama concéntrica](#) (variaciones) 🤔 y cómo lo resuelve (paradójicamente) acelerando la dis-tensión (el reposo...) con un trémolo (bellow-shake), invirtiendo *funciones*: creando tensión a partir del reposo... 🤖
- 29 Desde analogías simples como *ritmos de tren* (Wolmer, Fancelli, etc.) hasta, más complejas, como [Torcal op. 32](#) de [Enrique Igoa](#) (como un ejemplo de descriptivismo analógico de procesos geológicos).
- 30 Ver la ficha [Patrones gestuales...](#)
- 31 De la misma manera que el breve sonido (percusión...) del inicio de [deconstructing accordion](#) anticipa los 8 segundos (*immobilissimo...*) de espera, reforzando (y, de alguna manera, haciendo consciente...) el papel contextualizador del silencio como iniciador de una improvisación (u obra...) y como *activador* de procesos perceptivos (y comprensivos...), ya sea en la percepción interna de la post-imagen auditiva de lo que acabamos de escuchar (especialmente en los  *finales...*), facilitando la articulación y comprensión de la (una) estructura de ideas (digamos, la comprensión de las ideas como una estructura organizada...), o bien creando (mentalmente) la incertidumbre (estética...) a través de una (*deseada*) expectativa de lo inesperado en la improvisación a diferencia de lo esperado en la interpretación... El tiempo (duración) del silencio no será necesariamente un valor de su fuerza expresiva, (le) bastarán centésimas de segundo (lo mismo que un guiño...) para encender una emoción... 😞
- 32 Instrumento musical *automático* (autogenerativo) capaz de improvisar música de manera autónoma y con *estilo y modo* propios... 😊
- 33 Las progresiones (rítmicas) no tienen que ser necesariamente regulares ni unidireccionales como la del ejemplo: [página e18](#)
- 34 Ver ejemplos en el apartado *Ritmificación estructural* de la [página i8](#)
- 35 Ver apartado Silencio en la [página i8](#)
- 36 El improvisador como compositor deberá disponer de un repertorio de recursos sonoros propios de su instrumento con los que poder jugar (ver por ejemplo el catálogo de recursos -como *referente* histórico- de [Per Norgard](#) en [Anatomic safari](#)).
- 37 El concepto de error 🤔 que tanto abruma al intérprete no existe como tal en determinados tipos de improvisación al ser re-conceptualizado como algo *imprevisto* 😊, elemento (deseable) que entra en el *juego* del improvisador (es fácil oír decir al improvisador: no existe el acto fallido sino el mal resuelto...); cualquier desajuste motor, *lapsus* mental, mosca en la na-

riz, etc., será asimilado (a partir del placer-motivación que produce el reto de resolver problemas...) como una desviación hacia un nuevo camino que llevará a un *nuevo* paisaje sonoro; la experiencia del improvisador, la fluidez de pensamiento y la pre-visión anticipada (anticipación...) de su conducción dará coherencia (y valor estético para el oyente...) al trayecto de moverse de un sitio a otro buscando siempre (el *proceso* de) descubrir nuevos caminos sin esperar (el *objeto* de) llegar a ninguna parte...

- 38 O que el sistema socio-educativo le ha hecho asimilar...
- 39 Ver un ejemplo de la cuestión en la *Coda* (la página 11) del [Estudio 1984](#), *Coda* de interpretación optativa, como *consideración* hacia las distintas (siempre enriquecedoras) tendencias sobre criterios (acústicos, en este caso...) como la eliminación del (mal llamado...) *ruido* del mecanismo, o sobre el tipo de afinación (de las lengüetas), por ejemplo, de un supuesto instrumento técnicamente más *evolucionado*, tendencias que a menudo chocan frontalmente con una realidad donde lo que muchas veces se busca a nivel creativo es justamente lo contrario, un sonido donde habla y respiración estén integrados (donde ruido y sonido se con-fundan), o donde la afinación no tenga que ser necesariamente temperada. ¿Cómo ese acordeón (técnicamente más evolucionado) interpretará las obras de Juan José Eslava, Sánchez Verdú, Jukka Tuensuu, entre otros? ¿Tendrá ese instrumento del futuro que volver a retranscribir las obras de los actuales compositores (adaptando sus ideas, con calzador, a ese nuevo instrumento *perfeccionado*...), como ocurre en la actualidad con las obras de Nordheim, Lundquist, Schmidt...? o seremos tan ingenuos de pensar (o creer...) que el instrumento ha tocado techo y llegado a un estado de máxima evolución! 🏆
- 40 A pesar de la lamentable declaración de principios (desde la perspectiva de la educación *igualitaria*...), con la que se presenta el libro (en el primer párrafo, nada más empezar, del clasista ideológico sello de la presidenta del *Consello*), contradiciendo aquellos otros principios de igualdad que Portela defendía de su instrumento (la *gaita*, como *algo* más *transcendente* que un mero instrumento musical...) respecto a los demás instrumentos musicales. Señora presidenta, en esta vida nadie viene bañado por ninguna gracia especial, ni tocado por la genialidad, ni nadie nace para ser *inmortal*... (qué *inmoral*...!). Quizá de haber estudiado alguna especialidad artística habría descubierto que el conocimiento (música de gaita incluida...) se enseña y se aprende (aunque uno sea autodidacta...) de los demás, no del más allá. El conocimiento (por lo menos el *humano*...) no se hereda (como el dinero), se adquiere de las personas, ya sea en la *escuela*, en la *calle*, *barrio* o *país* donde uno tenga la suerte (o la desgracia...) de venir al mundo.
- Se puede respetar la opinión personal de cualquiera, pero cuesta mantenerse callado cuando es la presidenta (cabeza portavoz representante) de un organismo como el CCG quien opina, dada su responsabilidad y la transcendencia (pedagógica y humana) de un mensaje difícil de

justificar 😞. Uno siempre se olvida de por qué hay que saltarse las inevitables *presentaciones* (normalmente llenas de lamentables *memes* ideológicos) de los libros *institucionales*... 🤢

- 41 ¿Podremos considerar el concepto de intercambio como un generador? ¿Lo podremos aplicar en otros contextos? ¿...Cuáles?
- 42 El término *aleatorio* es generalmente empleado en esta ficha en el sentido de *contexto* desordenado (caos) del que se parte para *crear* o (por lo menos, según uno tienda más a interpretar o improvisar...) *buscar* sentido (orden) a partir de lo que no lo tiene (pudiéndose también invertir el sentido, ver ejemplo en la [página i6](#)...).
- 43 O ampliamos:  , ver el ejemplo de fusión rítmica en página siguiente, invirtiendo el generador, a partir de una pulsación.
- 44 En este caso la serie se genera por la simple repetición del motivo y el *generador rítmico* consiste en reducir aleatoriamente a la mitad (o al doble...) el valor temporal de sus elementos.
- 45 Igual que el punto anterior pero aquí la serie se genera por la simple repetición sucesiva del motivo y su retrogradación...
- 46 Aquí el generador rítmico aportaría un *proto-estilo* (de componente rítmico) en su fusión con el patrón tonal de esta serie (C), ver ejercicio: [simetría motora](#).
- 47 Ver nota 5 en [página 1](#)
- 48 Cada acento + (*ocurrencia*) podrá ser (repetiendo lo dicho en la [página i6](#)) considerado como un *contenedor* donde pueda haber (ocurrir) cualquier evento sonoro, además del propio acento dinámico, como por ejemplo una serie rítmica con alternancia de acordes; ver los ejercicios 1 y 2 (textura rítmica) en la siguiente ficha: [patrón 16](#).
- 49 De ahí la posibilidad de una gran variedad de estilos (y sub-estilos) en función de los parámetros tenidos en cuenta (desde los más personales e individuales a los más impersonales y sociales), sobre todo en la música pop, básicamente rítmica. Sólo se necesitará un público (dentro de un contexto social, cultural, económico, etc.) *identificado* con este valor (estilístico) para que se pueda convertir en un valor *social* de una estética (estilo) particular (o, quizá, un valor estético de un estilo social particular...): no hay más que ver los distintos géneros y estilos musicales que han evolucionado a partir de estructuras rítmicas y métricas (dentro del folk, pop, vanguardia, electrónica, jazz, baile, etc.).
- 50 Recursos como el desplazamiento rítmico de la acentuación, anticipaciones, sincopación, etc., no son exclusivos de un determinado estilo; lo que define un estilo suele ser más bien

una configuración integrada (conjunto) de tales recursos. Esto no quita que en los límites marginales de los estilos no pueda existir cierta con-fusión; ahí (en esa zona marginal...) será donde el improvisador pueda sacar partido de estos, fusionando fórmulas y procedimientos que vayan definiendo un (inevitable...) estilo personal. Aunque hay que advertir que esto no es fácil, la arriesgada idea del collage de Picasso y Braque no era un simple juego gratuito de *corto y pego*, y mezclar (o *fusionar*) estilos musicales al *azar* puede chocar con los culturalmente arraigados principios estilísticos de los sectores sociales (y a veces comerciales) más *puristas*. La influencia estilística suele ser bidireccional: un estilo (por ejemplo el *free-jazz*) genera un intérprete improvisador (por ejemplo Cecil Taylor...) y este, a su vez, genera un estilo (personal) que influye en aquel (*free-jazz*); la diferencia aquí, está en que lo que se fusiona es un exclusivo (distintivo) estilo personal (intransferible, solo *imitable*...) con un estilo genérico impersonal, poniendo de manifiesto (la relación bidireccional de intereses entre...) lo individual y lo social, desde la perspectiva de los valores que definen los estilos musicales, reinterpretando o extrapolarlo (musicalmente) a Ortega («*Yo soy yo y mi circunstancia y si no la salvo a ella no me salvo yo*») en dicho sentido (bidireccional): «*Yo soy yo y mi circunstancia, si no la salvo a ella no me salvo yo, y si no me salvo yo (de ella) no la salvo a ella*» 🤔. Resumiendo, el improvisador tendrá que salvarse de ser absorbido por los esquemas estilísticos arriesgándose en la búsqueda de un estilo personal si quiere salvar la música para ser libre y si no quiere convertirse en un improvisador (ahora, *intérprete*...) *estilístico*. Difícil tarea para los pedagogos encerrados entre las *estilizadas* rejas de los académicos y (también) estilísticamente *clásicos* conservatorios donde en pleno siglo XXI aún no se dignan (o atreven...) a evaluar la asignatura de *improvisación* en el eufemístico *recital* (examen...) final de carrera...

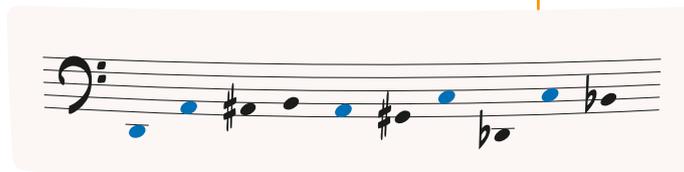
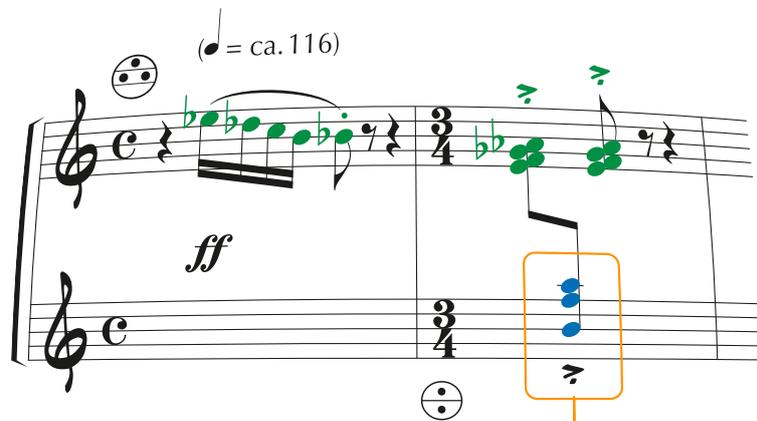
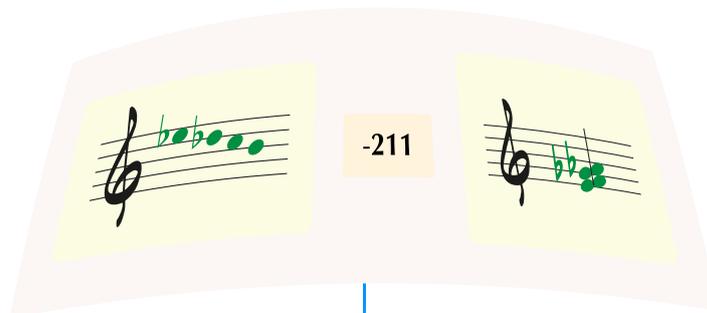
- 51 El término *arrítmico* se refiere aquí a una serie, patrón, etc., donde no se especifica (gráficamente) la duración (valores temporales...) de sus componentes. Un ejemplo podría verse en esos escasos diez segundos en los que [Jaime Padrós](#) permite improvisar al intérprete (aquí reproductor...) en su [Trama concéntrica](#) de hace casi 40 años -1982- (en el tercer sistema de la página 5...), pequeña ventana a la libertad que tanto contrasta con el intrínseco determinismo interpretativo de la obra (véase la paradójica indicación de tempo...).
- 52 Aunque la aplicación de estos recursos ([sincronización](#), [anticipación y retardo](#)) en la improvisación puedan parecer contradictorios (especialmente en el estilo de la improvisación libre donde el futuro es poco más que un presente inmediato, sin mucho margen para *anticipar*, *retardar* o *sincronizar* lo que apenas existe, o apenas ha sido pensado, por lo menos conscientemente...), resultará un ejercicio muy interesante resolver cómo pueden aplicarse (implementarse) estos conceptos dentro de la improvisación (y no me estoy refiriendo aquí

a resolver tal problema -a modo de truco para la práctica conceptual...- en el sentido de la pedagógica fábula de Esopo: [El Labrador y sus hijos](#)

- 53 De la misma forma que un intérprete, ante el mismo símbolo dinámico *p*, interpretará una idea con más o menos intensidad (relativizando, en el caso de acordeones acústicos, la fuerza de su antebrazo sobre el fuelle...) en función del contexto dinámico del que venga: *pp* o *mf* (respectivamente) y no otorgando a tal símbolo un valor preestablecido de antemano, principio básico (contextualización significativa) no siempre tenido en cuenta...
- 54 Sincronización de un patrón simultáneamente con su retrogradación...
- 55 En movimientos rápidos es factible sacrificar el diseño del patrón (menos perceptible...) en busca de una mejor *automatización* y *articulación* sonora.
- 56 Aquí podríamos hablar de *fusión melódica*: un mismo patrón melódico (retrogradado...) se implementa (*fusiona*) a uno rítmico...
- 57 [Ver más...](#)

# Melodía de acordes

(pendiente de revisión: 25 de septiembre de 2021)



Petr Fiala (1943): *Aphorisms* (1974): tiempo 2: esquema del comienzo...

# Introducción

**Melodía de acordes:**<sup>1</sup>

Algunos *principios y consideraciones*, antes de empezar:

El concepto de *melodía de acordes* se analiza aquí desde la perspectiva de la improvisación.<sup>2</sup>

Como primer paso, deshagámonos (por cuestiones prácticas...) del concepto de *acorde*, reconceptualizado el término como *patrón armónico* (entendido como simple organización perceptiva de simultaneidad sonora), con el fin de salvar las limitaciones y fijaciones conceptuales de los *esquemas* (estilísticos...) establecidos por el lenguaje armónico-tonal funcional.

Ahora (una vez *reprogramados* conceptualmente...), partamos del siguiente otro *principio*: de la misma forma que pensamos una textura melódica (*melodía*) improvisada, también pod(r)emos pensar una melodía a partir de un *patrón armónico*; en principio, hasta cierto punto, solo cambiará la técnica de *realización* (no de *concepción*): para empezar bastará con sustituir cada sonido individual (patrón 0 o *unísono*<sup>3</sup>) por cualquier *patrón armónico*, luego, si nos interesa, podremos comprobar, si no la *veracidad* del *principio*,<sup>4</sup> su efectividad funcional como recurso pedagógico dentro de la improvisación.

<sup>1</sup> El concepto, en función de la perspectiva contextual donde lo apliquemos, también podría definirse como melodía de patrones (armónicos), series armónicas, etc., pudiendo extrapolarse el tema como inter-acción (relación) sucesivo-simultáneo: melodía generada a partir de 1 (*octava* incluida...), 2, 3 o más intervalos (armónicos): melodía en (con, de) *terceras, cuartas*, etc. Desde el punto de vista *generativo* podíamos considerar dos perspectivas: una melodía (o contorno melódico) que se *armoniza*, o un patrón armónico que se mueve melódicamente (*melodiza*...?). Dispondremos pues desde una simple melodía de terceras (por no hablar de los múltiples ejemplos de frases *octavadas*, ya sea por medio de la propia registración, por su duplicación espacializada entre manuales o por cualquier otro tipo de *octavación* con fines tímbrico-dinámicos), como, por ejemplo: Torbjörn Iwan Lundquist: *Botany Play* (*Sunflower*: ver la textura armónica de su MIII..., o la inversión en sextas *melódicas*... de su *Metamorphoses*: páginas 12 y 19 -ver **Referencias** en [página 32-](#)), hasta una (armónicamente menos simple...) melodía de *clusters* (ver ejemplos: [William Schimmel](#): *Fables* (Almond Clusters, página 6), [Erkki Jokinen](#): *Alone*, etc.), o dispondremos también desde una melodía basada en un solo patrón armónico (ver los dos ejemplos de la página siguiente), hasta una compleja melodía generada a partir de distintos patrones armónicos combinados, o agrupados en unidades más complejas (como el ejemplo de la [página 14](#) y siguientes). Empecemos...

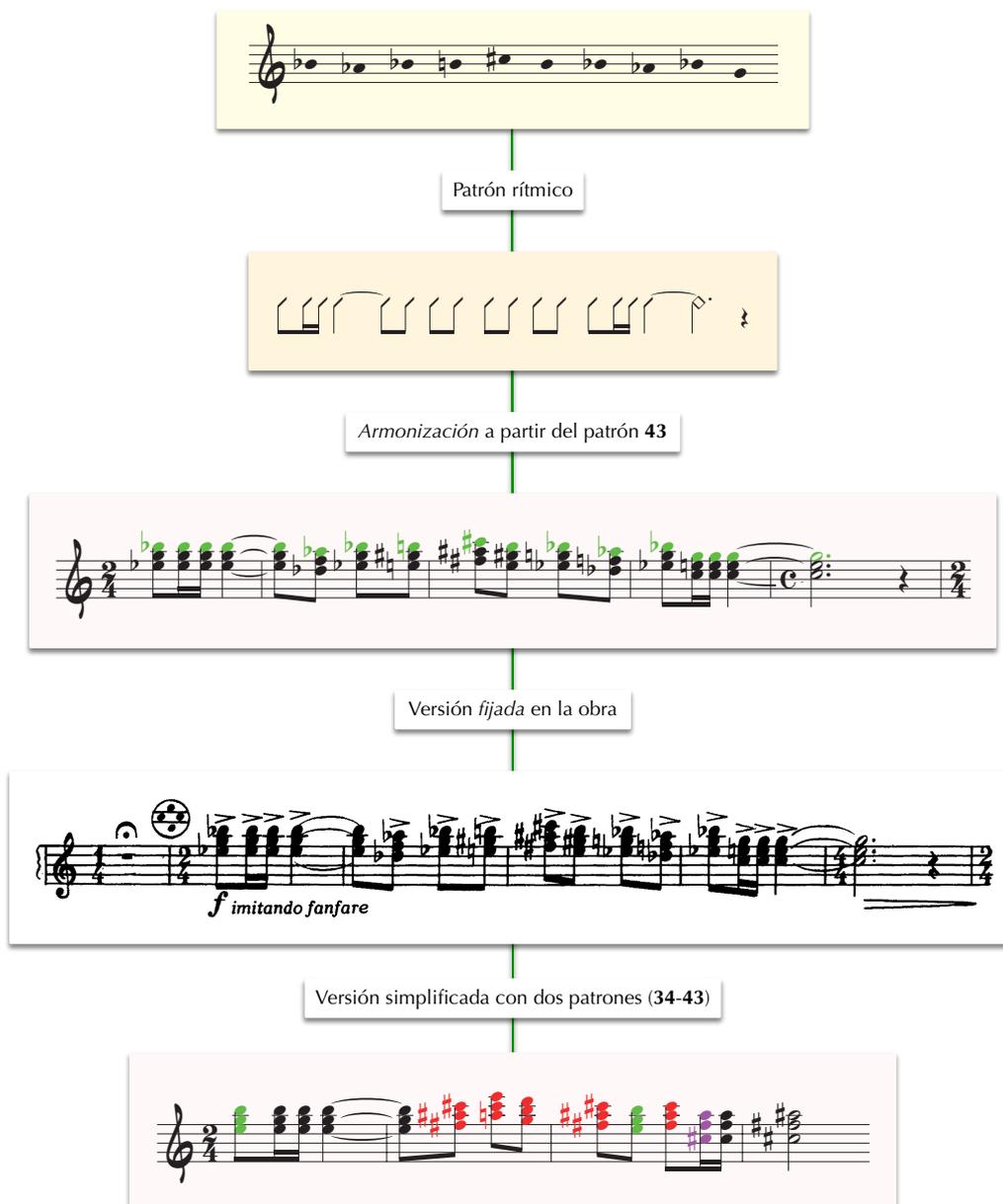
<sup>2</sup> Aunque (por diversas razones pedagógicas) se utilice aquí el término genérico de *improvisación*, el objetivo de fondo de estas fichas (y otras anteriores...) va más encaminado hacia una concepción *amplia* de lo que se ha establecido en llamar improvisación *libre*, (concepción) tendente más hacia la búsqueda de un estilo *personal*, que a tratar de evitar (huir de) sus diversas restricciones estilísticas. Dicho de otro modo, se trataría de dar menos énfasis a los aspectos restrictivos (estilísticos) que a utilizar las ventajas generativas (y creativas...) de cada una de las características (estilísticamente *distintivas*) de los diversos tipos de improvisación, (no ignorándolas sino) integrándolas (asimilándolas de forma personalizada) en un *estilo* propio (libre...) que transforme al intérprete en un *ser* (también) *libre* (con un estilo no necesariamente dependiente) y creativo (*bio-musical*...), no convirtiéndole en una *herramienta amaestrada* (adiestrada por un *maestro*, para los más susceptibles...) de otro-s ser-es vivo-s... Quizá debiera inscribirse en las puertas de (todas) las aulas de las especialidades de *interpretación* de muchos conservatorios, un *principio*: *a ningún estudiante (...de interpretación) se le negará el desarrollo de su propia (personal) imaginación creativa*; aunque pensándolo bien el *principio* quizá debiera situarse, más bien, en la puerta principal de entrada al propio Centro..., y si uno fuera lo suficientemente optimista (en su desesperanzada fe...), en dicho *principio* debería rezar (🙏): *será objetivo principal de este centro el desarrollar la (propia...) imaginación creativa de todos y cada uno de los (sus) estudiantes*. Pero bueno (una vez hecha la re-flexión...), vayamos a lo que íbamos...

<sup>3</sup> Podemos considerar un único sonido como un intervalo (*unísono*): dos sonidos (teóricamente) *iguales* simultáneos, o patrón (armónico) 0, como punto de partida (conceptual) para una potencial generación de diversas texturas armónicas.

<sup>4</sup> Como juego-parodia del (a veces pedagógico...) principio de *positividad* negativa (sacarle alguna aplicación positiva a algo negativo, sin preocuparse en sí del propio aspecto negativo...) que refleja el tóxico extendido principio [neo-capitalista](#) que obscenamente contamina muchos aspectos (educación musical incluida...) de nuestra triste actual sociedad de

Empecemos con un par de simples ejemplos a partir de la *armonización*<sup>5</sup> de una serie:

*Six Children's Suites*, 1969/74 (Vladislav Zolotaryov, 1942-75): *Suite N° 1* (página 10)



El autor juega aquí (en esta última versión del esquema gráfico) combinando dos *estilos*: el instrumental *simétrico* con una (simplificada) versión *tonal* del mismo.

consumo: no importa si es mentira (socialmente negativo, malo, contraproducente, etc.) mientras sea productivo para *nuestros* (*mis*, particulares...) intereses... 🤔. Quizá la excesiva cantidad de principios pedagógicos poco contrastados sobre los que basamos nuestro actual sistema educativo (musical) pueda justificar la (algo forzada, lo siento... 🙏) inclusión de esta nota.

<sup>5</sup> Este tipo de (llamemos de momento) *armonización*, podemos considerarlo en principio, de forma simplista, como una especie de cualidad *tímbrica* (y, consecuentemente, *dinámica*...) de los sonidos que constituyen dicha textura melódica (serie, o patrón serial...). Quizá, en este sentido, y en su versión aún más simple, podemos observar (y considerar) esta especie de *armonización* en ejemplos como el comienzo *octavado*, *especialmente* tímbrico (por medio de *registros*...), de *Aphorisms*, donde el énfasis musical se sitúa en la *sonoridad* (tímbrico-dinámica) de la textura melódica que describe su patrón *serial*.

Felice Fugazza (1922 - 2007): *Introduzione e Fuga* (1959)

*Serie* (del tema) tal como la expone en la [página 8](#), sin la *mutación* armónica del segundo tono...

Generador armónico *simple*      **147**      5 patrones motores en teclas y 1 en botones

Felice Fugazza: *Introduzione e Fuga* (1959): *serie* de la *fuga* a partir del patrón **147**

Ejemplo de *generador* melódico a partir de un patrón armónico *simple*<sup>6</sup>

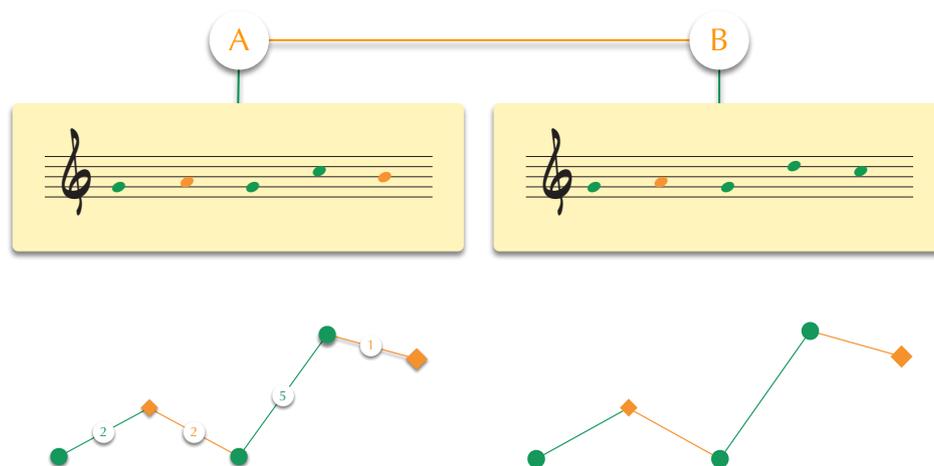
Estos dos ejemplos anteriores (de los muchos disponibles en la literatura acordeonística) representarían dos concepciones motoras resultantes de dos topografías sonoras correspondientes a las modalidades de MI teclas y MI botones, (concepciones) que pondrían de relieve la mayor *transportabilidad* motora del sistema de botones en el MI: respectivamente 4 y 5 (distintos) patrones motores en manual de teclas, frente a uno solo en manual de botones (en ambos ejemplos: 4 en el tema de la *Suite* y 5 en en la serie de la *Fuga* ).<sup>7</sup>

En este contexto (desde la perspectiva de la improvisación...) conviene aclarar la diferencia entre una melodía y un (su) contorno melódico, como esquema tonal-temporal (que representa la estructura intervalo-melódica de una frase...): un contorno melódico *proporcionalmente* (transportable) definido por la *dirección* interválico-temporal de sus patrones tonales: como *resultante* entre el orden ascendente-descendente y proporción (relativa...) de su *temporal* desplazamiento tonal, por ejemplo:

<sup>6</sup> De un (único) solo patrón (**147**), ver un ejemplo con dos patrones en la [página 6](#) de esta ficha.

<sup>7</sup> Por supuesto esta característica de (digamos) *transportabilidad* (motora...) en la modalidad de botones (del MI) no significa (evidentemente) ningún tipo de *superioridad* evolutiva (comparativamente hablando...) si no más bien una diferencia (significativa) que facilita, en el mejor de los casos, su mayor adaptación a un tipo muy específico de literatura, aportando, sin embargo, desde el punto de vista de la improvisación, una nueva herramienta (instrumental) de características *distintivas* (facilidad de transporte, reducción del espacio topográfico-tonal, etc.) que favorecen (como interfaz motor...) la creación de un lenguaje *instrumental* propio (*distintivo*...) y posiblemente una nueva manera de pensar la música (improvisada) a partir de los nuevos esquemas motores que tales características (topográfico-sonoro-motoras) pueden aportar al improvisador (y al compositor...). Ver **Referencias** en [página 32](#): comentario sobre *Cinco composiciones* de [Vladislav Zolotarev](#).

Dos patrones interválicos<sup>8</sup> iguales (pero no *exacta-mente* iguales...)<sup>9</sup>



Contorno melódico *pre-establecido*: A

Contorno melódico *proporcional*: A o B

Desde el punto de vista *generativo* (objetivo principal de esta ficha) dispondremos ahora de dos perspectivas: una melodía (o contorno melódico) que se *armoniza* y (o) un patrón armónico que se mueve melódicamente (*melodiza* 🤪...?)

(Nota: no debemos olvidar que la audición del contorno melódico trazado por los patrones armónicos se percibe (haciéndose *consciente*...) en las *voces* (tonos) superiores (o extremas...), siempre que la dinámica (intensidad o sonoridad acústica) de los sonidos esté equilibrada, lo que no suele ser el caso de las lengüetas del acordeón *acústico*<sup>10</sup> (no así del *electrónico*...), problema que tanto compositor, intérprete o improvisador deber(í)án tener en cuenta, si quieren *hacer oír* tales voces...

<sup>8</sup> El concepto de *patrón temporal* se define aquí como sucesión (temporal) de intervalos, más que como sucesión de sonidos (tonos). Los intervalos (y su *relación*, no su *diferencia*...) hacen significativos a los sonidos (como componentes de *ideas* sonoras...) dándoles sentido, relación, significación (sonora y motora...), dirección (melódica), etc., convirtiéndose desde esta perspectiva en un elemento (generativo) básico del *lenguaje* (y pensamiento) musical dentro de la improvisación. Quizá las actuales concepciones pedagógicas de la enseñanza del *lenguaje* musical deberían centrarse más en la *relación* (interválica) de los sonidos que en su simple *ordenación*, y clasificación, planteando en todo caso, un orden en su *relación* (sonora), de manera que el alumno empezara directamente a pensar no en (orden de) *sonidos* sino en (orden de) *intervalos* (relación de-entre sonidos), como unidades *significativas* a partir de las cuales comenzara a pensar generativamente: identificándolas (auditivamente) enlazándolas, agrupándolas, combinándolas, superponiéndolas, invirtiéndolas (tonal y temporalmente), *motorizándolas* 🤪 (asociándolas a esquemas motores), etc.

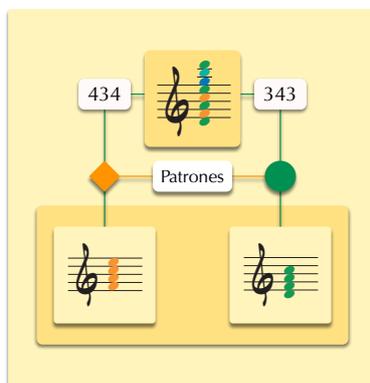
<sup>9</sup> De la misma manera que hacemos *expresiva* una frase (dentro de la *prosodia* hablada) variando su entonación (pudiendo cambiar su sentido, incluso su significado...), la improvisación puede usar este recurso, distorsionando interválicamente (entre otros parámetros) el contorno melódico de una frase hasta hacerla irreconocible (cambio de significado) mediante la alteración más o menos proporcional de su relación interválica, como se muestra en los dos motivos A y B del ejemplo (ver esquema en [página 41](#)). Si bien este recurso en principio forma más parte del concepto de *variación* que el de (propriamente) improvisación, puede ser utilizado por el improvisador como un esquema sobre el que desarrollar procesos generativos (a veces simplemente motores...), de la misma forma que los conceptos de retrogradación o inversión (tonal o motora...) pueden ser considerados como procesos de variación o procesos generativos. O mejor dejémoslo (para no perdernos en los límites difusos que tanto gustan al improvisador...) en procesos de *variación generativa*... (ver un divertido [ejemplo...](#) de cómo puede ser utilizado este recurso mediante la alternancia -motora...- de patrones entre manuales).

<sup>10</sup> Especialmente con las *voces* en *cassotto*...

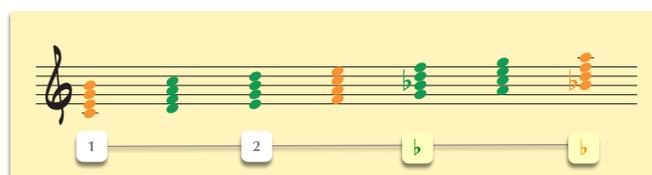
Demos ahora un paso más.

Los ejemplos anteriores representan un *generador armónico simple* (a partir de un único patrón: **44** y **147** respectivamente),<sup>11</sup> pero imaginemos que son más de uno (por ejemplo, dos...) los (distintos) patrones *sustitutorios*.

Selección de dos patrones dentro de un contexto *modal*  
(Ver esquema ampliado en página siguiente)



contexto armónico-modal<sup>12</sup>



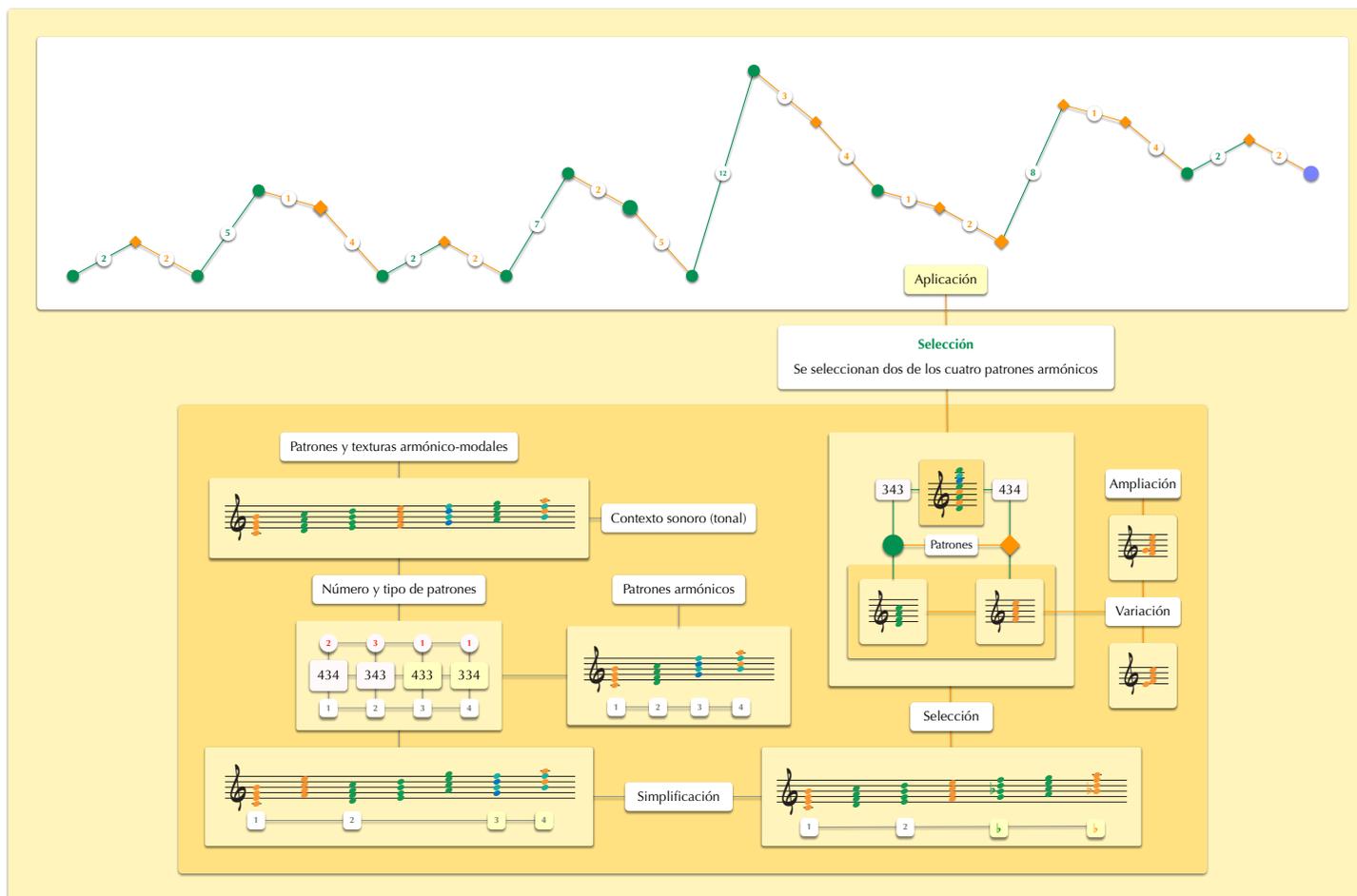
Adaptación topográfico-motora...<sup>13</sup>

<sup>11</sup> En el actual contexto estos simples generadores (de *sustitución*...) consistirían en *sustituir* (*re-presentar*...) cada sonido (del *contorno melódico*, convertido ahora en -reconceptualizado como- *patrón serial*) por un *patrón armónico*, a diferencia de un generador *melódico*, donde se generaría una melodía (o contorno melódico...) a partir de uno o varios patrones armónicos. Ver otros ejemplos en **Referencias**, [páginas 33](#) y siguientes...

<sup>12</sup> En estos ejercicios (al igual que en algunos otros pertenecientes a distintas fichas de trabajo anteriores) se ha tratado de evitar en determinadas ocasiones cualquier connotación (negativa) con el lenguaje específico de la armonía tonal-funcional, debido a los evidentes condicionantes y limitaciones conceptuales y pedagógicas que suponen desde el punto de vista generativo, imaginativo, creativo, etc., al ser este (haberse convertido en...) un lenguaje reduccionista dirigido habitualmente a una interpretación en general repetitiva, reproductiva y creativamente pasiva, que habitualmente tiende a bloquear musicalmente el potencial imaginativo y creativo de los estudiantes (especialmente estudiantes de *Interpretación*, no (tanto) de *Composición*...), acabando por inhibir su natural espíritu exploratorio, experimental e investigador. El también reduccionista criterio historicista a la hora de enseñar lenguaje musical (armónico-tonal...) que usualmente tiende a *saltarse* (o separar, con injustificables criterios metodológicos...) la música actual (en su sentido más amplio, excluyendo la música de fines comerciales...), resulta ser pedagógicamente muy discutible, por muy cómodo que pueda resultarle (laboral y administrativa-mente) a algunos profesores de armonía. Por suerte nuevos Centros de enseñanza han empezado por hacer desaparecer (para empezar...) el propio concepto (y término) de Conservatorio (tan cercano al concepto de Museo en su acepción peyorativa como depósito o *morgue* cultural...), aportando nuevas concepciones musicales y metodológicas no para negar el pasado si no para no negar (la realidad de) el presente, partiendo de la realidad musical actual y tratando de entenderla desde el pasado (y no a la inversa... 🤔).

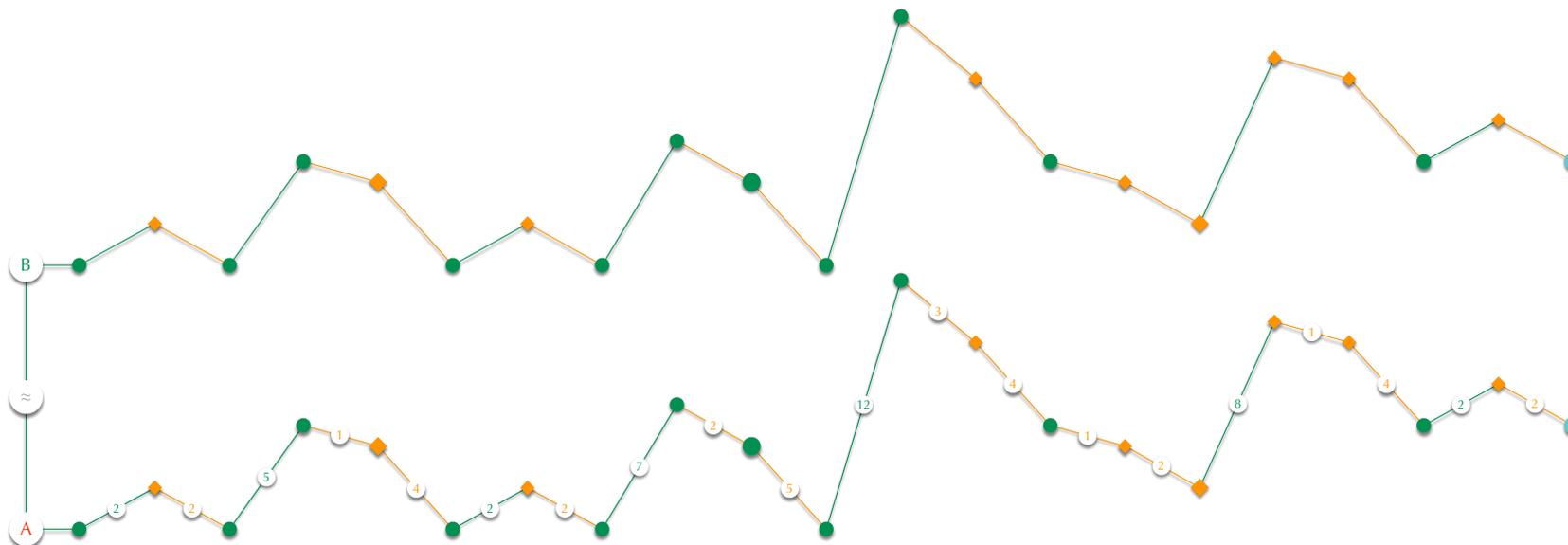
<sup>13</sup> La dificultad que supone la adaptación motora (en tiempo real) a los patrones (armónicos) resultantes en un contexto *modal* hace que el improvisador a menudo simplifique el proceso tratando de adaptar estos patrones a una *simetría* motora que le facilite la *armonización* de un contorno melódico, agrupando en *esquemas* simétricos (tanto verticales como horizontales...) su realización motora (optimizando su consumo atencional), como muestra el ejemplo anterior,

Ejemplo de esquema de selección y aplicación de dos patrones armónicos (modales) a un contorno melódico dado:

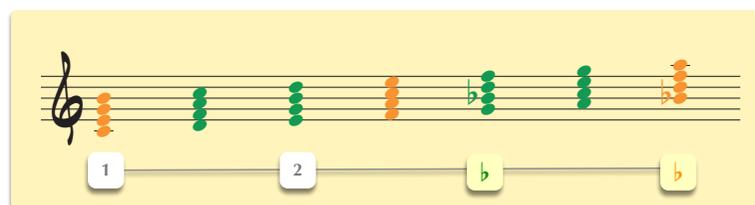


sacrificando, eso sí, la riqueza tonal (*reducción* de los cuatro patrones armónico-modales en dos *simétricos*...) por la fluidez generativa (velocidad de procesamiento), lo que, por otro lado, creará a su vez un patrón estilístico (*estilo* instrumental...! 🤖) que el improvisador deberá gestionar a nivel estético integrándolo con los valores estilísticos y estéticos externos pre-establecidos (*públicos*...). El resultado finalmente estaría así influido por la interacción de tres factores (*estético-estilísticos*): el condicionamiento (estilo...?) instrumental, los valores (estético-técnicos...) personales del intérprete y los establecidos socio-culturalmente por la diversidad de públicos, como valores personales comunes (o compartidos...). En este contexto cabría destacar los indicios *improvisatorios* que puntualmente parecen vislumbrarse en determinadas obras de instrumentistas-compositores (a veces, quizá, compositores-instrumentistas...), donde los patrones motores cobran protagonismo a través del (desarrollo del) discurso musical de algunas de sus obras (fragmentos que de ser improvisados darían la sensación de no alterar el valor estructural *fijado* dentro de la obra en cuestión... (como pequeñas ventanas abiertas al intérprete-improvisador que ya algunos compositores van proponiendo lentamente desde hace tiempo en sus obras: ver nota 10 en la página e5 de la ficha [Aspectos temporales de la improvisación](#)...), aunque seguramente el tema nos alejaría demasiado del objetivo de esta ficha (...ahí queda para más adelante... 🌸🌸🌸).

Dos contornos melódicos: **A** (tonalmente pre-establecido) y **B** (proporcionalmente libre)<sup>1</sup>



Los dos patrones armónicos (**343** o **434**) variarán en **B** en función de su posición modal<sup>2</sup>

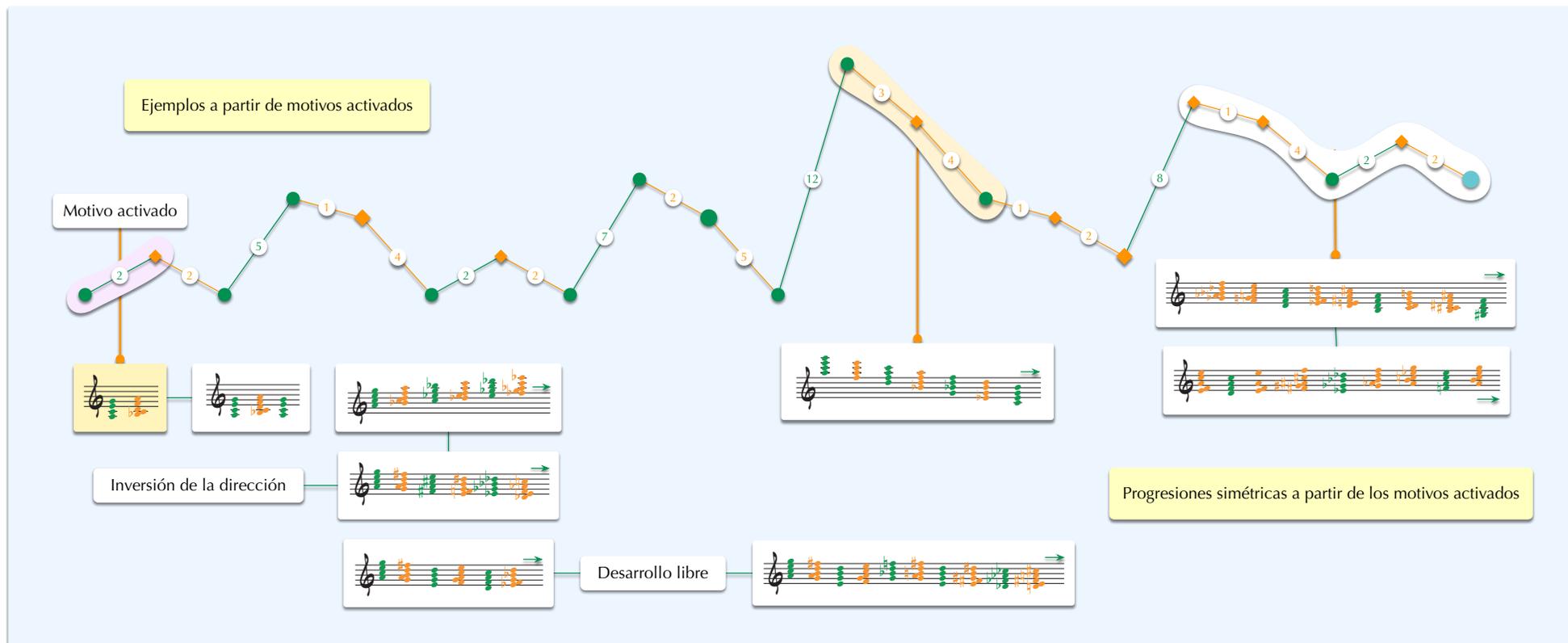


Posiciones modales simplificadas (véase esquema de la página anterior)

<sup>1</sup> Estas dos perspectivas (A y B) de una misma idea representan dos visiones conceptuales (complementarias), *improvisación* (A y B) e *interpretación* (A), en función de los objetivos (generativos o reproductivos respectivamente) del intérprete.

<sup>2</sup> Las posiciones modales relativas de los patrones armónicos resultantes (7 en este ejemplo) a partir de la aplicación de un generador armónico de cuatro tonos (tres intervalos: **434** o **343** -terceras-) a un patrón serial (**221** repetido, desde una perspectiva motora, en el ejemplo) definirán el material sonoro que el improvisador dispondrá para la (una) realización armónica (a partir) del contorno melódico **B**.

Ejemplo de esquema de activación<sup>3</sup> de *motivos* a partir de un patrón estructural dado:

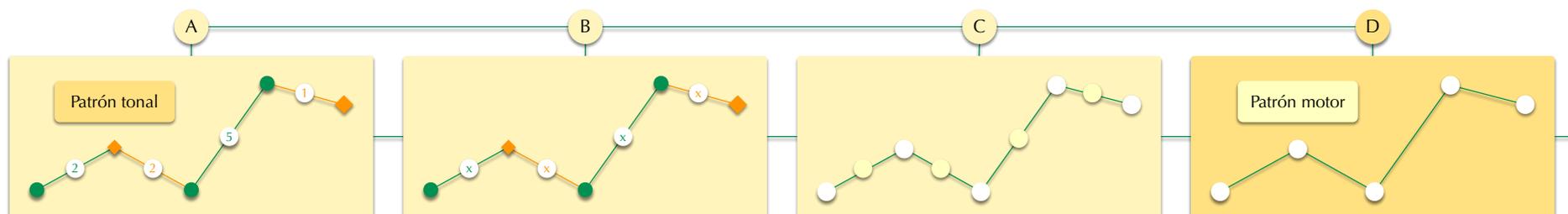


<sup>3</sup> Se activa un patrón (o serie de patrones) a modo de idea *significativa*, por ejemplo: motivo ascendente, o ascendente-descendente, inversión (tonal o temporal) de un motivo, etc.

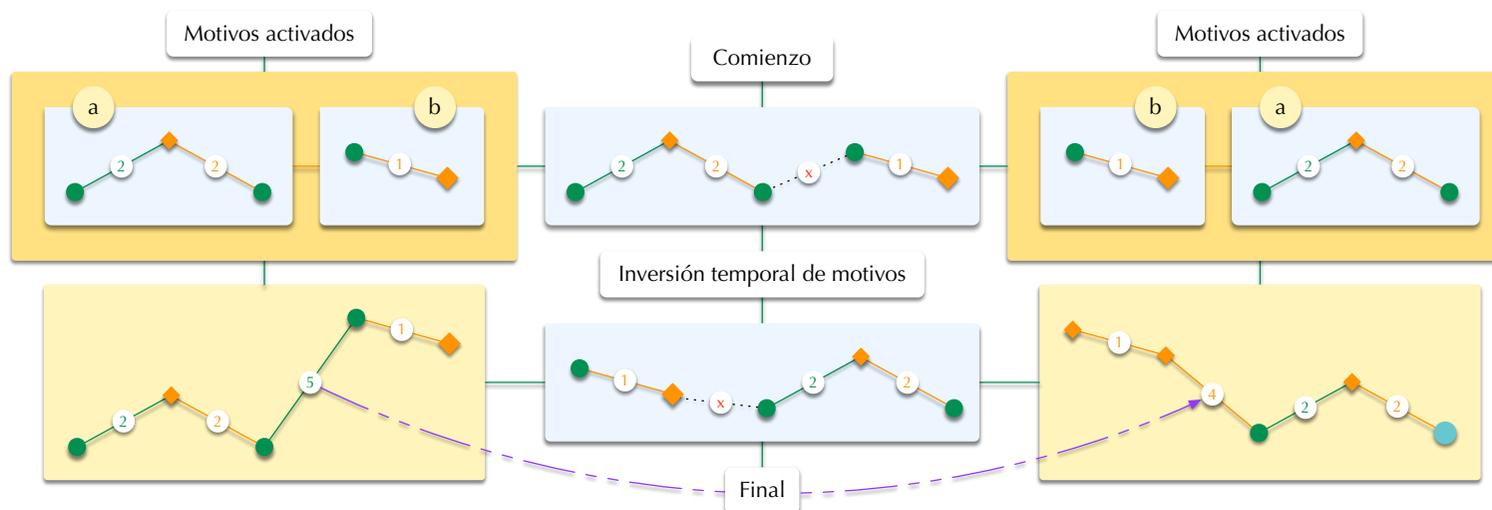
### Algunas consideraciones de lo dicho hasta el momento

Según se amplíe el margen de libertad del contorno melódico este se irá convirtiendo (ver gráfico inferior) en un simple patrón motor-gestual (significativamente) asociado e integrado a dicho contorno melódico, con la consecuente reducción de consumo atencional y mayor accesibilidad en tiempo real.

De forma inversa (activación bidireccional), cualquier otro patrón motor de características similares (disponible en su base de conocimientos) podrá activar tal contorno melódico en función del factor (fuerza) de activación-similitud del parámetro-patrón identificado: melódico, armónico, rítmico, etc.



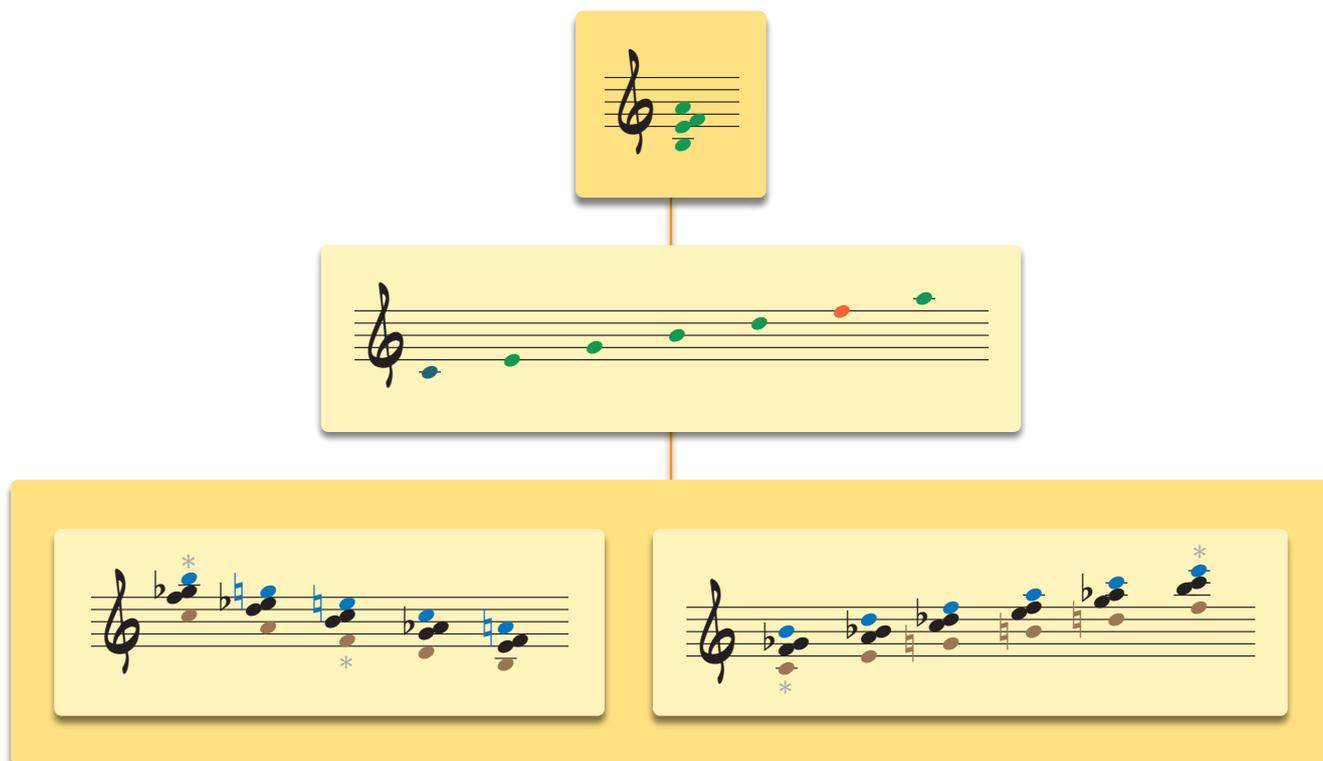
También, paralela-mente, los motivos o ideas seleccionados a partir de una estructura melódica podrán ser elaborados como material in-dependiente a partir del cual desarrollar nuevas ideas dentro de un proceso autogenerativo.



Inversión temporal (no tonal...) de los motivos seleccionados

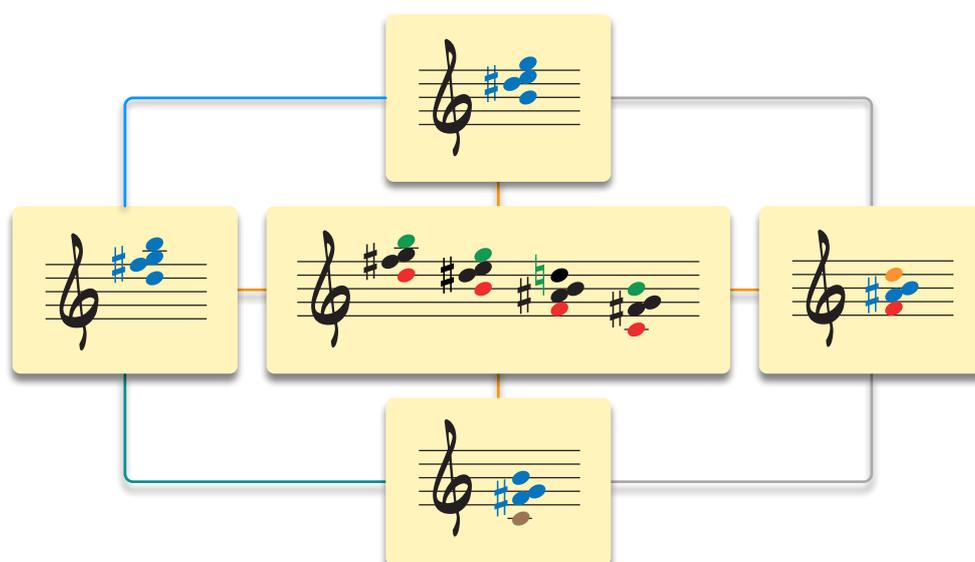
Dos ejemplos similares: [Vier Intermezzi](#) - [Aphorisms](#)

**Vier Intermezzi:**<sup>1</sup> selección de patrones armónicos distribuidos melódicamente:



[Jindrich Feld](#) (1925-2007): [Vier Intermezzi](#) (1967): I. Rapsodico (páginas 3 y 6)

[Petr Fiala](#) (1943): [Aphorisms](#) (1974) tercer tiempo (página 8)



<sup>1</sup> Se presenta aquí un ejemplo más de cómo el intérprete puede obtener material para improvisar a partir de las obras de repertorio. En este caso se adapta esta selección al objetivo de la ficha de trabajo: *melodía de acordes*.

Jindřich Feld (1925-2007): *Vier Intermezzi* (1967): I. Rapsodico (páginas 3 y 6): esquema...

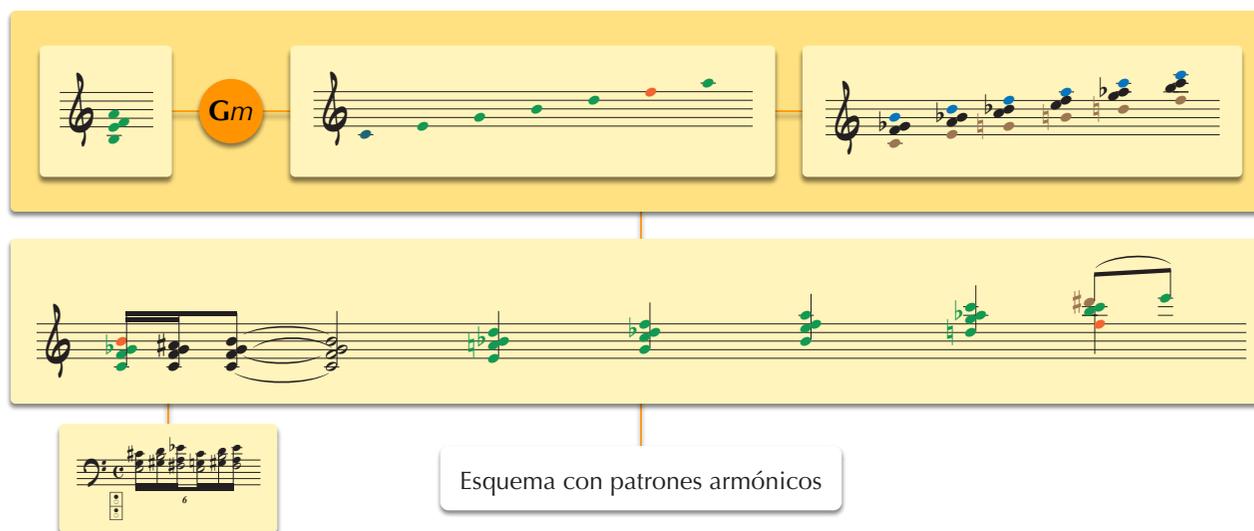
Moderato  $\text{♩} = \text{ca. } 84$

*pp* *f* *rit.* *pp*

*a tempo* *f* *rit.* *pp*

© 1968 Hohner

Jindřich Feld (1925): *Vier Intermezzi* (1967): I. Rapsodico (páginas 3 y 6)



(continuación del esquema anterior...)

Esquema de *selección y desarrollo* de material sonoro a partir de un ejemplo musical

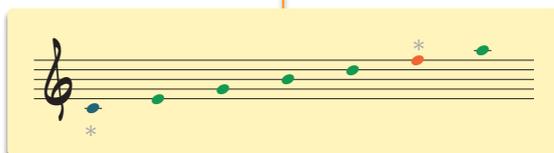
Interacción patrones armónicos-contorno melódico

514

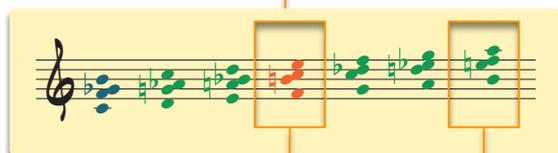
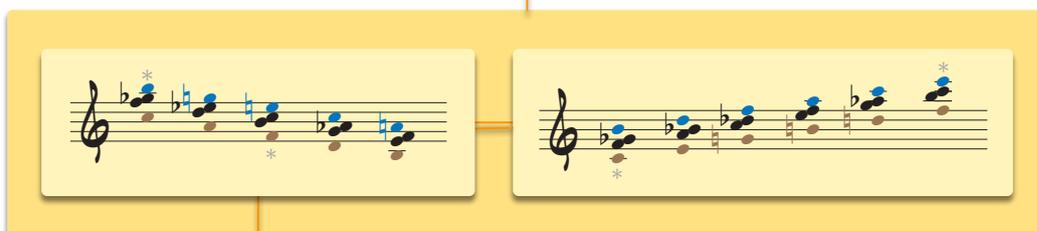


Gm

Aplicación de un *generador modal*



Disposición de los patrones resultantes (con *mutaciones modales*)

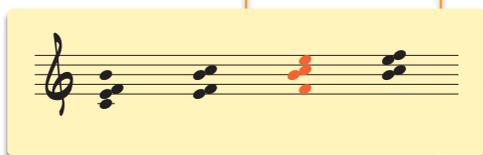


515

714

514

*mutaciones modales*



Inversiones)



Nueva disposición

Nuevas inversiones

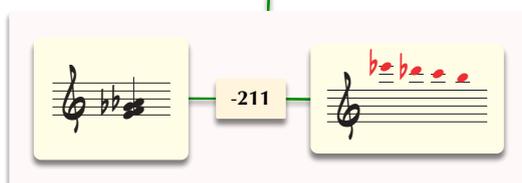


Otros ejemplos

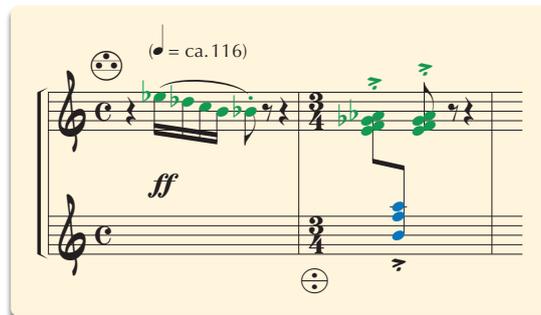
Se presentan aquí otros ejemplos de cómo diferentes autores tratan melódicamente algunos patrones armónicos dentro de distintos contextos sonoros, lenguajes, técnicas generativas y compositivas, estilos, etc.

El estudiante (o alumno de formación académica...) que se sienta atraído por la improvisación podrá relacionar (proyectar...) sus conocimientos de armonía<sup>1</sup> con los patrones armónicos que vaya descubriendo (de una manera más *natural*) en la exploración experimental de las posibilidades armónicas de su instrumento, con el fin de disponer de un repertorio personal de patrones y recursos armónicos (perspectiva sonora *vertical*) a partir de los cuales pueda desarrollar (desde una perspectiva más *horizontal*) la capacidad de generar patrones e ideas *melódicas* (integradas armónicamente). Ver un ejemplo en [Aphorisms](#) (Petr Fiala):

Dos perspectivas (*vertical* y *horizontal*) de un mismo patrón



[Aphorisms](#) (segundo tiempo, páginas 6 y 7, compases 1-2). Ver esquema en [página 18](#).



[Aphorisms](#) (primer tiempo, página 4, compases 1-5)

<sup>1</sup> Lamentablemente el enfoque pedagógico (académico) de la *armonía* suele ser historicista y dirigido hacia una realidad que (salvo raras excepciones) muy poco tiene que ver con (aquella otra realidad en) la que vive el alumno fuera del ambiente académico, realidad donde su formación (académica) puede (y a menudo suele) llegar a convertirse en un lastre cargado de prejuicios (memes...) que acaban resultando un obstáculo excluyente y frustrante a la hora de enfrentarse a las diversas tendencias musicales que le rodean, entorpeciendo su capacidad de analizar y comprender el mundo (musical) donde vive. Este castrante adoctrinamiento estético-ideológico de algunos Centros (públicos) de enseñanza (especialmente acentuado en los niveles *superiores*...) con su patológica *necrofilia* musical (eufemísticamente *culto* (euf. *amor* (eu. *vete tú a saber*...)) a los *grandes maestros*...) muchas veces atemorizados por su propia ignorancia (des-conocimiento, para los más susceptibles) y por la pérdida de su *status* de poder, ha llegado a convertirlos en verdaderos museos de enseñanza musical, donde sus grandes puertas permanecen cerradas a la realidad obligando a muchos estudiantes a tener que autofinanciarse sus estudios en otros Centros de enseñanza (*privada*...) donde se profesan otras *religiones* y donde sus objetivos suelen ser tan especulativamente prosaicos como nuestros actuales Centros privados (en su doble sentido...) de medicina, más que de medicina privada... (como buen homínido siento irme por las ramas pero soy incapaz, (mal)-interpretando al [poeta](#)..., de distinguir sanidad (cuerpo) de educación (mente)...



(Comienzo de la serie y distribución espacial entre los manuales del patrón (motivo) armónico)

Quizá fuera el momento de tener en cuenta aquí una importante característica distintiva del instrumento (desde el punto de vista técnico-interpretativo), la facilidad de transporte tonal de sus sistemas (manuales) de botones, y (consecuentemente) sus implicaciones musicales e interpretativas en el contexto de la improvisación. Una de estas (implicaciones) podría ser el condicionamiento motor de la disposición topográfico-sonora de sus manuales (en especial el MI, con más posibilidades técnico-interpretativas respecto al MII). Aunque pueda ser una hipótesis muy subjetiva, la facilidad de *transporte* (*motor*, no *conceptual*...) puede derivar en una mayor actividad generativo-motora en la improvisación, junto con su consecuente menor control (*nominal*, si no *auditivo*...) en el (pre-pos) procesamiento sonoro durante la improvisación (o interpretación), digamos una mayor automatización y un menor control consciente del proceso. Intento explicarlo de una forma más comparativa: por ejemplo, la facilidad de transportar los patrones armónicos más complejos diferenciaría bastante (o mucho...) el procesamiento motor de un intérprete según tocara un manual de teclas o de botones, así, si interpretamos (reproducimos...) la serie (*armonizada*...) de la fuga vista en la [página 5](#), el procesamiento en un manual de teclas se basará (simplificando el proceso motor...) en dos pasos, la *manuación* (movimiento de la mano sobre el contorno melódico-topográfico) y la distribución topográfico-interdigital de los dedos (llamémosla en este caso *digitación*...), para ajustarse a los diferentes (12) patrones armónicos resultantes de su distribución topográfico-sonora a través del manual correspondiente. La diferencia en el consumo atencional sería evidente en ambos casos: mientras en un manual (teclas) se distribuirá la atención entre la *manuación-digitación*, en el otro (botones) solo se hará sobre la *manuación*, al coincidir los doce patrones con la misma *digitación* (a diferencia de los 5 distintos patrones motores del manual de teclas). Dicho manual de teclas (con su característica distribución topográfico-sonora) obligará a un proceso (procesamiento) más *interválico* y *nominal* (se procesarán con mayor profundidad los *intervalos* junto con su estructura armónica vertical, el nombre de los sonidos, junto con su imagen auditiva, y su distribución espacial a través del manual), a diferencia lo que pudiera ser la realización de dicho procesamiento en el sistema de botones, donde la atención se centraría más, a nivel motor, en la *manuación* (movimientos espaciales de la mano) haciendo *invisibles* (no percibidos, automatizando...) <sup>2</sup> los demás procesos. Las implicacio-

<sup>2</sup> En el sentido de no hacerlos desaparecer sino convertirlos en procesos (procesamientos) *subliminales* (Dehaene 2014): el proceso existe pero no somos capaces de percibirlo conscientemente. Son estos procesos subyacentes aquellos con los que juega el compositor (improvisador) con la percepción (y memoria...) del público, aunque a veces son estos (los procesos) quienes pueden llegar a jugar con el compositor o improvisador (lo que les puede hacer cuestionarse el: *¿he sido yo?* 🤔). Puede verse cómo estos recursos *invisibles* (aquí, lo que nos interesa, el *priming* subliminal audio-perceptivo, especialmente *semántico-auditivo*...) le dan sentido al discurso musical haciéndole perceptivamente coherente, ver el ejemplo citado anteriormente en la [página 20](#). Las cuestiones (y sus implicaciones...) serían varias y diversas: ¿Es consciente el improvisador (o compositor) de este proceso, o simplemente es una proyección analítica externa realizada posteriormente por el propio improvisador (compositor), público (especializado) o crítico de mente musical calenturienta? ¿Qué implicaciones tienen estos procesos subliminales en la valoración estética de una *obra* (composición) o *proceso* de improvisación? ¿Es necesario, por ejemplo, oír el primer tiempo (a modo de *priming* auditivo) de la

nes de estos dos tipos de procesamiento (en la improvisación) podrían ser diferenciadoras, a la hora de cotejar los (hipotéticamente...) distintos resultados, e influir tanto a nivel generativo y creativo como en su aplicación pedagógica<sup>3</sup>. ¿Hasta qué punto influirán los condicionamientos *instrumentales*, tanto en ambas modalidades de instrumento (MI de teclas o botones) como en otras especialidades instrumentales, en los (sus) respectivos procesos generativos? ¿Podrá hablarse de estos condicionantes como estilos *instrumentales*? ¿Cómo deberían afrontar estas cuestiones los Centros de enseñanza a la hora de diseñar las programaciones y guías didácticas de sus asignaturas instrumentales (en especial la improvisación...)?

Muchas serían las cuestiones derivadas de este (hipotético) planteamiento, quizá demasiadas para ser tratadas en la presente ficha de trabajo, de pretensiones más didácticas y funcionales. Seguramente habrá ocasiones donde desarrollarlo más adelante 

---

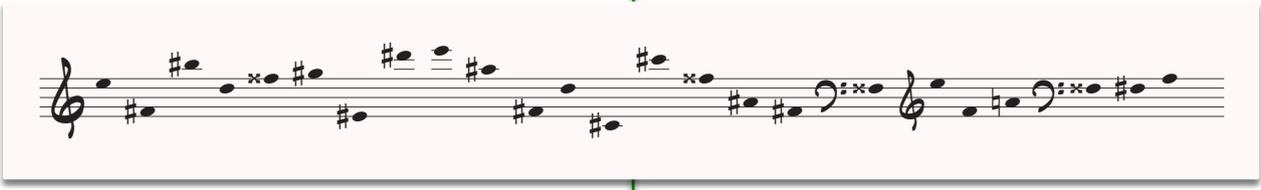
obra citada propuesta en la [página 16 \(Aphorisms\)](#), para *entender* (in-conscientemente) el segundo tiempo? ¿Cómo se aprenden (conscientemente...) estos procesos como recursos generativo-perceptivos? ¿Cómo se pueden enseñar?, etc.

<sup>3</sup> Resulta lamentable (por no utilizar un término más *pianístico*, como *patético*...) observar como algunos profesores de improvisación (generalmente pianistas...) han intentado (en vano) aplicar determinados recursos motores propios de su instrumento (piano) a alumnos de otras especialidades instrumentales (como acordeonistas o guitarristas...), sin darse cuenta (o sin haber querido darse cuenta...) de las diferencias técnico-interpretativas entre tales instrumentos (no puedo imaginarme, sin echarme a llorar (de pena, y de risa...), el recordar tales *profesores* de la asignatura *improvisación* intentando enseñar el tema del *transporte* (tema contenido en sus antiguas programaciones didácticas...) a (algunos) alumnos de *Grado* (donde la asignatura es obligatoria) de la especialidad de acordeón en la modalidad de botones en el manual derecho, MI...). Aunque mucho más lamentable resulta todavía el rechazo de estos profesores a que otros compañeros de distintas especialidades puedan (pudieran) impartir (la que ellos consideran) *su* asignatura, a alumnos de su propia especialidad instrumental, lo que no es de extrañar en Centros de *enseñanza* (en este caso sería mejor decir Centros de *aprendizaje*...) donde (sus equipos directivos...) no son capaces ni siquiera de *saber* (muchas veces *querer*, por razones -todas menos musicales...- de lo más peregrinas...) distribuir las distintas especialidades instrumentales que imparten, en departamentos apropiados, con las nefastas consecuencias pedagógicas que esto supone para el alumnado de dichos Centros al tener que desarrollar su aprendizaje a través de un currículo diseñado para otra especialidad instrumental (generalmente piano...), hecho tan absurdamente ridículo como el tener que opositar (en los Centros -normalmente *Públicos*- donde se tenga la suerte de que exista este tipo de acceso laboral...) para una plaza de profesor de una especialidad instrumental con un *temario* diseñado para otra especialidad (casualmente también de piano...). Evidentemente la renovación pedagógica en los Conservatorios y Centros de educación musical actuales tiene mucho trabajo por hacer, y no siempre vale justificarse echando la culpa a la *Administración* (a pesar de ser la verdadera especialista en *improvisación*... ).

Bent Lorentzen- Tears, páginas 6 y 12: esquema del material generativo:

Patrón armónico 4  
4 

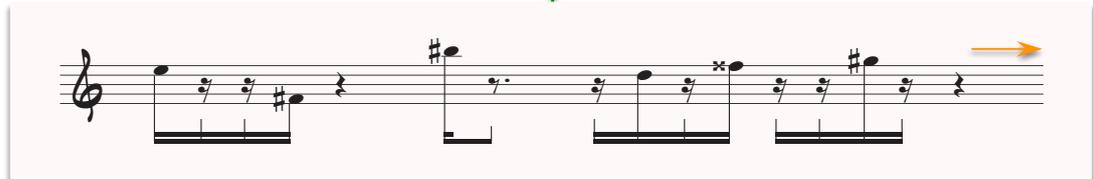
Contorno melódico de la serie



Contorno rítmico...



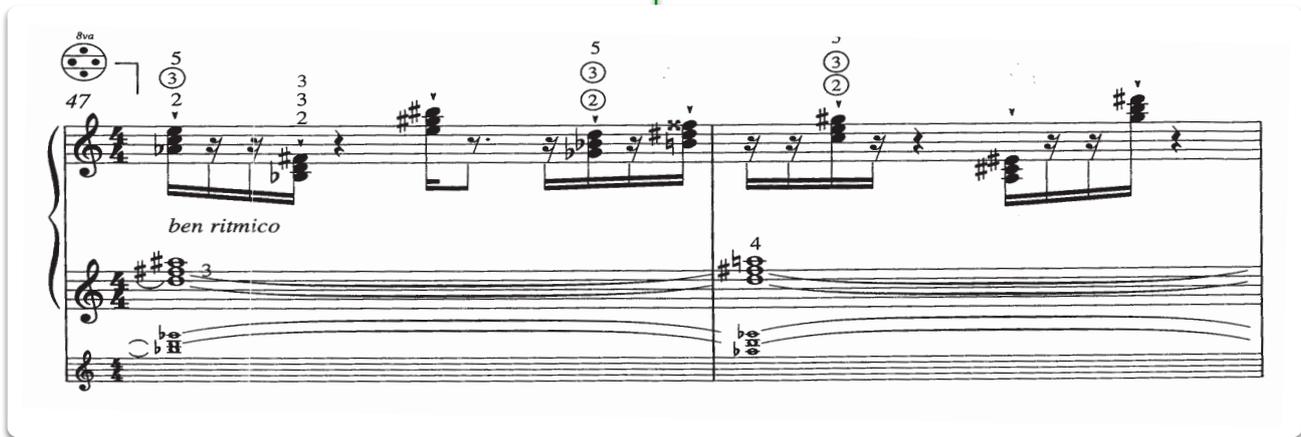
Fusión rítmica



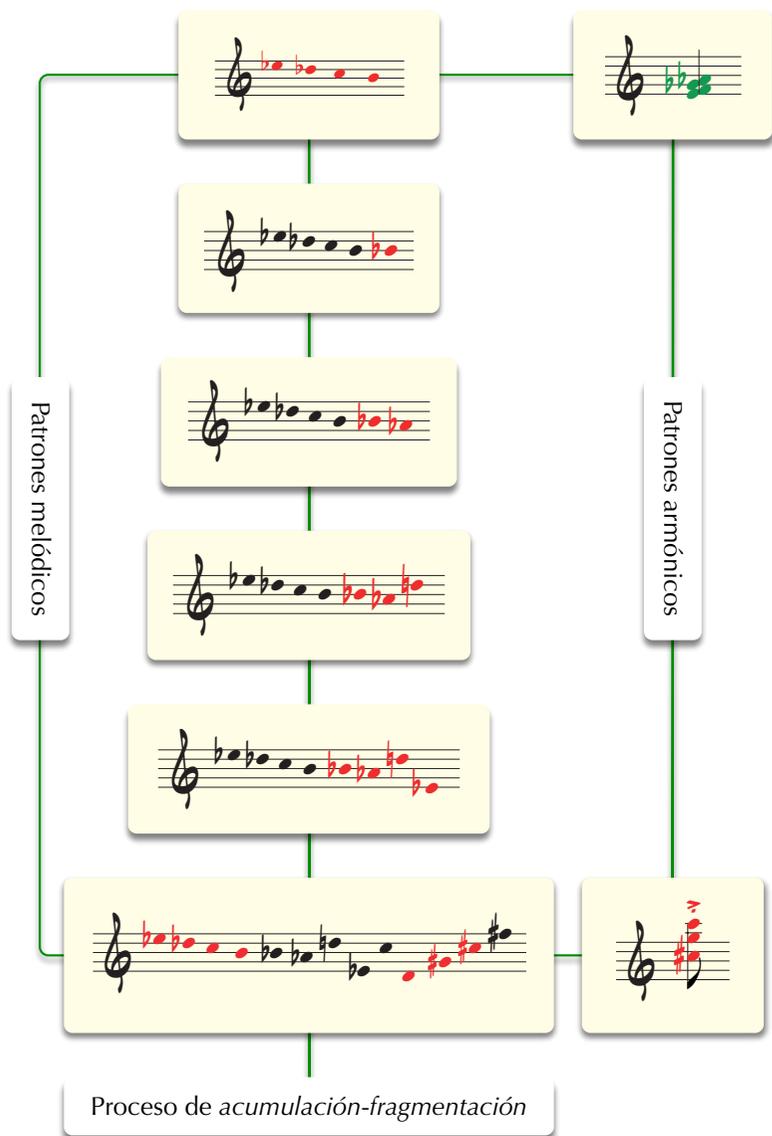
Armonización rítmica de la serie a partir del patrón armónico dado 4  
4



Ejemplo de (una...) *versión* integrada en una textura armónica...



Petr Fiala: *Aphorisms...*



-211

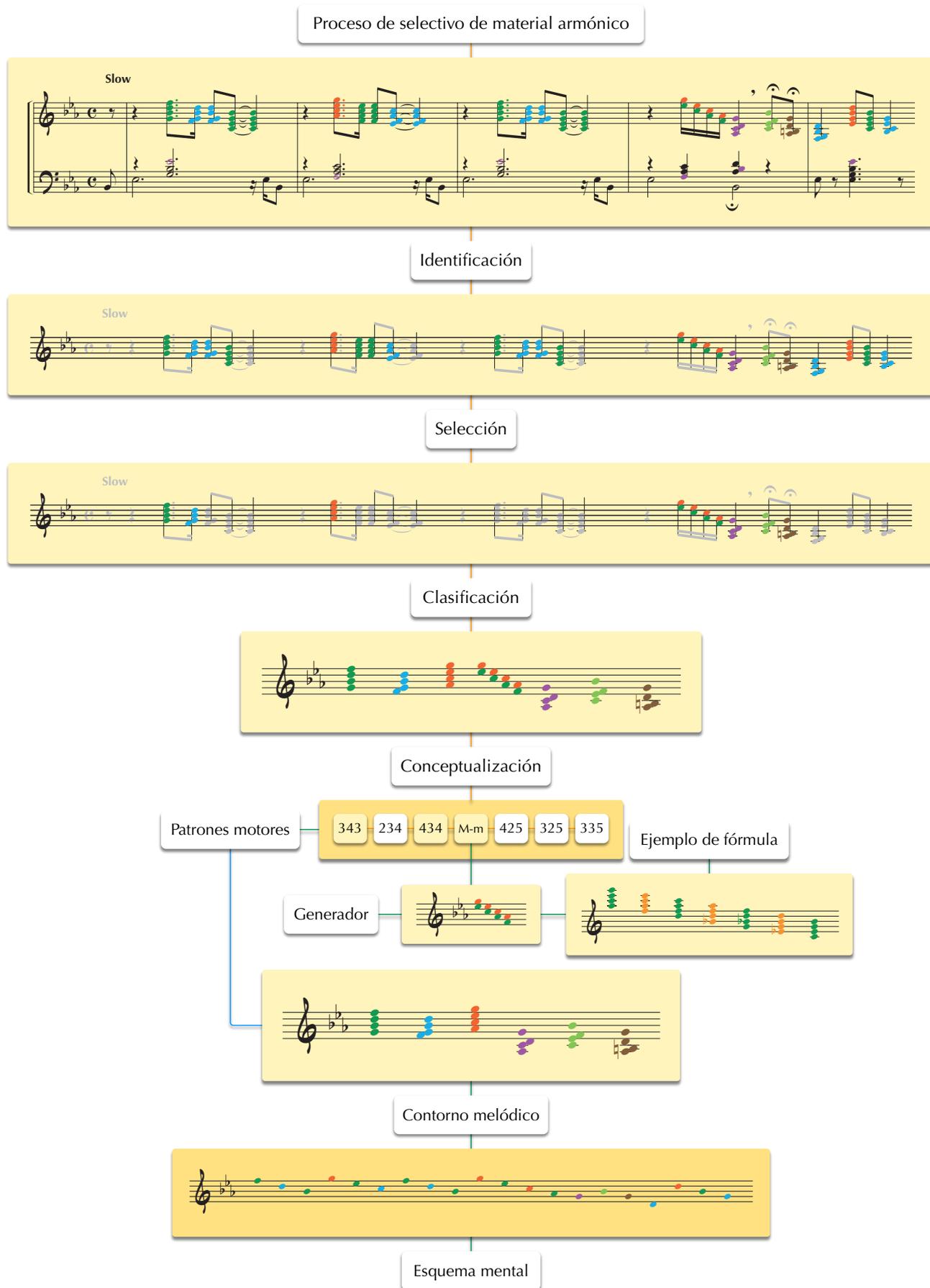
(♩ = ca. 116)

*ff*

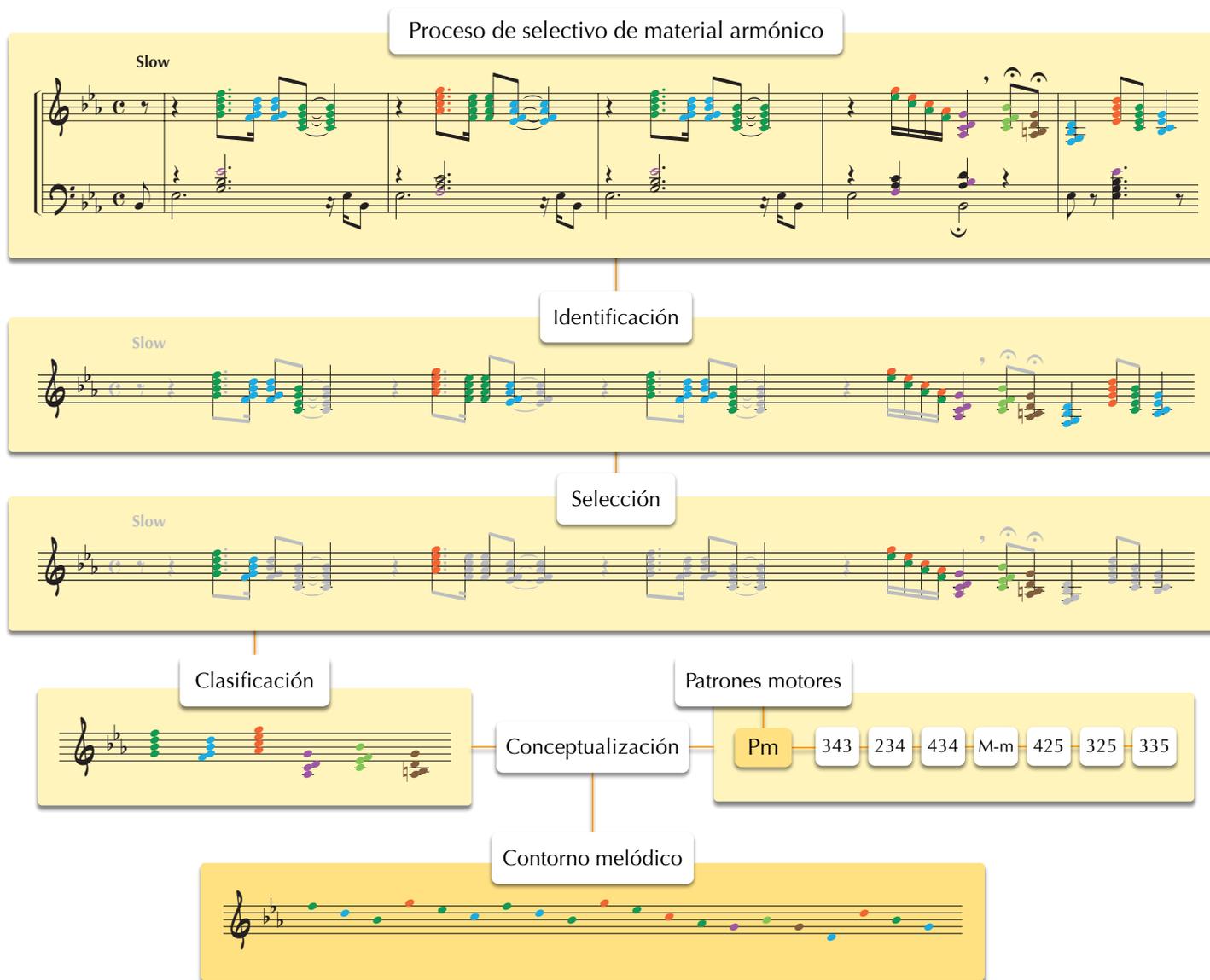
*p*

Procesamiento en la búsqueda de combinación de patrones a partir de un contorno melódico dado:

Erroll Garner (Marcel Azzola): *Misty* (1954)



Procesamiento en la búsqueda de combinación de patrones a partir de un contorno melódico dado (continuación):  
 Erroll Garner (Marcel Azzola): **Misty** (1944)



### Misty

Musique de **Erroll Garner**  
(Adaptación acordeón: Marcel Azzola)

Slow

© Copyright 1944 & 1945 by Vernon Music Corp. 1619 Broadway, New York N.Y.  
CHAPPELL S.A. 4, Rue d' Argenson, 75008 Paris 1973 (<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39739133v>)

# Misty

Musique de **Erroll Garner**  
(Adaptación acordeón: Marcel Azzola)

Slow

The first system of musical notation for 'Misty' consists of measures 1, 2, and 3. The music is written in a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The melody in the treble clef is characterized by clusters of notes, with some notes highlighted in green and blue. The bass clef part provides a steady accompaniment with chords and moving lines.

The second system of musical notation covers measures 4, 5, and 6. Measure 4 begins with a section marked with a double bar line and a repeat sign. The melody continues with more complex clusters and some grace notes. The bass line remains consistent with the previous system.

The third system of musical notation covers measures 7, 8, and 9. This system introduces triplet markings over the melody in the treble clef. The bass line continues with its accompaniment.

The fourth system of musical notation covers measures 10, 11, and 12. It concludes with a section marked 'al Coda' and a Coda symbol. The melody features a final triplet and ends with a series of chords in the treble clef.

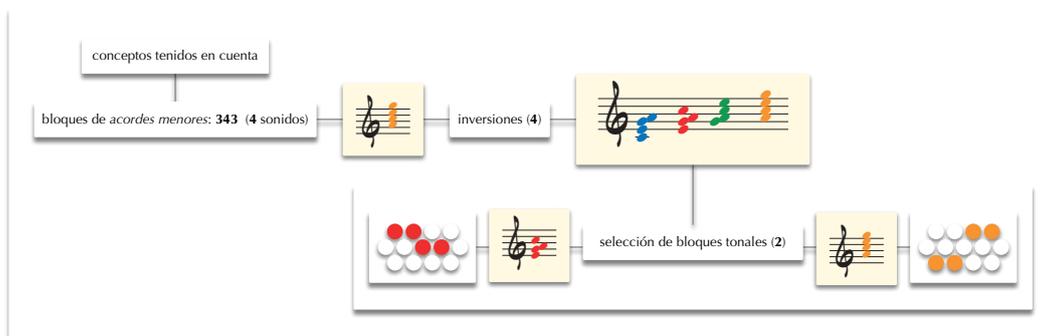
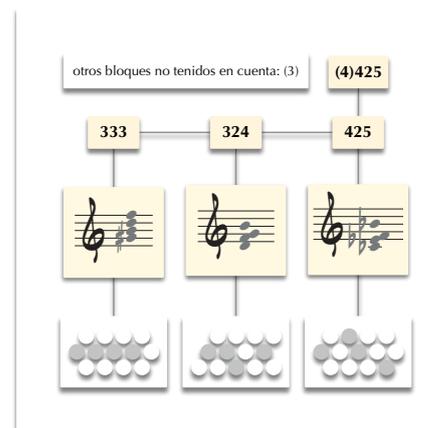
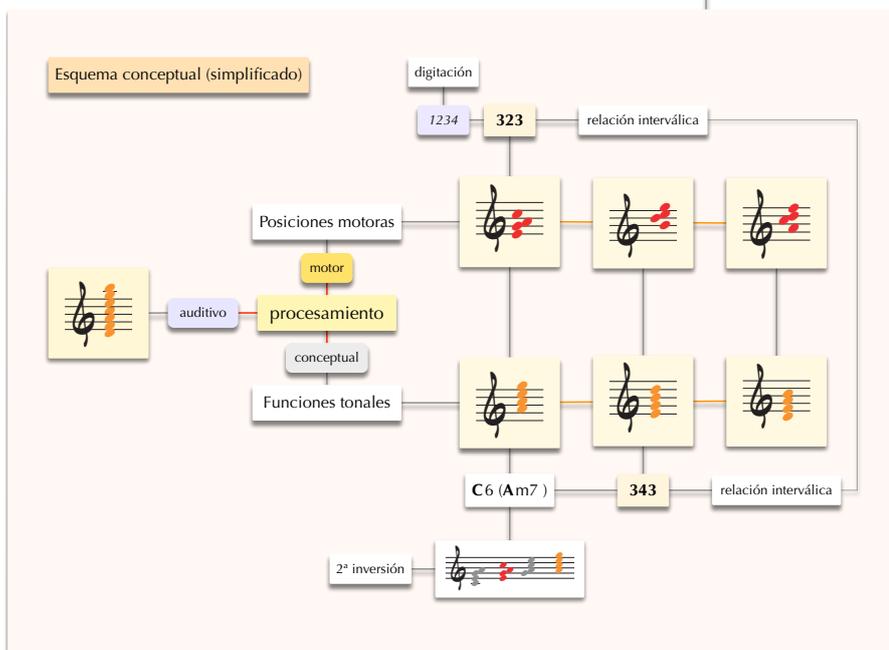
## Ernie Felice

### The Ernie Felice ADVANCED ACCORDION METHOD (1952)

Se incluye aquí parte de una [ficha](#) anterior (21 de mayo de 2017) sobre [Ernie Felice](#): ejemplo de selección (activación...) de ideas a partir de pequeñas estructuras musicales (repertorio conceptual/motor): THE [Ernie Felice](#) ADVANCED ACCORDION METHOD, [página 29...](#)

Ejemplo de selección (activación...) de ideas (aquí *patrones armónicos*) a partir de pequeñas estructuras musicales:  
 THE Ernie Felice ADVANCED ACCORDION METHOD, página 29

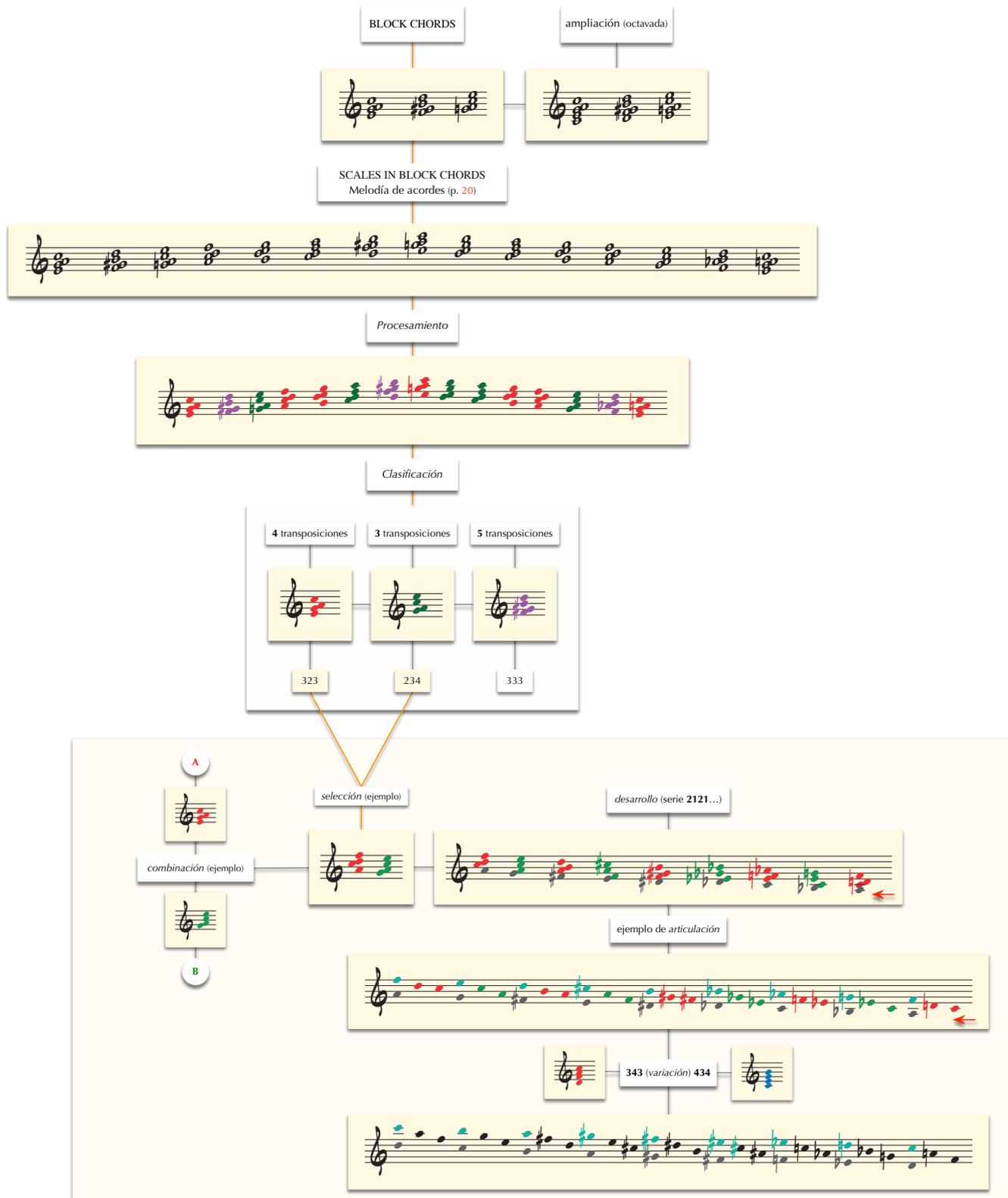
procesamiento



THE Ernie Felice ADVANCED ACCORDION METHOD, página 29  
 Copyright 1952 - PAULA MUSIC CO. -11805 Redbank St., Sun Valley, California

Para mayor claridad el esquema conceptual se simplifica en este caso a la selección de dos bloques tonales (323 y 343)  
 Se plantea la selección de ideas a partir de las características del lenguaje estilístico de las obras en cuestión (fragmentos, estructuras, etc.).

Proceso de selección de material: THE Ernie Felice ADVANCED ACCORDION METHOD (página 20)



Planteamientos sobre el procesamiento de *pares de bloques enlazados (AB)*: se tienen en cuenta:

- 1 posición del bloque **A** (323)
- 2 cambio del bloque **A** al **B** (234)
- 3 patrón de la serie (progresión) sobre la que se realiza el cambio: 2121...
- 4 dedo (*rector...*) a partir del cual se activa y configura (a nivel motor) el bloque (y su *posición topográfica* en el manual...)
- 5 dedo (*iniciador* -dentro del bloque motor...-) a partir del cual comienza la articulación sucesiva (melódica) de la serie
- 6 *agrupamiento* (con la práctica -automatización-...) del *cambio (AB)* como una unidad y reestructuración de la progresión: por ejemplo, de 2121... a ± (33...), estableciendo un distinto nivel de procesamiento (con la consiguiente descarga de *atención...*).

Otros ejemplos

234/333

A single staff of music in treble clef showing a sequence of chords. The notes are: C4, E4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The first four notes are beamed together. A red arrow points to the end of the staff.

234/343

Two staves of music in treble clef. The first staff contains a sequence of notes: C4, E4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff contains a sequence of notes: C4, E4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Some notes are highlighted in cyan. A red arrow points to the end of the second staff.

434/343

A single staff of music in treble clef showing a sequence of notes: C4, E4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. A red arrow points to the end of the staff.

variantes articulatorias  
434/343

Three staves of music in treble clef. The first staff shows chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4. The second and third staves show a sequence of notes: C4, E4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Some notes are highlighted in cyan and red. A red arrow points to the end of the third staff.

432 325 434 343 342 425 343 434 4343 433 334 343 3434

F6 F6 add 9 FM 7 FM 9 Fm 6 Fm 6 add 9 Fm 7 Fm 9 Fm 11 F7 F9 F11 F13

Diagram showing a sequence of 13 chords and their fingerings. The chords are: F6, F6 add 9, FM 7, FM 9, Fm 6, Fm 6 add 9, Fm 7, Fm 9, Fm 11, F7, F9, F11, and F13. Fingerings are indicated by numbers 1-5 in colored boxes above the notes. A box labeled 'ALTERED CHORDS' is positioned below this section.

ALTERED CHORDS

333 334 42 423 424 24 644 635 653 335 334 644 635 443 343

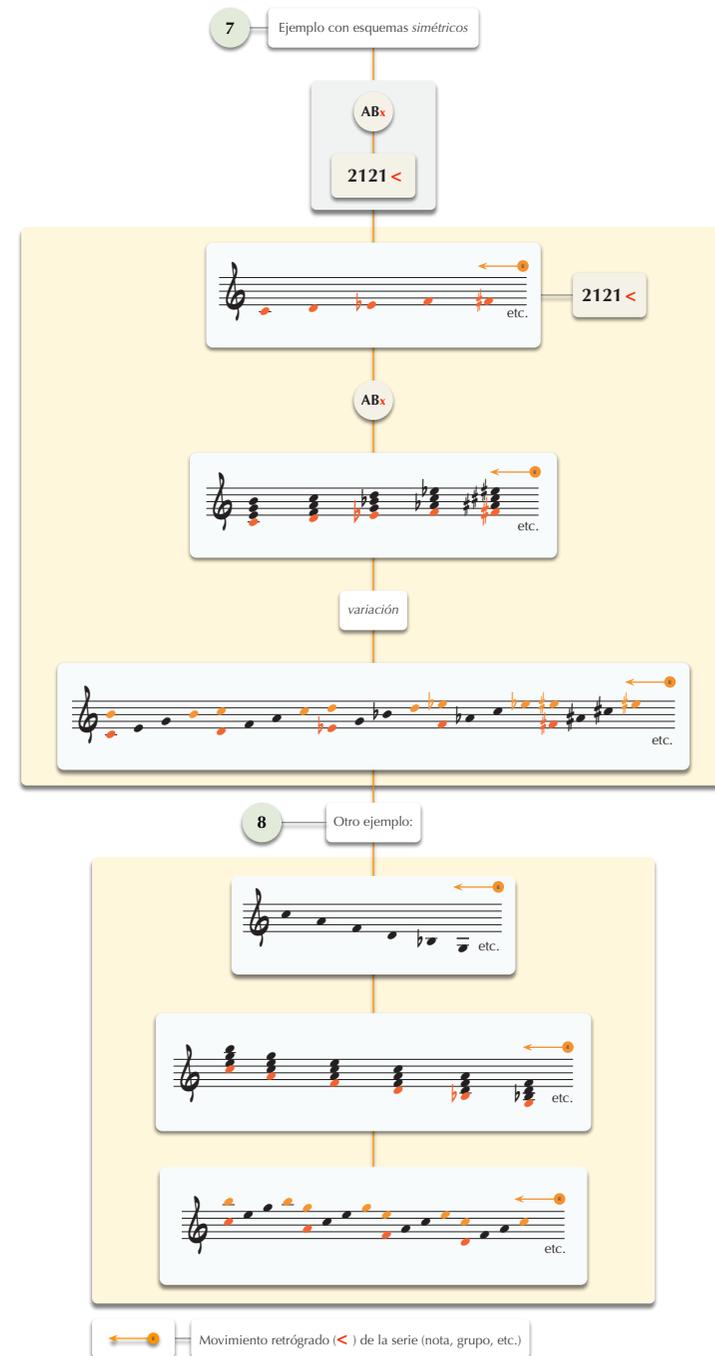
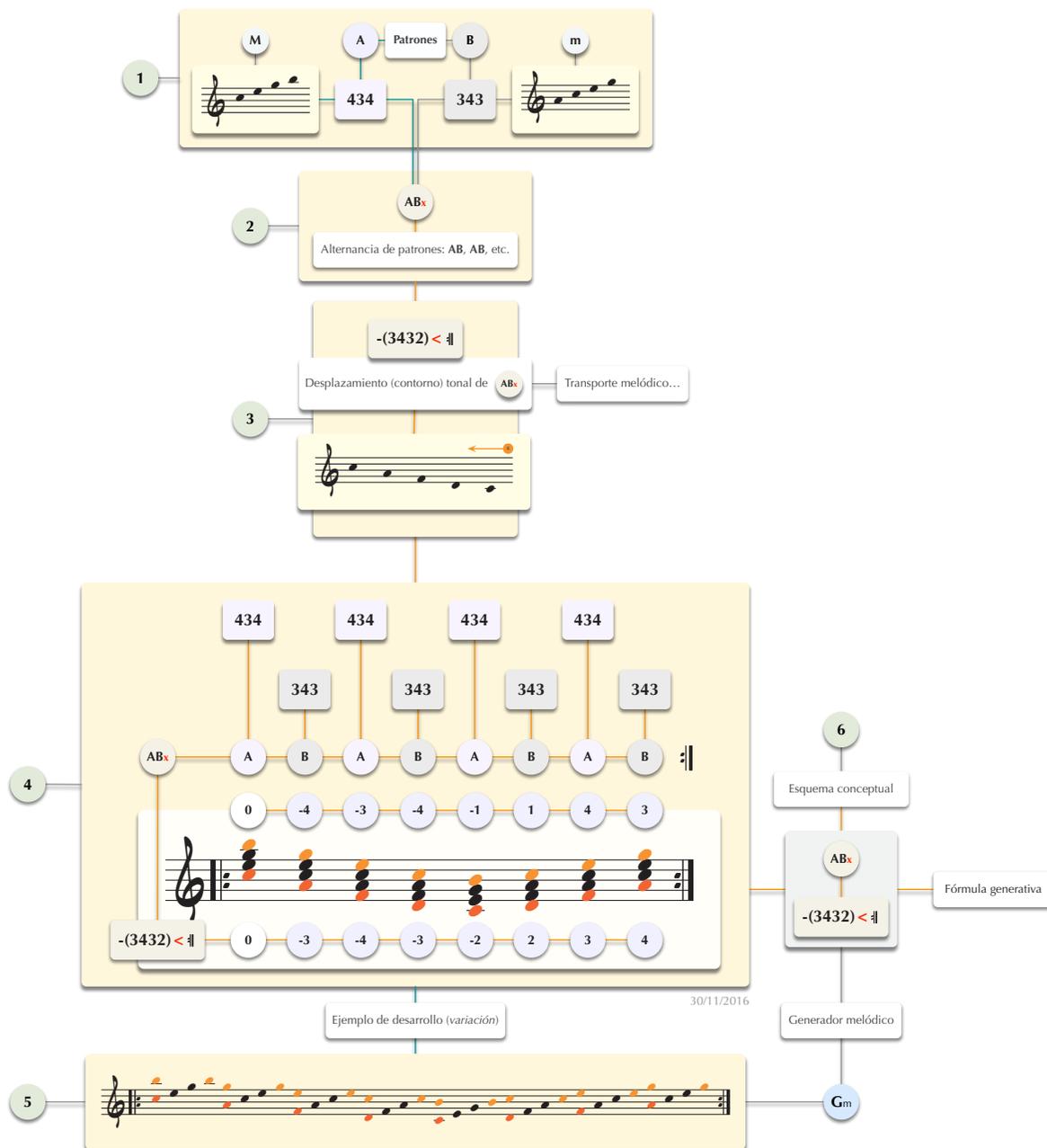
D 7 (b9) D 7 (#9) D7 aug 5 D7 aug 5 (b9) D7 aug 5 (#9) D7 (b5) D 9 (b5) D7 b5 (b9) D7 b5 (#9) D7 b9 (add 13) D7 b9 (add b13) D 9 #11 D7 b9 (#11) D13 (#11) D9 aug 5

Diagram showing a sequence of 15 chords and their fingerings. The chords are: D 7 (b9), D 7 (#9), D7 aug 5, D7 aug 5 (b9), D7 aug 5 (#9), D7 (b5), D 9 (b5), D7 b5 (b9), D7 b5 (#9), D7 b9 (add 13), D7 b9 (add b13), D 9 #11, D7 b9 (#11), D13 (#11), and D9 aug 5. Fingerings are indicated by numbers 1-5 in colored boxes above the notes.

THE Ernie Felice ADVANCED ACCORDION METHOD, página 12

Copyright 1952 - PAULA MUSIC CO. -11805 Redbank St., Sun Valley, California

Procesos generativos: melodía (*armónica*) de patrones (*acordes*): ejemplo de modelo (por pasos) de representación mental



# Referencias

(Relación de ejemplos contenidos en las distintas obras consultadas)

**Referencias:**

Obras de consulta:

[Jindrich Feld](#): (1925-2007)

[Vier Intermezzi](#) (1967): páginas 3 y 6 de la partitura...

Ver [páginas 13 y 14](#) de esta ficha

[Bent Lorentzen](#) (1935-2018)

[Tears](#), ver páginas 6 y 12 de la partitura...

**Ejercicio:** a partir del contorno melódico de la serie, podrán practicarse pequeñas improvisaciones (de contorno proporcional...<sup>1</sup>), primero con una sola hilera, luego ir añadiendo hileras (sonidos) y variando (o combinando) el patrón **44** con otros patrones armónicos pertenecientes a distintas obras (o inventados...)

[Petr Fiala](#) (1943):

[Aphorisms](#) (1974), ver primer y tercer tiempo (páginas 4 y 8, respectivamente, de la partitura)

Ver [páginas 17, 18 y 21](#) de esta ficha...

[Erroll Garner](#) (1921-1977) [Misty](#) (1954)-

[Marcel Azzola](#) (1927-2019) [Misty](#): ver [páginas 22-23](#) de esta ficha...

[Yuji Takahashi](#) - (wiki)

[Like a Water Buffalo](#) (1985):

[Ficha de trabajo](#): ver páginas 13 (melodía de quintas...) y 18 (melodía de terceras...).

---

<sup>1</sup> Ver [página 36](#) de esta ficha...

Torbjörn Iwan Lundquist (1920-2000)

*Partita Piccola*: ver esquema de octavas... en [páginas 37-38](#) de esta ficha.

*Botany Play* (Sunflower, ver textura MIII... (observar el juego de intervalos **3-4**) entre ambas manos (manuales...): melódico en MI y armónico en MIII... (esquema improvisatorio...?)

Sextas<sup>2</sup> en *Metamorphoses* (páginas 12 y 19) - terceras en *Botany Play* (*Sunflower*)...

Vladislav Zolotarev

*Six Children's Suites* (Vladislav Zolotaryov). Suite No. 1 página 15 (a partir del compás 10): dos ejemplos con uno y dos patrones: **43** y **34-43**...

*Cinco composiciones* (Vladislav Zolotarev): ver un ejemplo de transporte motor a partir de un patrón armónico (**44**) iniciando la segunda de las cinco composiciones, intercalados y combinados posteriormente (**44-55**) con distintos procedimientos de contrapunto imitativo (serial): inversiones, retrogradaciones, etc.

Sofia Gubaidulina:

Fichas de trabajo:

1 *Sonate "et exspecto"*: ver sección B, aspectos armónicos...

2 *De Profundis*: [sección 10/2/1](#) (página/sistema/compás)

3 Ficha de trabajo: *Sonata*: textura armónica: páginas 5 y siguientes

4 *Progresiones*: posiciones y transposiciones mediante cambio de dedo, página 6: activación de dos patrones a partir de una nota común. Ver también ficha [34.pdf](#) [vídeo](#) [html](#) [audio](#)

Ejemplo de *contorno melódico* resultante a partir del *cambio de dedo* de un *patrón armónico*.

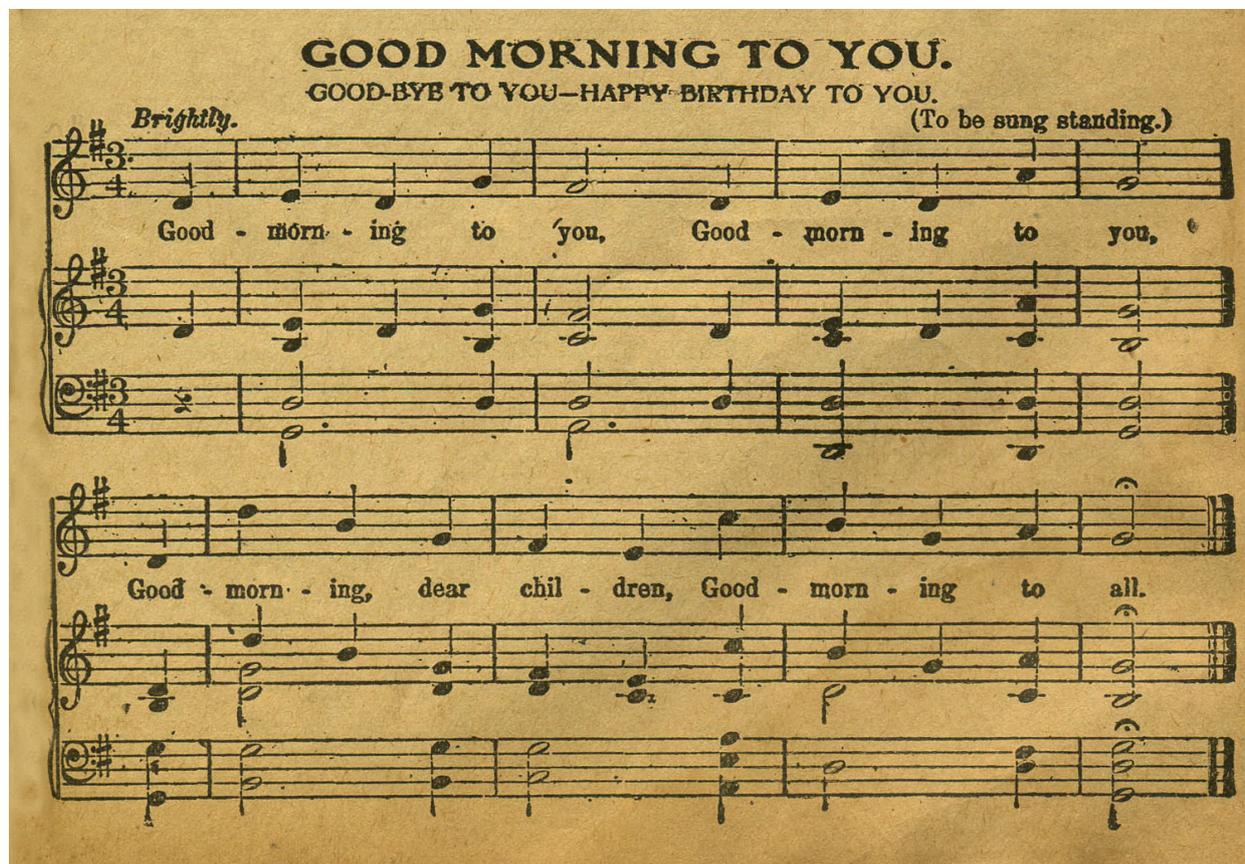
Activación de dos patrones a partir de una nota común, páginas 8 y 9

5 *Formulas de enlaces*: ejemplo de *contorno melódico* resultante del cambio de patrón a partir de nota común...

---

<sup>2</sup> Manteniendo la proporción interválica (del desplazamiento tonal...) de la serie, como el ejemplo B (proporcionalmente libre...) de la [página 7](#) de esta ficha.

Evidentemente algunos ejemplos de contorno melódico empleados a partir de la [página 7](#), están basados en una de las canciones más conocidas del mundo (terrestre... 🌍) de ahí la obvia omisión de su [Autora y título...](#) 😊<sup>3</sup>



<sup>3</sup> Supongo (espero) que se habrán (hayan) publicado ya muchos [estudios](#) tratando de dar explicación a este fenómeno social, lo que para [Daniel C. Dennett](#) (ver Dennet citando a [Dawkins: La conciencia explicada](#), página 200) representaría un verdadero *meme* (*mema...*) musical, concepto que, en lo que a la música se refiere, podría decirse, no resulta ser ninguna *memez* 😊. Tales concepciones ideológico-musicales implementadas de forma individual y colectiva en nuestro cerebro a modo de software con el que se [programa](#) nuestra mente (aquí musical...) y que interactúan replicándose dentro de los diversos y circunstanciales ambientes socio-culturales (a modo de circuitos pedagógicos de competitivas carreras hacia el éxito...), pueden ayudarnos a entender por qué unos acordeonistas (por no hablar de otros *meméticos* huéspedes pertenecientes a otras especialidades instrumentales...) pueden (o podrán...) conseguir un disco de platino mientras otros tienen (o tendrán) que auto-financiarse sus propias grabaciones, según conceptualicen (de forma, más o menos acertada, adaptada al contexto y circunstancia generacional que les haya tocado vivir) el *meme acordeón*, con el que tendrán que desarrollar y realizar sus (profesionales) *programas* ideológico-musicales, o quizá también pueda ayudar a entender, a muchos jóvenes alumnos recién formados (recién *programados...*) en muchos conservatorios (con su respectiva carga *memético-musical* y toda su técnica interpretativo-instrumental), el por qué puede (o podrá) ser motivo de frustración para algunos, el no llegar a entender la forma de utilizar (y *memetizar...*) el instrumento que tienen y han tenido *otros* acordeonistas como [Pauline Oliveros](#) o [Gil Goldstein \(40:25...\)](#), [William Schimmel \(2:00...\)](#) ([1:07:40...](#)), ([1:12:18...](#)) etc. Quizá unos (los más *uni-formados*) se adaptarán al *medio* (asumiendo sumisa-mente las *programaciones* institucionales de las prescriptivas *Guías didácticas* de sus respectivos (y preservativos) Centros de enseñanza musical) mientras otros generarán anti-memes capaces de crear nuevos contextos y nuevas circunstancias donde sean las personas quienes imaginen las ideas, y no a la inversa... Posible tema para otro *momento...* ~\(\ツ)/~

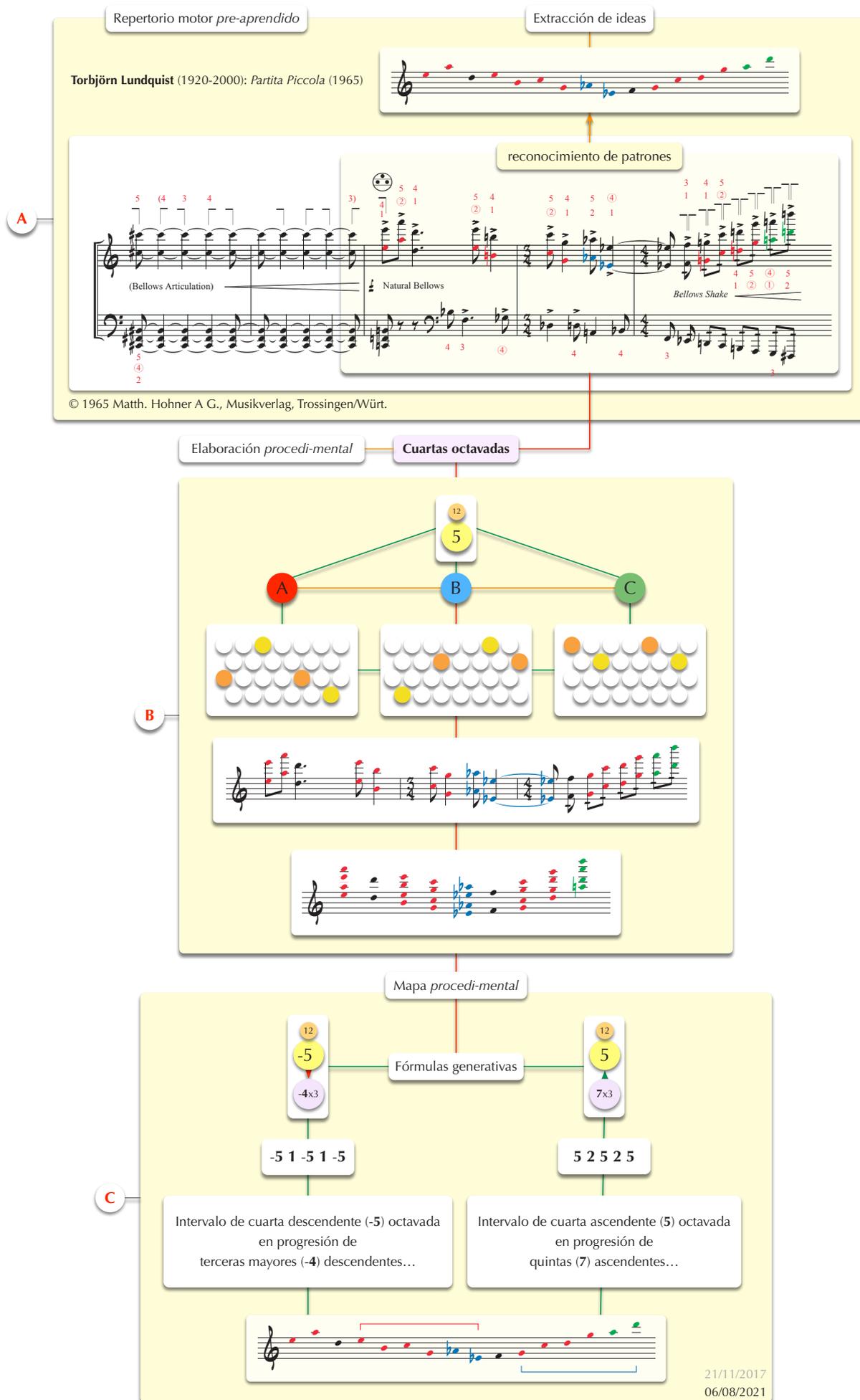
Dos ejemplos más de contornos melódicos (sobre y bajo una textura rítmica) a partir de un único patrón armónico (554 y 4 respectivamente):

Victor Vlasov (1936): [Nightwatch](#), página 8 (patrón 554)

Musical score for Victor Vlasov's *Nightwatch*, page 8. The score is in 2/4 time and features a complex harmonic structure. The right hand (treble clef) plays a series of chords and melodic fragments, while the left hand (bass clef) plays a rhythmic pattern of eighth notes. A box labeled '10' is placed above the first measure of the right hand. The score is marked with a tempo of 83.

Torbjörn Iwan Lundquist (1920-2000): Sextas en [Metamorphoses](#), página 12 y 19 (patrón 9)

Musical score for Torbjörn Iwan Lundquist's *Sextas en Metamorphoses*, pages 12 and 19. The score is in 4/2 time and features a complex harmonic structure. The right hand (treble clef) plays a series of chords and melodic fragments, while the left hand (bass clef) plays a rhythmic pattern of eighth notes. The score is marked with a tempo of *meno mosso* and a dynamic of *mp dolce*.



18/11/2017  
06/08/2021

Piano

Repertorio motor *pre-aprendido* — Acordeón

A

Extracción de ideas

Torbjörn Lundquist (1920-2000): *Partita Piccola* (1965)

reconocimiento de patrones

B

Elaboración *procedi-mental* — Cuartas octavas

A B C

fórmulas

C

18/11/2017  
06/08/2021

A musical staff in treble clef showing a sequence of chords and melodic lines. The chords are represented by black dots on the staff. The melodic line is shown with colored dots (green, orange, purple) and stems. The staff ends with a double bar line and the text "opcional..." in the upper right corner.

Ejemplos a partir de motivos activados

Motivo activado

Inversión de la dirección

Desarrollo libre

Progresiones simétricas a partir de los motivos activados

The diagram illustrates the development of a musical motif. It starts with a "Motivo activado" (activated motif) represented by a pink oval containing a sequence of notes (green, orange, green, orange, green). This motif is then used to create various musical progressions: "Inversión de la dirección" (inversion of direction), "Desarrollo libre" (free development), and "Progresiones simétricas a partir de los motivos activados" (symmetrical progressions from activated motifs). The diagram also shows a sequence of notes with numbers (2, 5, 1, 4, 2, 2, 7, 2, 5, 12, 3, 4, 1, 2, 8, 1, 4, 2, 2) indicating the sequence of notes. The notes are connected by lines, and some are highlighted with colored ovals (pink, orange, green). The diagram includes several musical staves showing the resulting chordal progressions.

Sueño lúcido

Improvisación

A

B

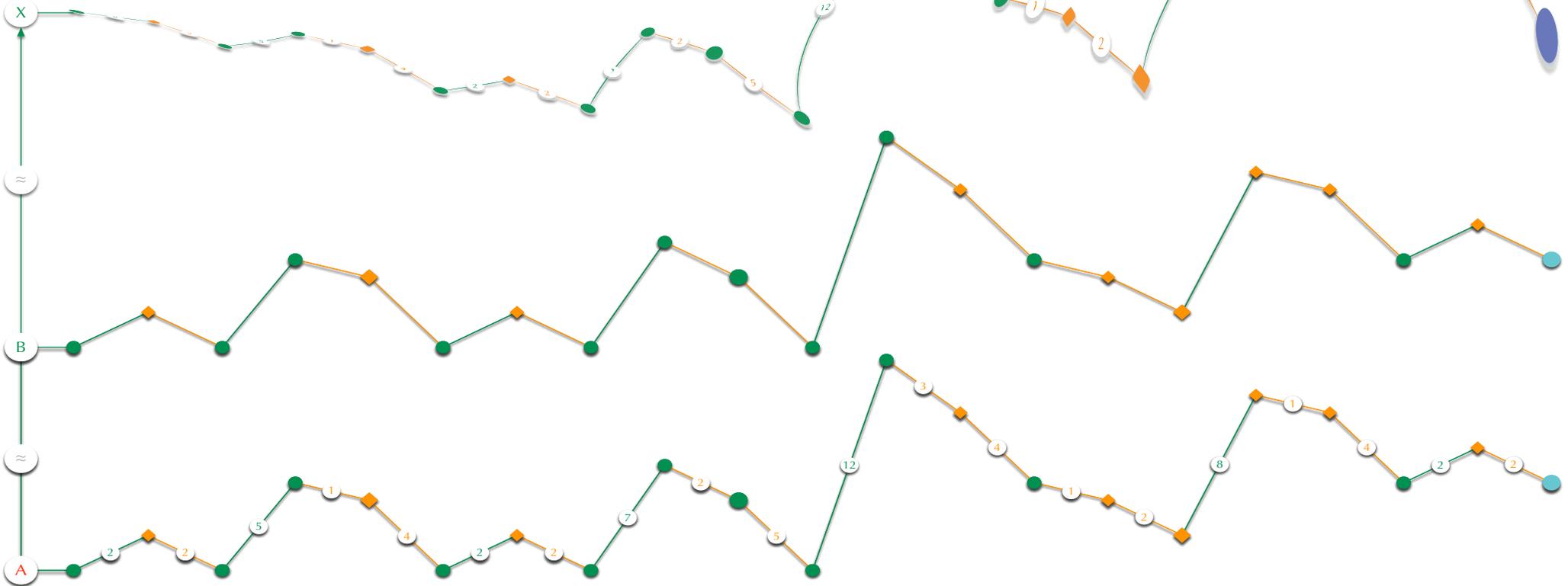
B Pensar *interpretando*...    A Pensar *improvisando*...

\* Para quien no le guste que las cosas se queden sin terminar... (en este caso sin final *feliz*... 😊)

opcional...

Niveles de abstracción...

Improvisación...



Interpretación...

## Índice

### A

adoctrinamiento 17  
 Alone 2  
 alumno 5, 17, 19  
   de Grado 19  
 Aphorisms 3, 13, 17, 21, 33  
 armonización 3, 6

### B

Bent Lorentzen 20, 33  
 Botany Play 2, 34

### C

cambio de dedo 34  
 característica distintiva  
   del instrumento 18  
 cassotto 5  
 Cinco composiciones 4, 34  
 combinación de patrones 22, 23  
 compositores-instrumentistas 7  
 concepto de acorde 2  
 condicionamiento motor 18  
 condicionamientos instrumentales 19  
 Conservatorios 19  
 consumo atencional 7, 12, 18  
 contexto modal 6  
 Contorno melódico  
   pre-establecido 5  
   proporcional 5

### D

Daniel C. Dennett 35  
 Dawkins 35  
 Dehaene 18  
 De Profundis 34  
 digitación 18

### E

Erkki Jokinen 2  
 Ernie Felice 26  
 Erroll Garner 22, 23, 33  
 especialidades 2, 19, 35  
   instrumentales 19, 35  
 esquema de activación 10  
 esquemas simétrico 6

### F

Fables 2  
 Felice Fugazza 4  
 formación académica 17  
 Formulas de enlaces 34

### G

generadores de sustitución 6  
 generador melódico 4, 6  
 Gil Goldstein 35

### I

improvisación 2, 4, 5, 9, 17, 18, 19  
   libre 2, 4, 5, 9, 17, 18, 19  
 Introduzione e Fuga 4

### J

Jindrich Feld 13, 14, 33

### L

La conciencia explicada 35  
 lenguaje armónico-tonal funcional 2  
 Like a Water Buffalo 33

### M

manuación 18  
 Marcel Azzola 22, 23, 33  
 margen de libertad 12  
 Melodía de acordes 2  
 mema 35  
 meme 35  
 memoria 18  
 Metamorphoses 2, 34, 36  
 Misty 22, 23, 33

### N

Nightwatch 36

### P

Partita Piccola 34  
 patrón 5  
   armónico 12  
   motor 12  
   motor-gestual 12  
   temporal 5  
 patrones 6  
   armónicos 2, 5, 6, 7, 9, 13, 17, 18, 33  
   sustitutorios 6  
 Pauline Oliveros 35  
 Petr Fiala 13, 17, 33  
 pianístico 19  
 positividad negativa 2  
 priming auditivo 18  
 profesores 6, 19  
   de improvisación 19  
 programaciones didácticas 19  
 proporción interválica 34  
 prosodia 5

### R

Referencias 2, 4, 6, 32, 33

### S

serie 3, 4, 10, 18, 33, 34  
 simetría motora 6  
 Six Children's Suites 3  
 Sofia Gubaidulina 34  
 Sonate "et exspecto" 34  
 Sunflower 2, 34

### T

Tears 20, 33  
 THE Ernie Felice ADVANCED ACCOR-  
   DION METHOD 26  
 Torbjörn Iwan Lundquist 2, 34, 36  
 transportabilidad motor 4  
 transporte 4, 18, 19, 34

### U

unísono 2

### V

variación generativa 5  
 Victor Vlasov 36  
 Vier Intermezzi 13, 14, 33  
 Vladislav Zolotarev 4, 34  
 Vladislav Zolotaryov 3, 34

### W

William Schimmel 2, 35

**Referencias**<sup>1</sup>*Alone**Aphorisms***Bent Lorentzen***Botany Play**Cinco composiciones***Daniel C. Dennett****Dawkins****Dehaene***De Profundis***Erkki Jokinen****Ernie Felice****Erroll Garner***Fables***Felice Fugazza****Gil Goldstein**<sup>2</sup>*Introduzione e Fuga***Jindrich Feld***Like a Water Buffalo***Marcel Azzola***Metamorphoses**Misty**Nightwatch**Partita Piccola***Pauline Oliveros****Petr Fiala***Six Children's Suites***Sofia Gubaidulina***Sonate "et exspecto"**Sunflower**Tears**THE Ernie Felice Advanced Accordion Method***Torbjörn Iwan Lundquist****Victor Vlasov***Vier Intermezzi***Vladislav Zolotaryov****William Schimmel**

---

<sup>1</sup> Obras y **Autores** tenidos en cuenta en esta ficha...

<sup>2</sup> Ver [Gil Goldstein](#) (a partir del minuto [40:25...](#)), donde se puede observar (y escuchar) lo que sería un ejemplo de *imitación improvisada* (o *improvisación imitativa...*) a partir de un *contorno* rítmico-melódico, entre [Bobby McFerrin y Gil Goldstein](#), por no hablar de la improvisación (*dialogada...*) de Bobby McFerrin (acordeón MIII...), Richard Bona (bajo) y Gil Goldstein (*interfaz...*), a partir del [44:37...](#) 😊