

Melodía de acordes

A diagram showing two musical staves in treble clef. The left staff contains a sequence of notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The right staff contains a sequence of notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. A horizontal line connects the two staves, with the number '-211' centered on it.

A musical score snippet in 2/4 time. The tempo marking is $\text{♩} = \text{ca. } 116$. The first measure is in common time (C) and contains a melodic line in the treble clef starting with a quarter note G4, followed by eighth notes F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The second measure is in 2/4 time and contains a chord in the bass clef: G3, F3, E3, D3. The dynamic marking *ff* is present. A blue box highlights the chord in the bass clef.

A musical staff in bass clef showing a sequence of notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.

A large musical score snippet in 2/4 time. The tempo marking is $\text{♩} = \text{ca. } 116$. The first measure is in common time (C) and contains a melodic line in the treble clef starting with a quarter note G4, followed by eighth notes F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The dynamic marking *p* is present. The second measure is in 2/4 time and contains a chord in the bass clef: G3, F3, E3, D3. The dynamic marking *ff* is present. A blue box highlights the chord in the bass clef.

Introducción

Problemas con los enlaces: sustituir <https://dl.dropbox.com> por <https://www.dropbox.com>

Melodía de acordes:¹

Algunos *principios y consideraciones*, antes de empezar:

El concepto de *melodía de acordes* se analiza aquí desde la perspectiva de la improvisación.²

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*³) por cualquier *patrón armónico*, luego, si nos interesa, podremos comprobar, si no la *veracidad* del *principio*,⁴ su efectividad funcional como recurso pedagógico dentro de la improvisación.

¹ 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...

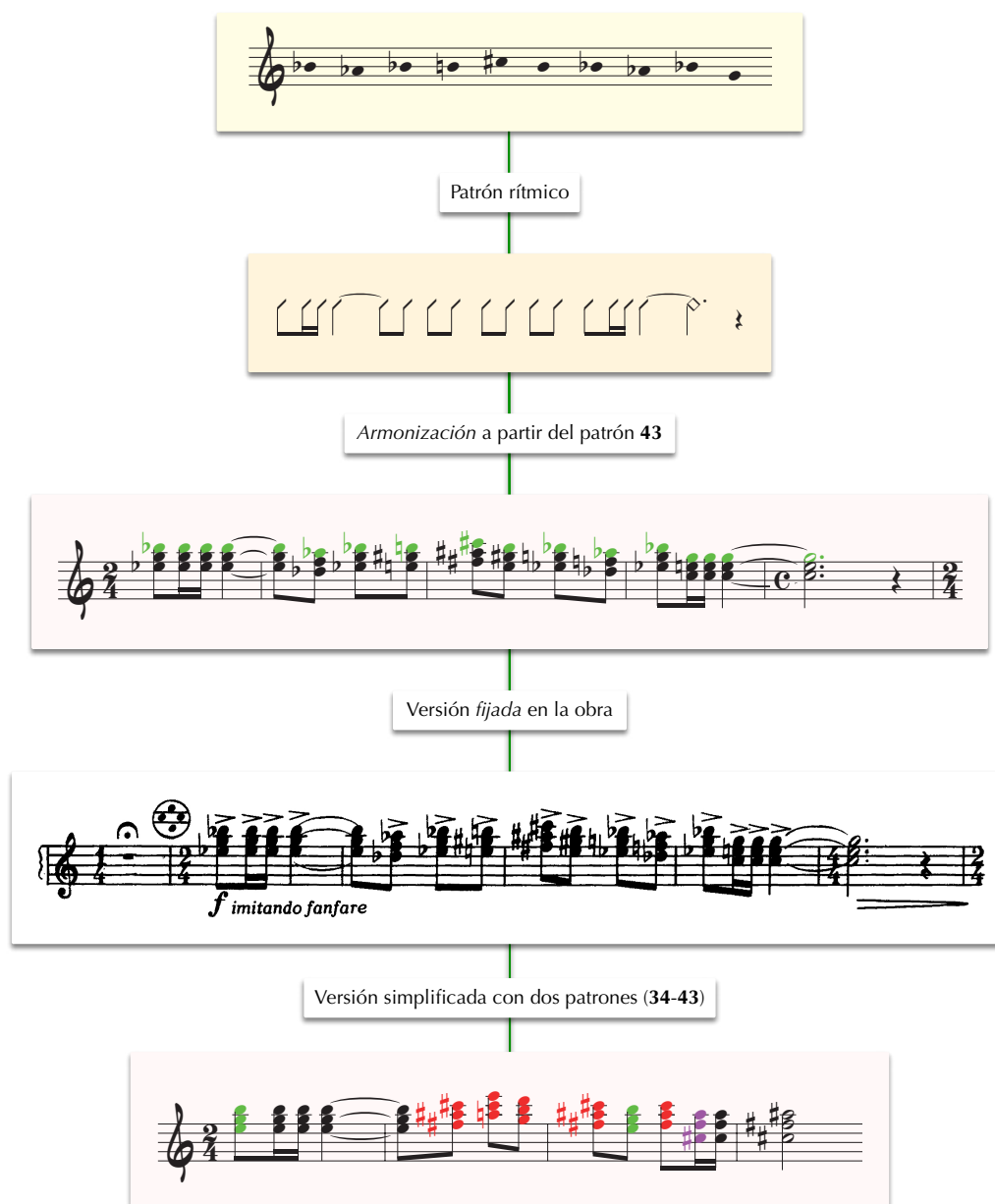
² Aunque (por diversas razones pedagógicas) se utilice aquí el término genérico de *improvisación*, el objetivo de fondo de estas fichas (y otras anteriores...) va más encaminado hacia una concepción *amplia* de lo que se ha establecido en llamar improvisación *libre*, (concepción) tendente más hacia 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...

³ 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.

⁴ 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*⁵ 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.

⁵ Este tipo de (llamemos de momento) *armonización*, podemos considerarlo en principio, de forma simplista, como una especie de cualidad *tímbica* (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*⁶

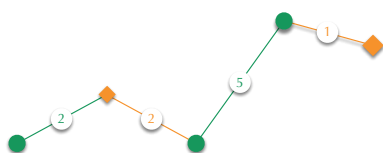
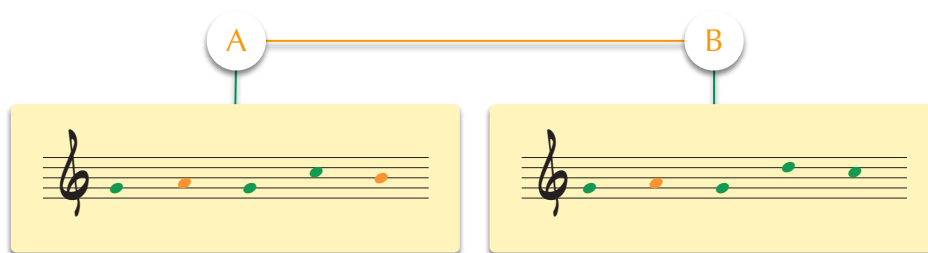
Estos dos ejemplos anteriores (de los muchos disponibles en la literatura acordeonística) representarían dos concepciones motoras resultantes de dos topografías sonoras correspondientes a las modalidades de MI teclas y MI botones, (concepciones) que pondrían de relieve la mayor *transportabilidad* motora 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*).⁷

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:

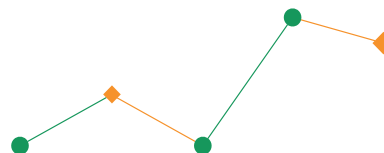
⁶ De un (único) solo patrón (147), ver un ejemplo con dos patrones en la [página 6](#) de esta ficha.

⁷ 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 interválicos⁸ iguales (pero no *exacta-mente* iguales...)⁹



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*¹⁰ (no así del *electrónico*...), problema que tanto compositor, intérprete o improvisador deber(í)án tener en cuenta, si quieren *hacer oír* tales voces...

⁸ 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.

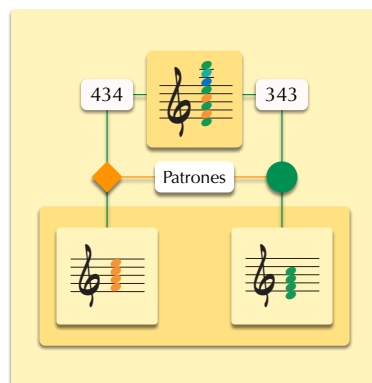
⁹ De la misma manera que hacemos *expresiva* una frase (dentro de la *prosodia* hablada) variando su entonación (pudiendo cambiar su sentido, incluso su significado...), la improvisación puede usar este recurso, distorsionando interválicamente (entre otros parámetros) el contorno melódico de una frase 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).

¹⁰ Especialmente con las *voces* en *cassotto*...

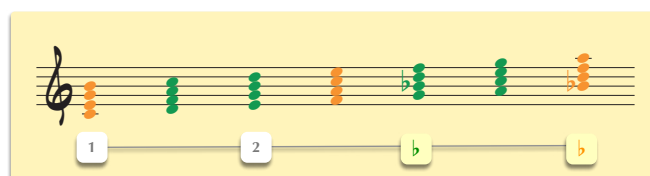
Demos ahora un paso más.

Los ejemplos anteriores representan un *generador armónico simple* (a partir de un único patrón: **44** y **147** respectivamente),¹¹ 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-modal¹²



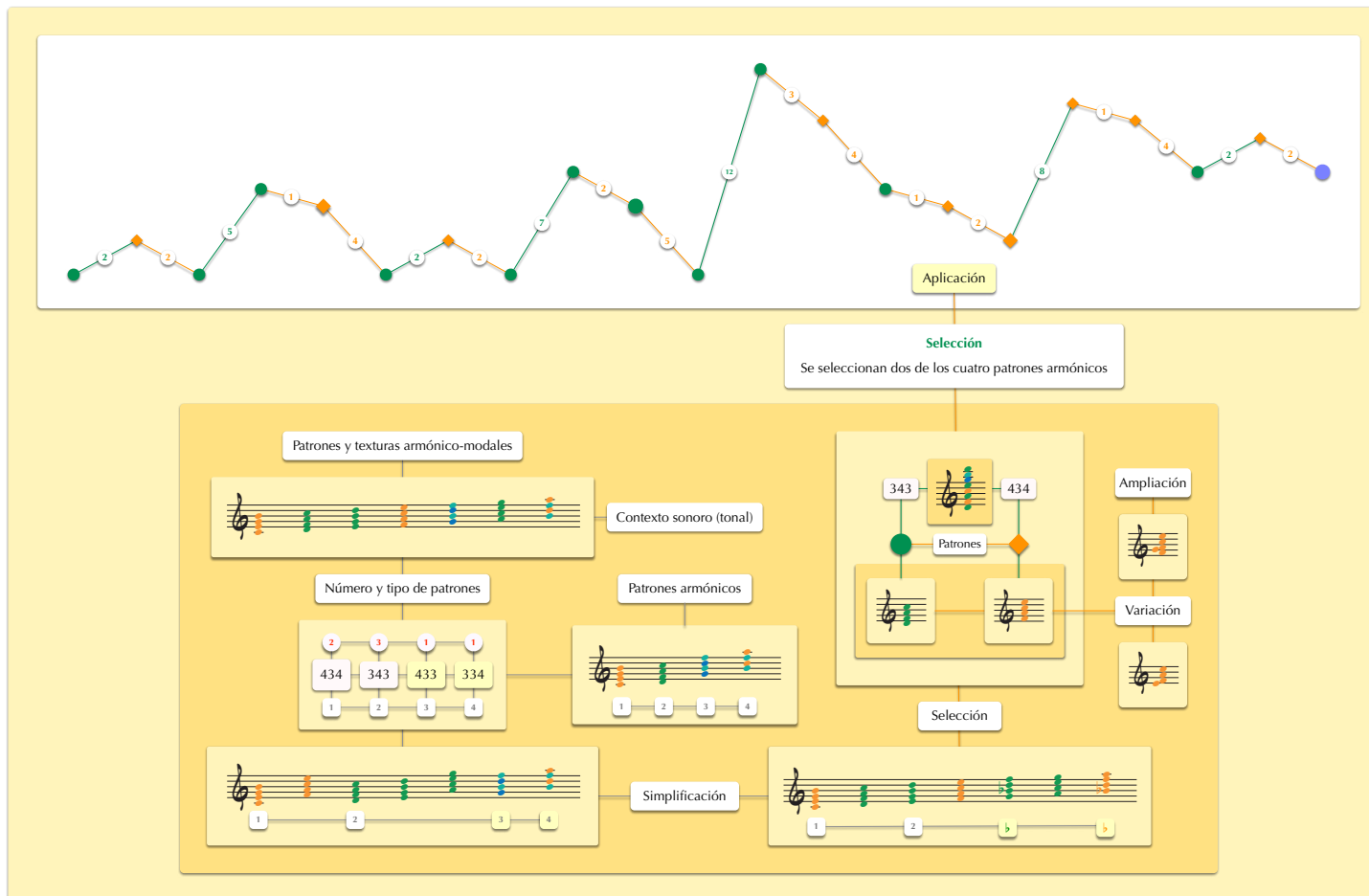
Adaptación topográfico-motora...¹³

¹¹ 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...

¹² 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... 🤔).

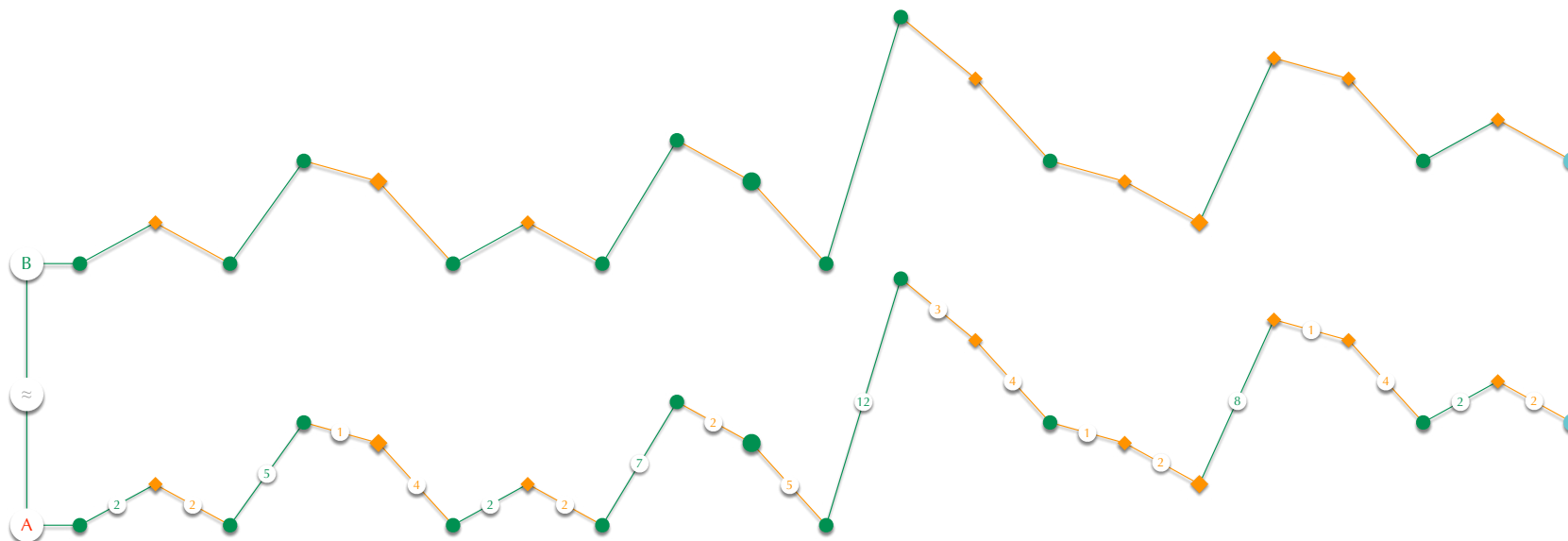
¹³ La dificultad que supone la adaptación motora (en tiempo real) a los patrones (armónicos) resultantes en un contexto *modal* hace que el improvisador a menudo simplifique el proceso tratando de adaptar estos patrones a una *simetría* motora que le facilite la *armonización* de un contorno melódico, 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:

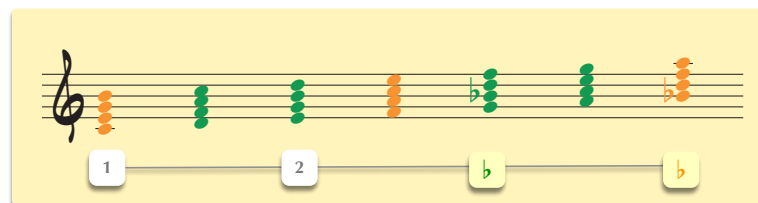


sacrificando, eso sí, la riqueza tonal (*reducción* de los cuatro patrones armónico-modales en dos *simétricos*...) por la fluidez generativa (velocidad de procesamiento), lo que, por otro lado, creará a su vez un patrón estilístico (*estilo* instrumental...! 🤖) que el improvisador deberá gestionar a 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)¹



Los dos patrones armónicos (**343** o **434**) variarán en **B** en función de su posición modal²

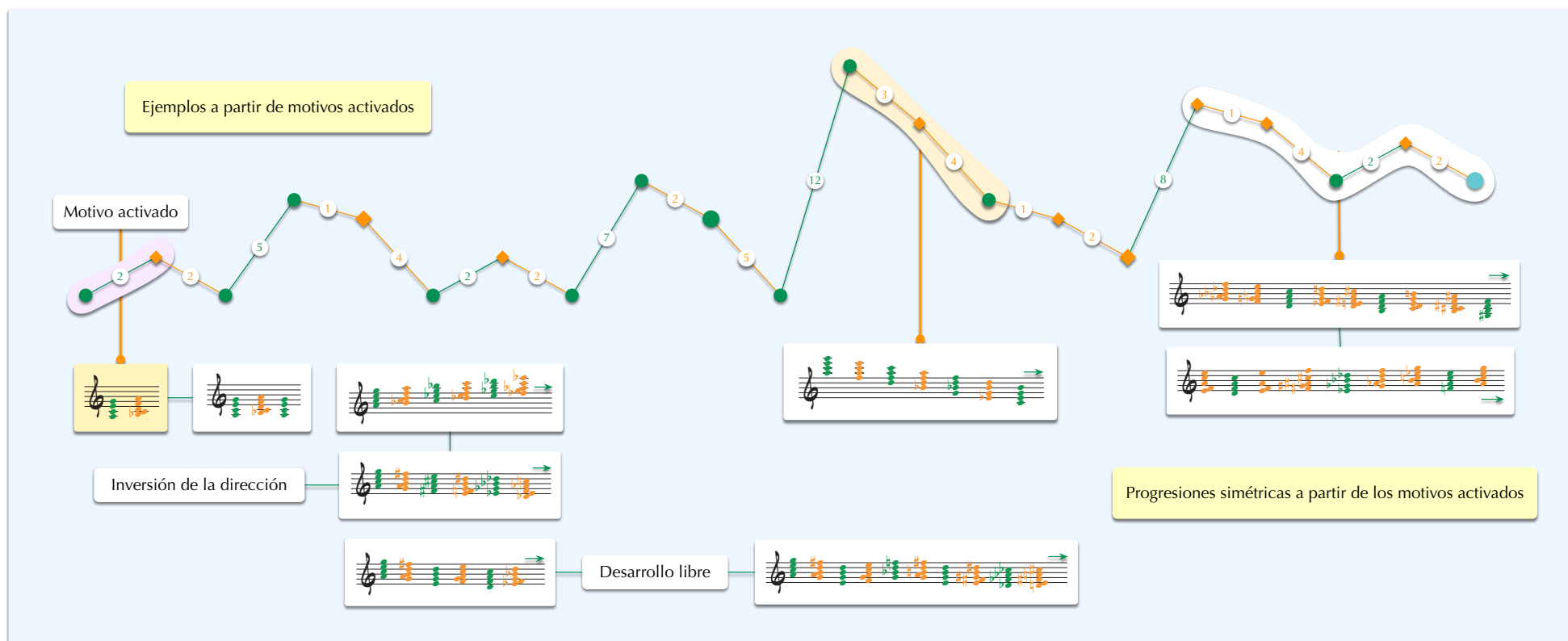


Posiciones modales simplificadas (véase esquema de la página anterior)

¹ 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.

² 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 activación³ de *motivos* a partir de un patrón estructural dado:

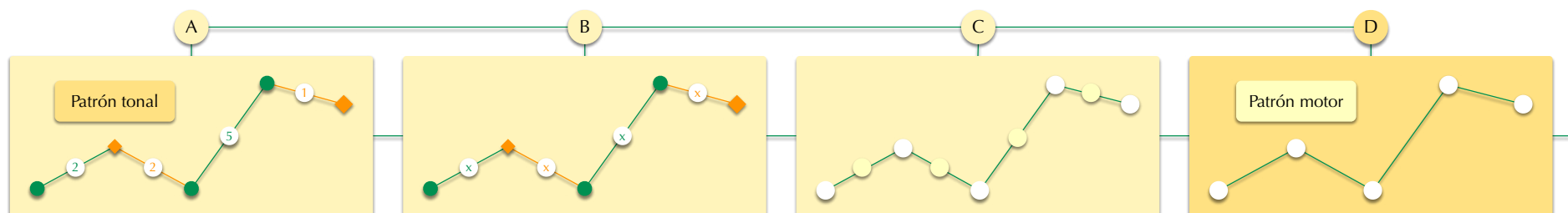


³ Se activa un patrón (o serie de patrones) a modo de idea *significativa*, por ejemplo: motivo ascendente, o ascendente-descendente, inversión (tonal o temporal) de un motivo, etc.

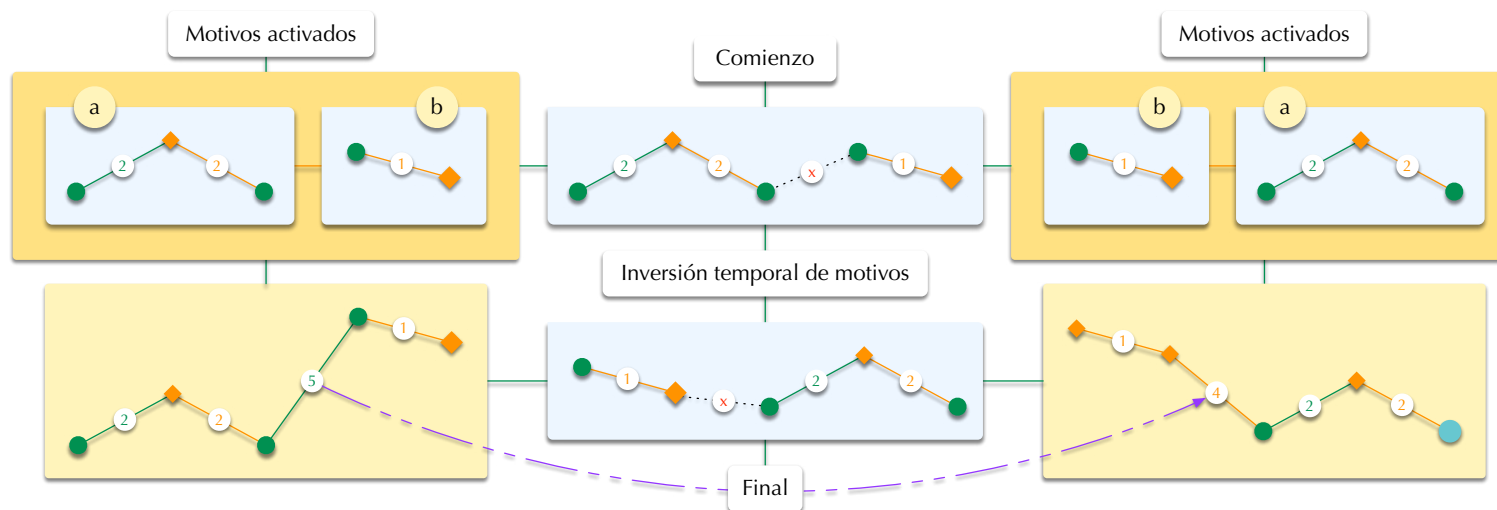
Algunas consideraciones de lo dicho hasta el momento

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.



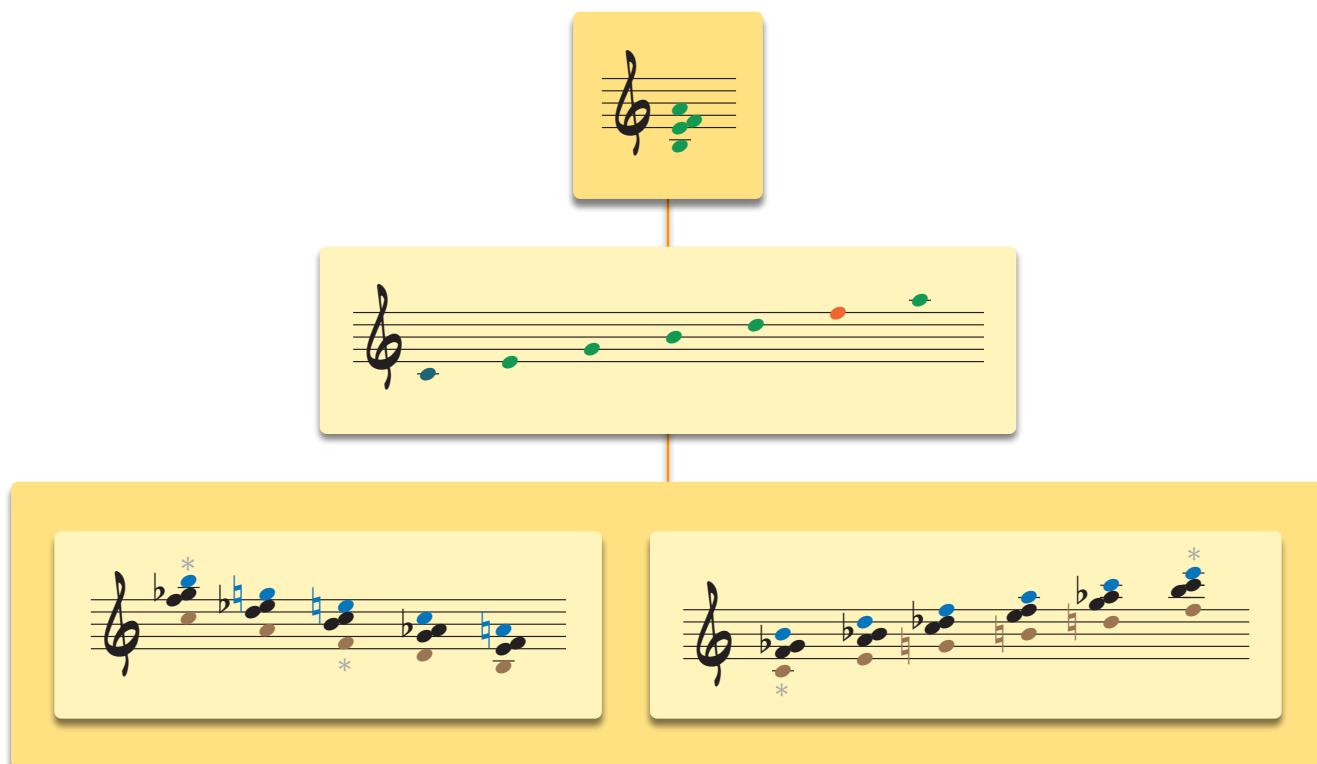
También, paralela-mente, los motivos o ideas seleccionados a partir de una estructura melódica podrán ser elaborados como material in-dependiente a partir del cual desarrollar nuevas ideas dentro de un proceso autogenerativo.



Inversión temporal (no tonal...) de los motivos seleccionados

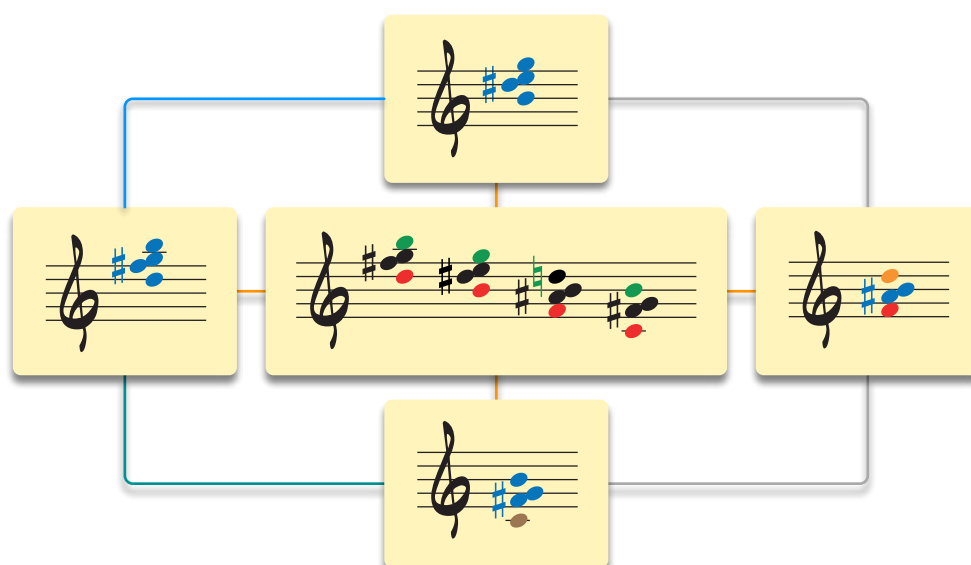
Dos ejemplos similares: [Vier Intermezzi](#) - [Aphorisms](#)

Vier Intermezzi:¹ 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)



¹ 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)

Gm

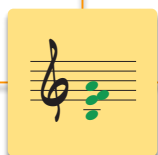
Esquema con patrones armónicos

(continuación del esquema anterior...)

Esquema de *selección y desarrollo* de material sonoro a partir de un ejemplo musical

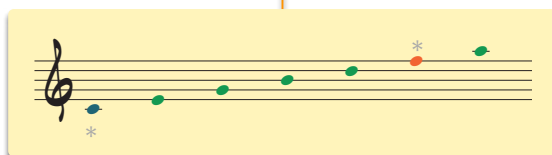
Interacción patrones armónicos-contorno melódico

514

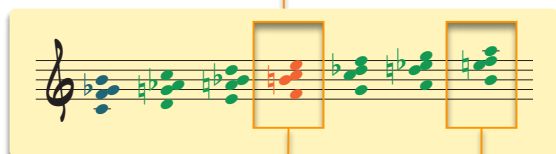
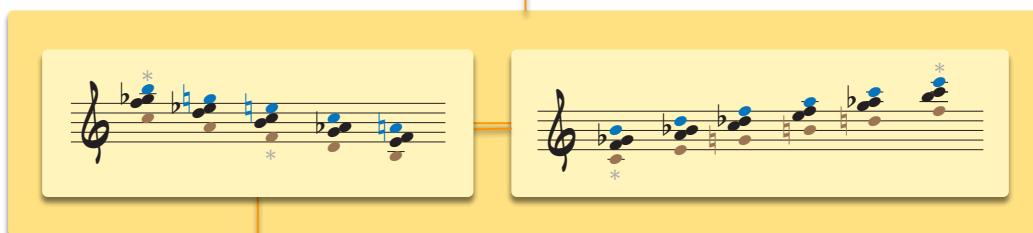


Gm

Aplicación de un *generador modal*



Disposición de los patrones resultantes (con *mutaciones modales*)



515

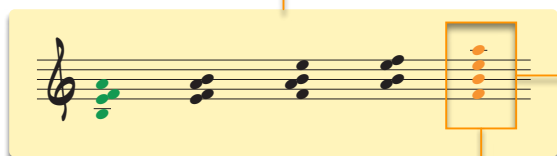
714

514

mutaciones modales



Inversiones)



Nueva disposición

Nuevas inversiones

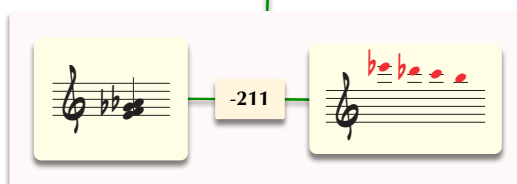


Otros ejemplos

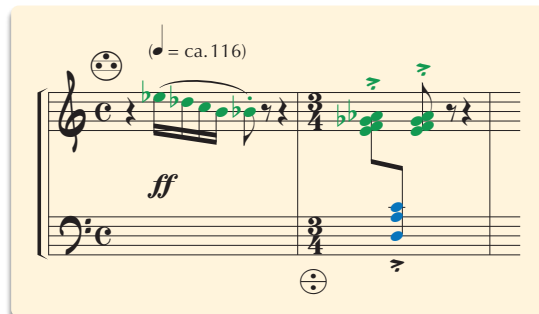
Se presentan aquí otros ejemplos de cómo diferentes autores tratan melódicamente algunos patrones armónicos dentro de distintos contextos sonoros, lenguajes, técnicas generativas y compositivas, estilos, etc.

El estudiante (o alumno de formación académica...) que se sienta atraído por la improvisación podrá relacionar (proyectar...) sus conocimientos de armonía¹ 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)

¹ 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 prosáicos 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...) ² los demás procesos. Las implicacio-

² 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 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

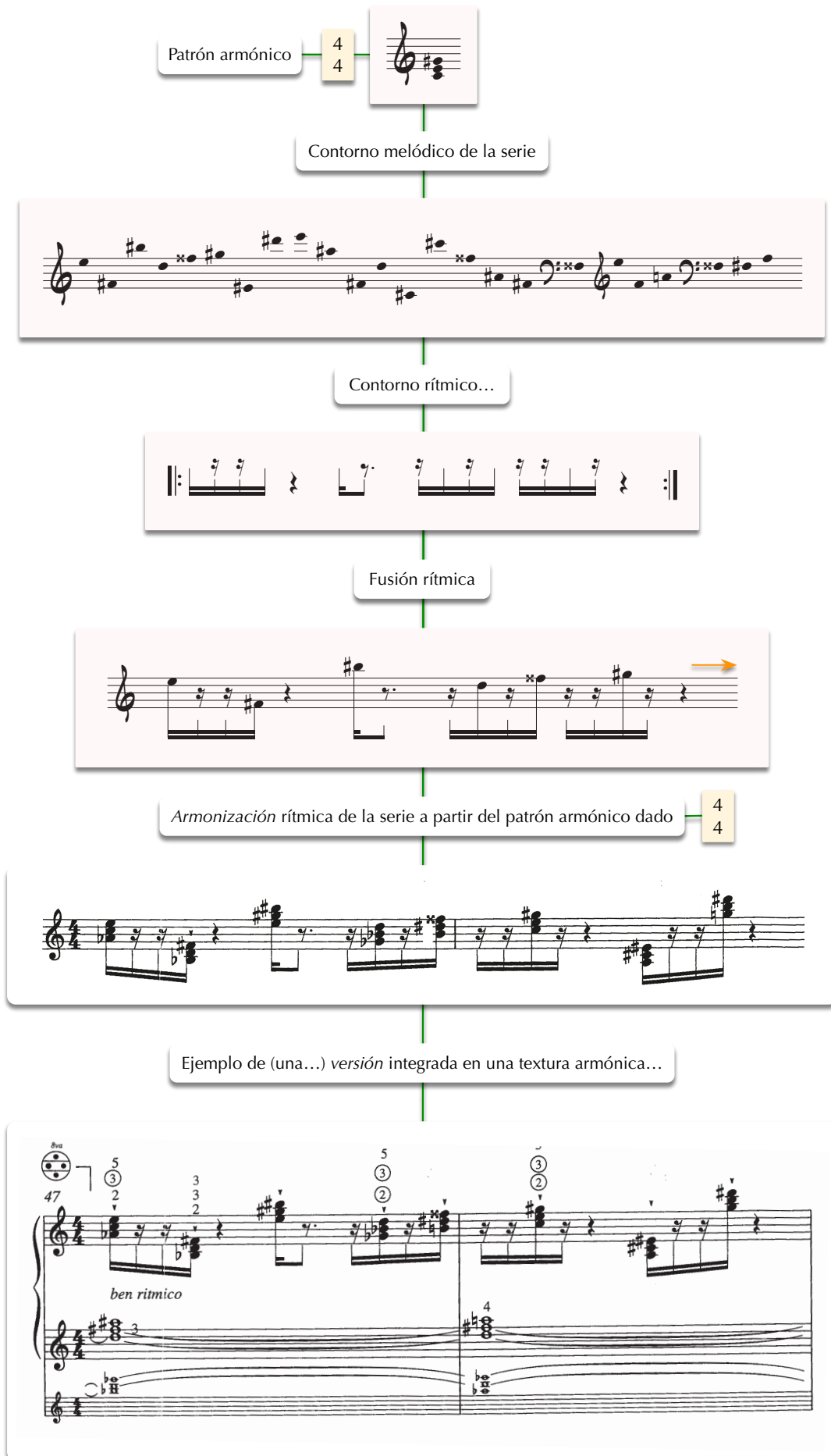
nes de estos dos tipos de procesamiento (en la improvisación) podrían ser diferenciadoras, a la hora de cotejar los (hipotéticamente...) distintos resultados, e influir tanto a nivel generativo y creativo como en su aplicación pedagógica³. ¿Hasta qué punto influirán los condicionamientos *instrumentales*, 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 

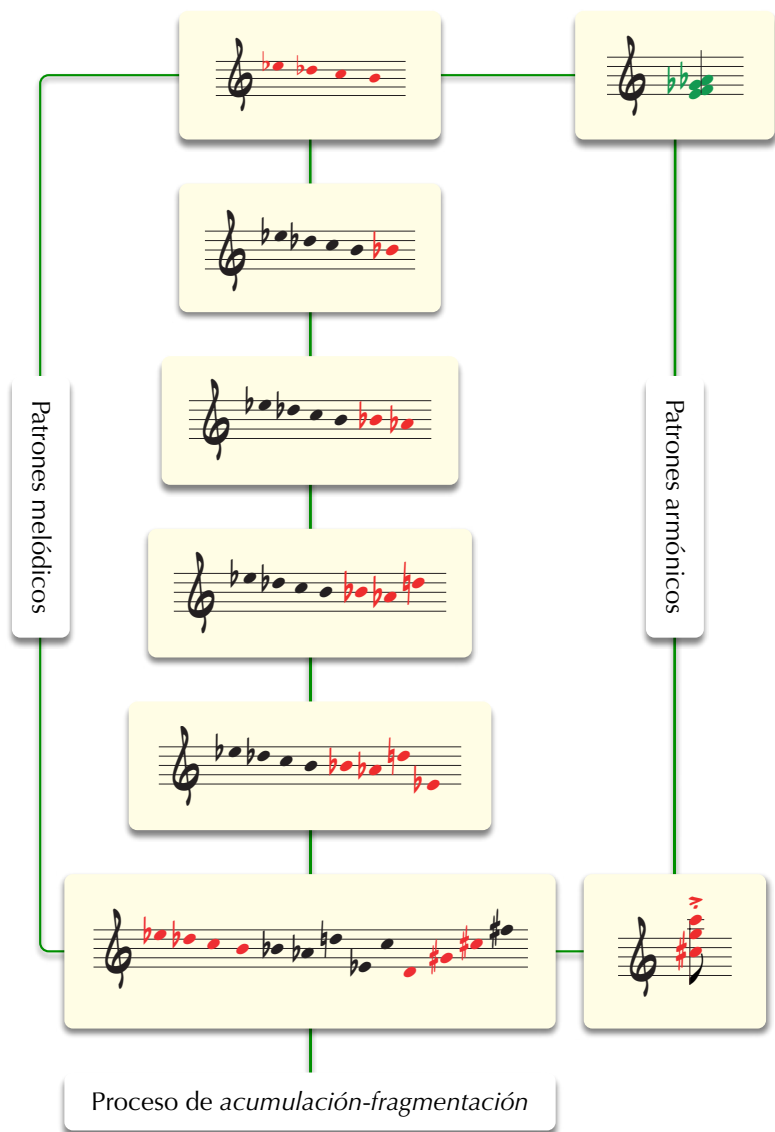
obra citada propuesta en la [página 16 \(Aphorisms\)](#), para *entender* (in-conscientemente) el segundo tiempo? ¿Cómo se aprenden (conscientemente...) estos procesos como recursos generativo-perceptivos? ¿Cómo se pueden enseñar?, etc.

³ 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:



Petr Fiala: *Aphorisms...*



-211

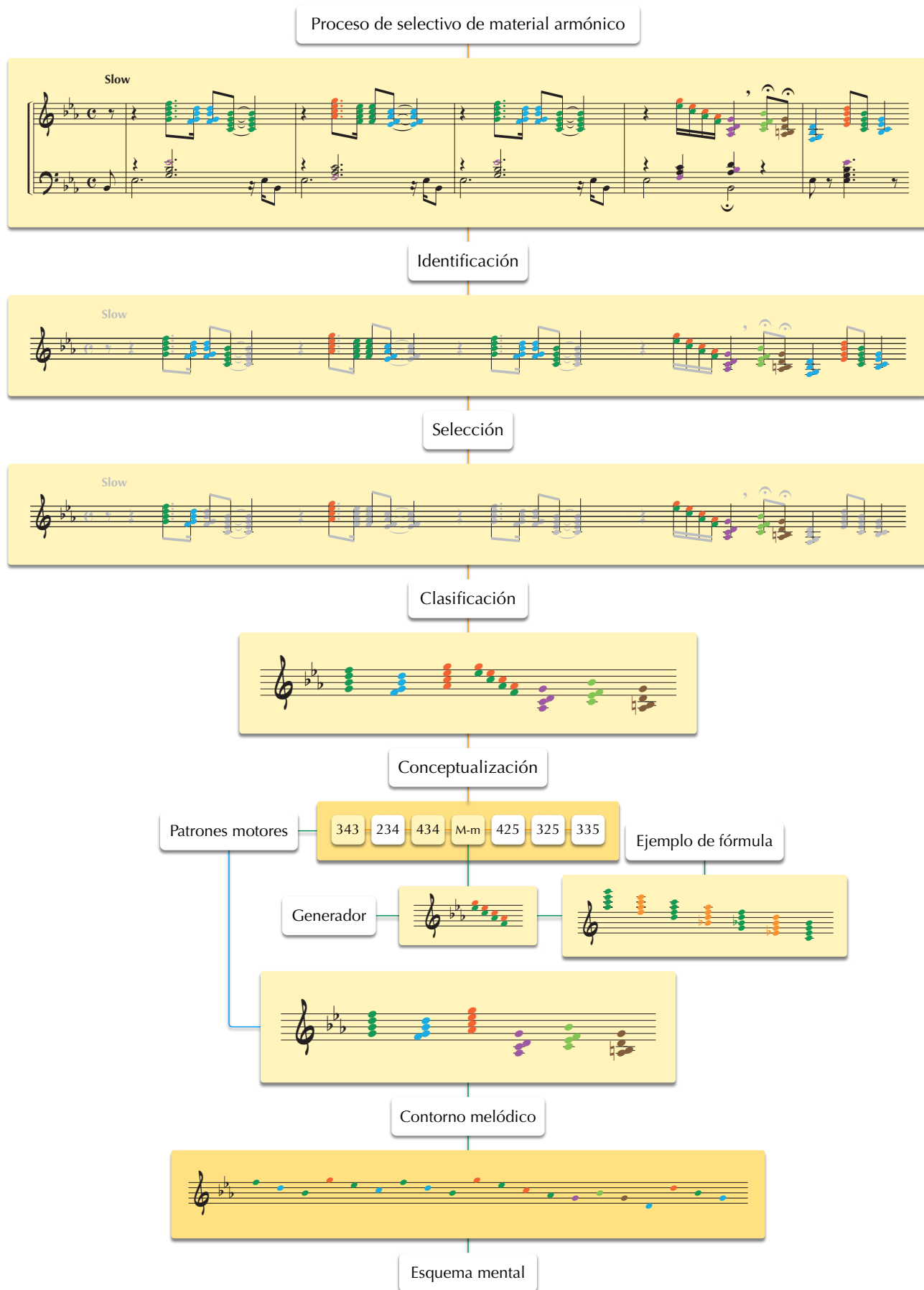
(♩ = ca. 116)

ff

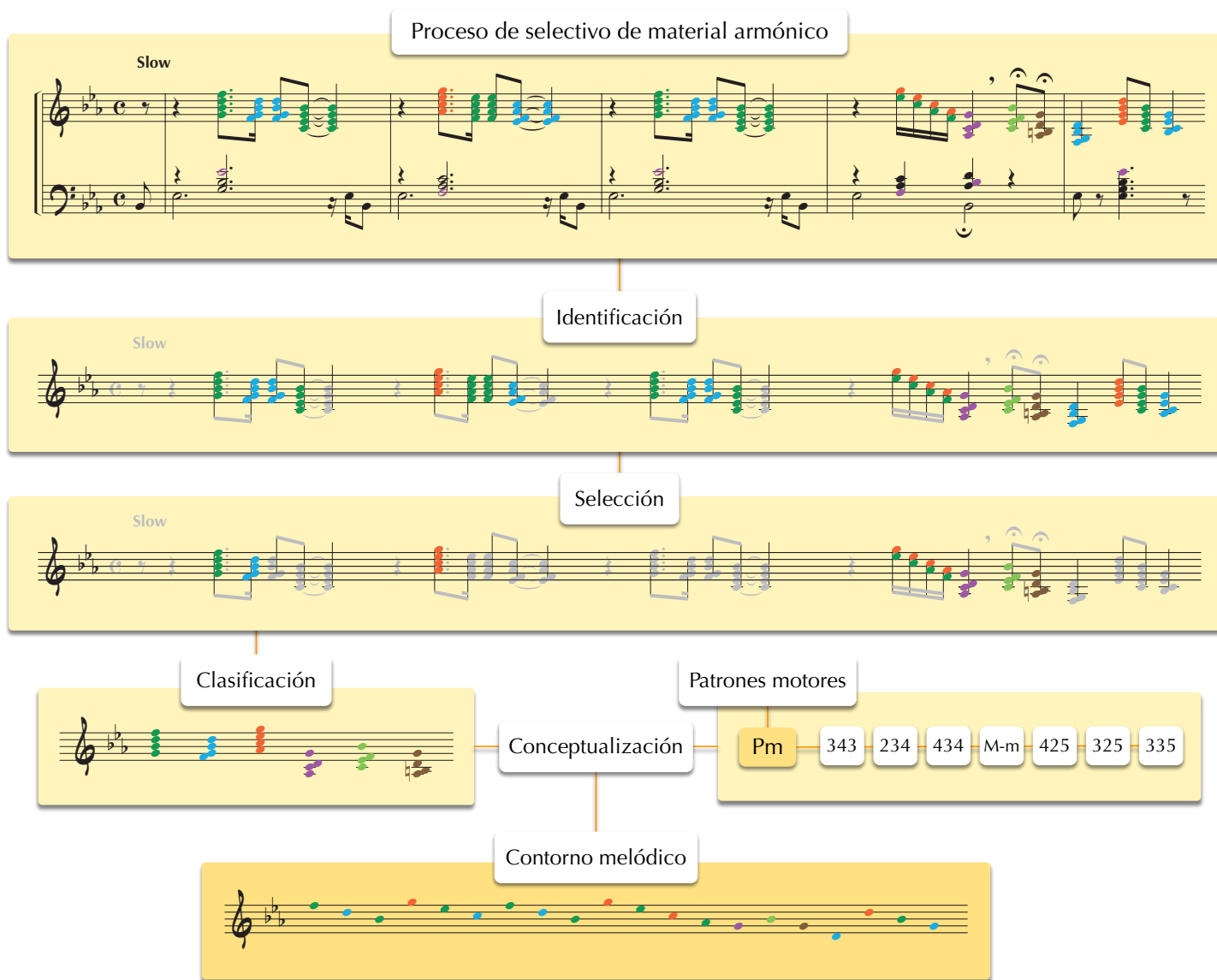
p

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 two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The music begins with a whole rest in the upper staff and a half note in the lower staff. The melody in the upper staff is characterized by clusters of notes, with some notes highlighted in green and blue. The bass line features a steady rhythm of quarter notes and half notes.

The second system of musical notation continues the piece. It features a double bar line with repeat dots on both sides. The melody in the upper staff includes a trill-like figure and various chromatic movements. The bass line continues with a similar rhythmic pattern. A section marked with a double bar line and repeat dots ends with a double bar line and a repeat sign.

The third system of musical notation includes triplet markings over the melody in the upper staff. The bass line also features triplet markings. The key signature remains two flats. The system concludes with a double bar line.

The fourth system of musical notation begins with the instruction 'al Coda' and a Coda symbol. It features a triplet in the upper staff. The piece concludes with a final chord in the upper staff and a final note in the lower staff.

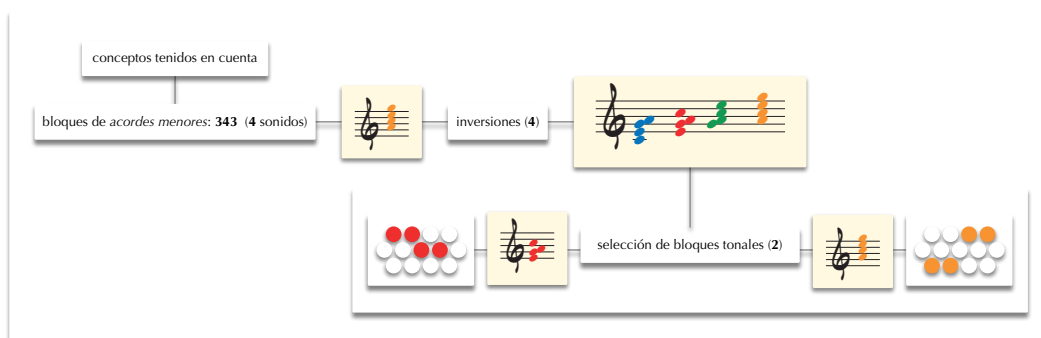
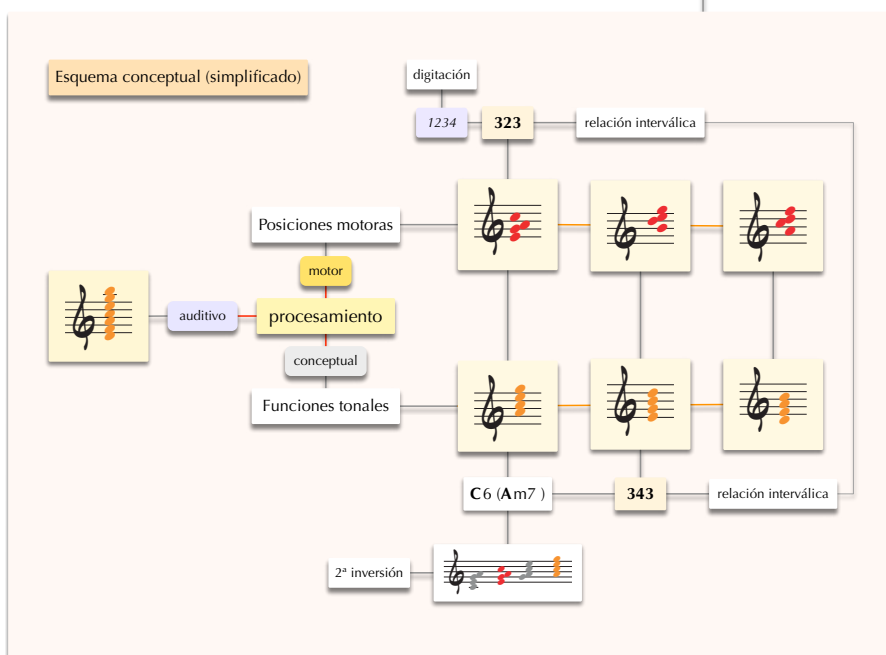
Ernie Felice

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

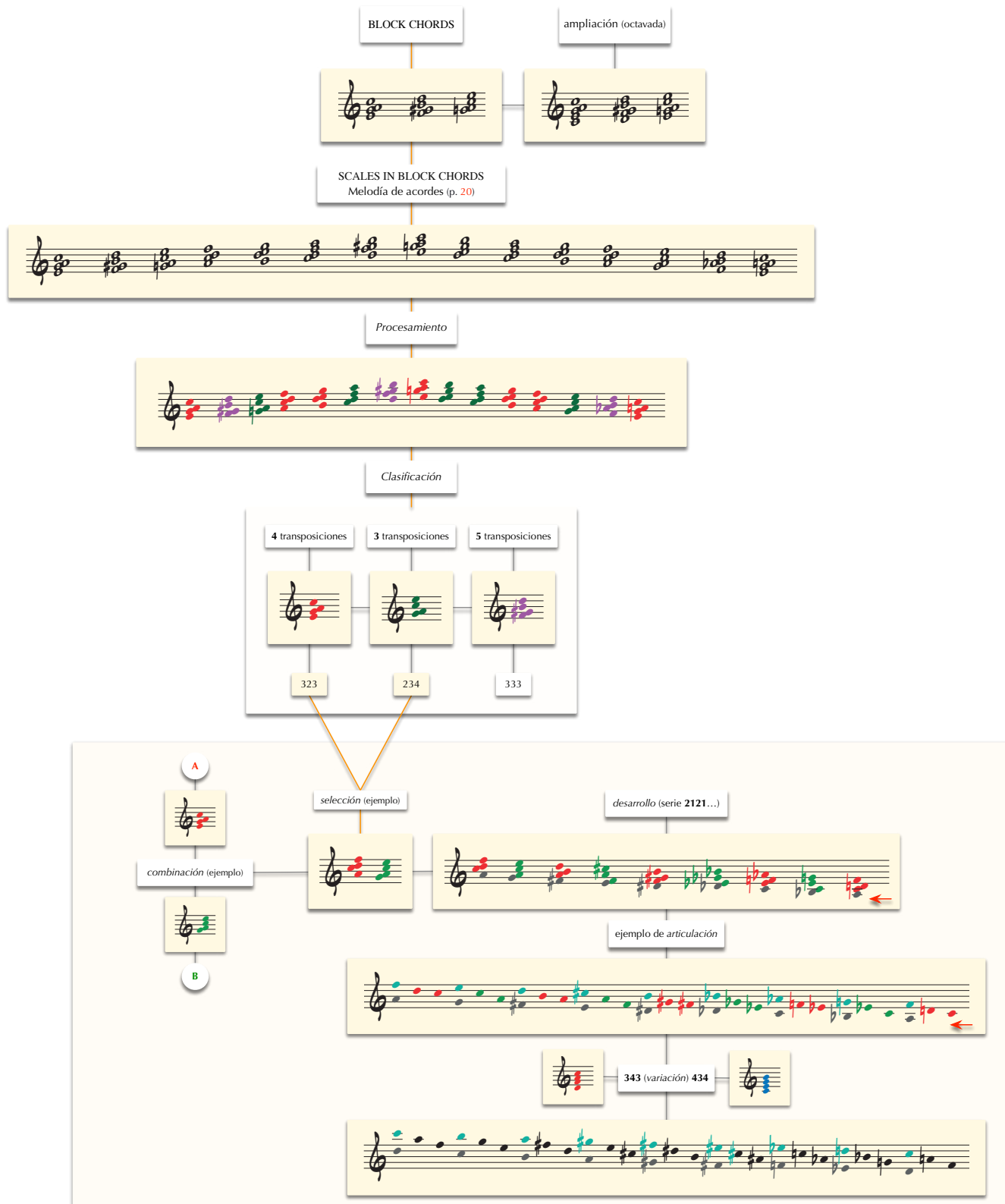
procesamiento



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...*).

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

A musical staff showing the chord voicings for the sequence: 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. The notation includes both treble and bass clefs with red dots indicating fingerings.

ALTERED CHORDS

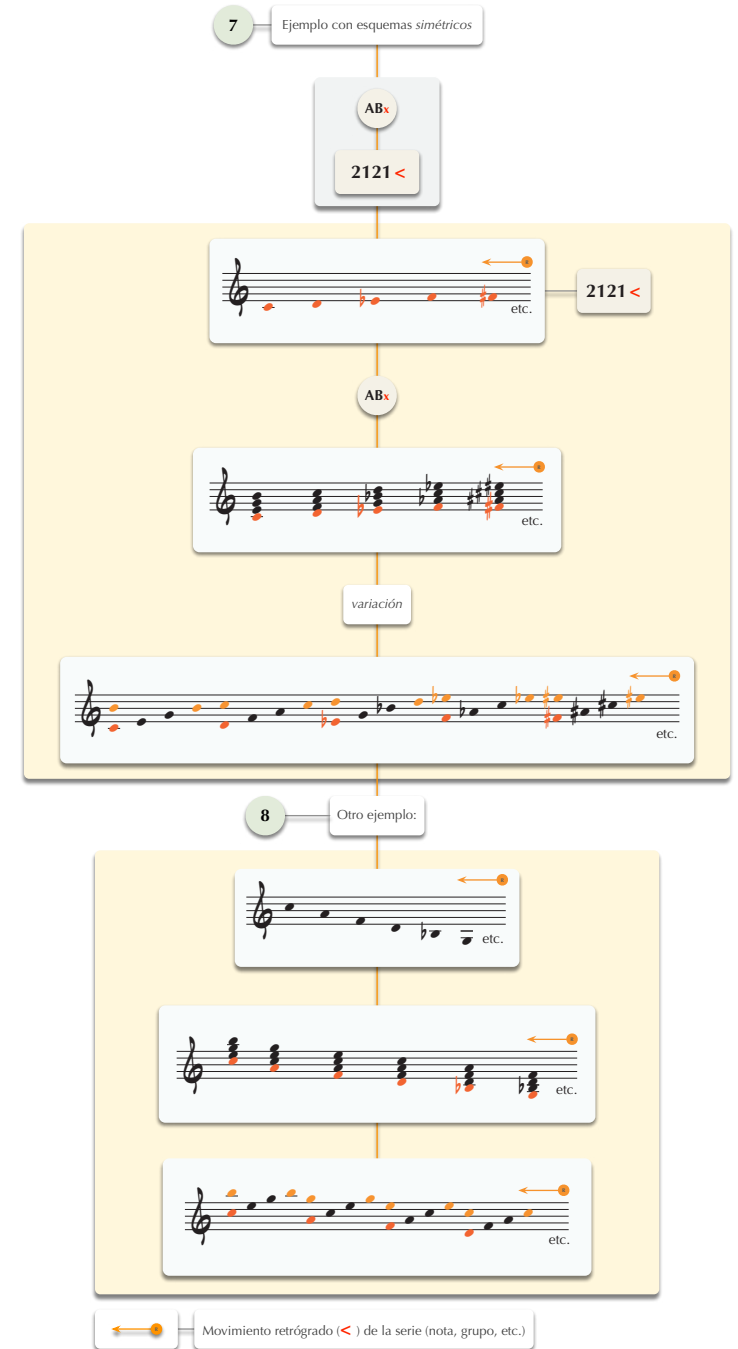
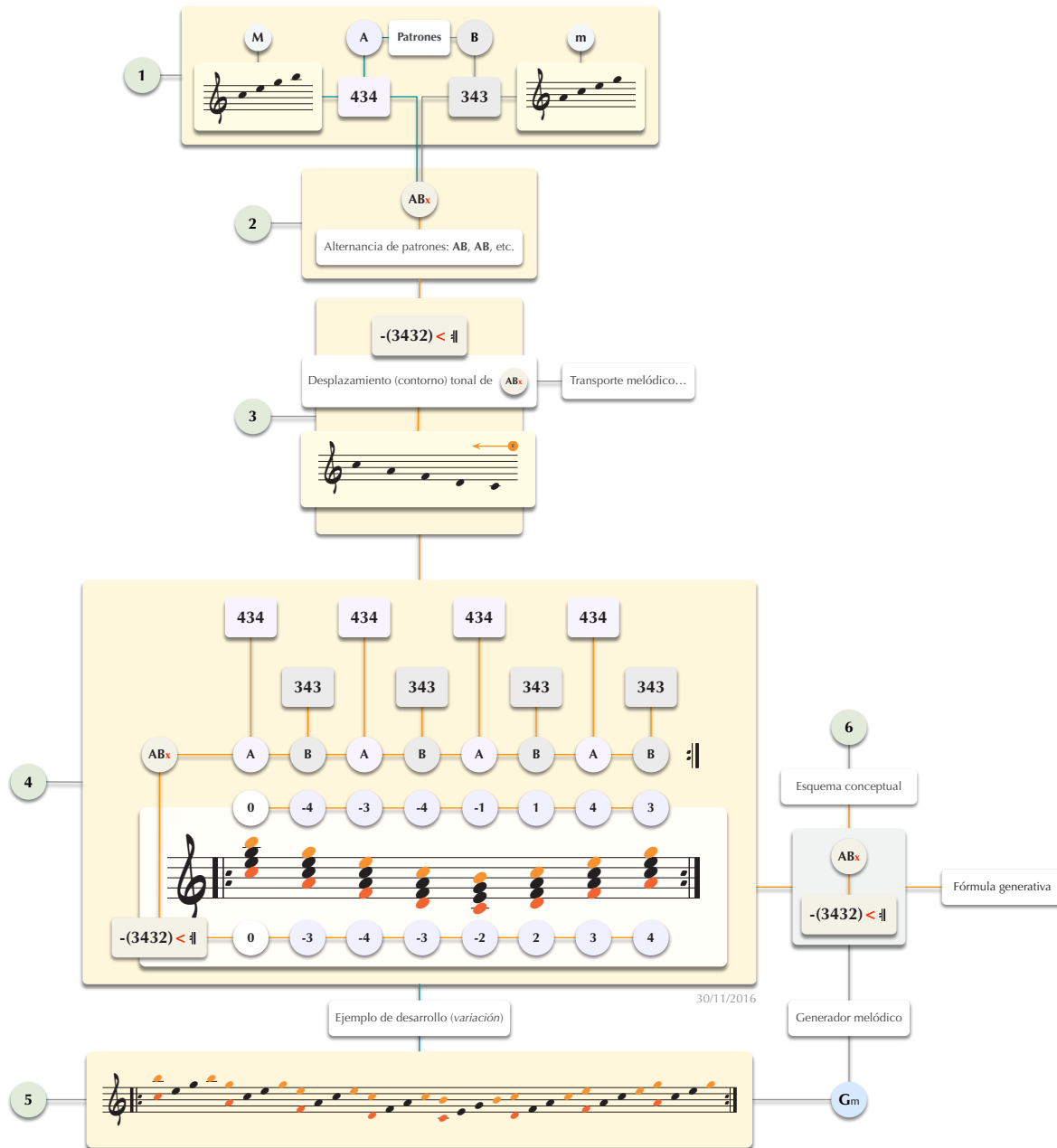
333 334 42 423 424 24 644 635 653 335 334 644 635 443 343

A musical staff showing the chord voicings for the sequence: 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. The notation includes both treble and bass clefs with red dots indicating fingerings.

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...¹), 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...).

¹ 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...?)

Sextas² 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...

² 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...](#) 😊³



³ 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...* ~\(_/

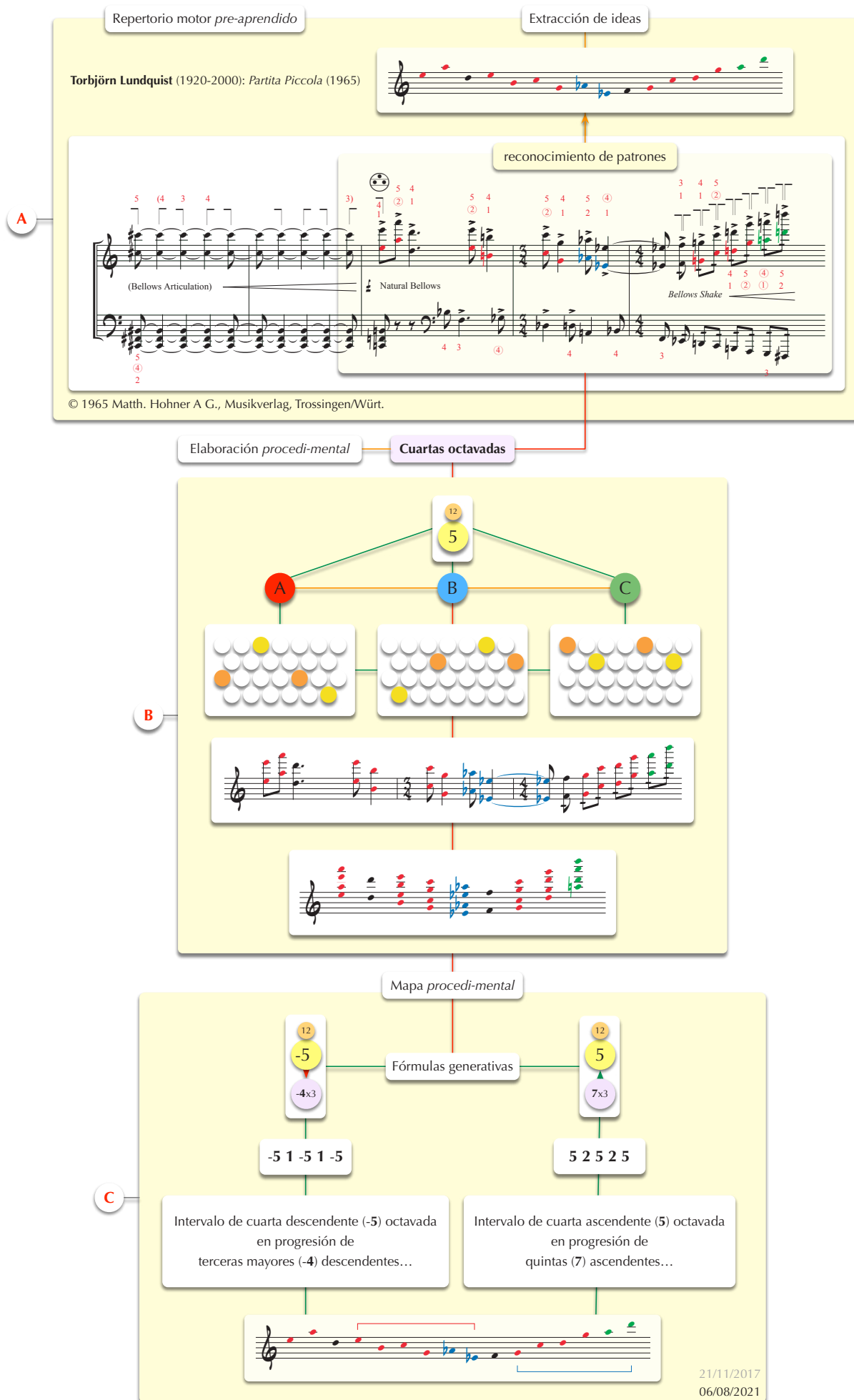
Dos ejemplos más de contornos melódicos (sobre y bajo una textura rítmica) a partir de un único patrón armónico (554 y 4 respectivamente):

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 texture. The right hand (treble clef) plays a series of chords, with a circled '10' above the first measure. The left hand (bass clef) plays a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).


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 texture. The right hand (treble clef) plays a series of chords, with the tempo marking *meno mosso* above the first measure. The left hand (bass clef) plays a series of chords, with the dynamic marking *mp dolce* above the first measure. The key signature has one sharp (F-sharp).



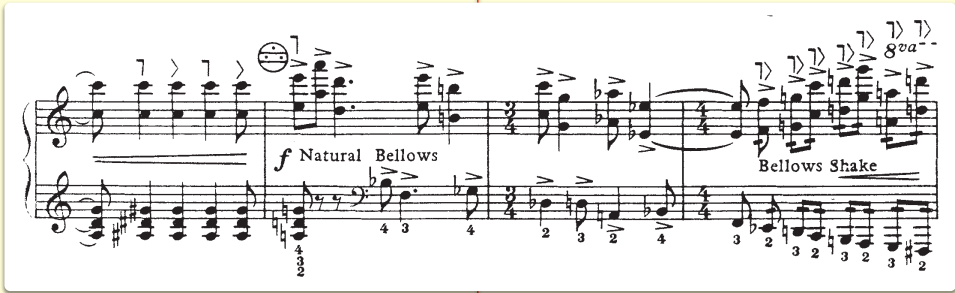
18/11/2017
06/08/2021

Piano



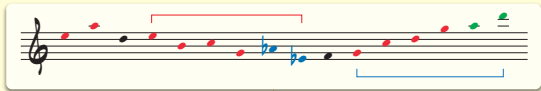
8va
bassa

A Repertorio motor *pre-aprendido* Acordeón

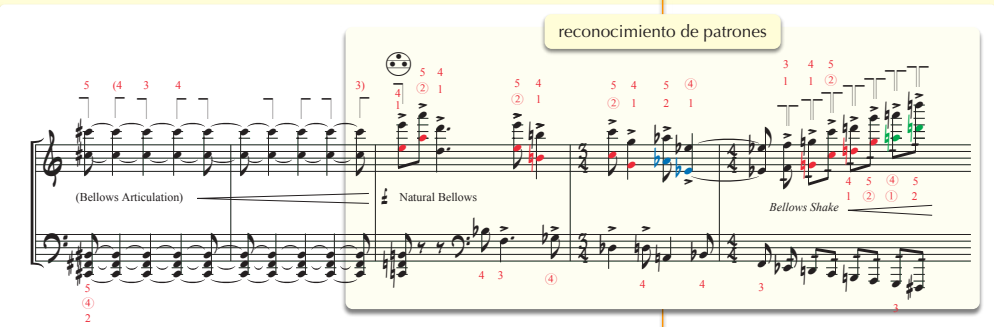


Extracción de ideas

Torbjörn Lundquist (1920-2000): *Partita Piccola* (1965)

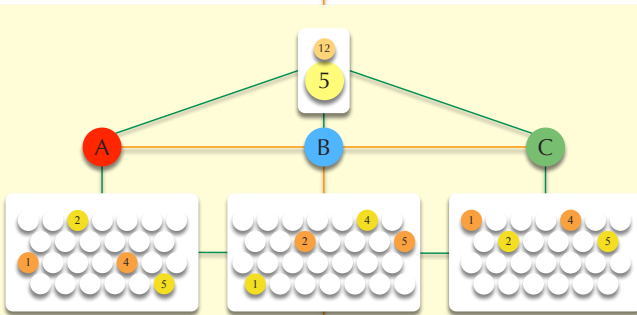


reconocimiento de patrones




Elaboración *procedi-mental* Cuartas octavas

C



fórmulas



18/11/2017
06/08/2021

A musical staff in treble clef showing a sequence of chords. The chords are represented by black dots on the staff lines, with some colored dots (green, purple, orange) indicating specific notes. 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. At the top, a green line with numbered nodes (1-12) represents the motif's contour. Below this, several musical staves show different ways to develop the motif: 1. "Motivo activado": The initial motif is shown in a pink oval. 2. "Inversión de la dirección": The motif is shown with its direction reversed. 3. "Desarrollo libre": The motif is shown with free development. 4. "Progresiones simétricas a partir de los motivos activados": The motif is shown with symmetrical progressions. The diagram also includes a yellow box at the top left with the text "Ejemplos a partir de motivos activados" and a yellow box at the bottom right with the text "Progresiones simétricas a partir de los motivos activados".

Sueño lúcido

Improvisación

A

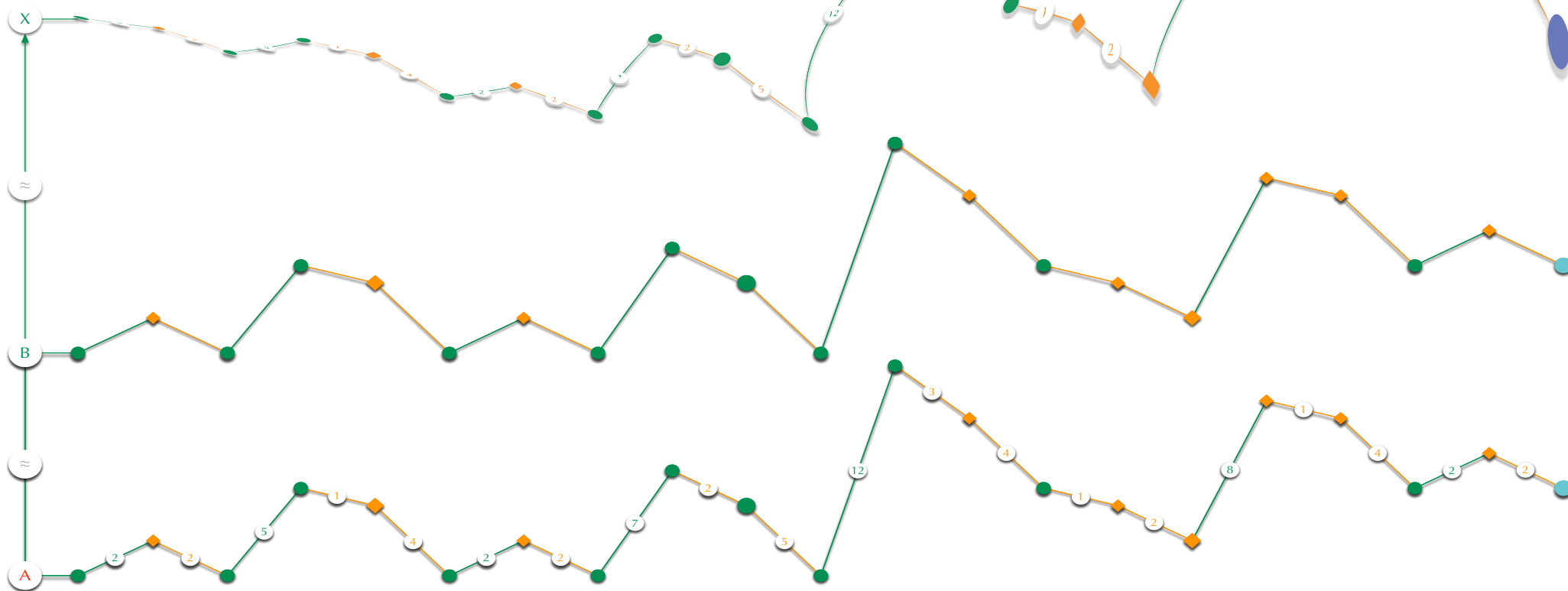
B

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

adocctrinamiento 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

Referencias¹*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**²*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****Recursos:** www.acordeon.xyz

¹ Obras y **Autores** tenidos en cuenta en esta ficha...

² 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...](#) 😊