

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...*).¹

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*.²

¹ 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...).

² 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.³ Con ese fin se ha establecido una estructura (más o menos definida...) de carácter metodológico:

³ 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.**⁴

⁴ 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

Temas didácticos sobre la interpretación y la improvisación

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...

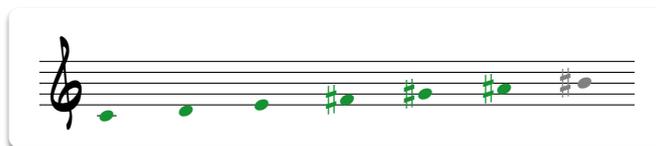
[Recopilación de fichas](#)

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*:



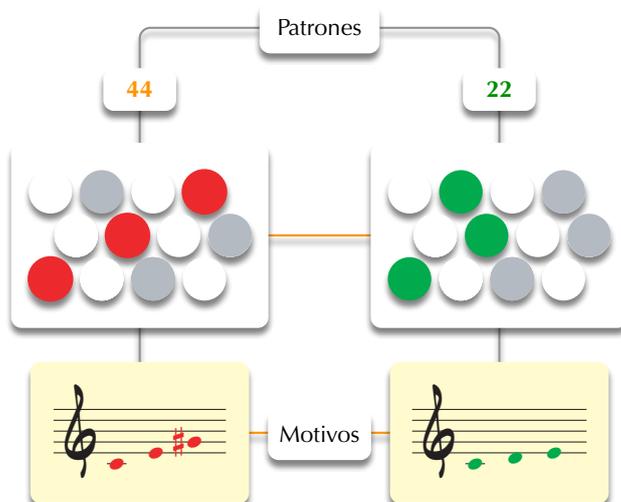
2 Estructuramos ahora sus 6 intervalos en 2 patrones, resultantes de la aplicación de los siguientes *conceptos generadores*:¹



Disponiendo así de los siguientes elementos:

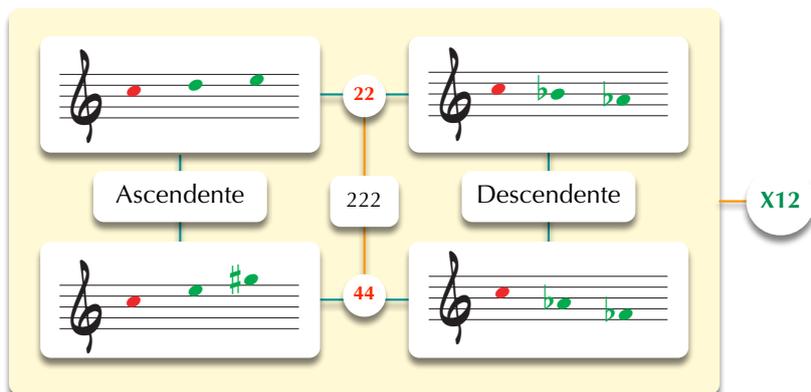
A: Una serie *simétrica* (patrón 222...) que se repite (ascendente o descendentemente) en patrones de 6 sonidos con una sola *transposición* (6+6), y

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:



¹ 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...):



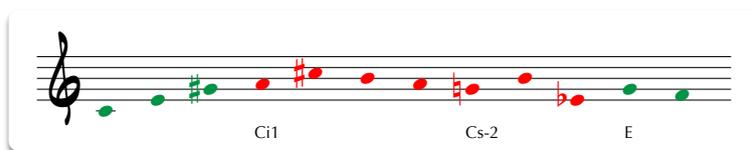
Pudiendo *combinarlos* (como se verá más adelante) de diferentes maneras:

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

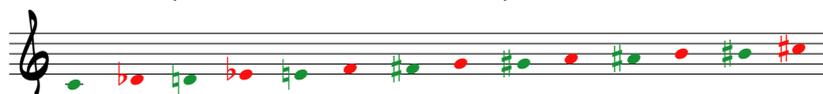
Patrón sin *transposición* (un modo 6 sonidos...)

* **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.

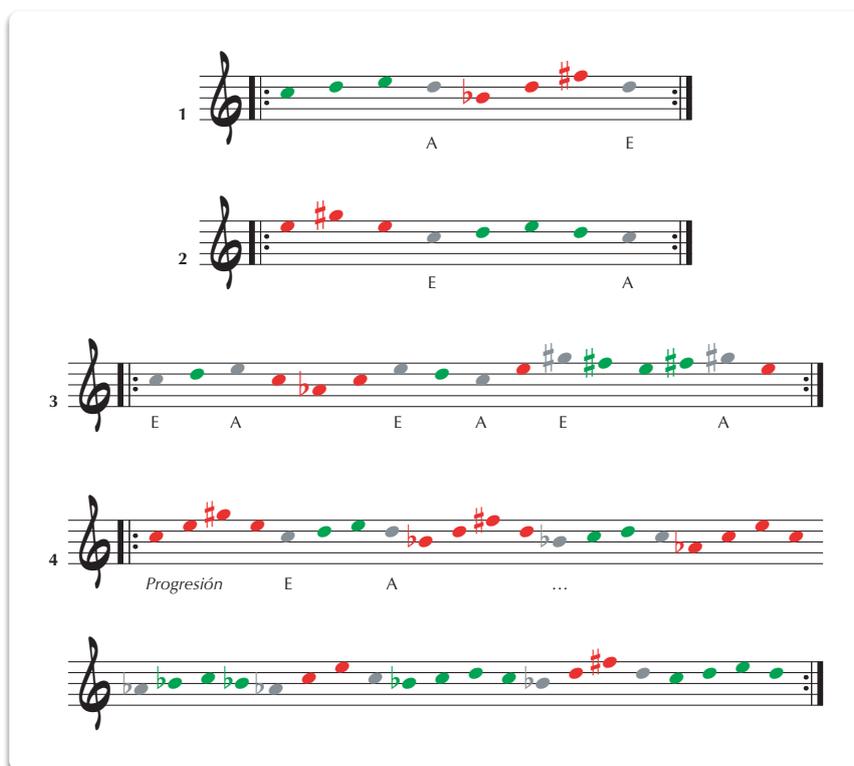
O, *modal con transposición* (con una *transposición*), en 2 patrones equivalentes de 6 sonidos:



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

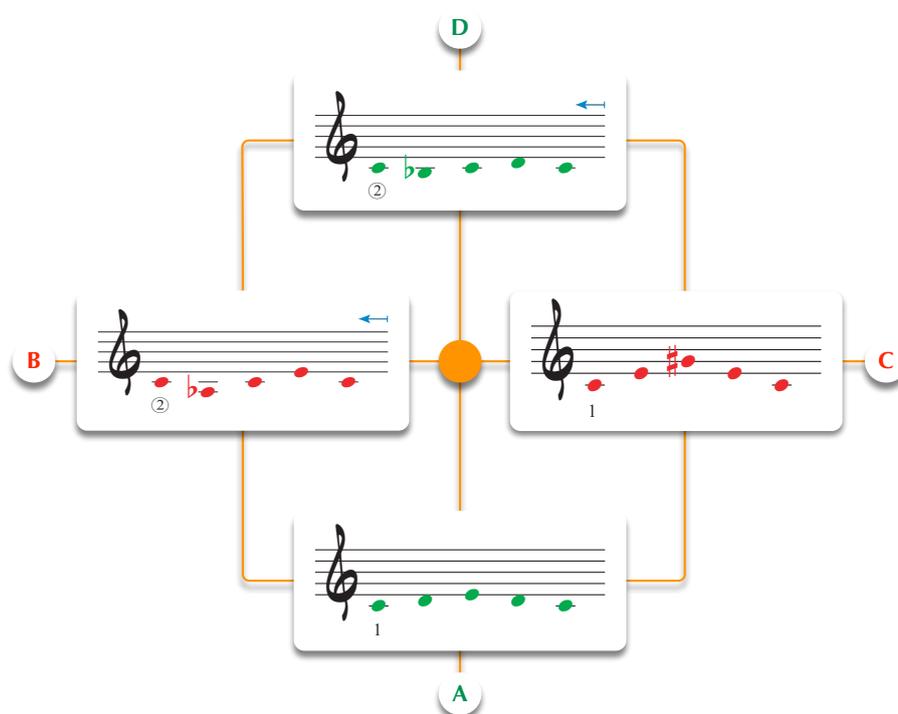


Habrá que poner atención en los *puntos de activación*³ del cambio de patrón:



³ 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*⁴ (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:⁵

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...)⁶

⁴ 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...

⁵ 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)...

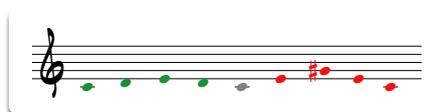
⁶ *Se piensa-se toca*. En estos primeros ejercicios la *realización motora* seguirá siempre a la *activación mental* de la idea (imagen mental de *patrón*) de forma que el *concepto motor* pueda disponer de un significado contextual suficientemente elaborado (*patrón interválico, modo, transposiciones, 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



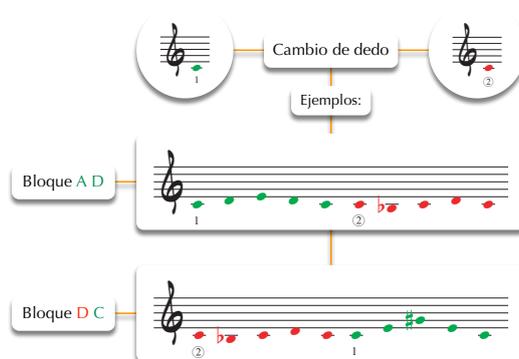
Llegados hasta aquí será conveniente recapitular los pasos seguidos y hacernos algunas preguntas respecto a los tres puntos anteriores, con el fin de practicar mentalmente los conceptos con los que tendremos que trabajar (improvisar) y las condiciones de su práctica procedi-mental:⁷

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:



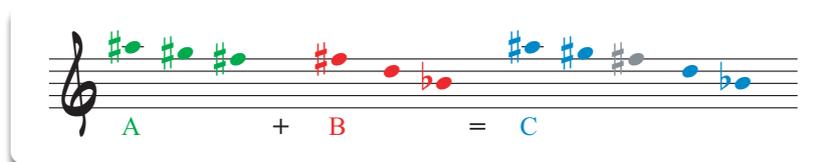
quienes conducen tal proceso irá apareciendo inevitable-mente según nos adentremos en el mismo y saturamos nuestro buffer de atención...

⁷ 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...)⁸ 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...⁹

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:

⁸ 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*.

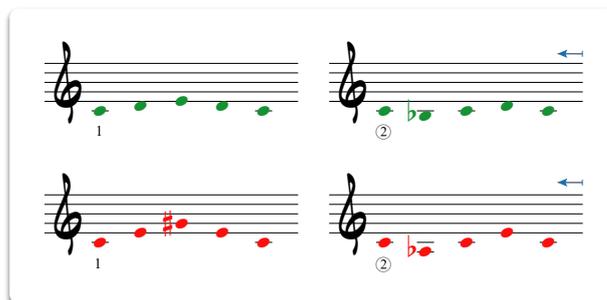
⁹ Desde hace tiempo viene siendo normal que tanto compositores como improvisadores (intérpretes) asuman ambos roles integrados como dos perspectivas *complementarias* en su actividad profesional (ver [opiniones acerca del tema...](#)).

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:

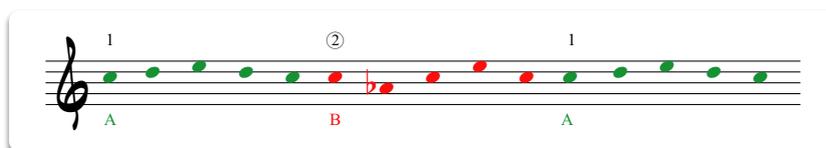
- 1 cantidad de sonidos
- 2 orden de las series
- 3 comienzo de la serie
- 4 final de la serie



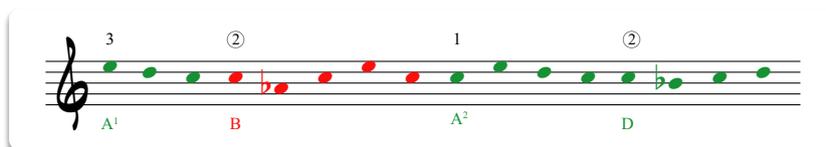
Ampliación 1:¹⁰

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).¹¹

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



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



Orden:

- A¹ Patrón de tres sonidos a partir del tercero
- B Patrón original
- A² Patrón de cuatro sonidos (sin el segundo)
- D² 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-*

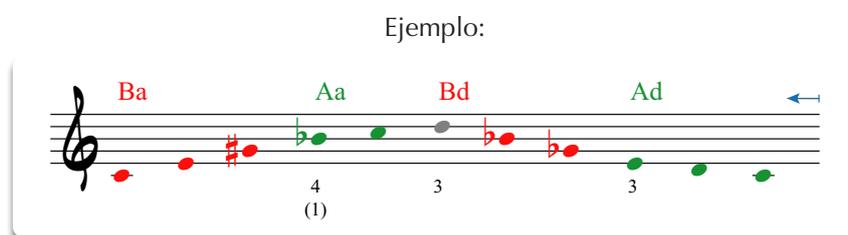
¹⁰ El término *ampliación* hace referencia en este caso al concepto de *grado de libertad*...

¹¹ 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):¹²



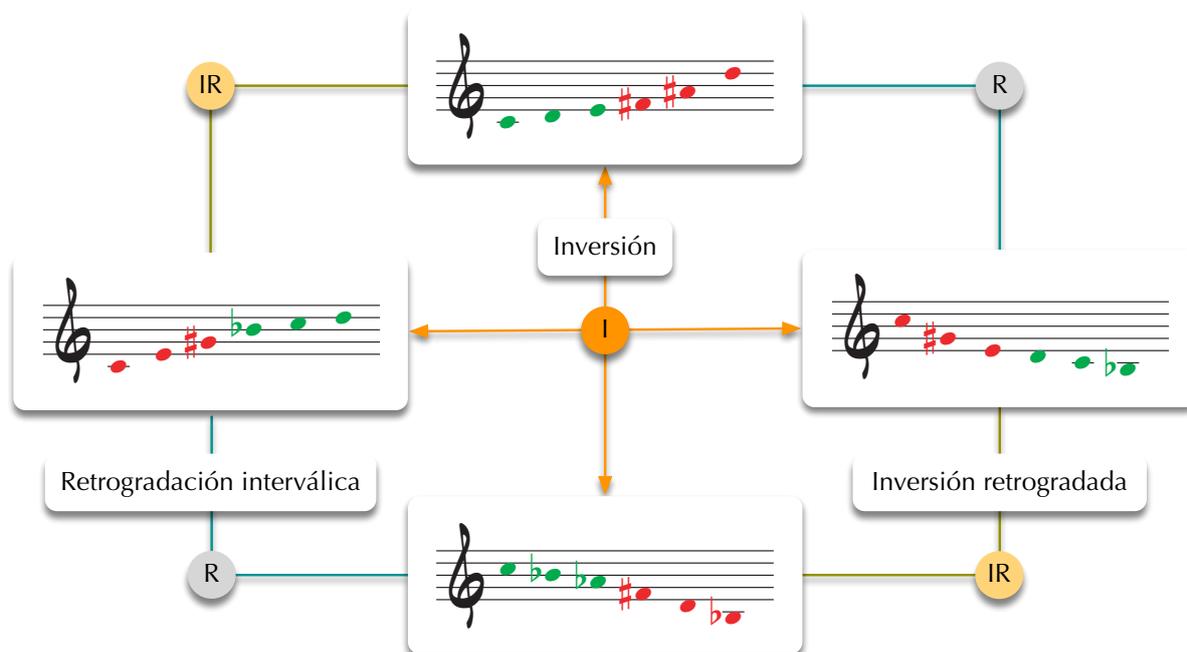
- ascendiendo: 1 Ba-Aa (Bloque BA ascendente)
- descendiendo: 2 Bd-Ad (Bloque BA descendente)
- retrogradado: 3 Aa-Ba y 4 Ad-Bd
- invertido: 2 Bd-Ad y 1 Ba-Aa

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

¹² 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.

¹³ 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...

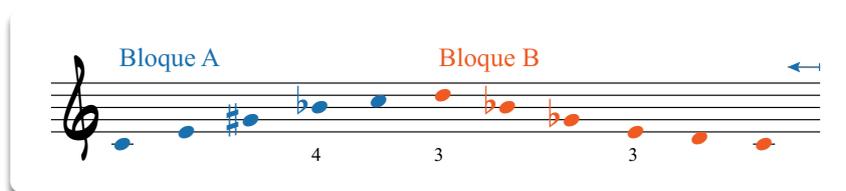
Resumen gráfico:



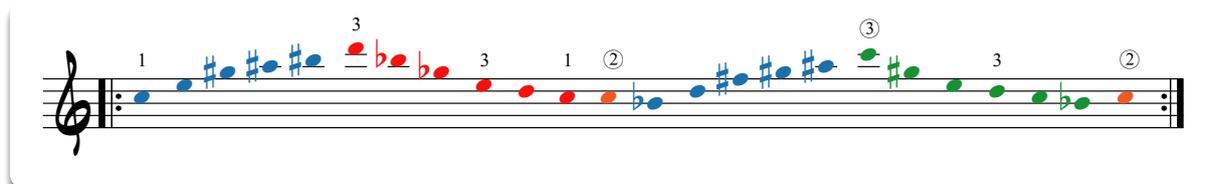
4 bloques de patrones agrupados

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 bloques¹⁴



Ejemplo ampliado:



¹⁴ 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):¹⁵

Recapitulación: ejemplo para analizar (colorear...)¹

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.

¹⁵ *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 bloques¹

The image shows a musical score for two staves, treble and bass clef. The treble staff contains two phrases of music. The first phrase is divided into two blocks: 'A' (orange bracket) and 'B' (red bracket). Block 'A' consists of four quarter notes: G4, A4, B4, and C5. Block 'B' consists of four quarter notes: D5, E5, F5, and G5. The second phrase is also divided into two blocks: 'C' (orange bracket) and 'A' (green bracket). Block 'C' consists of four quarter notes: G4, A4, B4, and C5. Block 'A' consists of four quarter notes: D5, E5, F5, and G5. The bass staff contains a rhythmic pattern of quarter notes: G2, A2, B2, and C3. The notes are colored: green for G, red for A, blue for B, and grey for C. There are fingerings '1' and '2' indicated below the notes in the treble staff.

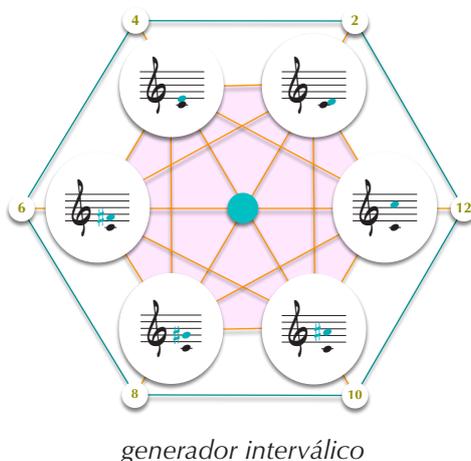
¹ La incorporación de un contexto rítmico irregular (como el del ejemplo) obliga a plantearse el componente *temporal* de los patrones: *tempo*, *ritmo*, *métrica*, etc., además del *dinámico*: acentuación rítmica, métrica, etc. Ahora los *patrones motores* tendrán que compartir atención (*competir...*) 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

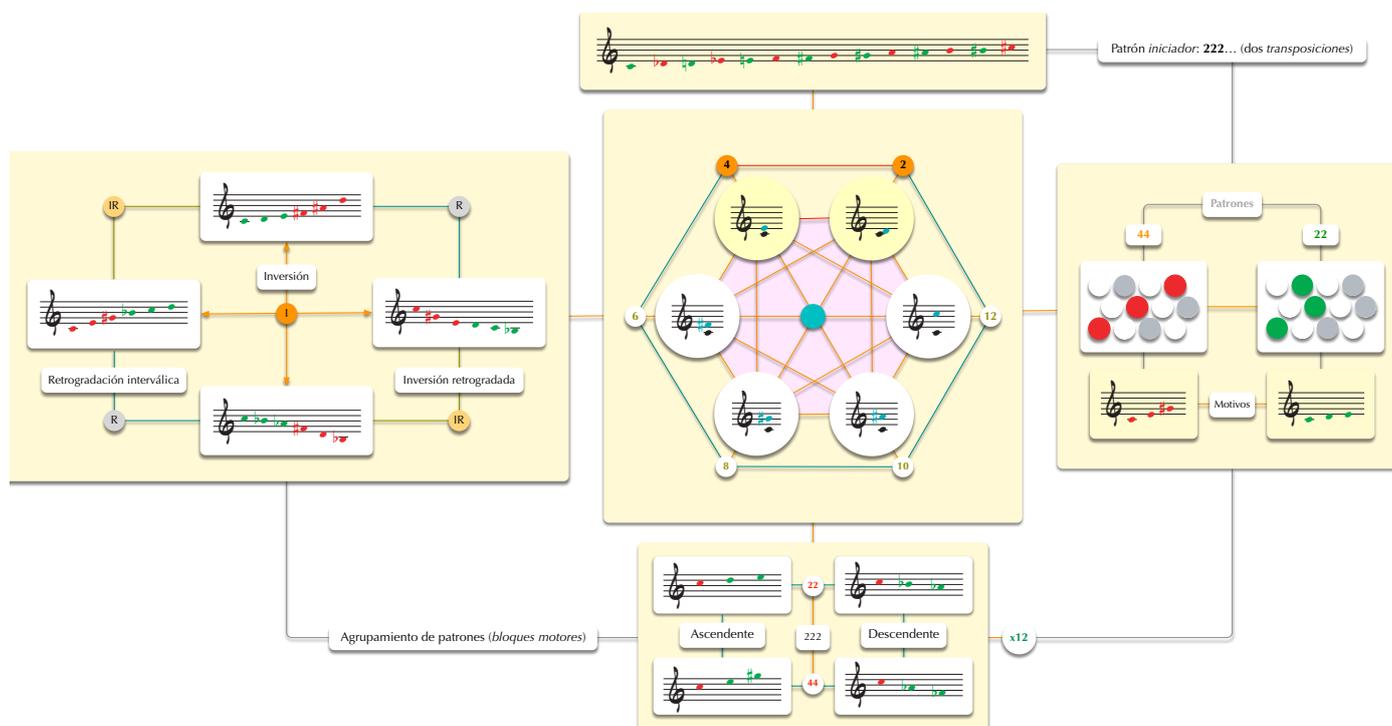
Perspectiva armónica

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:¹⁶



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...*).

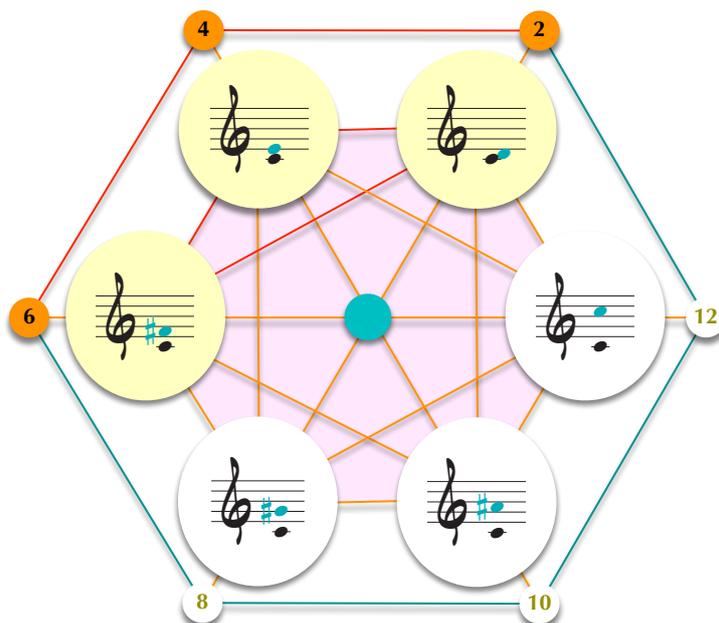
Hemos visto cómo la activación de los patrones interválicos **22** y **44** ha generado un material sonoro que procesamos desde una perspectiva *melódica* (ver esquema ↓), ahora veremos desde una perspectiva más *armónica* cómo podemos hacer lo mismo combinando otro tipo de patrones obtenidos por el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



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

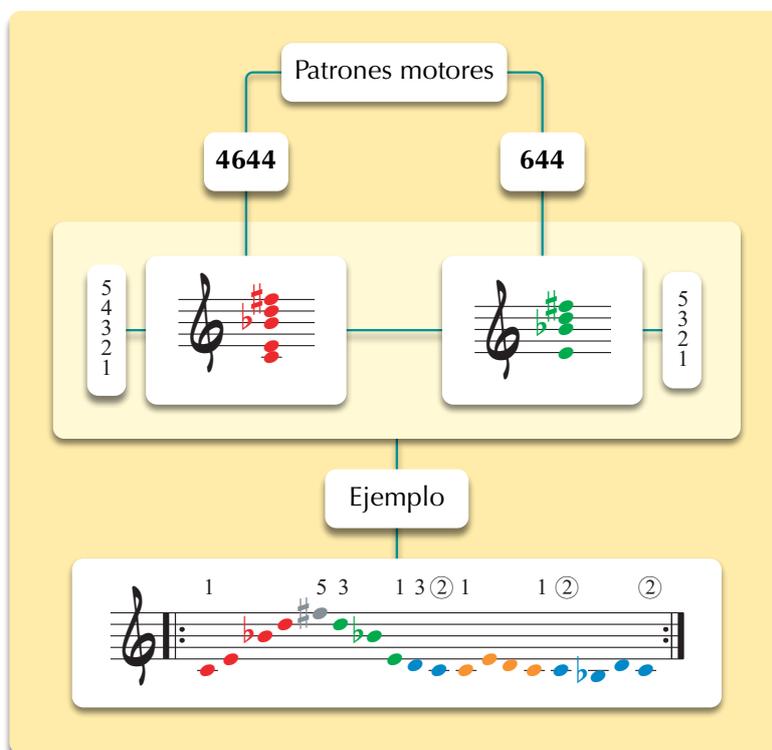
¹⁶Y que podríamos definir, por ejemplo, como un *generador* de los *intervalos* incluidos en un *patrón* determinado (*generador de intervalos de patrón*, o algo por el estilo...).

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

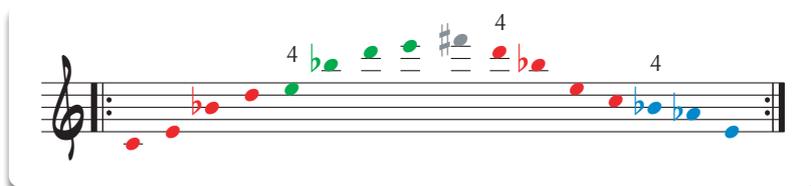
Un ejemplo: combinación con los patrones 6 y 4: cambio de patrón *motor* sobre un mismo patrón *interválico* (ascendente-descendente):¹



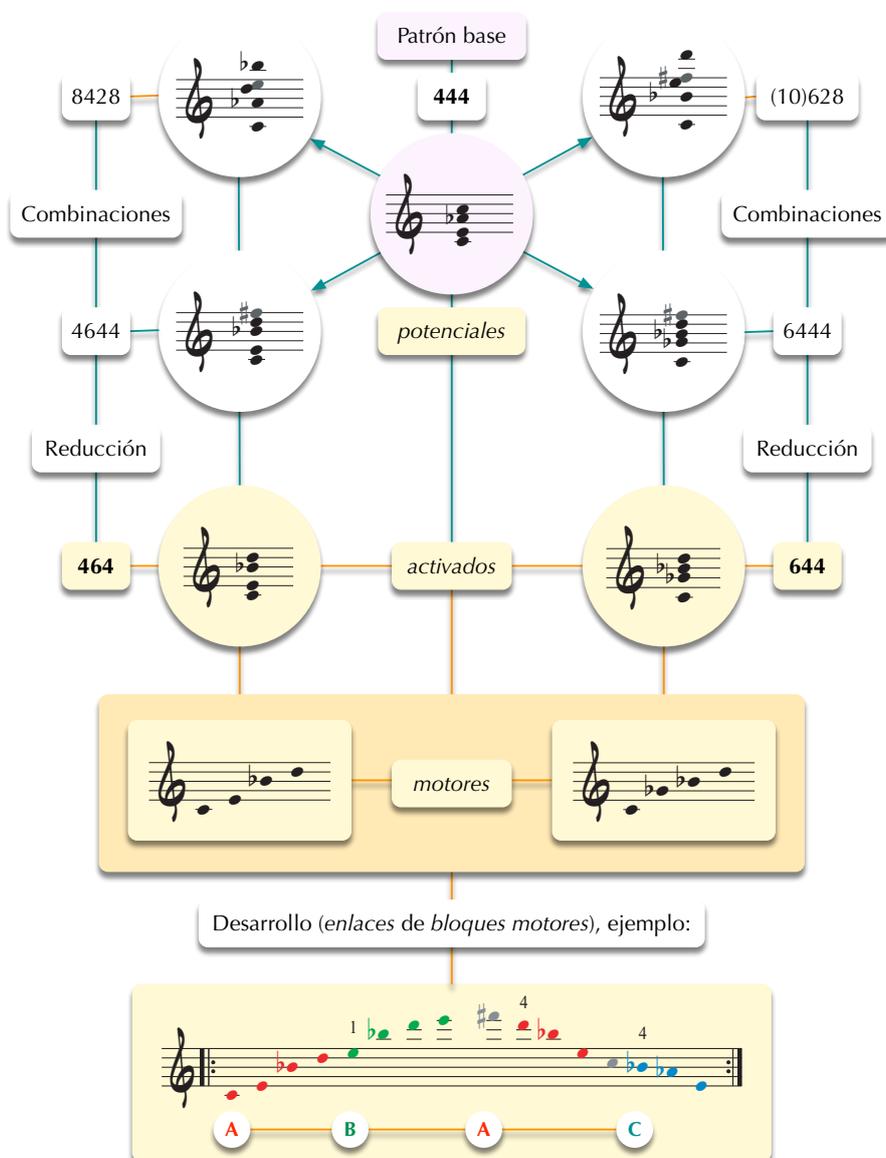
¹ La fórmula melódica (como recurso generativo...) consiste aquí en activar un cambio de patrón (en este caso solo motor...) simultáneo al cambio de dirección de la frase (se *asciende* con un patrón y se *desciende* con otro): el *fa sostenido* representaría el eje de este cambio articulatorio...

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:²



² 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* procedimental 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*³ 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.

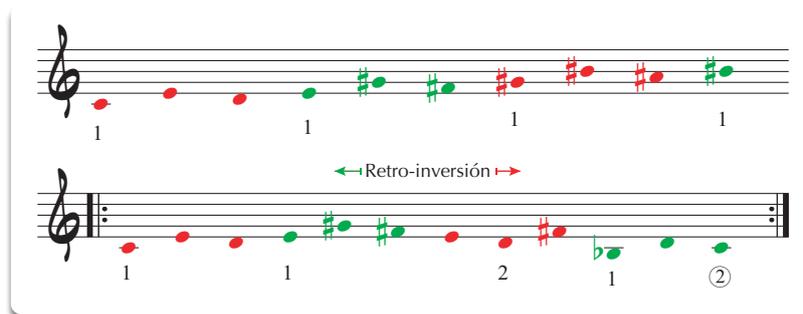
Ejemplo de ejercicios

The image displays ten musical exercises on a grand staff (treble and bass clefs). Each exercise consists of a sequence of notes with specific fingerings and articulation marks. The exercises are as follows:

- Exercise 1: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Fingerings: 1, 1, 1, 1.
- Exercise 2: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Fingerings: 1, 1, 1, 1.
- Exercise 3: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Fingerings: 1, 2, 1, 1, 2, 1, 2, 2. Includes a blue arrow pointing left.
- Exercise 4: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Fingerings: 1, 1, 1. Includes a blue arrow pointing left.
- Exercise 5: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Fingerings: 2, 2, 2, 2. Includes a blue arrow pointing left.
- Exercise 6: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Fingerings: 2, 2. Includes a blue arrow pointing left.
- Exercise 7: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Fingerings: 3, 2, 3, 2. Includes a blue arrow pointing left.
- Exercise 8: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Fingerings: 1, 1, 1. Includes a blue arrow pointing left.
- Exercise 9: Bass clef, notes G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Fingerings: 1, 1, 1, 1, 1. Includes a blue arrow pointing left.

³Que 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.

Progresiones (artificialidad...)



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

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...

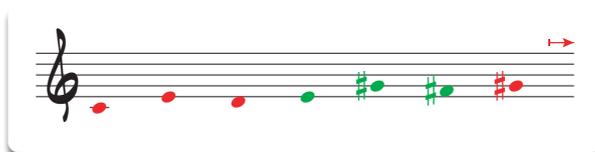
El trabajo del improvisador consistirá ahora en solucionar el problema de cómo dar salida a estas pequeñas estructuras (progresiones), rompiendo su inercia (expectativas previsibles...) y creando nueva expectación (novedad imprevisible...) e interés, aunque para ello antes tendrá que asimilarlas comprensivamente 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.):

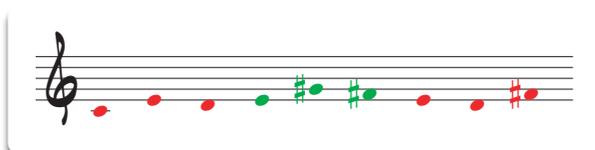
¹ En un principio (y dentro del marco de la improvisación) la aparente monotonía en la percepción (tanto *auditiva* como *comprensiva*...) de la estructura *artificial* de una *progresión* suele ser compensada (*estéticamente*) por una simple combinación (a veces *aleatoria*...) de patrones motores que *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:

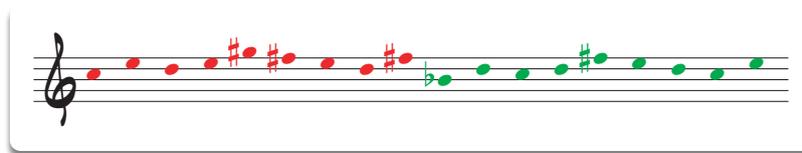


Resolución:



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

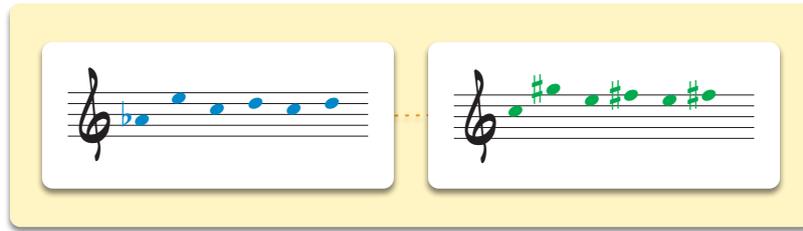
Progresión de partida (ampliada):



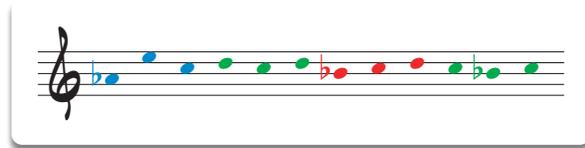
- 3 Ahora, aparentemente, hemos solucionado el problema creando otro igual, pero de mayores dimensiones.² Nos encontramos en el punto de partida pero con la diferencia de que hemos recorrido un camino con un resultado inesperado que nos condicionará el tramo siguiente. Si nos imaginamos que esto ocurre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

² 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:

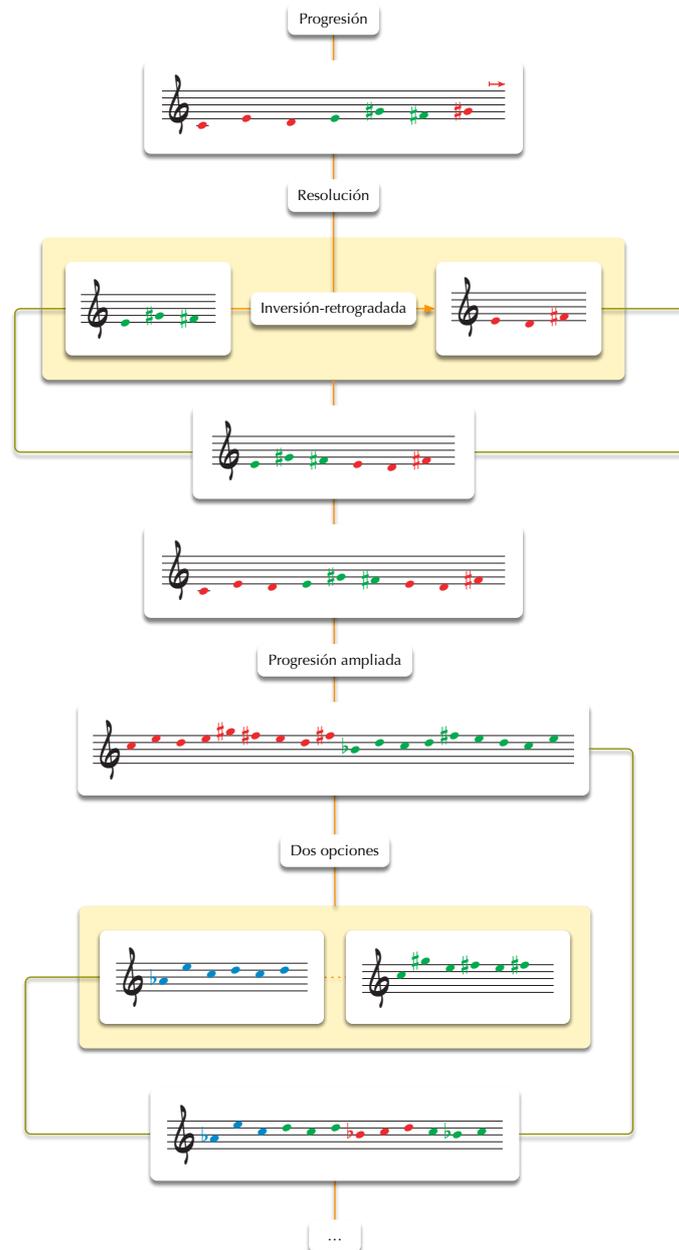


4 Elijamos una y sigamos dejando que los dedos nos lleven, por ejemplo:



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*³ 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...⁴

Otro ejemplo:

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

El diagrama ilustra la progresión de un patrón de subdivisión de 4644: (464-644). En la parte superior, tres pentagramas de sol muestran fragmentos de música. El primero contiene una línea de tres notas (do, re, mi) con un sostenido en la segunda. El segundo, en un círculo, muestra un acorde de triada (do, re, mi) con un sostenido en la segunda. El tercero contiene una línea de cuatro notas (do, re, mi, fa) con un sostenido en la segunda. En la parte inferior izquierda, un fragmento más grande muestra una línea de ocho notas (do, re, mi, fa, sol, la, si, do) con un sostenido en la segunda y un sostenido en la sexta. Las notas están coloreadas (rojo, verde, azul) y hay números '1' debajo de algunas. En la parte inferior derecha, un fragmento etiquetado como 'Contorno melódico' muestra una línea de cuatro notas (do, re, mi, fa) con un sostenido en la segunda.

³ 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.

⁴ 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 mixta⁵ (con variantes):

Patrones mixtos libres:

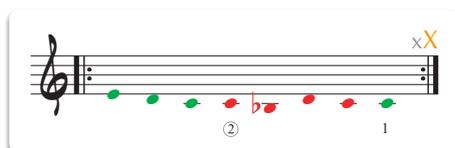
⁵ Combinación de patrones melódicos y armónicos

Tercera parte

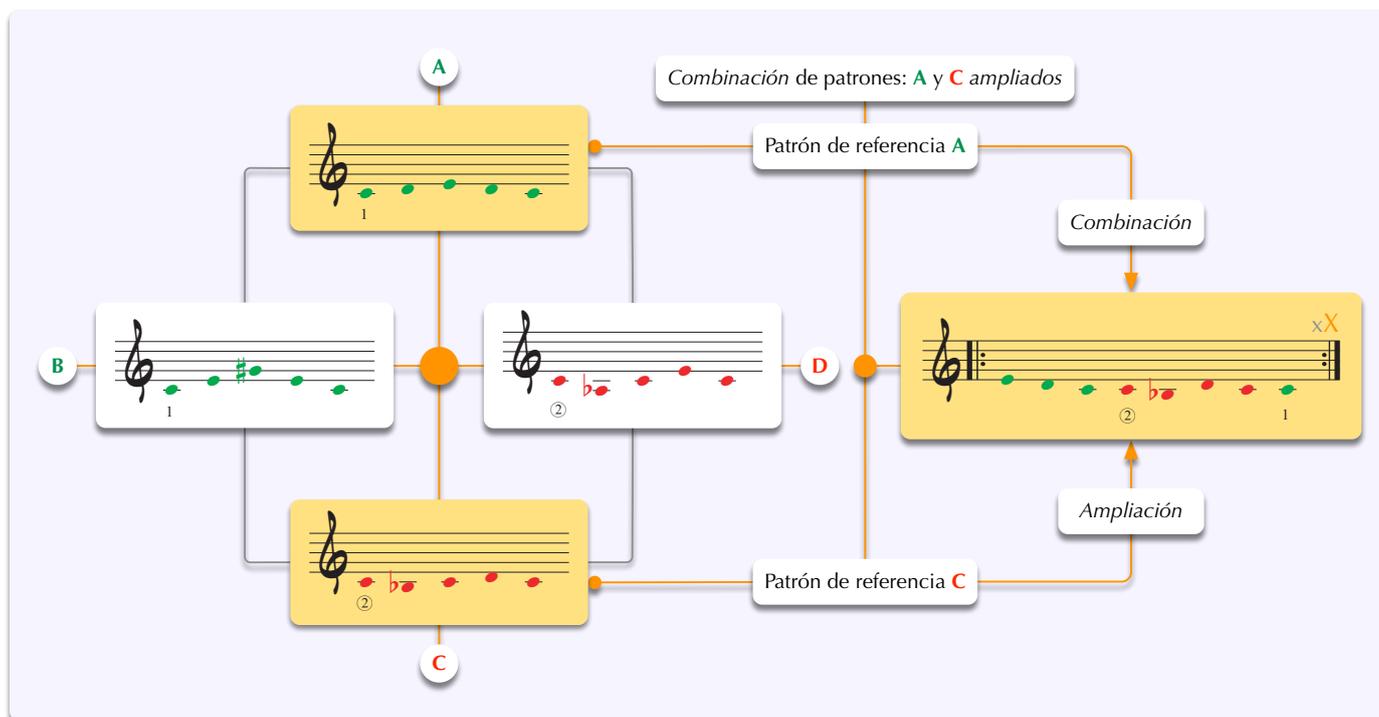
Ejemplos

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 liberándose de ellas de forma progresiva. Por ejemplo:

1 Imaginemos un *patrón rítmico*:¹



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

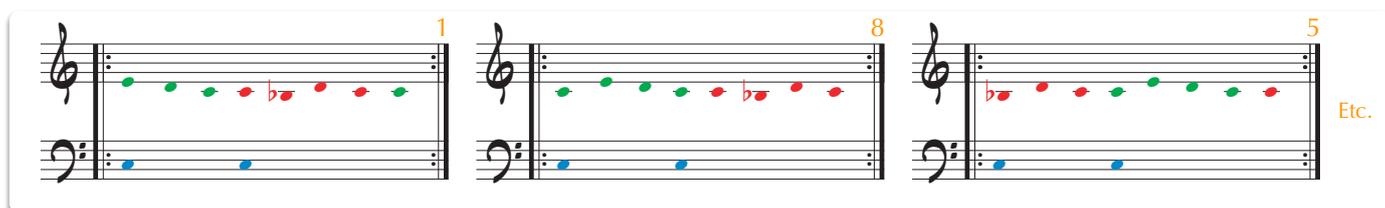


Combinación de patrones A C ampliados...(ver concepto de *ampliación*...)

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

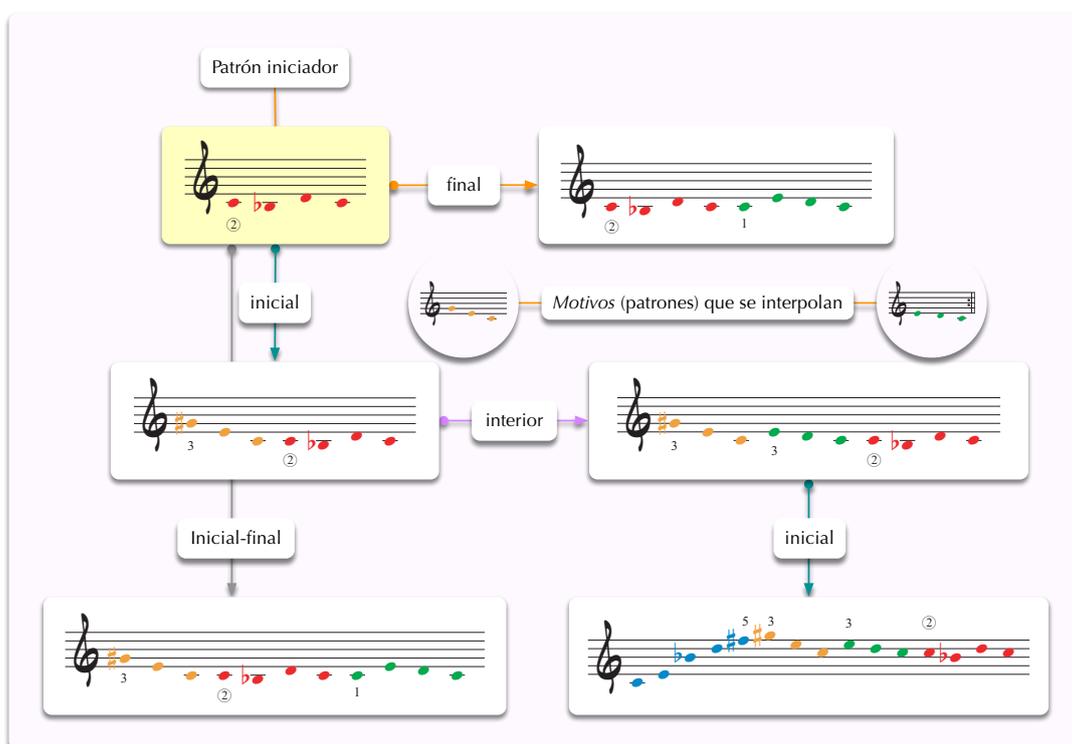
2 Se añade un *pedal rítmico* como *acompañamiento*:²

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:

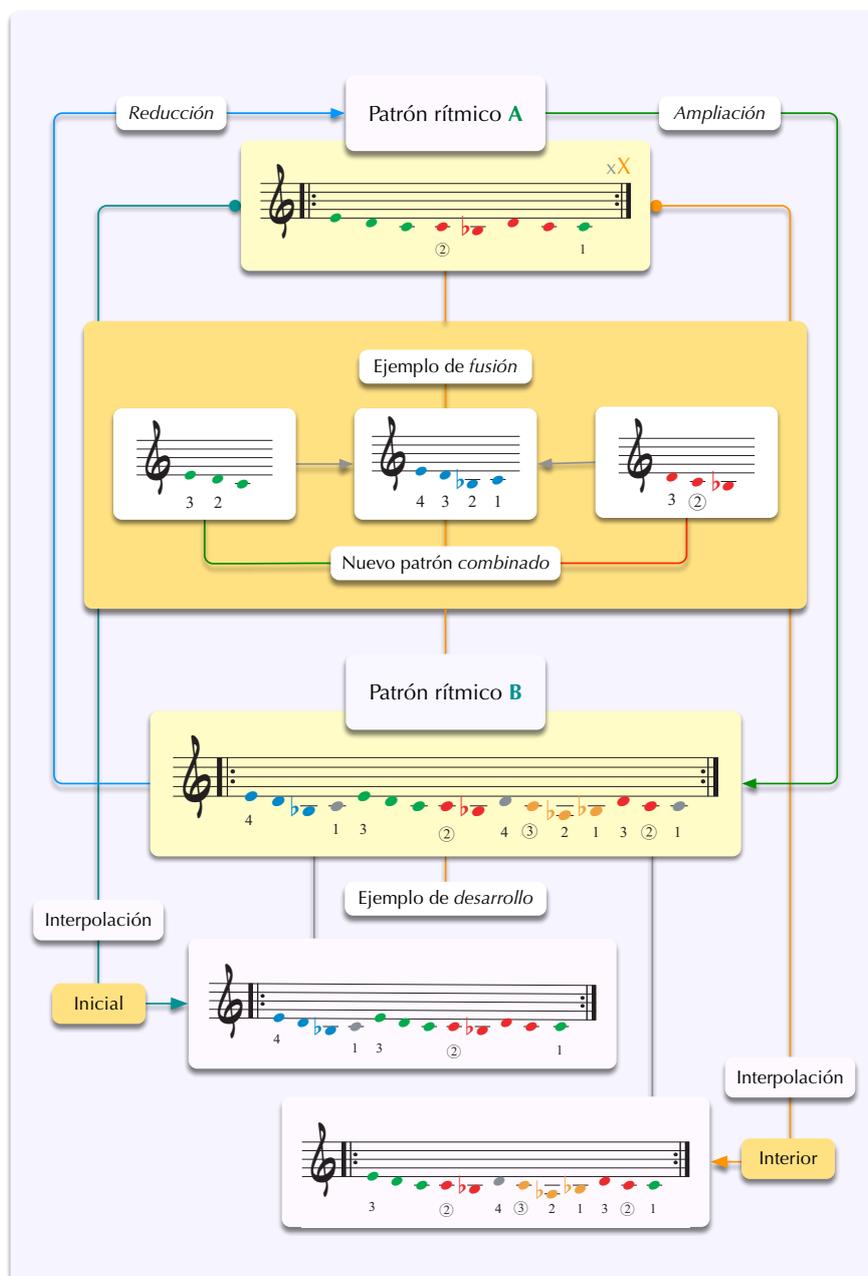


² El *pedal* podrá empezar a partir de cualquiera de los 8 sonidos del patrón, por lo que el modelo gráfico del ejemplo representa una simple *instantánea* (*foto, captura, momento, etc.*) temporal (una *posibilidad...*) del proceso. El condicionamiento temporal (ritmo, métrica, acentuación, etc.) de 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.

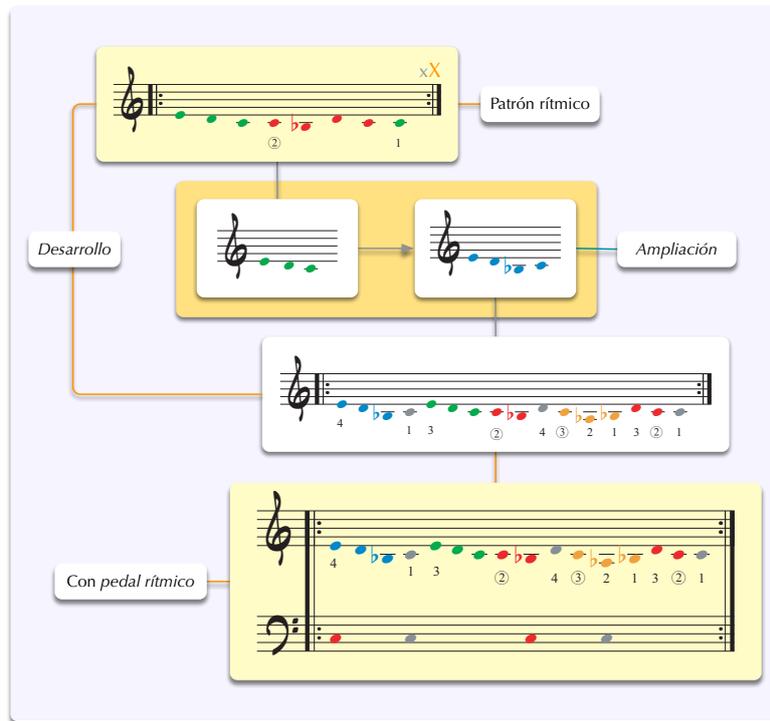
A diferencia de otras técnicas generativas más conceptuales propias de la *Composición*, la *interpolación* de ideas (en el contexto de la *Improvisación...*) parte de una perspectiva basada en componentes motores (patrones, bloques, etc.), disponibles dentro de estructuras suficientemente abiertas (indeterminadas...) 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:

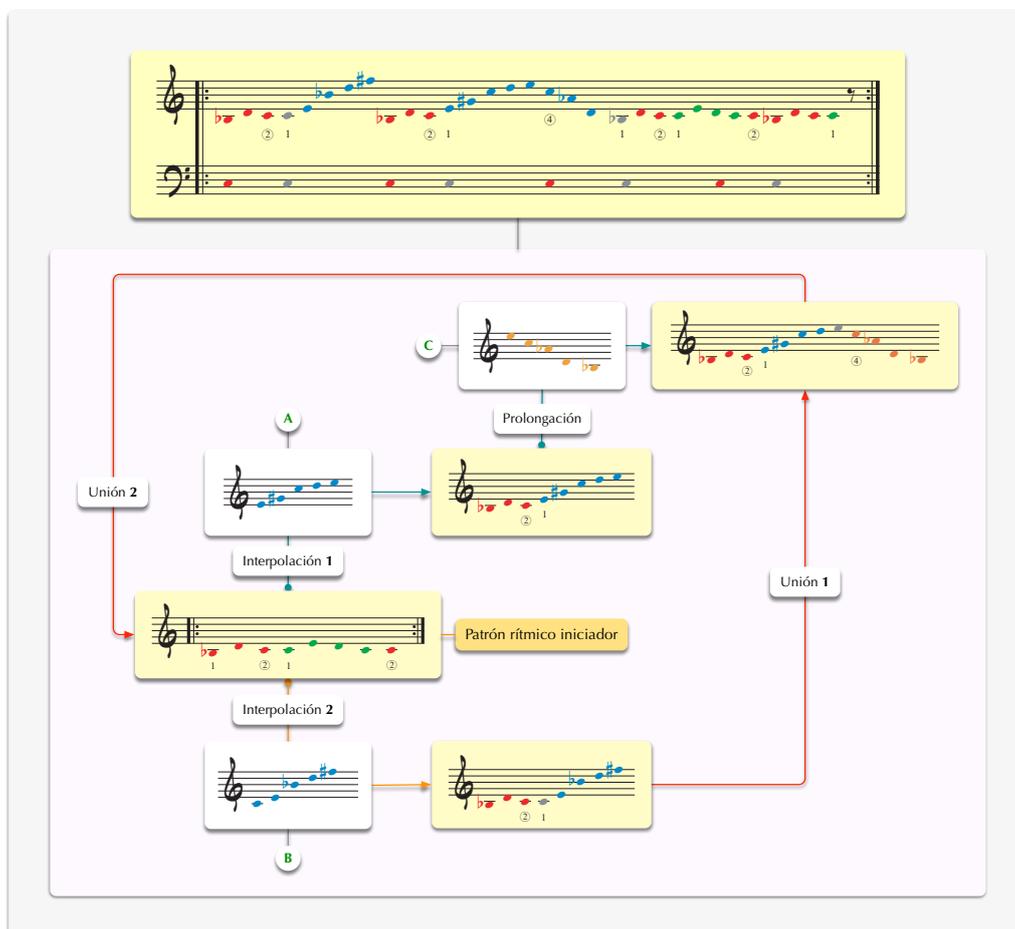


³ Recursivos y no lineales, como en la interpretación *reproductiva*, donde la retroalimentación se utiliza con funciones más de ajuste motor que como proceso generativo...

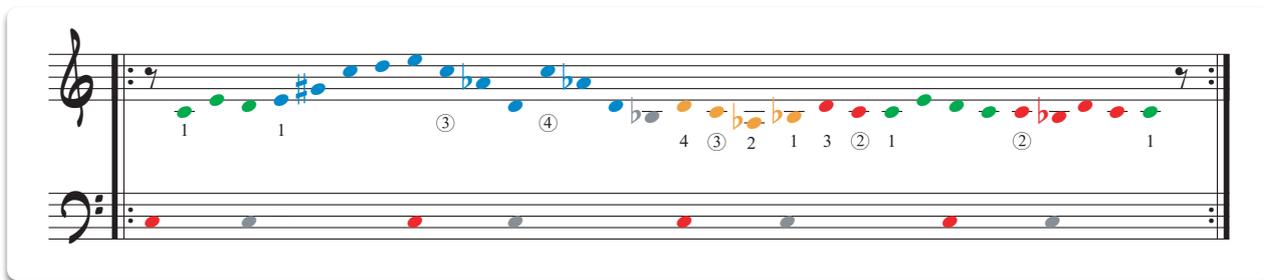
4 Esquema del patrón *ampliado* con *acompañamiento*:



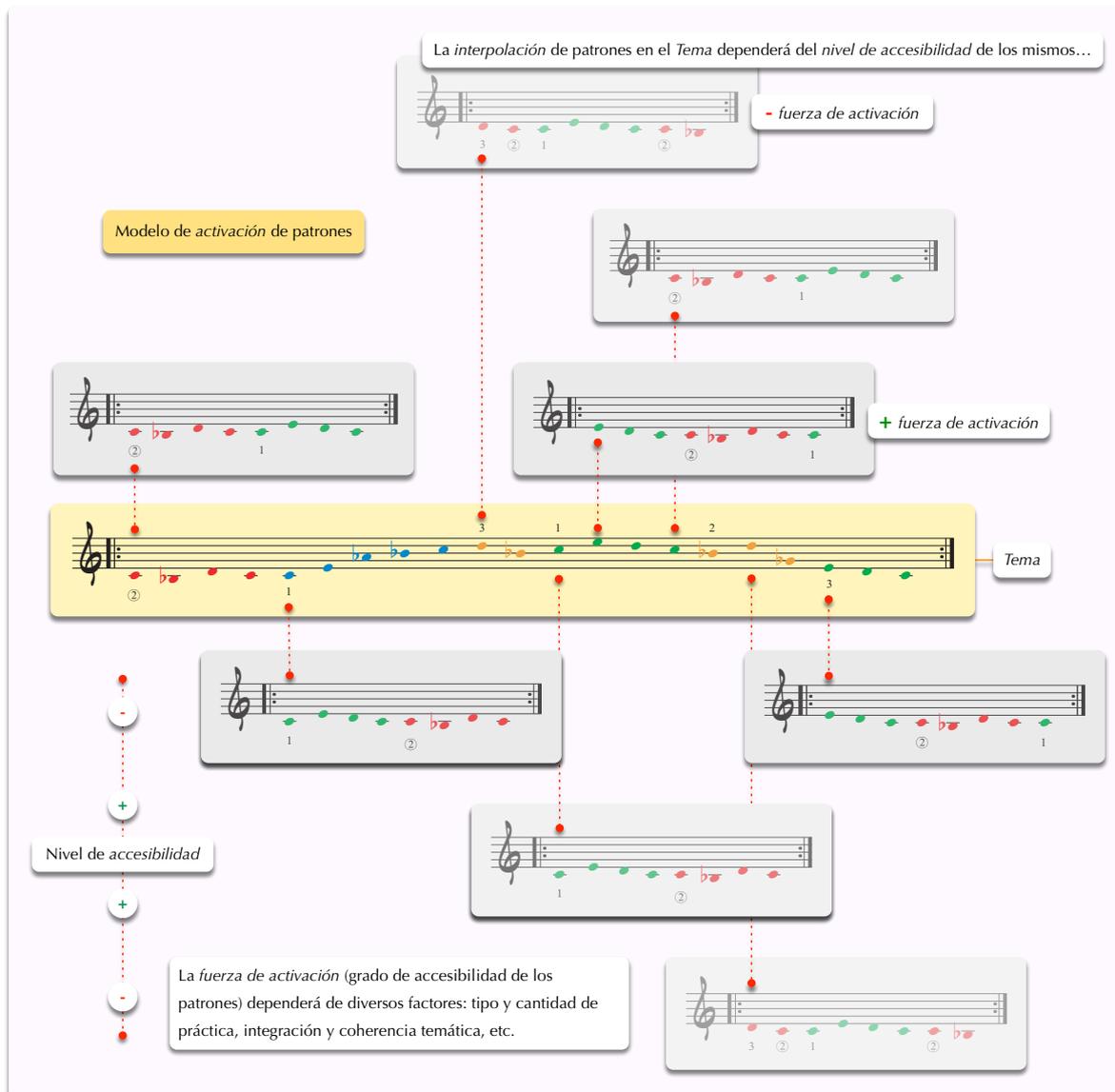
5 Ejemplo de aplicación con esquema del desarrollo:



6 Otro ejemplo de desarrollo:

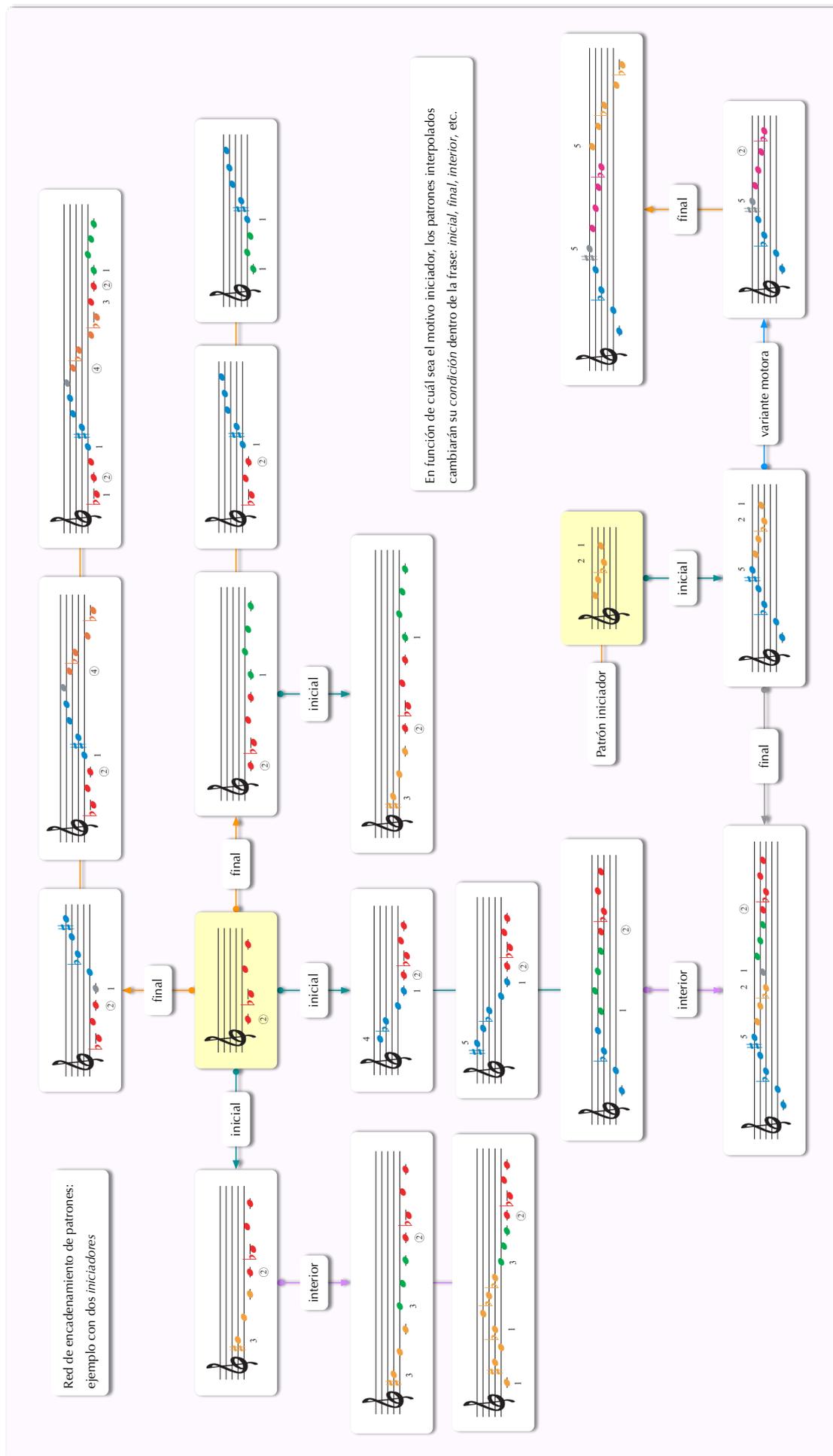


7 Nivel de accesibilidad:⁴ agrupamiento de patrones y desarrollo temático (*interpolación, combinación, etc.*), ejemplo de esquema:



⁴ 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)

The diagram shows two musical staves in bass clef. The top staff is labeled 'MII' and the bottom staff is labeled 'MIII'. A central box labeled 'Alternancia de hileras' (Alternation of staves) connects them. Both staves show musical notation with colored notes (red, blue, green, black) and arrows indicating direction. The top staff has a red note on the first line, a blue note on the second line, a green note on the second space, a black note on the third space, a red note on the third line, a blue note on the third space, a green note on the fourth space, a black note on the fourth line, a red note on the fourth space, and a blue note on the fifth line. The bottom staff has a blue note on the first line, a green note on the second line, a black note on the second space, a red note on the third space, a blue note on the third line, a green note on the third space, a black note on the fourth space, a red note on the fourth line, a blue note on the fourth space, and a green note on the fifth line. Arrows at the end of each staff indicate the direction of the pattern.

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.¹ 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).²

¹ 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](#).

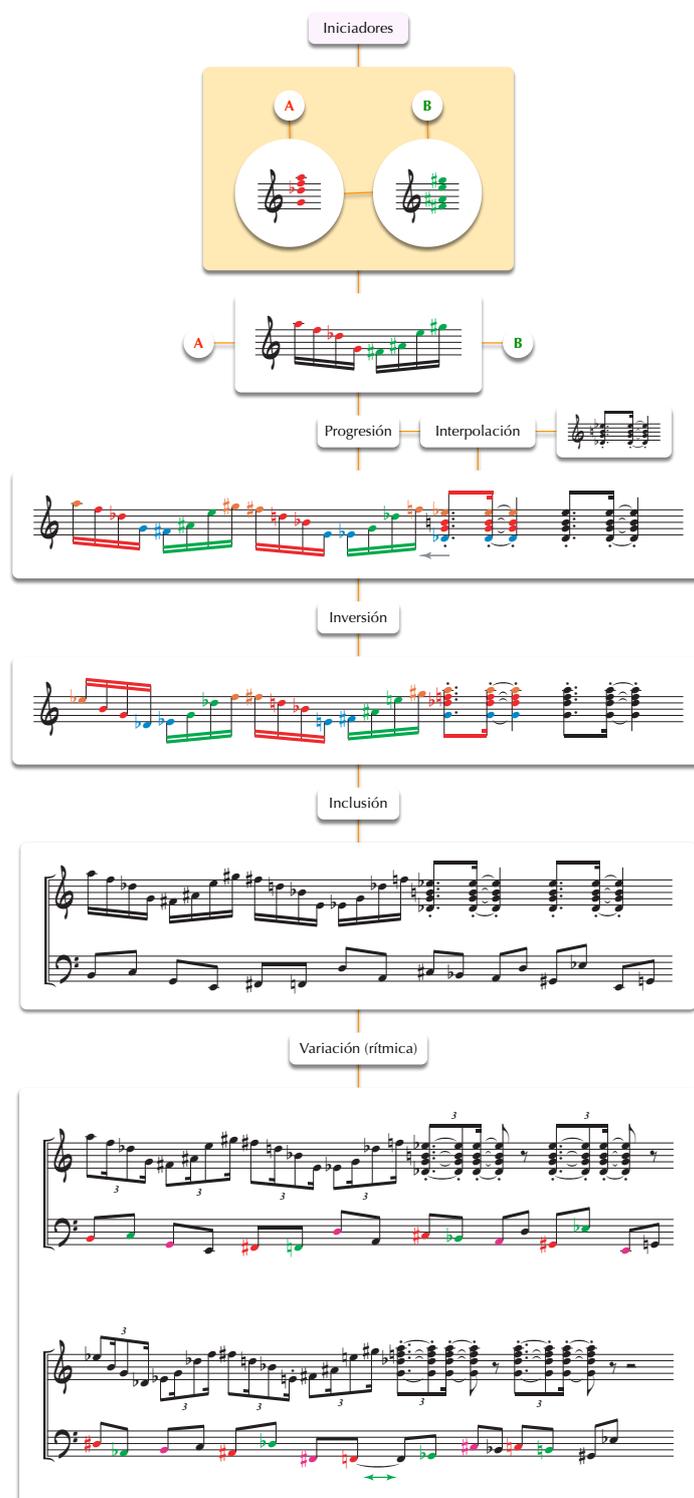
² Esta característica que consiste en aplicar un mismo patrón motor (*transposición motora*) a distintos manuales (o a distintas posiciones dentro de un manual...) puede resultar un recurso algo común dentro de las topografías sonoras *simétricas*; es una posibilidad que está ahí, aunque no siempre uno 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 B¹ 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.³

Ejemplo de combinación de texturas modal-atonal:



³ 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:¹

Patrón motor alternado entre dos hileras (MI o MIII)

Patrón rítmico

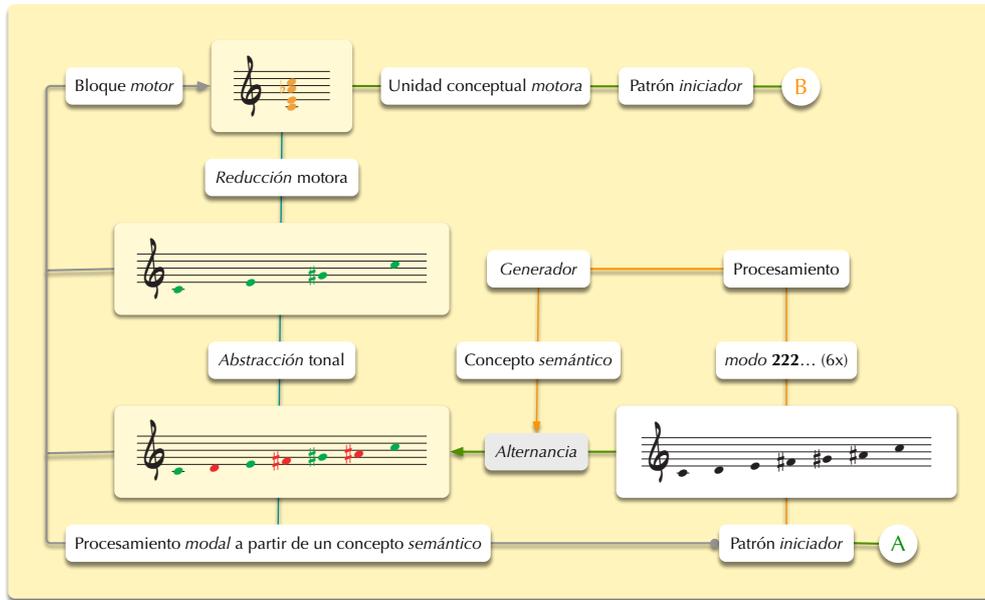
Ejemplo anterior *contrastado* rítmicamente:

Ejemplo de *mixtura* rítmica (*transposición motora...*):²

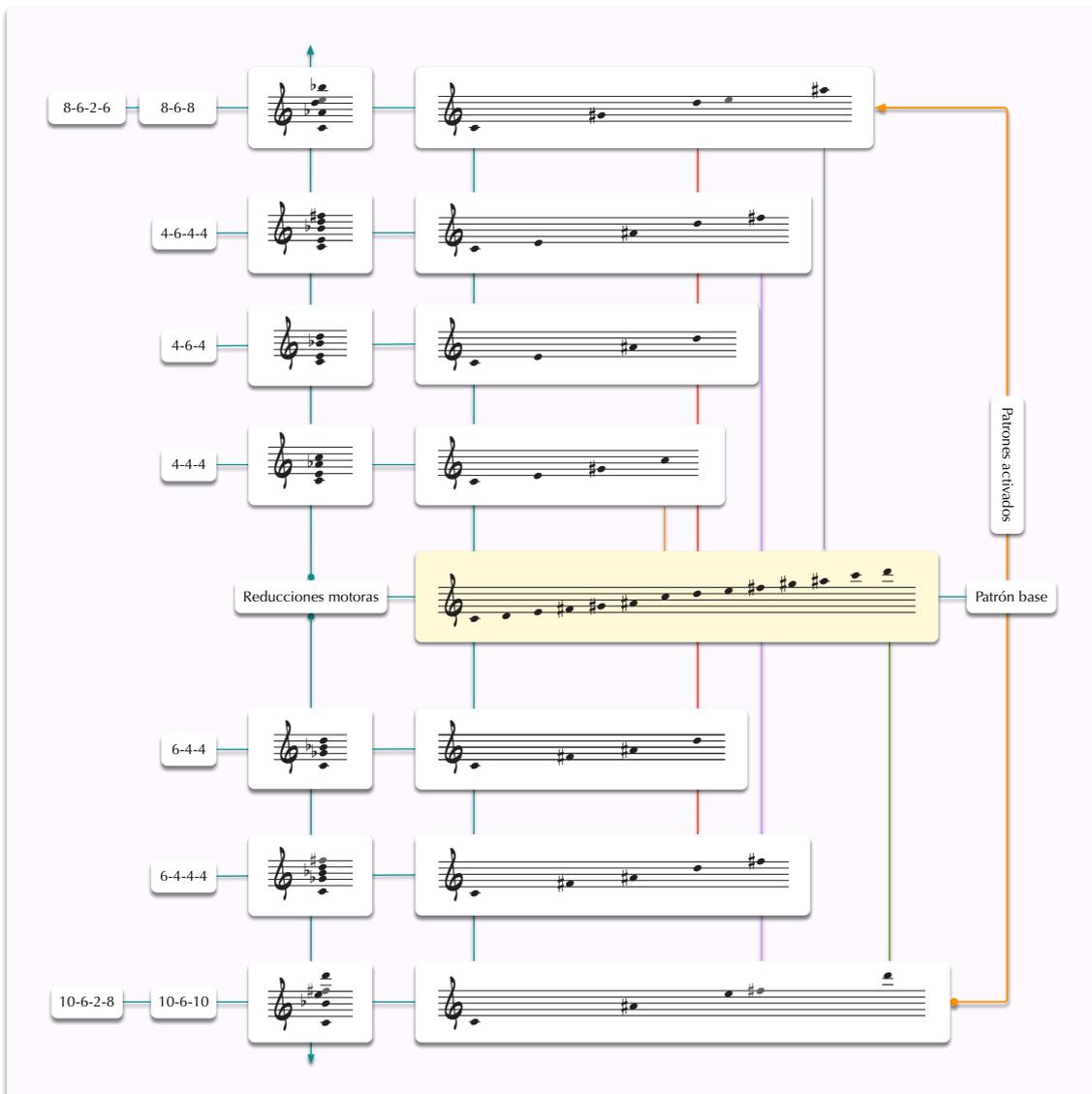
¹ La relación de valores 2/1 se puede continuar aplicando de forma cada vez más aleatoria, por lo que el ejemplo gráfico resultante sería simplemente una instantánea de múltiples posibilidades, pudiendo considerarse el proceso como una forma simple de improvisación rítmica con dos elementos (valores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

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

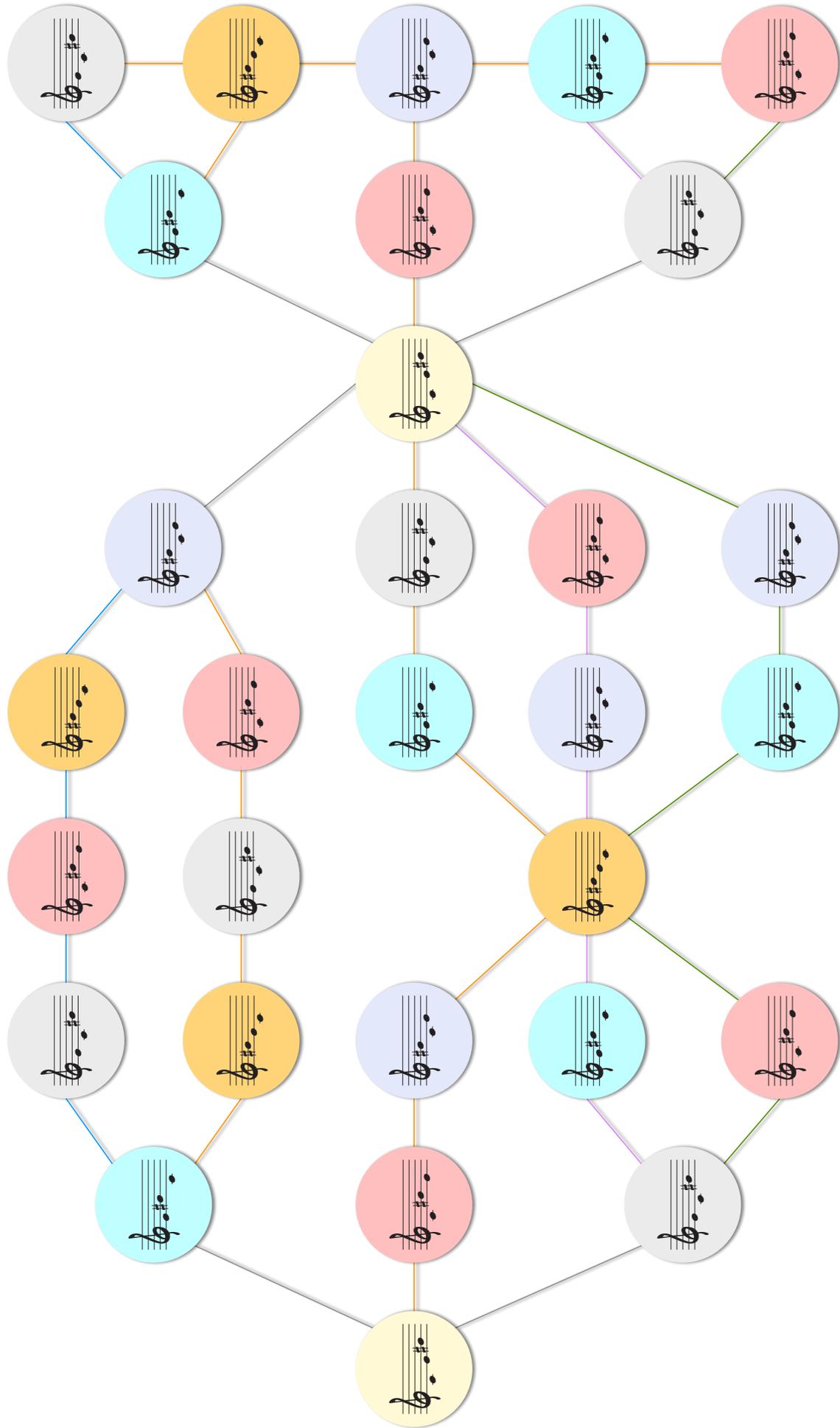
Esquema de procesamiento a partir de un concepto semántico:



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*...;¹ 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.

¹ 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*² no le basta con disponer de herramientas (*conocimiento*) sino que ha de saber usarlas apropiadamente (*conocimiento aplicado o funcional...*): saber cómo y cuando emplearlas.³

² 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.

³ 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.⁴

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...⁵

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) - (con imágenes)

Ver otros recursos en [página 3](#)

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

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

⁵ 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*...

A

5 1 -1 5 3 3

Detailed description: This staff contains a sequence of notes on a five-line staff. The notes are: G#4 (green), A#4 (green), B#4 (green), C5 (green), Bb4 (green), A4 (blue), G#4 (blue), F#4 (blue), E#4 (blue), D#4 (blue), D4 (red), C#4 (red), Bb4 (red), A4 (red), G4 (red), F4 (red), E4 (red). Fingerings are indicated below the notes: 5, 1, -1, 5, 3, 3.

B

3 3 (2) (3)

Detailed description: This staff contains a sequence of notes on a five-line staff. The notes are: Bb4 (red), A4 (grey), G#4 (green), F#4 (green), E#4 (green), D4 (green), C4 (green), Bb4 (grey), A4 (red), G#4 (red), F#4 (red), E4 (green), D#4 (green), C#4 (green). Fingerings are indicated above the notes: 3, 3, (2), (3). A circled '3' is placed above the final note.

C

2 3 1 5 -5 4

Detailed description: This staff contains a sequence of notes on a five-line staff. The notes are: Bb4 (red), A4 (red), G4 (grey), F#4 (green), E#4 (green), D#4 (green), C#4 (blue), B#4 (blue), A#4 (blue), G#4 (blue), F#4 (red), E#4 (red), D#4 (red), C4 (red), Bb4 (red), A4 (green), G#4 (green), F#4 (green), E#4 (green), D#4 (green), C#4 (green). Fingerings are indicated above the notes: 2, 3, 1, 5, -5, 4.

A

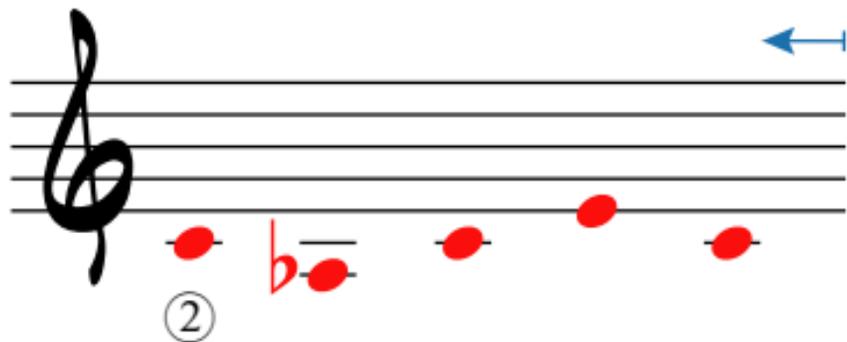
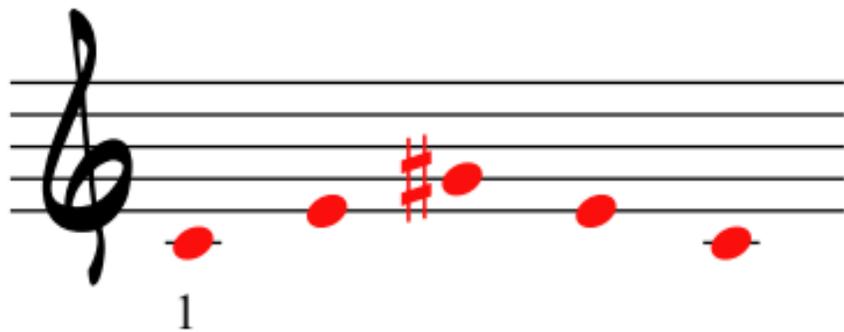
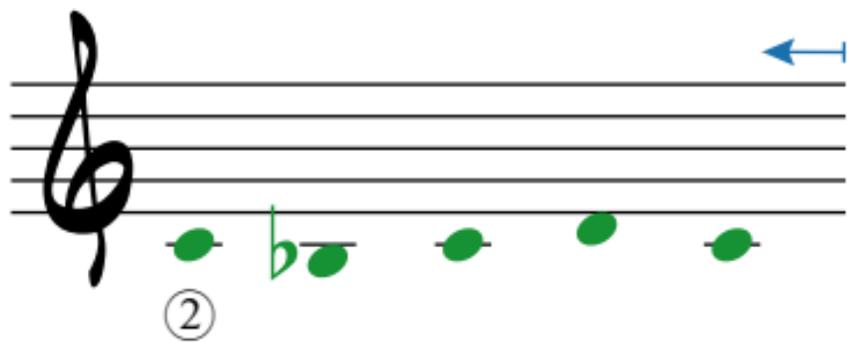
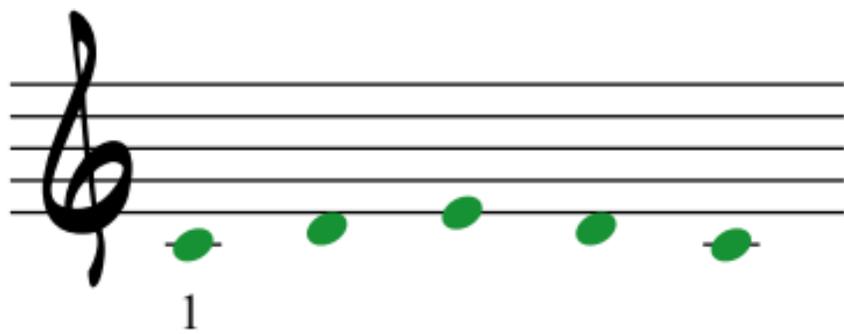
Staff A contains the following notes from left to right: G# (green, circled 2), A# (green), B# (grey, 3), C (red), Cb (red), D (blue, -1), D# (grey), E# (blue, 1), E (blue), F# (grey), F (red, 2), G (green, 3), G# (green), and A (green).

B

Staff B contains the following notes from left to right: Bb (red, 2), C (grey), C# (green), D# (green), E# (green), F (green, 3), G (green), Ab (grey), B (red, 5), Bb (red, 2), C (green, circled 3), and Cb (green).

C

Staff C contains the following notes from left to right: Bb (red, 2), C (red), Cb (red), Db (grey, 3), Eb (green), Eb (grey, 1), F (red), F# (grey), G# (green, 1), G (green), Ab (grey), A# (red, 2), B (red), Bb (grey, circled 3), Bb (green), Bb (green), Bb (green), and Bb (grey, 3).



1

A E

2

E A

3

E A E A E A

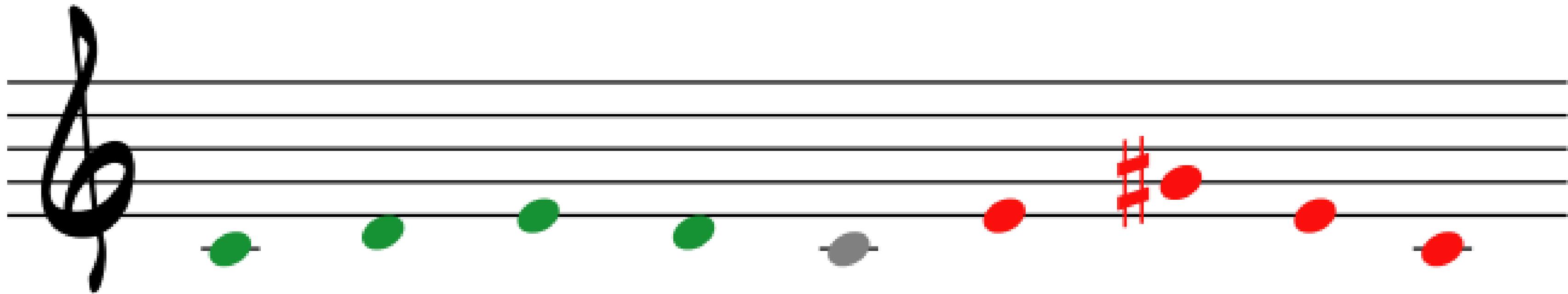
4

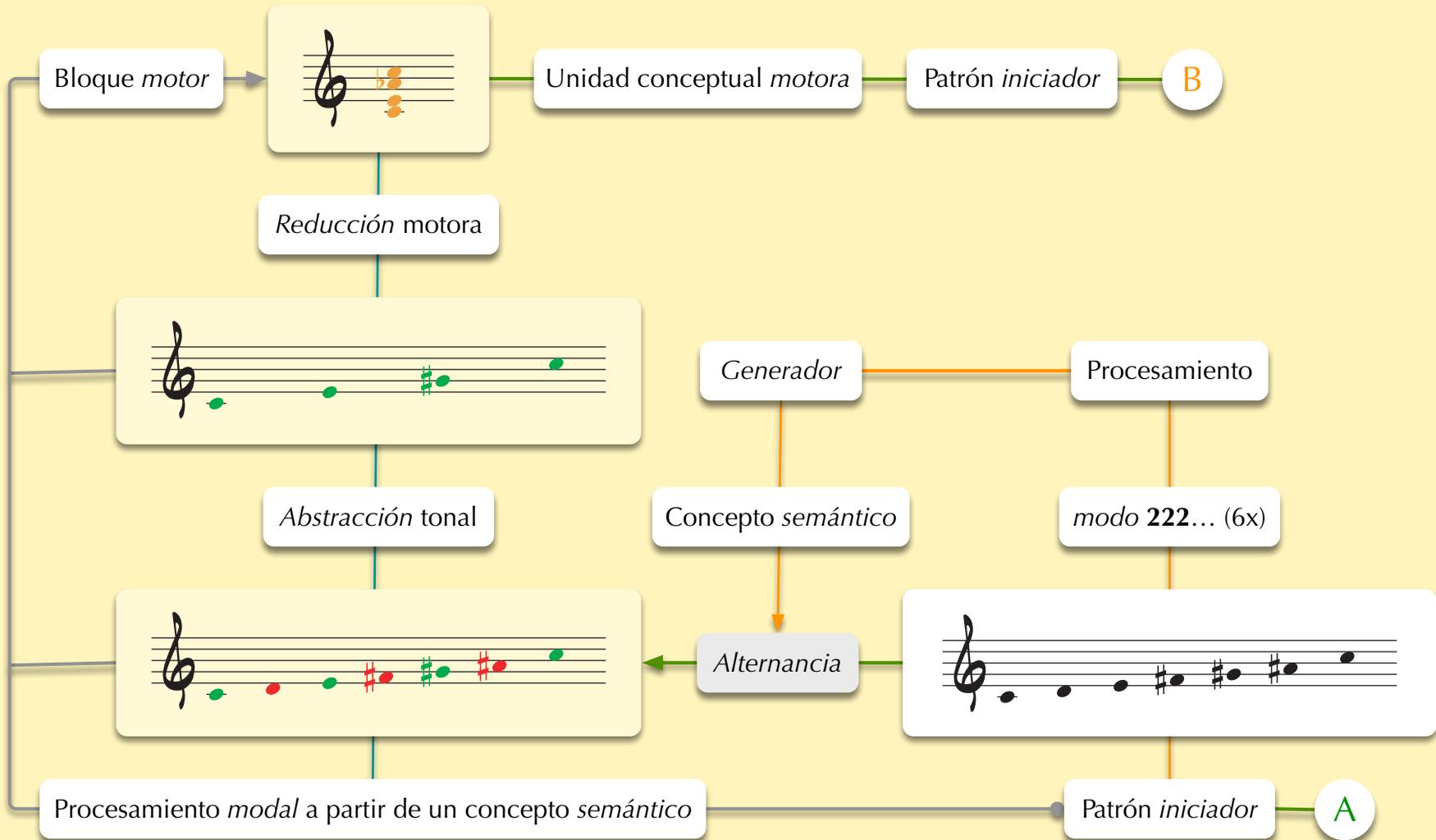
Progresión E A ...

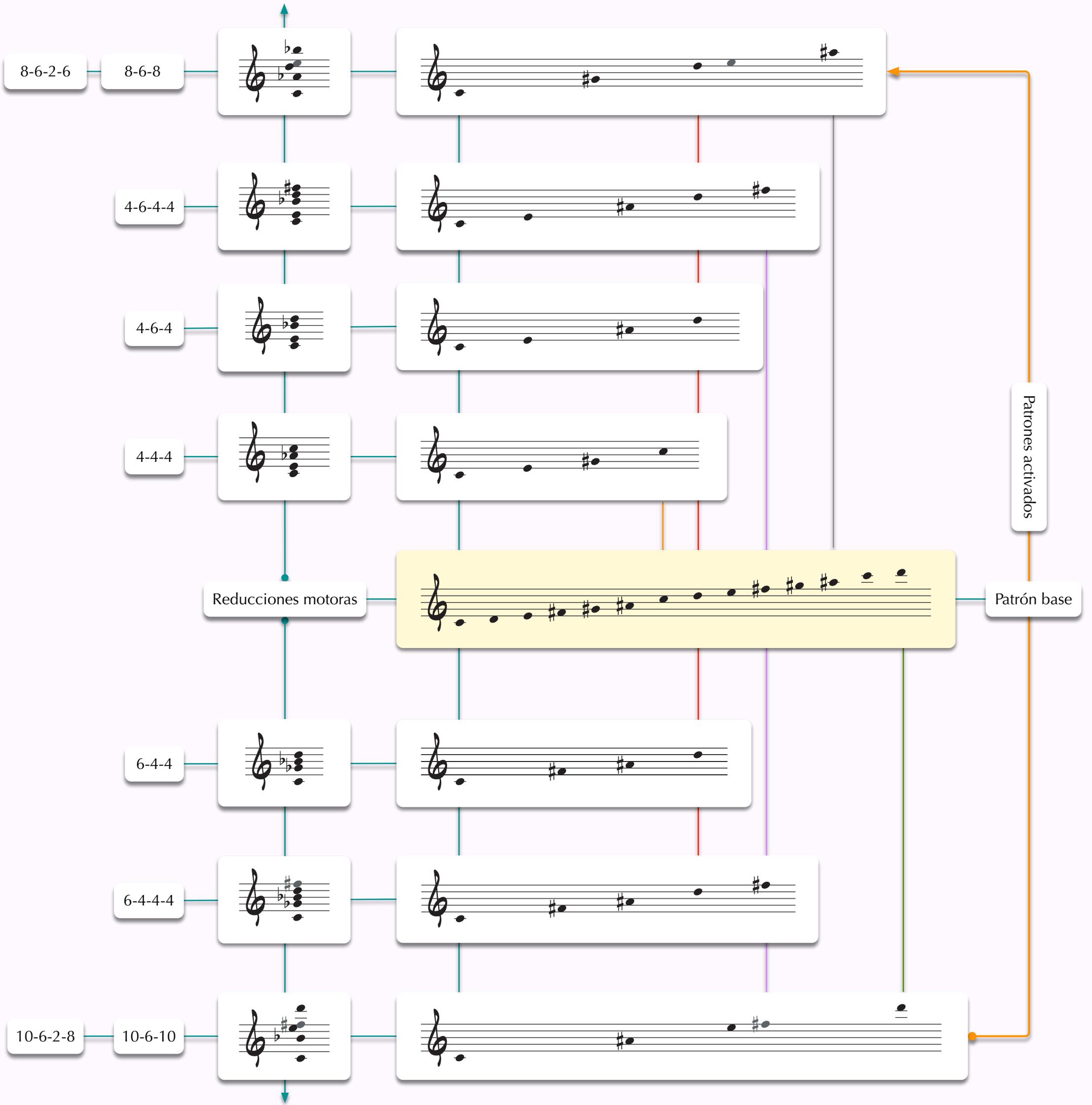
...



The diagram illustrates the combination of two chords, A and B, to form a new chord, C, on a five-line musical staff. A treble clef is positioned on the left. Chord A is represented by three green notes: F#4, G#4, and A4. Chord B is represented by three red notes: F#4, G4, and F#3. Chord C is represented by five notes: F#4, G#4, A4, G4, and F#3. The notes for chord C are color-coded: F#4 and G#4 are blue, A4 is grey, G4 is blue, and F#3 is blue. A flat sign is placed to the left of the F#3 note. Below the staff, the equation A + B = C is written, with 'A' in green, '+' in black, 'B' in red, '=' in black, and 'C' in blue.







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

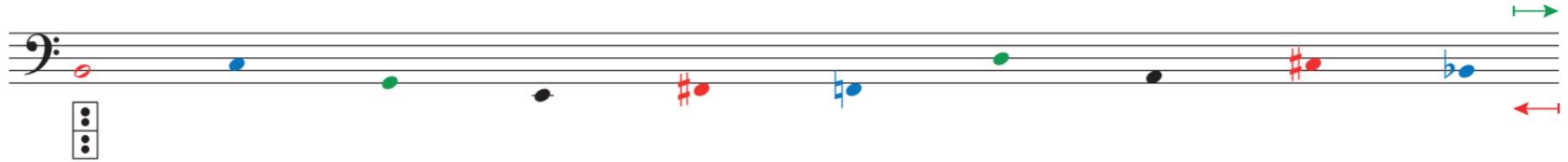
Modelo de activación de patrones

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 in treble clef with five lines. The notes are as follows:
- Line 1: Green dot (F4)
- Line 2: Green dot (G4)
- Line 3: Green dot (A4)
- Line 4: Green dot (B4)
- Line 5: Red dot (C5)
- Line 4: Red dot (B4)
- Line 3: Red dot (A4)
- Line 2: Red dot (G4)
- Line 1: Red dot (F4)
- Line 2: Red dot (G4)
- Line 3: Red dot (A4)
- Line 4: Red dot (B4)
- Line 5: Red dot (C5)
- Line 4: Red dot (B4)
- Line 3: Red dot (A4)
- Line 2: Red dot (G4)
- Line 1: Red dot (F4)
- Line 2: Green dot (G4)
- Line 3: Green dot (A4)
- Line 4: Green dot (B4)
- Line 5: Green dot (C5)
- Line 4: Green dot (B4)
- Line 3: Green dot (A4)
- Line 2: Green dot (G4)
- Line 1: Green dot (F4)

Fingerings: '1' is placed above the first and last notes. A circled '2' is placed above the first red note. A red vertical line with a 'D' symbol is placed between the first and second red notes.

Labels: 'A' in green is below the first and last notes. 'B' in red is below the first 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. The notes are: 1. Green (A1), 2. Green (B), 3. Green (B), 4. Red (B), 5. Red (B), 6. Red (B), 7. Red (B), 8. Green (A2), 9. Green (A2), 10. Green (A2), 11. Green (A2), 12. Green (D), 13. Green (D), 14. Green (D).

Note	Color	Fingering
A ¹	Green	3
B	Green	
B	Green	
B	Red	②
B	Red	
B	Red	
B	Red	
A ²	Green	1
A ²	Green	
A ²	Green	
A ²	Green	
D	Green	②
D	Green	
D	Green	

A musical staff diagram illustrating four chord voicings: Ba, Aa, Bd, and Ad. The staff is a five-line treble clef. The notes are represented by colored dots: red for Ba, green for Aa and Ad, and grey for Bd. Fingerings are indicated by numbers 3 and 4 below the notes. Accidentals (sharps and flats) are shown above the notes. A blue arrow on the right points left, indicating the direction of play.

Chord	Notes (Staff Lines)	Fingering	Accidentals
Ba	1, 2, 3	-	None
Aa	2, 3, 4	4 (1)	Flat on 2
Bd	2, 3, 4	3	Flat on 2, Flat on 3
Ad	1, 2, 4	3	None

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes and fingerings. The notes are: F#4 (blue), G4 (blue), A4 (blue, #), B4 (blue, #), C5 (blue, #), D5 (red, 3), E5 (red, b), F5 (red, b), G5 (red, 3), A5 (red), B5 (red), C6 (orange), D6 (blue, b), E6 (blue), F#6 (blue, #), G#6 (blue, #), A#6 (blue, #), B#6 (green, #, circled 3), C7 (green), D7 (green), E7 (green), F7 (green, b), G7 (green), A7 (orange, circled 2). Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3 above the notes. Some notes have accidentals (sharps or flats) and some are circled in black.

Bloque A

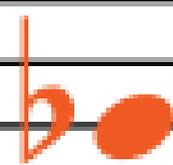
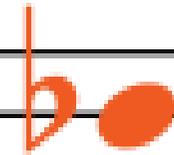
Bloque B



4



3



3



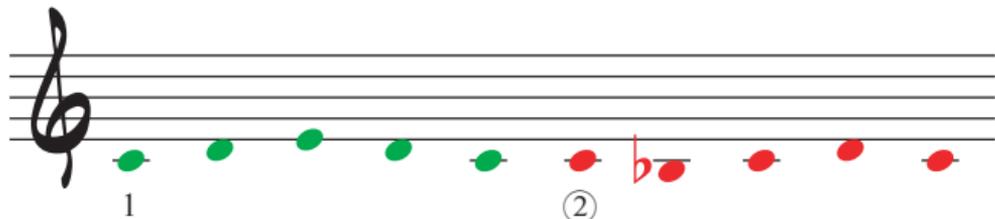


Cambio de dedo

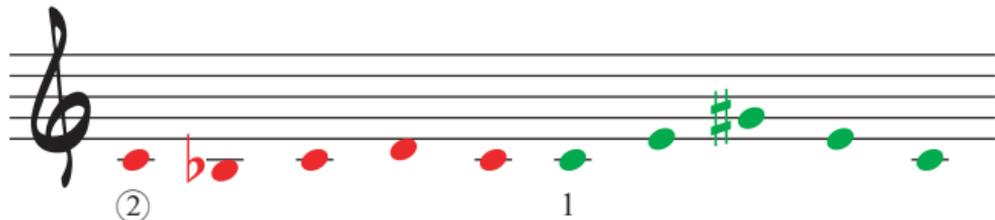


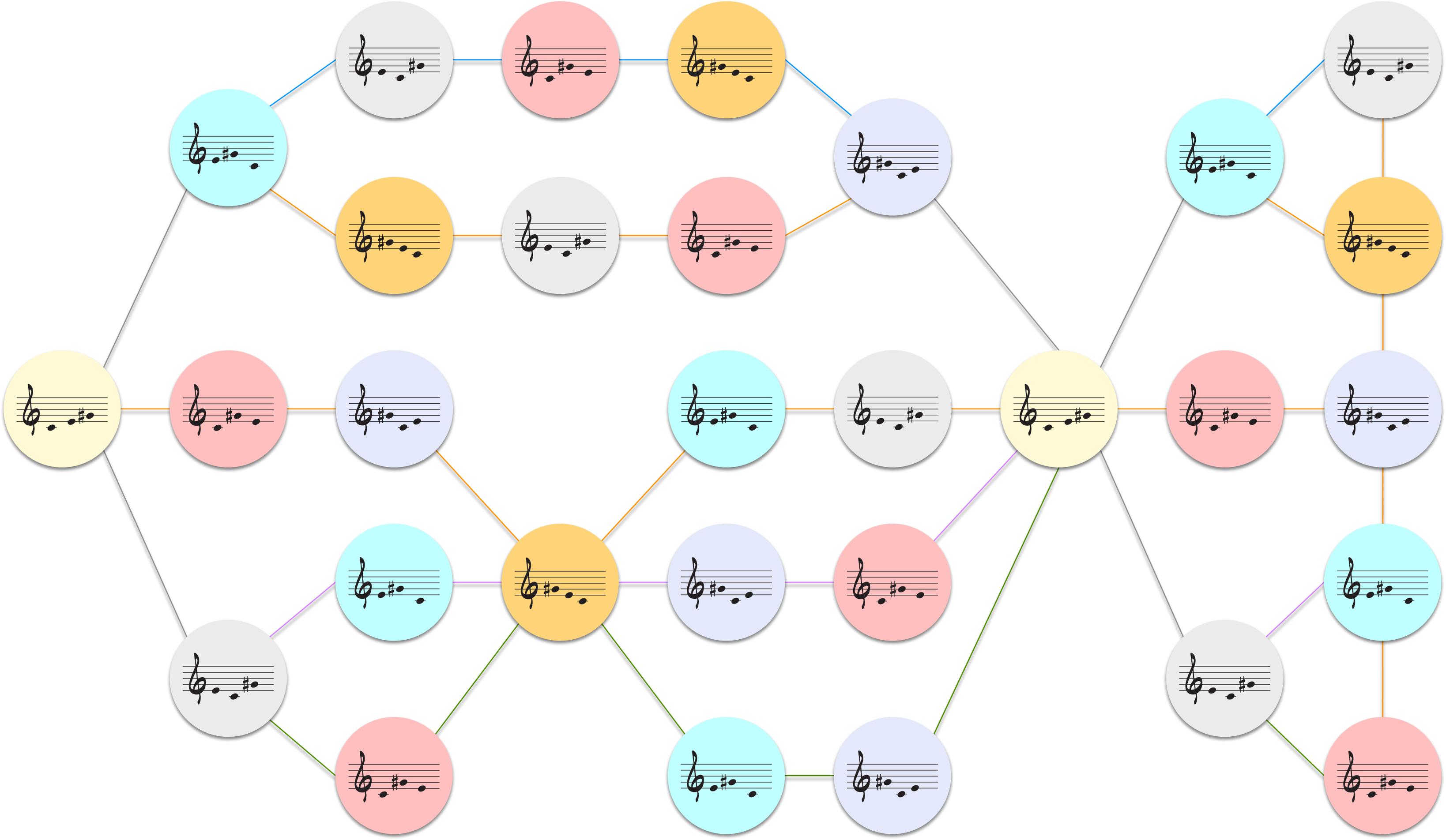
Ejemplos:

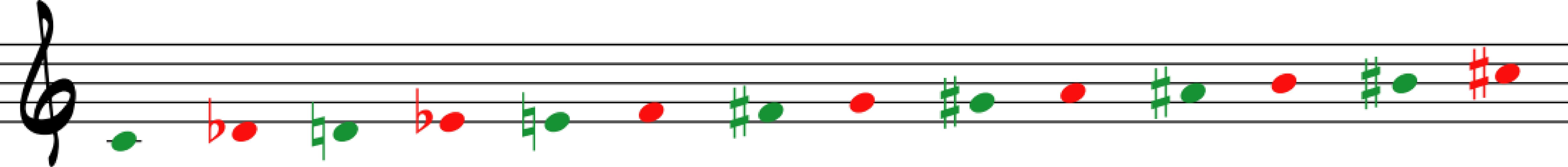
Bloque A D

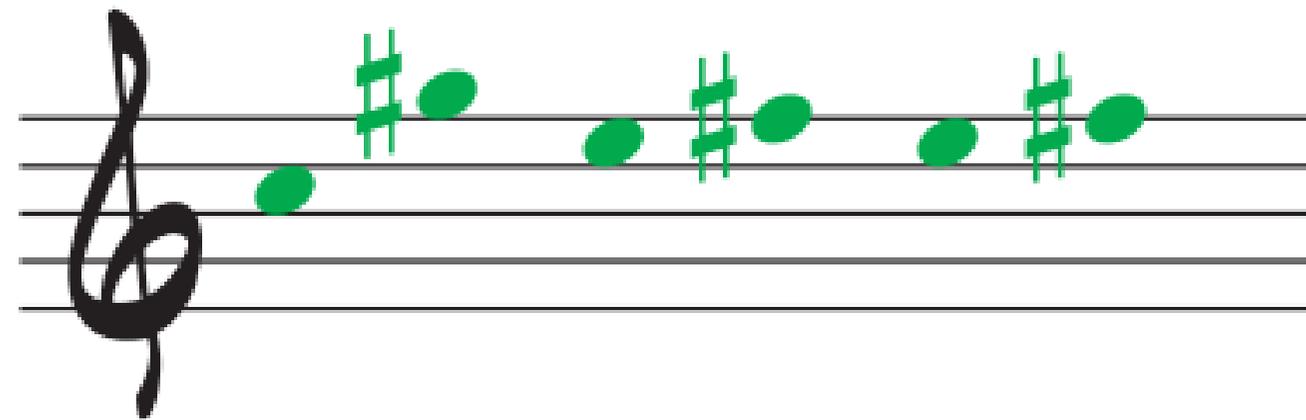
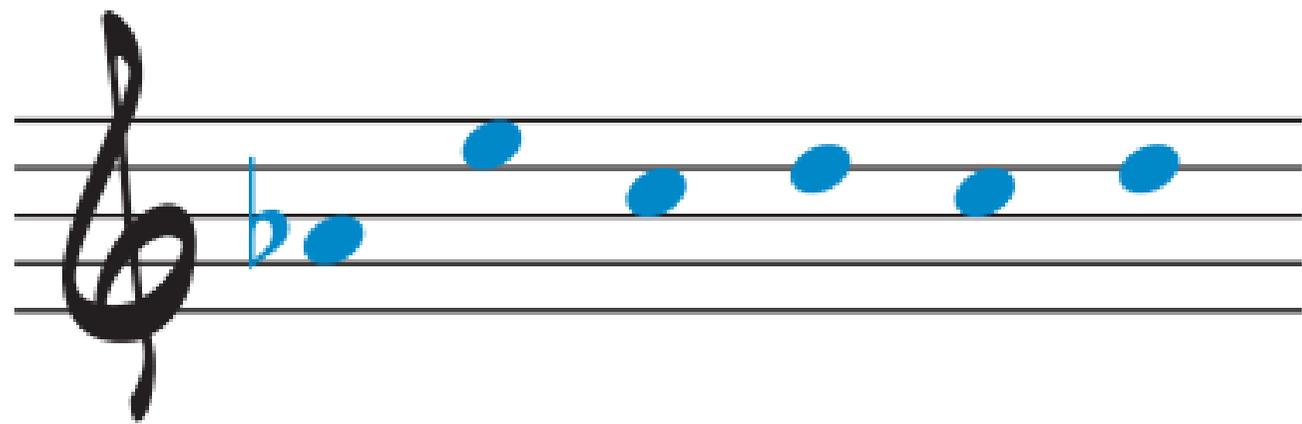


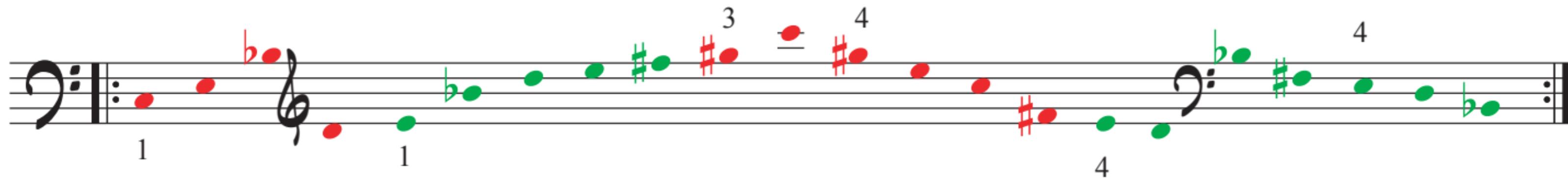
Bloque D C











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. Includes a blue arrow pointing left.

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. Includes a blue arrow pointing left.

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. Includes a blue arrow pointing left.

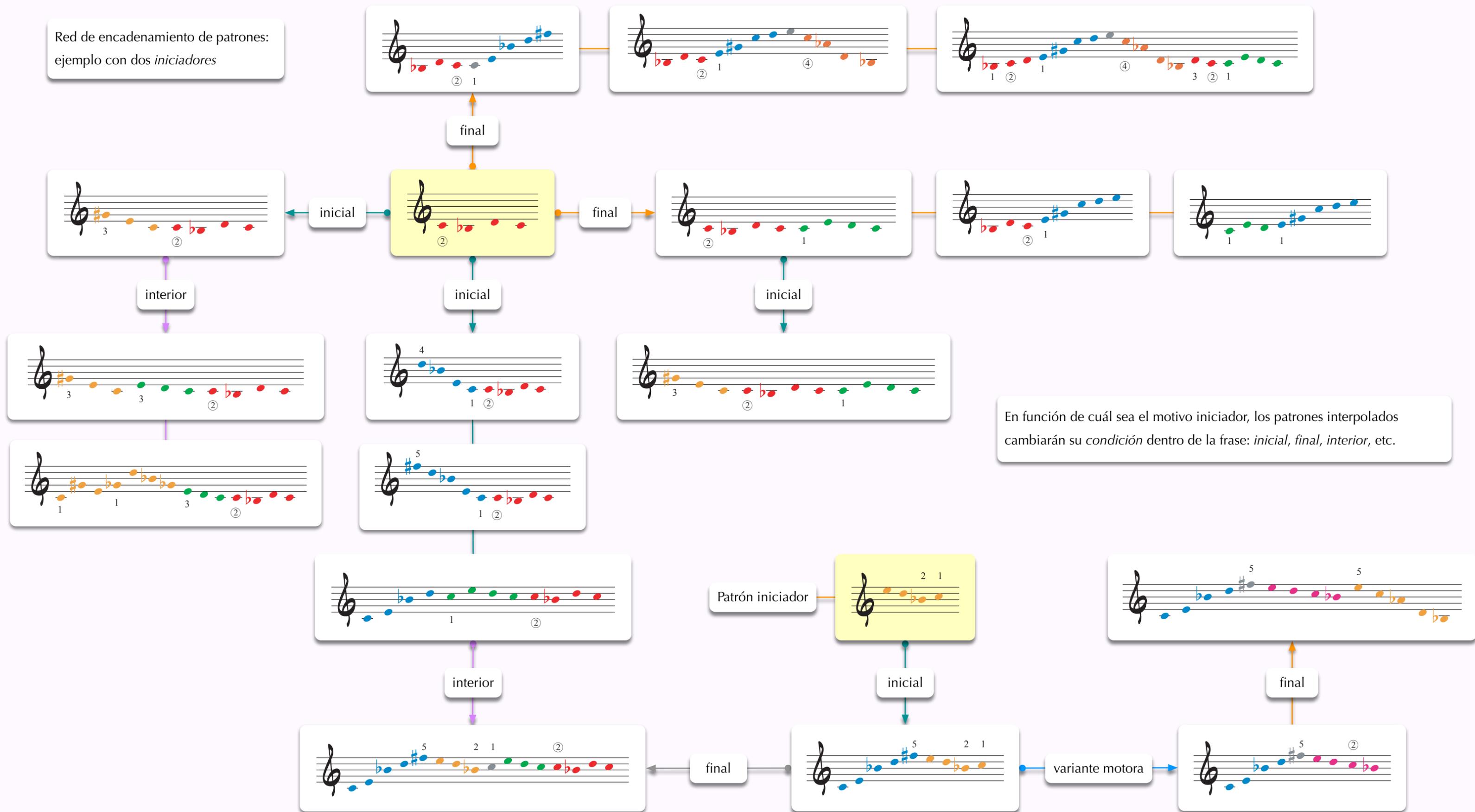
Musical staff 6: Treble clef, notes G4, A#4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. Fingerings: 2, 2. Includes a blue arrow pointing left.

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. Includes a blue arrow pointing left.

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. Includes a blue arrow pointing left.

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. Includes a blue arrow pointing left.

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.

Reducción

Patrón rítmico A

Ampliación

Ejemplo de *fusión*

Nuevo patrón *combinado*

Patrón rítmico B

Ejemplo de *desarrollo*

Interpolación

Inicial

Interpolación

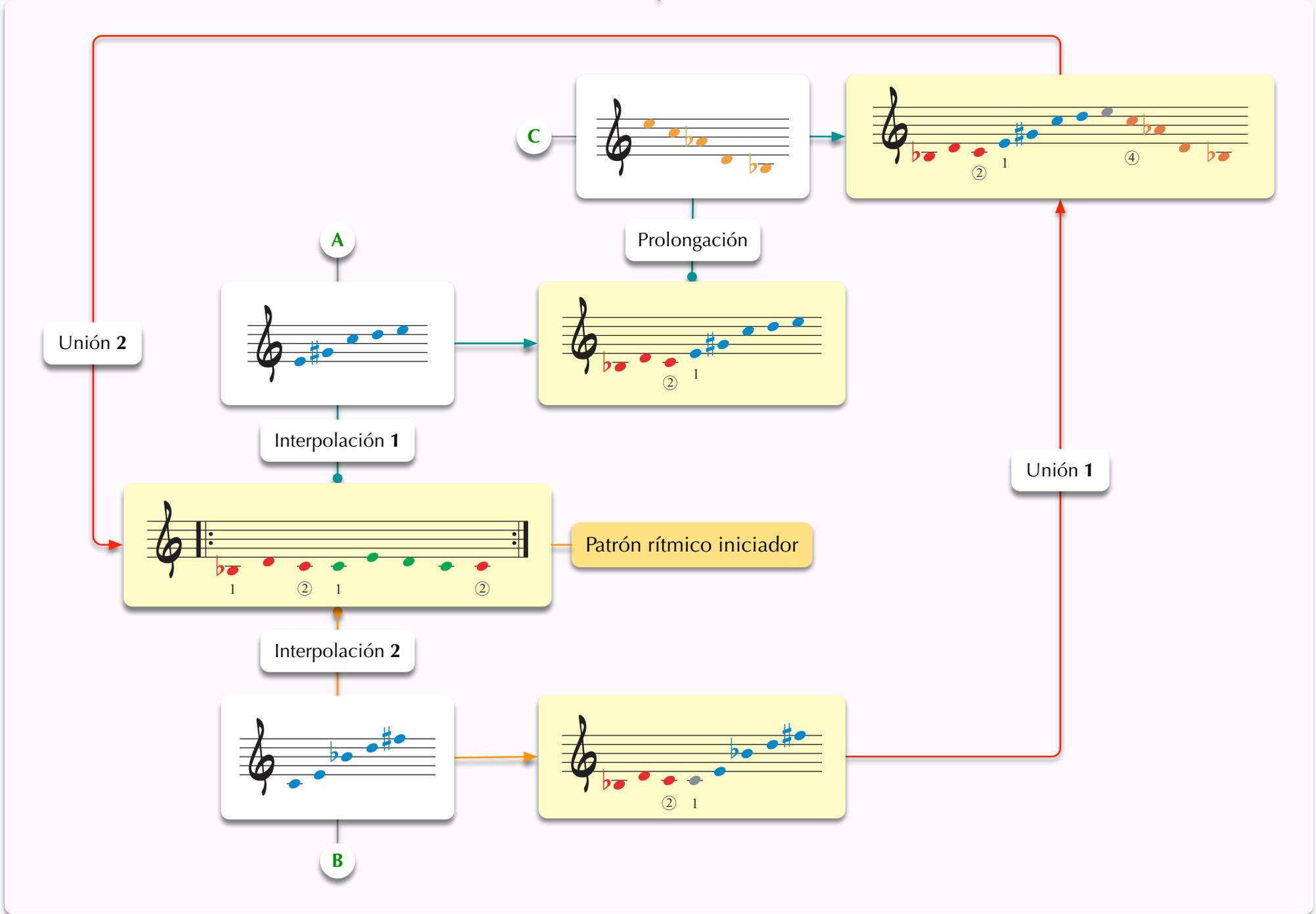
Interior

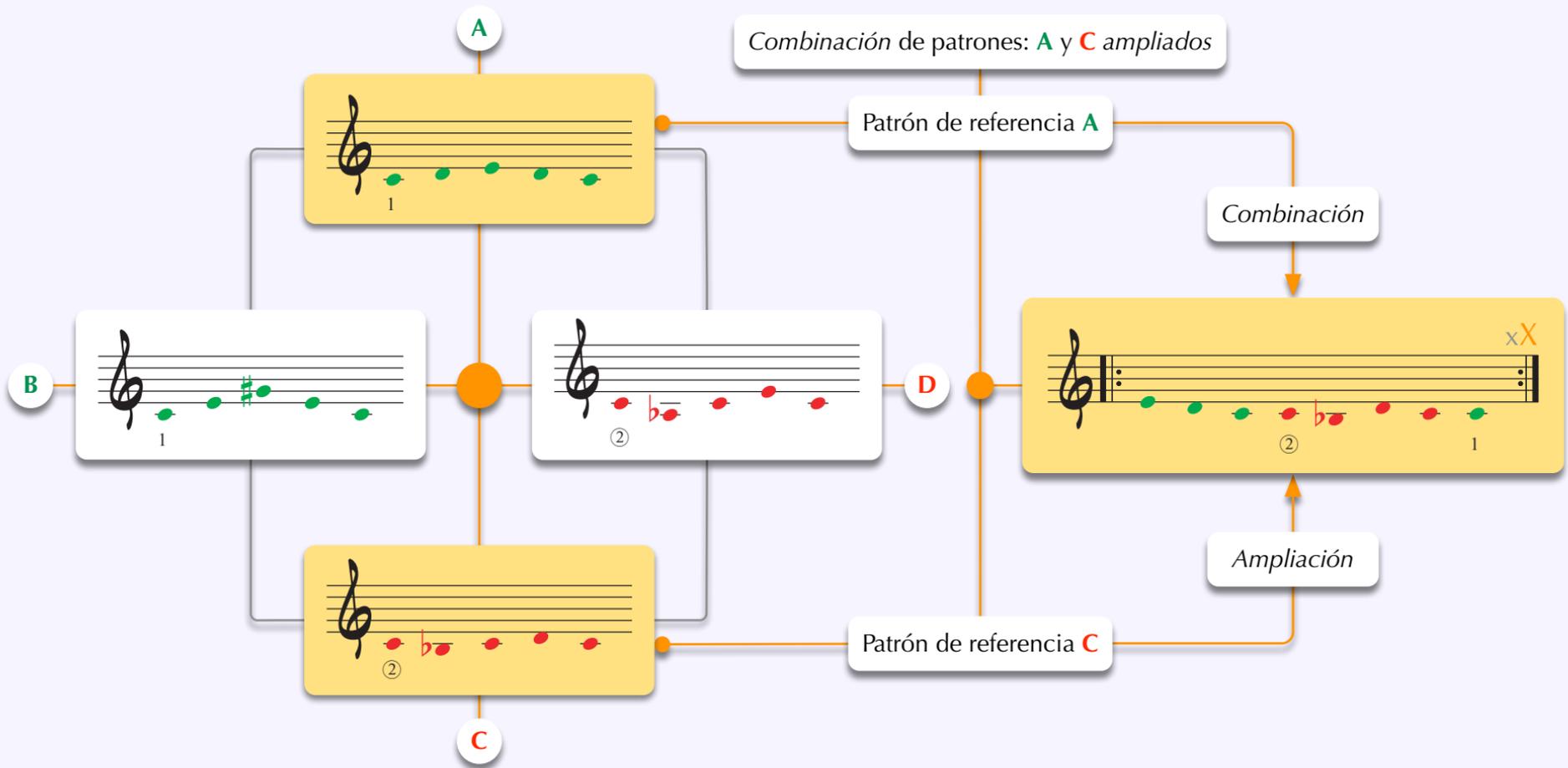
Patrón rítmico

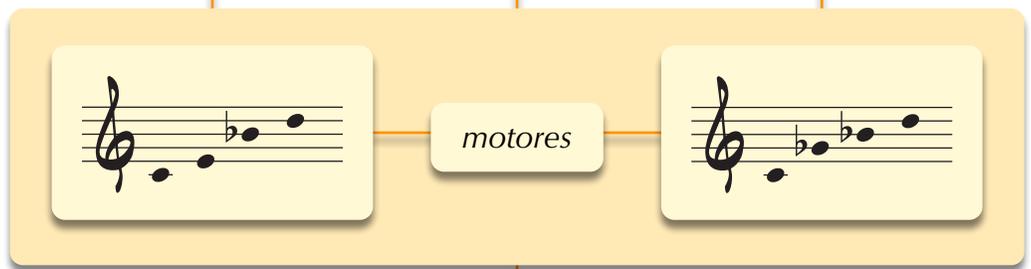
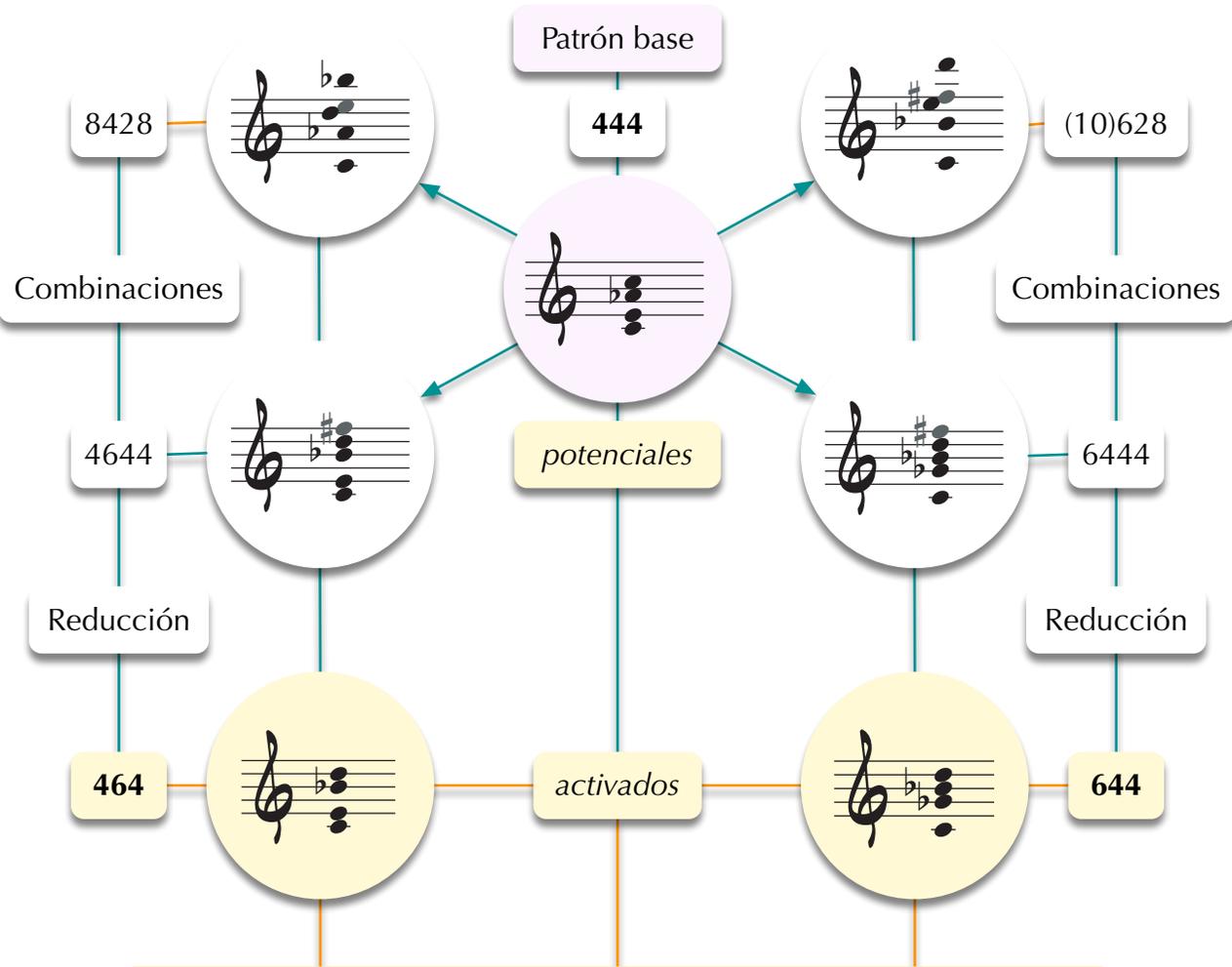
Desarrollo

Ampliación

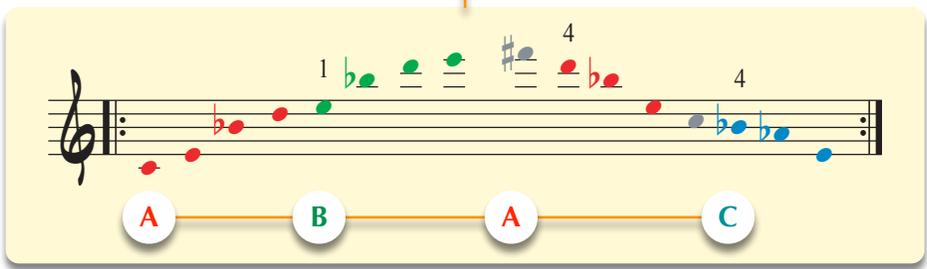
Con pedal rítmico

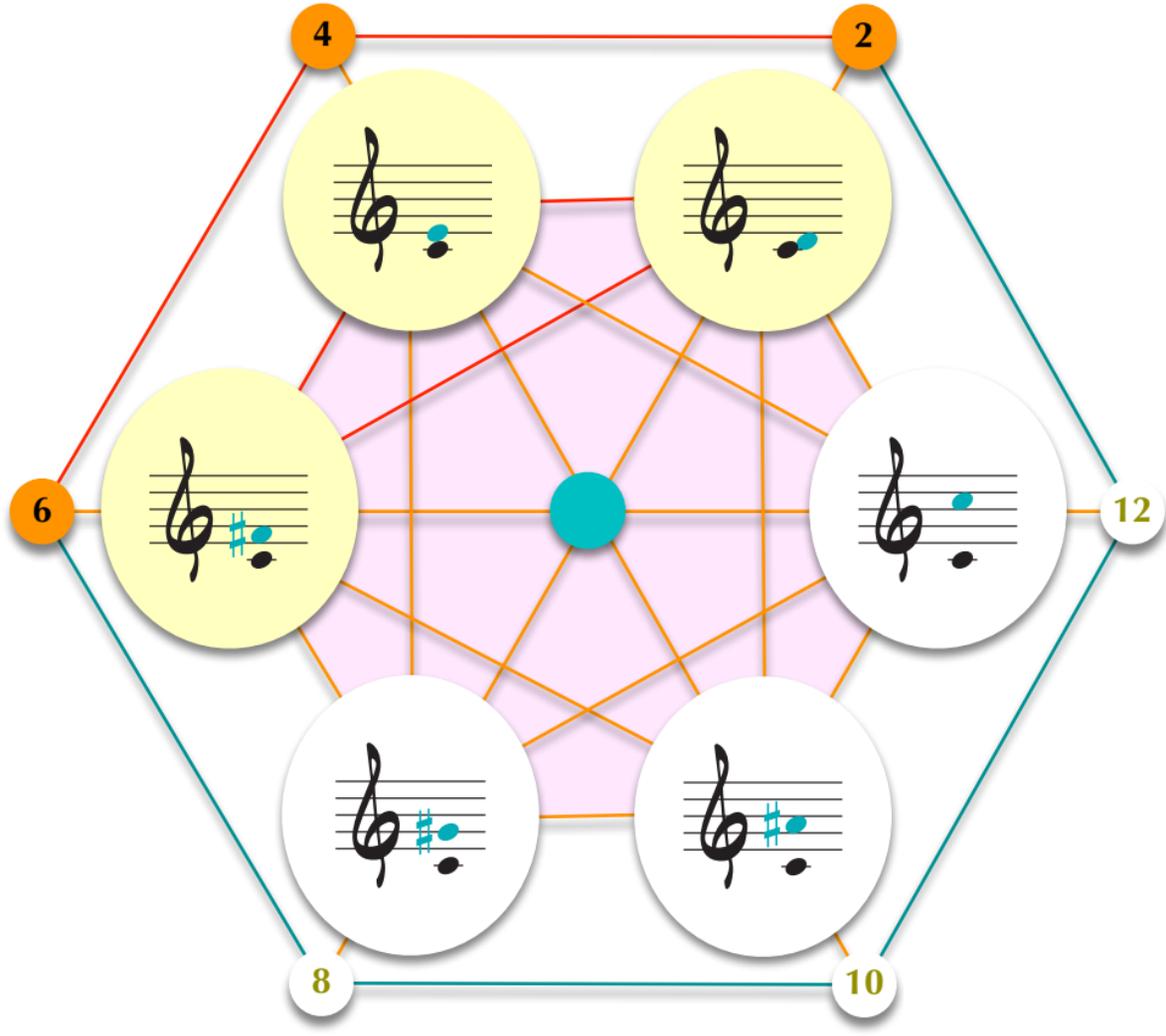






Desarrollo (*enlaces de bloques motores*), ejemplo:





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

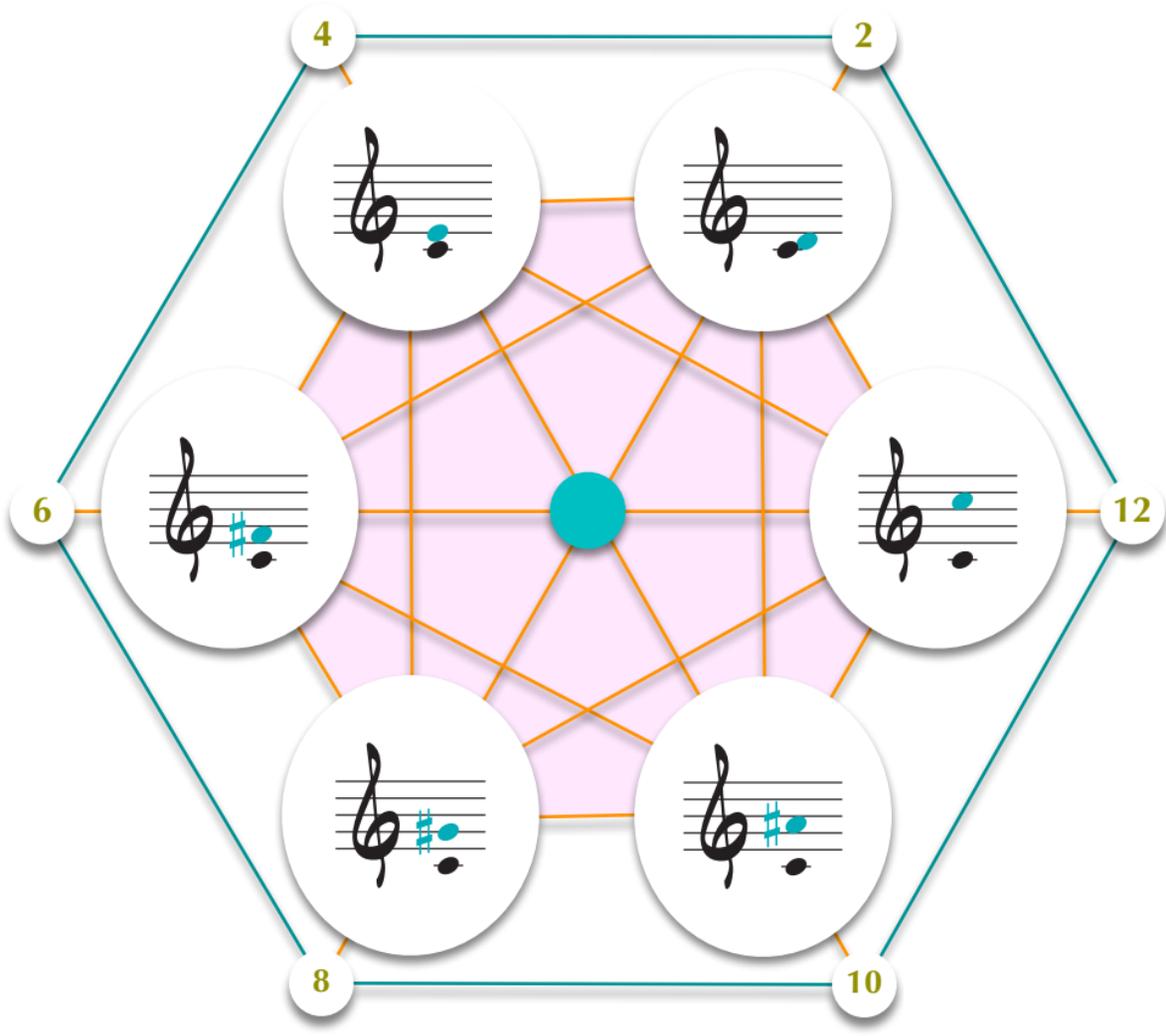
inicial

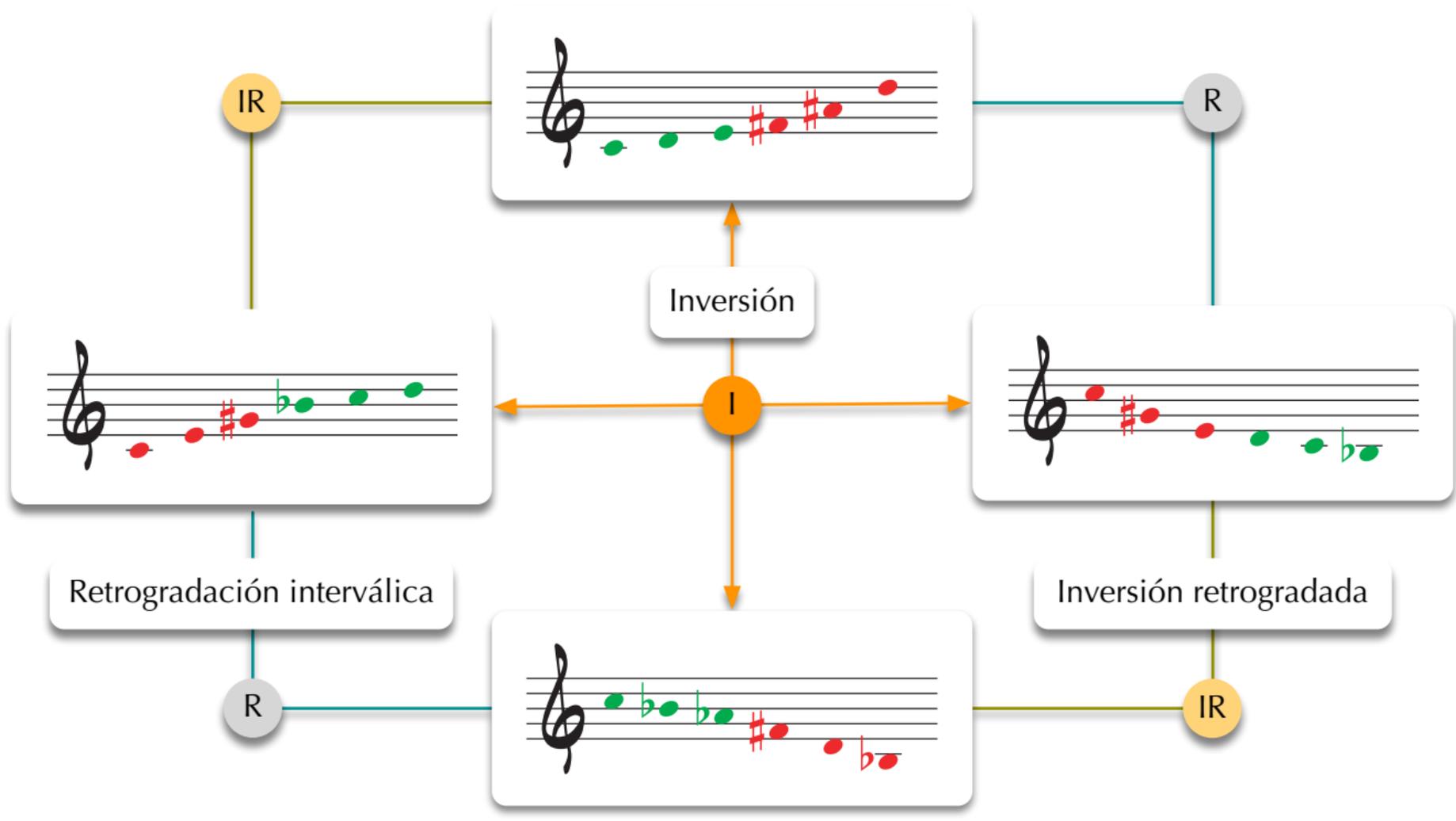
5 3 3 ②

3

Motivos (patrones) que se interpolan

3 ②





This musical score is written for guitar and consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The piece is marked with a circle containing a horizontal line at the beginning of the Treble staff and a circle containing a dot at the beginning of the Middle staff. The score is divided into two measures by a double bar line. The first measure contains a complex chordal texture in the Treble staff, a sequence of notes in the Middle staff, and a bass line in the Bass staff. The second measure continues this texture with some changes in the Treble and Middle staves. Double-headed arrows are placed above the Treble staff and below the Bass staff to indicate phrasing or articulation. A square containing two dots is located at the bottom left of the page.

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.

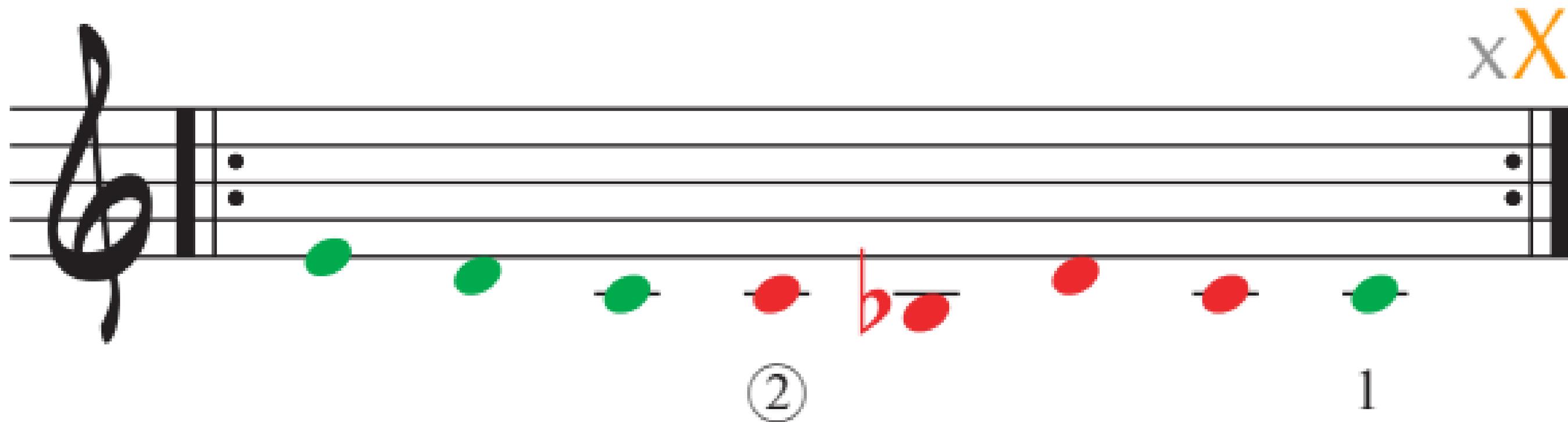
8

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

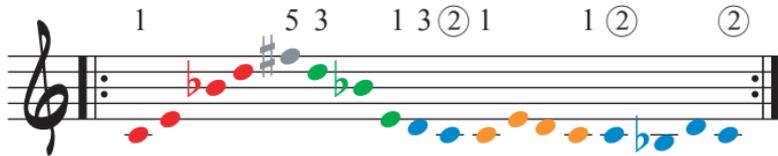
644

5
4
3
2
1



5
3
2
1

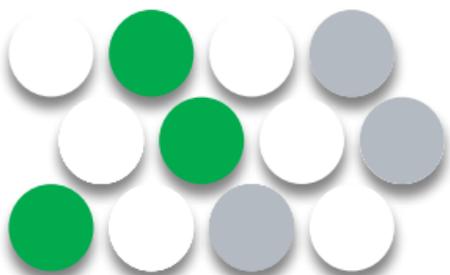
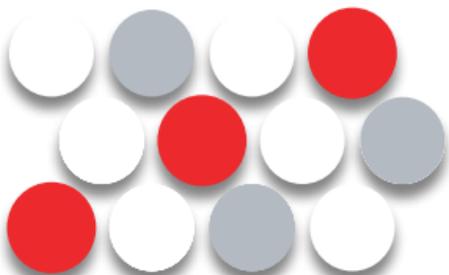
Ejemplo



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 (F4 and F5), a quarter note B-flat (G4), a quarter note D (A4), a quarter note E (B4), a quarter note F (C5), a quarter note G (D5), a quarter note A (E5), a quarter note B (F5), and a quarter note chord of C (G5) and D (A5). The notes B, C, D, E, and F are underlined.

Variante

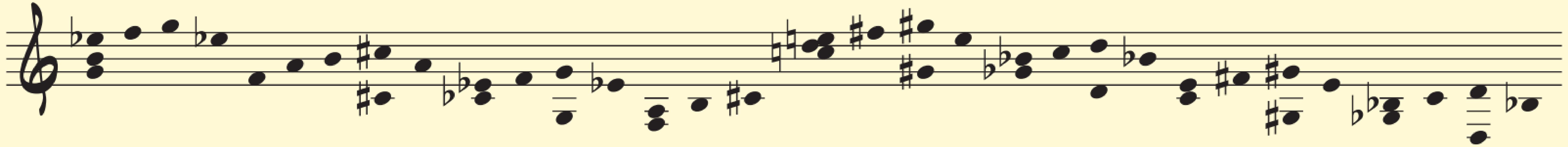
A musical staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notes from left to right are: a whole note chord of B-flat and D-flat (F4 and F5), a quarter note B-flat (G4), a quarter note D (A4), a quarter note E (B4), a quarter note F (C5), a quarter note G (D5), a quarter note A (E5), a quarter note B (F5), and a quarter note chord of C (G5) and D (A5). The notes B, C, D, E, and F are underlined.

Variante

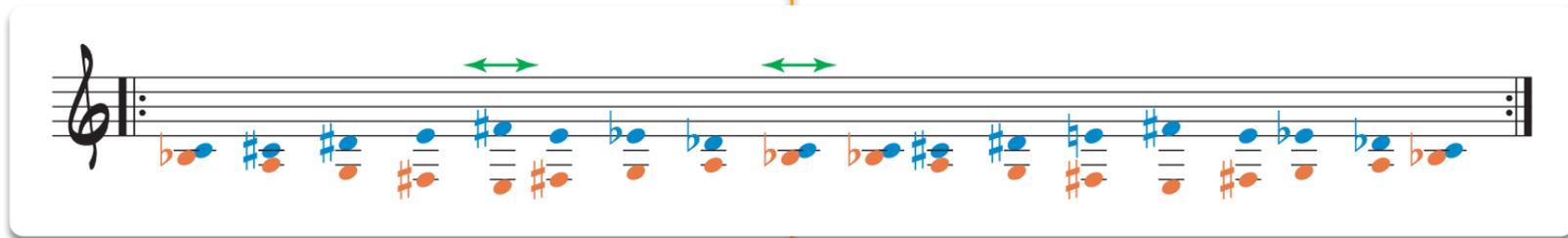
A musical staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notes from left to right are: a whole note chord of B-flat and D-flat (F4 and F5), a quarter note B-flat (G4), a quarter note D (A4), a quarter note E (B4), a quarter note F (C5), a quarter note G (D5), a quarter note A (E5), a quarter note B (F5), and a quarter note chord of C (G5) and D (A5). The notes B, C, D, E, and F are underlined. The note F (C5) is highlighted in red. Fingerings are indicated below the staff: 5 under B-flat, 4 under D, 3 under E, and 2 under G.

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 (F4 and F5), a quarter note B-flat (G4), a quarter note D (A4), a quarter note E (B4), a quarter note F (C5), a quarter note G (D5), a quarter note A (E5), a quarter note B (F5), and a quarter note chord of C (G5) and D (A5). The notes B, C, D, E, and F are underlined. The note G (D5) is highlighted in red. Fingerings are indicated below the staff: 5 under B-flat, 4 under D, 3 under E, and 2 under G.

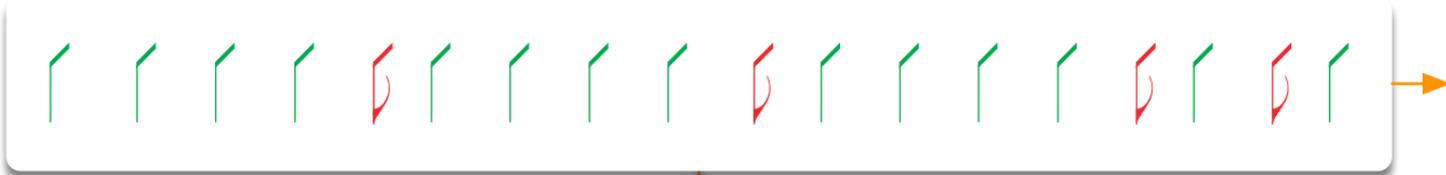


Patrón motor alternado entre dos hileras (MI o MIII)



A musical staff in treble clef with a repeat sign. It contains a sequence of 16 notes, each with a stem and a dot. The notes are: Bb, B, B#, B, B, B#, B, Bb, Bb, Bb, Bb, B#, B#, B, B#, B, Bb. The notes are grouped into pairs, with a double-headed green arrow above each pair. The notes in each pair are color-coded: the first note is blue with an orange stem, and the second is orange with a blue stem. The notes are connected by a thin line.

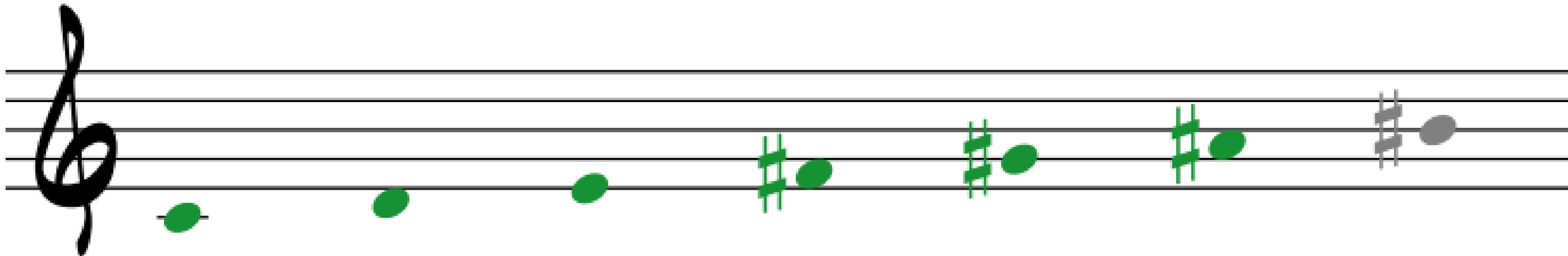
Patrón rítmico

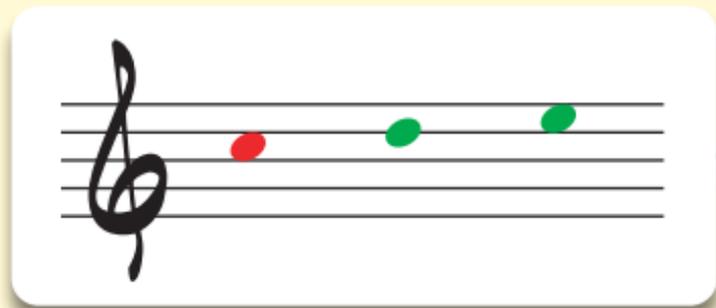


A diagram showing a sequence of 16 rhythmic symbols. Each symbol is a vertical line with a hook at the top. The symbols are color-coded: 14 are green and 2 are red. The red symbols are the 5th and 10th in the sequence. An orange arrow points to the right from the end of the sequence.

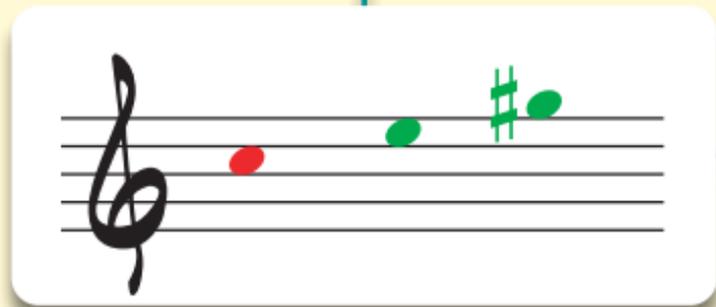


A musical staff in treble clef with a repeat sign. It contains a sequence of 16 notes, each with a stem and a dot. The notes are: Bb, B, B#, B, B, B#, B, Bb, Bb, Bb, Bb, B#, B#, B, B#, B, Bb. The notes are grouped into pairs, with a thin line connecting the notes in each pair. The notes are color-coded: the first note is blue with an orange stem, and the second is orange with a blue stem. The notes are connected by a thin line.

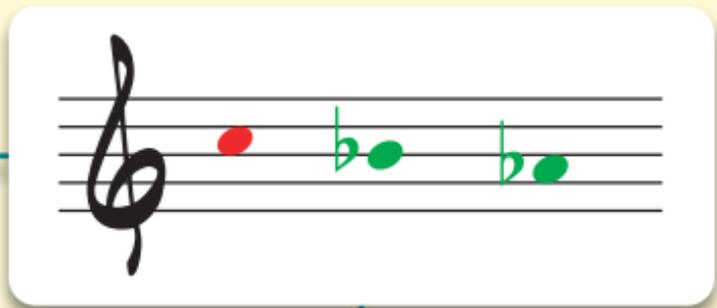




Ascendente



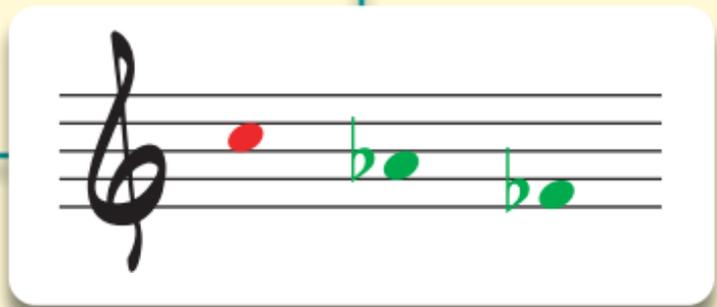
22



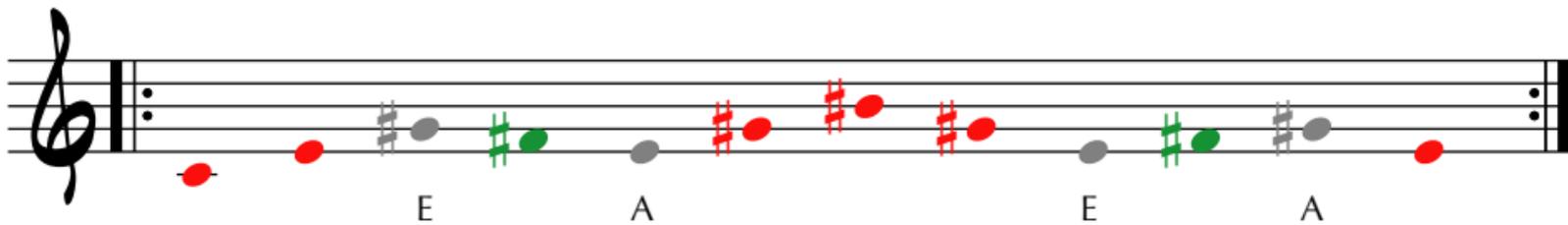
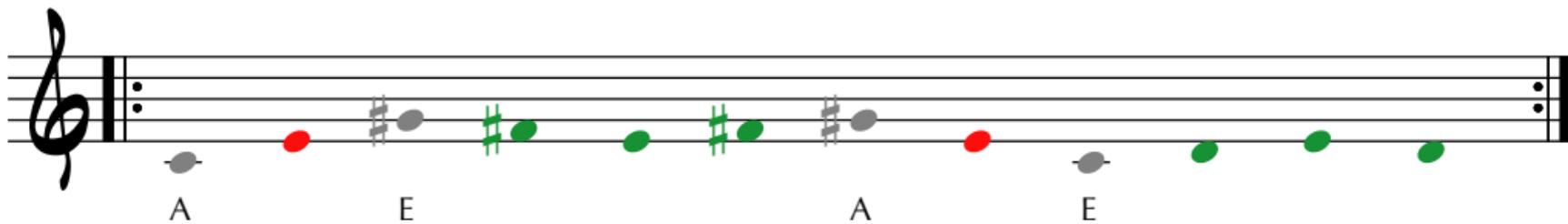
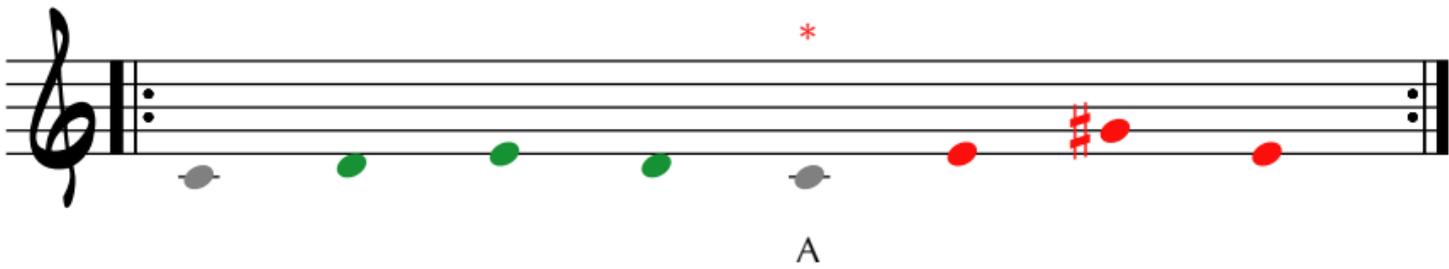
Descendente

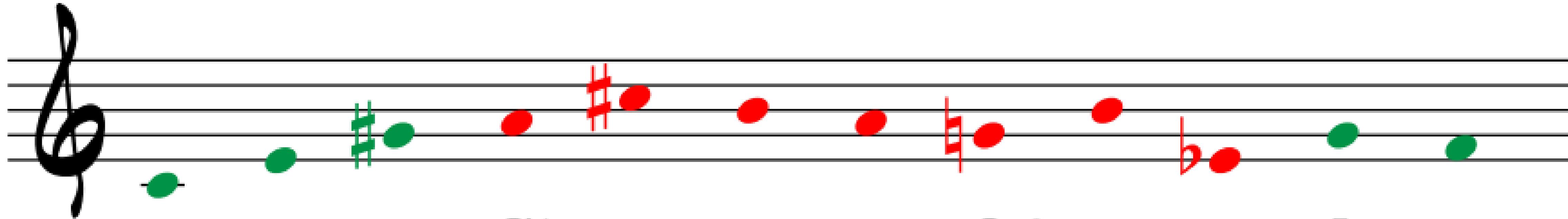
222

44



X12





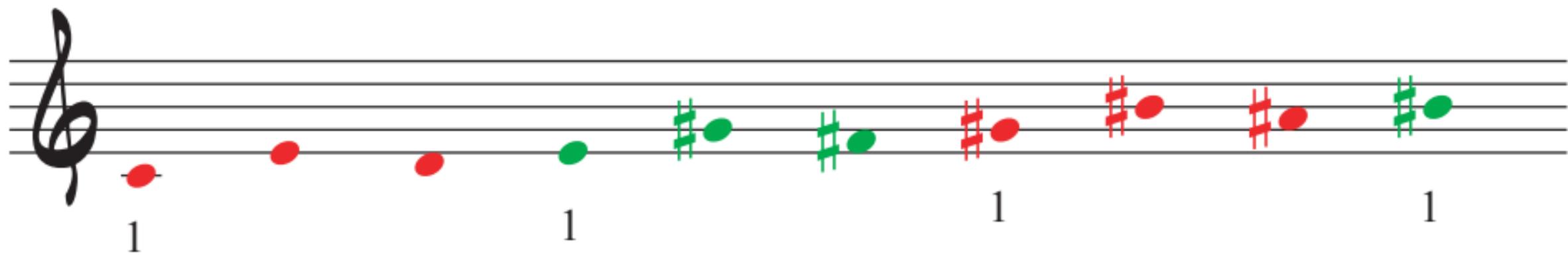
Ci1

Cs-2

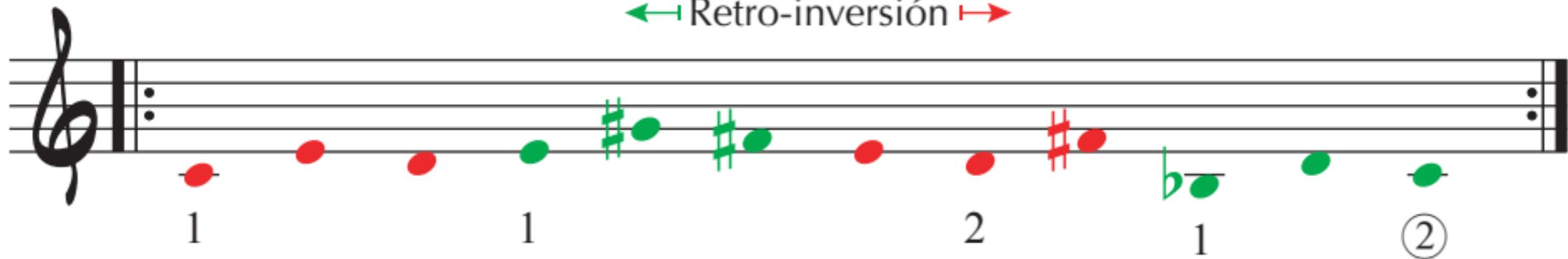
E

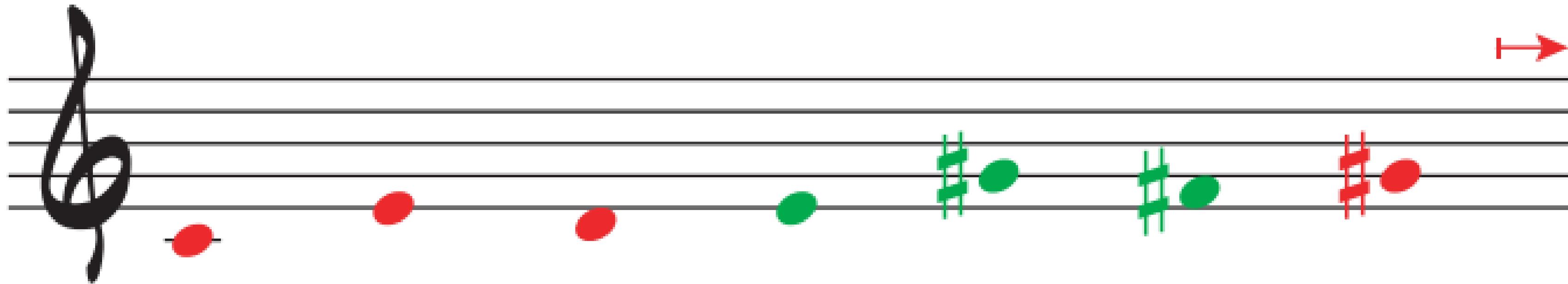
A musical staff in treble clef with a repeat sign. The notes are: a red note on the first space (F4), a red note on the second space (G4), a red sharp sign on the second line (F#4), a red note on the second line (F4), a green note on the second space (G4) with a green flat sign above it, a green note on the third space (A4), a green note on the third space (A4), a green note on the fourth space (B4), a green note on the fourth space (B4) with a green flat sign above it, a red sharp sign on the second line (F#4), a red note on the second line (F4), and a red note on the first space (F4). A red asterisk is positioned above the first green note. The label "Ci2" is centered below the first green note, and "Cs-2" is centered below the second red sharp sign.

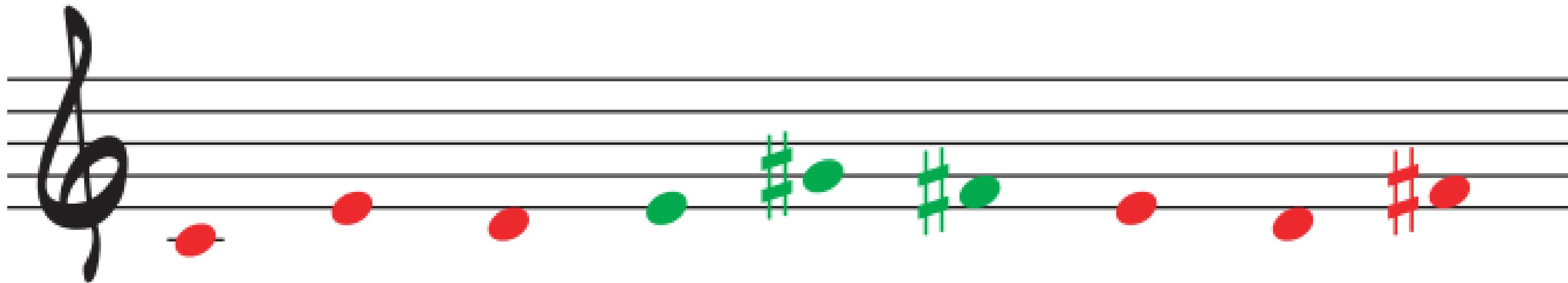
A musical staff in treble clef with a repeat sign. The notes are: a green note on the first space (F4), a green note on the second space (G4), a green note on the second space (G4), a red note on the second line (F4) with a red flat sign above it, a red note on the second space (G4) with a red flat sign above it, a red note on the third space (A4), a red note on the third space (A4) with a red flat sign above it, a red note on the second space (G4) with a red flat sign above it, a red note on the second space (G4) with a red flat sign above it, a green note on the second space (G4), and a green note on the first space (F4). The label "Ci2" is centered below the first red note, and "Cs-2" is centered below the final green note.

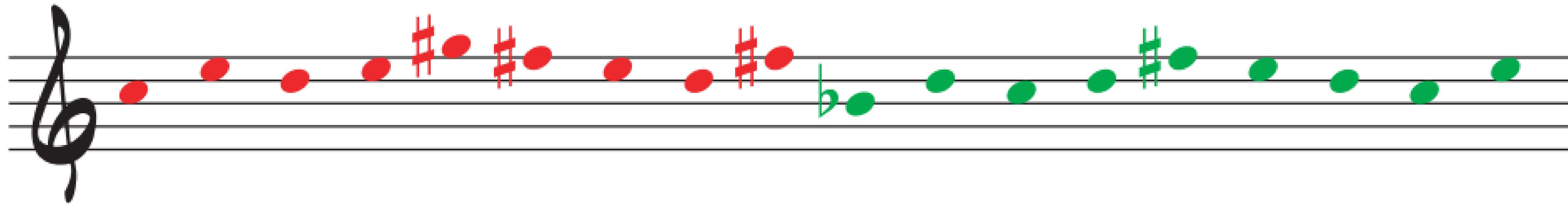


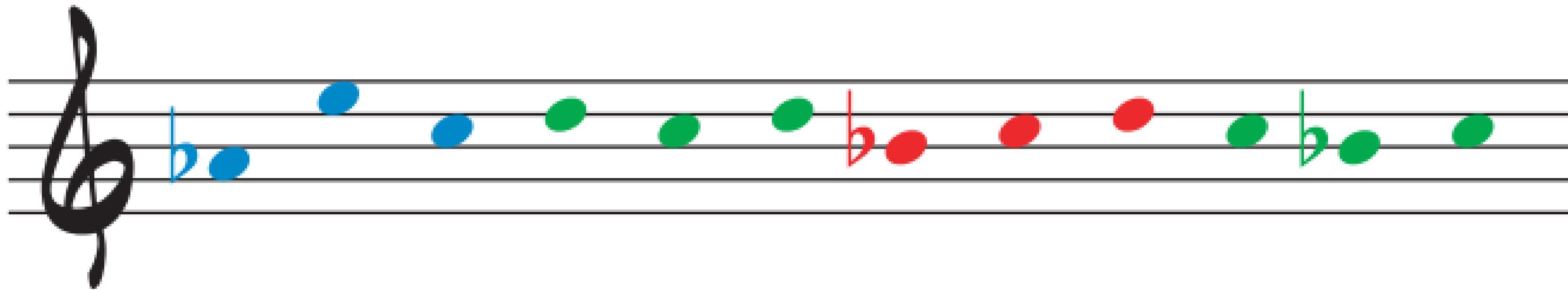
← Retro-inversión →











Patrón **222...**

Sucesión

Conceptos semánticos *generadores*

Alternancia

