

# Aspectos temporales de la improvisación

The image displays two staves of musical notation. The top staff begins with a dynamic marking *p cresc.* followed by a triangular arrow pointing upwards. The bottom staff starts at measure 25. A callout bubble labeled "Desplazamiento y reducción rítmica" points to the first measure of the bottom staff, which features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The music is in common time, with a key signature of three sharps. Measure numbers 25 and 27 are indicated on both staves.

Desplazamiento y reducción rítmica

25

27

*p cresc.*

*p cresc.*

Revisión: 9 de marzo de 2021

## Contenido

Índice . . . . .	<a href="#">2</a>
<b>Introducción</b> . . . . .	<a href="#">3</a>
Antes de empezar (a modo de justificación...) . . . . .	<a href="#">4</a>
Algunos aspectos temporales de la improvisación . . . . .	<a href="#">i1</a>
Componentes rítmicos . . . . .	<a href="#">i3</a>
Algunas consideraciones . . . . .	<a href="#">i3</a>
Definición de conceptos en los procesos generativos . . . . .	<a href="#">i4</a>
Acentuación: la <i>Intensidad</i> como parámetro estructurador . . . . .	<a href="#">i6</a>
Métrica: como patrón estructural capaz de generar texturas temporales improvisatorias . . . . .	<a href="#">i7</a>
Valores y duraciones (la <i>duración</i> como aspecto temporal del sonido) . . . . .	<a href="#">i8</a>
Silencio (como elemento estructural) . . . . .	<a href="#">i8</a>
Algunos conceptos rítmico-temporales más . . . . .	<a href="#">i9</a>
Cuestiones sobre aleatoriedad e impredecibili-vidad . . . . .	<a href="#">i8</a>
<b>Ejercicios y ejemplos</b> . . . . .	<a href="#">e0</a>
Aplicación de generadores rítmicos . . . . .	<a href="#">e1</a>
Fusión rítmica . . . . .	<a href="#">e2</a>
Concepto de <i>estilo</i> rítmico . . . . .	<a href="#">e3</a>
<b>Notas</b> . . . . .	<a href="#">e5</a>
Conceptos generativos rítmicos . . . . .	<a href="#">e6</a>
Ejercicio de conceptualización rítmica . . . . .	<a href="#">e6</a>
Índice alfabético. . . . .	<a href="#">e28</a>

# Introducción

(pendiente de revisión -7 de marzo de 2021-)

## Antes de empezar (a modo de justificación...)

El texto de esta ficha, aunque posteriormente revisado y reajustado, podría decirse que, en principio, ha sido *estructuralmente* improvisado 😰. A pesar de la aparente dispersión en la distribución de los contenidos, estos se enlazan y cohesionan al ser tratados (desde una misma perspectiva funcional) como distintos aspectos de un mismo *tema*:<sup>1</sup> **Aspectos temporales en la improvisación**. La lectura zigzagueante (ya explicada en otras fichas...)<sup>2</sup> trata de representar (o por lo menos no trata de evitar) un acercamiento al pensamiento de planos (capas, niveles...) simultáneos y (al *estilo* conexiónista...) paralelos (donde se desenvuelve la improvisación...), y donde los *límites* entre ellos pueden ser cruzados (*zigzagueo arriba-abajo*)<sup>3</sup> de forma que el foco de atención (hilo conductor...) sea móvil, sin perder la cohesión (a pesar de poner a prueba la memoria operativa del lector...): a modo de iteración inclusiva 😳 (improvisando sobre [dentro de...] la improvisación, en este caso *rítmica*), tratando de diluir dicha idea *arriba-abajo* (o viceversa...), evitando las connotaciones asociadas con jerarquías de valores, buscando una idea más *transversal* donde el pensamiento *fluya* entre planos paralelos (para-lelos? 😅) sin evitar (inhibir) los (*naturales*...) elementos *desviadores* (por algunos considerados *errores* de atención...), como el que acaba de ocurrir al principio de la línea anterior (🤔), que serán procesados como puertas a esos mundos (también *paralelos*)<sup>4</sup> a los que el improvisador difícilmente se podrá resistir explorar...

<sup>1</sup> Lo que evidentemente no evitará la posibilidad de eventuales incoherencias...

<sup>2</sup> Así como la continua (y sucesiva) inclusión y anidamiento (intercalado) de ideas entre paréntesis, que tratan de representar dicho procesamiento en paralelo (ver ficha [Patrones gestuales](#): segunda nota al pie de la primera página), o, por no hablar de los puntos suspensivos..., las múltiples separaciones (mediante el signo de *gui-ón*) que intentan hacer ver (gráficamente) cómo las ideas pueden percibirse (a menudo *automática-mente*... 😅) como agrupamientos de patrones significativos a partir de los cuales el improvisador (consciente o inconscientemente 😳) podrá bifurcar (-) el (su) *camin*o, desviándose (desviando la atención...) de este, al no tener (buscar, querer...) más objetivo (*objeto*) que el *proceso* (en sí) de descubrir nuevos caminos, caminos que, en un determinado *momento*, podrá compartir (solo o acompañando...) con un determinado *público*, lo que nos llevaría a otro tema (otro *camin*o)...🚗...

<sup>3</sup> Y *antes-después*...

<sup>4</sup> En este momento (sin necesidad de perder la *coherencia*...) ya nos habríamos apartado del camino a causa de ese elemento *desviador* (*error*...!) entrando en otro plano *iterativo*, como en el que acabamos de entrar (sin darnos cuenta...?), pero lo curioso de estos *desviadores* sería cómo se activan de forma *contextual*, lo que explicaría por qué no lo hemos advertido la primera vez que aparece en el texto (comienzo de línea 7 del primer párrafo) y sí se (nos-me?) aparece (activa) posteriormente (🧐?). ¿Dependerá del bagaje imaginario de cada improvisador-lector?, o los propios *términos* (ideas, conceptos, proposiciones...) tendrán vida in-dependiente (*propia*? 😳) que se activa al acercarse (acerclarlos...) unos a otros *llamando* (a) la atención del improvisador para indicarle el-un (nuevo) camino... Y si (por casualidad) es (o fuera...) el improvisador quien los controla, ¿por qué a menudo (este) siente que se coloca, fuera de sí, poniéndose, como si externa-mente se estuviera viendo improvisar 😅? Para tratar de aclarar un poco la cuestión se puede consultar también (ya que uno ha sido capaz de llegar hasta aquí...) 😅 la ficha [Patrones gestuales](#) (punto 6 de la página 24).

## Algunos aspectos *temporales* de la improvisación:

Sin entrar en consideraciones de carácter más teórico-especulativas,<sup>1</sup> los siguientes ejercicios tratan (desde un punto de vista funcional)<sup>2</sup> el tema rítmico (y demás aspectos *temporales* asociados) en relación con los procesos generativos dentro de la improvisación, analizando algunas de sus implicaciones prácticas: restricciones (temporales) de la *atención* (límites del bucle fonológico en la memoria operativa...)<sup>3</sup>, limitaciones cognitivas generales del procesamiento temporal (como, por ejemplo, el tiempo de activación -*latencia* de respuesta-<sup>4</sup> conceptual y motora), anticipación, retrospección *reexpositiva* (a medio y largo plazo) y retroalimentación (a corto plazo: *feed-back* y *feed-before*), velocidad en la transmisión de información, automatización y activación (implementación...) de patrones temporales ya pre-establecidos (por ejemplo, la aplicación de un patrón rítmico -ya sea memorizado o generado al *momento*- a uno melódico: *fusión rítmica*...),<sup>5</sup> generación (y activación...) de patrones rítmicos en *tiempo real* (GPRTR) 😊, fluctuaciones temporales y recursos rítmicos (aceleraciones, anticipaciones-retardos en los desplazamientos rítmicos, *detenciones* temporales, *reducciones* rítmicas, etc.), etc.<sup>6</sup> 😞

<sup>1</sup> Del tipo de las tratadas en libros como *Meter as Rhythm* (1997) de Christopher Hasty, *Psicología del Ritmo* de Paul Fraisse (1974, 1974 castellano), etc.

<sup>2</sup> Las propias características funcionales del acordeón desde el punto de vista interpretativo (tanto sus posibilidades como sus limitaciones...), especialmente sus características acústicas más *distintivas*, serán las que definan (en el presente contexto) su potencial rítmico: manuales *únitonos* (no confundir con *únisonos*...), control dinámico mediante el antebrazo-fuelle (especialmente en las modalidades instrumentales acústicas...), aspectos tímbricos como la latencia -y *bending*- en las fluctuaciones armónico-tonales (curva envolvente...) de los ataques, especialmente en lengüetas grandes, o como las *pulsaciones* dinámicas (no confundir con las *tonales*...) generadas por los desfases de ondas de los *únisonos* ligeramente desafinados, etc. Ver algunos ejemplos perceptivos que dichas características distintivas implican (MII): [página e19...](#) Ver también algunas características acústicas, interpretativas, gráficas, etc. en obras como *Anatomic Safari* (1967), *Phantasmagorien* (1985) y similares...

<sup>3</sup> Como la capacidad de almacenamiento para mantener *activos* en la memoria (*temporal* de trabajo) determinados patrones o motivos rítmicos, disponibles y *accesibles* para ser *activados* (a nivel motor) en un contexto temporal (y *momento*...) determinado.

<sup>4</sup> La *latencia* de respuesta podrá convertirse (como recurso generativo) en un espacio temporal que sirva de base para la *integración* de cualquier *idea* (supuestamente interesante...) que acaba(e)mos de oír (*interna* o *externa-mente*), *incluyendo* algún parámetro de la misma (ritmo, contorno melódico, etc.) en nuestro discurso, no *copiando* (*no copiarás...* 🙅) la propia idea (recurso poco recomendable además de técnicamente complejo por la dificultad que supone el tener que montar de forma repentina un *esquema motor* en tiempo real...) sino *fusionándola* (distorsionando, modificando, transformando, filtrando, variando, etc. alguno/s de sus componentes), temporalmente desfasada (retroalimentada...) en el fluir de la improvisación.

<sup>5</sup> Por usar algún término para este proceso, de momento (mientras aparece alguno que se ajuste mejor a la idea...) llamaremos *fusión rítmica* a esta ritmificación melódica (tonal...), definida (y entendida) aquí como cambio de *sentido* (*significado*) de una idea melódica (o un contorno melódico *arrítmico*...): integración temporal de una *serie* (como *sucesión*...) de tonos donde un patrón rítmico se despliega por esta (implementación temporal, integración rítmica, etc.), dando un valor temporal (*temporalizando*, integrando temporalmente, etc.) a cada uno de los sonidos de la misma, ver páginas [e18](#), [e17](#), [e20](#)..., y ver enlaces de ejemplos relacionados con el concepto en las [Referencias](#) citadas en la página [e24](#).

<sup>6</sup> Por supuesto, los límites *interpretativos* de una obra *improvisada* (si se puede hablar de *interpretar* una improvisación...), así como los límites interpretativos de la *reproducción* de una obra escrita (*fijada*), estarán en función de las limitaciones y capacidades perceptivas y comprensivas de cada individuo, sea *intérprete*, *improvisador* o -u- (en último caso), *oyente*...), *limitaciones* que *eufemística-mente* algunos profesores (*motivadores*...) llaman *capacidades* mientras otros

La complejidad del tema, así pues, aconseja tomarlo con calma (dándole *tiempo*...) para poder analizar y ordenar los diversos contenidos resultantes de la aplicación práctica de dichos aspectos temporales, en función de los distintos objetivos que nos vayamos planteando: definiendo y adaptando funcional y conceptualmente su aplicación (implementándolos...) dentro de la improvisación.

Aunque (en este contexto temporal) tanto *improvisación* como *interpretación*, son procesos globales que integran simultáneamente sistemas funcionales y procedimientos cognitivos *multimodales* (conceptuales, semánticos, auditivos, visuales, motores, etc.), a la hora del *análisis* y de la *práctica* (ya sea desde la perspectiva de comprenderlos *prácticamente* o practicarlos *comprendivamente*), conviene analizar por separado (individual e independientemente) cada componente y cada parámetro implicado en los ejemplos incluidos en estos ejercicios, con el fin de simplificar los esquemas y contenidos activados de una manera manejable y funcional: por ejemplo, podremos abstraer desde un aparentemente simple<sup>7</sup> *patrón rítmico* que genera una melodía a partir del desarrollo de una serie (*fusión rítmica*), como en el ejemplo de la [página e18](#), o el, no menos *simple*, esquema *isorrítmico* o *isométrico* de un preludio de Bach,<sup>8</sup> y podríamos también analizar como parámetro (contenido) independiente, la *textura* de la sección rítmica que sustenta y contextualiza una impro-

(des-motivadores...) invierten *disfemística-mente* los conceptos: *capacidad de poder tocar* cinco sonidos con cinco dedos  o *limitación de no poder tocar* más que cinco (seis...) sonidos con cinco dedos . De ahí el reto imaginativo al que se tiene que enfrentar el *improvisador-compositor* cuando quiere (o necesita...) que suenen seis (o doce...) sonidos con cinco dedos: ¿dónde está escrito que solo se pueda tocar el instrumento con el extremo de los dedos? El improvisador-compositor tendrá que deshacerse de (de-construir) muchos *prejuicios* (por mucho principio mecánico y biométrico que se quiera argumentar...), rompiendo con la inercia y fijación conceptual de la *simple* idea (académico-interpretativa...) de lo que es un *dedo*, re-descubriendo (re-conceptualizando...) que un dedo (como *interfaz* extensiva de nuestro cerebro...) es algo más que la punta de su yema... (al igual que Marc Singla -hablando del tema:  - ha *deconstruido* el concepto de *tortilla de patatas*) .

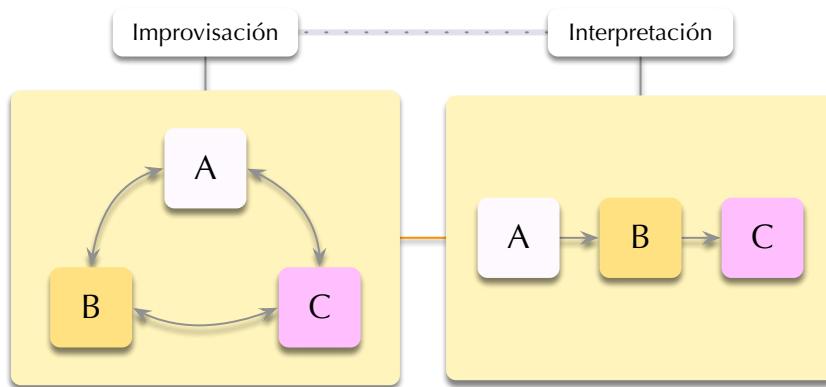
Tanto el intérprete (*reproductivo*...) como el improvisador (*generativo*...), pues, tendrán que conocer bien los márgenes de estos *límites de sus capacidades* (ya sean conceptuales o motoras...) si no quieren convertir, tanto la reproducción de una obra (partitura...) en una mera *transcripción* mecánica de la misma (en lugar de una verdadera interpretación *comprendivo-expresiva*), como producir una *improvisación* llena de *ruido* (lo que para un improvisador serían ideas *re-conocibles*, *pre-concebidas*, etc.). Así, por poner un ejemplo, para una interpretación *correcta* del procesamiento rítmico (en este caso *mental*...) de los compases de *silencio* (no por ello menos *musicales*...) que figuran en la sección rítmica del inicio de ([Music about Life](#)) esquematizada en la página [e4](#) (imaginemos esta introducción como la transcripción *notada* de una improvisación grabada...), el intérprete tendrá que tener en cuenta no solo sus propias limitaciones (capacidades...) interpretativas (perceptivas y técnicas, además de las mecánico-acústicas de su instrumento: como la latencia de respuesta *-limicapacidades...* jeje- de sus lengüetas...), sino las limitaciones (*límites*, para los más susceptibles...), ahora convertidas en *capacidades* perceptivas, del *oyente experto* (no confundir con el *público general*...) a quien vaya dirigida su interpretación (y no me estoy refiriendo aquí a las *limicapacidades*, pongamos por ejemplo, de los miembros de un típico *heterogéneo tribunal de conservatorio*, ni a la opinión *incidental*, no por eso menos importante, de un público *accidental*... (que casualmente *pasaba por allí* mientras sonaba la obra...), sino a un *hipotético* verdadero público experto (por muy poco *rentable* que este (a diferencia del *gran* público) le pueda parecer a muchas (multinacionales) discográficas...): aquel que además de conocer el instrumento ha estudiado y conoce la obra en cuestión...) alguien con la suficiente capacidad de escucha *comprendiva* para poder *valorarla*, o en una inusual y extraña situación circunstancialmente extrema, como la que, por desgracia, tanto se da en determinados estamentos de la enseñanza y crítica musical: *juzgarla* (no confundir con *valorarla* ni *evaluarla*...).

<sup>7</sup> No tan simple si analizamos el *contexto métrico* donde se implementa dicho patrón, así como la relación entre el número de *unidades rítmicas* (11) y tonales (12), y su consecuente desarrollo melódico: [ver página e17](#).

<sup>8</sup> Por ejemplo el *trillado* [BWV 846](#)...

visación melódica en una pieza (improvisación...) de jazz estilístico, o filtrar el *tipo* (los límites) de aleatoriedad en la *densidad* rítmica de una improvisación *libre* colectiva 😊.

Extraer el componente temporal (rítmico...) de la música para poder analizarlo y entender su (in-dissoluble...) función (integración...) dentro de la misma, será pues un primer objetivo de quien quiera desarrollar su habilidad rítmica (*temporal...*) para improvisar: oír, definiendo y ajustando el *filtro temporal* de la música: oír *rítmica-mente, temporal-mente...*<sup>9</sup> Analizar estos parámetros y componentes (temporales) de manera aislada facilitará su manejo conceptual de forma que puedan integrarse más comprensivamente con otros parámetros (melódicos, armónicos, tímbricos, etc.), a la hora de entender globalmente tal integración funcional dentro de la improvisación (y, de paso, en la comprensión general de la propia música...). Así pues, de momento (en principio...) empezaremos (temporalmente...) a partir de lo que podríamos considerar como improvisación (puramente...) *rítmica*, desde una perspectiva conceptual y funcional.



*Interpretación vs. improvisación: dos perspectivas (complementarias...)*

### Componentes rítmicos (desde su perspectiva funcional dentro de la improvisación)

Una vez definidos los aspectos temporales más generales de la improvisación con el fin de crear un marco de trabajo conceptual en el que movernos, podremos analizar sus componentes básicos desde dicho punto de vista funcional: *acentuación, duración* (valores: sonido-silencio), integración ( fusión...) de tales parámetros en agrupamientos de patrones temporales (esquemas métrico-rítmicos), etc.

### Algunas consideraciones (a modo de pequeñas improvisaciones reflexivas... 😊)

La concepción del ritmo (y del tiempo) no tiene por qué ser necesariamente igual para el intérprete (*reproductor*) que para el improvisador (*generador*), el primero tiene que conceptualizar (re-conceptualizar...) lo que le viene dado (escrito) mientras que el segundo tendrá que crear (o re-crear...) el ritmo en función de distintos parámetros contextuales (aunque a veces, a la inversa, serán estos parámetros los que se condicione en función del ritmo...), quizás bastará con un mínimo de elementos para que la improvisación sea puramente (literalmente...) *rítmica*: dos simples sonidos (iguales o diferentes...) articulados (improvisados) rítmicamente entre ambos manuales, por ejemplo, o una improvisación tipo (estilo...) *código morse*: un único elemento (parámetro) sonoro (tono...) con un

<sup>9</sup> Ver algunos [ejemplos...](#)

patrón de binario en relación 1/3 -corto/largo-...), un ritmo improvisado (tímbriamente...) mediante el cambio (rítmico) de registros (tímbrico) mientras se mantiene pulsado un único sonido, o, forzando un poco las cosas, ¿por qué no?, una improvisación a partir del (emocionante...) anacrúsico ritmo ternario del corazón (no confundir el patrón rítmico (del *latido*) con la (su) *pulsación*)...<sup>10</sup> Puesto que estas fichas están pensadas para (entre otros objetivos...), por decirlo de alguna manera, contribuir a *reciclar* intérpretes 😳 en improvisadores 😅<sup>11</sup> (sin que por ello vayan a dejar de ser ni menos ni mejores intérpretes, más bien al contrario...), tales intérpretes deberán re-conceptualizar (al igual que otros conceptos musicales...) algunos aspectos temporales, desbloqueándolos (o ampliándolos...) para que el *paso* (en principio *bidireccional*...) de la interpretación a la improvisación se realice de forma fluida y *liberalizadora*. Para ello el intérprete también deberá re-plantearse algunas otras cuestiones musicales más (de fondo *ideológicas*...), que le permitan reciclar (*liberar*...) todos los recursos interpretativos (conceptuales y procedimentales...) de que disponga, para *convertirlos* y poder aplicarlos (como base de conocimiento) en la improvisación, de ahí que muchos ejercicios propuestos partan de ejemplos tomados del repertorio estándar propio (original...) del instrumento.

### Definición de conceptos en los procesos generativos (desde una perspectiva rítmico-temporal):

Imaginemos que tenemos que improvisar a partir de determinados *conceptos* (a modo de activadores de procesos generativos): unos nos parecerán abstractos, ambiguos, difusos, etc., y otros más precisos y claros, concretos, definidos, etc. Los podremos ordenar o clasificar como claros-difusos, concretos-abstractos, por el grado de implementación musical, por las connotaciones asociadas (emocionales, descriptivas, de carácter, estructurales, etc.), etc. Será distinta la improvisación generada por el concepto de *sucesión* que por el de *pulsación*, el de *regular* (previsible) que el contrario, *irregular* o *aleatorio* (menos previsible), el de *rítmico* que el de *arrítmico*, etc. Unos los interpretaremos como más *libres* o *abiertos*: seguramente improvisaremos con más libertad al oír (o pensar...) *ritmo ternario* que al oír *ritmo cardíaco*. También unos los interpretaremos con más connotaciones socio-culturales y otros más individual y subjetiva-mente. Pero si oímos, por ejemplo: *sucesivo, continuo y rápido*, cada concepto se contextualizará (se verá influido y co-accionado...) por el siguiente creando una construcción (mental) que formará una *unidad conceptual*, pudiendo ser tan compleja como queramos imaginar, haciéndose cada vez más definida (rígida...) y también limitando más los márgenes de libertad (de acción...). Podemos decir (o pensar) simplemente: *improvisa* (sin ningún adjetivo que lo condicione, ni siquiera el de *libremente*...), o podemos pensar una serie de instrucciones (concep-

<sup>10</sup> Imaginemos variantes del primer ejemplo en la página [e15...](#) o de la introducción (con dos acordes) en la página [e16](#), o, ya puestos, imaginemos un fragmento improvisado (con el fuelle...) al *estilo* del ejemplo en la [página e4](#), o, para los más arriesgados 😎, una textura improvisada similar al ejemplo de la [página e24](#)

<sup>11</sup> Y no al contrario. ¿Qué interés puede tener un *improvisador* (el que crea improvisando...) en interpretar las obras de un compositor si puede *interpretar* las suyas propias al improvisar? Si algo (como, por ejemplo, el resultado de algún procedimiento compositivo...) le gusta de una obra ajena seguramente tratará de integrar tal procedimiento (y no el resultado plasmado en la obra: recuerda ...no copiarás 🙏...) en su catálogo (base...) de recursos (generativos...), probablemente más como un recurso estético que pueda incorporar en una improvisación que como idea musical en sí (¿Quién prefiere pájaro en mano a ciento volando...?). Será muy consciente del riesgo de que su estilo se identifique con cualquier improvisación estilística, nada mas horrible para un improvisador: ser considerado un *intérprete* de un (otro) improvisador... 😱

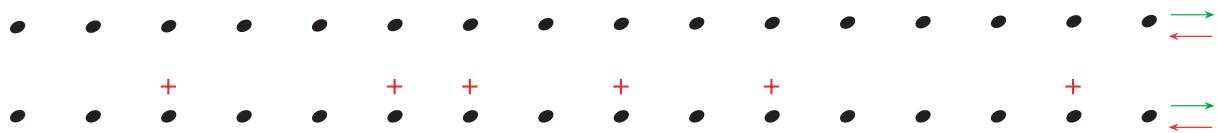
tuales...) tan detallada-mente definidas (suponiendo que nuestro vocabulario e *ideario* musical nos lo permitiera...) como cualquier *partitura* (o grabación...) de música *concreta* donde se *fundan obra* y *partitura*, dejando sin sentido el concepto de *interpretación*: la obra es lo que suena, y viceversa.... Entonces, si la *unidad conceptual* sobre la que improvisamos dice, supongamos por ejemplo: **1** toca *puntillísticamente* (breves *puntos* de sonido...),<sup>12</sup> **2** *sucesivamente* (no simultáneamente...), **3** *distribuidamente* entre los manuales (alternando -espacializando...- sucesivamente los *puntos* de sonido entre ambos manuales) y **4** creando una textura que gradualmente (progresivamente...) adquiera más *densidad* sonora, y, supongamos también, que esta *unidad conceptual* que podríamos sintetizar (agrupar como una *unidad de activación generativa UAG* 😊) llamándola, por ejemplo, *textura puntillística de densidad progresiva (TPDP)* 😊, la activamos en varios *improvisadores* (virtuales -programados- o reales -auto-programados y auto-programables-...), entonces (*supuesta-mente*) podremos observar cómo los *márgenes de definición* (márgenes *interpretativos*...), cambian y varían, produciendo diferencias significativas en el resultado (proceso...) de las (distintas...) *improvisaciones* (aunque se generen a partir de un mismo *principio* -generativo- o *unidad conceptual*), pudiendo diferir unas de otras (tanto cuantitativa como cualitativamente...) debido no solo a la *interpretación* de cada *componente conceptual* de esa *unidad de activación (UAG)* 😊, sino al cambio de *definición* de cada concepto al ser combinado (y condicionado...) por los demás; por ejemplo: el concepto de *punto* de sonido al *fusionarse* con un grado de *densidad suave* podrá inducir a producir sonidos individuales (de una sola nota...), mientras que si la *densidad* crece los sonidos simples podrán convertirse en grupos (intervalos armónicos, bloques, conglomerados, 🍇, etc.) de dos o más sonidos pudiendo ser (progresivamente, según aumenta la *densidad*...) más graves y más cercanos temporalmente (perceptivamente más rápidos...) de forma que el concepto de *punto de sonido* podrá *transformarse* según se integre y contextualice con los demás (*definiéndose* y *haciéndose* -contextualmente- *significativo*... 🍇🍷😊). La energía y complejidad acústica, así como la *densidad sonora* (en el sentido de cantidad de información percibida por unidad de tiempo) junto con la *variabilidad* de parámetros interpretativamente *abiertos* (menos o no-definidos...) de esta textura *puntillística*, serán recursos de los que el improvisador podrá echar mano a la hora de *adaptar* esta textura (como un esquema *disponible* y -con la práctica- *accesible*) dentro de una improvisación, de la misma forma (o de forma similar, para no herir susceptibilidades...) que lo hará un compositor al com-poner (poner-con...😊) una idea musical en la que quiera integrar dicha textura. Nos podemos hacer una idea más clara a partir de diferentes ejemplos de (podríamos considerar...) texturas *puntillísticas* alternadas entre manuales (TPAM 😊): [Phantasie 84](#) de Jürgen Gantzer, de Erkki Jokinen y [Trama concéntrica](#) de Jaime Padrós, tan características del instrumento.

---

<sup>12</sup> El concepto *puntillístico* (al igual que los demás conceptos) podrá tener un distinto *grado de definición* en función del *bagaje conceptual* del improvisador y el *momento contextual* donde lo active, por ejemplo, este punto **1** podría *definirse* así: toca una *textura puntillística* (breves *puntos* de sonido...) *homogénea* y tonalmente (serialmente...) *aleatoria* (con parámetros de sonoridad similares: tono, intensidad, timbre, etc.), con lo que el resultado sonoro de esta *reconceptualización* (ajuste de la *definición* a un contexto sonoro determinado...) sería potencialmente muy diferente del resultado producido por la *definición base*: toca (simple-mente) *puntillísticamente*. Según defina sus conceptos, el *rol* del improvisador se acercará más al del compositor, pero, por suerte (o, para algunos, por desgracia...) el proceso *definitorio conceptual* (contextual...) del improvisador se verá restringido por las limitaciones que impone el *procesamiento en tiempo real*, lo que permitirá el grado suficiente de *incertidumbre* (abriendo la puerta a lo *imprescindible*...) tan necesaria para asumir la arriesgada toma de decisiones en la búsqueda *improvisada* (a diferencia de la búsqueda *pre-meditada* o, a veces, pre-determinada del compositor) de la originalidad creativa.

**Acentuación:** la Intensidad (*dinámica*) como parámetro estructurador en la organización temporal.

La *dinámica* (desde la perspectiva de relación de *intensidad* entre los sonidos)<sup>13</sup> pone de relieve (en el contexto acústico de la lengüeta libre...) el componente *multimodal* del ritmo, implicando dos parámetros: *intensidad*<sup>14</sup> y *timbre*.<sup>15</sup> El efecto discriminador de la acentuación dinámica (sonidos con o sin acento...) nos permitirá estructurar una simple pulsación en esquemas rítmicos, facilitando la percepción y conceptualización de su organización temporal: patrones sucesivos, regulares, aleatorios (no repetitivos...), progresivos, etc. Así, con el simple parámetro de la *intensidad* (y sus gradaciones *dinámicas*...) podremos convertir una estructura rítmica *regular* en una *aleatoria*, disponiendo como recurso conceptual un simple generador rítmico (dinámico...), por ejemplo:



La dinámica como motor (generador) rítmico de la pulsación

El símbolo **+** podrá representar (en el contexto de la *improvisación*, no así en la *interpretación* donde las ideas suelen estar *soldadas* en el tiempo...), además de la acentuación dinámica, cualquier otro parámetro o proceso sonoro, generativo, interpretativo, etc. (cambio de articulación, sustitución, prolongación, etc.).

El concepto de *pulsación*<sup>16</sup> como elemento básico de organización (referencial...) temporal activará desde los esquemas auditivos *naturales* más simples (como el *tic-tac* dinámico-binario que podemos percibir al *oír* la regular pulsación *isodinámica* de un reloj...) hasta complejos sistemas temporales

<sup>13</sup> Ya sea métrica, de fraseo, conceptual-expresiva, etc.

<sup>14</sup> Ver [fraseo dinámico...](#)

<sup>15</sup> Ver como afecta la [envolvente de ataque](#) de los sonidos acentuados en la percepción del timbre. Y piénsese en el timbre como generador rítmico: simplemente, por ejemplo, cambiando (rítmicamente) de registros mientras se mantiene un sonido, o alternando (espacialmente...) un mismo sonido entre ambos manuales (donde el proceso perceptivo se hace más complejo al estar combinados (integrados) tres parámetros sonoros: *intensidad*, *timbre* y *espacialidad*...).

<sup>16</sup> Desde la perspectiva de la improvisación (en su connotación de *libertad* interpretativa...) será conveniente ampliar (al igual que otros conceptos musicales) la noción de *pulsación*: una definición donde las unidades podrán ser algo más complejas (elaboradas...) que un simple y metronómico sonido repetitivo (en principio cualquier patrón que pueda ejercer su *función*: ¿podríamos hablar de pulsación métrica, el compás como pulso?, ¿podríamos diluir los límites conceptuales entre ritmo y métrica?, etc.), y donde su fluir no tendrá que ser necesariamente regular sino que la (su) *regularidad* podrá fluctuar temporalmente, como, por ejemplo, *acelerarse*, *retardarse* o *irregularizarse* aleatoriamente, pudiendo crear patrones rítmicos que a su vez puedan transformarse en unidades de una *nueva pulsación*, re-convirtiendo esta (re-conceptualizándola...) en algo vivo que permita cambiar su *función* (como valioso recurso generativo de la improvisación...), evitando convertirla en una artificial rígida y tediosa malla métrica temporal (a modo del *pulsar* de un *cursor* de entrada de texto que regulara el pensamiento de lo que va a ser escrito...) que tanto *gusta* a la música *comercial*, transformando la *música* en *música* (o *algo*...) *funcional* (o *dis-funcional*...), de la misma manera que una pintura o

a partir de los cuales organizaremos y conceptualizaremos el *tiempo* (musical...): sucesión (como organización temporal...), regularidad, aceleración, densidad rítmica, agrupamientos (perceptivos y motores...) de patrones rítmicos, etc.

**Métrica:** como patrón estructural capaz de generar texturas temporales (improvisatorias...)<sup>17</sup>

Patrones rítmicos de acentuación (conceptual-intencional-expresivo-gestuales<sup>18</sup> o acústico-auditorio-sonoro-perceptivos): rítmico-dinámicos, rítmico-métricos, anticipaciones, retardos, desfases (interacciones) rítmico-dinámico-métrico-temporales: politemporalidades, polimetrías, polirrítmias, etc.

Ritmificación melódica (*fusión rítmica*).<sup>19</sup> Ver notas 5 y 7 (páginas i1 e i2).

un libro pueden convertirse en objetos ornamentales cuya función es simple-mente decorar una pared o una librería... Así pues, al igual que la sociedad puede convertir un objeto artístico en un objeto (*algo...*) superficial (decorativo...), el improvisador (para algunos, *artista...*) podrá convertir un objeto (aparentemente...) superficial en uno artístico, y además podrá solucionar el problema subyacente (al *objeto...*) tratando de convertir éste (la noción de *objeto*, base del problema...) en un *proceso*, para que seguidamente la (nuestra...) sociedad (consentida-mente abducida por los *objetos* de *consumo...*), vuelva a transformar dicho *proceso* (mediante, por ejemplo, una simple *instantánea* sonora -digamos grabación...- del mismo...) *cosificándolo* en un nuevo *objeto*, y así, siguiendo el ciclo, a día de hoy, podemos ver cómo en demasiados centros de aprendizaje musical (también llamados Conservatorios...) se siguen reflejando (en sus guías didácticas principal-mente...) los confusos e *interesados* (que no siempre *interesantes...*) dilemas sobre si el *proceso* artístico puede considerarse (o sea, ser *valorado* y *evaluado* como) un *objeto* artístico (en sí mismo...), preocupándose más de *adaptar* sus alumnos al mundo (musical) presente (que tanto critican...) que enseñarles a (cómo...) transformarlo en un futuro...

<sup>17</sup> La métrica (ampliando también la habitual concepción simplista de *compás...*) será considerada aquí como una textura rítmica generativa, un patrón rítmico de referencia *temporal* (un nivel más complejo de *pulsación*, como se ha visto en la nota anterior), susceptible de entrar en la misma dinámica improvisatoria que las ideas generadas rítmicamente a partir de su interacción con dicha base temporal: el improvisador puede improvisar *rítmicamente* sobre una textura métrica de fondo al igual que puede improvisar *métricamente* sobre una estructura rítmica convertida en referencia temporal (invirtiendo, o transformando, las funciones *temporales* entre *fondo* y *forma*: *métrica* y *ritmo...*) y generando esas estéticas y divertidas paradojas perceptivas de ambigüedad al querer distinguir (o diferenciar...) auditivamente entre *ritmo* y *métrica*.

<sup>18</sup> La expresión gestual (nada que ver con la *gesticulación* interpretativa...), como elemento visible de la interpretación musical pone en cuestión la *audibilidad* de una obra en la que intervienen recursos visuales integrados con una función expresiva (comunicativa...), creando un tipo (estilo, género...) de música para *ver* interpretada, o música para *oír visualmente*, o simplemente música *audiovisual*. Pero para entender (*ver*) de forma más clara esta cuestión sobre la representación multimodal (audio-visual) de la música, puede bastar con (*visoescuchar...*) un simple ejemplo: [\*Quasi neolibertamente\*](#) de [\*Uroš Rojko\*](#)

<sup>19</sup> El término *fusión* (conceptualizado aquí como *unión* o *integración* de distintos parámetros, en este caso musicales...) trata de implicar un sentido inter-multi-disciplinar en la concepción musical de la improvisación. La multidimensión de los procesos improvisatorios no tiene por qué limitarse solo al ámbito de la música (ya de por sí multimodal...), por lo que el término trata de representar una concepción *global* del conocimiento (donde las distintas disciplinas pedagógicas, *fisionadas* por la lamentable burocracia administrativo-académica en compartimentos estancos, se perciban integradas e interconectadas...) con el fin de abrir la mente del *intérprete* (potencial *improvisador...*) y reconceptualizar su papel (*rol*) tanto en el campo musical, como en el cultural y (si cabe...) humano. Saber cada vez más de *nada* (camino directo de la *especialización* mal entendida...) no debería ser el objetivo del aprendizaje si no todo lo contrario (saber cada vez más del *todo* integrado...). ¿Un intérprete no puede *hablar, cantar, expresarse corporalmente, etc.* mientras toca? ¿Un intérprete no puede *componer* música mientras toca? ¿Hay alguna razón natural (no ideológica ni socio-económica) para limitar el potencial creativo en la educación humana? ¿Es necesario sacrificar la infancia (o juventud...) de una persona para que no sepa (se le enseñe...) *nada* más (más de *nada...*) que *decir* (con su *instrumento*)

Ritmificación de otros parámetros sonoros (tímbrica, dinámica, estructura-formal, etc.): abstracción metafórica del concepto *rítmico*: connotaciones referenciales, analogías, extrapolaciones, etc.

Ritmificación estructural (el ritmo como estructura/ción formal...): el ritmo a modo del *acontecer en el tiempo* platónico, como abstracción perceptiva que da forma estructural (o estructura formal) a una obra o improvisación: ritmo de acontecimientos (*sonoros* o simplemente *temporales*), estructuración rítmica (relativa) de los elementos que articulan una obra, tiempo (como parte estructural), fragmento, frase, motivo (como unidad conceptual mínima de estructura temporal), etc. Ver algunos ejemplos (macro-micro-estructurales): [Fantasía](#) de Fermín Gurbido, [Toccata No 2](#) de Ole Schmid, Sonata "Et Expecto" de Sofía Gubaidulina: [Bloques motores](#), [Representaciones mentales \(html\)](#), etc.

Texturas rítmicas (el ritmo como textura...): polirritmias, polimetrías, politemporalidades<sup>20</sup>, etc.

### Valores y duraciones:

El concepto de *valor* (duración...) se interpreta aquí como desarrollo temporal del sonido...

La *relación* de este *desarrollo* temporal (como *valor* de duración) entre los sonidos podremos conceptualizarla también como *textura rítmica*, donde los patrones de duraciones (sin necesidad de acentuación aparente...) <sup>21</sup> permitirán ir ordenando el fluir sonoro:

### Silencio (desde el punto de vista rítmico):

Como valor de separación (articulación...) entre los sonidos de un patrón o como valor de separación entre patrones o estructuras formales... <sup>22</sup> Si bien poco hay que decir (lógicamente...) del silencio 😱 (al igual que ocurre con su equivalente en la expresión gestual, poesía, danza...), no ocurre así con sus efectos expresivos, como elemento paradigmáticamente musical, tan importante (también) en la improvisación. Ver [página e13](#)

lo que *piensan* otros (con sus *cerebros*)? ¿No *piensa* más un futbolista obligado por la dinámica del *juego* a tomar decisiones (en tiempo real) ante situaciones imprevistas, con sus propias ideas: o sea, a *improvisar*...? ¿Dónde está la imaginación? ¿Dónde está la emoción? ¿Quién (qué) levanta al público del asiento? ¿Quién (qué) le enciende las neuronas 💥? ¿Quién (qué) le incendia la mente? 🤯

<sup>20</sup> Ver un ejemplo de la función articulatoria del silencio en [deconstructing accordion](#) 🎵 o [Music about Life](#) (página e4)

<sup>21</sup> Aunque probablemente nuestro sistema perceptivo se encargará de incorporar acentos a los sonidos en función de cómo organicemos estos en patrones (conceptualmente manejables), de la misma manera que acentuamos (perceptivamente) los (*ambiguos*) sonidos del reloj (metrónomico) convirtiéndolos en un patrón binario: tic-tac... (o, tac-tic... 😲). Al improvisador le bastará dejarse llevar por estos dos patrones binarios, su combinación, su alternancia con silencios, etc., para que su sistema perceptivo (autónomo...) active su sistema expresivo motor (también en modo -piloto- automático...) para empezar seguidamente a ser *testigo* (externo...) de su propia improvisación...

<sup>22</sup> Dos o más *tempos* simultáneos: ver ejemplos sencillos en obras como [Ins Tal](#) o [Flashing...](#)

## Algunos conceptos rítmico-temporales más (desde la perspectiva de su aplicación en *tiempo real*)

Fluctuación temporal rítmica: de la misma manera que una textura rítmica regular puede ir convirtiéndose gradualmente en irregular o aleatoria, podemos pensar que el tiempo también podrá contraerse o expandirse gradualmente (regular o irregularmente) de forma que percibamos cómo los acontecimientos sonoros que contiene se contraen o dilatan temporalmente: así podremos disponer de dos perspectivas de un mismo concepto-problema: acelerar el ritmo o contraer el tiempo. Ver un ejemplo rítmico de *desplazamiento y reducción*<sup>23</sup> en la [página e20](#): imaginemos la idea (el concepto) gráficamente (visualmente) como si un diseño (en el plano espacial...) lo contraemos libremente deformándolo (rítmicamente...).

Densidad (fluctuación temporal de la densidad-tensión rítmica...).<sup>24</sup> La *densidad rítmica* (cantidad y tipo de patrones que se combinan integrados en una textura rítmica) podrá utilizarse como elemento estructurador (desde un punto de vista rítmico).

Generadores rítmicos: de texturas (rítmicas), temporales-formales (estructuras cíclicas, retrospectivas, acumulativas, metafórico-analógicas,<sup>25</sup> etc.)

Generadores motores: patrones motores como generadores rítmicos: digitación-munuación: correlatividad, alternancia, inversiones (motoras), etc.<sup>26</sup>

Modos (patrones) rítmicos (lejos de los modos rítmicos medievales o de [Messiaen...](#)): pensemos en el breve patrón rítmico (que anticipa un periodo silencioso...) del motor de un frigorífico al entrar en reposo,<sup>27</sup> o el emocionante traqueteo del motor de un viejo *tractor* en *ralentí*, y no digamos la increíble

<sup>23</sup> Puede verse lo que sería un ejemplo de *reducción* en las páginas i3 o i15, repitiendo y acelerando (*contrayendo temporalmente*) los primeros 10 o 14 sonidos (de la página i3), o primeros 15 sonidos (de la página i15), respectivamente (con la posibilidad de cambiar de acorde en los acentos de este último...), hasta convertir cada uno de los ejemplos en un patrón o *unidad rítmica* (manejable conceptualmente...), como *textura* sobre la que superponer una nueva *capa rítmica*, nueva textura melódica, etc.

<sup>24</sup> La *tensión rítmica* podrá integrarse con la dinámica, tímbrica, armónica, etc., pudiendo convertirse en un elemento más para jugar rítmicamente: pensemos 😊 en el ritmo de tensiones (dinámicas) gradualmente creciente que se genera, a partir del contexto introducido con la superposición (tonal) acumulativa de la introducción previa..., en los cuatro patrones iniciales (tensión-dis-tensión/movimiento-reposo) de la [Trama concéntrica](#) (variaciones) 😊 y cómo lo resuelve (paradójicamente) acelerando la dis-tensión (el reposo...) con un trémolo (bellow-shake), invirtiendo *funciones*: creando tensión a partir del reposo... 😱

<sup>25</sup> Desde analogías simples como *ritmos de tren* (Wolmer, Fancelli, etc.) hasta, más complejas, como [Torcal op. 32](#) de [Enrique Igoa](#) (como un ejemplo de descriptivismo analógico de procesos geológicos).

<sup>26</sup> Ver la ficha [Patrones gestuales...](#)

<sup>27</sup> De la misma manera que el breve sonido (percusión...) del inicio de [deconstructing accordion](#) anticipa los 8 segundos (*immobilissimo...*) de espera, reforzando (y, de alguna manera, haciendo consciente...) el papel contextualizador del silencio como iniciador de una improvisación (u obra...) y como *activador* de procesos perceptivos (y comprensivos...), ya sea en la percepción interna de la post-imagen auditiva de lo que acabamos de escuchar (especialmente en los *finales...*), facilitando la articulación y comprensión de la (una) estructura de ideas (digamos, la comprensión de las ideas como una estructura organizada...), o bien creando (mentalmente) la incertidumbre (estética...) a través de una (*de-*

polirritmia (politímbrica) de una máquina mezcladora de cemento (hormigonera)<sup>28</sup>; cualquiera de estos patrones temporales, como muestras de la infinita variedad rítmica de nuestro entorno (desde el más simple al más complejo, desde el más natural al más artificial), pueden ser conceptualizados desde la improvisación, como *modos rítmicos*; no habrá más que *implementarlos* acústicamente a partir de las posibilidades sonoras del instrumento (fuelle, lengüetas, registros, sonidos percutivos, etc.) y convertirlos en ideas musicales (material sonoro) para improvisar, o en patrones (modos) generativos a partir de los cuales desarrollar ideas: modo (estilo) *hormigonera?* 😊

Progresiones rítmicas (ver un ejemplo en la Sonata-fantasía de Normand Lockwood)<sup>29</sup>

Micro-macroestructuras temporales<sup>30</sup>

Interacción sonido-silencio como generador rítmico...<sup>31</sup>

Etc.

Los distintos parámetros temporales podrán añadirse y combinarse progresivamente (idea por desarrollar...):

1 Pulsación (a partir de sonidos, no producidos necesariamente por lengüetas...)<sup>32</sup>

2 Pulsación + combinación de valores: subdividiendo o ampliando los elementos de la pulsación sin que esta desaparezca (ya sea como idea o como percepción sonora...)...

3 Pulsación + acentuación: posibilidades generativas de estos dos elementos...

4 Métrica (patrones de combinación de valores + acentuación)

5 Métrica: polimetría y polirritmia (adición vs. división...)

seada) expectativa de lo *inesperado* en la improvisación a diferencia de lo *esperado* en la interpretación... El tiempo (duración) del silencio no será necesariamente un valor de su fuerza expresiva, (le) bastarán centésimas de segundo (lo mismo que un guiño...) para encender una emoción... 😊

<sup>28</sup> Instrumento musical *automático* (autogenerativo) capaz de improvisar música de manera autónoma y con *estilo* y *modo* propios... 😊.

<sup>29</sup> Las progresiones (rítmicas) no tienen que ser necesariamente regulares ni unidireccionales como la del ejemplo: [página e18](#)

<sup>30</sup> Ver ejemplos en el apartado *Ritmificación estructural* de la [página i8](#)

<sup>31</sup> Ver apartado Silencio en la [página i8](#)

<sup>32</sup> El improvisador como compositor deberá disponer de un repertorio de recursos sonoros propios de su instrumento con los que poder jugar (ver por ejemplo el catálogo de recursos -como referente histórico- de [Per Norgard](#) en [Anatomic safari](#).

## 6 Generación de texturas rítmicas

### 7 Etc.

#### Cuestiones sobre aleatoriedad e impredecibilidad: 🤖🤖🤖

Lo *imprevisible* no tiene por qué tener nada que ver con lo *incoherente*, 🤔 la idea inesperada podrá integrarse en el fluir de la improvisación simplemente desviando su camino o podrá crear un nuevo camino, el improvisador decide...<sup>33</sup>

Cuando, en un determinado *momento* de la improvisación, predomine la generación automática (motora...) probablemente podrán aparecer ideas imprevistas (en el sentido de que el propio improvisador no sea consciente de -o no *reconozca*.... que pertenezcan a su repertorio base): pudiendo tener la sensación de (*recordar*...) que nunca las había oído (o tocado), en definitiva, que son *nuevas* para él. Podríamos preguntarnos: ¿de quién son esas ideas?; ¿si no son resultado de la intención del *autor*, quiere esto decir que se las ha encontrado?, o bien, ¿han aparecido *contextualmente* de forma inesperada y casual?, o, ¿puede argumentar el *autor* (improvisador) que ha provocado *intencionalmente* (una situación en la...) que pudieran ocurrir ideas *imprevistas*?, ¿acaso ha previsto lo impredecible...? El improvisador ha trabajado con las ideas que forman parte de su conocimiento base (repertorio conceptual, motor-procedimental, material musical, recursos generativos, etc.), sabe qué hacer con estas cuando aparecen (intencionada o automáticamente), pero con una idea *imprevista* (teóricamente) no dispondrá (en dicho catálogo de recursos...) de medios específicos (pre-aprendidos...) para desarrollarla (o trabajar sobre ella...), por lo que tendrá que *improvisar* (inventarse...) alguno sobre la marcha (o emplear recursos genéricos *compatibles*: repetición, variación, combinación, transporte, etc.), si considera que tales ideas tienen suficiente interés (valor...) para ser integradas (incorporarlas...) en el fluir de su discurso. En la improvisación colectiva (entre integrantes que no se *conozcan* o *prevean* demasiado...) las ideas podrán interaccionar (interconectarse...) *imprevisiblemente* entre los componentes (del conjunto) cuando estas (ideas) se quieran integrar en un mismo (único...) discurso *colectivo* y cuando cada miembro permita (o busque...) fusionar las ideas individuales en una inter-acción *colectiva* (inter y auto-influenciable), evitando (individual y colectivamente), o tratando de evitar, lo (ser...) *previsible*, como concepto que choca contra la *creatividad* (o contra la *originalidad*, en el mejor de los casos...) de los procesos generativos. La *experiencia* (bagaje) del público valorará este factor tan importante (la originalidad de lo imprevisible...) de forma que su gran expectativa será que ocurra lo *no previsto* (lo esperado...): lo impredecible-mente imprevisible, aquello (con) de lo que (aún...) no se puede (pensar) hablar, porque no existe. La potencia (poder y fuerza...) de lo deseado: el imprevisible *devenir*... 😊

---

<sup>33</sup> El concepto de *error* 😐 que tanto abruma al intérprete no existe como tal en determinados tipos de improvisación al ser re-conceptualizado como algo *imprevisto* 😅, elemento (deseable) que entra en el juego del improvisador (es fácil oír decir al improvisador: no existe el acto fallido sino el mal resuelto...); cualquier desajuste motor, *lapsus* mental, mosca en la nariz, etc., será asimilado (a partir del placer-motivación que produce el reto de resolver problemas...) como una desviación hacia un *nuevo* camino que llevará a un *nuevo* paisaje sonoro; la experiencia del improvisador, la fluidez de pensamiento y la pre-visión anticipada (anticipación...) de su conducción dará coherencia (y valor estético para el oyente...) al trayecto de moverse de un sitio a otro buscando siempre (el proceso de) descubrir nuevos caminos sin esperar (el *objeto* de) llegar a ninguna parte...

El concepto de *aleatoriedad* es algo más simple de definir. Puede ser *intencional*, buscar ideas y procesos complejos de esquematizar, donde resulte difícil reconocer patrones perceptibles que no sean la propia *ausencia* de sí (ellos) mismos: algo así como tocar evitando cualquier patrón reconocible, nada previsto ni nada previsible... Evidentemente improvisar evitando lo previsible requiere mucha práctica y un estado mental (modo...) *aleatorio* 😊, lo que resulta complejo, para un intérprete (improvisador) que tiene que tener los conocimientos muy bien organizados, incluso en *modo aleatorio* (paradójicamente más controlado y consciente...) donde los esquemas motores (automatizada-mente menos conscientes...) tenderán (en cuanto se les deje un mínimo de libertad, según se desarrolle la improvisación en el tiempo...) a re-ordenarse en esquemas organizados previsibles que el improvisador tendrá que pre-ver, percibir (reconocer...) y evitar, ajustándolos (en tiempo real...), rectificando y transformando (*aleatorizando, randomizando, imprevabilizando...* 😊) el fluir aleatorio sin dejar de tener en cuenta el marco contextual donde se genera (o que genera...) la improvisación, digamos, el contexto *estilístico* donde se genera y percibe la *coherencia* del proceso... En definitiva, el improvisador tendrá que monitorizar esa *tendencia al orden* de su conocimiento (semántico, procedimental-motor, expresivo, etc.), producto de la organización con la que ha asimilado y consolidado dicho conocimiento,<sup>34</sup> inhibiéndola en lo posible mientras, simultánea-mente, tratará de desinhibir los esquemas (principalmente mentales, aunque también motores...) que bloquean la expresión del descontrolado desorden caótico del ritmo, tan importante estéticamente en la comunicación del arte *temporal* (como la música...): nada más (humanamente) divertido (tan emocionante como arriesgado...) que jugar con el control (mental...) y manejo (motor...) de esa conflictiva irracionalidad inherentemente humana en (dentro de) los límites de la incertidumbre, donde se funden (y con-funden) las emociones con el conocimiento (la razón), y de donde fluye la siempre in-esperada e im-previsible solución al conflicto. Véase, como (micro) ejemplo de este planteamiento, cómo (en un proceso *acumulativo...*) Lundquist resuelve (cromáticamente...), en los compases 7/8, la primera frase de su Metamorfosis (obsérvese cómo *pre-para* con la *ampliación*, en el comienzo del compás 6, del motivo final en el segundo tiempo del compás cuatro), 😊 o véase también cómo resuelve Padrós (de forma más perceptivamente *racional...*) la incertidumbre de la primera frase (también *dinámicamente acumulativa...*): ver nota al pie 23, en la [página i9](#).

En relación con los procesos rítmicos aleatorios y sus posibles consecuencias estético-perceptivas en el oyente, se podría hablar del efecto (como concepto estético...) de saturación (saciedad) semántica que estas texturas pueden producir. El improvisador tendrá que tener en cuenta (diríamos andarse con cuidado...) al utilizar (jugar con) este (interesante y peligroso...) recurso generativo que representa la (llamemos) *repetición aleatoria*, teniendo siempre en cuenta su efecto (o mejor dicho sus diversos y a menudo contradictorios o, en el peor de los casos, indeseados efectos...) en el oyente. La saturación semántica que este recurso puede producir perceptivamente (en el oyente) cuando se utiliza sin ninguna función específica (sin buscar ningún objetivo con la misma), puede crear la paradójica ambigüedad perceptiva de convertir (invertir) la *forma* en *fondo* (sintetizando un poco las cosas), jugando con la *involuntaria* percepción natural del oyente, lo que si por un lado puede llevar a inducir a este (el público...) un (estéticamente) interesante esta-

---

<sup>34</sup> O que el sistema socio-educativo le ha hecho asimilar...

do emocional de *trance*, también puede convertirse en un simple efecto (reversible) no deseado, tipo *jarrón de Rubin* auditivo, donde lo esencial (de repente, en un *parpadeo* auditivo...) pueda convertirse en *accesorio* (y viceversa...): imaginemos una improvisación de *gaita* donde una simple melodía es continua y repetitivamente *ornamentada*: el riesgo de saturación (semántica) que quizá provoque en el oyente, hará que este (quizá como mecanismo de defensa neurológico -y estético...- 😱) pueda acabar poniendo atención no en la improvisación melódica sino en el bordón que sustenta dicha improvisación, convirtiendo esta (la improvisación) en una textura de fondo sobre la que (de forma inesperada, inconsciente, involuntaria...) se imponga (superponga) un infinito y (*bocinantemente*) plano (no por ello menos estéticamente interesante...) *ronco* sonido, y donde tal efecto, pueda llegar a ser tan alucinante para el público como indeseadamente frustrante... para el improvisador; o pongamos también por caso, aquel intérprete que saturando de *ornamentación* una pieza o melodía barroca, consiga que el oyente se centre en oír (desviando inconscientemente la atención...) el (enmascarado) *ruido* (tan natural como el de la *respiración humana*...) <sup>35</sup> producido por el mecanismo del instrumento (que pasaría a un primer plano) sobre un fondo de *textura* (como eufemístico *ruido*...) musical. Nada más triste que la *música* (no deseada) convertida en *ruido* cuando el oyente (público...) deja de ser el *referente*...

Puede observarse lo que sería una representación gráfica de esta idea en el estupendo y ejemplar libro editado por el Consello da Cultura Galega (CCG): [Ricardo Portela. De gaiteiro a gaiteiro, transcripciones e análisis](#) (Carlos Núñez, 2020). <sup>36</sup> Ver los interesantes gráficos de sus partituras, como (esquemática...) representación visual de la riqueza sonora de la música *popular* (humana...), paradigmáticamente tan cerca de las grafías sonoras de la música *contemporánea* (también humana...)

<sup>35</sup> Ver un ejemplo de la cuestión en la *Coda* (la página 11) del [Estudio 1984](#), *Coda de interpretación optativa*, como *consideración* hacia las distintas (siempre enriquecedoras) tendencias sobre criterios (acústicos, en este caso...) como la eliminación del (mal llamado...) *ruido* del mecanismo, o sobre el tipo de *afinación* (de las lengüetas), por ejemplo, de un supuesto instrumento técnicamente más *evolucionado*, tendencias que a menudo chocan frontalmente con una realidad donde lo que muchas veces se busca a nivel creativo es justamente lo contrario, un sonido donde habla y respiración estén integrados (donde ruido y sonido se con-fundan), o donde la afinación no tenga que ser necesariamente *temperada*. ¿Cómo ese acordeón (técticamente más *evolucionado*) interpretará las obras de Juan José Eslava, Sánchez Verdú, Jukka Tuensuu, entre otros? ¿Tendrá ese instrumento del futuro que volver a *retranscribir* las obras de los actuales compositores (adaptando sus ideas, con calzador, a ese *nuevo instrumento perfeccionado*...), como ocurre en la actualidad con las obras de Nordheim, Lundquist, Schmidt...? o seremos tan ingenuos de pensar (o creer...) que el instrumento ha tocado techo y llegado a un estado de máxima evolución! 😊

<sup>36</sup> A pesar de la lamentable declaración de principios (desde la perspectiva de la educación *igualitaria*...), con la que se presenta el libro (en el primer párrafo, nada más empezar, del clasista ideológico sello de la presidenta del *Consello*), contradiciendo aquellos otros principios de igualdad que Portela defendía de su instrumento (la *gaita*, como *algo* más *transcendente* que un mero instrumento musical...) respecto a los demás instrumentos musicales. Señora presidenta, en esta vida nadie viene *bañado* por ninguna gracia especial, ni *tocado* por la genialidad, ni nadie nace para ser *inmortal*... (qué *inmoral*...!). Quizá de haber estudiado alguna especialidad artística habría descubierto que el conocimiento (música de *gaita* incluida...) se enseña y se aprende (aunque uno sea *autodidacta*...) de los demás, no del *más allá*. El conocimiento (por lo menos el *humano*...) no se hereda (como el dinero), se adquiere de las personas, ya sea en la *escuela*, en la *calle*, *barrio* o *país* donde uno tenga la suerte (o la desgracia...) de venir al mundo.

Se puede respetar la opinión personal de cualquiera, pero cuesta mantenerse callado cuando es la presidenta (cabeza portavoz representante) de un organismo como el CCG quien opina, dada su responsabilidad y la transcendencia (pedagógica y humana) de un mensaje difícil de justificar. 😥 Uno siempre se olvida de por qué hay que saltarse las inevitables *presentaciones* (normalmente llenas de lamentables *memes* ideológicos) de los libros *institucionales*... 😊

Ejemplo de *función rítmica*

Holiday for accordion

Fox Allegro Moderato

Wolmer Beltrami

**ROAD TO MAROCO**

Medium fast swing ( $\text{♩} = \text{ca. } 104$ )

GORDEN LOFGREN  
Arranged by Frank Marocco

Medium fast swing ( $\text{♩} = \text{ca. } 104$ )

GORDEN LOFGREN  
Arranged by Frank Marocco

Cada parámetro (rítmico, armónico, etc.) se reajusta (contextualmente) dejando espacio (protagonismo) a los demás... Imaginemos *intercambiar*<sup>37</sup> los parámetros rítmicos y armónicos en los *inicios* de estas dos *introducciones* (dos primeros compases) ...

<sup>37</sup> ¿Podremos considerar el concepto de *intercambio* como un generador? ¿Lo podremos aplicar en otros contextos? ¿...Cuáles?

# Ejercicios y ejemplos

(pendiente de revisión -7 de marzo de 2021-)

## Aplicación de generadores rítmicos

En principio, como planteamiento metodológico, podríamos partir de dos posiciones aparentemente opuestas: generación de patrones rítmicos *regulares* a partir de patrones rítmicos *irregulares* (o aleatorios<sup>1</sup>), o podremos proceder a la inversa: generando patrones aleatorios a partir de estructuras rítmicas regulares (pulsaciones, agrupamientos dinámicos (partiendo de patrones de acentuación), rítmico-métricos (desde patrones combinados de duración-acentuación), etc.

Los esquemas temporales resultantes podrían extrapolarse: aplicándose tanto a las propias ideas en sí como a las estructuras temporales (formales...) que las pudieran contener (repeticiones, variaciones, alternancias, patrones rítmico-formales, amorfo-temporales, etc.), y demás estructuras imprevisibles que pudiéramos descubrir...

Partamos de una idea como ejemplo: la aplicación de un *generador rítmico* a una *serie*: imaginemos que *reducimos*<sup>2</sup> aleatoriamente el *valor* de los elementos de una serie generada a partir de un *motivo*:



Motivo de la serie

Ejemplos de inicios: algunas posibilidades podrían ser:

Serie A<sup>3</sup>

Serie B<sup>4</sup>

Serie C<sup>5</sup>

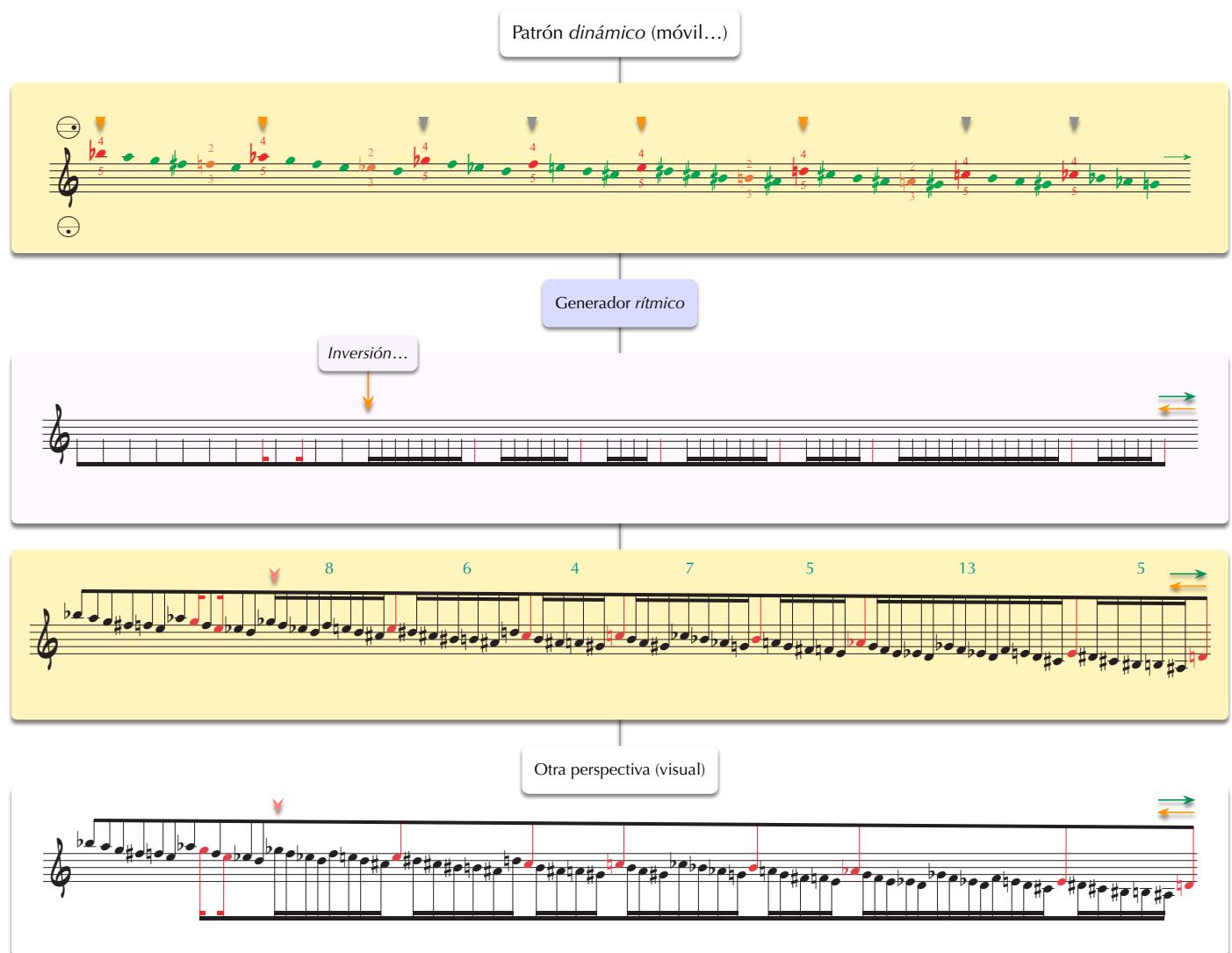
<sup>1</sup> El término *aleatorio* es generalmente empleado en esta ficha en el sentido de contexto desordenado (caos) del que se parte para *crear* o (por lo menos, según uno tienda más a interpretar o improvisar...) *buscar* sentido (orden) a partir de lo que no lo tiene (pudiéndose también invertir el sentido, ver ejemplo en la [página i6](#)...).

<sup>2</sup> O ampliamos:  , ver el ejemplo de *fusión rítmica* en página siguiente, invirtiendo el generador, a partir de una pulsación.

<sup>3</sup> En este caso la serie se genera por la simple repetición del motivo y el *generador rítmico* consiste en reducir aleatoriamente a la mitad (o al doble...) el valor temporal de sus elementos.

<sup>4</sup> Igual que el punto anterior pero aquí la serie se genera por la simple repetición sucesiva del motivo y su retrogradación...

<sup>5</sup> Aquí el generador rítmico aportaría un *proto-estilo* (de componente rítmico) en su fusión con el patrón tonal de esta serie

Ejemplo de *fusión rítmica*<sup>6</sup>

El concepto de *aleatoriedad* se aplica aquí (en este ejemplo)  
no como función de *cantidad* sino de *proporción*...

(C), ver ejercicio: [simetría motora](#).

<sup>6</sup> Ver nota 5 en [página 1](#)

## Concepto de estilo rítmico

Lo que se entiende aquí como *estilo* se refiere a un proceso perceptivo. Si describimos (concebimos...) un *generador rítmico* así, por ejemplo:

...acentuar aleatoriamente una serie rítmica regular (*pulsación...*) con valores de acentuación regulares, de no más de dos acentos consecutivos ni más de tres pulsaciones sin acento:



El resultado se podrá percibir como una media estadística que podríamos considerar (o *valorar* estéticamente...) como un *proto-estilo rítmico*. En función de la (variabilidad, grado o nivel de...) *definición* que hagamos del término *aleatorio* que apliquemos a dicho generador (dentro de los *límites* del concepto...), el resultado se percibirá también como una *variante* (estilística...) del mismo estilo con un *valor* estético determinado en función del parámetro al que apliquemos el *acento*.<sup>8</sup>

Un ejemplo *real* más elaborado podría verse en infinidad de obras donde el componente puramente rítmico (*duración + (grado de...) acentuación*) pasa en un momento determinado a primer plano:

GORDEN LOFGREN: **ROAD TO MAROCCO** (Arranged by Frank Marocco)

Excerpt from “Boppin’ the Blues.”

Exercise 5

<sup>7</sup> Cada acento + (ocurrencia) podrá ser (repitiendo lo dicho en la [página i6](#)) considerado como un *contenedor* donde pueda caber (ocurrir) cualquier evento sonoro, además del propio acento dinámico, como por ejemplo una serie rítmica con alternancia de acordes; ver los ejercicios 1 y 2 (textura rítmica) en la siguiente ficha: [patrón 16](#).

<sup>8</sup> De ahí la posibilidad de una gran variedad de estilos (y sub-estilos) en función de los parámetros tenidos en cuenta (desde los más personales e individuales a los más impersonales y sociales), sobre todo en la música *pop*, básicamente rítmica. Sólo se necesitará un público (dentro de un contexto social, cultural, económico, etc.) *identificado* con este *valor* (estilístico) para que se pueda convertir en un *valor social* de una estética (estilo) particular (o, quizás, un valor estético de un estilo social particular...): no hay más que ver los distintos géneros y estilos musicales que han evolucionado a partir de estructuras rítmicas y métricas (dentro del folk, pop, vanguardia, electrónica, jazz, baile, etc.).

Volodymyr Runchak: Music about Life, an attempt at self analysis (quasi sonata Nº2) for accordion (2000)

The musical score consists of three staves of rhythmic patterns for accordion, arranged vertically. The top staff starts with measure 7, followed by measure 8, then measure 17 which includes a 'simili' section. Measures 7, 4, and 15 are marked with circled dots above them. The middle staff starts with measure 18, followed by measure 5, then measure 21. Measures 8 and 21 are marked with circled numbers below them. The bottom staff starts with measure 21, followed by measure 8, then measure 21, then measure 25, then measure 13, then measure 21, and finally measure 7. Measures 18 and 26 are marked with circled numbers below them.

7      8      17      simili      7      4      15  
 MI      simili  
 MIII  
 ⊖

18      5      21  
 (MI)  
 8      (MIII)

21      8      21      25      13      21      7  
 18      (26)      ⊖

Ver zoom (ampliación -reducción) en [página e18](#)

**Notas** (algunas ideas para desarrollar en fichas posteriores...):

- 1 Los esquemas generativos están por encima de los estilos: un mismo esquema (generador) puede aplicarse a distintos estilos.<sup>9</sup>
- 2 Los conceptos subyacentes en los contenidos de estos ejercicios rítmicos podrán aplicarse a distintas series *arrítmicas*,<sup>10</sup> ya sean melódicas, armónicas, etc.
- 3 El concepto (mejor el *término*...) de *ritmo* (no definido explícitamente en estos ejercicios...) podrá ser aplicado (de forma amplia) tanto a una idea concreta dentro de la improvisación (un simple patrón sonoro...), como al acontecer general de la propia improvisación, desarrollo, estructura temporal del contenido y discurso musical, etc.
- 4 Un ejercicio (para desarrollar): sobre una *pulsación* marcar determinados elementos (notas, acordes, motivos, pequeñas frases, etc.,), *sincronizando, anticipando y retardando* sus entradas en función del *tempo*...<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Recursos como el desplazamiento rítmico de la acentuación, anticipaciones, sincopación, etc., no son exclusivos de un determinado estilo; lo que define un estilo suele ser más bien una configuración integrada (conjunto) de tales recursos. Esto no quita que en los límites marginales de los estilos no pueda existir cierta *con-fusión*; ahí (en esa zona marginal...) será donde el improvisador pueda sacar partido de estos, fusionando fórmulas y procedimientos que vayan definiendo un (inevitable...) estilo personal. Aunque hay que advertir que esto no es fácil, la arriesgada idea del *collage* de Picasso y Braque no era un simple juego gratuito de *corto y pego*, y mezclar (o *fusionar*) estilos musicales al azar puede chocar con los culturalmente arraigados principios estilísticos de los sectores sociales (y a veces comerciales) más *puristas*. La influencia estilística suele ser bidireccional: un *estilo* (por ejemplo el *free-jazz*) genera un intérprete improvisador (por ejemplo Cecil Taylor...) y este, a su vez, genera un estilo (personal) que influye en aquel (*free-jazz*); la diferencia aquí, está en que lo que se fusiona es un exclusivo (distintivo) estilo personal (intransferible, solo *imitable*...) con un estilo genérico impersonal, poniendo de manifiesto (la relación bidireccional de intereses entre...) lo individual y lo social, desde la perspectiva de los valores que definen los estilos musicales, reinterpretando o extrapolando (musicalmente) a Ortega («Yo soy yo y mi circunstancia y si no la salvo a ella no me salvo yo») en dicho sentido (bidireccional): «Yo soy yo y mi circunstancia, si no la salvo a ella no me salvo yo, y si no me salvo yo (de ella) no la salvo a ella» 😊. Resumiendo, el improvisador tendrá que salvarse de ser absorbido por los esquemas estilísticos arriesgándose en la búsqueda de un estilo personal si quiere *salvar la música* para ser libre y si no quiere convertirse en un improvisador (ahora, *intérprete*...) estilístico. Difícil tarea para los pedagogos encerrados entre las estilizadas rejas de los académicos y (también) estilísticamente clásicos conservatorios donde en pleno siglo XXI aún no se dignan (o atreven...) a evaluar la asignatura de *improvisación* en el eufemístico *recital* (examen...) final de carrera...

<sup>10</sup> El término *arrítmico* se refiere aquí a una serie, patrón, etc., donde no se especifica (gráficamente) la duración (valores temporales...) de sus componentes. Un ejemplo podría verse en esos escasos diez segundos en los que [Jaime Padrós](#) permite improvisar al intérprete (aquí *reproductor*...) en su [Trama concéntrica](#) de hace casi 40 años -1982- (en el tercer sistema de la página 5...), pequeña ventana a la libertad que tanto contrasta con el intrínseco *determinismo* interpretativo de la obra (véase la paradójica indicación de *tempo*...).

<sup>11</sup> Aunque la aplicación de estos recursos ([sincronización, anticipación y retardo](#)) en la improvisación puedan parecer contradictorios (especialmente en el *estilo* de la improvisación *libre* donde el futuro es poco más que un presente inmediato, sin mucho margen para *anticipar, retardar o sincronizar* lo que apenas existe, o apenas ha sido pensado, por lo menos conscientemente...), resultará un ejercicio muy interesante resolver cómo pueden aplicarse (implementarse) estos conceptos dentro de la improvisación (y no me estoy refiriendo aquí a resolver tal problema -a modo de truco

## Conceptos generativos rítmicos (para desarrollar):

En el contexto de la improvisación los conceptos generativos (a nivel semántico) implican una conexión procedimental (a nivel motor) en la que se activan (multidireccionalmente) diversos sistemas (multimodales), uniendo en un mismo (recíproco) proceso funcional (unidad funcional, unidad de acción, etc.) distintos aspectos que intervienen en los procesos cognitivos: conceptuales, auditivos, motores, etc., facilitando su manejo (y procesamiento...) en tiempo real. Evidentemente la interpretación y activación de estos conceptos será contextual:<sup>12</sup> repetición, gradación temporal, regulación-irregularización, progresión, acumulación, aleatoriedad, arritmia, inversión (temporal), aceleración-ralentización, anticipación-retardo, aumento-reducción (valores, tempo, etc.), combinación (rítmica, métrica, etc.), sincronización-desplazamiento, solapamiento, imitación, etc. Será útil (como ayuda comprensiva) hacer analogías, extrapolaciones, etc., de *filtros* (multimodales): imágenes visuales, conceptuales, etc., a *filtros* auditivos: coagulando, irregularizando, difuminando, puntillístico, intercalación (inclusión), solapamiento temporal (politemporalidad), etc.

Conceptos de carácter: connotaciones emocionales (implicaciones rítmicas): lento, impulsivo-compulsivo, alegre-triste, descontrolado, mecánico, alegre, enérgico, intrigante, patético, tenebroso, etc. Estos conceptos (más globales) resultan más complejos de implementar al tener una base multifactorial de parámetros tanto sonoros como perceptivos (armonía, melodía, timbre, valores estético-culturales, audio-visuales, etc.). Ver autores: Lundquist, Jacobi, Zorn, Globokar, Rojko etc. Analizar (desde el punto de vista rítmico) la relación entre estructuras formales y rítmicas: formas rítmicas: rondó, reexposición, vals, marcha, etc. Ver un ejemplo de *distorsión rítmica* (rítmico-formal) [Polka-Vals Lento](#), ver un par de ejemplos de danzas: [Giga](#), [Saltarello](#),

## Ejercicio de conceptualización rítmica:

Imaginemos el siguiente ejercicio: improvisar un motivo rítmicamente a partir de los conceptos que se vayan escuchando (o pensando): fluido, regular, irregular, alternando aleatoriamente sonidos cortos y largos, intercalando aleatoriamente silencios, intercalando aleatoriamente fragmentos de otro-s motivo-s, alternando (regular o aleatoriamente) entre ambos manuales, etc. Analizar y evaluar los resultados: cohesión sonora, coherencia del discurso, posibles valores estéticos, posibilidad de ser evaluado (pedagógicamente, como algo que puede ser aprendido-enseñado...) en función de la *definición* (previa) que hagamos del concepto, etc.

Los conceptos tendrán que definirse lo suficiente para que puedan ser activados en tiempo real, por ejemplo: *fluido*: continuo, sin interrupciones, siguiendo con el patrón (esquema, idea, tema, etc.) anterior (coherencia del *sentido*...), etc.

La definición será personal pero deberá tener en cuenta el consenso de unas bases (que permitan la inter-comunicación) comunes para la improvisación en grupo... Ver un posible ejemplo de definiciones (estilos personales...) coordinadas y consensuadas globalmente: [John Zorn Electric Masada](#)

---

para la práctica conceptual...- en el sentido de la pedagógica fábula de Esopo: [El labrador y sus hijos](#)

<sup>12</sup> De la misma forma que un *intérprete*, ante el mismo símbolo dinámico **p**, interpretará una idea con *más* o *menos* intensidad (*relativizando*, en el caso de acordeones acústicos, la fuerza de su antebrazo sobre el fuelle...) en función del contexto dinámico del que venga: **pp** o **mf** (respectivamente) y no otorgando a tal símbolo un valor pre establecido de antemano, principio básico (contextualización significativa) no siempre tenido en cuenta...

Material de trabajo

## Lluvia (Sofía Martínez, 1998)

Textura improvisatoria: rítmico-métrico-melódica...

The diagram illustrates a musical pattern mapping process. At the top, a series of small, colorful musical motifs (red, blue, green, orange) are arranged horizontally. A vertical line points downwards from this row to a single musical staff. Another vertical line points downwards from the staff to a full musical score at the bottom.

### Textura MIII:

Material melódico:

A musical staff consisting of two lines. The top line starts with a C-sharp, followed by a D-sharp, an E-sharp, a D-sharp, a C-sharp, a B-sharp, an A-sharp, a G-sharp, and a F-sharp. The bottom line starts with a G-sharp, followed by an A-sharp, a B-sharp, a C-sharp, a D-sharp, an E-sharp, a D-sharp, and an A-sharp.

[Ver más...](#)

Textura MIII:  
Ejemplos de desplazamiento rítmico

Toccata N° 2 (Ole Schmidt - 1964)

MII

Metamorphoses (Torbjörn Iwan Lundquist - 1966)

Imágenes (T. Marcos - 1979)

*p cresc.*

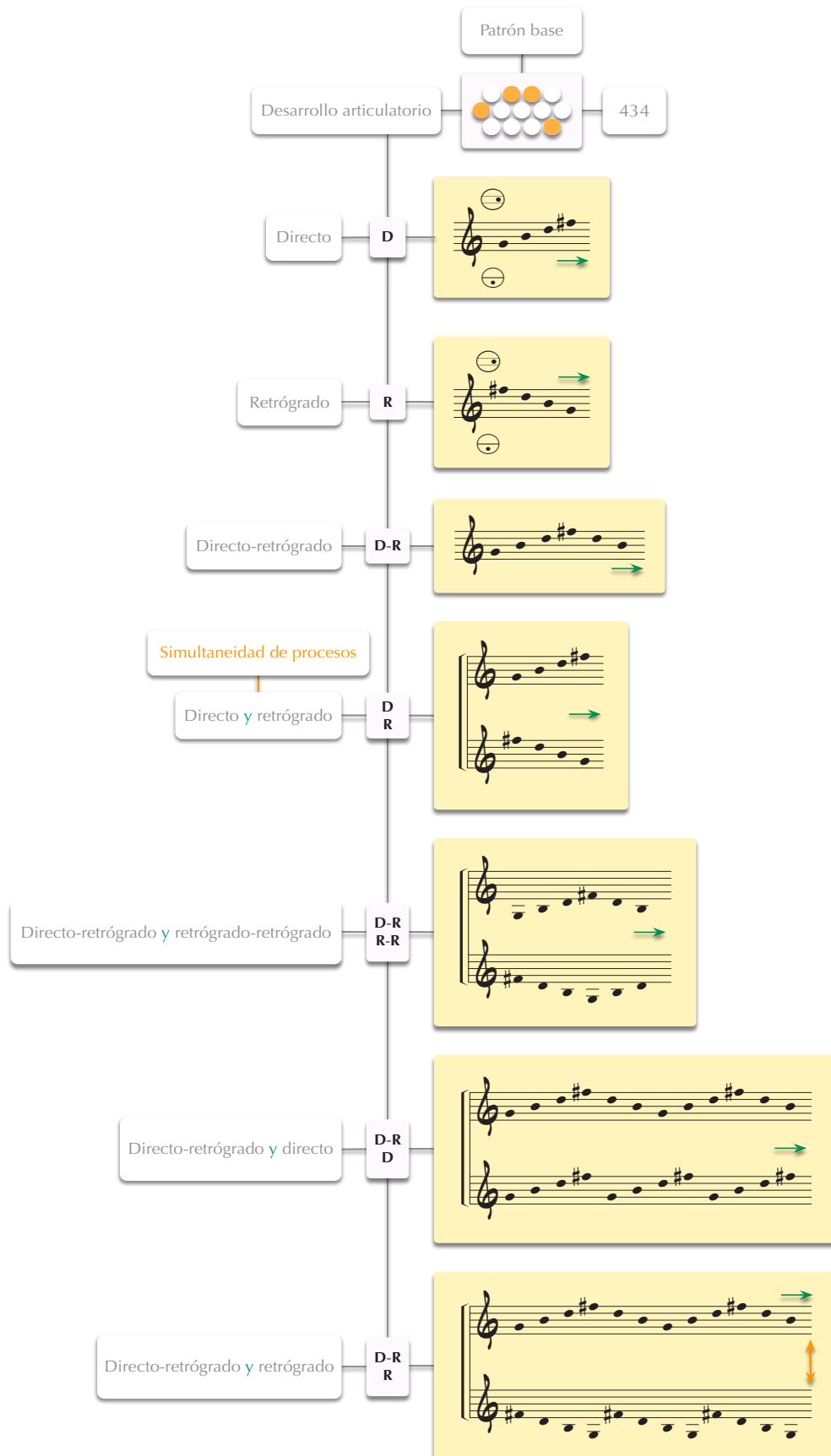
25

Desplazamiento y reducción rítmica

*p cresc.*

27

### Ejemplo de fusión rítmica



Ver ejemplo en las páginas siguientes y [página e23](#)

Ejemplo de sincronización *inversa*<sup>13</sup>**a****b**

Facilitación (**b**) en movimientos rápidos (*correlatividad digital...*)<sup>14</sup>

Distintas posibilidades

<sup>13</sup> Sincronización de un patrón simultáneamente con su retrogradación...<sup>14</sup> En movimientos rápidos es factible *sacrificar* el diseño del patrón (menos perceptible...) en busca de una mejor *automatización* y *articulación* sonora.

## Ejercicios de sincronización inversa

Exercise 1: Two staves of music in G minor. The top staff has a bass clef and the bottom staff has a treble clef. Both staves have a key signature of one flat. The music consists of eighth-note patterns. Red dots are placed on specific notes in the top staff, and green dots are placed on specific notes in the bottom staff. An orange arrow points from the end of the top staff's pattern to the start of the bottom staff's pattern.

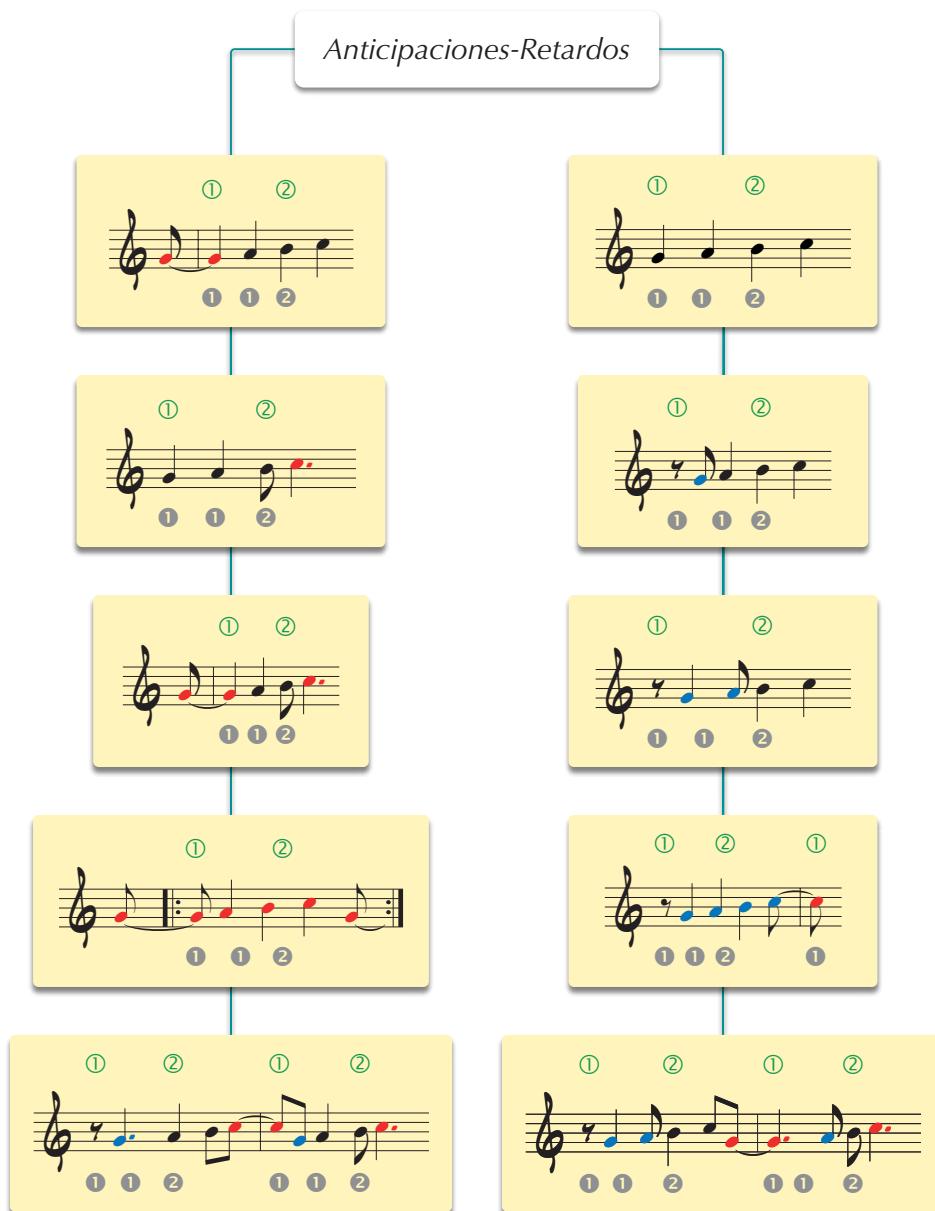
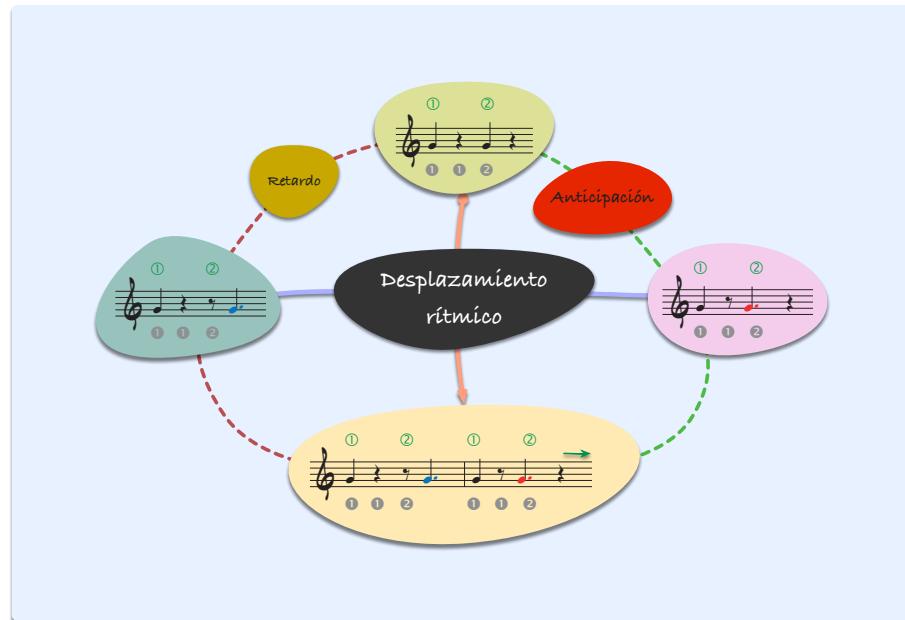
Exercise 2: Two staves of music in G minor. The top staff has a bass clef and the bottom staff has a treble clef. Both staves have a key signature of one flat. The music consists of eighth-note patterns. Red dots are placed on specific notes in the top staff, and green dots are placed on specific notes in the bottom staff. An orange arrow points from the end of the top staff's pattern to the start of the bottom staff's pattern.

Exercise 3: Two staves of music in G minor. The top staff has a bass clef and the bottom staff has a treble clef. Both staves have a key signature of one flat. The music consists of eighth-note patterns. Red dots are placed on specific notes in the top staff, and green dots are placed on specific notes in the bottom staff. An orange arrow points from the end of the top staff's pattern to the start of the bottom staff's pattern.

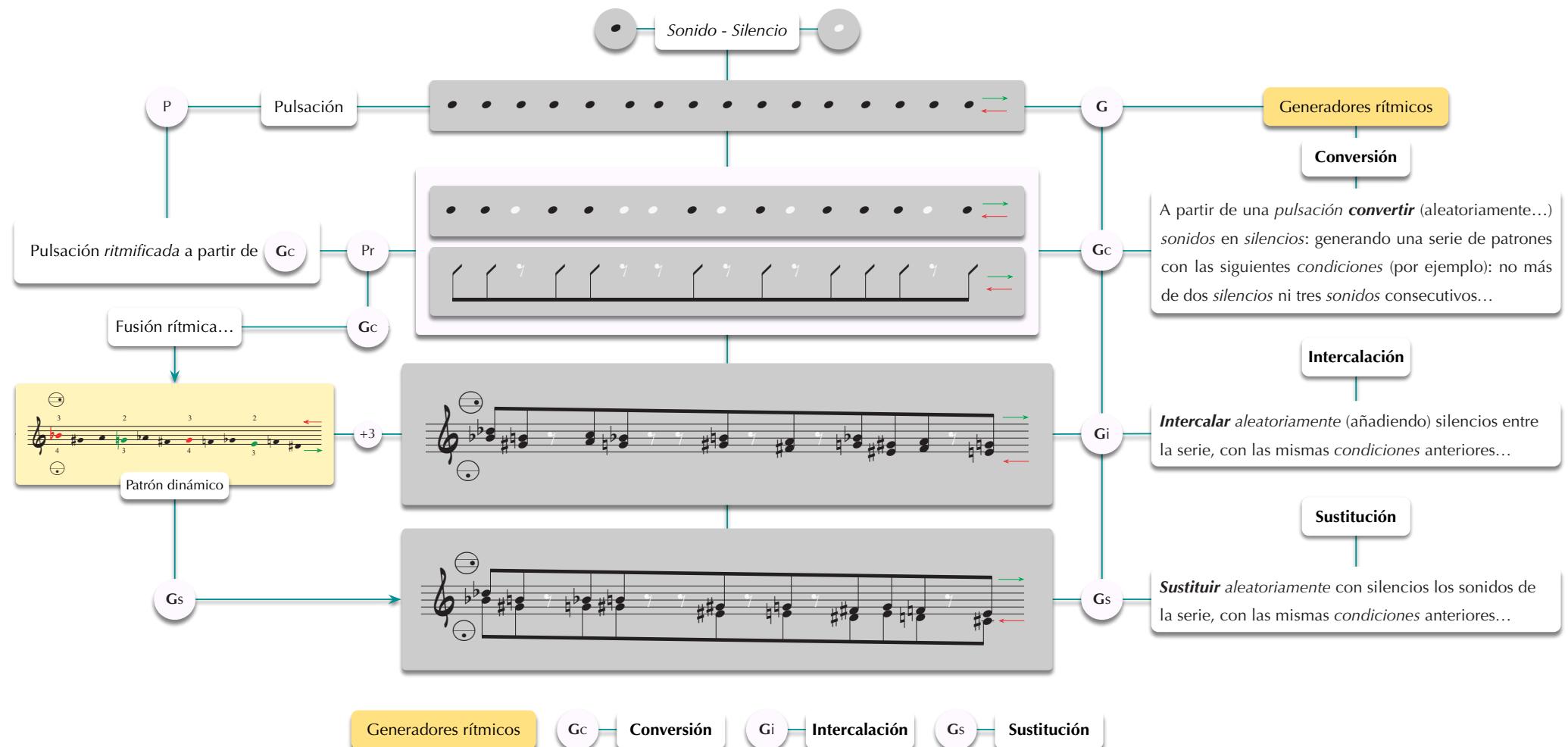
Exercise 4: Two staves of music in G minor. The top staff has a bass clef and the bottom staff has a treble clef. Both staves have a key signature of one flat. The music consists of eighth-note patterns. Red dots are placed on specific notes in the top staff, and green dots are placed on specific notes in the bottom staff. An orange arrow points from the end of the top staff's pattern to the start of the bottom staff's pattern.

Exercise 5: Two staves of music in G minor. The top staff has a bass clef and the bottom staff has a treble clef. Both staves have a key signature of one flat. The music consists of eighth-note patterns. Red dots are placed on specific notes in the top staff, and green dots are placed on specific notes in the bottom staff. An orange arrow points from the end of the top staff's pattern to the start of the bottom staff's pattern.

## Desplazamientos rítmicos



## Ejemplo: inclusión de silencios



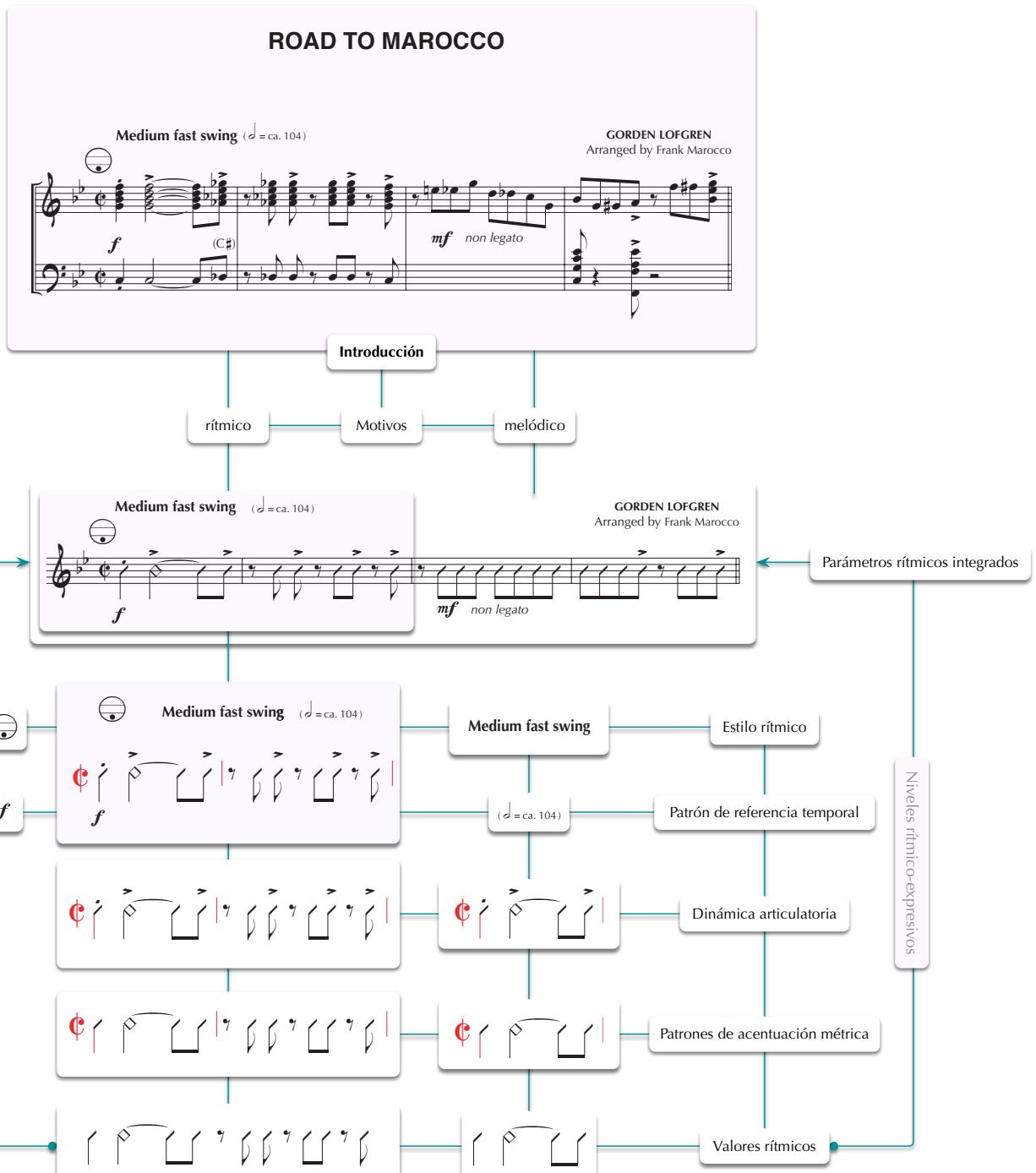
## Ejercicio

(Contexto) Activador: **sustitución**

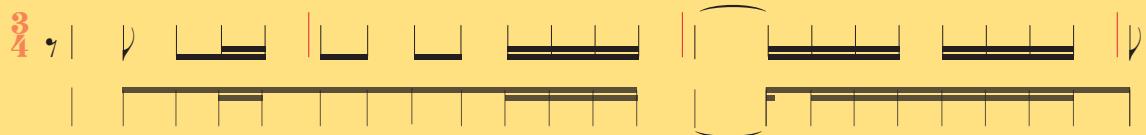
Sonido - Silencio

A      Sonido A - Sonido B      B

El ejercicio se plantea sobre la base de una *pulsación* (como *referencia temporal*), al igual que en el ejemplo de la página anterior, a partir de la cual se generan tres muestras del concepto (generativo) de *sustitución* aplicado de distintas formas: *sustitución* de los silencios (aleatoriamente intercalados en la pulsación), simultáneamente a la pulsación *métrica* convertida en ritmo (sonorizada...) y *ampliando* (temporalmente) la pulsación *rítmica*. Ver otro [ejemplo](#) similar algo más desarrollado creando una textura.



Ejemplo (análisis rítmico)

Ejemplo de *fusión rítmica*<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Aquí podríamos hablar de *fusión melódica*: un mismo patrón melódico (retrogradado...) se implementa (*fusiona*) a uno rítmico...

## Ejemplo

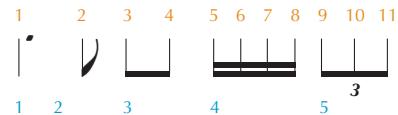
SONATA - FANTASIA Normand Lockwood © 1965 Costello Music<sup>16</sup>

## SONATA - FANTASIA

Normand Lockwood

© 1965 Costello Music

## Patrón rítmico



## Serie tonal

$\text{♩} = 60$

1    2    3    4    5    6    7    8    9    10    11    12

+2    +3    -1    +3    +4    -2    +4    +5    -3    +5    -10  
-10    -9    +11    -9    -8    +10    -8    -7    +9    -7    +2

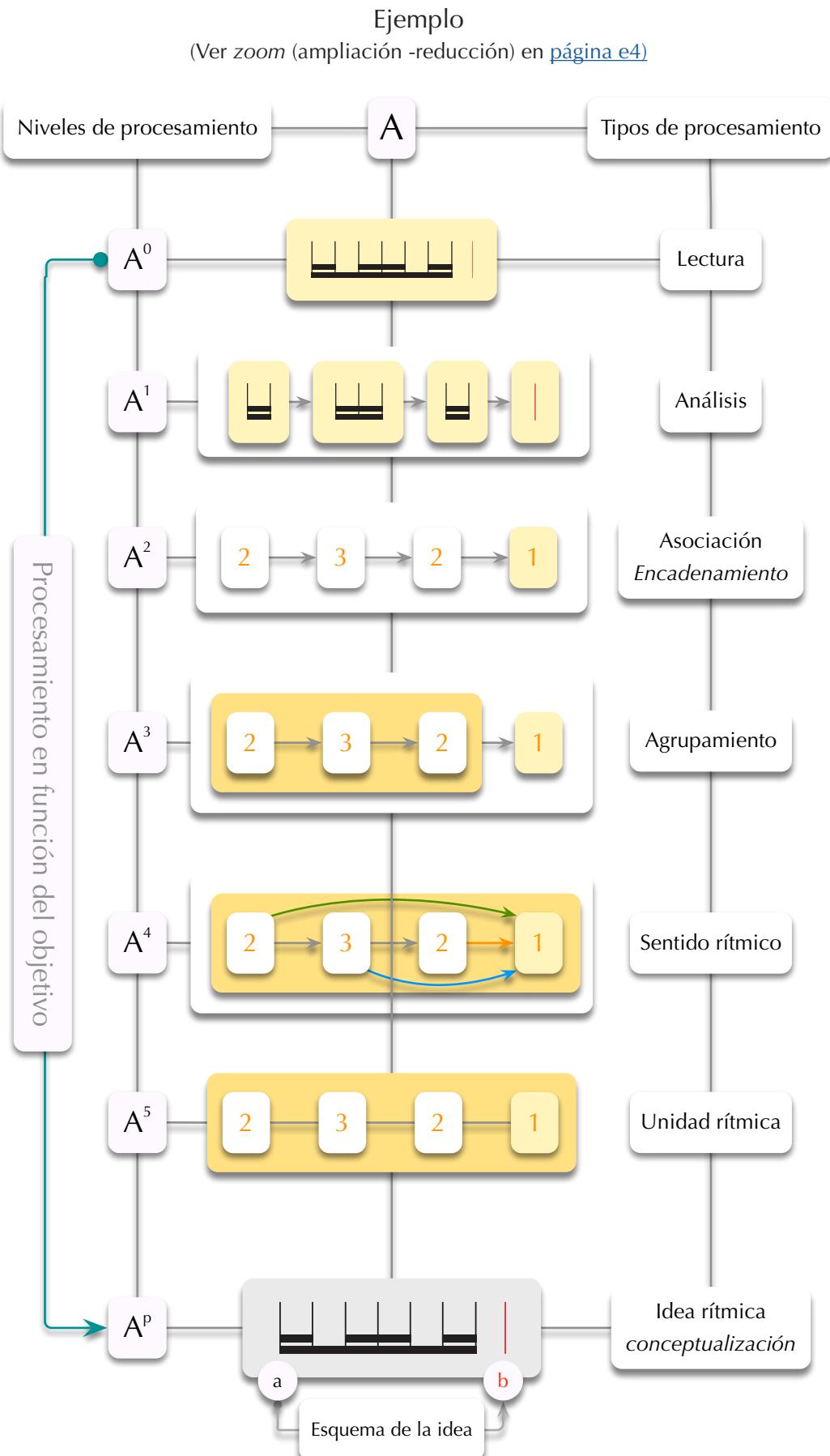
## Agrupamientos y espacialización

A

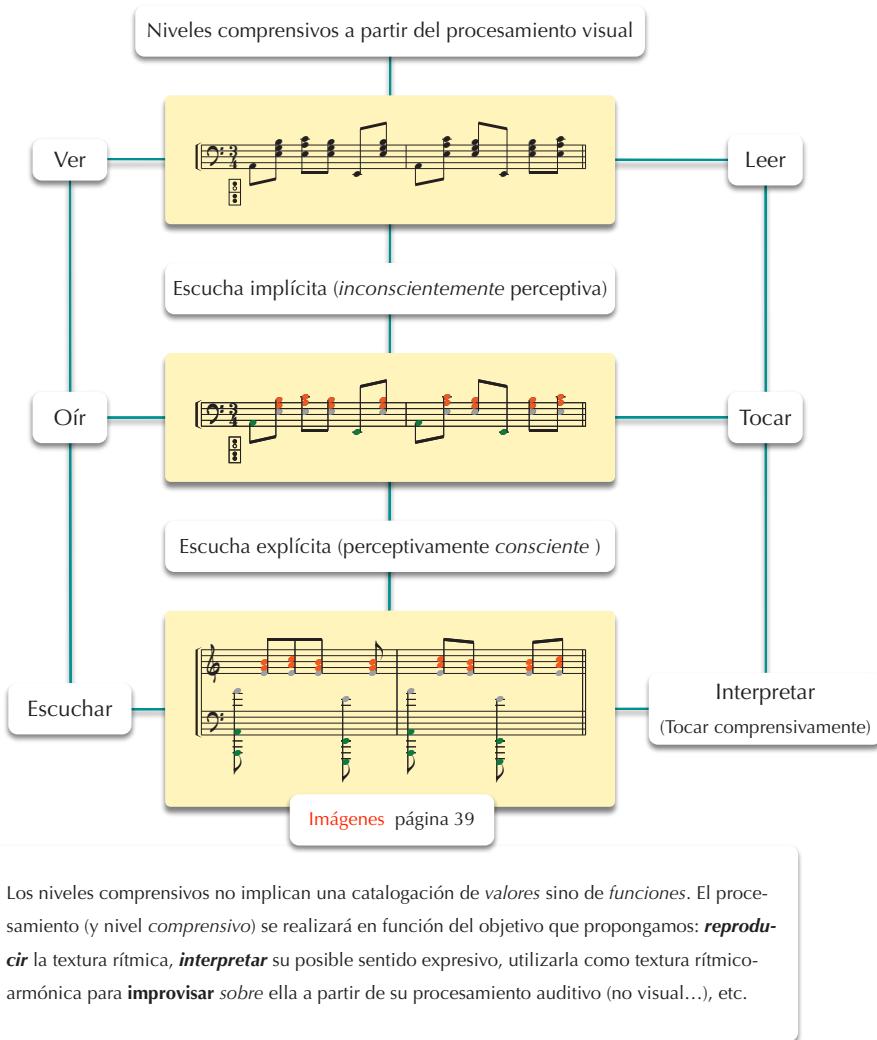
B

C

<sup>16</sup> Ver más...



## Ejemplos perceptivos en MII:

[Imágenes \(página 39\)](#)[Iª Impresión \(página 28\)](#)

MI

MII

MIII

96

Iª Impresión página 28

## Ejemplos de patrones rítmicos con MII

Ejemplos de texturas rítmicas a partir de patrones (fórmulas) de acompañamiento en relación 2/3 (binario/ternaria): la distribución de acentuación entre la combinación rítmica de *bajos* y *acordes* (en el MII) permitirá percibir una textura polirítmica de fondo como base de la improvisación...

Fórmulas rítmicas

Variante

+

Imagen Retrospectiva

1  $\text{d} = 144/152$

*mp non legato*

Ejemplo de distribución rítmica entre manuales

Ampliación

Variante

Imágenes

1

$\Delta \text{ p cresc.}$

1

1

*mf*

Desplazamiento y reducción rítmica

$\text{p cresc.}$

Ver ejemplos: Imágenes 1º Impresión

1

*f*

1º Impresión

## Ejemplo de extracción rítmica

**ROAD TO MAROCO**

**Medium fast swing** ( $\text{♩} = \text{ca. } 104$ )

GORDEN LOFGREN  
Arranged by Frank Marocco

**Medium fast swing** ( $\text{♩} = \text{ca. } 104$ )

GORDEN LOFGREN  
Arranged by Frank Marocco

## Lluvia (Sofía Martínez)

$\text{♩} = 104$   
legato

Ver [página e7](#)

## ROAD TO MAROCCO

Medium fast swing ( $\text{♩} = \text{ca. } 104$ )

GORDEN LOFGREN  
Arranged by Frank Marocco



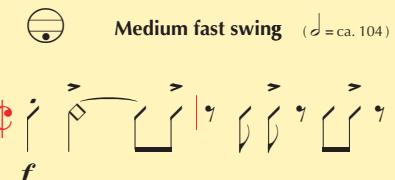
Patrón (motivo) tonal  
(+1 -1)

Ampliación  
(+1 -1)

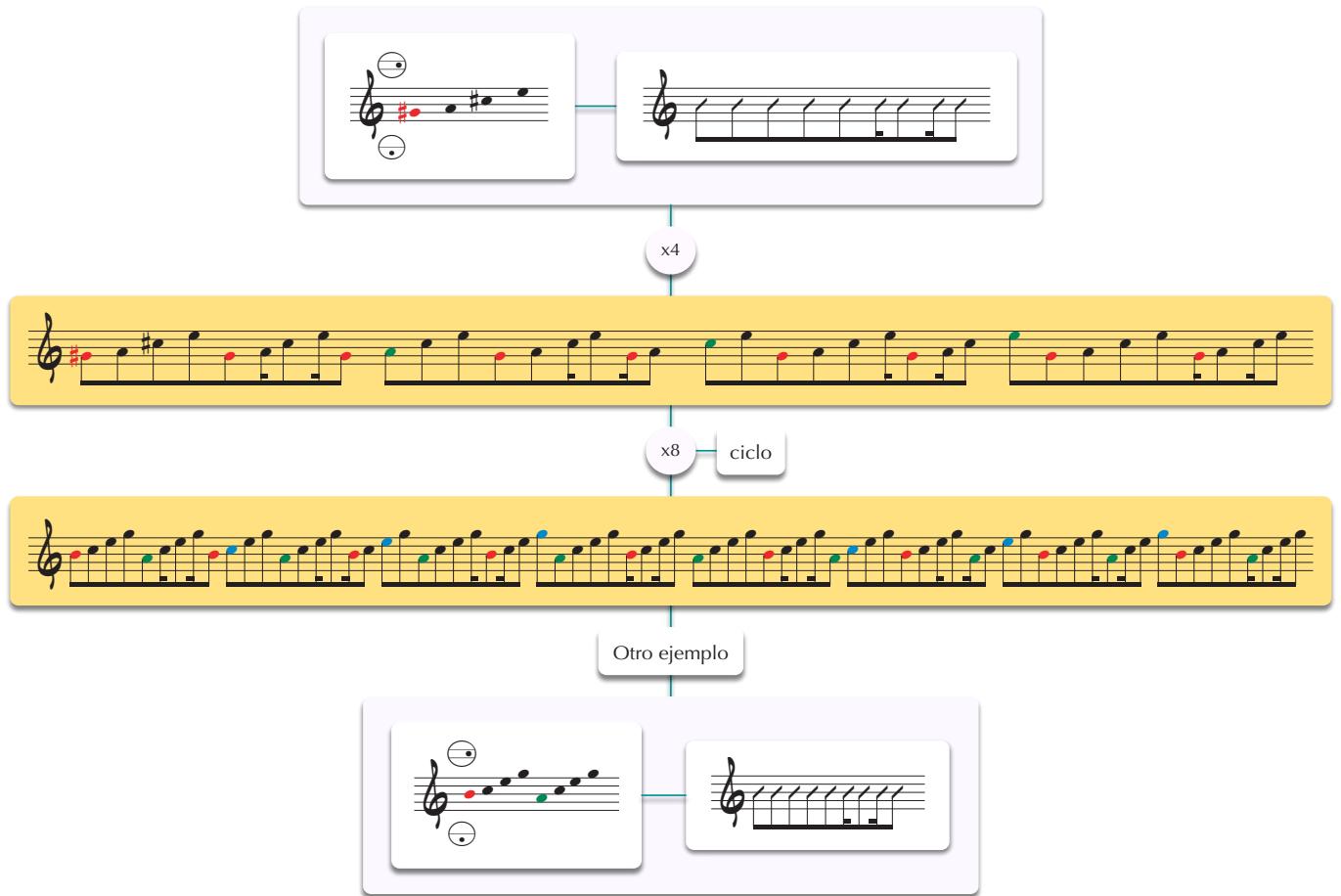
Patrón armónico  
(7)343



Fusión rítmica



**Ejercicio:** combinar los dos elementos del patrón armónico aleatoriamente sobre el esquema rítmico

*Ejemplo de fusión rítmica*

Ver [páginas e10 y e11](#)

[deconstructing accordion](#) (2000-2011) by Claus-Steffen Mahnkopf ([minuto 2](#)) 

*asthmatisch*



14

13  
8

Al igual que en otros autores, interesados por la exploración tímbrica del instrumento (Olczak, Verdú, Norgard, Rojko, etc) resultará interesante para el improvisador leer las indicaciones interpretativas de esta obra para extraer ideas (generativas, tímbricas, texturas, indicaciones expresivas, etc.) con las que experimentar rítmicamente y desarrollar la imaginación, además de ampliar y desarrollar un repertorio de recursos generativos, planteamientos constructivos, concepciones estéticas, etc.

REFERENCIAS (en preparación):

[Antiguas fichas de trabajo sobre improvisación](#)

[Recopilación fichas improvisación \(impro@cordeon\)](#)

Obras citadas: [Alone](#), [Anatomic safari](#), [Flashing](#), [Sonata-fantasía](#), [Toccatas 1-2](#), [Alberto Bernal \(4 principios\)](#)

[Método \(I-23\) ejemplo rítmico](#)

Fusión rítmica: [Sonata-fantasía hoja pdf - html](#), [Ejemplo \(Introducción\)](#)

Fuente: [Articulación \(rítmica\)](#)

Pulsación dinámica: [Anatomic safari](#), [Flashing](#)

Ficha improvisación: [Simetría motora](#)

Percepción rítmica (MII): [Imágenes](#): página 40

Espacialización (rítmica) de una frase (distribución entre manuales): [Flashing](#): página 9

Ejemplo de textura rítmica: [Herman Rechberger: Minirendezvous \(1989/90\)](#)

Grafías (ejemplos ): [Unleashed](#), [Accordica III](#), etc.

[http://novedades.acordeón](http://novedades.acordeon)

<https://improacordeon.com>

## Índice

### Símbolos

4 principios e25

### A

aceleración i7, e6  
 acentuación i3, i6, i7, i8, i10, e1, e3, e5  
     dinámica i3, i6, i7, i8, i10, e1, e3, e5  
 activadores de procesos generativos i4  
 agrupamientos  
     de patrones 4, i3  
 aleatoriedad I-2, i3, i11, i12, e2  
 Alone i5, e25  
 Anatomic safari i10, e25  
 Anatomic Safari i1  
 anticipación i1, i11, e5, e6  
 arrítmico i1, i4, e5, e6

### B

Bach i2  
 base de conocimientos i4  
 bending i1  
 Bloques motores i8

### C

cambio (rítmico) de registros i4  
 capacidades i1, i2  
     perceptivas i1, i2  
 capa rítmica i9  
 características distintivas i1  
 Carlos Núñez i13  
 CCG i13  
 Claus-Steffen e24  
 código morse i3  
 Componentes rítmicos I-2, i3  
 concepción del ritmo i3  
 concepciones estéticas e24  
 concepto  
     de aleatoriedad i12, e2  
     de error i11  
     de interpretación i5  
 Concepto  
     de estilo rítmico I-2, e3  
 Conceptos e6  
     de carácter e6  
     generativos e6  
         rítmicos e6  
 conceptualización I-2, i6, e6  
     rítmica I-2, e6  
 connotaciones socio-culturales i4  
 Consello da Cultura Galega i13  
 conservatorio i2  
 contexto i1, i2, i5, i6, i9, i12, e1, e3, e6  
     desordenado e1  
     estilístico i12  
     métrico i2  
 contextualización e6  
     significativa e6  
 contextualmente significativo i5  
 contorno melódico i1  
 corazón i4

correlatividad digital e10  
 creatividad i11

### D

deconstructing accordion i8, i9, e24  
 dedo i2  
 Definición de conceptos en los procesos generativos I-2, i4  
 De gaiteiro a gaiteiro, transcricóns e análisis i13  
 densidad i3, i5, i7, i9  
     rítmica i3, i7, i9  
     sonora i5  
 desorden i12  
 desplazamiento i9, e5, e6, e8  
     rítmico i1  
 Desplazamientos  
     rítmicos e12  
 desviador 4  
 desviadores 4, e26  
 discurso colectivo i11  
 distorsión rítmica e6

### E

educación i7, i13  
     igualitaria i7, i13  
 Ejemplos perceptivos en MII e19  
 Electric Masada e6  
 El labrador y sus hijos e6  
 envolvente de ataque i6  
 Erkki Jokinen i5  
 errores de atención 4  
 Esopo e6  
 Espacialización e25  
 esquemas  
     generativos e5  
 Estudio 1984 i13  
 Et Expecto i8  
 extracción rítmica e21

### F

Facilitación e10  
 feed-back i1  
 feed-before i1  
 fluctuación temporal i9  
 Frank Marocco e3  
 fraseo dinámico i6  
 Fuelle e25  
 función i1, i2, i3, i5, i6, i7, i8, i12, i14, e2, e3, e5, e6  
     rítmica i1, i2, i3, i5, i6, i7, i8, i12, i14, e2, e3, e5, e6  
 fusión rítmica i1, i2, i7, e1, e2, e9, e16, e23, e25

### G

gaita i13  
 generación i1, i11, e1  
     automática i11  
     de patrones  
         rítmicos  
             regulares e1  
 generador i3, i6, i10, e1, e3, e5  
     rítmico I-2, i6, i10, e1, e3  
 Generadores i9  
     motores i9  
 Giga e6

Globokar e6  
 Gorden Lofgren e3  
 GPTRR i1

## H

hormigonera i10

**I**

Iª Impresión e19  
 idea musical i4  
 Imágenes e8, e19, e25  
 imprevisible i11  
 imprevisiblemente i11  
 impro@cordeon e25  
 improvisación I-2, 4, i1, i2, i3, i4, i5, i6, i7, i8, i9, i10, i11, i12, i13, e5, e6, e25  
 colectiva i11  
 grabada i2  
 melódica i2, i13  
 (puramente...) rítmica i3  
 improvisador 4, i1, i2, i3, i4, i5, i7, i8, i10, i11, i12, i13, e5, e24  
 -compositor i2  
 generador i3  
 generativo i2  
 inclusión  
 de silencios e13  
 incoherente i11  
 influencia estilística e5  
 inter-acción colectiva i11  
 intercalación e6  
 intérprete i1, i2, i3, i4, i7, i11, i12, i13, e5, e6  
 reproductivo i2  
 reproductor i3  
 irracionalidad i12  
 isodinámica i6  
 isométrico i2  
 isorrítmico i2  
 iteración  
 inclusiva 4  
 interactivo 4

## J

Jacobi e6  
 jarrón de Rubin i13  
 jazz i2, e3, e5  
 estilístico i2  
 jerarquías de valores 4  
 John Zorn e6  
 Jukka Tuensuu i13  
 Jürgen Gantzer i5

**L**

latencia i1, i2  
 de respuesta i1, i2  
 latencia de respuesta i1, i2  
 lectura zigzagueante 4  
 libremente i4  
 limicapacidades i2  
 limitaciones i1, i2, i5  
 limitaciones cognitivas i1  
 Lluvia e7, e21  
 Lo imprevisible i11

lo incoherente i11  
 Lundquist i12, i13, e6, e8  
**M**  
 manuales (únítonos...) i1  
 márgenes i5  
 de definición i5  
 interpretativos i5  
 márgenes de definición i5  
 Messiaen i9  
 Metamorphoses e8  
 Meter as Rhythm i1  
 Micro-macroestructuras temporales i10  
 modo I-2, 4, i3, i4, i6, i8, i10, i12, e5  
 aleatorio I-2, 4, i3, i4, i6, i8, i10, i12, e5  
 Modos i9  
 música i3, i4, i6, i7, i10, i12, i13, e3, e5  
 concreta i3, i4, i6, i7, i10, i12, i13, e3, e5  
 Music about Life i2, i8, e4  
 Music about Life, an attempt at self e4  
 música concreta i4

**N**  
 nivel motor i1  
 Nordheim i13  
 Norgard i10, e24  
 Normand Lockwood i10, e17

**O**  
 Olczak e24  
 Ole Schmid i8  
 Ole Schmidt e8  
 originalidad  
 creativa i5  
 de lo imprevisible i11  
 Ortega e5  
 oyente i1, i2  
 experto i2

**P**  
 paréntesis 4  
 partitura i2, i4, i5  
 patrones  
 aleatorios e1  
 rítmicos  
 con MII e20  
 irregulares e1  
 significativos 4  
 patrones rítmicos i1, i6, i7, e1, e20  
 con MII e20  
 patrón rítmico i1, i2, i4, i7  
 Percepción rítmica e25  
 Per Norgard i10  
 Phantasie 84 i5  
 Phantasmagorien i1  
 planos paralelos 4  
 polirritmia i10  
 politemporalidad e6  
 Polka e6  
 postimagen auditiva i9  
 potencial creativo i7  
 procesamiento  
 en paralelo 4  
 en tiempo real i5

proceso 4, i1, i5, i6, i7, i11, i12, e3, e6  
 acumulativo i12  
 procesos i1, i4, i11  
 generativos I-2, i4  
 rítmicos i12  
 aleatorios i12  
 Psicología del Ritmo i1  
 público 4, i2, i8, i11, i12, i13, e3  
 experto i2  
 general i2  
 pulsación i4, i6, i7, i10, e1, e3, e5, e14  
 dinámica e25  
 métrica i6, e14  
 rítmica e14  
 puntillísticamente i5  
 puntillístico i5, e6  
 puntos de sonido i5

**R**  
 ralentización e6  
 reciclar intérpretes en improvisadores i4  
 recursos i1, i4, i5, i7, i10, i11, e5, e24  
 generativos i11, e24  
 genéricos i11  
 compatibles i11  
 interpretativos i4  
 reducción i9, e4, e6, e18  
 reducciones rítmicas i1  
 registros i4, i6  
 cambio (rítmico) de registros i4  
 repetición i11, i12, e1, e6  
 aleatoria i12  
 Representaciones mentales i8  
 retardo e5, e6  
 retroalimentación i1  
 retrogradación e1, e10  
 retrospección i1  
 reexpositiva i1  
 Ricardo Portela i13  
 ritmificación melódica i1  
 ritmo i1, i3, i4, i6, i7, i8, i9, i12, e5, e14  
 cardíaco i4  
 ROAD TO MAROCCO e3  
 Rojko i7, e6, e24  
 rol del improvisador i5  
 ruido i2, i13

**S**  
 Saltarello e6  
 Sánchez Verdú i13  
 Schmidt i13, e8  
 sentido i1, i5, i11  
 cambio de sentido i1  
 serie i1, i2, i4, e1, e3, e5  
 significado i1  
 silencio i2, i3, i8, i9, i10  
 sincopación e5  
 sincronización e5, e6, e10, e11  
 inversa e10, e11  
 Sofía Gubaidulina i8  
 Sofía Martínez e7, e21  
 solapamiento temporal e6  
 SONATA - FANTASIA e17

Sonata-fantasía i10, e25  
 sustitución i6, e14

## T

tema rítmico i1  
 aspectos temporales asociados i1  
 tempo e5, e6  
 tendencia al orden i12  
 textura i2, i5, i7, i8, e3  
 de densidad puntillística progresiva i5  
 puntillística i5  
 rítmica i7, i8, e3  
 tiempo i1, i2, i3, i5, i6, i7, i8, i9, i10, i12, e6  
 real i1, i5, i8, i9, i12, e6  
 tiempo real i1, i5, i8, i9, i12, e6  
 Toccata No 2 i8  
 Torbjörn Iwan Lundquist e8  
 tortilla de patatas i2  
 TPAM i5  
 TPDP i5  
 Trama concéntrica i5, i9, e5  
 transcripción i2  
 tribunal de conservatorio i2

## U

UAG i5  
 unidad  
 conceptual i4, i5, i8  
 de activación i5  
 generativa i5  
 generativa i5  
 únitos i1

## V

Vals e6  
 Verdú i13, e24  
 visoescuchar i7  
 Volodymyr Runchak e4

## Z

zoom e4, e18  
 Zorn e6

# Aspectos temporales de la improvisación

The image displays two staves of musical notation. The top staff begins with a dynamic marking *p cresc.* followed by a triangular arrow pointing upwards. The bottom staff starts at measure 25. A callout bubble labeled "Desplazamiento y reducción rítmica" points to the first measure of the bottom staff, which features a sixteenth-note pattern. The top staff ends at measure 27, also with a dynamic marking *p cresc.*

25

*p cresc.*

27

*p cresc.*

Desplazamiento y reducción rítmica

Revisión: 6 de marzo de 2021

## Contenido

Índice . . . . .	<a href="#">2</a>
<b>Introducción</b> . . . . .	<a href="#">3</a>
Antes de empezar (a modo de justificación...) . . . . .	<a href="#">4</a>
Algunos aspectos temporales de la improvisación . . . . .	<a href="#">i1</a>
Componentes rítmicos . . . . .	<a href="#">i3</a>
Algunas consideraciones . . . . .	<a href="#">i3</a>
Definición de conceptos en los procesos generativos . . . . .	<a href="#">i4</a>
Acentuación: la <i>Intensidad</i> como parámetro estructurador . . . . .	<a href="#">i6</a>
Métrica: como patrón estructural capaz de generar texturas temporales improvisatorias . . . . .	<a href="#">i7</a>
Valores y duraciones (la <i>duración</i> como aspecto temporal del sonido) . . . . .	<a href="#">i8</a>
Silencio (como elemento estructural) . . . . .	<a href="#">i8</a>
Algunos conceptos rítmico-temporales más . . . . .	<a href="#">i9</a>
Cuestiones sobre aleatoriedad e impredecibili-vidad . . . . .	<a href="#">i8</a>
<b>Ejercicios y ejemplos</b> . . . . .	<a href="#">e0</a>
Aplicación de generadores rítmicos . . . . .	<a href="#">e1</a>
Fusión rítmica . . . . .	<a href="#">e2</a>
Concepto de <i>estilo</i> rítmico . . . . .	<a href="#">e3</a>
Notas . . . . .	<a href="#">e5</a>
Conceptos generativos rítmicos . . . . .	<a href="#">e6</a>
Ejercicio de conceptualización rítmica . . . . .	<a href="#">e6</a>
<b>Índice alfabético</b> . . . . .	<a href="#">e28</a>
<b>Notas al pie</b> (finales) . . . . .	<a href="#">e29</a>

# Introducción

(pendiente de revisión -7 de marzo de 2021-)

## Antes de empezar (a modo de justificación...)

El texto de esta ficha, aunque posteriormente revisado y reajustado, podría decirse que, en principio, ha sido *estructuralmente improvisado* 😰. A pesar de la aparente dispersión en la distribución de los contenidos, estos se enlazan y cohesionan al ser tratados (desde una misma perspectiva funcional) como distintos aspectos de un mismo tema: <sup>1</sup> **Aspectos temporales en la improvisación**.

La lectura zigzagueante (ya explicada en otras fichas...) <sup>2</sup> trata de representar (o por lo menos no trata de evitar) un acercamiento al pensamiento de planos (capas, niveles...) simultáneos y (al *estilo* conexiónista...) paralelos (donde se desenvuelve la improvisación...), y donde los *límites* entre ellos pueden ser cruzados (zigzagueo *arriba-abajo*) <sup>3</sup> de forma que el foco de atención (hilo conductor...) sea móvil, sin perder la cohesión (a pesar de poner a prueba la memoria operativa del lector...): a modo de iteración inclusiva 😲 (improvisando sobre [dentro de...] la improvisación, en este caso *rítmica*), tratando de diluir dicha idea *arriba-abajo* (o viceversa...), evitando las connotaciones asociadas con jerarquías de valores, buscando una idea más *transversal* donde el pensamiento *uya* entre planos paralelos (para-lelos? 😅) sin evitar (inhibir) los (*naturales*...) elementos *desviadores* (por algunos considerados *errores* de atención...), como el que acaba de ocurrir al principio de la línea anterior 🤔, que serán procesados como puertas a esos mundos (también *paralelos*) <sup>4</sup> a los que el improvisador difícil-mente se podrá resistir explorar...

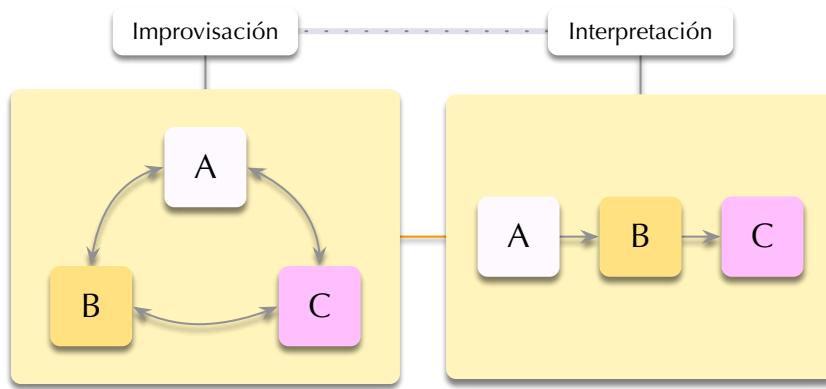
## Algunos aspectos *temporales* de la improvisación:

Sin entrar en consideraciones de carácter más teórico-especulativas,<sup>5</sup> los siguientes ejercicios tratan (desde un punto de vista funcional)<sup>6</sup> el tema rítmico (y demás aspectos *temporales* asociados) en relación con los procesos generativos dentro de la improvisación, analizando algunas de sus implicaciones prácticas: restricciones (temporales) de la *atención* (límites del bucle fonológico en la memoria operativa...),<sup>7</sup> limitaciones cognitivas generales del procesamiento temporal (como, por ejemplo, el tiempo de activación -*latencia* de respuesta-<sup>8</sup> conceptual y motora), anticipación, retrospección *reexpositiva* (a medio y largo plazo) y retroalimentación (a corto plazo: *feed-back* y *feed-before*), velocidad en la transmisión de información, automatización y activación (implementación...) de patrones temporales ya pre-establecidos (por ejemplo, la aplicación de un patrón rítmico -ya sea memorizado o generado al *momento*- a uno melódico: *fusión rítmica*...),<sup>9</sup> generación (y activación...) de patrones rítmicos en *tiempo real* (GPRTR) 😲, fluctuaciones temporales y recursos rítmicos (aceleraciones, anticipaciones-retardos en los desplazamientos rítmicos, *detenciones* temporales, *reducciones* rítmicas, etc.), etc.<sup>10</sup> 😢

La complejidad del tema, así pues, aconseja tomarlo con calma (dándole *tiempo*...) para poder analizar y ordenar los diversos contenidos resultantes de la aplicación práctica de dichos aspectos temporales, en función de los distintos objetivos que nos vayamos planteando: definiendo y adaptando funcional y conceptualmente su aplicación (implementándolos...) dentro de la improvisación.

Aunque (en este contexto temporal) tanto *improvisación* como *interpretación*, son procesos globales que integran simultáneamente sistemas funcionales y procedimientos cognitivos *multimodales* (conceptuales, semánticos, auditivos, visuales, motores, etc.), a la hora del *análisis* y de la *práctica* (ya sea desde la perspectiva de comprenderlos *prácticamente* o practicarlos *comprendivamente*), conviene analizar por separado (individual e independientemente) cada componente y cada parámetro implicado en los ejemplos incluidos en estos ejercicios, con el fin de simplificar los esquemas y contenidos activados de una manera manejable y funcional: por ejemplo, podremos abstraer desde un aparentemente simple<sup>11</sup> *patrón rítmico* que genera una melodía a partir del desarrollo de una serie (*fusión rítmica*), como en el ejemplo de la [página e18](#), o el, no menos *simple*, esquema *isorrítmico* o *isométrico* de un preludio de Bach,<sup>12</sup> y podríamos también analizar como parámetro (contenido) independiente, la *textura* de la sección rítmica que sustenta y contextualiza una improvisación *melódica* en una pieza (improvisación...) de jazz estilístico, o filtrar el *tipo* (los límites) de aleatoriedad en la *densidad rítmica* de una improvisación *libre* colectiva 😲.

Extraer el componente temporal (rítmico...) de la música para poder analizarlo y entender su (indisoluble...) función (integración...) dentro de la misma, será pues un primer objetivo de quien quiera desarrollar su habilidad rítmica (*temporal...*) para improvisar: oír, definiendo y ajustando el *filtro temporal* de la música: oír *rítmica-mente*, *temporal-mente...*<sup>13</sup> Analizar estos parámetros y componentes (temporales) de manera aislada facilitará su manejo conceptual de forma que puedan integrarse más comprendivamente con otros parámetros (melódicos, armónicos, tímbricos, etc.), a la hora de entender globalmente tal integración funcional dentro de la improvisación (y, de paso, en la comprensión general de la propia música...). Así pues, de momento (en principio...) empezaremos (temporalmente...) a partir de lo que podríamos considerar como improvisación (puramente...) *rítmica*, desde una perspectiva conceptual y funcional.



*Interpretación vs. improvisación: dos perspectivas (complementarias...)*

### Componentes rítmicos (desde su perspectiva funcional dentro de la improvisación)

Una vez definamos los aspectos temporales más generales de la improvisación con el fin de crear un marco de trabajo conceptual en el que movernos, podremos analizar sus componentes básicos desde dicho punto de vista funcional: *acentuación, duración* (valores: sonido-silencio), integración ( fusión...) de tales parámetros en agrupamientos de patrones temporales (esquemas métrico-rítmicos), etc.

### Algunas consideraciones (a modo de pequeñas improvisaciones reflexivas... 😊)

La concepción del ritmo (y del tiempo) no tiene por qué ser necesariamente igual para el intérprete (*reproductor*) que para el improvisador (*generador*), el primero tiene que conceptualizar (re-conceptualizar...) lo que le viene dado (escrito) mientras que el segundo tendrá que crear (o re-crear...) el ritmo en función de distintos parámetros contextuales (aunque a veces, a la inversa, serán estos parámetros los que se condicionen en función del ritmo...), quizás bastará con un mínimo de elementos para que la improvisación sea puramente (literalmente...) *rítmica*: dos simples sonidos (iguales o diferentes...) articulados (improvisados) rítmicamente entre ambos manuales, por ejemplo, o una improvisación tipo (estilo...) *código morse*: un único elemento (parámetro) sonoro (tono...) con un patrón de binario en relación 1/3 -corto/largo-..., un ritmo improvisado (tímbriamente...) mediante el cambio (rítmico) de registros (tímbrico) mientras se mantiene pulsado un único sonido, o, forzando un poco las cosas, ¿por qué no?, una improvisación a partir del (emocionante...) anacrúsico ritmo ternario del corazón (no confundir el patrón rítmico (del *latido*) con la (su) *pulsación*)...<sup>14</sup>

Puesto que estas fichas están pensadas para (entre otros objetivos...), por decirlo de alguna manera, contribuir a *reciclar* intérpretes 😊 en improvisadores 😄<sup>15</sup> (sin que por ello vayan a dejar de ser ni menos ni mejores intérpretes, más bien al contrario...), tales intérpretes deberán re-conceptualizar (al igual que otros conceptos musicales...) algunos aspectos temporales, desbloqueándolos (o ampliándolos...) para que el *paso* (en principio *bidireccional*...) de la interpretación a la improvisación se realice de forma fluida y *liberalizadora*. Para ello el intérprete también deberá re-plantearse algunas otras cuestiones musicales más (de fondo *ideológicas*...), que le permitan reciclar (*liberar*...) todos los recursos interpretativos (conceptuales y procedimentales...) de que disponga, para *convertirlos* y poder aplicarlos (como base de conocimiento) en la improvisación, de ahí que muchos

ejercicios propuestos parten de ejemplos tomados del repertorio estándar propio (original...) del instrumento.

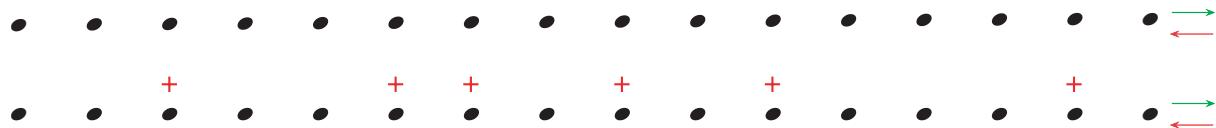
### **Definición de conceptos en los procesos generativos** (desde una perspectiva rítmico-temporal):

Imaginemos que tenemos que improvisar a partir de determinados *conceptos* (a modo de *activadores* de procesos generativos): unos nos parecerán abstractos, ambiguos, difusos, etc., y otros más precisos y claros, concretos, definidos, etc. Los podremos ordenar o clasificar como claros-difusos, concretos-abstractos, por el grado de implementación musical, por las connotaciones asociadas (emocionales, descriptivas, de carácter, estructurales, etc.), etc. Será distinta la improvisación generada por el concepto de *sucesión* que por el de *pulsación*, el de *regular* (previsible) que el contrario, *irregular* o *aleatorio* (menos previsible), el de *rítmico* que el de *arrítmico*, etc. Unos los interpretaremos como más *libres* o *abiertos*: seguramente improvisaremos con más libertad al oír (o pensar...) *ritmo ternario* que al oír *ritmo cardíaco*. También unos los interpretaremos con más connotaciones socio-culturales y otros más individual y subjetiva-mente. Pero si oímos, por ejemplo: *sucesivo*, *continuo* y *rápido*, cada concepto se contextualizara (se verá influido y co-accionado...) por el siguiente creando una construcción (mental) que formará una *unidad conceptual*, pudiendo ser tan compleja como queramos imaginar, haciéndose cada vez más definida (rígida...) y también limitando más los márgenes de libertad (de acción...). Podemos decir (o pensar) simplemente: *improvisa* (sin ningún adjetivo que lo condicione, ni siquiera el de *libremente*...), o podemos pensar una serie de instrucciones (conceptuales...) tan detallada-mente definidas (suponiendo que nuestro vocabulario e *ideario* musical nos lo permitiera...) como cualquier *partitura* (o grabación...) de música *concreta* donde se *fundan obra y partitura*, dejando sin sentido el concepto de *interpretación*: la obra es lo que suena, y viceversa.... Entonces, si la *unidad conceptual* sobre la que improvisamos dice, supongamos por ejemplo: **1** toca *puntillísticamente* (breves puntos de sonido...),<sup>16</sup> **2** *sucesivamente* (no simultáneamente...), **3** *distribuidamente* entre los manuales (alternando -espacializando...- sucesivamente los *puntos* de sonido entre ambos manuales) y **4** creando una textura que gradualmente (progresivamente...) adquiera más *densidad* sonora, y, supongamos también, que esta *unidad conceptual* que podríamos sintetizar (agrupar como una *unidad de activación generativa UAG* 😊) llamándola, por ejemplo, *textura puntillística de densidad progresiva (TPDP)* 😊, la activamos en varios *improvisadores* (virtuales -programados- o reales -auto-programados y auto-programables-...), entonces (*supuesta-mente*) podremos observar cómo los *márgenes de definición* (*márgenes interpretativos*...), cambian y varían, produciendo diferencias significativas en el resultado (proceso...) de las (distintas...) *improvisaciones* (aunque se generen a partir de un mismo *principio* -generativo- o *unidad conceptual*), pudiendo diferir unas de otras (tanto cuantitativa como cualitativamente...) debido no solo a la *interpretación* de cada *componente conceptual* de esa *unidad de activación* (UAG 😊), sino al cambio de *definición* de cada concepto al ser combinado (y condicionado...) por los demás; por ejemplo: el concepto de *punto* de sonido al *fusionarse* con un grado de *densidad suave* podrá inducir a producir sonidos individuales (de una sola nota...), mientras que si la *densidad* crece los sonidos simples podrán convertirse en grupos (intervalos armónicos, bloques, conglomerados, 🍇 etc.) de dos o más sonidos pudiendo ser (progresivamente, según aumenta la *densidad*...) más graves y más cercanos temporalmente (perceptivamente más rápidos...) de forma que el concepto de *punto de sonido* podrá *transformarse* según se integre y contextualice con los demás (*definiéndose* y *haciéndose* -contextualmente- *significativo*... 🍇🍷😊). La energía y complejidad acústica, así

como la densidad sonora (en el sentido de cantidad de información percibida por unidad de tiempo) junto con la *variabilidad* de parámetros interpretativamente *abiertos* (menos o no-definidos...) de esta textura *puntillística*, serán recursos de los que el improvisador podrá echar mano a la hora de *adaptar* esta textura (como un esquema *disponible* y -con la práctica- *accesible*) dentro de una improvisación, de la misma forma (o de forma similar, para no herir susceptibilidades...) que lo hará un compositor al com-poner (poner-con... 😊) una idea musical en la que quiera integrar dicha textura. Nos podemos hacer una idea más clara a partir de diferentes ejemplos de (podríamos considerar...) texturas *puntillísticas* alternadas entre manuales (TPAM 😊): [Phantasie 84](#) de Jürgen Gantzer, de Erkki Jokinen y [Trama concéntrica](#) de Jaime Padrós, tan características del instrumento.

**Acentuación:** la Intensidad (*dinámica*) como parámetro estructurador en la organización temporal.

La *dinámica* (desde la perspectiva de relación de *intensidad* entre los sonidos)<sup>17</sup> pone de relieve (en el contexto acústico de la lengüeta libre...) el componente *multimodal* del ritmo, implicando dos parámetros: *intensidad*<sup>18</sup> y *timbre*.<sup>19</sup> El efecto discriminador de la acentuación dinámica (sonidos con o sin acento...) nos permitirá estructurar una simple pulsación en esquemas rítmicos, facilitando la percepción y conceptualización de su organización temporal: patrones sucesivos, regulares, aleatorios (no repetitivos...), progresivos, etc. Así, con el simple parámetro de la *intensidad* (y sus gradaciones *dinámicas*...) podremos convertir una estructura rítmica *regular* en una *aleatoria*, disponiendo como recurso conceptual un simple generador rítmico (dinámico...), por ejemplo:



La dinámica como motor (generador) rítmico de la pulsación

El símbolo **+** podrá representar (en el contexto de la *improvisación*, no así en la *interpretación* donde las ideas suelen estar *soldadas* en el tiempo...), además de la acentuación dinámica, cualquier otro parámetro o proceso sonoro, generativo, interpretativo, etc. (cambio de articulación, sustitución, prolongación, etc.).

El concepto de *pulsación*<sup>20</sup> como elemento básico de organización (referencial...) temporal activará desde los esquemas auditivos *naturales* más simples (como el *tic-tac* dinámico-binario que podemos percibir al *oír* la regular pulsación *isodinámica* de un reloj...) hasta complejos sistemas temporales a partir de los cuales organizaremos y conceptualizaremos el *tiempo* (musical...): sucesión (como organización temporal...), regularidad, aceleración, densidad rítmica, agrupamientos (perceptivos y motores...) de patrones rítmicos, etc.

**Métrica:** como patrón estructural capaz de generar texturas temporales (improvisatorias...)<sup>21</sup>

Patrones rítmicos de acentuación (conceptual-intencional-expresivo-gestuales<sup>22</sup> o acústico-audi-tivo-sonoro-perceptivos): rítmico-dinámicos, rítmico-métricos, anticipaciones, retardos, desfases

(interacciones) rítmico-dinámico-métrico-temporales: politemporalidades, polimetrías, polirritmias, etc.

Ritmificación melódica (*fusión rítmica*).<sup>23</sup> Ver notas 5 y 7 (páginas i1 e i2).

Ritmificación de otros parámetros sonoros (tímbrica, dinámica, estructura-formal, etc.): abstracción metafórica del concepto *rítmico*: connotaciones referenciales, analogías, extrapolaciones, etc.

Ritmificación estructural (el ritmo como estructura/ción formal...): el ritmo a modo del acontecer *en el tiempo* platónico, como abstracción perceptiva que da forma estructural (o estructura formal) a una obra o improvisación: ritmo de acontecimientos (*sonoros* o simplemente *temporales*), estructuración rítmica (relativa) de los elementos que articulan una obra, tiempo (como parte estructural), fragmento, frase, motivo (como unidad conceptual mínima de estructura temporal), etc. Ver algunos ejemplos (macro-micro-estructurales): [Fantasía](#) de Fermín Gurbido, [Toccata No 2](#) de Ole Schmid, Sonata "Et Expecto" de Sofía Gubaidulina: [Bloques motores](#), [Representaciones mentales \(html\)](#), etc.

Texturas rítmicas (el ritmo como textura...): polirritmias, polimetrías, politemporalidades<sup>24</sup>, etc.

### **Valores y duraciones:**

El concepto de *valor* (duración...) se interpreta aquí como desarrollo temporal del sonido...

La *relación* de este *desarrollo* temporal (como *valor* de duración) entre los sonidos podremos conceptualizarla también como *textura rítmica*, donde los patrones de duraciones (sin necesidad de acentuación aparente...) <sup>25</sup> permitirán ir ordenando el fluir sonoro:

### **Silencio** (desde el punto de vista rítmico):

Como valor de separación (articulación...) entre los sonidos de un patrón o como valor de separación entre patrones o estructuras formales... <sup>26</sup> Si bien poco hay que decir (lógicamente...) del silencio 😱 (al igual que ocurre con su equivalente en la expresión gestual, poesía, danza...), no ocurre así con sus efectos expresivos, como elemento paradigmáticamente musical, tan importante (también) en la improvisación. Ver [página e13](#)

### **Algunos conceptos rítmico-temporales más** (desde la perspectiva de su aplicación en *tiempo real*)

Fluctuación temporal rítmica: de la misma manera que una textura rítmica regular puede ir convirtiéndose gradualmente en irregular o aleatoria, podemos pensar que el tiempo también podrá contraerse o expandirse gradualmente (regular o irregularmente) de forma que percibamos cómo los acontecimientos sonoros que contiene se contraen o dilatan temporalmente: así podremos disponer de dos perspectivas de un mismo concepto-problema: acelerar el ritmo o contraer el tiempo. Ver un ejemplo rítmico de *desplazamiento y reducción*<sup>27</sup> en la [página e20](#): imaginemos la idea (el concepto) gráficamente (visualmente) como si un diseño (en el plano espacial...) lo contraemos libremente deformándolo (rítmicamente...).

Densidad (fluctuación temporal de la densidad-tensión rítmica...).<sup>28</sup> La *densidad rítmica* (cantidad y tipo de patrones que se combinan integrados en una textura rítmica) podrá utilizarse como elemento estructurador (desde un punto de vista rítmico).

Generadores rítmicos: de texturas (rítmicas), temporales-formales (estructuras cíclicas, retrospectivas, acumulativas, metafórico-analógicas,<sup>29</sup> etc.)

Generadores motores: patrones motores como generadores rítmicos: digitación-manaucación: correlatividad, alternancia, inversiones (motoras), etc.<sup>30</sup>

Modos (patrones) rítmicos (lejos de los modos rítmicos medievales o de Messiaen...): pensemos en el breve patrón rítmico (que anticipa un periodo silencioso...) del motor de un frigorífico al entrar en reposo,<sup>31</sup> o el emocionante traqueteo del motor de un viejo *tractor en ralentí*, y no digamos la increíble polirritmia (polítimbrica) de una máquina mezcladora de cemento (*hormigonera*)<sup>32</sup>; cualquiera de estos patrones temporales, como muestras de la infinita variedad rítmica de nuestro entorno (desde el más simple al más complejo, desde el más natural al más artificial), pueden ser conceptualizados desde la improvisación, como *modos rítmicos*; no habrá más que *implementarlos* acústicamente a partir de las posibilidades sonoras del instrumento (fuelle, lengüetas, registros, sonidos percutivos, etc.) y convertirlos en ideas musicales (material sonoro) para improvisar, o en patrones (modos) generativos a partir de los cuales desarrollar ideas: modo (estilo) *hormigonera?* 😊

Progresiones rítmicas (ver un ejemplo en la Sonata-fantasía de Normand Lockwood)<sup>33</sup>

Micro-macroestructuras temporales<sup>34</sup>

Interacción sonido-silencio como generador rítmico...<sup>35</sup>

Etc.

Los distintos parámetros temporales podrán añadirse y combinarse progresivamente (idea por desarrollar...):

1 Pulsación (a partir de sonidos, no producidos necesariamente por lengüetas...)<sup>36</sup>

2 Pulsación + combinación de valores: subdividiendo o ampliando los elementos de la pulsación sin que esta desaparezca (ya sea como idea o como percepción sonora...)...

3 Pulsación + acentuación: posibilidades generativas de estos dos elementos...

4 Métrica (patrones de combinación de valores + acentuación)

5 Métrica: polimetría y polirritmia (adición vs. división...)

## 6 Generación de texturas rítmicas

### 7 Etc.

#### Cuestiones sobre aleatoriedad e impredecibilidad: 🤔💡⚠️

Lo *imprevisible* no tiene por qué tener nada que ver con lo *incoherente*, 🤔 la idea inesperada podrá integrarse en el fluir de la improvisación simplemente desviando su camino o podrá crear un nuevo camino, el improvisador decide... <sup>37</sup>

Cuando, en un determinado *momento* de la improvisación, predomine la generación automática (motora...) probablemente podrán aparecer ideas imprevistas (en el sentido de que el propio improvisador no sea consciente de -o no *reconozca*.... que pertenezcan a su repertorio base): pudiendo tener la sensación de (*recordar*...) que nunca las había oído (o tocado), en definitiva, que son *nuevas* para él. Podríamos preguntarnos: ¿de quién son esas ideas?; ¿si no son resultado de la intención del *autor*, quiere esto decir que se las ha encontrado?, o bien, ¿han aparecido *contextualmente* de forma inesperada y casual?, o, ¿puede argumentar el *autor* (improvisador) que ha provocado *intencionalmente* (una situación en la...) que pudieran ocurrir ideas *imprevistas*?, ¿acaso ha previsto lo impredecible...? El improvisador ha trabajado con las ideas que forman parte de su conocimiento base (repertorio conceptual, motor-procedimental, material musical, recursos generativos, etc.), sabe qué hacer con estas cuando aparecen (intencionada o automáticamente), pero con una idea *imprevista* (teóricamente) no dispondrá (en dicho catálogo de recursos...) de medios específicos (pre-aprendidos...) para desarrollarla (o trabajar sobre ella...), por lo que tendrá que *improvisar* (inventarse...) alguno sobre la marcha (o emplear recursos genéricos *compatibles*: repetición, variación, combinación, transporte, etc.), si considera que tales ideas tienen suficiente interés (valor...) para ser integradas (incorporarlas...) en el fluir de su discurso. En la improvisación colectiva (entre integrantes que no se *conozcan* o *prevean* demasiado...) las ideas podrán interaccionar (interconectarse...) *imprevisiblemente* entre los componentes (del conjunto) cuando estas (ideas) se quieran integrar en un mismo (único...) discurso *colectivo* y cuando cada miembro permita (o busque...) fusionar las ideas individuales en una inter-acción *colectiva* (inter y auto-influenciable), evitando (individual y colectivamente), o tratando de evitar, lo (ser...) *previsible*, como concepto que choca contra la *creatividad* (o contra la *originalidad*, en el mejor de los casos...) de los procesos generativos. La *experiencia* (bagaje) del público valorará este factor tan importante (la originalidad de lo imprevisible...) de forma que su gran expectativa será que ocurra lo *no previsto* (lo esperado...): lo impredecible-mente imprevisible, aquello (con) de lo que (aún...) no se puede (pensar) hablar, porque no existe. La potencia (poder y fuerza...) de lo deseado: el imprevisible *devenir*... 🙀

El concepto de *aleatoriedad* es algo más simple de definir. Puede ser *intencional*, buscar ideas y procesos complejos de esquematizar, donde resulte difícil reconocer patrones perceptibles que no sean la propia *ausencia* de sí (ellos) mismos: algo así como tocar evitando cualquier patrón reconocible, nada previsto ni nada previsible... Evidentemente improvisar evitando lo previsible requiere mucha práctica y un estado mental (modo...) *aleatorio* 😊, lo que resulta complejo, para un intérprete (improvisador) que tiene que tener los conocimientos muy bien organizados, incluso en modo aleatorio (paradójicamente más controlado y consciente...) donde los esquemas mo-

tores (automatizada-mente menos conscientes...) tenderán (en cuanto se les deje un mínimo de libertad, según se desarrolle la improvisación en el tiempo...) a re-ordenarse en esquemas organizados previsibles que el improvisador tendrá que pre-ver, percibir (reconocer...) y evitar, ajustándolos (en tiempo real...), rectificando y transformando (*aleatorizando, randomizando, imprevisibilizando...* 😊) el fluir aleatorio sin dejar de tener en cuenta el marco contextual donde se genera (o que genera...) la improvisación, digamos, el contexto *estilístico* donde se genera y percibe la *coherencia* del proceso... En definitiva, el improvisador tendrá que monitorizar esa *tendencia al orden* de su conocimiento (semántico, procedimental-motor, expresivo, etc.), producto de la organización con la que ha asimilado y consolidado dicho conocimiento,<sup>38</sup> inhibiéndola en lo posible mientras, simultánea-mente, tratará de desinhibir los esquemas (principalmente mentales, aunque también motores...) que bloquean la expresión del descontrolado desorden caótico del ritmo, tan importante estéticamente en la comunicación del arte *temporal* (como la música...): nada más (humanamente) divertido (tan emocionante como arriesgado...) que jugar con el control (mental...) y manejo (motor...) de esa conflictiva irracionalidad inherentemente humana en (dentro de) los límites de la incertidumbre, donde se funden (y con-funden) las emociones con el conocimiento (la razón), y de donde fluye la siempre in-esperada e im-previsible solución al conflicto. Véase, como (micro) ejemplo de este planteamiento, cómo (en un proceso *acumulativo...*) Lundquist resuelve (cromáticamente...), en los compases 7/8, la primera frase de su Metamorfosis (obsérvese cómo *prepara* con la *ampliación*, en el comienzo del compás 6, del motivo final en el segundo tiempo del compás cuatro), 😊 o véase también cómo resuelve Padrós (de forma más perceptivamente *racional...*) la incertidumbre de la primera frase (también *dinámicamente acumulativa...*): ver nota al pie 23, en la [página i9](#).

En relación con los procesos rítmicos aleatorios y sus posibles consecuencias estético-perceptivas en el oyente, se podría hablar del efecto (como concepto estético...) de saturación ([saciedad](#)) semántica que estas texturas pueden producir. El improvisador tendrá que tener en cuenta (diríamos andarse con cuidado...) al utilizar (jugar con) este (interesante y peligroso...) recurso generativo que representa la (llamemos) *repetición aleatoria*, teniendo siempre en cuenta su efecto (o mejor dicho sus diversos y a menudo contradictorios o, en el peor de los casos, indeseados efectos...) en el oyente. La saturación semántica que este recurso puede producir perceptivamente (en el oyente) cuando se utiliza sin ninguna función específica (sin buscar ningún objetivo con la misma), puede crear la paradójica ambigüedad perceptiva de convertir (invertir) la *forma* en *fondo* (sintetizando un poco las cosas), jugando con la *involuntaria* percepción natural del oyente, lo que si por un lado puede llevar a inducir a este (el público...) un (estéticamente) interesante estado emocional de *trance*, también puede convertirse en un simple efecto (reversible) no deseado, tipo *jarrón de Rubin* auditivo, donde lo *esencial* (de repente, en un *parpadeo* auditivo...) pueda convertirse en *accesorio* (y viceversa...): imaginemos una improvisación de *gaita* donde una simple melodía es continua y repetitivamente *ornamentada*: el riesgo de saturación (semántica) que quizá provoque en el oyente, hará que este (quizá como mecanismo de defensa neurológico -y estético...- 😊) pueda acabar poniendo atención no en la improvisación melódica sino en el bordón que sustenta dicha improvisación, convirtiendo esta (la improvisación) en una textura de fondo sobre la que (de forma inesperada, inconsciente, involuntaria...) se imponga (superponga) un infinito y (*bocinantemente*) plano (no por ello menos estéticamente interesante...) *ronco* sonido, y donde

tal efecto, pueda llegar a ser tan alucinante para el público como indeseadamente frustrante... para el improvisador; o pongamos también por caso, aquel intérprete que saturando de *ornamentación* una pieza o melodía barroca, consiga que el oyente se centre en oír (desviando inconscientemente la atención...) el (enmascarado) *ruido* (tan natural como el de la *respiración humana...*)<sup>39</sup> producido por el mecanismo del instrumento (que pasaría a un primer plano) sobre un fondo de *textura* (como eufemístico *ruido...*) musical. Nada más triste que la *música* (no deseada) convertida en *ruido* cuando el oyente (público...) deja de ser el *referente...*

Puede observarse lo que sería una representación gráfica de esta idea en el estupendo y ejemplar libro editado por el Consello da Cultura Galega (CCG): [Ricardo Portela. De gaiteiro a gaiteiro, transcripcións e análise](#) (Carlos Núñez, 2020).<sup>40</sup> Ver los interesantes gráficos de sus partituras, como (esquemática...) representación visual de la riqueza sonora de la música *popular* (humana...), paradigmáticamente tan cerca de las grafías sonoras de la música *contemporánea* (también humana...)

### Ejemplo de función rítmica

Holiday for accordion

Fox Allegro Moderato

Wolmer Beltrami

M m m 7a

**ROAD TO MAROCO**

Medium fast swing ( $\text{♩} = \text{ca. } 104$ )

GORDEN LOFGREN  
Arranged by Frank Marocco

Medium fast swing ( $\text{♩} = \text{ca. } 104$ )

GORDEN LOFGREN  
Arranged by Frank Marocco

Cada parámetro (rítmico, armónico, etc.) se reajusta (contextualmente) dejando espacio (protagonismo) a los demás... Imaginemos *intercambiar*<sup>41</sup> los parámetros rítmicos y armónicos en los *inicios* de estas dos *introducciones* (dos primeros compases) ...

# Ejercicios y ejemplos

(pendiente de revisión -7 de marzo de 2021-)

## Aplicación de generadores rítmicos

En principio, como planteamiento metodológico, podríamos partir de dos posiciones aparentemente opuestas: generación de patrones rítmicos *regulares* a partir de patrones rítmicos *irregulares* (o aleatorios<sup>42</sup>), o podremos proceder a la inversa: generando patrones aleatorios a partir de estructuras rítmicas regulares (pulsaciones, agrupamientos dinámicos (partiendo de patrones de acentuación), rítmico-métricos (desde patrones combinados de duración-acentuación), etc.

Los esquemas temporales resultantes podrían extrapolarse: aplicándose tanto a las propias ideas en sí como a las estructuras temporales (formales...) que las pudieran contener (repeticiones, variaciones, alternancias, patrones rítmico-formales, amorfo-temporales, etc.), y demás estructuras imprevisibles que pudiéramos descubrir...

Partamos de una idea como ejemplo: la aplicación de un *generador rítmico* a una *serie*: imaginemos que *reducimos*<sup>43</sup> aleatoriamente el *valor* de los elementos de una serie generada a partir de un *motivo*:



Motivo de la serie

Ejemplos de inicios: algunas posibilidades podrían ser:

Serie A<sup>44</sup>







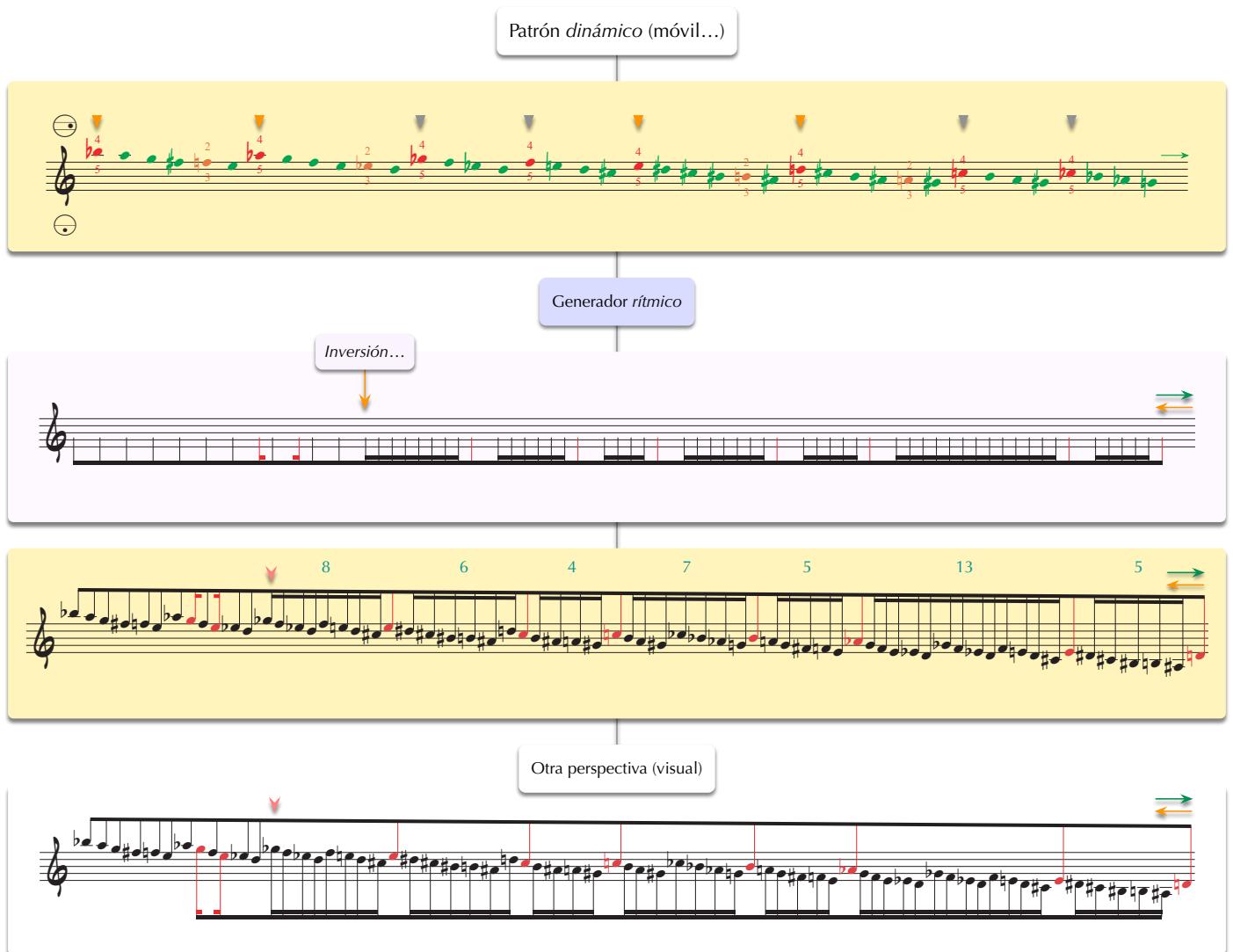
Serie B<sup>45</sup>







Serie C<sup>46</sup>

Ejemplo de *fusión rítmica*<sup>47</sup>

El concepto de *aleatoriedad* se aplica aquí (en este ejemplo)  
no como función de *cantidad* sino de *proporción*...

## Concepto de estilo rítmico

Lo que se entiende aquí como *estilo* se refiere a un proceso perceptivo. Si describimos (concebimos...) un *generador rítmico* así, por ejemplo:

*...acentuar aleatoriamente una serie rítmica regular (pulsación...) con valores de acentuación regulares, de no más de dos acentos consecutivos ni más de tres pulsaciones sin acento:*



El resultado se podrá percibir como una media estadística que podríamos considerar (o *valorar* estéticamente...) como un *proto-estilo rítmico*. En función de la (variabilidad, grado o nivel de...) *definición* que hagamos del término *aleatorio* que apliquemos a dicho generador (dentro de los *límites* del concepto...), el resultado se percibirá también como una *variante* (estilística...) del mismo estilo con un *valor* estético determinado en función del parámetro al que apliquemos el *acento*.<sup>49</sup>

Un ejemplo *real* más elaborado podría verse en infinidad de obras donde el componente puramente rítmico (*duración + (grado de...) acentuación*) pasa en un momento determinado a primer plano:

GORDEN LOFGREN: **ROAD TO MAROCCO** (Arranged by Frank Marocco)

Excerpt from “Boppin’ the Blues.”

Exercise 5

Volodymyr Runchak: Music about Life, an attempt at self analysis (quasi sonata Nº2) for accordion (2000)

The musical score consists of three staves of rhythmic patterns for accordion, arranged vertically. The top staff starts with measure 7, followed by measure 8, then measure 17 which includes a melodic line with a 'simili' instruction. Measures 7, 4, and 15 follow. The middle staff starts with measure 18, then measure 5, followed by measure 21 which includes a melodic line with a 'simili' instruction. Measures 2, 10, 3, 9, 12, 29, and 2 follow. The bottom staff starts with measure 21, followed by measure 8, then measure 21 which includes a melodic line. Measures 25, 13, 21, and 7 follow. Measure 18 is indicated under the first two measures of the bottom staff, and measure 26 is indicated under the last measure.

7      8      17      simili      7      4      15  
 MI      simili      MIII  
 (MI)      (MIII)  
 18      5      21      2      10      3      9      12      29      2  
 8      -      -      -      -      -      -      -      -  
 18      8      21      25      13      21      7  
 (26)      -      -      -      -      -      -

Ver zoom (ampliación -reducción) en [página e18](#)

## Notas (algunas ideas para desarrollar en fichas posteriores...):

- 1 Los esquemas generativos están por encima de los estilos: un mismo esquema (generador) puede aplicarse a distintos estilos.<sup>50</sup>
- 2 Los conceptos subyacentes en los contenidos de estos ejercicios rítmicos podrán aplicarse a distintas series *arrítmicas*,<sup>51</sup> ya sean melódicas, armónicas, etc.
- 3 El concepto (mejor el *término...*) de *ritmo* (no definido explícitamente en estos ejercicios...) podrá ser aplicado (de forma amplia) tanto a una idea concreta dentro de la improvisación (un simple patrón sonoro...), como al acontecer general de la propia improvisación, desarrollo, estructura temporal del contenido y discurso musical, etc.
- 4 Un ejercicio (para desarrollar): sobre una *pulsación* marcar determinados elementos (notas, acordes, motivos, pequeñas frases, etc.,) *sincronizando, anticipando y retardando sus entradas en función del tempo...*<sup>52</sup>

## Conceptos generativos rítmicos (para desarrollar):

En el contexto de la improvisación los conceptos generativos (a nivel semántico) implican una conexión procedimental (a nivel motor) en la que se activan (multidireccionalmente) diversos sistemas (multimodales), uniendo en un mismo (recíproco) proceso funcional (unidad funcional, unidad de acción, etc.) distintos aspectos que intervienen en los procesos cognitivos: conceptuales, auditivos, motores, etc., facilitando su manejo (y procesamiento...) en tiempo real. Evidentemente la interpretación y activación de estos conceptos será contextual:<sup>53</sup> repetición, gradación temporal, regulación-irregularización, progresión, acumulación, aleatoriedad, arritmia, inversión (temporal), aceleración-ralentización, anticipación-retardo, aumento-reducción (valores, tempo, etc.), combinación (rítmica, métrica, etc.), sincronización-desplazamiento, solapamiento, imitación, etc. Será útil (como ayuda comprensiva) hacer analogías, extrapolaciones, etc., de *filtros* (multimodales): imágenes visuales, conceptuales, etc., a *filtros* auditivos: coagulando, irregularizando, difuminando, puntillístico, intercalación (inclusión), solapamiento temporal (politemporalidad), etc.

Conceptos de carácter: connotaciones emocionales (implicaciones rítmicas): lento, impulsivo-compulsivo, alegre-triste, descontrolado, mecánico, alegre, energético, intrigante, patético, tenebroso, etc. Estos conceptos (más globales) resultan más complejos de implementar al tener una base multifactorial de parámetros tanto sonoros como perceptivos (armonía, melodía, timbre, valores estético-culturales, audio-visuales, etc.). Ver autores: Lundquist, Jacobi, Zorn, Globokar, Rojko etc. Analizar (desde el punto de vista rítmico) la relación entre estructuras formales y rítmicas: formas rítmicas: rondó, reexposición, vals, marcha, etc. Ver un ejemplo de *distorsión rítmica* (rítmico-formal) [Polka-Vals Lento](#), ver un par de ejemplos de danzas: [Giga](#), [Saltarello](#),

## Ejercicio de conceptualización rítmica:

Imaginemos el siguiente ejercicio: improvisar un motivo rítmicamente a partir de los conceptos que se vayan escuchando (o pensando): fluido, regular, irregular, alternando aleatoriamente sonidos cortos y largos, intercalando aleatoriamente silencios, intercalando aleatoriamente fragmentos de otro-s motivo-s, alternando (regular o aleatoriamente) entre ambos manuales, etc. Analizar y evaluar los resultados: cohesión sonora, coherencia del discurso, posibles valores estéticos, posibilidad de ser evaluado (pedagógicamente, como algo que puede ser aprendido-enseñado...) en función de la *definición* (previa) que hagamos del concepto, etc.

Los conceptos tendrán que definirse lo suficiente para que puedan ser activados en tiempo real, por ejemplo: *fluido*: continuo, sin interrupciones, siguiendo con el patrón (esquema, idea, tema, etc.) anterior (coherencia del *sentido*...), etc.

La definición será personal pero deberá tener en cuenta el consenso de unas bases (que permitan la inter-comunicación) comunes para la improvisación en grupo... Ver un posible ejemplo de definiciones (estilos personales...) coordinadas y consensuadas globalmente: [John Zorn Electric Masada](#)

## Material de trabajo

**Lluvia** (Sofía Martínez, 1998)

Textura improvisatoria: rítmico-métrico-melódica...

The image shows a musical score for 'Lluvia' by Sofía Martínez. At the top, there is a rhythmic pattern consisting of vertical stems with diagonal strokes above them, colored red, blue, and green. Below this is a melodic line on a staff with various note heads and rests. A tempo marking of  $\text{♩} = 104$  and a dynamic of **legato** are indicated. The score continues with more measures of the melodic line.

## Textura MIII:

This section shows a melodic line on a bass clef staff. Red dots are placed above certain notes, and green dots are placed below others, likely indicating specific performance techniques or pitch modifications.

## Material melódico:

This section shows two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves feature a series of notes and rests, primarily in a key signature of one sharp (F#).

[Ver más...](#)

Textura MIII:  
Ejemplos de desplazamiento rítmico

Toccata N° 2 (Ole Schmidt - 1964)

MII

Metamorphoses (Torbjörn Iwan Lundquist - 1966)

Imágenes (T. Marcos - 1979)

$\triangle$  *p cresc.*

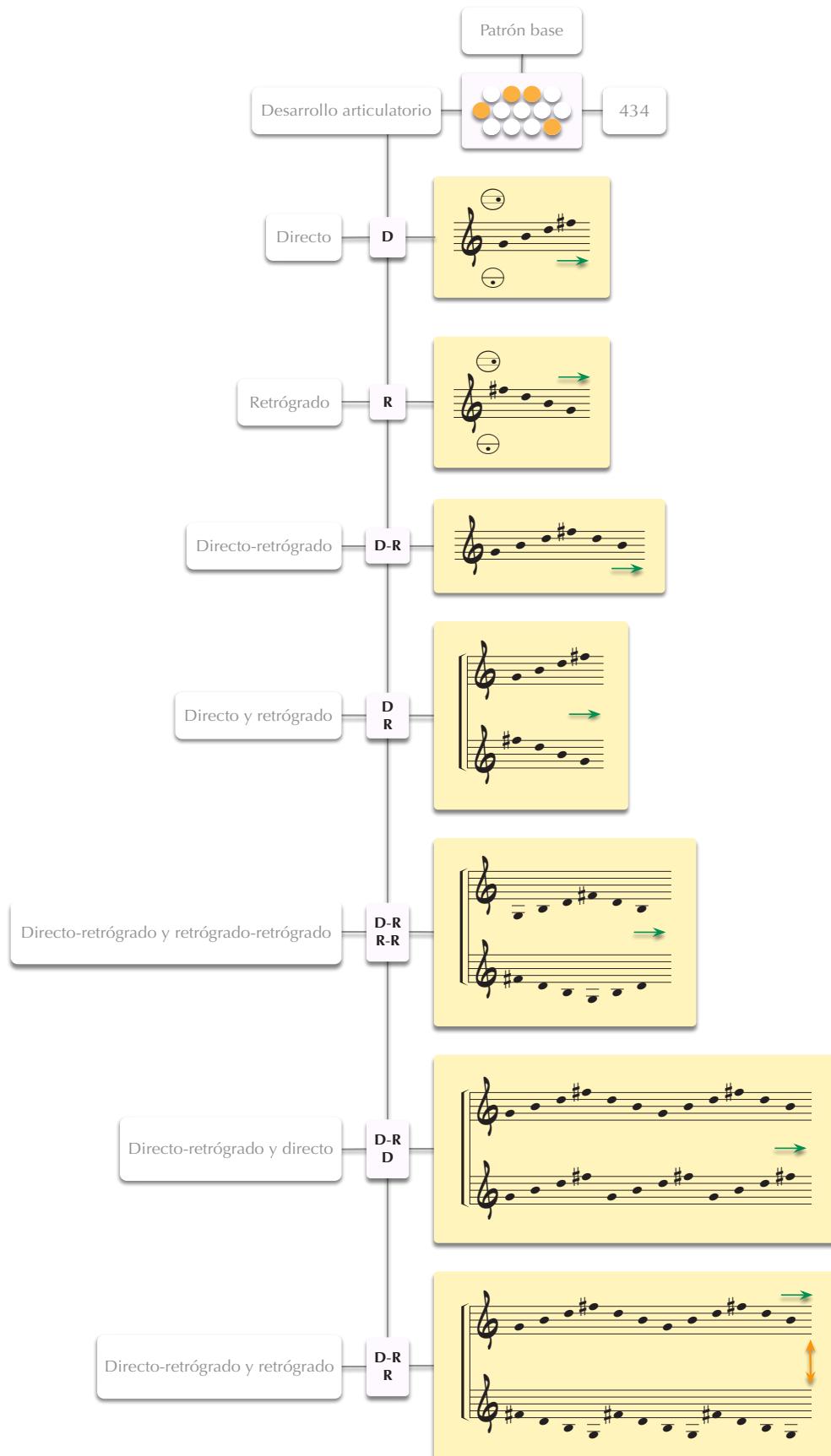
25

Desplazamiento y reducción rítmica

*p cresc.*

27

### Ejemplo de fusión rítmica



Ver ejemplo en las páginas siguientes y [página e23](#)

Ejemplo de sincronización inversa<sup>54</sup>**a****b**

Facilitación (**b**) en movimientos rápidos (*correlatividad digital...*)<sup>55</sup>

Distintas posibilidades

## Ejercicios de sincronización inversa

Musical exercise 1 consists of two staves of sixteenth-note patterns. The top staff features red notes at measures 1, 3, 5, and 7. The bottom staff has black notes. An orange arrow points to the right at the end of the second measure.

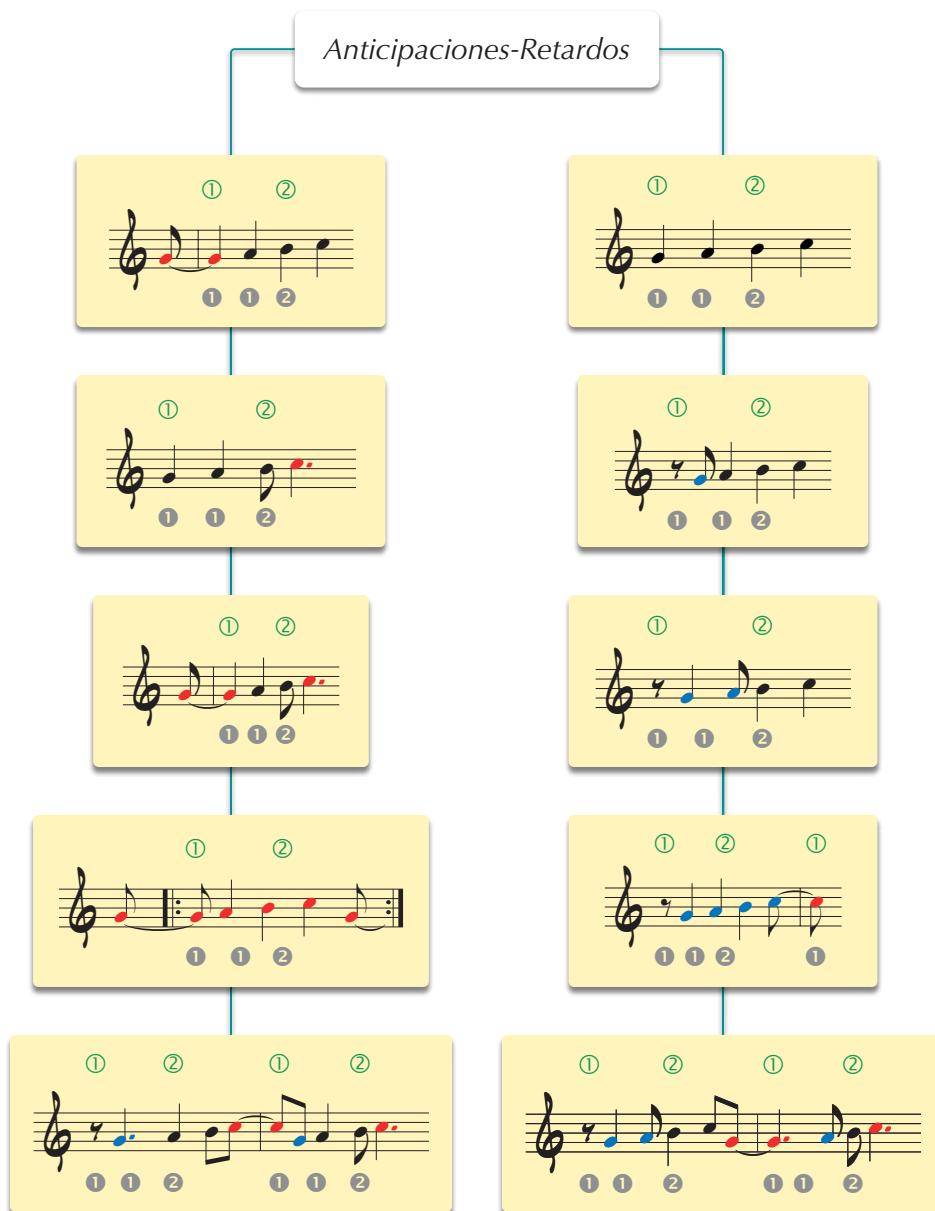
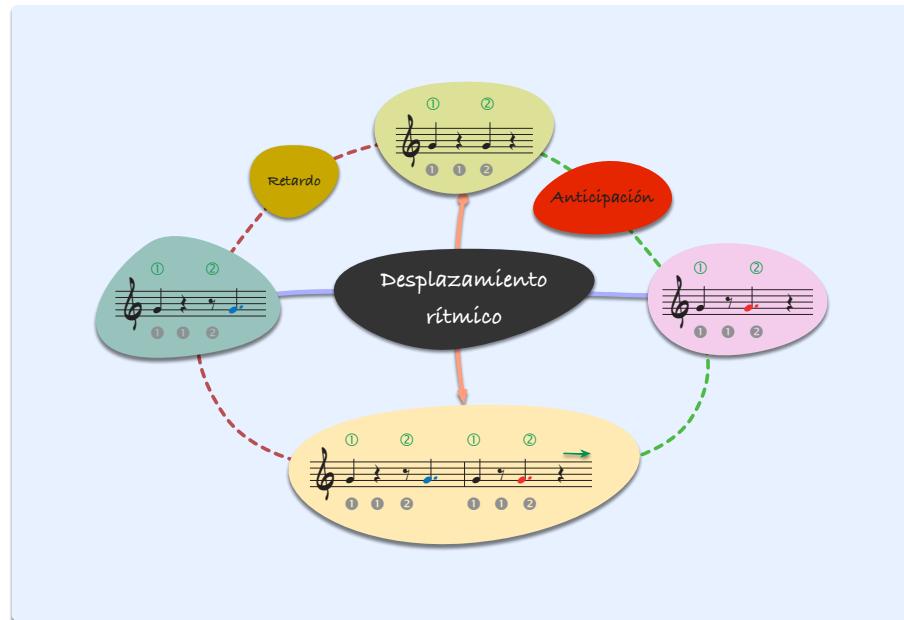
Musical exercise 2 consists of two staves of sixteenth-note patterns. The top staff features red notes at measures 1, 3, 5, and 7. The bottom staff has black notes. An orange arrow points to the right at the end of the second measure.

Musical exercise 3 consists of two staves of sixteenth-note patterns. The top staff features red notes at measures 1, 3, 5, and 7. The bottom staff has black notes. An orange arrow points to the right at the end of the second measure.

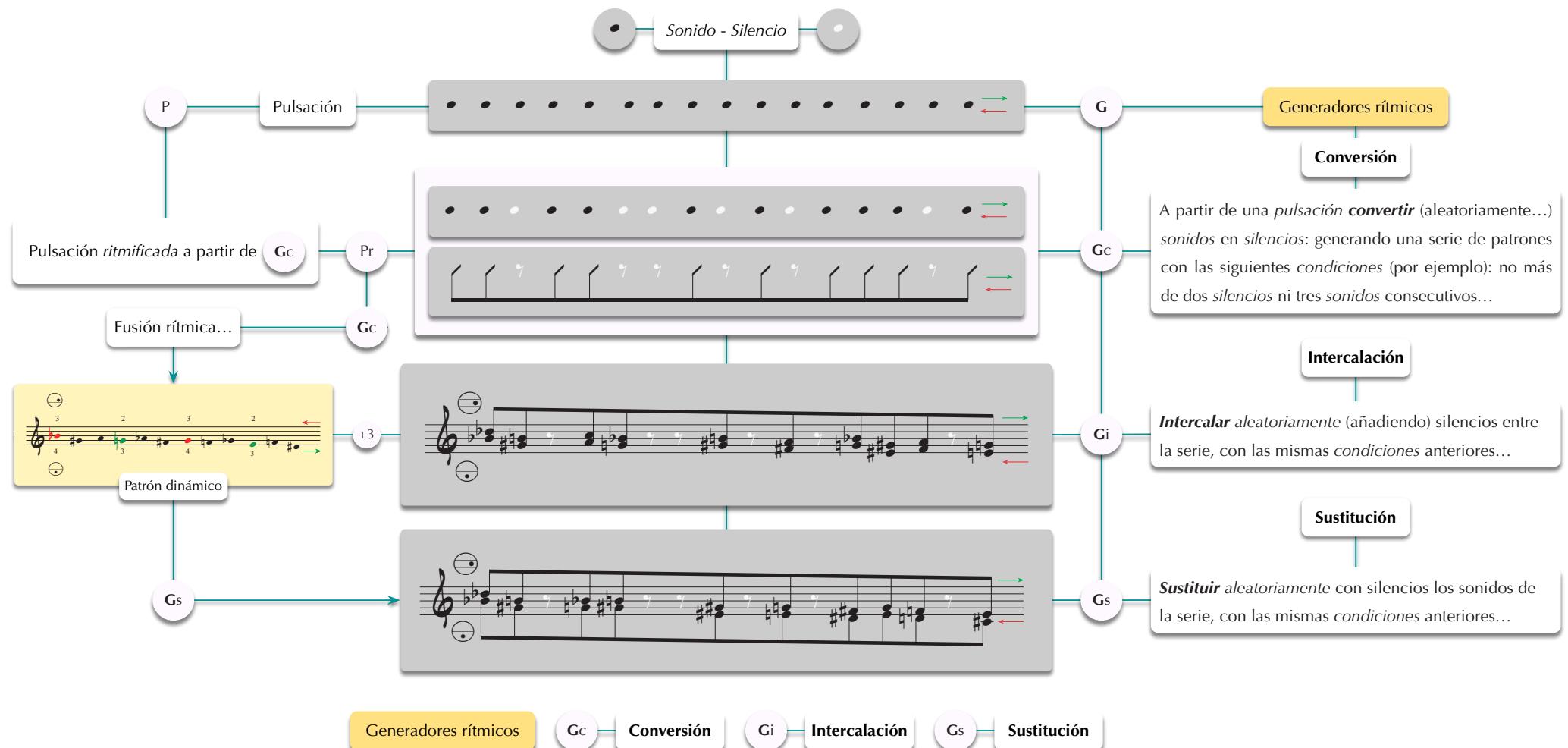
Musical exercise 4 consists of two staves of sixteenth-note patterns. The top staff features red notes at measures 1, 3, 5, and 7. The bottom staff has black notes. An orange arrow points to the right at the end of the second measure.

Musical exercise 5 consists of two staves of sixteenth-note patterns. The top staff features red notes at measures 1, 3, 5, and 7. The bottom staff has black notes. An orange arrow points to the right at the end of the second measure.

## Desplazamientos rítmicos



## Ejemplo: inclusión de silencios



## Ejercicio

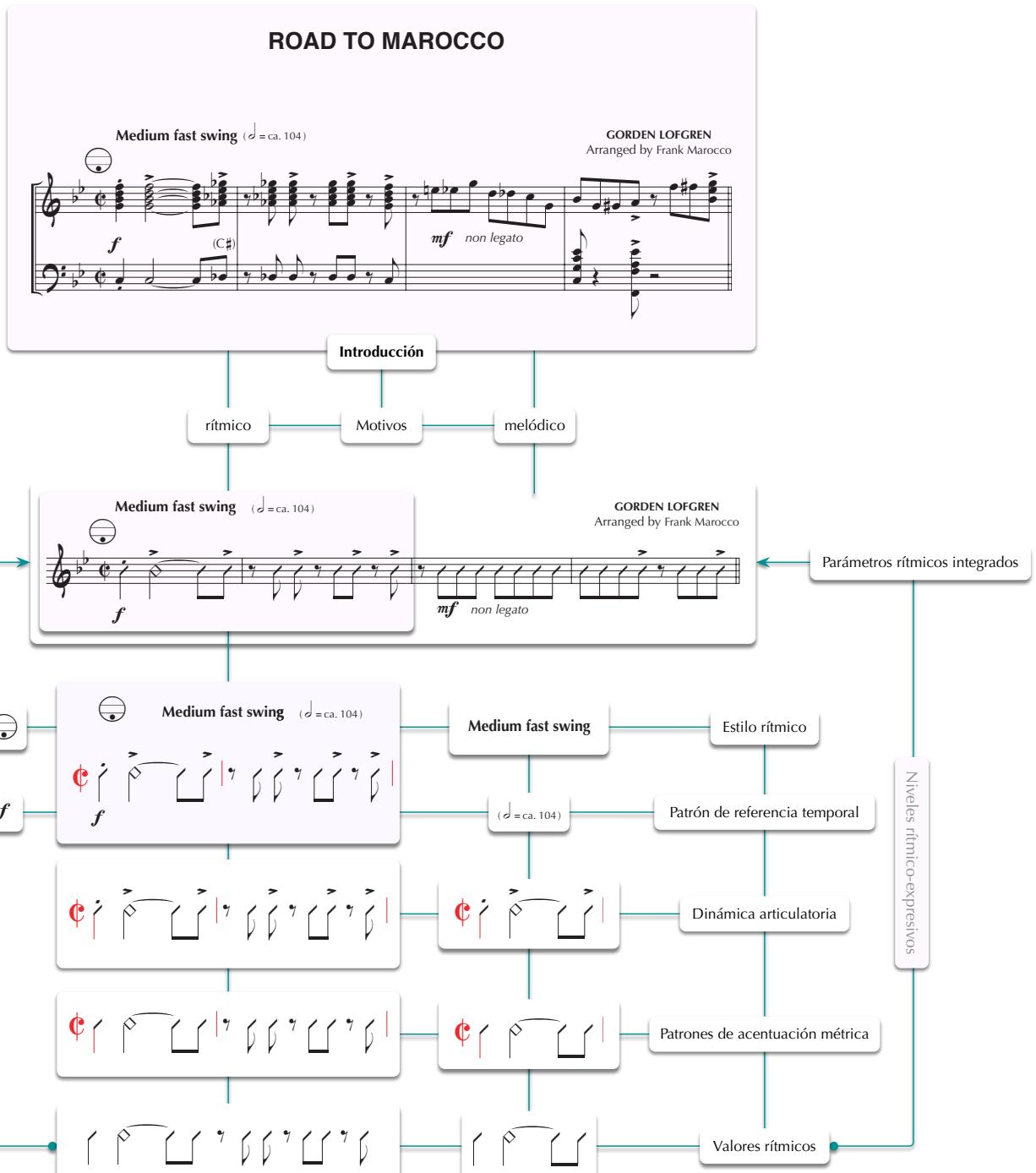
(Contexto) Activador: **sustitución**

Sonido - Silencio

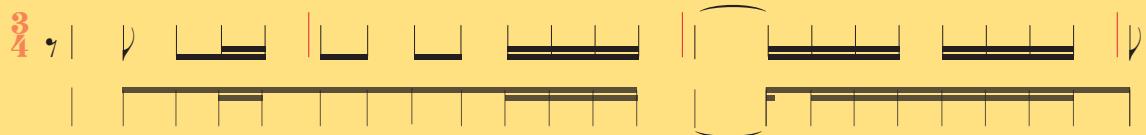
A      Sonido A - Sonido B      B

*[Musical staves showing rhythmic patterns with silence and substitution]*

El ejercicio se plantea sobre la base de una *pulsación* (como *referencia temporal*), al igual que en el ejemplo de la página anterior, a partir de la cual se generan tres muestras del concepto (generativo) de *sustitución* aplicado de distintas formas: *sustitución* de los silencios (aleatoriamente intercalados en la pulsación), simultáneamente a la pulsación *métrica* convertida en ritmo (sonorizada...) y *ampliando* (temporalmente) la pulsación *rítmica*. Ver otro [ejemplo](#) similar algo más desarrollado creando una textura.



Ejemplo (análisis rítmico)

Ejemplo de *fusión rítmica*<sup>56</sup>

## Ejemplo

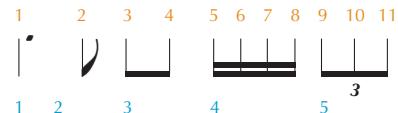
SONATA - FANTASIA Normand Lockwood © 1965 Costello Music<sup>57</sup>

## SONATA - FANTASIA

**Normand Lockwood**

© 1965 Costello Music

## Patrón rítmico



## Serie tonal

$\text{♩} = 60$

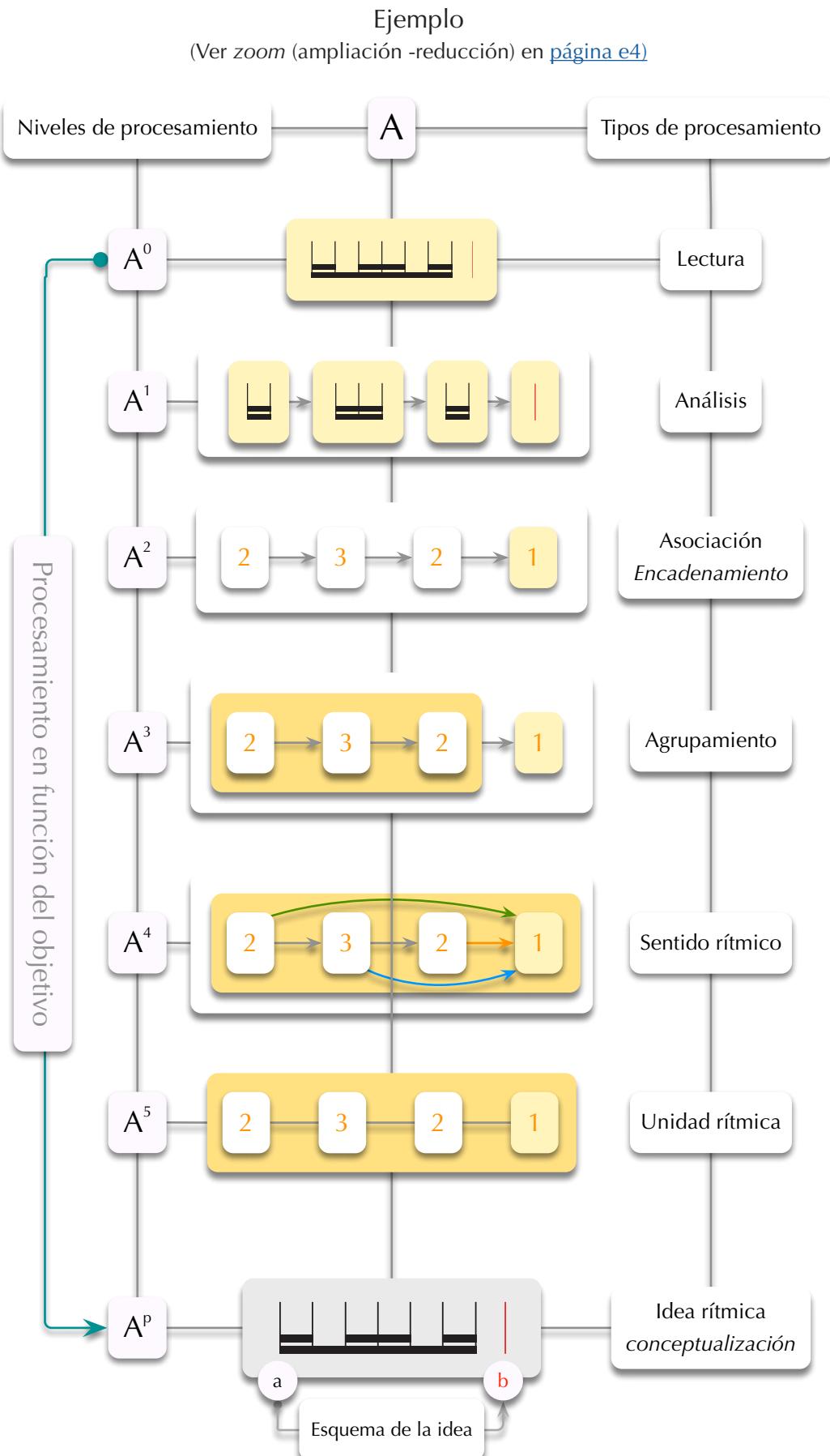
Nota	Offset
1	+2
2	+3
3	-1
4	+3
5	+4
6	-2
7	+4
8	+5
9	-3
10	+5
11	-10
12	+2

## Agrupamientos y espacialización

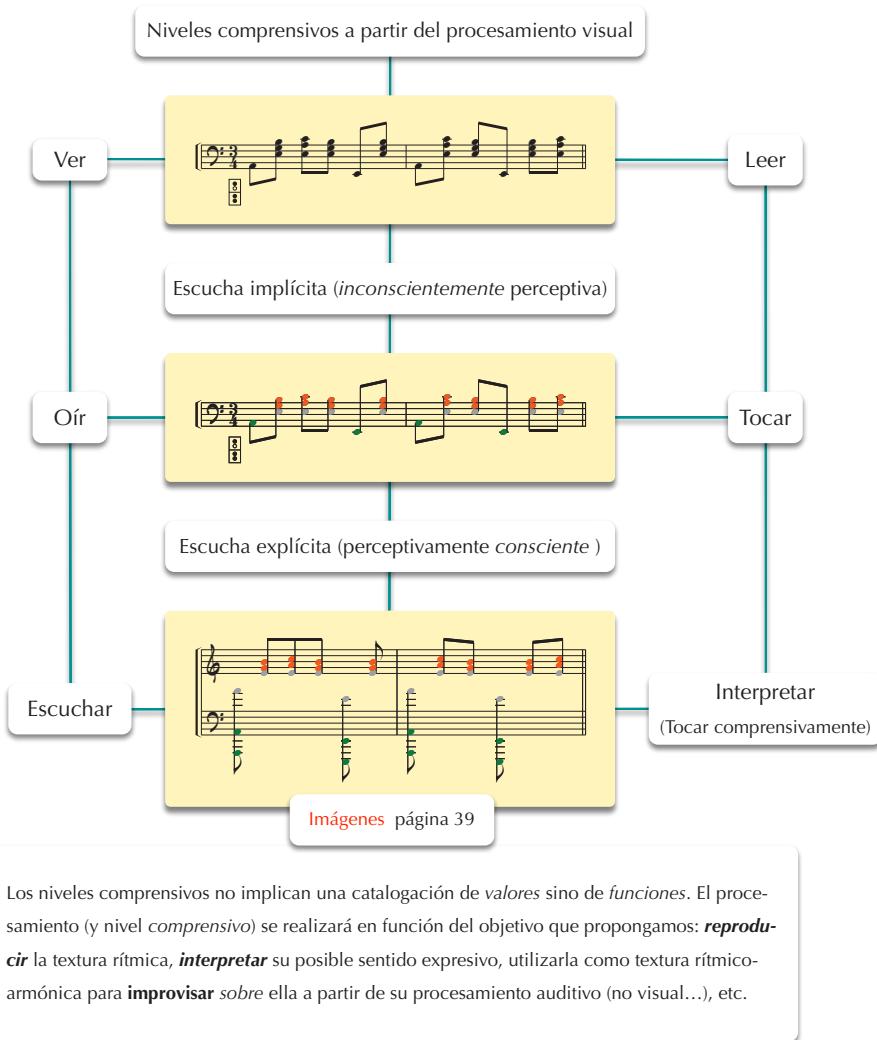
A

B

C



## Ejemplos perceptivos en MII:

[Imágenes \(página 39\)](#)[Iª Impresión \(página 28\)](#)

MI

MII

MIII

96

Iª Impresión página 28

## Ejemplos de patrones rítmicos con MII

Ejemplos de texturas rítmicas a partir de patrones (fórmulas) de acompañamiento en relación 2/3 (binario/ternaria): la distribución de acentuación entre la combinación rítmica de *bajos* y *acordes* (en el MII) permitirá percibir una textura polirítmica de fondo como base de la improvisación...

Fórmulas rítmicas

Variante

Imagen Retrospectiva

1 144/152

*mp non legato*

Ejemplo de distribución rítmica entre manuales

Ampliación

Variante

Imágenes

1 1-1

*mf*

Desplazamiento y reducción rítmica

Ver ejemplos: Imágenes 1º Impresión

1 96

*f*

1º Impresión

## Ejemplo de extracción rítmica

**ROAD TO MAROCO**

**Medium fast swing** ( $\text{♩} = \text{ca. } 104$ )

GORDEN LOFGREN  
Arranged by Frank Marocco

**Medium fast swing** ( $\text{♩} = \text{ca. } 104$ )

GORDEN LOFGREN  
Arranged by Frank Marocco

## Lluvia (Sofía Martínez)

Ver [página e7](#)

## ROAD TO MAROCCO

Medium fast swing ( $\text{♩} = \text{ca. } 104$ )

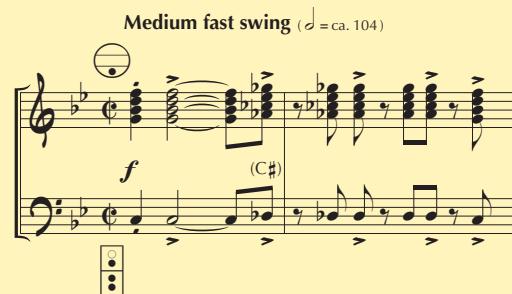
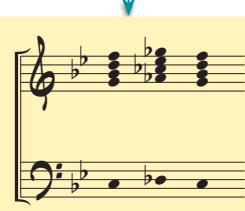
GORDEN LOFGREN  
Arranged by Frank Marocco



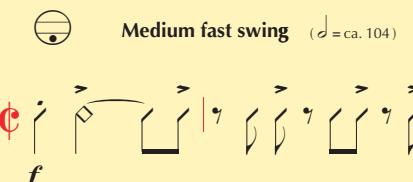
Patrón (motivo) tonal  
(+1 -1)

Ampliación  
(+1 -1)

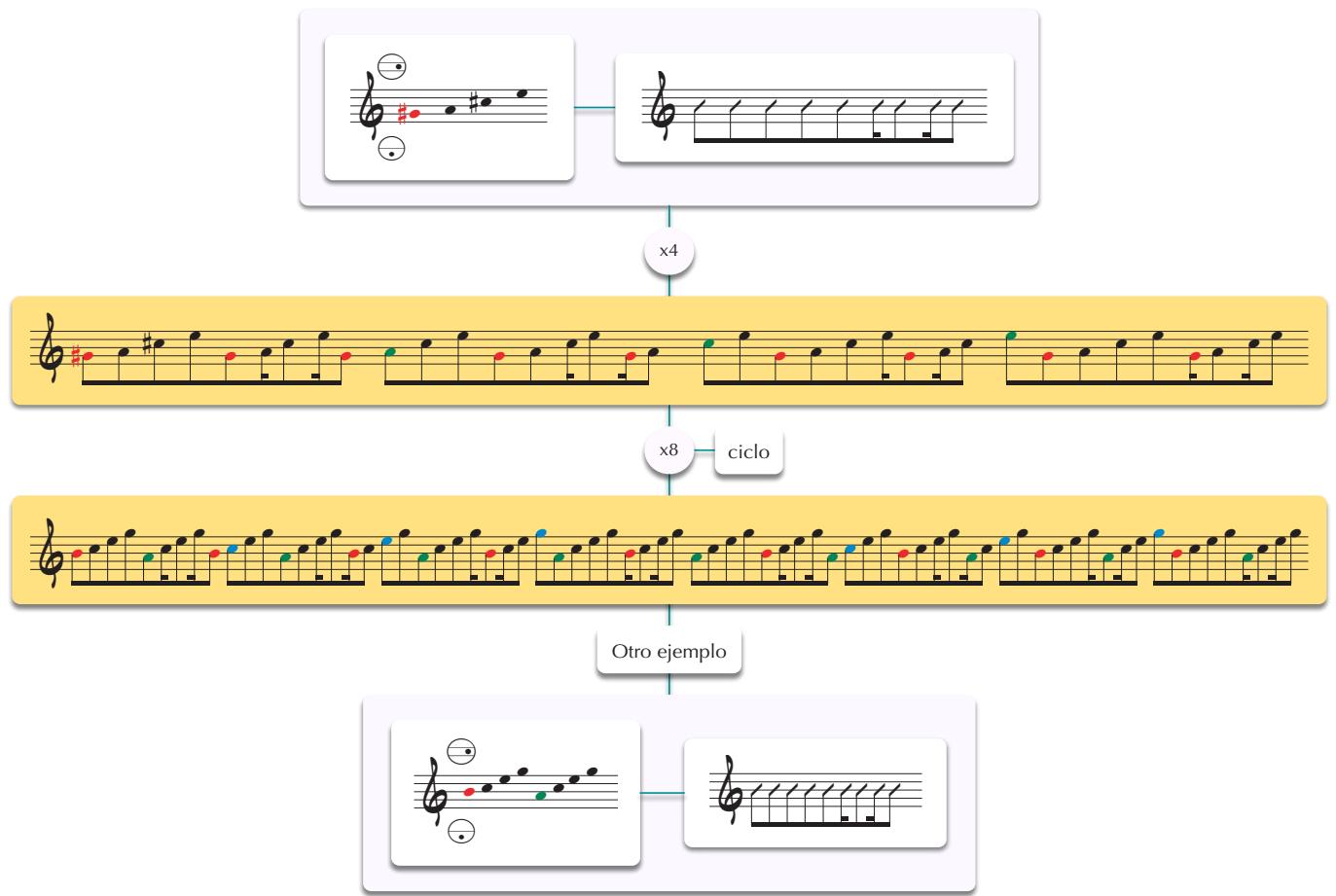
Patrón armónico  
(7)343



Fusión rítmica



**Ejercicio:** combinar los dos elementos del patrón armónico aleatoriamente sobre el esquema rítmico

*Ejemplo de fusión rítmica*

Ver [páginas e10 y e11](#)

[deconstructing accordion](#) (2000-2011) by Claus-Steffen Mahnkopf ([minuto 2](#)) 

*asthmatisch*



14

13

asthmatisch

Al igual que en otros autores, interesados por la exploración tímbrica del instrumento (Olczak, Verdú, Norgard, Rojko, etc) resultará interesante para el improvisador leer las indicaciones interpretativas de esta obra para extraer ideas (generativas, tímbricas, texturas, indicaciones expresivas, etc.) con las que experimentar rítmicamente y desarrollar la imaginación, además de ampliar y desarrollar un repertorio de recursos generativos, planteamientos constructivos, concepciones estéticas, etc.

REFERENCIAS (en preparación):

[Antiguas fichas de trabajo sobre improvisación](#)

[Recopilación fichas improvisación \(impro@cordeon\)](#)

Obras citadas: [Alone](#), [Anatomic safari](#), [Flashing](#), [Sonata-fantasía](#), [Toccatas 1-2](#), [Alberto Bernal \(4 principios\)](#)

[Método \(I-23\) ejemplo rítmico](#)

Fusión rítmica: [Sonata-fantasía hoja pdf - html](#), [Ejemplo \(Introducción\)](#)

Fuente: [Articulación \(rítmica\)](#)

Pulsación dinámica: [Anatomic safari](#), [Flashing](#)

Ficha improvisación: [Simetría motora](#)

Percepción rítmica (MII): [Imágenes](#): página 40

Espacialización (rítmica) de una frase (distribución entre manuales): [Flashing](#): página 9

Ejemplo de textura rítmica: [Herman Rechberger: Minirendezvous \(1989/90\)](#)

Grañas (ejemplos ): [Unleashed](#), [Accordica III](#), etc.

[http://novedades.acordeón](http://novedades.acordeon)

<https://improacordeon.com>

## Índice

### Símbolos

4 principios e25

### A

aceleración i4, e5  
 acentuación i2, i4, i5, i6, e1, e3, e37  
     dinámica i2, i4, i5, i6, e1, e3, e37  
 activadores de procesos generativos i3  
 agrupamientos  
     de patrones i2, e29  
 aleatoriedad i-2, i1, i7, e2  
 Alone i4, e25  
 Anatomic safari e25, e35  
 Anatomic Safari e30  
 anticipación i1, e5, e36, e38  
 arrítmico i3, e5, e30, e38

### B

Bach i1  
 base de conocimientos i2  
 bending e29  
 Bloques motores i5

### C

cambio (rítmico) de registros i2  
 capacidades e30, e31  
     perceptivas e30, e31  
 capa rítmica e34  
 características distintivas e29  
 Carlos Núñez i9  
 CCG i9, e36  
 Claus-Steffen e24  
 código morse i2  
 Componentes rítmicos i-2, i2  
 concepción del ritmo i2  
 concepciones estéticas e24  
 concepto  
     de aleatoriedad i7, e2  
     de error e35  
     de interpretación i3  
 Concepto  
     de estilo rítmico i-2, e3  
 Conceptos e5  
     de carácter e5  
     generativos e5  
         rítmicos e5  
 conceptualización i-2, i4, e6  
     rítmica i-2, e6  
 connotaciones socio-culturales i3  
 Consello da Cultura Galega i9  
 conservatorio e31  
 contexto i1, i4, i8, e5, e29, e30, e31, e32, e35, e37, e38  
     desordenado e37  
     estilístico i8  
     métrico e31  
 contextualización e39  
     significativa e39  
 contextualmente significativo i3  
 contorno melódico e30  
 corazón i2

correlatividad digital e10  
 creatividad i7

### D

deconstructing accordion e24, e34, e35  
 dedo e30  
 Definición de conceptos en los procesos generativos i-2, i3  
 De gaiteiro a gaiteiro, transcricóns e análisis i9  
 densidad i1, i3, i4, i6  
     rítmica i1, i4, i6  
     sonora i3  
 desorden i8  
 desplazamiento i5, e5, e8, e37  
     rítmico i1  
 Desplazamientos  
     rítmicos e12  
 desviador e29  
 desviadores 4, e29  
 discurso colectivo i7  
 distorsión rítmica e5

### E

educación e34, e36  
     igualitaria e34, e36  
 Ejemplos perceptivos en MII e19  
 Electric Masada e6  
 El labrador y sus hijos e38  
 envolvente de ataque e32  
 Erkki Jokinen i4  
 errores de atención 4  
 Esopo e38  
 Espacialización e25  
 esquemas  
     generativos e5  
 Estudio 1984 e36  
 Et Expecto i5  
 extracción rítmica e21

### F

Facilitación e10  
 feed-back i1  
 feed-before i1  
 fluctuación temporal i6  
 Frank Marocco e3  
 fraseo dinámico e32  
 Fuelle e25  
 función i1, i2, i8, i10, e2, e3, e5, e6, e30, e32, e33, e34, e37, e38  
     rítmica i1, i2, i8, i10, e2, e3, e5, e6, e30, e32, e33, e34, e37, e38  
 fusión rítmica i1, i5, e2, e9, e16, e23, e25, e30, e37

### G

gaita i8, e36  
 generación i1, i7, e1  
     automática i7  
     de patrones  
         rítmicos  
             regulares e1  
 generador i2, i4, i6, e1, e3, e5, e32, e37  
     rítmico i-2, i4, i6, e1, e3, e32, e37

Generadores i6

motores i6

Giga e5

Globokar e5

Gorden Lofgren e3

GPRTTR i1

## H

hormigonera i6

## I

Iª Impresión e19

idea musical e32

Imágenes e8, e19, e25

imprevisible i7

imprevisiblemente i7

impro@cordeon e25

improvisación I-2, 4, i1, i2, i3, i4, i5, i6, i7, i8, e5, e6,

e25, e30, e31, e32, e33, e34, e35, e38

colectiva i7

grabada e31

melódica i1, i8

(puramente...) rítmica i1

improvisador 4, i2, i4, i7, i8, i9, e24, e29, e30, e31, e32,

e33, e34, e35, e36, e37, e38

-compositor e30

generador i2

generativo e31

inclusión

de silencios e13

incoherente i7

influencia estilística e38

inter-acción colectiva i7

intercalación e5

intérprete i2, i7, i9, e30, e31, e32, e34, e35, e38

reproductivo e31

reproductor i2

irracionalidad i8

isodinámica i4

isométrico i1

isorrítmico i1

iteración

inclusiva 4

iterativo e29

## J

Jacobi e5

jarrón de Rubin i8

jazz i1, e37, e38

estilístico i1

jerarquías de valores 4

John Zorn e6

Jukka Tuensuu e36

Jürgen Gantzer i4

## L

latencia i1, e29, e30, e31

de respuesta i1, e30, e31

latencia de respuesta i1, e30, e31

lectura zigzagueante 4

libremente i3

limicapacidades e31

limitaciones i1, e29, e30, e31, e32

limitaciones cognitivas i1

Lluvia e7, e21

Lo imprevisible i7

lo incoherente i7

Lundquist i8, e5, e8, e36

## M

manuales (unítonos...) e29

márgenes i3

de definición i3

interpretativos i3

márgenes de definición i3

Messiaen i6

Metamorphoses e8

Meter as Rhythm e29

Micro-macroestructuras temporales i6

modo I-2, 4, i2, i3, i5, i6, i7, e33, e34, e35, e38

aleatorio I-2, 4, i2, i3, i5, i6, i7, e33, e34, e35, e38

Modos i6

música i1, i3, i8, i9, e33, e34, e35, e36, e37, e38

concreta i1, i3, i8, i9, e33, e34, e35, e36, e37, e38

Music about Life e4, e31, e34

Music about Life, an attempt at self e4

música concreta i3

## N

nivel motor e30

Nordheim e36

Norgard e24, e35

Normand Lockwood i6, e17

## O

Olczak e24

Ole Schmid i5

Ole Schmidt e8

originalidad

creativa e32

de lo imprevisible i7

Ortega e38

oyente e30, e31

experto e31

## P

paréntesis e29

partitura i3, e31

patrones

aleatorios e1

rítmicos

con MII e20

irregulares e1

significativos e29

patrones rítmicos i1, i4, e1, e20, e32

con MII e20

patrón rítmico i1, i2, e30, e33

Percepción rítmica e25

Per Norgard e35

Phantasie 84 i4

Phantasmagorien e30

planos paralelos 4

polirritmia i6

politemporalidad e5

Polka e5

postimagen auditiva e35

- potencial creativo e34  
procesamiento  
  en paralelo e29  
  en tiempo real e32  
proceso i3, i4, i8, e3, e5, e29, e30, e32, e33, e36  
  acumulativo i8  
procesos i1, i3, i7  
  generativos I-2, i3  
  rítmicos i8  
    aleatorios i8  
Psicología del Ritmo e29  
público i7, i8, i9, e29, e31, e34, e37  
  experto e31  
  general e31  
pulsación i2, i3, i4, i6, e3, e5, e14, e32, e33, e37  
  dinámica e25  
  métrica e14, e32  
  rítmica e14  
puntillísticamente i3, e32  
puntillístico e5, e32  
puntos de sonido i3, e32
- B**
- ralentización e5  
reciclar intérpretes en improvisadores i2  
recursos i1, i2, i4, i7, e24, e32, e33, e35, e37, e38  
  generativos i7, e24  
  genéricos i7  
    compatibles i7  
    interpretativos i2  
reducción i5, e4, e5, e18, e34  
reducciones rítmicas i1  
registros i2, e32  
  cambio (rítmico) de registros i2  
repetición i7, i8, e5, e37  
  aleatoria i8  
Representaciones mentales i5  
retardo e5, e38  
retroalimentación i1  
retrogradación e37, e39  
retrospección i1  
  reexpositiva i1  
Ricardo Portela i9  
ritmificación melódica e30  
ritmo i2, i3, i4, i5, i8, e5, e14, e30, e32, e33, e34  
  cardíaco i3  
ROAD TO MAROCCO e3  
Rojko e5, e24, e33  
rol del improvisador e32  
ruido i9, e31, e36
- B**
- Saltarello e5  
Sánchez Verdú e36  
Schmidt e8, e36  
sentido i3, i7, e30  
  cambio de sentido e30  
serie i1, i3, e1, e3, e30, e37, e38  
significado e30  
silencio i2, i5, i6, e31, e34, e35  
sincopación e37  
sincronización e5, e10, e11, e38  
  inversa e10, e11
- Sofía Gubaidulina i5  
Sofía Martínez e7, e21  
solapamiento temporal e5  
SONATA - FANTASIA e17  
Sonata-fantasía i6, e25  
sustitución i4, e14
- B**
- tema rítmico i1  
  aspectos temporales asociados i1  
tempo e5, e38  
tendencia al orden i8  
textura i1, i3, i5, e3, e32, e33  
  de densidad puntillística progresiva i3  
  puntillística i3, i4, e32  
  rítmica i5, e3, e33  
tiempo i1, i2, i4, i5, i8, e5, e6, e30, e32, e34, e35  
  real i1, i5, i8, e5, e6, e30, e32, e34  
tiempo real i1, i5, i8, e5, e6, e30, e32, e34  
Toccata No 2 i5  
Torbjörn Iwan Lundquist e8  
tortilla de patatas e31  
TPAM i4  
TPDP i3  
Trama concéntrica i4, e35, e38  
transcripción e31  
tribunal de conservatorio e31
- B**
- UAG i3  
unidad  
  conceptual i3, i5  
  de activación i3  
    generativa i3  
    generativa i3  
únitonos e29
- B**
- Vals e5  
Verdú e24, e36  
visoescuchar e33  
Volodymyr Runchak e4
- Z**
- zoom e4, e18  
Zorn e5, e6

## Endnotes

- 1 Lo que evidentemente no evitárá la posibilidad de eventuales incoherencias...
- 2 Así como la continua (y sucesiva) inclusión y anidamiento (intercalado) de ideas entre paréntesis, que tratan de representar dicho procesamiento en paralelo (ver ficha [Patrones gestuales](#): segunda nota al pie de la primera página), o, por no hablar de los puntos suspensivos...) las múltiples separaciones (mediante el signo de *gui-ón*) que intentan hacer ver (gráficamente) cómo las ideas pueden percibirse (a menudo *automática-mente...* 😊) como agrupamientos de patrones significativos a partir de los cuales el improvisador (consciente o inconscientemente 😊) podrá bifurcar (-) el (su) *camino*, desviándose (desviando la atención...) de este, al no tener (buscar, querer...) más objetivo (*objeto*) que el *proceso* (en sí) de descubrir nuevos caminos, caminos que, en un determinado *momento*, podrá compartir (solo o acompañando...) con un determinado *público*, lo que nos llevaría a otro tema (otro *camino* 🚗 ...).
- 3 Y *antes-después...*
- 4 En este momento (sin necesidad de perder la *coherencia*...) ya nos habríamos apartado del camino a causa de ese elemento *desviador* (*error...!*) entrando en otro plano *iterativo*, como en el que acabamos de entrar (sin darnos cuenta...?), pero lo curioso de estos *desviadores* sería cómo se activan de forma *contextual*, lo que explicaría por qué no lo hemos advertido la primera vez que aparece en el texto (comienzo de línea 7 del primer párrafo) y sí se (nos-me?) aparece (activa) posteriormente 😊?. ¿Dependerá del bagaje imaginario de cada improvisador-lector?, o los propios *términos* (ideas, conceptos, proposiciones...) tendrán vida in-dependiente (propia? 😊) que se activa al acercarse (acercarlos...) unos a otros *llamando* (a) la atención del improvisador para indicarle el-un (nuevo) camino... Y si (por casualidad) es (o fuera...) el improvisador quien los controla, ¿por qué a menudo (este) siente que se coloca, fuera de sí, poniéndose, como si externa-mente se estuviera *viendo* improvisar 😊? Para tratar de aclarar un poco la cuestión se puede consultar también (ya que uno ha sido capaz de llegar hasta aquí... 😊) la ficha [Patrones gestuales](#) (punto 6 de la página 24).
- 5 Del tipo de las tratadas en libros como [Meter as Rhythm](#) (1997) de Christopher Hasty, [Psicología del Ritmo](#) de Paul Fraisse (1974, 1974 castellano), etc.
- 6 Las propias características funcionales del acordeón desde el punto de vista interpretativo (tanto sus posibilidades como sus limitaciones...), especialmente sus características acústicas más *distintivas*, serán las que definan (en el presente contexto) su potencial rítmico: manuales *únitonos* (no confundir con *unísonos*...), control dinámico mediante el antebrazo-fuelle (especialmente en las modalidades instrumentales acústicas...), aspectos tímbricos como la latencia -y *bending-* en las fluctuaciones armónico-tonales (curva envolvente...) de los ataques, especialmente en lengüetas grandes, o como las pulsaciones *dinámicas* (no confundir con las *tonales*...) generadas por los desfases de ondas de los unísonos ligeramente desafinados, etc.

Ver algunos ejemplos perceptivos que dichas características distintivas implican (MII): [página e19...](#) Ver también algunas características acústicas, interpretativas, gráficas, etc. en obras como [Anatomic Safari \(1967\)](#), [Phantasmagorien \(1985\)](#) y similares...

- 7 Como la capacidad de almacenamiento para mantener activos en la memoria (temporal de trabajo) determinados patrones o motivos rítmicos, disponibles y accesibles para ser activados (a nivel motor) en un contexto temporal (y momento...) determinado.
- 8 La *latencia* de respuesta podrá convertirse (como recurso generativo) en un espacio temporal que sirva de base para la *integración* de cualquier idea (supuestamente interesante...) que acaba(e)mos de oír (*interna* o *externa-mente*), *incluyendo* algún parámetro de la misma (ritmo, contorno melódico, etc.) en nuestro discurso, no *copiando* (*no copiarás...* 🙏) la propia idea (recurso poco recomendable además de técnicamente complejo por la dificultad que supone el tener que montar de forma repentina un *esquema motor* en tiempo real...) sino *fusionándola* (distorsionando, modificando, transformando, filtrando, variando, etc. alguno/s de sus componentes), temporalmente desfasada (retroalimentada...) en el fluir de la improvisación.
- 9 Por usar algún término para este proceso, de momento (mientras aparece alguno que se ajuste mejor a la idea...) llamaremos *fusión rítmica* a esta ritmificación melódica (tonal...), definida (y entendida) aquí como cambio de sentido (*significado*) de una idea melódica (o un contorno melódico *arrítmico*...): integración temporal de una serie (como *sucesión*...) de tonos donde un patrón rítmico se despliega por esta (implementación temporal, integración rítmica, etc.), dando un valor temporal (*temporalizando*, integrando temporalmente, etc.) a cada uno de los sonidos de la misma, ver páginas [e18](#), [e17](#), [e20](#)..., y ver enlaces de ejemplos relacionados con el concepto en las [Referencias](#) citadas en la página [e24](#).
- 10 Por supuesto, los límites *interpretativos* de una obra improvisada (si se puede hablar de *interpretar* una improvisación...), así como los límites interpretativos de la *reproducción* de una obra escrita (*fijada*), estarán en función de las limitaciones y capacidades perceptivas y comprensivas de cada individuo, sea intérprete, improvisador o -u- (en último caso), oyente...), *limitaciones que eupemística-mente* algunos profesores (motivadores...) llaman *capacidades* mientras otros (*des-motivadores*...) invierten *disfemística-mente* los conceptos: *capacidad de poder tocar cinco sonidos con cinco dedos* 🖐 o *limitación de no poder tocar más que cinco (seis...)* sonidos con cinco dedos 🖐. De ahí el reto imaginativo al que se tiene que enfrentar el *improvisador-compositor* cuando quiere (o necesita...) que suenen seis (o doce...) sonidos con cinco dedos: ¿dónde está escrito que solo se pueda tocar el instrumento con el extremo de los dedos? El improvisador-compositor tendrá que deshacerse de (de-construir) muchos prejuicios (por mucho principio mecánico y biométrico que se quiera argumentar...), rompiendo con la inercia y fijación conceptual de la simple idea (académico-interpretativa...) de lo que es un dedo, re-descubriendo (re-conceptualizando...) que un dedo (como interfaz extensiva de nuestro cerebro...) es algo más que la punta de su yema... (al igual que Marc

Singla -hablando del tema: - ha *deconstruido* el concepto de *tortilla de patatas*) .

Tanto el intérprete (*reproductivo...*) como el improvisador (*generativo...*), pues, tendrán que conocer bien los márgenes de estos *límites de sus capacidades* (ya sean conceptuales o motoras...) si no quieren convertir, tanto la reproducción de una obra (partitura...) en una mera *transcripción* mecánica de la misma (en lugar de una verdadera interpretación *comprendiendo-expresiva*), como producir una *improvisación* llena de *ruido* (lo que para un improvisador serían ideas *re-conocibles, pre-concebidas, etc.*). Así, por poner un ejemplo, para una interpretación *correcta* del procesamiento rítmico (en este caso *mental...*) de los compases de *silencio* (no por ello menos *musicales...*) que figuran en la sección rítmica del inicio de ([Music about Life](#)) esquematizada en la página [e4](#) (imaginemos esta introducción como la transcripción *notada* de una improvisación grabada...), el intérprete tendrá que tener en cuenta no solo sus propias limitaciones (capacidades...) interpretativas (perceptivas y técnicas, además de las mecánico-acústicas de su instrumento: como la latencia de respuesta *-limicapacidades...* jeje- de sus lengüetas...), sino las limitaciones (límites, para los más susceptibles...), ahora convertidas en *capacidades* perceptivas, del oyente *experto* (no confundir con el *público general...*) a quien vaya dirigida su interpretación (y no me estoy refiriendo aquí a las *limicapacidades*, pongamos por ejemplo, de los miembros de un típico *heterogéneo tribunal de conservatorio*, ni a la opinión *incidental*, no por eso menos importante, de un público *accidental...* (que casualmente *pasaba por allí* mientras sonaba la obra...), sino a un *hipotético* verdadero público *experto* (por muy poco *rentable* que este (a diferencia del *gran público*) le pueda parecer a muchas (multinacionales) discográficas...): aquel que además de conocer el instrumento ha estudiado y conoce la obra en cuestión...) alguien con la suficiente capacidad de escucha *comprendiendo* para poder *valorarla*, o en una inusual y extraña situación circunstancialmente extrema, como la que, por desgracia, tanto se da en determinados estamentos de la enseñanza y crítica musical: *juzgarla* (no confundir con *valorarla* ni *evaluarla*...).

- 11 No tan simple si analizamos el contexto métrico donde se implementa dicho patrón, así como la relación entre el número de *unidades rítmicas* (11) y tonales (12), y su consecuente desarrollo melódico: [ver página e18](#).
- 12 Por ejemplo el *trillado* [BWV 846...](#)
- 13 Ver algunos [ejemplos...](#)
- 14 Imaginemos variantes del primer ejemplo en la página [e15...](#) o de la introducción (con dos acordes) en la página [e16](#), o, ya puestos, imaginemos un fragmento improvisado (con el fueille...) al estilo del ejemplo en la [página e4](#), o, para los más arriesgados , una textura improvisada similar al ejemplo de la [página e24](#)
- 15 Y no al contrario. ¿Qué interés puede tener un improvisador (el que *crea improvisando...*) en *interpretar* las obras de un compositor si puede interpretar las suyas propias al improvisar? Si algo (como, por ejemplo, el resultado de algún procedimiento compositivo...) le gusta de una

obra ajena seguramente tratará de integrar tal procedimiento (y no el resultado plasmado en la obra: recuerda, ...*no copiarás* 🙏...) en su catálogo (base...) de recursos (generativos...), probablemente más como un recurso estético que pueda incorporar en una improvisación que como idea musical en sí (¿Quién prefiere pájaro en mano a ciento volando...?). Será muy consciente del riesgo de que su estilo se identifique con cualquier improvisación estilística, nada mas horrible para un improvisador: ser considerado un *intérprete* de un (otro) improvisador... 🙄

- 16 El concepto *puntillístico* (al igual que los demás conceptos) podrá tener un distinto grado de definición en función del *bagaje* conceptual del improvisador y el *momento contextual* donde lo active, por ejemplo, este punto 1 podría definirse así: toca una *textura puntillística* (breves puntos de sonido...) homogénea y tonalmente (serialmente...) aleatoria (con parámetros de sonoridad similares: tono, intensidad, timbre, etc.), con lo que el resultado sonoro de esta *reconceptualización* (ajuste de la definición a un contexto sonoro determinado...) sería potencialmente muy diferente del resultado producido por la definición base: toca (simplemente) *puntillísticamente*. Según defina sus conceptos, el rol del improvisador se acercará más al del compositor, pero, por suerte (o, para algunos, por desgracia...) el proceso definitorio conceptual (contextual...) del improvisador se verá restringido por las limitaciones que impone el *procesamiento en tiempo real*, lo que permitirá el grado suficiente de *incertidumbre* (abriendo la puerta a lo imprevisto...) tan necesaria para asumir la arriesgada toma de decisiones en la búsqueda *improvisada* (a diferencia de la búsqueda *pre-meditada* o, a veces, pre-determinada del compositor) de la originalidad creativa.
- 17 Ya sea métrica, de fraseo, conceptual-expresiva, etc.
- 18 Ver [fraseo dinámico...](#)
- 19 Ver como afecta la [envolvente de ataque](#) de los sonidos acentuados en la percepción del timbre. Y piénsese en el timbre como generador rítmico: simplemente, por ejemplo, cambiando (rítmicamente) de registros mientras se mantiene un sonido, o alternando (espacialmente...) un mismo sonido entre ambos manuales (donde el proceso perceptivo se hace más complejo al estar combinados (integrados) tres parámetros sonoros: *intensidad*, *timbre* y *espacialidad*...)
- 20 Desde la perspectiva de la improvisación (en su connotación de *libertad* interpretativa...) será conveniente ampliar (al igual que otros conceptos musicales) la noción de *pulsación*: una definición donde las unidades podrán ser algo más complejas (elaboradas...) que un simple y metrónico sonido repetitivo (en principio cualquier patrón que pueda ejercer su *función*: ¿podríamos hablar de pulsación métrica, el compás como pulso?, ¿podríamos diluir los límites conceptuales entre ritmo y métrica?, etc.), y donde su fluir no tendrá que ser necesariamente regular sino que la (su) regularidad podrá fluctuar temporalmente, como, por ejemplo, *acelerarse*, *retardarse* o *irregularizarse* aleatoriamente, pudiendo crear patrones rítmicos que a su vez puedan transformarse en unidades de una nueva pulsación, re-convirtiendo esta

(re-conceptualizándola...) en algo vivo que permita cambiar su *función* (como valioso recurso generativo de la improvisación...), evitando convertirla en una artificial rígida y tediosa malla métrica temporal (a modo del *pulsar* de un cursor de entrada de texto que regulara el pensamiento de lo que va a ser escrito...) que tanto *gusta* a la música *comercial*, transformando la *música* en música (o algo...) *funcional* (o *dis-funcional*...), de la misma manera que una pintura o un libro pueden convertirse en objetos ornamentales cuya función es simple-mente decorar una pared o una librería...

Así pues, al igual que la sociedad puede convertir un objeto artístico en un objeto (*algo*...) superficial (decorativo...), el improvisador (para algunos, *artista*...) podrá convertir un objeto (aparentemente...) superficial en uno artístico, y además podrá solucionar el problema subyacente (al *objeto*...) tratando de convertir éste (la noción de *objeto*, base del problema...) en un *proceso*, para que seguidamente la (nuestra...) sociedad (consentida-mente abducida por los *objetos* de *consumo*...), vuelva a transformar dicho *proceso* (mediante, por ejemplo, una simple *instantánea sonora* -digamos grabación...- del mismo...) *cosificándolo* en un nuevo *objeto*, y así, siguiendo el ciclo, a día de hoy, podemos ver cómo en demasiados centros de aprendizaje musical (también llamados Conservatorios...) se siguen reflejando (en sus guías didácticas principal-mente...) los confusos e *interesados* (que no siempre *interesantes*...) dilemas sobre si el *proceso* artístico puede considerarse (o sea, ser *valorado* y *evaluado* como) un *objeto* artístico (en sí mismo...), preocupándose más de *adaptar* sus alumnos al mundo (musical) presente (que tanto critican...) que enseñarles a (cómo...) transformarlo en un futuro...

- 21 La métrica (ampliando también la habitual concepción simplista de *compás*...) será considerada aquí como una textura rítmica *generativa*, un patrón rítmico de referencia temporal (un nivel más complejo de *pulsación*, como se ha visto en la nota anterior), susceptible de entrar en la misma dinámica improvisatoria que las ideas generadas rítmicamente a partir de su interacción con dicha base temporal: el improvisador puede improvisar *rítmicamente* sobre una textura métrica de fondo al igual que puede improvisar *métricamente* sobre una estructura rítmica convertida en referencia temporal (invirtiendo, o transformando, las *funciones temporales* entre *fondo* y *forma*: métrica y ritmo...) y generando esas estéticas y divertidas paradojas perceptivas de ambigüedad al querer distinguir (o diferenciar...) auditivamente entre *ritmo* y *métrica*.
- 22 La expresión *gestual* (nada que ver con la *gesticulación* interpretativa...), como elemento visible de la interpretación musical pone en cuestión la *audibilidad* de una obra en la que intervienen recursos visuales integrados con una función expresiva (comunicativa...), creando un tipo (estilo, género...) de música para ver interpretada, o música para oír visualmente, o simplemente música *audiovisual*. Pero para entender (ver) de forma más clara esta cuestión sobre la representación multimodal (audio-visual) de la música, puede bastar con (visoescuchar...) un simple ejemplo: [\*Quasi neoliberamente\*](#) de [\*Uroš Rojko\*](#)
- 23 El término *fusión* (conceptualizado aquí como *unión* o *integración* de distintos parámetros, en este caso musicales...) trata de implicar un sentido inter-multi-disciplinar □ en la concepción

musical de la improvisación. La multidimensión de los procesos improvisatorios no tiene por qué limitarse solo al ámbito de la música (ya de por sí multimodal...), por lo que el término trata de representar una concepción global del conocimiento (donde las distintas disciplinas pedagógicas, *fisionadas* por la lamentable burocracia administrativo-académica en compartimentos estancos, se perciban integradas e interconectadas...) con el fin de abrir la mente 🧠 del *intérprete* (potencial *improvisador*...) y reconceptualizar su papel (*rol*) tanto en el campo musical, como en el cultural y (si cabe...) humano. Saber cada vez más de nada (camino directo de la *especialización* mal entendida...) no debería ser el objetivo del aprendizaje si no todo lo contrario (saber cada vez más del todo integrado...). ¿Un intérprete no puede hablar, cantar, expresarse corporalmente, etc. mientras toca? ¿Un intérprete no puede componer música mientras toca? ¿Hay alguna razón natural (no ideológica ni socio-económica) para limitar el potencial creativo en la educación humana? ¿Es necesario sacrificar la infancia (o juventud...) de una persona para que no sepa (se le enseñe...) *nada* más (más de *nada*...) que decir (con su instrumento) lo que piensan otros (con sus *cerebros*)? ¿No piensa más un futbolista obligado por la dinámica del juego a tomar decisiones (en tiempo real) ante situaciones imprevistas, con sus propias ideas: o sea, a *improvisar*...? ¿Dónde está la imaginación? ¿Dónde está la emoción? ¿Quién (qué) levanta al público del asiento? ¿Quién (qué) le enciende las neuronas 💥? ¿Quién (qué) le incendia la mente? 🤯

- 24 Ver un ejemplo de la función articulatoria del silencio en *deconstructing accordion* 🎬 o *Music about Life* (página e4)
- 25 Aunque probablemente nuestro sistema perceptivo se encargará de incorporar acentos a los sonidos en función de cómo organicemos estos en patrones (conceptualmente manejables), de la misma manera que acentuamos (perceptivamente) los (*ambiguos*) sonidos del reloj (metrónomico) convirtiéndolos en un patrón binario: tic-tac... (o, tac-tic... 😲). Al improvisador le bastará dejarse llevar por estos dos patrones binarios, su combinación, su alternancia con silencios, etc., para que su sistema *perceptivo* (autónomo...) active su sistema *expresivo* motor (también en modo -piloto- automático...-) para empezar seguidamente a ser *testigo* (externo...) de su propia improvisación...
- 26 Dos o más *tempos* simultáneos: ver ejemplos sencillos en obras como *Ins Tal* o *Flashing*...
- 27 Puede verse lo que sería un ejemplo de *reducción* en las páginas i3 o i15, repitiendo y acelerando (*contrayendo* temporalmente) los primeros 10 o 14 sonidos (de la página i3), o primeros 15 sonidos (de la página i15), respectivamente (con la posibilidad de cambiar de acorde en los acentos de este último...), hasta convertir cada uno de los ejemplos en un patrón o *unidad rítmica* (manejable conceptualmente...), como *textura* sobre la que superponer una nueva capa rítmica, nueva textura melódica, etc.
- 28 La *tensión rítmica* podrá integrarse con la dinámica, tímbrica, armónica, etc., pudiendo convertirse en un elemento más para jugar rítmicamente: pensemos 🤔 en el ritmo de tensiones

(dinámicas) gradualmente creciente que se genera, a partir del contexto introducido con la superposición (tonal) acumulativa de la introducción previa..., en los cuatro patrones iniciales (tensión-dis-tensión/movimiento-repozo) de la [Trama concéntrica](#) (variaciones) 😊 y cómo lo resuelve (paradógicamente) acelerando la dis-tensión (el reposo...) con un trémolo (belly-shake), invirtiendo *funciones*: creando tensión a partir del reposo... 😮

- 29 Desde analogías simples como *ritmos de tren* (Wolmer, Fancelli, etc.) hasta, más complejas, como [Torcal op. 32](#) de [Enrique Igoa](#) (como un ejemplo de descriptivismo analógico de procesos geológicos).
- 30 Ver la ficha [Patrones gestuales...](#)
- 31 De la misma manera que el breve sonido (percusión...) del inicio de [deconstructing accordian](#) anticipa los 8 segundos (*immobilissimo...*) de espera, reforzando (y, de alguna manera, haciendo consciente...) el papel contextualizador del silencio como iniciador de una improvisación (u obra...) y como *activador* de procesos perceptivos (y comprensivos...), ya sea en la percepción interna de la post-imagen auditiva de lo que acabamos de escuchar (especialmente en los *finales...*), facilitando la articulación y comprensión de la (una) estructura de ideas (digamos, la comprensión de las ideas como una estructura organizada...), o bien creando (mentalmente) la incertidumbre (estética...) a través de una (*deseada*) expectativa de lo inesperado en la improvisación a diferencia de lo esperado en la interpretación... El tiempo (duración) del silencio no será necesariamente un valor de su fuerza expresiva, (le) bastarán centésimas de segundo (lo mismo que un guiño...) para encender una emoción... 😊.
- 32 Instrumento musical *automático* (autogenerativo) capaz de improvisar música de manera autónoma y con *estilo* y *modo* propios... 😊.
- 33 Las progresiones (rítmicas) no tienen que ser necesariamente regulares ni unidireccionales como la del ejemplo: [página e18](#)
- 34 Ver ejemplos en el apartado *Ritmificación estructural* de la [página i8](#)
- 35 Ver apartado Silencio en la [página i8](#)
- 36 El improvisador como compositor deberá disponer de un repertorio de recursos sonoros propios de su instrumento con los que poder jugar (ver por ejemplo el catálogo de recursos -como referente histórico- de [Per Norgard](#) en [Anatomic safari](#)).
- 37 El concepto de error 😐 que tanto abruma al intérprete no existe como tal en determinados tipos de improvisación al ser re-conceptualizado como algo *imprevisto* 😊, elemento (deseable) que entra en el *juego* del improvisador (es fácil oír decir al improvisador: no existe el acto fallido sino el mal resuelto...); cualquier desajuste motor, *lapsus* mental, mosca en la na-

riz, etc., será asimilado (a partir del placer-motivación que produce el reto de resolver problemas...) como una desviación hacia un nuevo camino que llevará a un *nuevo paisaje sonoro*; la experiencia del improvisador, la fluidez de pensamiento y la pre-visión anticipada (anticipación...) de su conducción dará coherencia (y valor estético para el oyente...) al trayecto de moverse de un sitio a otro buscando siempre (el *proceso* de) descubrir nuevos caminos sin esperar (el *objeto* de) llegar a ninguna parte...

- 38 O que el sistema socio-educativo le ha hecho asimilar...
- 39 Ver un ejemplo de la cuestión en la *Coda* (la página 11) del [Estudio 1984](#), *Coda* de interpretación optativa, como *consideración* hacia las distintas (siempre enriquecedoras) tendencias sobre criterios (acústicos, en este caso...) como la eliminación del (mal llamado...) *ruido* del mecanismo, o sobre el tipo de afinación (de las lengüetas), por ejemplo, de un supuesto instrumento técnicamente más *evolucionado*, tendencias que a menudo chocan frontalmente con una realidad donde lo que muchas veces se busca a nivel creativo es justamente lo contrario, un sonido donde habla y respiración estén integrados (donde ruido y sonido se con-fundan), o donde la afinación no tenga que ser necesariamente temperada. ¿Cómo ese acordeón (técnicamente más evolucionado) interpretará las obras de Juan José Eslava, Sánchez Verdú, Jukka Tuensuu, entre otros? ¿Tendrá ese instrumento del futuro que volver a retrascibir las obras de los actuales compositores (adaptando sus ideas, con calzador, a ese nuevo instrumento *perfeccionado*...), como ocurre en la actualidad con las obras de Nordheim, Lundquist, Schmidt...? o seremos tan ingenuos de pensar (o creer...) que el instrumento ha tocado techo y llegado a un estado de máxima evolución! 😊
- 40 A pesar de la lamentable declaración de principios (desde la perspectiva de la educación *igualitaria*...), con la que se presenta el libro (en el primer párrafo, nada más empezar, del clasista ideológico sello de la presidenta del *Consello*), contradiciendo aquellos otros principios de igualdad que Portela defendía de su instrumento (la *gaita*, como algo más *transcendente* que un mero instrumento musical...) respecto a los demás instrumentos musicales. Señora presidenta, en esta vida nadie viene bañado por ninguna gracia especial, ni tocado por la genialidad, ni nadie nace para ser *inmortal*... (qué *inmoral*...!). Quizá de haber estudiado alguna especialidad artística habría descubierto que el conocimiento (música de gaita incluida...) se enseña y se aprende (aunque uno sea autodidacta...) de los demás, no del más allá. El conocimiento (por lo menos el *humano*...) no se hereda (como el dinero), se adquiere de las personas, ya sea en la *escuela*, en la *calle*, *barrio* o *país* donde uno tenga la suerte (o la desgracia...) de venir al mundo.  
Se puede respetar la opinión personal de cualquiera, pero cuesta mantenerse callado cuando es la presidenta (cabeza portavoz representante) de un organismo como el CCG quien opina, dada su responsabilidad y la transcendencia (pedagógica y humana) de un mensaje difícil de

justificar 😊. Uno siempre se olvida de por qué hay que saltarse las inevitables *presentaciones* (normalmente llenas de lamentables *memes* ideológicos) de los libros *institucionales*... 😢

- 41 ¿Podremos considerar el concepto de intercambio como un generador? ¿Lo podremos aplicar en otros contextos? ¿...Cúales?
- 42 El término *aleatorio* es generalmente empleado en esta ficha en el sentido de *contexto desordenado* (caos) del que se parte para *crear* o (por lo menos, según uno tienda más a interpretar o improvisar...) *buscar sentido* (orden) a partir de lo que no lo tiene (pudiéndose también invertir el sentido, ver ejemplo en la [página i6](#)...).
- 43 O ampliamos:  , ver el ejemplo de fusión rítmica en página siguiente, invirtiendo el generador, a partir de una pulsación.
- 44 En este caso la serie se genera por la simple repetición del motivo y el *generador rítmico* consiste en reducir aleatoriamente a la mitad (o al doble...) el valor temporal de sus elementos.
- 45 Igual que el punto anterior pero aquí la serie se genera por la simple repetición sucesiva del motivo y su retrogradación...
- 46 Aquí el generador rítmico aportaría un *proto-estilo* (de componente rítmico) en su fusión con el patrón tonal de esta serie (C), ver ejercicio: [simetría motora](#).
- 47 Ver nota 5 en [página 1](#)
- 48 Cada acento + (ocurrencia) podrá ser (repitiendo lo dicho en la [página i6](#)) considerado como un *contenedor* donde pueda caber (ocurrir) cualquier evento sonoro, además del propio acento dinámico, como por ejemplo una serie rítmica con alternancia de acordes; ver los ejercicios 1 y 2 (textura rítmica) en la siguiente ficha: [patrón 16](#).
- 49 De ahí la posibilidad de una gran variedad de estilos (y sub-estilos) en función de los parámetros tenidos en cuenta (desde los más personales e individuales a los más impersonales y sociales), sobre todo en la música pop, básicamente rítmica. Sólo se necesitará un público (dentro de un contexto social, cultural, económico, etc.) *identificado* con este valor (estilístico) para que se pueda convertir en un valor *social* de una estética (estilo) particular (o, quizás, un valor estético de un estilo social particular...): no hay más que ver los distintos géneros y estilos musicales que han evolucionado a partir de estructuras rítmicas y métricas (dentro del folk, pop, vanguardia, electrónica, jazz, baile, etc.).
- 50 Recursos como el desplazamiento rítmico de la acentuación, anticipaciones, sincopación, etc., no son exclusivos de un determinado estilo; lo que define un estilo suele ser más bien

una configuración integrada (conjunto) de tales recursos. Esto no quita que en los límites marginales de los estilos no pueda existir cierta con-fusión; ahí (en esa zona marginal...) será donde el improvisador pueda sacar partido de estos, fusionando fórmulas y procedimientos que vayan definiendo un (inevitable...) estilo personal. Aunque hay que advertir que esto no es fácil, la arriesgada idea del collage de Picasso y Braque no era un simple juego gratuito de *corto y pego*, y mezclar (o *fusionar*) estilos musicales al azar puede chocar con los culturalmente arraigados principios estilísticos de los sectores sociales (y a veces comerciales) más *puristas*. La influencia estilística suele ser bidireccional: un estilo (por ejemplo el *free-jazz*) genera un intérprete improvisador (por ejemplo Cecil Taylor...) y este, a su vez, genera un estilo (personal) que influye en aquel (*free-jazz*); la diferencia aquí, está en que lo que se fusiona es un exclusivo (distintivo) estilo personal (intransferible, solo *imitable*...) con un estilo genérico impersonal, poniendo de manifiesto (la relación bidireccional de intereses entre...) lo individual y lo social, desde la perspectiva de los valores que definen los estilos musicales, reinterpretando o extrapolando (musicalmente) a Ortega («*Yo soy yo y mi circunstancia y si no la salvo a ella no me salvo yo*») en dicho sentido (bidireccional): «*Yo soy yo y mi circunstancia, si no la salvo a ella no me salvo yo, y si no me salvo yo (de ella) no la salvo a ella*» 😳. Resumiendo, el improvisador tendrá que salvarse de ser absorbido por los esquemas estilísticos arriesgándose en la búsqueda de un estilo personal si quiere salvar la música para ser libre y si no quiere convertirse en un improvisador (ahora, *intérprete*...) estilístico. Difícil tarea para los pedagogos encerrados entre las *estilizadas* rejas de los académicos y (también) estilísticamente *clásicos* conservatorios donde en pleno siglo XXI aún no se dignan (o atreven...) a evaluar la asignatura de *improvisación* en el eufemístico *recital* (examen...) final de carrera...

- 51 El término *arrítmico* se refiere aquí a una serie, patrón, etc., donde no se especifica (gráficamente) la duración (valores temporales...) de sus componentes. Un ejemplo podría verse en esos escasos diez segundos en los que Jaime Padrós permite improvisar al intérprete (aquí reproductor...) en su Trama concéntrica de hace casi 40 años -1982- (en el tercer sistema de la página 5...), pequeña ventana a la libertad que tanto contrasta con el intrínseco determinismo interpretativo de la obra (véase la paradójica indicación de tempo...).
- 52 Aunque la aplicación de estos recursos (sincronización, anticipación y retardo) en la improvisación puedan parecer contradictorios (especialmente en el estilo de la improvisación libre donde el futuro es poco más que un presente inmediato, sin mucho margen para *anticipar, retardar* o *sincronizar* lo que apenas existe, o apenas ha sido pensado, por lo menos conscientemente...), resultará un ejercicio muy interesante resolver cómo pueden aplicarse (implementarse) estos conceptos dentro de la improvisación (y no me estoy refiriendo aquí

a resolver tal problema -a modo de truco para la práctica conceptual...- en el sentido de la pedagógica fábula de Esopo: *El labrador y sus hijos*

- 53 De la misma forma que un intérprete, ante el mismo símbolo dinámico **p**, interpretará una idea con más o menos intensidad (relativizando, en el caso de acordeones acústicos, la fuerza de su antebrazo sobre el fuelle...) en función del contexto dinámico del que venga: **pp** o **mf** (respectivamente) y no otorgando a tal símbolo un valor preestablecido de antemano, principio básico (contextualización significativa) no siempre tenido en cuenta...
- 54 Sincronización de un patrón simultáneamente con su retrogradación...
- 55 En movimientos rápidos es factible sacrificar el diseño del patrón (menos perceptible...) en busca de una mejor *automatización* y *articulación* sonora.
- 56 Aquí podríamos hablar de *fusión melódica*: un mismo patrón melódico (retrogradado...) se implementa (*fusiona*) a uno rítmico...
- 57 [Ver más...](#)