

El presente conjunto de fichas trata sobre los siguientes temas:

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

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

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

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

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

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

El carácter *visual* de las mismas trata de facilitar la comprensión global de algunos de los muchos y diversos procesos interpretativos¹ tenidos en cuenta en el marco de la improvisación, tratando de representar, a modo de ejemplos, mediante esquemas *visuales*,² distintos modelos de lo que podría ser la imaginación mental del *improvisador* (pensamiento *generativo* y/o creativo, a diferencia del pensamiento *reproductivo* y re-creativo más propio del *intérprete*...) a la hora de organizar sus ideas, integrando, en forma de pequeños *esquemas* (conceptuales) y *ejercicios* (motores), un conjunto de contenidos *procedi-mentales* (capaces de generar marcos de trabajo, contextos sonoros, guiones, procedimientos, etc.) que faciliten su flujo *creativo* o (por lo menos...) *generativo*.

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

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

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

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

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

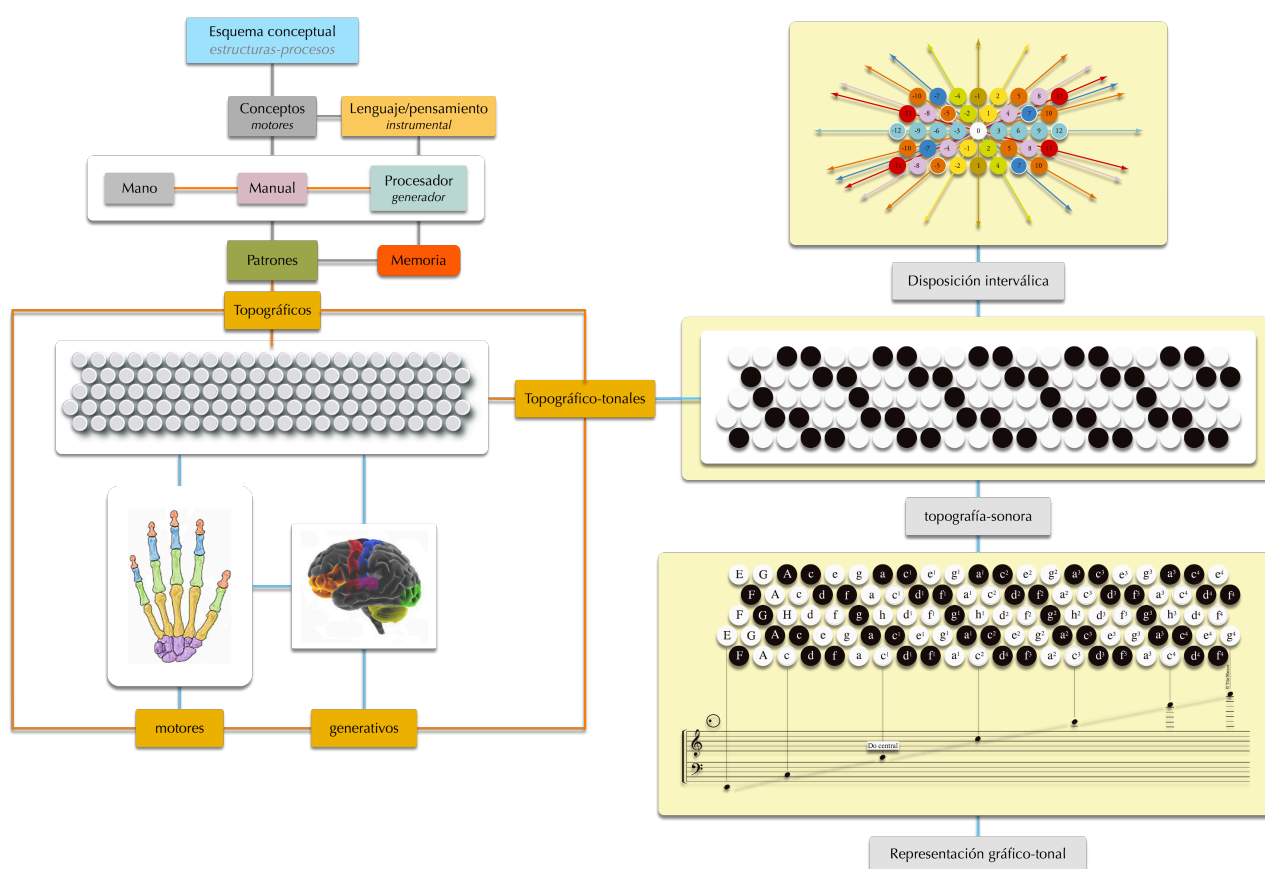
³ Cualquier mínima oportunidad para *jugar* con los *patrones*, ya sea de letras o sonidos, puede ser considerado un *juego improvisatorio* que (a nivel perceptivo...) nunca hay que dejar pasar cuando uno está en *modo improvisación*... La percepción de pequeños patrones, ya sean el simple cambio de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

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

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

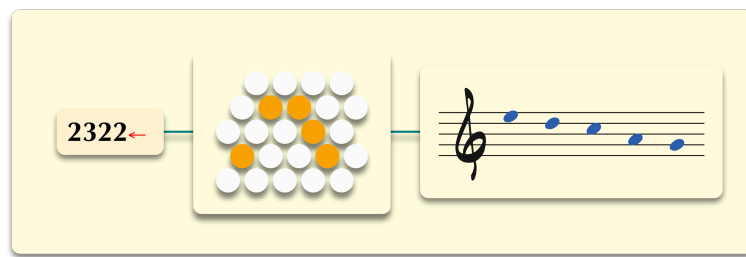
bibliografía recomendada: <http://intuitivemusic.dk/iima/links.htm>

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



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

1 Imaginemos el patrón *iniciador* **2322**:



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

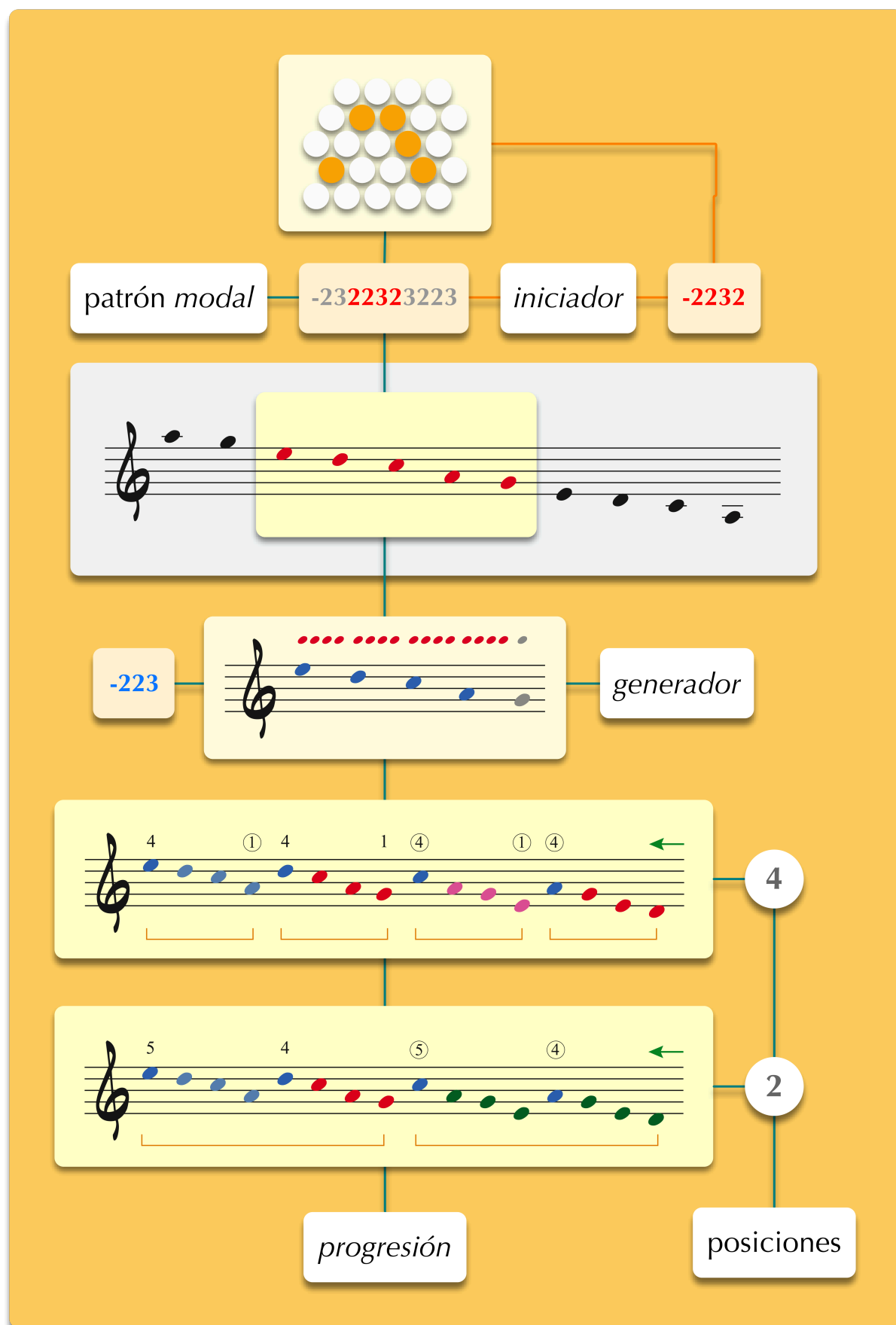
En función del número de veces que se aplique el generador y del número de sonidos de que conste, aparecerán distintos patrones: **223**, **232**, **323** y **232** (en el ejemplo)⁴ pudiendo ser agrupados a nivel motor en 4 o 2 *posiciones*:⁵

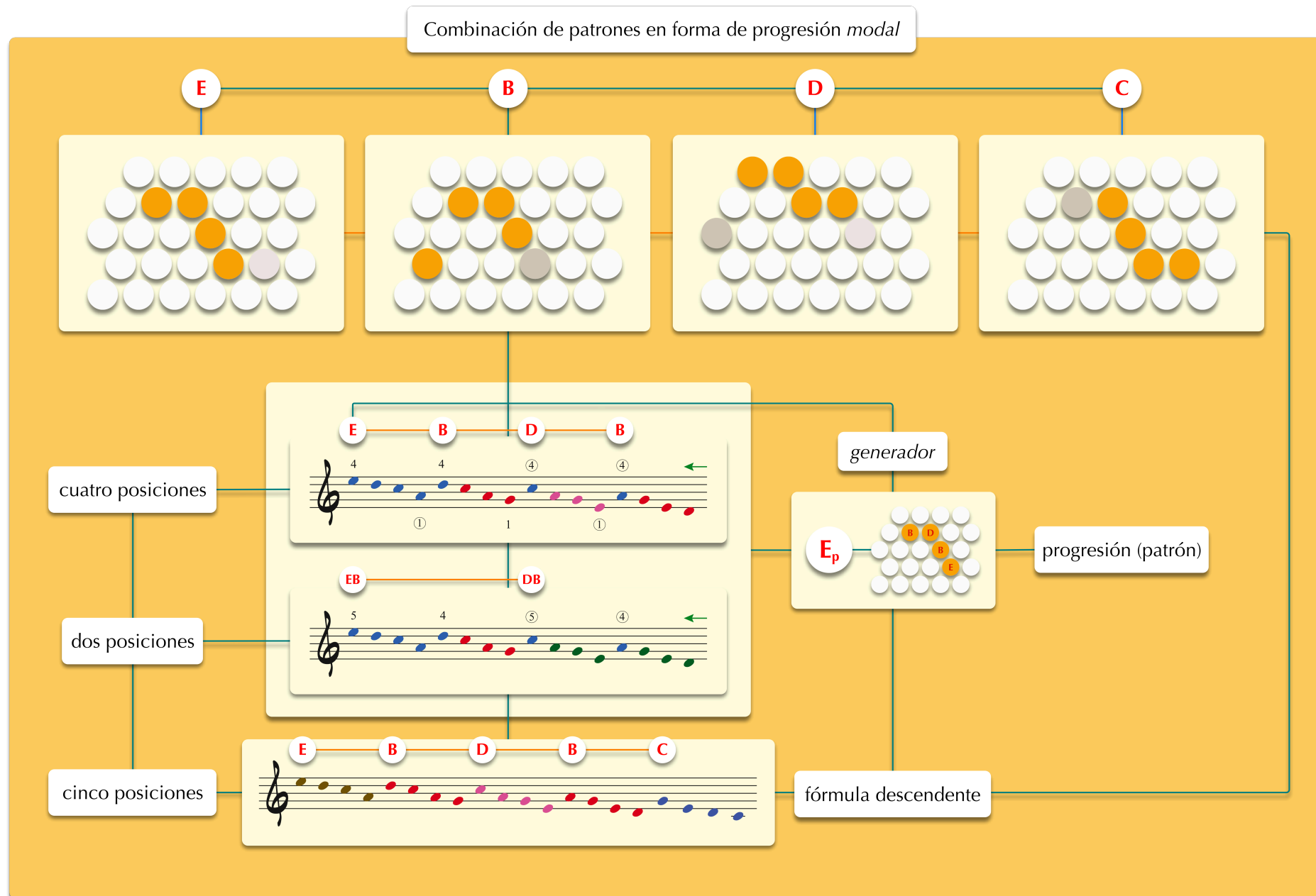
⁴ 4 grupos de 4 sonidos distintos en 4 posiciones con un mismo patrón motor (4321 en el ejemplo) o 4 grupos de 4 sonidos en 2 posiciones con 2 patrones motores: 5432 y 4321. El procesamiento se hace más complejo al tener en cuenta, desde las distintas modalidades perceptivas, los distintos patrones resultantes: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



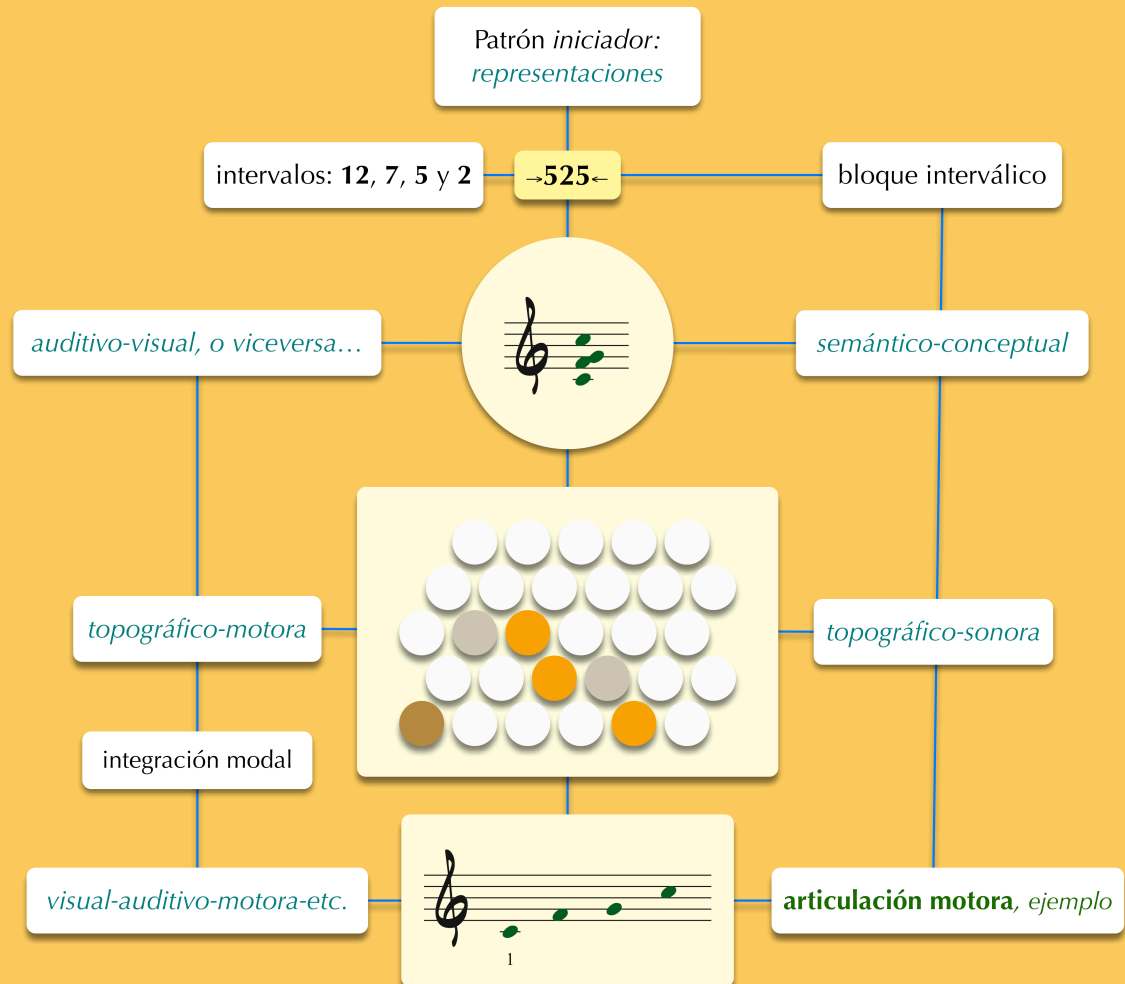
⁷ En este contexto habría que considerar que este tipo de conocimiento *generativo* de la *improvisación*, frente al conocimiento más *reproductivo* de la *interpretación* (como eufemismo reproductivo), consecuencia, entre otras causas, de la absurda especialización (de fondo *mercantilista*...) de nuestro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

Ejemplo gráfico del esquema conceptual





Ejemplo de representación *multimodal*



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

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

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

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

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

patrón digital (motor) 4321

2222222

A

2212221

B

12121212

C

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

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

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

4321

2222222

3333

A

B

2212221

12121212

C

D

The diagram illustrates four examples of modal patterns (A, B, C, D) derived from a single motor pattern (4321). Each example is presented in a box with a yellow background. The boxes are arranged in a 2x2 grid. The top-left box (A) shows the pattern 2222222. The top-right box (B) shows the pattern 3333. The bottom-left box (C) shows the pattern 2212221. The bottom-right box (D) shows the pattern 12121212. Each box contains a small musical staff at the top and a larger musical staff at the bottom. The musical staves show the notes and fingerings for the patterns. The patterns are connected by a blue line forming a square with a central vertical line. The labels A, B, C, and D are placed to the left of each box. The label 4321 is placed at the top center of the diagram.

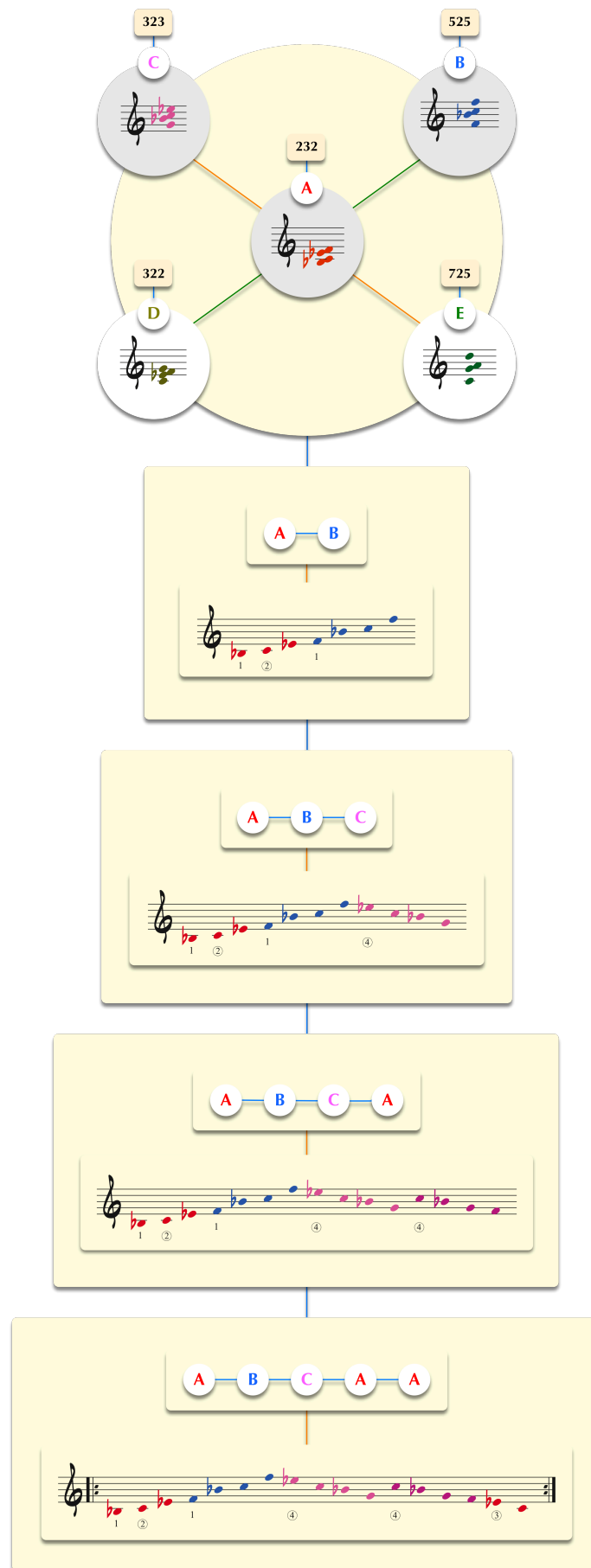
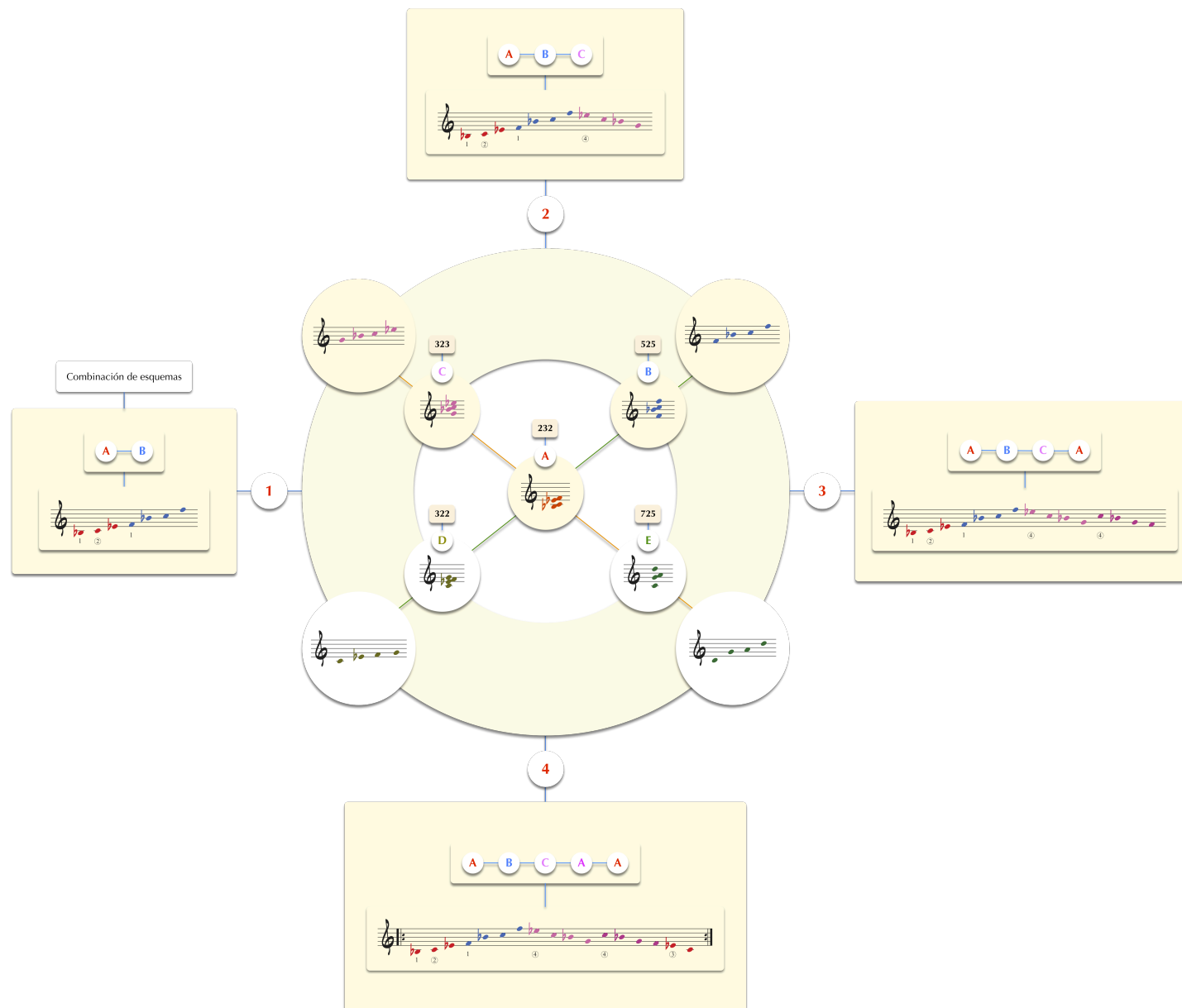


Diagram illustrating the combination of modal patterns (patrones *modales*) for improvisation. The diagram shows five modes (C, B, A, D, E) and their corresponding patterns (323, 525, 232, 322, 725) arranged around a central circle. Below this, four boxes show the progression of combining these patterns into a single melodic line, with each box displaying a sequence of notes (A, B, C) and a corresponding musical staff.

ejemplo de combinación de patrones *modales*

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



otra versión del ejemplo anterior

Diagram illustrating the combination of modal patterns C and B.

At the top, a box labeled "Combinación de patrones" contains circles C (green) and B (red). Below this, two circular diagrams show musical staves with notes corresponding to patterns C and B. Pattern C is represented by green notes, and Pattern B by red notes.

Below the staves are two keyboard diagrams showing the corresponding fingerings for patterns C and B. Pattern C uses white and orange keys, while Pattern B uses white, orange, and grey keys.

At the bottom, two musical examples are provided, labeled "ejemplos":

- Example a: A musical staff showing a sequence of notes corresponding to pattern C (green) and pattern B (red).
- Example b: A musical staff showing a sequence of notes corresponding to pattern C (green) and pattern B (red).

Diagram illustrating the combination of modal patterns A and B.

At the top, a box labeled "Combinación de patrones" contains circles A (blue) and B (red). Below this, two circular diagrams show musical staves with notes corresponding to patterns A and B. Pattern A is represented by blue notes, and Pattern B by red notes.

Below the staves are two keyboard diagrams showing the corresponding fingerings for patterns A and B. Pattern A uses white and orange keys, while Pattern B uses white, orange, and grey keys.

At the bottom, two musical examples are provided, labeled "ejemplos":

- Example a: A musical staff showing a sequence of notes corresponding to pattern A (blue) and pattern B (red).
- Example b: A musical staff showing a sequence of notes corresponding to pattern A (blue) and pattern B (red).

Consideraciones

Concepto motor (pensar con las manos...)

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

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

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

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

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

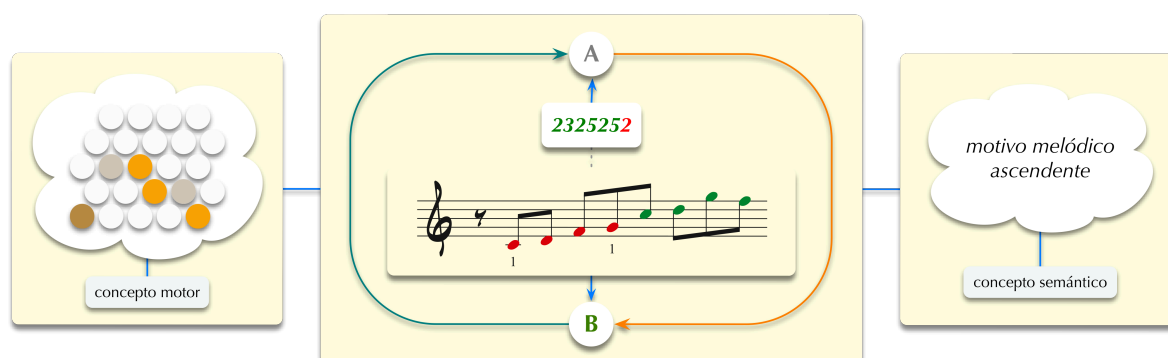
- orden temporal del procesamiento, pasos:

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

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

- orden temporal del procesamiento, pasos:

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



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

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

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

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

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

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

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

Intervalo:

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

Patrón:

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

Iniciador:

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

Generador:

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

Concepto motor:

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

Agrupamiento de patrones:

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

Accesibilidad:

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

Procedi-mental:

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

Patrón-Modo (relación de conceptos)

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

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

Un modo puede contener distintos patrones...

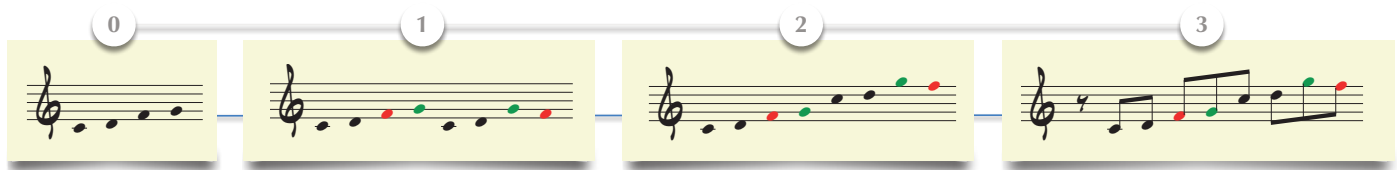
Un patrón puede pertenecer a distintos modos...

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

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

Los mismos patrones pueden enlazarse entre sí (formando una frase...) con distinta articulación (orden...) y altura (*transportados...*), completos o fragmentados, etc., pudiendo ser perceptibles (reconocibles como el mismo patrón, manteniendo su *identidad* auditiva...) o percibiéndose como un nuevo patrón (no reconocibles perceptivamente...). ¿Se reconoce el patrón del ejemplo anterior (página 13)?: 232=?25-2, ¿el *ritmo* (acentuación...), *altura* y el *orden* (do re **fa** sol - do re **sol** fa...) enmascaran la identidad del patrón **232**?

ejemplo

**Cuestiones**

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

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

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

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

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

Etc.

Conceptos

