



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL  
LICENCIATURA EN MÚSICA

### ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado:

#### TÉSIS TEÓRICA SOBRE LA IMPROVISACIÓN EN LA GUITARRA ACÚSTICA

Presentado por el estudiante:

**JORGE JUNIOR ALCOCER GIL**  
C.C. 1015.417.974  
Código: 2008275001

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones:

1. Se resalta la honestidad, profundidad y originalidad en la elaboración del documento investigativo.
2. Es un trabajo que logra la integración de una teoría consolidada con la práctica cotidiana de catedráticos del programa.
3. Es un aporte significativo a la construcción de teoría dentro de la práctica investigativa.
4. Hace aportes a la pedagogía de la improvisación en la guitarra acústica.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	Mario Riveros		5.0
Jurado 1 - lector			
Jurado 4 - asesor	Abelardo Jaimes Carvajal		5.0

**NOTA FINAL: Cinco. Cero (5.0)**

**OBSERVACIONES:** Se hace mención de felicitación al estudiante por el estupendo trabajo realizado y se le invita a seguir trabajando en su difusión y publicación.

Dado en Bogotá D.C. a los 2 días del mes marzo de 2015

TESIS TEÓRICA SOBRE LA IMPROVISACIÓN EN LA GUITARRA ACÚSTICA

JORGE JUNIOR ALCOCER GIL

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL  
LICENCIATURA EN MÚSICA  
COLOMBIA  
2014

TESIS TEÓRICA SOBRE LA IMPROVISACIÓN EN LA GUITARRA ACÚSTICA


COMO REQUISITO PARCIAL PARA OPTAR AL TÍTULO DE LICENCIADO EN MÚSICA

JORGE JUNIOR ALCOCER GIL

Asesor Metodológico:  
ABELARDO JAIMES CARVAJAL

Asesor Musical:  
JORGE VARGAS

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL  
LICENCIATURA EN MÚSICA  
COLOMBIA  
2014

	<b>FORMATO</b>	
	<b>RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE</b>	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 2	

1. Información General	
Tipo de documento	TÉSIS DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	TÉSIS TEÓRICA SOBRE LA IMPROVISACIÓN SOBRE LA GUITARRA ACÚSTICA
Autor(es)	ALCOCER GIL JORGE JUNIOR
Director	ABELARDO JAIMES CARVAJAL JORGE VARGAS
Publicación	EJEMPLO Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2014. 51 p.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. UPN
Palabras Claves	Improvisación, guitarra acústica, Jerome Bruner, cognitivismo, códigos genéricos, actividad hábil.

2. Descripción
<i>Tesis teórica sobre la improvisación en la guitarra acústica, se toma la teoría cognitiva de Jerome Bruner y se aplica sobre datos obtenidos a partir de la observación de un material audiovisual en el que se registró la improvisación de dos guitarristas expertos. Los temas de códigos genéricos, sistemas de codificación genéricos, actividad hábil, construcción de teoría y conceptos, encuentran concordancia con actividades motoras vistas en la improvisación de los guitarristas.</i>

3. Fuentes
Assinnato, M. V. (2009). Hacia una categorización de la improvisación como modo de conocimiento. In <i>Actas de Músicos en Congreso. F. Pinnola (ed.) Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. ISBN (pp. 978-987).</i>
Bruner, J., & Iglesias, J. L. L. (1984). <i>Acción, pensamiento y lenguaje.</i> Alianza Editorial.
Bruner, J. S., Goodnow, J. J., & Austin, G. A. (2001). <i>El proceso mental en el aprendizaje</i> (Vol. 88). Narcea Ediciones.
Bruner, J. S., Palacios, J., & Igoa, J. M. (1988). <i>Desarrollo cognitivo y educación</i> (p. 135). Ediciones Morata.
DE CANDE, Roland. 1981. <i>Historia Universal de la Música.</i> Tomo I. Editorial Aguilar. Madrid. España.
De Gainza Violeta, H. (1983). <i>La improvisación musical.</i> Buenos Aires: Ricordi Americana.
FERNANDEZ, Eduardo. 2001. <i>Técnica, Mecanismo, Aprendizaje, Una investigación al interior de un Guitarrista.</i> Colección MelBay. Editorial Guitar-Hentage Inc. Columbus. Ohio. USA.
FORCADA, Claudio. 2008. Tipos de práctica en la enseñanza instrumental. Artículo publicado en: <i>Relafare</i> revista digital de divulgación musical consultada el martes 17 de Septiembre de 2013 en <a href="http://www.relafare.eu/">http://www.relafare.eu/</a> . Actualizada el 17 de febrero del 2008.
Gras, J. A., Argilaga, M. T. A., & Benito, J. G. (1990). <i>Metodología de la investigación en ciencias del comportamiento</i> (Vol. 1). EDITUM.
HERRERA, Enric. <i>Teoría musical y armonía moderna Vol. 1.</i> Antoni Bosch editor, 1990.





UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA  
NACIONAL  
MEXICO

## FORMATO

### RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 2 de 2

#### 4. Contenidos

En primer lugar se indaga sobre el concepto de improvisación, de entre sus elementos surge el énfasis de la investigación. Se continúa con la recolección de registros audiovisuales que contengan la improvisación de guitarristas acústicos expertos. Posteriormente se realiza una observación asistemática del material audiovisual y a partir de sus resultados y de la investigación de la teoría de Jerome Bruner (que se realiza a la par) se opta por la creación de un conjunto de categorías de observación. Se desarrolla un paralelo de la teoría de Jerome Bruner con lo que se obtiene de las dos observaciones del material audiovisual. Se presentan dos conclusiones a nivel general.

#### 5. Metodología

Se recurre a la Investigación Observacional para realizar el análisis del material audiovisual suministrado por los guitarristas expertos. En primera instancia se recurre a una observación no sistematizada y posteriormente a una sistematizada. La relación con Jerome Bruner, se realiza a partir de argumentación tanto teórica como empírica.

#### 6. Conclusiones

Es posible agilizar procesos de adquisición de experiencia para desenvolverse en contextos improvisatorios de manera cabal.

La falta de criterios de cuantificación no necesariamente es síntoma diacrítico para la ausencia de contenido reflexivo y de fundamentos para la elaboración de teoría en cualquiera que sea el caso, más bien es simplemente un escalón más que hay que recorrer.

Elaborado por: JORGE ALCOGER

Revisado por:

*Abelardo Jaimés Canajal*

Fecha de elaboración del Resumen:

05

03

2015

## Tabla de contenido

Introducción.....	7
Tesis Teórica.....	8
Constantes.....	9
Técnica, Mecanismo.....	14
Conceptos Armónico-Melódicos.....	22
Referente (Acompañamiento).....	24
Guitarristas que Contribuyeron a la Investigación.....	25
Observación del Material Audiovisual.....	27
Improvisación sobre Dearly Beloved.....	33
Tabla de Ejemplares de Categoría.....	37
Reiteraciones.....	50
Conclusiones.....	52
Bibliografía.....	54

## Introducción

“(La improvisación es)... toda ejecución musical instantánea producida por un individuo o grupo. El término improvisación designa tanto a la actividad misma como a su producto”.

Violeta Hemsy de Gainza

Mario Norro, en su trabajo *Composición en tiempo real: ¿improvisación compuesta, composición improvisada o fenomenología específica?*, hace énfasis en el carácter instantáneo de la improvisación diciendo: “Otra de las características identificables de la improvisación es su espontaneidad en el sentido de que no es preconcebida mentalmente”. (Norro, 2008: 4). Siendo entendida la improvisación como una ejecución musical instantánea, espontánea, es de interés observar lo que desarrolla María Victoria Assinnato en su trabajo *Hacia una Categorización de la Improvisación como modo de Conocimiento*. Ella, citando a Pressing, comparte que durante la improvisación se produce la utilización del referente y de la base del conocimiento. El referente “provee a los improvisadores un conjunto de estructuras “cognoscitivas, perceptivas o emocionales” que actúan guiando la producción musical” (Assinnato, 2009: 1). “La forma de una canción puede ser entendida como el referente, incluyendo su melodía y armonía” (Idem.). La base de conocimiento, siendo necesaria “para obtener además una improvisación musical fluida y coherente” (Idem.) se compone por: “materiales rítmico melódicos provenientes de sonidos ajenos y reales de una determinada escala y tonalidad, de otras escalas, de acordes y de sus diversas combinaciones, y por recursos de variación tales como secuenciación, ornamentación, reelaboración, aumentación y disminución, entre otros”. (Idem.). Haciendo hincapié en el carácter espontáneo y la presencia de una base de conocimiento en la improvisación, se reconoce en ella un escenario en el que se ponen en juego todos los conocimientos ostentados por cualquier personaje que se disponga a realizar esta actividad. Conocimientos que, al estar en este contexto (espontaneidad), deben ser obligatoriamente dominados en su totalidad, de otra manera, la improvisación no sería “fluida y coherente”.

De igual manera, Violeta Hemsy de Gainza en su libro *La Improvisación Musical*, comparando la educación, considerada como un proceso de crecimiento, con la improvisación musical, hace referencia a dos sucesos en ésta última. Dice que al improvisar se absorben materiales auditivos, se adquieren experiencias, conocimientos, destrezas y, por otra parte, se externalizan materiales auditivos internalizados. Frente a esto, podemos decir que ella atribuye la importancia de esta actividad espontánea a dichas características que en efecto discriminan una fuente de conocimiento y un escenario de puesta en práctica de aquellos ya obtenidos.

Con la definición en el diccionario de la palabra improvisar como hacer o inventar algo repentinamente sin haberlo preparado de antemano con la utilización únicamente de los medios con los que se cuentan en ese preciso instante, se reafirma lo que se había expuesto con anterioridad, y es que aquellos conocimientos que según Violeta de Gainza se externalizan durante

la improvisación (la base de conocimiento en Assinnato), se tienen a la mano por el que realiza esta actividad, o en otras palabras, son dominados por el improvisador.

Compartiendo esta visión, la presente investigación no se centra en los conocimientos que se adquieren con la improvisación, sino en aquellos que se ponen en práctica durante ésta, por supuesto, sin desconocer su directa relación.

La protagonista de toda esta perspectiva de estudio es la guitarra acústica, o mejor aún, – y dejando de lado el antropomorfismo – el instrumentista en sí. Se hace referencia a aquella persona que logra poner a su servicio, mediante el trabajo arduo, el sobre-entrenamiento y la especialización, su instrumento (guitarra acústica), para poder comunicar, como diría Roland de Candé (1981), un sentido deseado, un orden específico en cuanto al arte de organizar sonidos de manera proyectiva.

Siendo estos conocimientos - a los que se hacía referencia anteriormente- resultado – como propone Violeta de Gainza- de la experiencia, es consecuente recurrir a catedráticos de la guitarra acústica para evidenciar todo aquello a lo que se ha venido haciendo alusión.

Entonces se ha vuelto una necesidad el acercamiento a personas cargadas de la suficiente experiencia como para desenvolverse a un nivel profesional en escenarios de improvisación en la guitarra acústica. Acercamiento que convierta, a todo aquel que lo experimente, en testigo de la utilización de aquellos conocimientos motivos de esta investigación.

Se ha tenido la fortuna de contar con la participación de dos catedráticos de dicho instrumento, Edwin Guevara y Andrés Villamil. Se le ha pedido a cada uno de ellos que improvise sobre la guitarra teniendo en cuenta un referente (concepto de Assinnato) que será especificado más adelante. No se les ocultó el interés por el necesario carácter de espontaneidad en sus intervenciones musicales y ellos han dado consentimiento para registrarlas en formato audiovisual. Vale la pena resaltar que los catedráticos tomaron muy en serio ese carácter de no preparación en sus actuaciones (dejaron saber que lo que iban a realizar carecía de previa elaboración), que siguiendo un poco los lineamientos de la epígrafe del presente trabajo, se les ha denominado improvisaciones.

El material audiovisual suministrado por los catedráticos es básico para el desarrollo de esta investigación, siendo la demostración empírica de lo que se quiere lograr con ella: una tesis teórica que discrimine y materialice desde la teoría cognitivista de Jerome Bruner (1984; 1988; 2001) aquellos conocimientos que son puestos en uso al momento de improvisar en la guitarra acústica. Como producto de esta investigación: un artículo que será presentado ante el comité editorial de la revista PENSAMIENTO, PALABRA Y OBRA.

## Tesis Teórica.

Umberto Eco, en su libro *Cómo se hace una tesis (2001)*, define la tesis teórica como “una tesis que se propone afrontar un problema abstracto que ha podido ser, o no, objeto de otras reflexiones” (2001: 33). Lo que se quiere advertir es que el lector encuentra en la presente investigación una



aplicación de la teoría cognitivista de Bruner a un problema abstracto; las argumentaciones aquí presentes son tomadas de este teórico y complementadas con otros autores; no se realiza un desarrollo de su teoría, sino que se utiliza para sustentar lo que se obtiene por observación del material audiovisual. Se considera suficiente el referenciar cada uno de los postulados para tener acceso a un desarrollo profundo, específico y argumentativo de éste.

## Constantes

Ahora bien, concretamente hablando, al centrarse en aquellos conocimientos puestos en práctica durante la improvisación, o como diría María Victoria Assinnato, la base de conocimiento, surge naturalmente la necesidad de delimitarlos de alguna manera. Esta limitación atiende a intereses de la presente investigación, tales como que estos conocimientos puedan ser subordinados a la guitarra acústica, sean equiparables a conceptos desarrollados por Jerome Bruner y abran la posibilidad a una comprobación empírica. Aunque suene un poco panorámico este enfoque, a medida que se desarrolla su contenido, y gracias a la fundamentación teórica, se va convirtiendo en algo específico y concreto.

Entrando en materia, una de las primeras observaciones dentro del material suministrado por los catedráticos -con miras a discriminar los conocimientos ya mencionados-, es la utilización, de manera reiterativa, de esquemas visualmente reconocibles sobre el diapasón de la guitarra y, valga la redundancia, materializados por la mano izquierda del guitarrista (ambos catedráticos son diestros). Tanto así que se les ha categorizado como constantes, en el sentido de su utilización continua. En la siguiente gráfica podemos ver cómo un mismo comportamiento es repetido en dos intervenciones diferentes del mismo catedrático (Edwin Guevara), convirtiéndose así en una “constante”. La primera de ellas fue registrada el 17/10/2013 (Contigo Aprendí) y la segunda el 29/05/2014 (El Día que me Quieras).



(Contigo Aprendí compas 29-30)



(Contigo Aprendí compas 58)



(El día que me quieras compases 31-32)





(El día que me quieras compases 40-41)



(El día que me quieras compases 49-51). **Gráfica No. 1. Tomada de la Transcripción del autor.**

La armonía de los compases 29 y 30 de la improvisación Contigo Aprendí es Bm7. Desde que es ejecutado el D de la cuarta línea del pentagrama con el dedo No. 2 sobre la segunda cuerda, es

reconocido un esquema, éste se muestra en la gráfica No. 1 con el símbolo , que hace referencia a la posición de la mano izquierda sin que se emita sonido alguno. Las notas que se representan con el símbolo , son ejecutadas en las siguientes fusas. Podríamos hablar de la preparación de aquellas notas que se utilizarían posteriormente. El anterior suceso justifica las siguientes ideas: a) existe la presencia de un esquema, b) el D ejecutado en primera instancia, es una de las constituyentes del esquema, c) y como la mano izquierda permanece sobre la misma disposición<sup>1</sup> mientras se ejecutan las siguientes fusas, éstas también son parte del mismo esquema. Al salir por salto de esta sección, se dirige al traste 7, también con cejilla desde la cuerda 4. El hecho de que esta acción (el salto) se haya dado en un contexto improvisatorio y de manera certera, y que además se ha tenido una reiteración del comportamiento en otra intervención del catedrático, se llega a la conclusión que hace parte del mismo esquema. En el compás 58 de la misma improvisación, se reconoce el mismo comportamiento y, 7 meses después, en la improvisación El día que me quieras vuelve a aparecer con la misma armonía pero diferente función tonal (Vi grado en Contigo aprendí y ii en El Día que me quieras). En la explicación de la gráfica No. 2 se profundizará un poco más en lo referente al esquema y sus constituyentes debido a que en este momento no se han expuesto aún conceptos que sirvan para desarrollarlo.

Se habla de esquemas en cuanto que son representaciones visuales de cosas inmateriales, como lo define el diccionario y, es necesario señalar que estos comportamientos habituales, reiterativos, los de la mano izquierda sobre el diapasón de la guitarra (los esquemas) que hacen visible aquello inmaterial -que es una especificación del tipo de conocimiento que hemos venido tratando: la base de conocimiento según Assinato-, en los que la presente investigación se centra, pueden enmarcarse en lo que el Índice Internacional y Diccionario de la Rehabilitación y de la Integración Social (IIDRIS) define como una actividad motora, es decir, el “acoplamiento de una serie de acciones musculares que sirven al movimiento voluntario o que constituyen una reacción observable en una situación”. Específicamente nos ocupamos de una actividad motora constante de la mano izquierda del guitarrista dentro de un contexto improvisatorio. Antes de continuar con otros aspectos de la naturaleza de las constantes a investigar es necesario abarcar su dimensión de uso repetitivo.

El Diccionario utiliza “continuado y habitual” como sinónimos para el término constante y, sin ignorar sus diferentes acepciones, es precisamente en este sentido en el que hacemos referencia a esta palabra: “lo que se repite”, aquello que vemos una y otra vez en determinada o determinadas ocasiones.

Jerome Bruner, en su libro *El Proceso Mental en el Aprendizaje* (2001), propone que si aceptamos que en nosotros mismos hay ciertos actos, pensamientos, palabras que son habituales, no es producto de un estudio riguroso el reconocer que aquello reiterativo existe aún en escenarios que difieren en muchos aspectos entre sí. “Una sirena de prevención aérea, un clavo suelto en

---

<sup>1</sup> Entendiéndose esta palabra como la ordenación de algo de la forma conveniente para lograr un fin, según definición del diccionario.

montañismo, una severa reprimenda de un superior, pueden producir en una persona una respuesta autónoma semejante” (Bruner, 2001: 16). Ahora, haciendo referencia a nuestras acciones (acciones constantes), cómo es que hacemos lo mismo en diferentes contextos, en diversas situaciones que difieren entre sí en muchos niveles y --un poco citando a Bruner—por qué discernimos que resulta apropiado aplicar esta acción a esta situación en particular. Notará el lector que sucede algo similar en las improvisaciones de los dos guitarristas. Incluso en el ejemplo expuesto con anterioridad se encontró la misma actividad motora en dos intervenciones diferentes (eran dos referentes diferentes: “Contigo Aprendí” y “El Día que me quieras”) con una separación de 7 meses entre la realización de una y la de la otra.

Roland de Candé, en su libro *Historia Universal de la Música (1981)*, caracteriza la música como “una acción perpetuamente renovada (al menos hasta las músicas electroacústicas)” (1981: 17) y también que “se funda en un sistema de símbolos operativos que designan actos, operaciones, no objetos o ideas” (Idem.). Sin embargo no es extraño encontrar en los tratados de armonía moderna la afirmación de que lo que se trabajará en ellos son precisamente conceptos<sup>2</sup>. Considerando inevitable que en un proceso de “representación de las características criterios” de una situación específica o su “representación sin contenido del caso ideal” (Desarrollo Cognitivo y Educación. Bruner, 1988: 41) –concepción de teoría para Bruner—se dé la creación, en sentido nominalista, de conceptos, no es de extrañar que una acción perpetuamente renovada que se funda en un sistema de símbolos operativos que no designan ideas, se teorice desde modos de agrupar una serie de sucesos de acuerdo con aquellas características que los distinguen de otros en el universo total (definición de concepto en Bruner) (El Proceso Mental en el Aprendizaje. Bruner, 2001: 309), o en otras palabras, desde conceptos. Si hablamos de tratados de armonía; teoría de la música, entonces en ese sentido, la música (desde una perspectiva occidental) sí tiene elementos conceptuales, por supuesto no en sí misma, sino que son resultado del acto de teorizarla. “En nuestra concepción, (teoría) es la forma en la que comunicamos nuestras estructuras cognoscitivas y cuya lectura despierta en el lector estructuras similares –si ya las posee- o hace que las construya –si todavía no las posee-” (La Construcción de Teoría y su Esquema Racional. Lorenzano, 2005).

Se debe observar con detenimiento lo que Bruner entiende por teoría, esto ayudará a ahondar aún más en ese carácter de continuado y habitual de lo que hasta el momento nos concierne. El autor hace alusión a un problema específico, una solución específica para ese caso y por último una representación de dicha experiencia (problema-solución) con total ausencia de datos específicos, dando lugar únicamente a las características criterios del evento. Un ejemplo de ello lo encontramos palpable en el libro de Armonía Walter Piston, quien en la introducción de la primera edición norteamericana realizada en el año de 1941 expresa:

---

<sup>2</sup>Como por ejemplo: “Una de las metas que creí necesario abarcar era, la de organizar metódicamente aquellos conceptos que, sobre armonía y arreglos, son básicos dentro de la armonía “no clásica””. Teoría musical y armonía moderna Vol 1. Pág 11. Henric Herrera. “Los conceptos de éste libro pueden estudiarse con relativa independencia de la práctica musical académica”. Armonía tonal moderna. Pág. 5. Cesar A. de la Cerda

“Pero si pensamos que la teoría debe seguir a la práctica (rara vez la precede, excepto por casualidad), debemos comprender que la teoría musical no es un conjunto de instrucciones para componer música. Más bien se trata de una colección sistematizada de deducciones reunidas a partir de la observación de la práctica de los compositores durante largo tiempo, e intenta exponer lo que es o ha sido su práctica común. No dice cómo se escribirá la música en el futuro, sino cómo se ha escrito en el pasado” (1989: VII)

En lo anterior se puede ver el problema específico: componer música. La solución para este problema: las decisiones propias de cada autor, y por último, la representación de dicho evento por parte de Piston en la que solo habla de sus características criterioales. Es esto lo que clasifica como teoría Jerome Bruner, como se citaba anteriormente, “la representación de las características criterioales” de una situación específica o su “representación sin contenido del caso ideal”. A lo cual él mismo agrega: “La actividad de construir modelos formales y constructos teóricos es un prototipo de lo que hemos descrito como la creación de sistemas genéricos de codificación que permiten ir más allá de los datos hacia nuevas y, posiblemente, fructíferas predicciones” (1988: 41), sobre este tema profundizaremos más adelante.

La teoría en sí misma, desde la perspectiva de Jerome, es una herramienta genérica. Recordando un poco a Assinnato y su concepción de base de conocimiento -la que está al servicio de la improvisación-, aquello que la compone, en efecto, son elementos que han sido construidos desde la teoría musical (“materiales rítmico melódicos provenientes de sonidos ajenos y reales de una determinada escala y tonalidad, de otras escalas, de acordes y de sus diversas combinaciones” (2009: 1)). Esta breve exposición en cuanto a la construcción de teoría viene con la finalidad de concretar que las constantes, motivo de la presente investigación, están supeditadas a la teoría musical (a conceptos musicales) en la medida en que son construidas desde ella y se nutren por completo de lo genérico de su naturaleza, obviamente causando así su carácter de continuado y habitual. Es relevante hablar de ello porque es allí, en su elemento conceptual, donde se justifica el hecho de que sean constantes.

Permita el lector traer a colación un apunte de Jerome Bruner ante la posibilidad de fracasar en el intento de enseñar, como él lo llama, un código general, como por ejemplo la teoría. Se ilustra dicha situación con la escuela. Se enseña primero a sumar, luego se continúa con números que el estudiante aún no ha sumado, posteriormente se hace lo mismo con símbolos, además se intenta ver si el estudiante entiende la idea de suma repetida con el concepto de multiplicación. Bruner comparte en su libro Desarrollo Cognitivo y Educación que durante el proceso (anteriormente descrito) “inventamos técnicas de instrucción para ayudar al niño a construir un código genérico que pueda utilizar con toda clase de cantidades” (1988: 29). Por último especifica las posibilidades de que “el niño haya comprendido o no y que pueda o no usar el código general que nos hemos propuesto enseñarle” (Idem.). El acercarse a la teoría, en el sentido que es un código genérico, no es garantía de entenderla ni utilizarla como tal.

Así que las constantes descritas en el presente trabajo, no son el resultado de un acercamiento cualquiera hacia la representación de las características criterioales de una situación específica (teoría), sino de uno que ha estado cargado de una serie de características que discriminan unas



“condiciones que afectan a la adquisición de sistemas de codificación” expuestas por Bruner en el libro *Desarrollo Cognitivo y Educación*. No se estima necesario bosquejar este tema debido a que no aportaría nada en la tarea de desarrollar el motivo de estudio de la presente investigación. Su aporte apuntaría a la adquisición de las constantes desarrolladas con anterioridad, lo cual no nos ocupa en este momento. Concluyamos que aquello que es de nuestra competencia es resultado de un acercamiento “especial” (descrito por Bruner en el libro ya mencionado capítulo I) a la teoría.

Bruner propone, en su libro *Desarrollo Cognitivo y Educación*, que el ser humano siempre va más allá de la información dada. Prueba de ello, afirma, son las formas sencillas de inferencia como cuando se aprenden las propiedades definitorias de una clase de objetos funcionalmente equivalentes y se toma su presencia como base para asegurar una identidad de clase (se dice que “una manchita en el horizonte coronada por un penacho de humo es un barco”), o como cuando por redundancia del contexto se infiere una palabra que no se ha oído con claridad (el presidente de Colombia \_\_\_\_\_ realizó una rueda de prensa). Producto de ir más allá de la información dada, dice Jerome, es lograr extrapolar a nuevas situaciones ciertos conocimientos tomados en una experiencia previa y difiere de la idea de transferencia de aprendizaje diciendo: “Pero, en realidad, no se está transfiriendo nada. El organismo aprende códigos que tienen una aplicabilidad más reducida o más amplia” (1988:29). Esto es un buen sustento para lo que se ha venido diciendo, teniendo en cuenta el carácter extrapolable de las constantes descritas, asemejándolas a éstos códigos que en contexto tiene una aplicabilidad más amplia. Es decir, éstas constantes son el producto del endémico comportamiento humano de ir más allá de la información dada.

Desde Bruner, cuando se logra tomar una información dada y utilizarla de manera genérica, (Esto es lo que sucede con las constantes aquí descritas, son construidas desde la teoría musical y utilizadas en diferentes contextos) se evidencia que lo que se ha aprendido son “ciertos esquemas formales que pueden ser adaptados o utilizados para organizar conjuntos de información de diversa índole” (1988: 27) y no una información específica que sólo funciona en la situación en que se presenta. En la medida en que estas constantes (como sustantivo) son el producto de una codificación genérica de la información obtenida de la teoría musical podemos entender porque son precisamente esto, constantes (como adjetivo).

## Técnica, Mecanismo

Ahora bien, en lo referente a la actividad motora, estos movimientos específicos y reiterativos son abordados desde dos enfoques complementarios, la técnica y el mecanismo. Eduardo Fernández en su libro *Técnica, Mecanismo, Aprendizaje (2001)*, define mecanismo como aquella estructura interdependiente de reflejos adquiridos que hacen posible poseer la capacidad de tocar el instrumento. Propone que cuando un intérprete dice “sé cómo tocar” hace alusión a éste concepto, es decir –desde su punto de vista– el mecanismo es lo que nos hace tocar el instrumento, se puede añadir que hablamos de un buen o mal mecanismo pero no ponemos en duda su existencia en el contexto anterior.

Fernández describe que el mecanismo “no está presente como tal en la conciencia del intérprete” (2001: 8) y que si (por alguna razón) lo estuviera, probablemente no sería capaz de llevar a cabo

todas las acciones necesarias para tocar su instrumento, y esto debido a la complejidad de las actividades del sistema neuromuscular implicadas. No caminamos de la misma manera cuando lo hacemos naturalmente y cuando nos dan instrucciones específicas para tal acción, se tiene un resultado plausible para el primer caso y sin punto de comparación para el segundo (ejemplo de Fernández).

Por último, dice que el mecanismo “no es transmisible por medio de lineales y analíticas instrucciones (...) ni por medio de una copia visual” (2001: 8). En otras palabras, no es desarrollado desde el exterior sino desde una consiente adquisición y uso de sensaciones neuromotoras.

A estas alturas parece obvio decir que el mecanismo se construye desde la experiencia. Tenerlo en cuenta nos puede recalcar la importancia de una vida consagrada al estudio del instrumento, o en otras palabras, sin su presencia, de nada sirve la posesión de elementos generalizables, si es así, lo mismo sería el conocimiento de una fórmula matemática (elemento genérico) cuyas exigencias motoras no son comparables con las de tocar un instrumento.


Hasta aquí se puede proponer un carácter generalizable del concepto mecanismo (lo que nos permite tocar), en este sentido no es erróneo decir que la existencia de éste conjunto de reflejos adquiridos también contribuyen a lo generalizable de las constantes descritas (Si allí no hubiese un mecanismo no podrían existir). Por otra parte está la definición que hace Fernández de la técnica: “La capacidad específica de tocar un pasaje (musical) dado de la manera deseada” (2001: 11).

“No es lo mismo hablar de una correcta posición o el camino más eficiente para cambios de posición (mecanismo) y, por otra parte, ser confrontado con una tarea específica en una pieza musical dada (técnica)” (Idem.). Fernández habla de la posibilidad de que a pesar de la existencia de un buen mecanismo un pasaje dado puede “obstinadamente resistir la repetición, el paso del tiempo, y continuar siendo difícil” (Idem.). Es aquí donde el concepto de técnica aparece con la finalidad de resolver determinada dificultad o dominar un pasaje dado. Se traduce como una acción específica para resolver una situación musical única.

Por último, Fernández asegura que para dominar un pasaje musical es necesario tener una idea clara de lo que se quiere obtener de él, en cuanto a tempo, color, dinámica, articulación, agógica, (una idea o concepto musical) y que de lo contrario el resultado sería impredecible. Como procedimiento hacia la técnica, la digitación influye directamente sobre el resultado musical (acción perpetuamente renovada), “digitalar es también interpretar” (Idem.), y Fernández propone que éste acto no debe perseguir simplemente la manera más fácil de realizar las notas, sino la de realizar la idea musical buscada (que debe estar elaborada de antemano).

En palabras de Bruner, en su libro *Acción, Pensamiento y Lenguaje (1984)*, lo que se está realizando es “una programación que especifica un objetivo o un estado terminal que ha de adquirirse y, que requiere el ordenamiento consecutivo de un conjunto de constituyentes y de subrutinas modulares” (Bruner, 1984: 77), o en otras palabras, el proceso necesario para la existencia de una actividad hábil.

Ahora bien, como aclaración, vale la pena diferenciar entre lo que se propone al principio de ésta investigación: Lo conceptual en la música proviene del acto de teorizarla, y a lo que Fernández hace referencia cuando habla de la necesidad de tener una idea o concepto musical claro del pasaje dado antes de procurar su dominación (adquirir la técnica necesaria para conseguir el estado terminal premeditado). Es sencillo aclarar esta dualidad desde la afirmación de Roland de Candé en el primer tomo de su libro Historia Universal de la Música: “...entre los que emiten la música y los que la reciben se establece una comunicación singular, en la medida en que los segundos perciben un orden específico, un sentido querido por los primeros” (1981: 12), entonces, cuando Fernández habla de la idea o concepto musical, está haciendo referencia a esas decisiones de tempo, dinámica, color, articulación y agógica; está dirigiéndose al sentido u ordenamiento que desea que sus oyentes perciban, mientras que al principio de esta investigación hacemos hincapié en los conceptos creados con el fin de teorizar la música existente (acorde mayor, tonalidad menor, escalas).

Hasta aquí, a diferencia del concepto de mecanismo, no se puede otorgar un carácter generalizable a la técnica puesto que su finalidad es resolver o conseguir un fin específico en un pasaje musical determinado. Teniendo en cuenta que el acto de digitar (como procedimiento hacia la técnica), según Fernández, no debe perseguir simplemente la manera más fácil de realizar las notas, sino la de realizar la idea musical buscada y, ante la necesidad de nominar un fenómeno aún no descrito de las constantes a discriminar, se debe decir que en este caso (el contexto de esta investigación), el objetivo de la técnica es encontrar la manera más genérica de realizar las notas. Ello implica, directamente, cierta inclinación hacia la ordenación contingente de cada una de sus “constituyentes y subrutinas modulares”, en palabras de Bruner (véase gráfica No. 1 pág. 3 en cuanto al símbolo ). Esta es la diferencia (debida a contextos) entre los conceptos de técnica que propone Fernández y con el que se realiza la presente investigación. (Se espera que con este trabajo, se sienten bases para que al momento de hablar de técnica siempre sea necesario especificar el contexto, si se trata de un estilo determinado o de un acto generalizable).

Permita el lector ejemplificar la presencia de una técnica bajo el concepto de esta investigación:



(Contigo Aprendí compás 10)



(Contigo Aprendí compás 51)



(Au Privave compás 53)



(Au Privave compás 69-70)



(Au Privave compás 70-71)



(Cherry Pink compás 31)



(Cherry Pink compás 59)



(Cherry Pink compás 67-68)



(Cherry Pink compás 101-102)

Gráfica No. 2. Tomada de la transcripción del autor.

En la gráfica No. 2 encontramos una constante del catedrático Andrés Villamil con sus diversas apariciones durante las improvisaciones: “Contigo Aprendí”, registrada el 22/10/2013, “Au Privave”, registrada el 22/10/2013, “Cherry Pink”, registrada el 25/02/2014. La armonía del compás 10 de Contigo aprendí es C maj7, representado en un esquema con cejilla sobre el tercer traste, la nota número trece del acorde (A) actúa como parte de una melodía del momento que se dirige a sol, la permanencia de la mano izquierda sobre la misma disposición señala a las notas A y G de la melodía como constituyentes del esquema. La mano salta en la última corchea de la gráfica hacia el traste 5 con cejilla. De nuevo, los hechos de infalibilidad y reiteración en otras intervenciones del catedrático (en las otras intervenciones cambia el modo a C7, B7 y Fmaj7 pero es exactamente igual el comportamiento descrito), en cuanto al salto, apuntan a que hace parte del mismo esquema.

Antes de continuar con el ejemplo, un paréntesis. El lector se habrá percatado, en la observación y lectura de la explicación de las gráficas No. 1 y2, de la presencia de ciertos criterios para llamar esquemas a ciertos comportamientos de la mano izquierda de los catedráticos. Por una parte, la conservación de la mano sobre una determinada disposición (se repite su definición para evitar confusión: ordenación de algo de la forma conveniente para lograr un fin) mientras se ejecutan varias notas. Además, la llegada a esta disposición, es hecha de tal manera que es fácilmente reconocida cada vez que sucede de nuevo. Pero no sólo conservar la disposición o reconocerla en su reiteración en otro momento de la improvisación, son criterios para considerar este comportamiento como esquemas, en el sentido de que sean representaciones visuales de cosas inmateriales. En la gráfica No. 1 no se pudo ahondar en ello, a falta, por supuesto, de elementos conceptuales que no habían sido expuestos. Pero ahora, y teniendo en cuenta lo que Bruner afirma acerca de la utilización reiterativa de las mismas acciones en contextos diferentes, el otro



criterio para considerar como una representación visual de algo inmaterial a un comportamiento y a otro no, es precisamente esto, que haya una reiteración significativa, ya sea varias veces durante todas las intervenciones musicales, o, como sucede en la gráfica No. 1, una reiteración mucho tiempo después de su primera aparición.

Sí, las constantes discriminadas y desarrolladas hasta el momento son categorizadas como esquemas, y ello, en la medida en que, en efecto, son representaciones visuales (la actividad motora de la mano izquierda sobre el diapasón las hace visibles) de algo inmaterial. Y lo inmaterial no es otra cosa que el código genérico (concepto que, expuesto someramente, se desarrollará más adelante) del que habla Bruner. Y no sólo esto, obsérvese, en la gráfica No. 1 de la pág 4, cómo la utilización del mismo esquema (en cuanto es representación mental de algo inmaterial) o constante (en cuanto tiene un uso reiterativo) no es exactamente igual, allí hay variación en cuanto a su utilización. Aquí termina el paréntesis, perdonará el lector no haber hablado de esto antes, no se contaba con un desarrollo conceptual suficiente para tratarlo. Ahora se continúa con la ejemplificación de una técnica bajo el concepto de esta investigación.

La utilización del esquema en los compases 29-30 y en el compás 58 es diferente, las notas preparadas, en el primer caso se ejecutan una por una a manera de arpegio y, en el segundo, son atacadas al mismo tiempo; tal vez este ejemplo no sea muy convincente, pero en la gráfica No. 2 se evidencia un comportamiento similar de diferente utilización de la constante aún más marcado. Nótese cómo el esquema siempre es iniciado con cejilla que empieza desde la cuerda 5 y luego salta de la manera ya descrita, pero en los compases 31 y 101-102 de la improvisación Cherry Pink es al revés, literalmente hablando (obsérvese la gráfica). Se considera este comportamiento como prueba suficiente de la existencia de constituyentes en los esquemas que pueden ser, y de hecho son, utilizadas en cualquier orden. Ello evidencia la existencia de subrutinas, ¿acaso no es posible dividir en dos las constantes puestas como ejemplo en las dos gráficas anteriores?, el salto sería un buen lugar para dividirles en subrutinas, no descarto que bajo un ojo experto, esta división pueda ser aún más pequeñas, pero lo anterior es para evidenciar empíricamente lo que se propone: existen constituyentes y subrutinas en las constantes de la presente investigación (en la improvisación Cherry Pink, en los compases 31 y 101-102, las subrutinas se utilizan al revés de lo que se venían utilizando). Teniendo en cuenta la presencia de variaciones en cuanto a la utilización de éstos esquemas (constantes), también se han categorizado –como se expuso con anterioridad– como una actividad hábil.

Recordando el concepto de actividad hábil en Bruner, se puede asegurar, a estas alturas, que sí hay constituyentes y subrutinas modulares en nuestras constantes y, que de hecho, son advertidas por su comportamiento, el cual también hace parte de la definición de actividad hábil: la presencia de un ordenamiento consecutivo (variable; como se verá más adelante). No nos permitamos olvidar que se ha equiparado la programación que especifica un objetivo o un estado terminal que ha de adquirirse y, que requiere el ordenamiento consecutivo de un conjunto de constituyentes y de subrutinas modulares, o en otras palabras, el proceso necesario para la existencia de una actividad hábil (Bruner), con la digitación como procedimiento hacia la técnica (Fernández). Es decir los

conceptos de Técnica en Fernández y de actividad hábil en Bruner son enarmónicos, por decirlo de alguna manera.

Recordemos que en la técnica hay un objetivo, que en nuestro contexto es buscar la forma más generalizable de realizar las notas. Esto es debido a que de otra manera la técnica utilizada no podría ser generalizable, cómo, si el concepto de tempo –como se veía en el objetivo de la definición de Técnica en Fernández-, al igual que los otros mencionados en cuanto a la idea musical son específicos a cada obra. De ninguna manera se está diciendo que al momento de poner en práctica las constantes aquí descritas no se tendrán en cuenta estos aspectos. Lo anterior ya es una actividad que tiene que ver más con el estilo en el que se esté trabajando en el momento.

En este punto es necesario recalcar la importancia a nivel cognitivo de la visión pedagógico-instrumental que concibe: “aprender a tocar un instrumento supone la necesidad de adquirir ciertas destrezas motoras que nos proporcionarán los recursos necesarios que nos permitan utilizar a la música como medio de expresión” (Artículo publicado el sábado, 16 de febrero de 2008 por Claudio Forcada). Esto, por supuesto, tiene que ver con la idea o concepto musical que vimos en Fernández y con la concepción de música de Cande en cuanto a un orden o sentido específico. Es decir que, en un trabajo similar de estudio del instrumento se presentan unos desarrollos irremplazables por otras actividades. Esto se menciona para que no se cree el imaginario de que la presente investigación ignora estas fortalezas. Pero por otra parte no hay desdén hacia las bondades de este trabajo, que no están tan presentes, como en el enfoque anterior, en la técnica, sino en aquella naturaleza de generabilidad que supone una estructura cognoscitiva especulativa, planificadora... y que tiene una sombra palpable, por así decirlo, a nivel motor.

En conclusión, cuando hablamos de técnica, la definición textual de Fernández no cambia en absoluto, lo que varía es lo que interpretamos por pasaje dado y lo que se supone que se desea de éste. En el primer término nos referimos a un elemento conceptual (teoría), siendo éste generalizable, y en el segundo, como se mencionó, se desea la forma más genérica de realizar las notas. Podremos ver que la forma de realizar una escala, por ejemplo, no sea la más fácil físicamente hablando, pero sí la más genérica.

Desde Bruner, como ya se mencionó, esta técnica es concebida como una actividad hábil. Se agrega que “La existencia de variaciones funcionalmente equivalentes, en cuanto al orden serial, y de reglas de sustitución de las subrutinas constituyentes, son dos características de la actividad hábil” (Bruner. 1984. Pág. 77). Esto nos habla de la adaptabilidad de la técnica (bajo el concepto de esta investigación), no es que cambie en sí misma, sino que acepta variaciones en cuanto al orden serial de aparición de sus constituyentes sin que varíe su objetivo. Esto está directamente relacionado con el segundo componente de lo que según Pressing es la base de conocimiento: recursos de variación como secuenciación, ornamentación, reelaboración, aumentación y disminución. Esto ya se ha ejemplificado con anterioridad.

Ahora bien, este objetivo denota una intencionalidad en la técnica, y es aquí donde podemos preguntarnos, cuál es en realidad el fin de la técnica de cada uno de los catedráticos que se tienen en cuenta para esta investigación, y podemos estar seguros –por su perfil académico-- de la presencia de la visión a la que Fernández hace referencia –la intencionalidad tiene que ver con el orden y sentido que se quiere transmitir en cuanto color, dinámica, agógica, tempo y articulación, (idea musical)—. Pero hasta qué punto podemos decir lo mismo de una intencionalidad hacia lo generalizable. El hecho de que se pueda improvisar (poner en práctica lo generalizable), habla de la presencia de un objetivo de ésta índole, pero “La acción intencional tiene lugar, en gran parte, por debajo del umbral de conciencia que podemos comunicar a los demás. Un ejemplo conocido es el de conducir un automóvil mientras charlamos con un amigo” (Bruner. 1984. Pág. 101), así que tal vez este acto sea producido naturalmente sin nominarlo. Aquí se quiere destacar dos cosas, por una parte la importancia, como se mencionaba al hablar del mecanismo, de una vida consagrada al estudio del instrumento, que puede generar resultados no premeditados en cuanto a lo que se refiere a nuestro tema de estudio y, por otro lado, destacar las bondades de llevar al campo consciente –tarea de esta investigación-- la intencionalidad de convertir un acto motor (técnica) en algo generalizable. “Pero me gustaría dejar muy claro que los actos intencionales que pueden comunicarse y son conscientes tienen necesariamente un carácter especial... también desde el punto de vista de cómo es que la comunicabilidad consciente amplía el ámbito de correcciones a que puede recurrir el actor”(Bruner. 1984. Pág. 102).

Como ya se mencionó, estas constantes técnico-mecánicas están supeditadas a la teoría musical, siendo esta la que compone “el pasaje dado” de la definición de técnica. Así que es ineludible volver un poco sobre el tema de construcción de teoría.

Bruner, en su libro *Desarrollo Cognitivo y Educación*, define un sistema de codificación como “Un conjunto de categorías no específicas relacionadas de modo contingente. Es la forma en que una persona agrupa y relaciona información sobre su mundo y se halla constantemente sujeta a cambio y reorganización” (Bruner. 1988. Pág.28), propone que es un constructo hipotético que “se infiere a partir de la naturaleza de los acontecimientos que lo preceden y suceden” (Bruner. 1988. Pág.29). Recordando la definición, ya citada con anterioridad, que concibe la teoría como una forma de comunicar nuestras estructuras cognoscitivas, se puede equiparar el concepto de sistema genérico de codificación propuesto por Bruner a las estructuras cognoscitivas referidas: “La actividad de construir modelos formales y constructos teóricos es un prototipo de lo que hemos descrito como la creación de sistemas genéricos de codificación que permiten ir más allá de los datos hacia nuevas y, posiblemente, fructíferas predicciones” (Bruner. 1988. Pág. 41). En otras palabras, Bruner propone que el acto de construir teoría es en sí mismo un prototipo de la – también constructo hipotético, y allí radica la importancia del prototipo-- creación de estructuras cognoscitivas, pero agrega algo más, éstas --que él las especifica como sistemas de codificación— son genéricas, o lo que es lo mismo, tienen una aplicabilidad más amplia. “El científico construye modelos formales o teorías que tienen un valor predictivo (...) Si la teoría no puede llevarnos más allá de las propias observaciones, si carece del valor añadido que se le exige, entonces la teoría es trivial”(Bruner. 1988. Pág. 40). Cuando se teoriza, en este caso la música (acción perpetuamente

renovada), se comunica un sistema genérico de codificación que ha sido creado al momento de agrupar y relacionar la información presente en la práctica musical común, es decir, el mundo (musical) que nos rodea.

## Conceptos Armónico-Melódicos

Cambiando un poco de tema. “A pesar de la fragilidad de sus bases científicas, la doctrina de Rameau es la mejor justificación del sistema tonal clásico. Por primera vez, la música occidental dispone de un sistema universal y colectivo, fundado sobre principios lógicos, reglas claras y métodos racionales” (Candé 1981. Pág. 573: Historia Universal de la Música), el libro al que hace referencia aquí Candé es *“Traité de l’harmonie réduite à ses principes naturels”* o “Tratado de Armonía reducida a sus principios naturales”, en el año de 1722. En el año de 1941 con la publicación del Tratado Completo de Armonía de Athos Palma se define la armonía como “la ciencia que enseña a constituir los acordes y es el arte que sugiere la manera de combinarlos, en la forma más agradable y equilibrada”. En ese mismo año Walter Piston en la introducción de su libro Armonía describe que “la teoría musical no es un conjunto de instrucciones para componer música” (Piston. 1991. Pág. VII) sino que “se trata de una colección sistematizada de deducciones reunidas a partir de la observación de la práctica de los compositores durante largo tiempo”. La concepción de Piston está aún presente en Enric Herrera en su libro Teoría Musical y Armonía Moderna (vol. 1) cuando empieza su introducción haciendo referencia a la falta de material de estudio del aspecto teórico de la música actual, ideología que se percibe tácitamente en su segundo volumen publicado en el año de 1995. También se puede citar, un poco más reciente, la publicación de “El lenguaje de la armonía, de los inicios a la actualidad” de Lluís Vergés en el año 2007, con la finalidad de mostrar que la acción de teorizar va de la mano con el progreso práctico. Por otra parte, no sobra aclarar que la idea de Athos Palma respecto a que la armonía abarca el estudio de los acordes y sus combinaciones está aún presente en los contenidos de libros de armonía contemporáneos.

Lo anterior es para advertir que al momento de hablar de lo armónico, en lo referente a las constantes de esta investigación, debemos tener en cuenta que su fundamento está en el acto de teorizar la música, además, esta acción es una práctica vetusta –aún antes de Rameau se realizaba-- que responde al contexto histórico en donde tiene lugar –considerando que es producto de la forma en que una persona agrupa y relaciona información sobre su mundo-- y, aunque suene redundante por lo que se ha dicho anteriormente, tiene en sí misma un carácter generalizable.

No es extraño hablar de la creación de conceptos en la construcción de teoría. Bruner, en su libro el Proceso Mental en el Aprendizaje define concepto como “modalidad de agrupar una serie de objetos o sucesos de acuerdo con aquellas características que los distinguen de otros objetos o sucesos en el universo total” (Bruner. 2001. Pág. 309). Estas características las define como atributos, los cuales son “todo rasgo distintivo de un acontecimiento que resulta susceptible de variación perceptible para cada acontecimiento en concreto” (Bruner. 2001. Pág. 37). Él hace énfasis en que el rasgo distintivo necesariamente debe ser variable entre un acontecimiento y otro,

así que, propone, para discriminar un acontecimiento se debe aceptar un valor o grupo de valores en los atributos (o rasgos distintivos de éste), que si no están presentes, pues no será el mismo acontecimiento.

Ahora bien, en relación con lo que se ha venido desarrollando, Bruner discrimina dos tipos de atributos, definitorios y de criterio, diferenciados en cuanto a quién hace la elección de los rasgos distintivos y sus valores. En los definitorios, son dados por un “código legal, por convención científica”, y en los de criterio por un individuo particular. Puede haber diferencia del concepto de “conducción automovilística segura en carretera” entre lo que determina la ley y un individuo en particular (ejemplo de Bruner). Entonces, cuando se discrimina a los conceptos armónicos de esta investigación, se está hablando de atributos definitorios, o en otras palabras, conceptos bases, histórica y culturalmente aceptados.

Lo anterior apunta a delimitar un poco más el motivo del presente trabajo. Hasta el momento el conocimiento puesto en práctica al momento de improvisar (Hemsey de Gainza), o la base de conocimiento (Pressing), se ha enmarcado dentro de lo que se ha venido desarrollando como constantes técnico-mecánicas, las cuales, con el anterior desarrollo se concibe desde una perspectiva armónica y, a continuación, se expande sus límites a un enfoque también melódico.

En el libro de Silvia Malbrán “El oído de la mente, Teoría musical y Cognición”, citando a Dowling J. se habla de relaciones contextuales entre las notas de una melodía bajo el marco de tonalidad: “ordenamiento de alturas relacionadas jerárquicamente, en la que una de ellas –la tónica- es percibida como central” (Malbrán. 2004. Pág. 55). Aquí vale la pena centrarse en esa idea de contexto que es adjudicada a una melodía y que en el diccionario del Instituto de Educación Musical IEM concibe como “sucesión de sonidos con sentido”. Cuando se utilizan los términos “con sentido y contextual” se atisba una base fundamental, en este caso descrita por la teoría musical. Malbrán, citando a Hershman propone que la centralidad de la tónica en la tonalidad responde a la manera en que las alturas juegan en torno a la central; al soporte armónico; a la particular sucesión de intervalos, y a la enfatización métrica. Así que no podemos obviar lo teórico en el aspecto melódico de la presente investigación, y por lo tanto la aplicación de las ideas tratadas anteriormente.

Ahora se describe, según Malbrán, lo que debe poseer un auditor antes de codificar la estructura escalar de una melodía a partir de la audición (“La escala es el sustrato de organización de una secuencia melódica”) (Malbrán. 2004. Pág. 63). Primero una identificación auditiva de los componentes de una escala y posteriormente su conceptualización. Tiene sentido, pues cómo hará la tarea propuesta sin ni siquiera posee el concepto de la escala involucrada, o lo que es lo mismo, los atributos definitorios de la escala que le permitirán relacionarse en los mismos términos que otras personas como él.

De ésta misma manera, le es necesario al guitarrista poseer o adquirir los conceptos teóricos musicales (armónicos y melódicos) antes de utilizarlos de la manera que la presente investigación describe. Vale la pena aclarar que por el carácter generalizable de la teoría musical, una vez



adquiridos sus conceptos (haciendo referencia a un acercamiento “especial” a la teoría, como ya se expuso en su momento), ya se ha avanzado grandes pasos en la búsqueda de una acción generalizable. “Las categorías de alturas, las estructuras de escalas y las jerarquías armónicas y tonales son bases de la sintaxis tonal y funcionan como sistemas de relaciones entre categorías musicales. Implican procesos psicológicos de categorización, abstracción y codificación de relaciones entre categorías, tanto como la jerarquización funcional de dichas jerarquizaciones” (Malbrán.2004. Pág. 65)

Con el propósito de enfocar al lector sobre el tema tratado, y sin miedo a sonar redundante, cuando se afirma (en la presente investigación) que es en el elemento conceptual que radica lo generalizable de las constantes, es debido a que estos conceptos, en sí mismos, son generalizables. Al hacer referencia a constantes técnico- mecánicas armónicas y melódicas, se está hablando del resultado visible de procesos cognitivos que desembocan en códigos generalizables (con una aplicabilidad más amplia). Estos procesos se materializan a nivel motor sobre la guitarra, desde el enfoque técnico y mecánico, que en sí mismos responden a intenciones generalizables que se fundamentan en la teoría musical. Vale la pena recordar que en la elaboración de teoría, lo que se busca es precisamente una aplicación genérica de aquella información que de hecho se extrae de un caso específico.

## Referente (Acompañamiento)

Con miras a garantizar la comprobación empírica de las constantes aquí descritas, se ha sugerido a los guitarristas que colaboran con la presente investigación, que improvisen en diferentes contextos. Es de suponer que al momento de improvisar solo se pueda hacer uso únicamente de aquella información cuyas características apunten a lo generalizable y quede relegado todo aquello que sólo tenga un significado en una situación específica.

Se propone como uno de los contextos para la utilización de las constantes aquí descritas, el rol de acompañante por parte del guitarrista. No ignorando, por supuesto, que cuando se habla de acompañamiento según el Diccionario Oxford de la Música “el término implica la presencia de un ejecutante principal (cantante, violinista, etc) al que se provee de un fondo más o menos subordinado y a cargo de uno o más ejecutantes”, pero vale la pena destacar que este rol puede ir desde una completa y discreta subordinación hasta (de manera gradual) una interacción compleja entre las partes principal y acompañante. Ejemplo de ello es la particular situación del piano acompañante en el siglo XIX, que contaba con muchas canciones en las que su papel era de importancia relativa, lo cual suscitó ideas como “que las niñas menos dotadas aprendiesen a tocar el piano lo suficiente como para poder acompañar” y, por otra parte, canciones, “las que llegaron a exigir, en muchos casos, tanta habilidad técnica por parte del pianista como por parte del cantante” (Scholes. 1964. Pág. 49: Diccionario Oxford de la Música).

“Sería difícil establecer quién tiene el protagonismo en el lied schubertiano, si la voz o el piano”. Precisamente es Shubert, catalogado como un maestro del Lied romántico, quien sustenta esta perspectiva del acompañamiento.

Por otra parte, teniendo en cuenta lo que Pressing denomina como el referente dentro de la improvisación, se recurre a aquella música que, como dice Roland de Cande en su Historia Universal de la Música, “Tan pronto surge de las capas populares, generalmente campesinas, y se consume in situ (folklore), tan pronto se produce industrialmente por la clase dirigente en función de criterios puramente comerciales”: música popular. Ella proporciona el referente, siendo previsiblemente conocida por los catedráticos.

Ya que la única finalidad de recurrir al acompañamiento de música popular es brindar al guitarrista un contexto de acción, se ha extendido un poco tales parámetros con la finalidad de hacer necesaria la utilización de recursos que tengan que ver con lo melódico-armónico, es decir, además de acompañar una canción popular se le ha pedido a los catedráticos que realicen el mismo ejercicio sobre una melodía y un cifrado. Se espera que sea notorio para el lector que el objetivo de la presente investigación no es cómo los guitarristas resuelven lo que se les ha pedido que realicen sino con qué elementos lo logran. Este qué, se ha abordado con los enfoques que se han venido desarrollando hasta ahora.

Se realizaron tres sesiones con cada uno de los guitarristas. En cada una de ellas se les pidió que realizaran un tema de música popular y una sección improvisatoria en él. De la misma manera, que ejecutaran sobre el instrumento una partitura que traía especificado únicamente una melodía y un cifrado, sin indicaciones de tempo, dinámicas o fraseo alguno, y también allí se les pedía una sección improvisatoria.

Fue grato y sorprendente que en la primera sesión, al momento de proponer a los catedráticos la realización de una canción de música popular, y hacerles saber que podían hacerlo de la manera que quisieran –se les dio esta libertad pensando en la gran variedad de opciones que tenían, desde una total subordinación a la parte principal, hasta una interacción en igualdad de condiciones-, incluyendo frases que daban a entender que si lo deseaban, el que realizaba la grabación, podía cantar la canción mientras ellos la acompañaban, o que si querían hacerla ellos solos sin intervención de nadie, los catedráticos obviaron el desempeñar un rol de únicamente acompañantes y encararon la doble tarea de llevar un tema principal y su acompañamiento dentro de un campo improvisatorio. Así que, el acercamiento a ellos era con la visión de brindarles un entorno sencillo en el que se pudieran desenvolver, pero les resultó tan básico que ni siquiera le prestaron la menor atención.

## Guitarristas que Contribuyeron a la Investigación

El rol de acompañante, era pensado como ideal para que cada uno de los guitarristas se desempeñase desde la comodidad que le puede brindar su propia elección en cuanto al papel que desea desempeñar: mayor o menor grado de interacción con el papel principal. Pero esto no fue necesario para personajes con la alta calidad que presentan ellos dos:

Andrés Villamil nació en Zipaquirá, Colombia en 1976. Estudió Guitarra con Gentil Montaña, Sonia Díaz y Roberto Aussel en la ALAC de Bogotá, en el Conservatorio de Música de la Universidad Nacional y en la Escuela Superior de Música de Colonia, Alemania (Hochschule für Musik und Tanz, Köln). En 1998 ganó el primer premio como solista en el concurso nacional del Instituto de Cultura y Turismo de Colombia. En el año 2004 ganó el primer premio en el concurso Internacional “Voice

and guitar” en Alemania con el duo Ymaya. Desde 1996 actúa como solista y en diversos proyectos de música de cámara como Quarteto Colombiano, Nogal, WDR Orquesta de cámara, Ymaya dúo, entre otros. Al lado de su formación clásica se concentra en la música latinoamericana, sus composiciones son fuertemente influenciadas por la música de su país natal.

Grabaciones: Quarteto Colombiano (1999), Iberoamerica (2004), Canciones Latinoamericanas (2006), Chicaquicha (2010). Conciertos en la Biblioteca Luis Angel Arango (Bogotá), Museo de América (Madrid), WDR Funkhaus (Colonia), Concertgebouw (Amsterdam), entre otros. Actualmente dirige la Escuela Colombo Alemana de Música ECAMUSIK y enseña en las Universidades Pedagógica Nacional y Sergio Arboleda en Bogotá. Tomado de <http://www.andresvillamil.com/vita.html>.

Edwin Guevara. Guitarrista, compositor, arreglista y director. Inicia sus estudios a los 3 años de edad bajo la tutoría de su padre Roberto Guevara y posteriormente ingresa al Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia a realizar estudios de Guitarra con Ramiro Isaza y de composición, dirección coral y de Orquesta con Blas Emilio Atehortúa y Gustavo Yepes. Su versatilidad como músico lo ha llevado a grabar 50 discos en diferentes formatos, géneros y estilos. Ha obtenido 66 premios de interpretación a nivel nacional e internacional, como los premios Miguel Llobet, Juventudes Musicales de España, Jóvenes Músicos de Cataluña, Celedonio Romero, Festival Arjau en España y Leo Brouwer en Cuba. Ha sido alumno de prestigiosos maestros como Abel Carlevaro, Álvaro Pierri, Fernando Rodríguez, Eduardo Fernández, Jordi Savall, Manuel Granados, Alirio Díaz, Eduardo Baranzano, Carlos Trepát, Manolo Sanlúcar, Benet Casablanca, Josep Prats, Guerassim Voronkov, Juan Manuel Cañizares, Costas Cotsiolis, Joaquín Clerch, Sin – Ichi Fukuda, Thomas Smith, Leo Brouwer, David Russell, Pepe Romero, entre otros. Ha actuado como concertista en los principales teatros y salas de concierto de Colombia, Cuba, Costa Rica, Nicaragua, España, Francia, Alemania, Italia, Austria, Rusia, El Líbano, India, Egipto y Jordania como la sala Otto Brown de Berlín, Auditorio Kamani de Nueva Delhi, Palau de la Música Catalana, Teatro de la nueva Ópera de Moscú, Teatro All Hussein de Amman, Auditorio de Barcelona, Auditorio de Cámara de Venecia, KonzertHouse de Viena, Palacio de la Unesco de Beirouth, entre otros. Ha sido invitado a diversos festivales internacionales de guitarra y ha sido solista con diversas orquestas como la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia, Orquesta Colombiana de Bandolas, Orquesta Sinfónica de Colombia, Orquesta Sinfónica de Málaga, Orquesta Sinfónica Celedonio Romero, Orquesta del Conservatorio del Liceo de Barcelona, Orquesta de Ópera de Barcelona, Orquesta del Gran Teatro del Liceo de Barcelona, Orquesta Iberoamericana de Cataluña, Orquesta Filarmónica de Bogotá, entre otras. Como intérprete de la Asociación Catalana de Compositores ha estrenado obras de importantes compositores quienes se las han dedicado en Europa y América. Recibe el Título Superior y perfeccionamiento de Guitarra en el Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona bajo la guía de Guillem Pérez-quer. Junto a la Violonchelista Venezolana Cecilia Palma conforma el Dúo Villalobos y la crítica los consideró uno de los mejores grupos de cámara en Europa desde el año 2003 hasta el 2009. Conformó dúo con la Violista Colombiana Sandra Arango realizando conciertos en el Auditorio Fabio Lozano y como invitados en la serie internacional “Recorridos por la música de Cámara” de la sala de conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango en el 2012. Invitado por el cuarteto de cuerdas Q-arte al concierto en el auditorio Fabio Lozano dentro de los Miércoles Musicales año 2012. Director del Cuarteto de Guitarras de Bogotá. Invitado permanente como concertista, jurado y maestro en diferentes festivales internacionales de Guitarra y de música de cámara. Sus


composiciones, transcripciones y arreglos son difundidos por la Editorial Periferia Music de Barcelona y es digitador de las obras del maestro Gentil Montaña para la editorial CaroniMusic. Actualmente es director de la cátedra de Guitarra y del departamento de cuerdas pulsadas de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia y realiza estudios de Maestría en Dirección Sinfónica en la Universidad Nacional de Colombia bajo la asesoría del maestro GuerassimVoronkov. Considerado por el Instituto Cervantes de España como uno de los 10 mejores músicos y guitarristas Iberoamericanos desde el año 2005. Tomado de [http://seiscuerdas.com/edwinguevara/?Curriculum\\_-\\_Biography](http://seiscuerdas.com/edwinguevara/?Curriculum_-_Biography)

## Observación del Material Audiovisual.


Como método de investigación observacional se ha realizado una observación no sistematizada (*Metodología de la investigación en ciencias del comportamiento. 1990: 125*) representada por la transcripción de cada una de las improvisaciones de los catedráticos. (En el Cd adjunto a este trabajo se encontrarán todas las transcripciones). En ellas se halla lo que realizó cada guitarrista y a lo que se le ha denominado improvisación sobre el tema escogido como referente. Además se han elaborado unas categorías de observación con las que se abordan las improvisaciones de las tres sesiones:

Estas categorías responden a la necesidad de advertir la presencia de esquemas que, con fines prácticos de observación y para no pasar por alto comportamientos que puedan o no estar relacionados con las constantes de nuestro interés, son discriminados únicamente con las dos primeras características descritas en su momento: la conservación de la mano sobre una determinada disposición mientras se ejecutan varias notas y, que serían fácilmente reconocidos en un posible nuevo evento. Sus reiteraciones son obvias por concepto visual.

Fenómeno alfa ( $\alpha$ ): Acción de colocar el dedo sobre una cuerda y traste específico sin emitir el sonido, éste fenómeno puede responder en la mayoría de los casos a la preparación de notas que se van a utilizar posteriormente, aun así, no se menosprecia el hecho de que la posición se dé al mismo tiempo que se está generando otro(s) sonido(s). También se puede dar el caso de que exista el fenómeno sin que se emita la nota en ningún momento. La situación, cualquiera que sea, se evidencia sobre la partitura. Al realizar una cejilla se pueden preparar varias notas, pero no se tiene en cuenta para categorizarla como un fenómeno  $\alpha$  si no es observable la intensidad del catedrático al realizar esta acción (es observable en el momento que ejecuta las notas). Tampoco se inscriben en esta categoría los casos en los que el dedo ya esté sobre la posición fija debido a su utilización previa, ni que se encuentre en el primer esquema con que comienza la improvisación.

Este fenómeno es representado sobre la partitura con el símbolo .

Fenómeno beta ( $\beta$ ): Acción de emitir una nota con una posición específica. Dicha posición se conserva mientras se ejecutan las siguientes notas. Las siguientes notas sugieren la presencia de un esquema que se va elaborando con la mano izquierda. Podría decirse que pareciera que el catedrático llega a un esquema específico desde uno de sus componentes. No se reconoce el

esquema desde un principio. Este fenómeno se muestra sobre la partitura con el símbolo .

Comportamiento No. 1: Conservando completamente su disposición, o aun quitándola -pero sin que se pierda aquella intencionalidad de una ordenación conveniente para lograr tener un

acceso contingente a las ya reconocidas constituyentes del esquema- mientras se ejecutan varias notas, la mano izquierda evidencia claramente un esquema. Solo se tiene en cuenta los eventos en donde las notas sean 2 o más –melódica o armónicamente- inmediatamente después de la primera emisión de sonido una vez se sitúa la mano sobre la disposición. Esta primera emisión de sonido puede ser una nota, dos notas de manera armónica o un acorde, si es un acorde o dos notas ejecutadas de manera armónica, se incluyen los eventos en los que después de la primera emisión de sonido aparezca aunque sea una nota más dentro del mismo esquema.

Comportamiento No. 2: Acción de tocar una cuerda al aire mientras la mano se concentra en la realización de una escala (3 o más notas), acorde o serie de acordes específicos. Esta cuerda al aire acepta pizzicato, puede comportarse como pedal o aún ser callada pero existe la intención de continuar sonando en la memoria del oyente.

Comportamiento No.3: Acción de llegar a un acorde (tres o más notas) en bloque, no hay una primera emisión de uno de sus componentes (exceptuando el bajo), se reconoce su esquema enseguida es ejecutado. No se ejecuta ninguna otra nota dentro de la misma posición (a excepción del bajo), solamente el acorde en bloque. Las bordaduras cromáticas en bloque de estos acordes no afectan su pertenencia de categoría.

Comportamiento No. 4: Acción de ejecutar una nota aguda que se deja sonando mientras un acorde más grave en relación a esta se mueve hacia otro u otros de iguales características. Se ejecuta un acorde de tesoratura aguda que se deja sonando mientras una nota más grave en relación con el acorde se mueve hacia otra u otras de similares características. Se mantiene sonando una nota mientras se mueve entre acordes más agudos en relación a esta. La misma relación puede darse entre dos notas, una aguda y otra grave respectivamente, pero debe darse el hecho de que no sea reconocible un esquema que pueda o no estar realizando el catedrático.

Comportamiento No. 5: Acción de realizar un segmento exclusivamente melódico. Dicha melodía debe poseer identidad propia y no simplemente cumplir el papel de conectora de cualquiera de los comportamientos discriminados en esta sección.





(El Día que me Quieras compas 24-26).




(El día que me quieras compas 44-41)

Gráfica No.3 Tomada de la transcripción del autor.

En esta gráfica, el apartado de El día que me quieras compas 24-26 es un ejemplo de cuándo una melodía actúa de conectora entre dos comportamientos: Conecta los

comportamiento No. 1:  y el otro, también No. 1 

 . No hay una idea melódica concluída en la misma melodía. En el

siguiente apartado, El Día que me quieras compas 44-41, el ejemplo de una melodía categorizada como comportamiento No. 5, sí tiene una idea melódica concluída. El cierre al que se hace referencia no está relacionado con lo largo del fragmento melódico sino con la presencia de una conclusión perceptible por la audición.

Los fenómenos  $\alpha$  y  $\beta$  pueden encontrarse dentro de algunos comportamientos. Algunos comportamientos pueden encontrarse dentro de otros mientras su naturaleza se lo permita.

Como podrá recordar el lector, los conceptos de técnica y actividad hábil se consideran enarmónicos. Las categorías expuestas apuntan a obtener una comprobación empírica de la presencia de una técnica hacia lo generalizable, discriminando y dando prueba de la existencia de constituyentes y subrutinas en ella. Aquí, otro paralelo entre técnica (bajo el concepto de este trabajo) y actividad hábil.

Las características de la actividad hábil (la técnica), según Jerome, tienen un carácter productivo, así como el lenguaje. Recordando un poco, como se expuso con anterioridad, dichas características son, por una parte, la existencia de variaciones funcionalmente equivalentes, en cuanto al orden serial, y por otra, la realidad de reglas de sustitución de las subrutinas constituyentes. El autor del libro Acción, Pensamiento y Lenguaje dice que "las variaciones en el orden serial aseguran la flexibilidad o la productividad, haciendo posibles los cambios apropiados en el orden de ejecución de las subrutinas constituyentes".

Se había equiparado el concepto de técnica de Fernández con el de actividad hábil en Bruner en cuanto que ambas son el producto de una programación que especifica un objetivo o un estado terminal que ha de adquirirse y, que requiere el ordenamiento consecutivo de un conjunto de constituyentes y de subrutinas modulares. Pero ahora, con una perspectiva más amplia y, teniendo en cuenta las características del tipo de actividad que se viene tratando -característica que denotan algo con un carácter especial en la medida en que incluyen variaciones y reglas de sustitución de las subrutinas constituyentes, dicho comportamiento, si lo permite el lector, es bastante contingente, y en ese sentido y, sólo en ese, generalizable-, el concepto de actividad hábil tiene mayor número de puntos de contacto con el concepto de técnica bajo la visión de la presente investigación que con el de Fernández.

Esta semejanza no sólo radica en que ambos son producto del tipo de programación ya discriminado sino que también denotan una intención contingente en su constitución, por una parte las variaciones y sustituciones diacríticas de la actividad hábil, y por otra, el objetivo de realizar las notas lo más genérico posible, que implica una ordenación contingente de las constituyentes de la técnica.

Los códigos genéricos que Bruner discrimina como un conjunto de categorías no específicas relacionadas de modo contingente, prácticamente obligan a la actividad motora descrita (la técnica o la actividad hábil) a actuar de la misma manera, en el sentido expuesto con anterioridad.

Cuando Bruner discrimina las características de la actividad hábil, es claro que las variaciones y sustituciones no la cambian, o en otras palabras, no la convierten en otra diferente, sino que la componen. En esta misma medida, los diferentes usos de cada uno de los esquemas presentes en las improvisaciones de los catedráticos, bosquejados, de una u otra manera, en las categorías elaboradas para la observación del material audiovisual, no transforman el esquema en sí, sino que lo componen.

Ahora bien, el fenómeno  $\alpha$  denota la preparación contingente de las constituyentes de un esquema determinado, se han hallado ejemplos en donde la posición de la mano izquierda sobre una nota específica, no se aprovecha posteriormente:



(Contigo Aprendí (E. Guevara) compas 4)(Contigo Aprendí (E. Guevara) compás 8)



(Contigo Aprendí (A. Villamil) compas 9) (El camino de la vida (A. Villamil) compas 51-53)

Gráfica No. 4. Tomada de la transcripción del autor.

Ejemplos de la presencia de un fenómeno  $\alpha$  sin que se considere como la preparación de notas. Aunque en efecto, estas notas sin tocar contribuyan a la aparición de armónicos durante la ejecución, también son constituyentes del esquema.

El fenómeno  $\beta$  discrimina un tipo muy particular de abordaje a los esquemas: desde una de sus constituyentes, materializa la veracidad de la existencia de variaciones en el orden serial de la aparición de las constituyentes del esquema.



(El camino de la Vida (E. Guevara) compas 15-16)



(El camino de la Vida (E. Guevara) compas 181) (El día que me quieras (A. Villamil) compas 34-35)

Gráfica No. 5. Tomada de la Transcripción del autor.

El comportamiento No. 1 se direcciona a especificar los esquemas presentes en las improvisaciones de los catedráticos. Esquemas, en cuanto cumplen las dos primeras características expuestas para concebir un comportamiento como esquema.

El comportamiento No. 2, no se centra tanto en la cuerda al aire, sino en aquello que se realiza mientras esta suena. No se considera fuera de toda conclusión lógica la posibilidad de tocar dicha cuerda y “olvidarla”, por decirlo de alguna manera, o no prestarle mayor atención mientras se ejecutan las siguientes notas, las cuáles sí son de interés: escalas, acordes o arpeggios. Se recalca la maestría de los catedráticos al momento de recurrir a este comportamiento, la cuerda al aire en varias oportunidades poseía motivos rítmicos conforme al estilo del momento, el pizzicato se halló presente en el vals El Camino de la Vida. Se han encontrado ejemplares del comportamiento No. 2 con la presencia de otros comportamientos, sí no se hubiere categorizado éste, se hubiera obviado



dichas apariciones que discriminan variaciones y sustituciones en las rutinas constituyentes que apuntan a lo genérico del acto.




El comportamiento No. 3 puede enmarcarse con la intencionalidad de evidenciar los esquemas utilizados en su “totalidad”. Se llega a esta conclusión porque muchos de los esquemas presentes en los comportamientos 1 y 2 se utilizan también de esta manera.

El comportamiento No. 4 especifica un tipo no muy frecuente de utilización de los esquemas, su elaboración buscaba no dejar pasar por alto aquellos que estaban inscritos en esta categoría.

El comportamiento No. 5 también es escaso, tal vez, no se espera muchas secciones puramente melódicas en un contexto de guitarra acústica solista, por lo menos en las manos de catedráticos de la talla con los que cuanta la presente investigación.

Se ha elaborado una tabla de ejemplares de categoría para cada una de las improvisaciones, en ellas se tendrá acceso a aquellos comportamientos pertenecientes a cada categorización. En la siguiente página se pone un ejemplo de la transcripción de uno de los catedráticos con su respectiva tabla de ejemplares de categorías, para tener acceso a todas las demás se puede consultar el CD adjunto al presente trabajo.

Antes de ello, algunas convenciones.

	Representación del fenómeno $\alpha$
	Representación del fenómeno $\beta$
	No se produce la nota de manera nítida, pero se reconoce la intencionalidad de ejecutarla.

No toda la partitura se ha digitado, sólo aquellas partes pertenecientes a cualquiera de las categorías elaboradas. No se hallarán especificaciones de tempo, fraseos, dinámicas y agógicas realizadas por el catedrático, considerándolas innecesarias para el objetivo del presente trabajo. Se encontrará un análisis armónico como lo propone Enric Herrera en su libro Teoría Musical y Armonía Moderna Vol I y II. En el cifrado no se ha considerado necesario ir más allá de enunciar el acorde básico y su función tonal. Al tratarse de dominantes secundarias se especificará la presencia de su séptima, lo mismo que en los sustituto tritonales. Los acordes disminuidos no tienen escrita una función tonal, pero sí se enmarcan por enarmonía, presente en la partitura, dentro de la clasificación que propone Enric Herrera en el Vol II del libro ya citado. Hay tres improvisaciones de cada catedrático, que en primer lugar, están decodificando una partitura que se les ha suministrado (se especificará más adelante), así que en el momento de lectura, la armonía del análisis consistirá en la transcripción literal de la que está escrita en la partitura suministrada al guitarrista. El siguiente ejemplo coincide con el tipo de improvisación en el que se inicia decodificando una partitura. La transcripción es elaborada únicamente con fines de representar la observación asistemática previa del método observacional de investigación.

# Improvisación sobre Dearly Beloved

## Improvisación sobre Dearly Beloved

Jerome Kern/ Johnny Mercer

Improvisación: Andrés Villamil

Transcripción: Jorge Alcocer

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 12/8 time signature. It consists of eight staves of music, each with chord symbols and fingering indications. The chords are: Dm7/G(ii), G7(V), Dm7/G(ii), G7(V), Dm7/G(ii), G7(V), Dm7/G(ii), G7(V), Cmaj7(I), Dm7/G(ii), Am7(Vi), Dm7(ii), G7(V), Em(iii), Am(Vi), Eb7(V/bVI), Ab7(bVI), Dm7/G, G7(V), Dm/G(ii), G7(V), Dm7/G, G7(V), Dm7/G, G7(V), Dm7/G, G7(V), and Cmaj7(I). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'rit.'.

25 Am7(Vi) D7(V/V) G(V) Dm7(ii) G7(V)

30 Dm(ii) G(V)

34 Dm(ii) G(V) Dm(ii)

37 G(V) Dm(ii)

40 G(V) C(I) Am(Vi)

43 Dm(ii) G(V) Gb7(subV7/IV) F(IV) Em(iii)

46 Am(Vi) Eb7(V/bVI)

48 Ab(bVI) Dm(ii) G(V)

51 *Dm(ii)* *G(V)* *Dm(ii)*

54 *G(V)* *C(I)*

57 *Am(Vi)* *Dm(ii)* *E7(V/Vi)*

60 *Em(iii)* *Am(Vi)* *Eb7(V/bVI)*

63 *Ab(bVI)* *C(I)* *G(V)*

66 *Dm(ii)* *E7(V/Vi)* *Dm(ii)*

69 *G(V)* *Dm(ii)* *G(V)*

72 *C(I)* *Am(Vi)* *D7(V/V)*

4  
75 **Dm(ii)**

77 **E7(V/Vi)** **Em(iii)**

80 **Dm(ii)**

83 **G(V)** **Dm(ii)**

85 **G(V)** **Dm(ii)** **G(V) rit.**

88 **Dm(ii)** **G<sub>2</sub>(V)** **C(I)**

91 **G(5#)(V)**

94 **C(I)**

## Tabla de Ejemplares de Categoría

Su respectiva tabla de ejemplares de categoría. En ella se muestra la sección en partitura del tipo de comportamiento y a su lado derecho el número del compás donde se localiza en la transcripción anterior. La ausencia de armadura es característica de las tablas de ejemplares, estas siempre deben ir de la mano con la transcripción a partir de la cual son elaboradas. Téngase en cuenta que al momento de leer la siguiente tabla de categoría, su tonalidad siempre será C mayor, cualquier alteración se especifica oportunamente.

C 1	
--------	--

Musical score for guitar, measures 15-18, 19-20, 21, 22, 23-24, 25-26, 26-27, 27-28, 28, 29-30, 31. The score includes various musical notations such as triplets, fingerings (1-4), and a *rit.* (ritardando) marking. The notation is presented in two systems per measure, with the upper system typically containing the melodic line and the lower system containing the bass line.

Measures 15-16: *rit.* Triplet of eighth notes in the upper system, followed by a quarter note. Lower system has a half note. Measure 17: Triplet of eighth notes in the upper system, followed by a quarter note. Lower system has a half note. Measure 18: Triplet of eighth notes in the upper system, followed by a quarter note. Lower system has a half note.

Measures 19-20: Triplet of eighth notes in the upper system, followed by a quarter note. Lower system has a half note. Measure 21: Triplet of eighth notes in the upper system, followed by a quarter note. Lower system has a half note.

Measures 22: Triplet of eighth notes in the upper system, followed by a quarter note. Lower system has a half note. Measure 23-24: Triplet of eighth notes in the upper system, followed by a quarter note. Lower system has a half note. Measure 24: Triplet of eighth notes in the upper system, followed by a quarter note. Lower system has a half note.

Measures 25-26: Triplet of eighth notes in the upper system, followed by a quarter note. Lower system has a half note. Measure 26-27: Triplet of eighth notes in the upper system, followed by a quarter note. Lower system has a half note.

Measures 27-28: Triplet of eighth notes in the upper system, followed by a quarter note. Lower system has a half note. Measure 28: Triplet of eighth notes in the upper system, followed by a quarter note. Lower system has a half note.

Measures 29-30: *rit.* Triplet of eighth notes in the upper system, followed by a quarter note. Lower system has a half note. Measure 30: Triplet of eighth notes in the upper system, followed by a quarter note. Lower system has a half note. Measure 31: Triplet of eighth notes in the upper system, followed by a quarter note. Lower system has a half note.

This musical score is for guitar and consists of seven systems of notation. Each system contains two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings. Measure numbers are placed below the staves to indicate the progression of the piece.

- System 1:** Measures 33, 33-34, and 35. Measure 33 features a triplet in the bass staff and a melodic line in the treble staff. Measures 33-34 and 35 show complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes.
- System 2:** Measures 36 and 36-37. Measure 36 has a triplet in the bass staff. Measures 36-37 continue the melodic and harmonic development.
- System 3:** Measures 38 and 39. Measure 38 includes a triplet in the bass staff. Measure 39 features a four-measure rest in the treble staff.
- System 4:** Measures 41 and 42. Measure 41 has a triplet in the bass staff. Measure 42 continues the melodic line.
- System 5:** Measures 42-43. This system shows a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff.
- System 6:** Measures 45-46 and 46. Measure 45-46 features a triplet in the bass staff. Measure 46 continues the piece.



1 4 4 ① 3 1 ⑤  
 46-47 47

4 1 1 ③ 3 1 ③  
 2 ③ 1 ③ 1 ③ 1 ③  
 48-49 49

1 ③ 2 4 2 3 3 1 2 1 ③  
 1 ③ 1 ③ 1 ③ 1 ③ 1 ③ 1 ③  
 51-52 52-53

1 ③ 3 2 4 ② 1 ③ ③ ③  
 1 ③ 1 ③ 1 ③ 1 ③ 1 ③  
 53-54 56

3 ③ 1 ③ 1 ③ 1 ③ 1 ③ 1 ③  
 1 ③ 1 ③ 1 ③ 1 ③ 1 ③  
 57 57-58

④ ① 2 ④ 2 ④ ④  
 0 ④ ④ ④ ④ ④ ④ ④  
 60 61

This musical score is for guitar, featuring a mix of treble and bass clefs. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as chords and triplets. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. Measure numbers are placed below the staves: 62, 65, 66, 66, 68, 68-69, 69-71, 72, 72-73, 74-75, and 75-77. The score is contained within a rectangular frame.

	<p>77 80 81-82</p> <p>82 84 85</p> <p>85-86 86-87</p> <p><i>rit.</i> 87-88 89</p> <p><i>a tempo</i> 90</p>
C 2	<p><i>rit.</i> 7 13-14 23</p>

40 50-51

54-55

80-83

C  
3

5 6 7-8 16 18

20 44 56

*rit.*

59 63 64

	<p>67 71 88</p>
C 4	
C 5	<p>77-80 81 91-93</p> <p><i>rit.</i></p>
F α	<p>7 8 9</p> <p><i>rit.</i></p>

Musical score for guitar, showing measures 10-11, 14-15, 15-16, 17-18, 23-24, 25-26, 31, 36, 39, 42-43, 44, 45, and 47. The score includes various musical notations such as chords, triplets, and fingerings.

Measures 10-11: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time. Measure 10 features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a quarter note (C5). Measure 11 features a quarter note (B4), a quarter note (A4), and a quarter note (G4).

Measures 14-15: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time. Measure 14 features a quarter note (G4), a quarter note (A4), and a quarter note (B4). Measure 15 features a quarter note (C5), a quarter note (B4), and a quarter note (A4).

Measures 15-16: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time. Measure 15 features a quarter note (G4), a quarter note (A4), and a quarter note (B4). Measure 16 features a quarter note (C5), a quarter note (B4), and a quarter note (A4).

Measures 17-18: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time. Measure 17 features a quarter note (G4), a quarter note (A4), and a quarter note (B4). Measure 18 features a quarter note (C5), a quarter note (B4), and a quarter note (A4).

Measures 23-24: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time. Measure 23 features a quarter note (G4), a quarter note (A4), and a quarter note (B4). Measure 24 features a quarter note (C5), a quarter note (B4), and a quarter note (A4).

Measures 25-26: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time. Measure 25 features a quarter note (G4), a quarter note (A4), and a quarter note (B4). Measure 26 features a quarter note (C5), a quarter note (B4), and a quarter note (A4).

Measures 31, 36, 39: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time. Measure 31 features a quarter note (G4), a quarter note (A4), and a quarter note (B4). Measure 36 features a quarter note (C5), a quarter note (B4), and a quarter note (A4). Measure 39 features a quarter note (G4), a quarter note (A4), and a quarter note (B4).

Measures 42-43, 44, 45: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time. Measure 42 features a quarter note (G4), a quarter note (A4), and a quarter note (B4). Measure 43 features a quarter note (C5), a quarter note (B4), and a quarter note (A4). Measure 44 features a quarter note (G4), a quarter note (A4), and a quarter note (B4). Measure 45 features a quarter note (C5), a quarter note (B4), and a quarter note (A4).

Measure 47: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time. Measure 47 features a quarter note (G4), a quarter note (A4), and a quarter note (B4).

The image displays a musical score for guitar, organized into six systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs. Fingering is indicated by numbers 1-4 above or below notes. Fret numbers are shown in circles below notes. Some notes have an 'x' in a circle, indicating a natural harmonium. The systems are labeled with measure numbers: 48-49, 51-52, 53-54, 56, 57, 66, 69-71, 80, 82, and 83-84.

System 1: Measures 48-49. Treble clef staff shows chords and melodic lines with fingering 1, 2, 3, 4 and fret numbers 1, 2, 3. Bass clef staff shows a simple bass line.

System 2: Measures 51-52. Treble clef staff shows a melodic line with fingering 1, 2, 3, 4 and fret numbers 1, 2, 3. Bass clef staff shows a simple bass line.

System 3: Measures 53-54 and 56. Treble clef staff shows a melodic line with fingering 1, 2, 3, 4 and fret numbers 1, 2, 3, 4. Bass clef staff shows a simple bass line.

System 4: Measures 57 and 66. Treble clef staff shows a melodic line with fingering 1, 2, 3, 4 and fret numbers 1, 2, 3, 4. Bass clef staff shows a simple bass line.

System 5: Measures 69-71, 80, and 82. Treble clef staff shows a melodic line with fingering 1, 2, 3, 4 and fret numbers 1, 2, 3, 4. Bass clef staff shows a simple bass line.

System 6: Measures 83-84. Treble clef staff shows a melodic line with fingering 1, 2, 3 and fret numbers 1, 2, 3. Bass clef staff shows a simple bass line.

Musical score for guitar, showing two systems of music. The first system includes measures 84-90 with a *a tempo* marking. The second system, labeled **F#**, includes measures 7-8, 10-11, 11-12, 19-20, 27-28, and 47. The score features various musical notations such as triplets, slurs, and fingering numbers.

Gráfica No. 6 Tomada de la transcripción del autor.



Hay ausencia del comportamiento No. 4. Como ya se había mencionado con anterioridad, es escaso, pero se justificó debidamente su presencia.

Como puede observar el lector, la tabla de ejemplares de categoría es aún más extensa que la transcripción a partir de la cual es construida. Ello es consecuencia de que algunos comportamientos se encuentran categorizados en dos o más lugares, no porque haya una dualidad en cuanto a su pertenencia de categoría, sino que, como se había expuesto antes, los fenómenos  $\alpha$  y  $\beta$  pueden estar presentes en algunos comportamientos, y algunos comportamientos en otros, según su naturaleza.

Contando con una serie de recomendaciones, por parte de María Teresa Argilaga en su libro *Metodología de la Investigación en Ciencias del Comportamiento (1990)* al momento de elaborar un sistema de categorías, se ha optado por lo que ella propone al final de sus encomiendas. Una tabla que discrimine la frecuencia con que las diferentes categorías aparecen en cada uno de los intervalos de observación.

Para ello se toma en cuenta los siguientes datos. Los catedráticos tuvieron 3 sesiones de recolección de sus improvisaciones en formato audiovisual. En cada sesión se registraron dos improvisaciones con dos referentes distintos. Uno de ellos era una canción popular. Se le dijo al catedrático que realizara su improvisación, como se expuso en su momento, con los temas populares: Contigo Aprendí de Armando Manzanero, El Día Que me Quieras de Carlos Gardel y El Camino de la Vida de Héctor Ochoa Cárdenas. Los dos catedráticos conocían estas canciones populares. Se reafirma como suficiente el referenciar cada uno de estos referentes únicamente con su título y autor, y esto, debido a la cantidad de versiones que se pueden hallar en el medio musical actual. Por otra parte, el segundo referente, fue una melodía con cifrado. Estas melodías fueron tomadas de la sexta edición del libro Real Book. Corresponden con los títulos de DearlyBeloved de Jerome Kern/ Johnny Mercer, Au Privave de Charlie Parkery Cherry Pink and Apple Bolssom White de Louigny/ JacqueLarue/Mack David. Estas melodías eran presentadas al catedrático sin título y sin ninguna especificación además de las notas sobre el pentagrama y el cifrado; para ellos, no eran Au Privae, Cherry Pink o DearlyBeloved, sino simplemente una melodía y su cifrado (se ahondará sobre esto más adelante). Así que en una sesión el catedrático contribuía con dos improvisaciones, en las tres sesiones que hubo, se obtuvieron 6 improvisaciones por parte de cada guitarrista. La siguiente tabla pertenece a las improvisaciones de Andrés Villamil.

	C1	C2	C3	C4	C5	F $\alpha$	F $\beta$	No. compases
Contigo Aprendí	66	13	36			19	3	89
El Día Que me Quieras	91	12	59	1	1	63	13	149

El Camino de la Vida	104	40	37			39	13	225
DearlyBeloved	73	7	16		3	29	7	94
Au Privave	104	2	20			28	5	107
Cherry Pink	108	6	23	1		36	3	109
TOTAL	91	13.33	31.83	0.33	0.66	35.66	7.33	128.83

La siguiente pertenece a las improvisaciones de Edwin Guevara.

	C1	C2	C3	C4	C5	F $\alpha$	F $\beta$	No. compases
Contigo Aprendí	95	16	18	6	2	23	6	69
El Día Que me Quieras	103	4	41	1	4	48	7	143
El Camino de la Vida	80	28	95	7	2	10	3	247
DearlyBeloved	141	8	28	2	1	21	4	113
Au Privave	123	2	15	2		20	2	97
Cherry Pink	56		9		2	23	2	77
TOTAL	99.66	9.66	34.33	3	1.83	24.16	4	124.33

En las tablas se observa la frecuencia de aparición de cada una de las categorías en las diferentes intervenciones del catedrático. El total hace referencia al promedio de aparición de cada categoría durante las seis improvisaciones. Se le ha añadido una columna con el número de compases resultantes de sus transcripciones e igualmente su promedio entre todas las intervenciones del catedrático.

Se puede observar que en ambos catedráticos es similar la frecuencia de aparición de las categorías. El Comportamiento No. 1 y el Fenómeno  $\alpha$  son los de mayor frecuencia y si sumamos los promedios de aparición de las categorías tendremos el promedio total durante las seis improvisaciones:

Suma de promedios de aparición de categoría A. Villamil = 180.14

Suma de promedios de aparición de categoría E. Guevara = 176.64

Podríamos decir, dividiendo los anteriores resultados entre el promedio de número de compases de las seis intervenciones, cuántas categorías en promedio aparecen en un compás de cada improvisación:

$$A. \text{ Villamil: } 180.14/128.83 = 1.39$$

$$E. \text{ Guevara: } 176.64/124.33 = 1.42$$

Obsérvese cómo un comportamiento, como se expuso anteriormente, organizado de manera contingente, con una clara presencia de constituyentes y subrutinas, variaciones funcionalmente equivalentes en cuanto al orden serial, y reglas de sustitución de las subrutinas constituyentes aparece en promedio un poco más de una vez en cada compás de las improvisaciones de los catedráticos que colaboraron con la presente investigación. Ello da prueba de una presencia masiva de esquemas (en cuanto son la conservación de la mano sobre una determinada disposición mientras se ejecutan varias notas y que son fácilmente reconocidos en una posible repetición, sus reiteraciones son obvias por concepto visual) organizados y utilizados de manera contingente. Se comprueba lo que se propuso en uno de los párrafos del presente trabajo: “Es de suponer que al momento de improvisar solo se pueda hacer uso únicamente de aquella información cuyas características apunten a lo generalizable y quede relegado todo aquello que sólo tenga un significado en una situación específica.”

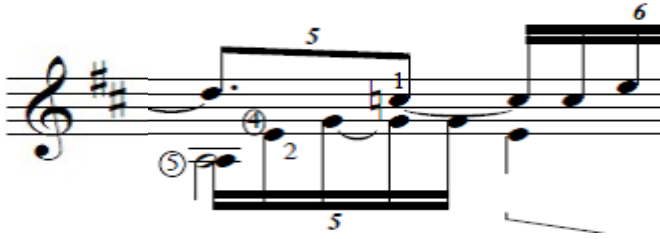
Antes de continuar desarrollando este punto, es necesario tocar las tres improvisaciones en las que en primera instancia se está realizando una decodificación de una partitura.

Jerome Bruner, como ya se había expuesto, dice que al utilizar información de manera genérica se cuenta con “ciertos esquemas formales que pueden ser adaptados o utilizados para organizar conjuntos de información de diversa índole”. La partitura, melodía y cifrado, se concibió como un conjunto de información, el cual, y teniendo en cuenta a Bruner, el catedrático organiza a partir de sus esquemas formales. Esta es la razón por la que también se tomaron en cuenta los comportamientos vistos durante la decodificación de la partitura, ellos responden a la misma naturaleza de lo estudiado.

## Reiteraciones

Ahora bien, en lo referente a la utilización constante de los esquemas. Primero se debe tener presente los criterios de categorización para llamar a un comportamiento esquema. Contando con los dos recientemente expuestos, se recuerda el tercero: su reiteración. Esta los hace representaciones visuales de cosas inmateriales en el sentido de que materializan un código genérico, a esta conclusión se llega por la presencia de su utilización continua en diferentes contextos, en este caso, en diferentes referentes. La reiteración, en primera instancia, se da dentro de la misma intervención musical, pero estas no se nombrarán, siendo un poco rígido, este trabajo, en el sentido que los códigos genéricos son aquellos utilizados en diferentes contextos.

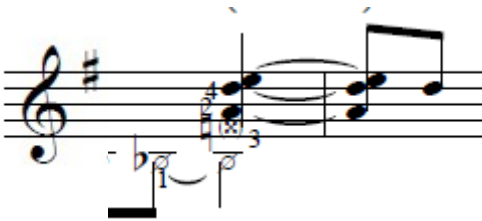
Vale la pena hablar de ello. Contexto es definido por el diccionario como el conjunto de circunstancias que rodean o condicionan un hecho. Desde la teoría de conjuntos, si se tiene un conjunto determinado  $A = \{1,2,3\}$  y uno indeterminado con los elementos  $\{1,2,4\}$ , como  $4 \notin A$ , entonces el conjunto  $\{1,2,4\} \neq A$ . Así que si cambia una sola de las circunstancias, el contexto es diferente. Esto se toca evitando el pensamiento de que el hecho de tratarse del mismo instrumento, el mismo catedrático y una tarea similar, todo podría enmarcarse dentro del mismo contexto, pero la variación radica en la diferencia de los referentes. En las gráficas No. 1 y 2 sí se tiene en cuenta las reiteraciones en la misma intervención musical, el propósito de ello era ejemplificar los usos que se le daba al esquema, en este momento, ya no es necesario, así que se nombrará algunas reiteraciones del catedrático en diferentes improvisaciones.



(Contigo Aprendí E. Guevara compas 9). Reiteraciones en: Au Privave compas 21; El camino de la vida compas 17; DearlyBeloved compas 27.



(Au Privave E. Guevara). Reiteraciones en Contigo compas 63; El camino de la vida compas 21; El día que me Quieras compas 9.



(El camino de la vida E. Guevara compas 15). Reiteraciones en Contigo Aprendí compas 40; Au Privave compas 5; El día que me quieras compas 57.

Gráfica No. 7 Tomada de la transcripción del autor.



Contigo Aprendí A. Villamil compas 1. Reiteraciones en Au Privave compas 2; El camino de la vida compas 29; DearlyBeloved compas 41; El día que me quieras compas 29-30.



Au Privave A. Villamil compas 4. Reiteraciones en Contigo Aprendí compas 41; El camino de la vida compas 132; Cherry Pink compas 48; El día que me quieras compas 38.



El camino de la vida compas 37 Reiteraciones en Contigo aprendí compas 9. Au Privave compas 34. Cherry Pink compas 15. El día que me quieras compás 33.

Gráfica No.8 Tomada de la transcripción del autor.

Se habla de reiteraciones en la medida en que se reconoce el mismo comportamiento y no en que se ha realizado en un espacio temporal posterior.

Cabe advertir que, según Jerome, “cuanto mejor acoplada esté una habilidad, respecto al tiempo real de ejecución y a las exigencias físicas, menor será el número de variaciones disponibles que serán funcionalmente equivalentes”. Acoplada en el sentido de que la habilidad está apenas elaborada para las exigencias de la tarea. Bruner recalca que si el tiempo real de ejecución es corto, las variaciones disponibles serán pocas, si fuere mayor, “puede existir una gran variedad de modos”. Con ello se quiere resaltar que algunas de las reiteraciones aparecen con una digitación distinta (así lo hizo el catedrático), pero ello solo es prueba de la existencia de variaciones funcionalmente equivalentes.

## Conclusiones

Los códigos genéricos materializados por la técnica de la mano izquierda en un contexto improvisatorio pueden estar compuestos por comportamientos más pequeños que los de las gráficas No. 1 y 2 (ver gráficas 7 y 8). Estos esquemas pequeños en comparación con los de las gráficas referenciadas, también cumplen con los 3 criterios para ser denominados esquemas (las constantes se categorizan como tal). Se aprecia una disposición de la mano izquierda que se reconocería en una eventual repetición y de hecho se repiten en varias de las improvisaciones de los catedráticos. No sólo esto, también presentan constituyentes y subrutinas, variaciones funcionalmente equivalentes y substituciones modulares, como lo evidencia las tablas de frecuencia de las categorías de observación.

El lector podrá advertir que a lo que en este trabajo se le ha denominado constantes técnico-mecánicas armónicas y melódicas, en otros contextos se les concibe como simplemente acordes y escalas, pero se considera que el hecho de funcionar tan productivamente en un campo improvisatorio en la guitarra acústica exige que se les considere de una forma más completa. En otras palabras, si la persona que tiene un suficiente mecanismo para decir que sabe tocar la guitarra, conoce el acorde, por ejemplo, de G mayor, pero a la hora de desenvolverse en un contexto improvisatorio, este acorde no se comporta de la manera que se ha expuesto a lo largo de éste trabajo, entonces sí se podría decir, que lo que esta persona ha codificado, en efecto es eso: un acorde, pero si al contrario, dicho elemento conceptual funciona de manera genérica,

presentando una constituyentes, subrutinas, variaciones, substituciones, entonces ya no se puede denominar simplemente G mayor, ello abordaría solamente uno de sus componentes, debería llamársele, como lo propone la presente investigación, una constante técnico-mecánica armónica y melódica. Como se vio en el ejemplo de las gráficas 1 y 2 las constantes de la presente investigación pueden sumarse entre sí, creando unas más grandes, de mayor número de constituyentes y subrutinas, mostrando así mayor complejidad.

A continuación, una serie de observaciones realizadas por el que recolectó los datos utilizados en el presente trabajo:

Cada una de las intervenciones podía resumirse con la utilización de ciertos esquemas que se repetían durante esta. La aparición de cada esquema estaba completa más allá de la mitad de la duración de la improvisación, y si de repente había uno nuevo, en su primera utilización tenía un carácter precavido, la velocidad disminuía, las notas en cierto momento no eran tan certeras como en otros, pero, al utilizarlo de nuevo, todo acto conservador desaparecía, la destreza era igual que con el resto. Por otra parte, las variaciones funcionalmente equivalentes presentaron el problema de referenciar como un mismo comportamiento, a dos o más, únicamente bajo criterios del observador, y esto, reconociendo que la percepción del catedrático pudiera ser más amplia e inclusiva. Como en el presente trabajo se buscaba ejemplificar aquellos sucesos en los que la reiteración fuere medianamente indiscutible, quedaron relegados algunos en donde cabría un poco de controversia, además de ello se consideró imposible reconocer cada esquema que el catedrático considerara como equivalente, podría suceder que a pesar de verse igual un esquema en dos sucesos diferentes, el guitarrista no lo considerara así en alguno de sus componentes, como por ejemplo el conceptual pero, por lo anterior, sólo se nombran aquellos sucesos en los que es muy probable que se pueda evidenciar todo lo que se ha desarrollado en el presente trabajo. Las posibilidades de variación, substitución en cuanto a una técnica hacia lo genérico, hacen de esta actividad algo muy complejo y extraordinariamente admirable, su elaboración responde no sólo a un desarrollo motor, sino también a uno altamente cognitivo. Se ha tenido la oportunidad de ver cómo una actividad motora es enteramente nutrida de elementos conceptuales dándole así un carácter genérico y convirtiéndola en sombra palpable de procesos mentales que han sido expuestos por Jerome Bruner.

La base de conocimiento (Assinato) que hace parte de la improvisación, y que en el presente trabajo se ha discriminado como constantes técnico-mecánicas armónicas y melódicas son, como se mencionó en el momento que se desarrollaba su dimensión mecánica, producto de la experiencia. Hay dos cosas que concluir frente a ello. Por una parte, y teniendo en cuenta que aquello que se puede verbalizar está sujeto a correcciones en mayor medida que lo que no, es posible agilizar procesos de adquisición de experiencia para desenvolverse en contextos improvisatorios de manera cabal. Por otra parte, es un error no considerar, a priori, como objeto de reflexión filosófica una práctica que puede enmarcarse en un contexto difícilmente cuantificable, como lo es por ejemplo la utilización de las constantes aquí descritas. La falta de criterios de cuantificación no necesariamente es síntoma diacrítico para la ausencia de contenido reflexivo y de fundamentos para la elaboración de teoría en cualquiera que sea el caso, más bien es simplemente un escalón más que hay que recorrer.

Resta agradecer, por una parte, a los dos asesores con los que se trabajó para culminar este trabajo. Abelardo Jaimes y Jorge Vargas, sin su ayuda no se hubiera podido concretar ningún aspecto de la presente investigación, y por otra parte, a los catedráticos, por su muy amable

participación en este proceso. Admiración y respeto para ellos dos, Edwin Guevara y Andrés Villamil.

## Bibliografía

Assinnato, M. V. (2009). Hacia una categorización de la improvisación como modo de conocimiento. In *Actas de Músicos en Congreso. F. Pínnola (ed.) Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. ISBN* (pp. 978-987).

Bruner, J., & Iglesias, J. L. L. (1984). *Acción, pensamiento y lenguaje*. Alianza Editorial.

Bruner, J. S., Goodnow, J. J., & Austin, G. A. (2001). *El proceso mental en el aprendizaje* (Vol. 88). Narcea Ediciones.

Bruner, J. S., Palacios, J., & Igoa, J. M. (1988). *Desarrollo cognitivo y educación* (p. 135). Ediciones Morata.

DE CANDE, Roland. 1981. Historia Universal de la Música. Tomo I. Editorial Aguilar. Madrid. España.

De Gainza Violeta, H. (1983). La improvisación musical. *Buenos Aires: Ricordi Americana*.

FERNANDEZ, Eduardo. 2001. Técnica, Mecanismo, Aprendizaje, Una investigación al interior de un Guitarista. Colección MelBay. Editorial Guitar-Hentage Inc. Columbus. Ohio. USA.

FORCADA, Claudio. 2008. Tipos de práctica en la enseñanza instrumental. Artículo publicado en: Relafare revista digital de divulgación musical consultada el martes 17 de Septiembre de 2013 en <http://www.relafare.eu/>. Actualizada el 17 de febrero del 2008.

Gras, J. A., Argilaga, M. T. A., & Benito, J. G. (1990). *Metodología de la investigación en ciencias del comportamiento* (Vol. 1). EDITUM.

Grijalbo, D. E. (1986). Ediciones Grijalbo SA. *Barcelona, España*.

HERRERA, Enric. *Teoría musical y armonía moderna Vol. 1*. Antoni Bosch editor, 1990.

HERRERA, Enric. *Teoría musical y armonía moderna Vol. 2*. Antoni Bosch editor, 1995.

Indice Internacional y Diccionario de la Rehabilitación y de la Integración Social (IIDRIS). Diccionario Virtual consultado el 27 de septiembre del 2013 en <http://www.med.univ-rennes1.fr/iidris/>

LORENZANO, Cesar. 2005. La Construcción de Teoría y su Esquema Racional. Artículo a ser publicado en un volumen colectivo del Instituto de Investigaciones Filosóficas de México consultado el 10 de Octubre de 2013 en <http://www.clorenzano.com.ar/nominalismo/racionalidad.pdf>

Malbrán, Silvia. 2004. El oído de la mente. Teoría Musical y Cognición. Editorial Fundación para la Educación Musical. La Plata. Argentina.

Norro, M. (2008). Composición en tiempo real: ¿improvisación compuesta, composición improvisada o fenomenología específica. *Actas de la VII Reunión Anual de SacCom*. Alejandro Pereira Ghiena y María de la Paz Jacquier Editores.

Piston, W. (1989). *Armonía* (Vol. 2). EDT srl.