

Experiencias y perspectivas sobre el aprendizaje de las competencias rítmicas en la improvisación musical en guitarra eléctrica a partir de cuatro maestros colombianos

Rafael de Jesús Andrade Aragón

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes Licenciatura en música

Bogotá Colombia 2025

Experiencias y perspectivas sobre el aprendizaje de las competencias rítmicas en la improvisación musical en guitarra eléctrica a partir de cuatro maestros colombianos

Rafael de Jesús Andrade Aragón

Asesor: Diego Andrés Leiva Cabrales

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes

Licenciatura en música

Bogotá Colombia 2025

Tabla de contenido

| | |
|--|----|
| Introducción | 6 |
| 1.Planteamiento del problema | 8 |
| 1.1 Descripción | 8 |
| 1.2 Pregunta de investigación | 9 |
| 1.3 Objetivos..... | 9 |
| 1.3.1 Objetivo General | 9 |
| 1.3.2 Objetivos Específicos..... | 9 |
| 1.4 Justificación | 10 |
| 1.5 Estado de la cuestión | 11 |
| 1.5.1 Edwin Gordon - MLT | 11 |
| 1.5.3 Eurythmia: Jacques-Dalcroze | 12 |
| 1.5.4 Evidence for Multiple Rhythmic Skills | 14 |
| 1.5.5 Metodología Orff | 15 |
| 2. Marco conceptual | 17 |
| 2.1 ¿Qué es la Improvisación Musical?..... | 17 |
| 2.2 Breve historia de la Improvisación Musical en las tradiciones occidentales | 24 |
| 2.2.1 Improvisación musical en la antigüedad..... | 25 |
| 2.2.2 Improvisación en el Contrapunto..... | 27 |
| 2.2.3 Improvisación en el Clasicismo | 30 |

| | |
|--|-----|
| | 4 |
| 2.2.4 Improvisación musical en el Romanticismo | 34 |
| 2.2.5 Improvisación en el siglo XX y la actualidad. | 37 |
| 2.3 Tipos de improvisación | 43 |
| 2.4 ¿Qué es el ritmo? | 45 |
| 3.Marco metodológico | 54 |
| 3.1 Orientación de la investigación | 54 |
| 3.1 Enfoque metodológico..... | 54 |
| 3.2 Alcance del proyecto | 55 |
| 3.3 Diseño de la investigación..... | 56 |
| 3.4 Herramientas de recolección | 60 |
| 3.5 Ruta metodológica..... | 61 |
| 3.6 Formato de las entrevistas | 64 |
| 4.Análisis de datos..... | 67 |
| 4.1 Epojé en la recolección de datos..... | 67 |
| 4.2 Etapa 3: descripción..... | 68 |
| 4.3 Síntesis de la esencia | 86 |
| 5.Conclusiones | 88 |
| 6.Bibliografía..... | 96 |
| Anexos..... | 103 |
| 1.Enlaces de las entrevistas | 103 |

| | |
|--|-----|
| 2. Perfil de los entrevistados..... | 103 |
| 2.1 Richard Narváez..... | 103 |
| 2.2 Brian Vásquez..... | 104 |
| 2.3 Javier Pérez | 105 |
| 2.4 Francisco Avellaneda..... | 106 |
| 3. Transcripción de las entrevistas..... | 107 |
| 3.1 Entrevista a Francisco Avellaneda..... | 107 |
| 3.2 Entrevista a Richard Narváez..... | 175 |
| 3.3 Entrevista a Javier Pérez | 205 |
| 3.4 Entrevista a Brian Vásquez..... | 235 |

Introducción

La improvisación ha sido por mucho tiempo una competencia desarrollada en una gran diversidad de tradiciones musicales. En ella se expresa la capacidad creativa del ejecutante, su ingenio, su comprensión real de lo musical, así como un reto a su propia inteligencia y sentido estético. En el sistema tonal improvisar implica una extensa serie de conocimientos y destrezas, tanto musicales como externas a lo que se podría reconocer como estrictamente musical: sentido rítmico, vocabulario rítmico, diseño melódico, conocimientos de las relaciones escala-acorde, conocimientos armónicos, sentido estético, manejo de articulaciones y expresiones, narrativa, discriminación auditiva, capacidad de interactuar con otros músicos en tiempo real, memoria musical, capacidad de predecir y encontrar patrones, concentración, ingenio, recursividad, destreza técnica y adaptabilidad, entre otras.

La lista de elementos que interactúan en la improvisación, sin duda, puede ocupar una extensión significativa; sin embargo, uno de los componentes esenciales en cualquier manifestación musical, al menos en el sistema tonal, es el ritmo. El ritmo desempeña un papel fundamental y transversal en cualquier género musical, ya que no solo organiza y estructura el flujo sonoro en el tiempo, sino que también influye en la percepción del fraseo, la expresividad y la interacción entre los músicos. En el contexto de la improvisación, el manejo del ritmo además de generar coherencia y fluidez en el discurso musical posibilita la creación de tensiones, contrastes y variaciones que enriquecen la interpretación. Un dominio rítmico sólido brinda al improvisador la capacidad de jugar con subdivisiones, síncopas, desplazamientos y modulaciones métricas, otorgando mayor libertad para desarrollar ideas melódicas y armónicas de manera espontánea y efectiva.

A través de entrevistas semiestructuradas, este trabajo busca explorar y analizar la experiencia de músicos experimentados respecto a sus procesos de aprendizaje del componente rítmico en la improvisación musical, con el fin de aportar una perspectiva estructurada sobre la enseñanza y el aprendizaje de este componente concreto. De esta manera, se espera contribuir a la generación de conocimiento que pueda ser utilizado en el diseño de materiales didácticos y estrategias pedagógicas más efectivas para guitarristas interesados en mejorar sus capacidades improvisatorias desde un enfoque rítmico.

En el primer capítulo, **Planteamiento del problema**, se describen las motivaciones y aspectos contextuales que sustentan este proyecto.

En el segundo capítulo, **Marco conceptual**, se exploran distintas perspectivas conceptuales sobre el tema que motiva este proyecto, se brinda un marco que aclara qué se entiende por *improvisación* y *ritmo* en este trabajo, además de ofrecer un contexto histórico sobre estos conceptos.

En el tercer capítulo, **Marco metodológico**, se expone la metodología que se empleó con el fin de responder la pregunta de investigación planteada en este proyecto, al igual, también se exponen los recursos utilizados con la finalidad de atender a los distintos objetivos planteados en esta investigación.

En el cuarto capítulo, **Análisis de datos**, se evidencia la implementación de la metodología planteada anteriormente, al igual que se exponen los resultados obtenidos.

Finalmente, en el quinto capítulo, **Conclusiones**, se consigna un análisis de los resultados obtenidos

1.Planteamiento del problema

1.1 Descripción

La improvisación, al igual que muchas otras competencias musicales, no posee un camino específico en su aprendizaje. Distintos músicos se aproximan de diversas formas a un mismo componente musical, en este sentido, este trabajo busca comprender a través de la experiencia de distintos músicos versados en la improvisación musical (Francisco Avellaneda, Brian Vásquez, Javier Pérez y Richard Narváez) las experiencias y significados que han tenido frente a diferentes aproximaciones que hayan podido encontrar a lo largo de sus procesos de aprendizaje, focalizando el objeto de estudio en el componente rítmico musical.

La problemática surge cuando estas experiencias son invisibilizadas u obviadas, dificultando reflexionar sobre las distintas teorías, aproximaciones, recursos, estrategias, entre otros, lo que impide replantear, ajustar, modificar o reinterpretar distintas formas de enseñanza y aprendizaje de este componente concreto. Esta falta de registro de las experiencias impide una evaluación crítica de los enfoques existentes y dificulta la identificación de patrones significativos en los procesos de aprendizaje. Como consecuencia, se desaprovecha un conocimiento valioso que podría contribuir a mejorar y diversificar las metodologías de enseñanza de la improvisación

Actualmente es posible encontrar gran diversidad de material, proveniente de diferentes músicos que han tratado de estructurar sus aproximaciones a la improvisación. En ellos es posible hallar ejercicios, estudios técnicos y fundamentos teóricos. No obstante, son minoritarios los espacios en los que se registra la experiencia subjetiva de los músicos en su proceso de aprendizaje: las dificultades que enfrentan, las estrategias que consideran significativas en su

formación y práctica, y las percepciones que surgen a partir de haber atravesado distintas aproximaciones, contextos de formación y metodologías.

1.2 Pregunta de investigación

¿Cuáles son las reflexiones, estrategias, metodologías y recursos que consideran significativos cuatro guitarristas experimentados, en su proceso de formación, al abordar el aprendizaje y desarrollo del componente rítmico aplicado a la improvisación?

1.3 Objetivos

1.3.1 Objetivo General

Recopilar las experiencias y perspectivas de guitarristas improvisadores sobre las prácticas, metodologías y enfoques que han influido en el desarrollo de sus competencias rítmicas en la improvisación musical.

1.3.2 Objetivos Específicos

- **Explorar** las experiencias personales de guitarristas improvisadores en relación con su formación y desarrollo rítmico dentro del contexto de la improvisación musical.
- **Identificar** las prácticas musicales cotidianas que los guitarristas consideran fundamentales para el fortalecimiento de sus competencias rítmicas al improvisar.
- **Analizar** las metodologías y enfoques pedagógicos que los guitarristas perciben como influyentes o determinantes en su aprendizaje rítmico.
- **Describir** los significados y valoraciones que los guitarristas atribuyen al componente rítmico dentro de sus procesos de improvisación.

1.4 Justificación

Desde un enfoque fenomenológico, este proyecto busca explorar la percepción y experiencia de músicos improvisadores en el desarrollo de sus competencias rítmicas. Más allá de la enseñanza de patrones rítmicos o metodologías técnicas, es fundamental comprender cómo los músicos viven este proceso, qué significados emergen y qué estrategias consideran esenciales en su evolución como improvisadores

Reconocer la experiencia de músicos experimentados en el área permite juzgar críticamente distintas aproximaciones, identificar patrones en los procesos de formación, cuestionar enfoques pedagógicos, discutir supuestos y obtener una visión más profunda del proceso de aprendizaje a través de músicos consolidados. Esto no solo puede contribuir a la reflexión sobre la efectividad de diferentes metodologías, sino que también ofrece una base para enriquecer y adaptar los modelos de enseñanza.

Además, este proyecto busca llenar un vacío en la literatura existente al dar voz a los propios músicos, documentando sus percepciones, dificultades y estrategias desde una perspectiva fundamentada en la experiencia. Al hacerlo, se abre la posibilidad de desarrollar enfoques más ajustados a las realidades del aprendizaje de la improvisación, promoviendo un conocimiento más holístico y significativo sobre el desarrollo de las competencias rítmicas en la guitarra eléctrica.

También cabe resaltar el enfoque sobre el componente rítmico musical que se pretende dar en este proyecto pues resulta una delimitación prudente, dado que la improvisación musical, tal como se plantea en este proyecto, implica la convergencia de una extensa cantidad de competencias y habilidades. Por ende, delimitar el abordaje del reto que implica improvisar es oportuno, centrándose en uno de sus componentes más importantes.

1.5 Estado de la cuestión

A través de este apartado se busca reconocer distintas teorías de aprendizaje del componente rítmico y la improvisación musical.

1.5.1 Edwin Gordon - MLT

Existen distintas aproximaciones de enseñanza y aprendizaje musical que toman al lenguaje como referencia. Edwin Gordon, desarrolló su enfoque bajo la premisa de que el aprendizaje del lenguaje y de la música comparten procesos similares.

Formado como contrabajista, obtuvo un PhD en la Universidad de Iowa en 1958 (The Gordon Institute for Music Learning, s.f.). Las teorías de Gordon presentan una organización en secuencias específicas de habilidades (lo que se debe enseñar primero) y contenidos (qué enseñar en cada etapa). Algunas de las ideas principales de su teoría son:

Audiation: es un término acuñado por Gordon, que puede relacionarse con lo que otros autores han denominado *imaginación musical*. Esto implica la capacidad no solo de reaccionar a los sonidos en curso, sino también la habilidad de imaginar y, en algunos casos, predecir estructuras musicales (escalas, acordes, progresiones, ritmos, etc.) (Gordon, 2012, p. 24).

Evidentemente, audiation es una habilidad que requiere entrenamiento para ser desarrollada. Para ello, Gordon propone ciertas secuencias de aprendizaje.

Preparación auditiva: Exposición a música en contextos informales para desarrollar intuición y sensibilidad musical. El autor denomina aculturación a esta etapa

Discriminación:

- Reconocimiento: Identificar patrones rítmicos y tonales familiares.
- Asociación: Relacionar los patrones auditados con términos o conceptos musicales.

Creatividad e improvisación: Desde etapas iniciales, los estudiantes utilizan patrones familiares para explorar e improvisar. Esto fomenta la comprensión activa y no solo la memorización.

Lectura y escritura: Introducción de notación musical después de haber internalizado patrones musicales a través de la audiation, la improvisación y el movimiento.

Teoría musical: Aplicación de conceptos abstractos y análisis teórico como consolidación de lo aprendido.

Formal Audiation: Reflexión avanzada sobre música escuchada, creada, leída o escrita. (The Gordon Institute for Music Learning, s,f)

Para Gordon (2012), la improvisación y la composición no se dejan para el final; se introducen de manera temprana y continua como parte del desarrollo de la *audiation*. Esto se debe a que Gordon considera que la creatividad musical es una herramienta esencial para reforzar la comprensión de los patrones musicales desde el inicio (p. 331).

El componente rítmico en la MLT se enseña a través del movimiento; es decir, el niño expresa con su cuerpo patrones rítmicos. “El ritmo no es procesado intelectualmente, debe ser sentido en el cuerpo a través del movimiento” (The Gordon Institute for Music Learning, s. f.).

1.5.3 Euritmia: Jacques-Dalcroze

Dalcroze es uno de los pedagogos musicales más reconocidos mundialmente, y su enfoque educativo (euritmia) conecta el aprendizaje musical con el movimiento corporal. Su objetivo es internalizar el ritmo, la música y la expresividad mediante actividades físicas y sensoriales (Dalcroze, 1930, p. 4)

En una clase de euritmia de Dalcroze, los estudiantes se mueven de alguna manera: recorriendo el aula o haciendo gestos con las manos, los brazos, la cabeza o la

parte superior del cuerpo. Sus movimientos responden a la música que suena en la sala. El profesor probablemente esté improvisando esta música al piano o con otro instrumento (a veces se utiliza música grabada o compuesta) (Dalcroze Society of America, s.f.).

Anderson (2011) comenta sobre el método Dalcroze: "Los métodos del enfoque Dalcroze para la educación musical (eurítmica, solfeo e improvisación) han tenido una profunda influencia en la educación musical moderna, en particular, el entrenamiento en habilidades cinestésicas" (p. 27).

El aprendizaje del componente rítmico para Dalcroze debía experimentarse a través del cuerpo, somatizándose mediante el movimiento: "Una vez que los ritmos corporales están completamente libres de todas las oposiciones nerviosas o intelectuales, el juego de los movimientos se vuelve automático y la eliminación de contracciones musculares innecesarias produce una notable disminución del esfuerzo" (Dalcroze, 1930, pp. 359-360).

La improvisación, practicada como arte y ciencia, está basada en todas las reglas tradicionales de armonía y composición; su función es desarrollar la rapidez de decisión e interpretación, la concentración sin esfuerzo, la concepción inmediata de planes y el establecimiento de comunicaciones directas entre el alma que siente, el cerebro que imagina y coordina, los dedos, brazos y manos que interpretan; y todo esto, gracias a la educación de la sensibilidad nerviosa que une en un todo orgánico todas las sensibilidades particulares, ya sean auditivas, musculares o facultades constructivas, en tiempo, energía y espacio (Dalcroze, 1932, p. 371).

Para Dalcroze, la improvisación era la oportunidad de poner en práctica la internalización de las distintas normas musicales, la libertad de expresar estas ideas sin caer en sobre pensar. En el método Dalcroze, la improvisación es una parte frecuente y central de la enseñanza.

Al principio, los ejercicios de improvisación pueden ser bastante simples, como tocar una melodía monofónica simple con buen fraseo e interés melódico. Luego, se puede orientar al estudiante a crear patrones ostinato simples para acompañar dichas melodías. Se pueden agregar armonías no funcionales a las melodías, ya que el estudiante está más libre de discursividad conceptual cuando usa armonía no funcional. Finalmente, la melodía y la armonía funcional se pueden combinar, y las diversas reglas de la armonía funcional se pueden usar en formas que requieran una internalización cada vez mayor de las reglas (Anderson, 2011, p. 30).

1.5.4 Evidence for Multiple Rhythmic Skills

Este artículo explora la relación entre diferentes habilidades rítmicas y su conexión con el lenguaje, centrándose en determinar si estas habilidades constituyen una competencia rítmica amplia o si, por el contrario, existen habilidades rítmicas disociables. El estudio investiga específicamente dos tipos de habilidades rítmicas (Tierney & Kraus, 2015).

Beat tapping (sincronización con un metrónomo):

- Incluye la habilidad de tocar al ritmo de un metrónomo y ajustar la sincronización a cambios de tempo.

2. Rhythm memory/sequencing (memoria y secuenciación rítmica):

- Incluye la capacidad de recordar patrones rítmicos y tocar junto con secuencias rítmicas repetidas.

Resultados clave:

- Las habilidades relacionadas con el *beat tapping* (sincronización con un metrónomo) están interrelacionadas entre sí.

- Las habilidades relacionadas con la memoria y secuenciación rítmica también están vinculadas entre sí.
- No hay una relación significativa entre las habilidades de sincronización (*beat tapping*) y la memoria rítmica. (Tierney & Kraus, 2015)

Conclusión: Las habilidades rítmicas no constituyen una competencia única e indivisible, sino que se agrupan en al menos dos aptitudes diferenciadas: por un lado, la vinculada al *beat tapping*. Por otro, la relacionada con la memoria rítmica. Estos hallazgos tienen implicaciones importantes para la investigación sobre la conexión entre habilidades rítmicas específicas y diferentes funciones del lenguaje. (Tierney & Kraus, 2015)

Este artículo resulta relevante para estudios que exploren las intersecciones entre música, ritmo y lenguaje, ofreciendo una base para comprender cómo se desarrollan habilidades rítmicas particulares y cómo estas pueden influir en otros dominios cognitivos, como el habla.

1.5.5 Metodología Orff

El método Orff-Schulwerk, desarrollado por Carl Orff y Gunild Keetman, es un enfoque pedagógico centrado en la enseñanza de la música mediante la integración de ritmo, movimiento, canto e improvisación. Su principal objetivo es estimular la creatividad musical y fomentar la participación a través de experiencias prácticas y lúdicas, especialmente diseñadas para niños.

Principios Fundamentales:

1. Enfoque:

- La música se enseña de forma sencilla y natural, vinculándola con el habla, el cuerpo y los juegos rítmicos.
- Se utilizan patrones simples como base para construir estructuras más complejas.

2. Uso del Ritmo y la Percusión:

- El ritmo es el núcleo del método, explorado mediante instrumentos de percusión (xilófonos, metalófonos, tambores, etc.) y movimientos corporales.

3. **Integración del Movimiento:**

- El método enfatiza el uso del cuerpo a través de la danza, pasos y gestos, que ayudan a internalizar el ritmo y las formas musicales.

4. **Improvisación y Creatividad:**

- Los estudiantes tienen la libertad de explorar y crear música propia, estimulando su expresión individual.

5. **Aprendizaje a través del Juego:**

- Las actividades musicales están diseñadas como juegos, haciéndolas accesibles y divertidas.

6. **Trabajo Colaborativo:**

- Se favorece el trabajo en grupo, promoviendo la interacción y el desarrollo de habilidades sociales.

Como puede evidenciarse, el ritmo en el método Orff es aprendido a través del movimiento “la percepción rítmica puede ser refinada y acentuada mediante simples movimientos corporales” (Orff & Keetman, 1960, p. 12)

La improvisación por su parte constituye un campo de ejercicio musical en el cual el estudiante pone en práctica sus conocimientos.

2. Marco conceptual

A continuación, se discutirán distintos conceptos relevantes que permitirán dar contexto a distintos términos e ideas desarrolladas a lo largo de este proyecto.

2.1 ¿Qué es la Improvisación Musical?

Etimológicamente hablando, improvisación proviene del latín *improvisus* vocablo que significa sin previo aviso (Anders, 2023), es decir, la negación de la previsión, la ausencia de algo previo. El término en la praxis musical está estrechamente relacionado con la idea de creación *Creatio ex nihilo*, *creación de la nada*, aquello sin causa material previa, idea tomada de la tradición judeocristiana.

Existen diversas conceptualizaciones sobre la improvisación musical. Una acepción frecuente relaciona la improvisación con la notación. En el Harvard dictionary of music, Apel (1969) señala: “el arte de ejecutar música espontáneamente sin la ayuda de manuscritos o memoria. También, en un sentido más estricto, el arte de introducir detalles improvisados a música ya escrita”¹(p.404)

Como se puede recoger del párrafo anterior, la improvisación y la notación musical llevan una correlación estrecha, donde la presencia de una anula la otra. La improvisación, según la anterior definición llegaría hasta donde la notación le permita.

Para Bruno Nettl, otra relación conflictiva se produce cuando se habla de improvisación y composición, mientras que uno obedece a un proceso de construcción espontaneo, el otro sería un proceso calculado y planificado, el autor describe el proceso de creación musical que llevan a cabo las tribus de las planicies canadienses:

¹ “The art of performing music spontaneously, without the aid of manuscript sketches or memory, also, in a more restricted sense, the art of introducing improvised details in to written composition”

Se sabe que los indios de las planicies de Canadá buscan visiones con el fin de aprender canciones y que estas canciones les llegan de éxtasis provocados a veces con el ayuno y auto torturas. La creación repentina de una canción coincide con las afirmaciones de los indios de las planicies de que normalmente se aprenden y se pueden aprender tras una única escucha. El visionario para aprenderla se la canta así mismo y digámoslo así, la trabaja mientras vuelve caminando hacia su grupo o tribu (Nettl, 1974, p. 13)

El proceso descrito anteriormente por Bruno Nettle pone de manifiesto una contradicción que también se presenta en las músicas de tradición occidental. Aunque el visionario ha ideado o recibido una canción, lo que podría considerarse una improvisación, debe elaborarla cantándosela a sí mismo hasta lograr retenerla. Este aspecto implica un proceso mucho más cercano a la composición.

El proceso seguido por los indígenas de las planicies canadienses no se diferencia realmente del que muchos músicos de tradición occidental llevan a cabo. No es extraño que algunas improvisaciones terminen convirtiéndose en composiciones, de manera similar a como el visionario de la tribu recibe ideas que, tras cierta elaboración, se transforman en composiciones.

Bruno Nettle (1974) pregunta a modo retórico ¿No deberíamos hablar tal vez de composición rápida y lenta, más que de composición frente a improvisación?

Para Nettle la separación entre improvisación y composición tiene poca objetividad material, al ser procesos que tienen directa correlación con frecuencia. En el texto citado, el autor (etnomusicólogo) resalta la difusa línea que se dibuja entre improvisación y composición en distintas tradiciones musicales donde incluso no existe distinción con frecuencia, un ejemplo que nos ofrece el autor es la tradición hindú e iraní, donde señala “En aquellas músicas que se dicen son improvisadas, parecen ser característicos diversos procedimientos y técnicas compositivas de

un nivel micro compositivo, repetición, variación sencilla de melodías, secuencias, inicios de secciones con mismos motivos” (Nettl, 1974, p. 37)

Finalmente, Nettl señala: “El improvisador, mantengamos esta hipótesis, siempre tiene algo previo de lo que partir, ciertas cosas que están en la base de la ejecución y que utiliza como un cimiento sobre el cual construir algo” (Nettl, 1974, p. 39). Es decir, el músico improvisador no parte de la nada absoluta; debe contar con conceptos previos, muchas veces particulares del estilo en el que está improvisando, con el fin de lograr cierta calidad estética y fluidez.

Otra definición de improvisación musical que nos ofrece un nuevo enfoque es la del filósofo estadounidense Philip Alperson el cual señala:

El sentido común, por lo tanto, distingue entre dos etapas de la producción de una pieza musical *composición* la cual usualmente refiere al acto creativo de concebir y organizar las partes y elementos que construyen el patrón o diseño de la obra musical (“la composición”) la interpretación, por otra parte, refiere a la ejecución (Alperson, 1984, p. 18)

Más adelante, Alperson (1984) señala:

La distinción entre la etapa compositiva y la interpretación, propia de la composición musical convencional, también nos permite abordar dos concepciones comunes de la actividad espontánea de hacer música, conocida como *improvisación musical*. Estas concepciones, que aparecen con relativa frecuencia, permiten entender la improvisación, por un lado, como una forma de composición. Esta idea se refleja en definiciones como la siguiente: “improvisar: componer (un verso, música, etc.) en el calor del momento”. Por otro lado, la improvisación también puede concebirse como un tipo particular de ejecución musical (p. 21).

Al igual que Nettl, Alperson establece una relación estrecha entre la composición y la improvisación. Sin embargo, introduce un nuevo factor en la discusión: la *performance* o

ejecución. Según Alperson, este elemento funciona como un diferenciador clave entre ambas prácticas. Mientras que la ejecución es un componente imprescindible en la improvisación, el compositor no necesariamente interpreta la obra mientras la crea; por tanto, la composición implica una forma fragmentada de ejecución.

Por otra parte, Emilio Molina, catedrático de improvisación musical del Real Conservatorio de Música de Madrid, abordó distintos puntos de vista en un artículo de investigación redactado para la revista *Música y Educación*, con el fin de definir la improvisación. Si bien en dicho artículo ya se han tratado definiciones ofrecidas por teóricos mencionados anteriormente, algunos de estos enfoques pueden aportar nuevos ángulos. La primera perspectiva que ofrece Molina se refiere a lo que el autor denomina *vulgar*, en alusión al lenguaje coloquial. Parte de esta acepción fue abordada en el primer párrafo del marco teórico, donde señalé la etimología del término y su uso común en la lengua hispana; sin embargo, existen otras acepciones que también se emplean con frecuencia.

Es el caso de la improvisación como una concepción que incluso puede entenderse de manera negativa: “Cualquier solución improvisada siempre tiene algo de peligrosa, incluso desesperada; el improvisador, en esta acepción, es el que sabe salir airoso de una situación imprevista” (Molina, 2008, p. 78). En esta definición puede dilucidarse como elemento central la acción realizada sin suficiente preparación, ejecutada de forma precaria y provisional, en sustitución de otra más elaborada y premeditada. Más adelante, el autor añade: “La improvisación es a veces sinónimo de desorganización, acciones o hechos desestructurados y sin una mínima planificación” (Molina, 2008, p. 78).

Unida a la concepción que puede entenderse como negativa, la RAE define *improvisación* del siguiente modo: “Hacer algo de pronto, sin estudio ni preparación” (RAE, 2023). Si bien en esta acepción no se habla concretamente de música, en ocasiones ambos campos —el coloquial y

el musical— pueden confundirse al concebir el término, lo cual hace necesario delimitar tajantemente su incompatibilidad, algo que a veces se pasa por alto. La improvisación musical (la que se aborda en esta investigación) requiere entrenamiento y preparación previa. Sin embargo, el uso coloquial del término remite a otras circunstancias, lo que puede causar confusión al entremezclarse ambos significados.

Una perspectiva distinta a lo anteriormente ofrecido se encuentra citada en el texto de Molina, tomando una declaración del reconocido educador musical Willems el cual señala

La improvisación real no es la composición instantánea, como se lee a menudo en los tratados clásicos de improvisación. Es un aliento humano espontáneo. Parte libremente del amor por la relaciones sonoras, melódicas o rítmicas, apto para expresar la sensibilidad artística y humana. (Willems, 1988, p. 203)

La definición anterior remite a una forma que podría considerarse metafísica al momento de determinar qué es la improvisación, pues incorpora elementos como la sensibilidad artística y el amor por las relaciones sonoras. Estos aspectos, sin duda, también deben tener cabida en la definición de este fenómeno, que ciertamente requiere de sensibilidad artística para ejecutarse con un sentido estético pleno. Otro músico afamado que ha definido la improvisación musical es Dalcroze, quien señala:

Improvisación: Desarrollo de las posibilidades de expresión, invención y composición, del sentido de la forma y del estilo. Sus fuentes de inspiración son los movimientos del cuerpo, el mundo exterior y las obras de los compositores. Es útil para la interacción musical, y el perfeccionamiento de los conocimientos armónicos y rítmicos. (Dalcroze J. , 2023)

De esta definición cabe destacar lo que Dalcroze menciona, aunque con cierta vaguedad al referirse a las fuentes de inspiración, citando los movimientos del cuerpo, el mundo exterior (un concepto demasiado amplio) y las obras musicales de los compositores.

Si bien Dalcroze fue un pedagogo que teorizó sobre las relaciones entre el cuerpo y la música, la improvisación es un fenómeno que, en términos cronológicos, supera por varios siglos las teorías de Dalcroze. Por lo tanto, se puede concluir que las estrategias de utilización del cuerpo en su metodología son solo una aproximación más entre muchas posibles.

En cuanto a la definición de *mundo exterior*, podría ser una acotación interesante; sin embargo, no hay mucha claridad sobre cómo el autor delimita este concepto. Por último, las obras de los compositores constituyen una idea bastante interesante, aunque desafortunadamente no es mencionada en otras definiciones. ¿No es acaso importante el contexto en el que se desarrolla el improvisador, sus referencias musicales y los estilos de los que recoge su propio quehacer musical en la creación que llevará a cabo? Es una pregunta, por supuesto, retórica, ya que las definiciones de improvisación musical a menudo obvian este factor: los materiales necesarios para que el improvisador pueda concebir sus ideas musicales.

Por último, el autor explora a teóricos que han intentado establecer una similitud entre el lenguaje y la improvisación: “Improvisar musicalmente equivale a hablar con naturalidad el lenguaje hablado. Ejecutar obras musicales equivale a recitar poesías u obras de teatro” (Hemsey, 1983, p. 15). Quizá, siguiendo la línea de Violetta Hemsey, es posible señalar que tanto la improvisación como el lenguaje son procesos cognitivos complejos que se adquieren con experiencia y constancia. ¿Cuánto se requiere, entonces, para que una persona común y corriente hable un lenguaje con la naturalidad que señala Hemsey? ¿A qué proceso deberá someterse un niño para llegar a recitar poesías y obras de teatro? ¿Qué se requiere para aprender un lenguaje?

Poco misterio, o quizá mucho, el hecho de la adquisición del lenguaje en el ser humano, para algunos autores, es un proceso que se madura durante años con una constancia casi imparable, partiendo de la experiencia, la repetición, la memoria, la abstracción, la lógica, la imitación y un sinfín de elementos más. Es el caso de Chomsky (1996), reconocido lingüista, filósofo y politólogo estadounidense, quien señala, además de los factores anteriormente enunciados — denominados *el curso de la experiencia*— la existencia de una gramática universal, refiriéndose a una característica innata al ser humano, impresa en su naturaleza, la cual, al ser compartida por la humanidad en sentido biológico, hace que los distintos idiomas tengan una serie de características comunes entre sí (pp. 13-59).

Otros autores como Vygotsky señalan la importancia de la interacción social en la adquisición y comprensión del lenguaje, por ejemplo

Los datos empíricos sugieren que los puntos fuertes y débiles de los conceptos científicos y espontáneos son diferentes: el fuerte de uno es el punto débil del otro, y viceversa. Un ejemplo simple basta para demostrarlo. Cuando se pide a un estudiante que defina el concepto «hermano», resulta que queda más confuso que cuando se le pide que enuncie la ley de Arquímedes. La comprensión de «hermano» está hondamente enraizada en la experiencia del niño y pasa por varios estadios antes de llegar a la definición hecha en forma conceptual. Ese desarrollo no se inicia en un aula ni supone las explicaciones de un maestro. Al mismo tiempo, casi todo el contenido empírico del concepto «hermano» está ya asimilado por el niño. El concepto de «ley de Arquímedes», por el contrario, no tiene un eco parecido en la experiencia personal del niño. (Vygotsky, 2013, p. 141)

La relación entre música y lenguaje es sin duda una temática ampliamente explorada por varios autores y teóricos del aprendizaje musical entre otros, los cuales establecen símiles que pueden ayudar en la elaboración de definiciones más acertadas sobre la improvisación musical.

Para concluir, definiré por cuenta propia el concepto de improvisación que tendrá uso en este proyecto, tomando elementos de las distintas definiciones:

La improvisación musical es la acción de crear y ejecutar música *in situ*, valiéndose de elementos previamente adquiridos y asimilados, los cuales permiten al improvisador contar con un sustrato estilístico y estético que le posibilita desenvolverse en un determinado lenguaje musical de forma fluida y coherente.

El concepto de improvisación que se adopta en este proyecto confronta directamente nociones como la de libertad, frecuentemente asociada a la improvisación como una mera forma de expresión espontánea, carente de preparación o de habilidades previamente desarrolladas.

Desde esta perspectiva, el músico improvisador requiere de un sustrato gnoseológico que le permita utilizar diversos recursos de manera estética, en concordancia con elementos previamente interiorizados y comprendidos. Esto contrasta con otras concepciones de la improvisación musical en las que operan lógicas distintas a la aquí planteada.

La improvisación por la que se indaga en este proyecto está enmarcada dentro de los sistemas musicales tonal y modal, sistemas en los que están abarcados la mayoría de los estilos comúnmente interpretados en la guitarra eléctrica, por tanto, las lógicas improvisatorias implicadas en el proyecto están sujetas a dichos sistemas.

2.2 Breve historia de la Improvisación Musical en las tradiciones occidentales

Si bien el término occidente resulta una burda simplificación de una serie de naciones ampliamente diferenciadas en términos lingüísticos, religiosos, políticos, históricos, étnicos e incluso musicales. Para efectos de este proyecto, lo que se entiende en esta sección por *tradiciones occidentales*, corresponde a las concepciones y desarrollos, previos o posteriores, que la música ha experimentado a través del continente europeo con todas las influencias externas

que hayan podido llegar a este y diseminarse globalmente. El motivo corresponde a la inclinación del proyecto hacia la improvisación en un contexto tonal.

2.2.1 Improvisación musical en la antigüedad

El estudio de la música improvisada es siempre un reto debido a su intrínseca naturaleza etérea, al menos hasta que la tecnología permitió la grabación sonora. No existen, como es natural, registros de música improvisada que puedan llegar a ser reconocidos como tal. Sin embargo, sabemos que sus orígenes son tan remotos como la música misma; incluso, es posible afirmar que la primera expresión musical de la historia fue una improvisación, pues, por deducción lógica, debió ser espontánea, sin una planificación previa, sin notación que le permitiese reproducirse con fiabilidad, más aún, ni tan siquiera la intención de ser reproducida fielmente.

Si tomamos la definición de improvisación musical propuesta por Apel (1969) —“el arte de ejecutar música espontáneamente sin la ayuda de manuscritos o memoria. También, en un sentido más estricto, el arte de introducir detalles improvisados a música ya escrita” (p. 404)—, podemos afirmar que la improvisación ha sido una forma de expresión musical profundamente arraigada en la historia humana.

Esta afirmación cobra fuerza si consideramos que la primera manifestación escrita de música conocida data de hace más de 4000 años, en la antigua Sumeria (Kilmer & Civil, 1986, pp. 94-98), mientras que se estima que el ser humano moderno apareció hace aproximadamente 200.000 años (Handwerk, 2021).

La oralidad y la memoria fueron, durante milenios, los principales medios con los que contaba la humanidad para transmitir sus creaciones musicales. Estos recursos dieron lugar a la

improvisación, ya sea como una forma de reinterpretar lo memorizado o como una expresión que se apartaba de las tradiciones establecidas.

Aunque los datos arqueológicos siempre están sujetos a revisión —debido a la posibilidad constante de nuevos hallazgos—, las exploraciones realizadas en las tumbas reales de Ur, una antigua ciudad sumeria ubicada cerca del río Éufrates, han revelado la existencia de diversos instrumentos musicales. Entre ellos se encuentran distintos tipos de arpas y liras (dos clases diferentes de instrumentos de cuerda pulsada), así como otros instrumentos representados en relieves y objetos ceremoniales, que datan aproximadamente del año 2500 a. C. (Burkholder et al., 2005, p. 6).

Los babilonios, herederos culturales de los sumerios, comenzaron hacia el año 1800 a. C. a registrar parte de sus conocimientos musicales. Según Burkholder et al. (2005), estos registros incluían descripciones de afinaciones, intervalos, improvisaciones, técnicas de interpretación y géneros como himnos, lamentos y canciones de amor (p. 8). Aun así, la mayor parte de la música continuaba transmitiéndose de forma oral o memorizada. Los escritos musicales, en ese contexto, funcionaban más como recetas que podían consultarse para reconstruir una melodía, que como partituras en el sentido moderno. La lectura a primera vista, tal como se entiende en la actualidad, era una práctica poco común (Burkholder et al., 2005, p. 9).

Con respecto a la antigua Grecia, los registros arqueológicos y escritos disponibles son mucho más detallados que los de civilizaciones anteriores, aunque aún persisten ciertas lagunas. En líneas generales, historiadores, musicólogos y otros especialistas disponen de un conjunto significativo de información que permite conocer con relativa precisión aspectos relevantes de la música ejecutada por los antiguos griegos.

Instrumentos como la kithara, el aulos, diversas liras, arpas, flautas de pan, cornos, formas primitivas de órganos y distintos tipos de percusión forman parte de los hallazgos arqueológicos

encontrados en el actual territorio griego (Museo Arqueológico Nacional, s. f.). A pesar de que los músicos de aquella época contaban con sistemas de notación relativamente detallados, no parece haber sido común la práctica de lectura a primera vista. En su lugar —al igual que los antiguos babilonios— muchos intérpretes recurrían a la memorización y a la improvisación sobre convenciones y fórmulas musicales establecidas (Burkholder et al., 2005, p. 13).

2.2.2 Improvisación en el Contrapunto

Una idea sobre la cual ya se había discutido brevemente con anterioridad hacía referencia a las similitudes que pueden existir entre el lenguaje y la improvisación musical, relación que, por supuesto, no es novedad ni exclusividad en el mundo académico. Algunos investigadores han encontrado un paralelismo útil en el lenguaje para explicar ciertas formas de improvisación. En el libro *Improvising Early Music*, el investigador musical Rob C. Wegman, profesor asociado de la Universidad de Princeton, introduce esta idea para explicar el funcionamiento de la improvisación en los tiempos en que el contrapunto tenía pleno uso dentro del quehacer musical:

Cuando se refiere al lenguaje, todos somos improvisadores. Literalmente, improvisamos todo el tiempo. En el discurso cotidiano, pronunciamos las primeras palabras de una oración sin tener idea de cómo esta va a terminar. Al momento en que hemos terminado la oración, esta siempre resulta coherente sintácticamente, obedeciendo casi con fidelidad a las distintas reglas gramaticales, a pesar de no pensar en ellas mientras hablamos. (Wegman, Menke, Schubert, 2014, p. 13)

Más Adelante agrega:

“Dominar el contrapunto significaba mucho más que hacer ejercicios escritos, implicaba ser capaz de cantar con propiedad, exactamente en la misma forma en que usted y yo hablamos un lenguaje apropiadamente”. (Wegman, Menke, Schubert, 2014, p. 14)

Para Wegman, tener habilidades destacables en cuanto a contrapunto se refiere, implicaba cantar música que se apegara a las reglas del contrapunto de forma tan natural y evidente como oraciones cotidianas que obedecen reglas gramaticales.

La improvisación musical era una forma de demostrar virtuosismo por parte de los músicos en el contrapunto. Remitiéndonos a Bailey (1992, p. ix), el dominio real de un estilo musical implica tener una solvencia mínima en cuanto a improvisación. La improvisación en aquel entonces era una habilidad que los más versados en contrapunto podían ejecutar al conocer en profundidad las implicaciones de esta técnica.

En la bula papal escrita por el papa Juan XXII en el siglo XIV, cuyo nombre es *Docta sanctorum patrum*, el papa muestra su preocupación por el creciente uso de algunos adornos que se utilizan con cierta regularidad dentro de los cánticos litúrgicos de algunas capillas y monasterios.

Con todo esto, sin embargo, no pretendemos prohibir que, de vez en cuando — especialmente en días festivos y solemnidades, durante la Misa o en los mencionados Oficios Divinos— se canten algunas consonancias que tengan el sabor de un sonido melodioso, como la octava, la quinta, la cuarta y otras de este tipo, sobre el simple canto eclesiástico; siempre y cuando, sin embargo, la integridad del canto permanezca intacta, y que nada de esta música bien ordenada se altere de ninguna manera. Esto, sobre todo, porque consonancias de este tipo suavizan el oído, avivan la devoción y no permiten que las mentes de aquellos que están cantando a Dios se vuelvan torpes. (Hucke, 1984, p. 120)

Seth Calvicius, teórico musical alemán, comentaba en el año 1600 en su obra *Exercitationes musicae duae* una sección de la bula papal que pareció llamarle particularmente la atención. En ella, el papa parece estar hablando sobre algunos adornos que se ejecutaban sobre las melodías principales de las obras. Calvicius comenta esta sección de la bula papal:

El Papa estableció el canto llano como la base de las consonancias que deben añadirse. De ello, sin duda alguna, no podría surgir otro tipo de música que no fuera el contrapunto extemporáneo, o aquella armonía que se llama *autosquediástica* [improvisada]. Es decir, cuando aquellos que tienen voces más graves cantan el canto llano simpliciter [es decir, en notas enteras, sin interrupciones, simple], los otros, que tienen voces más agudas, añaden consonancias, octavas, quintas y cuartas, a voluntad, sin premeditación, tal como es costumbre hoy en día entre ciertos cantantes de corte en capillas y en ciertos monasterios, y entre los cantantes papales. Sin embargo, los cantantes de los que habla el Papa [Juan], siendo menos entrenados, mezclaban sus consonancias quizás desde la notación. (Calvisus, 1600, pp. 132-133)

Como podemos notar, la improvisación en los cantos contrapuntísticos era una técnica común, tan frecuente que incluso el papa Juan XXII tuvo que regular ciertas manifestaciones improvisatorias que llegaban a deformar las composiciones litúrgicas.

Uno de los primeros tratados sobre el tema fue elaborado por el monje cisterciense Petrus Dictus Palma Ociosa, quien, según Wegman, parece haber incluido un capítulo completo dedicado a la improvisación contrapuntística. Petrus nombró este capítulo *Flores musicae mensurabilis*, traducido por Wegman como *The Flower of the Measured Music* o *Las flores de la música mensural*.

Petrus introducía el capítulo de la siguiente manera:

Así como vemos los árboles en verano ser adornados y decorados por flores, y la santa alma de los hombres por virtudes, y, de hecho, a la Santísima Virgen por la encarnación sin mancha de su Hijo unigénito, así, de forma similar, es el discanto adornado y decorado por las flores de la música mensural.

Se denominan *flores de la música mensural* cuando varios sonidos o pequeñas notas (que

es lo mismo), cada una de las cuales tiene una figuración diferente según su calidad, están relacionadas en una justa proporción con un solo sonido o nota sencilla que contiene la cantidad de estos sonidos. (Picazos, 2023, p. 22)

Las flores que nombra Petrus en su introducción hacen referencia a la forma en que improvisaban los cantantes litúrgicos dentro de la tradición contrapuntística. Sin embargo, lo que sobrevive hasta nuestros tiempos es únicamente la tradición escrita, una tradición que corresponde ahora a una lengua muerta, accesible únicamente mediante su gramática. Pero, como es sabido, las lenguas van mucho más allá de un compendio de reglas. En el siglo XIV, el contrapunto era una lengua viva, una tradición en pleno auge, y la improvisación, una manifestación de vitalidad que esta lengua exhibía.

2.2.3 Improvisación en el Clasicismo

En 1787, un talentoso joven proveniente de la ciudad de Bonn, situada en la actual Alemania, partió hacia Viena en busca de lecciones que pudieran ser impartidas por alguien de mayor edad y experiencia. Ludwig van Beethoven, quien entonces contaba con 16 años y una prometedora carrera como concertista y compositor, vivió una estancia breve en Viena. Sin embargo, allí conocería a una figura de enorme relevancia en el mundo de la música: Wolfgang Amadeus Mozart.

El experimentado músico, de 31 años en ese entonces, recibiría brevemente a la joven promesa. Aunque, al principio, no pareció impresionarse por la interpretación del joven, sus habilidades en la improvisación lo llevarían a decir lo siguiente: "Recuerden su nombre; el mundo hablará de él." (Downs, 1998, p. 548)

Frecuentemente se alude a esta anécdota en diversas biografías de ambos músicos, aunque su veracidad se encuentra en entredicho por distintas circunstancias, como la corta estancia del

joven Beethoven en la ciudad (regresaría a su natal Bonn después de dos semanas debido a que su madre enfermó gravemente), la apretada agenda de Mozart, sumada a sus diversos problemas económicos, y la falta de una fuente diversificada sobre dicho evento. Estos son algunos de los argumentos que ponen en duda la posibilidad de este suceso; Sin embargo, en dicho relato se destaca la improvisación como un aspecto en el que un joven Beethoven parecía demostrar una notable destreza. En contraste, muchos músicos formados en la interpretación de lo que podría denominarse música clásica carecen actualmente de habilidades en esta área. La improvisación, que en épocas anteriores ocupaba un lugar central en la práctica musical, se ha convertido en un elemento prácticamente relegado dentro de la formación de estos intérpretes, quienes ahora tienden a enfocarse más en el desarrollo de otras competencias.

La sacralización del compositor, característica que obliga al intérprete a ceñirse con la mayor fidelidad posible a la notación; la ausencia de improvisación en los currículos de la gran mayoría de centros de formación dedicados a la música clásica; y el entrenamiento del músico, centrado exclusivamente en la interpretación, sin ambición de incursionar en la creatividad propia, son factores que han relegado la improvisación al olvido entre los músicos de formación clásica (Ayerst, 2021, pp. 441-443). Sin embargo, hoy se sabe que la improvisación no era una habilidad atípica en el clasicismo; más bien, constituía una práctica común en aquella época.

Sobreviven en la actualidad reseñas de críticos y relatos de oyentes que asistían a conciertos de distintos músicos renombrados de la época. En *Revue musicale* (1829), una revista parisina de crítica musical, el autor describe la improvisación ejecutada por el violinista Pierre Baillot durante la interpretación de la romanza *Le Songe de Tartini*, destacando su perfecta ejecución y forma (p. 104). Ese mismo año, Joseph Fétis (1829) describiría una sesión de improvisación realizada por el pianista Hieronymus Payer: “Este artista posee una gran

organización musical” (p. 180). Una forma definida parecía ser uno de los aspectos valorados positivamente por los críticos de *La Revue musicale* en la improvisación musical.

Según Carone (2018), “una de las formas más recurrentes en las improvisaciones correspondía a los temas con variaciones” (p. 8). Incluso, en 1821 se inventó una especie de órgano mecánico que reproducía algunas de estas, simulando una improvisación (Wyatt, 1967, p. 48). Su nombre era *componium*, y consistía en un órgano con una serie de barriles que rotaban. Quizá un episodio en el cual es posible rastrear este tipo de improvisación se remonta a la famosa contienda entre Wolfgang Amadeus Mozart y Muzio Clementi, organizada por el emperador José II en Viena. En dicha ocasión, Mozart interpretó —improvisando— algunas variaciones de la melodía del hoy famoso tema musical: *Ah! vous dirai-je, maman*, quizá más conocido como *¿Estrellita dónde estás?* entre los hispanohablantes (Eisen, 2006, p. 122).

Algunos de los tratados más reconocidos o utilizados sobre ornamentación de la época son los de Quantz, Tartini, C. P. E. Bach, Leopold Mozart, Manzini, Manfredini y Türk, así como los de Galliard y Agricola (Alcalá, 2007, p. 200). En ellos se especifica la forma en que podían interpretarse distintas fantasías, las cuales, a pesar de parecer espontáneas o improvisadas, presentaban una estructura rítmica y organizativa cuidadosamente delineada.

Estas seguían reglas claras y predecibles, similares a las de una pieza compuesta de manera tradicional. Esto da la sensación de que, aunque surgieran en el momento, las piezas tenían la misma solidez y acabado que una obra escrita con deliberación (Alcalá, 2007, p. 203).

Otro aspecto que sale a relucir es la aparente preparación —al parecer común— a la que los distintos músicos sometían sus improvisaciones, bosquejando secciones y trazando rutas a seguir. Lejos de ser meros actos impulsivos, estas improvisaciones respondían a un proceso previo que, aunque flexible, partía de esquemas planificados que garantizaban coherencia y estructura.

Bastante libremente y en el impulso del momento... Cuando, poco a poco, el gusto y el juicio estuvieron correctamente formados; y, después de un par de años de estudio tranquilo en mi cámara, me atreví a improvisar delante de unas pocas personas solamente... Finalmente, cuando logré alcanzar tal firmeza y certeza en todo esto, de manera que podía satisfacer a ambas partes por igual, me atreví a presentarme ante el público. (Hummel, 1828, como se citó en Kroll, 2007)

El relato de Johann Nepomuk Hummel, reconocido pianista eslovaco, pone de manifiesto las dificultades que muchos músicos enfrentan al intentar ejecutar esta habilidad. Tal es la complejidad de la improvisación que, incluso en su tiempo, surgían dudas sobre si las interpretaciones de algunos grandes músicos eran verdaderas improvisaciones o ejecuciones previamente preparadas.

Realizar esquemas, bosquejos y estructuras premeditadas parecía ser una práctica común entre los grandes intérpretes de la época, quienes frecuentemente utilizaban la improvisación como una forma de impresionar al público al final de sus conciertos. Tal presión, junto con el afán de guardar las apariencias y la necesidad de mantener cierto prestigio, probablemente llevó a muchos intérpretes a componer lo que, en apariencia, eran improvisaciones. Pero si este es el caso, ¿es válido seguir hablando de improvisación?

Ante esta evidencia, no son pocas las voces escépticas que se alzan respecto al carácter verdaderamente espontáneo de dichas ejecuciones. Uno de los más críticos al respecto es Carl Dahlhaus (2000), quien afirma:

Un análisis sobrio revela que la improvisación casi siempre recae, en su mayor parte, en fórmulas, trucos y modelos. El procedimiento cauteloso —esbozar mentalmente de antemano el punto de partida, los materiales, el esquema y los puntos de conexión de una improvisación musical— puede ser la norma y no la excepción. Para no perder el

rumbo, para no quedarse estancado, el improvisador tiene que confiar en un repertorio de clichés constantemente disponible, en un inventario de piezas prefabricadas que, ciertamente, será modificado y armado de manera diferente, pero que no será inventado en el momento. La apariencia de espontaneidad pertenece al papel que juega el improvisador (p. 464).

Por supuesto, el fantasma de la estrecha relación entre composición e improvisación vuelve a acechar entre líneas: la idea de la improvisación como una forma apartada del fenómeno compositivo.

Cuando hablamos de improvisación musical, surge una situación paradójica. Por un lado, la improvisación parece representar la alternativa radical a la composición en todos sus niveles: música sonora vs. música escrita; cuerpo vs. mente; interpretación creativa vs. interpretación reproductiva, etc.

Al parecer, al menos en el clasicismo, la creación in situ de música era un fenómeno parcial, en el que los músicos preparaban, cuando menos, una ruta de ejecución adherible a la forma. Por supuesto, la composición y sus normas eran el deber ser dentro de este periodo. El improvisador no representaba una ruptura ni un contraste; más bien, la improvisación era una manifestación de la agilidad compositiva del creador, quien aspiraba a improvisar a un nivel tal que ambos fenómenos fuesen, al menos en cierto grado, indistinguibles.

2.2.4 Improvisación musical en el Romanticismo

El romanticismo musical, comúnmente situado por varios autores entre finales del siglo XVIII y mediados del siglo XIX, presenta algunas variaciones en cuanto a su fecha de inicio y duración, ya que algunos autores difieren por algunas décadas. Sin embargo, la mayoría coincide en este marco temporal.

Los cambios que experimentaría la humanidad durante este periodo abarcan un amplio espectro de campos, profundamente transformados por la innovación tecnológica. A esto se suman los cambios de paradigmas económicos y sociales impulsados por una burguesía pujante y cada vez más hegemónica, la industrialización, la consolidación del capitalismo industrial, las revoluciones liberales, la caída del Imperio español con las declaraciones de independencia hispanoamericanas, el ascenso del Imperio británico y la colonización de África, Asia y América, entre otros sucesos.

Sin duda, el periodo del Romanticismo estuvo marcado por una serie de transformaciones convulsas y complejas dentro de un mundo cada vez más globalizado e industrializado. En el ámbito musical, el Romanticismo se caracterizó por ser un vehículo de expresión de emociones íntimas y personales, pero también por apelar a grandes audiencias a través de un lenguaje retórico y apasionado. Los compositores de esta época expandieron los límites de la armonía, exploraron nuevas técnicas instrumentales y transformaron la ópera. Asimismo, la relación entre música y literatura se intensificó, particularmente en la ópera con Wagner y en el lied con Schubert y Schumann (Abraham, 1990, pp. 19-21).

Los compositores añadirían nuevas sonoridades, muchas de ellas provenientes de músicas tradicionales de sus regiones de origen, y también aprovecharían los avances tecnológicos que transformaron los instrumentos, permitiéndoles explorar nuevos recursos y posibilidades expresivas. Pero entonces, ¿en qué medida cambió la improvisación musical?

Para Galiano (2007), la improvisación musical en el Romanticismo presentó las siguientes características:

1. **Un crecimiento desmesurado de su popularidad**, que alcanzó su auge a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, impulsado por la aparición de grandes genios e improvisadores como Beethoven (considerado romántico), Schubert, Chopin, Schumann,

Mendelssohn, Liszt, Brahms, Bruckner, Franck, Busoni, y virtuosos del violín como Paganini.

2. **Un pensamiento romántico que exaltaba la creatividad espontánea** como manifestación del genio musical, haciendo de la improvisación una encarnación única de dicha genialidad.
3. **Una explosión consumista de la burguesía**, que, atraída por los efectos sensacionalistas de la brillantez técnica, condujo a la improvisación a un declive, trivializando la originalidad artística que había sido destacada en el siglo XVIII.
4. **El surgimiento del intérprete como figura autónoma**, que provocó un progresivo divorcio entre composición e interpretación. El énfasis en el trabajo estructurado, meticuloso, se convirtió en enemigo del “flujo musical”, esencial para la práctica de la improvisación.
5. **La evolución técnica de la música** y el desarrollo de una melodía con un fuerte carácter programático o genérico, más enfocada en su diseño formal que en su “sentido interno”.

Además de lo mencionado por Galiano, vuelve a surgir entre los críticos musicales la siguiente acusación: “Lo que dicen ser música extemporizada era poco más que tocar de pura memoria” (The Harmonicon, 1830, como se citó en Rink, J., 2001, p. 120).

La improvisación seguía siendo una expresión de virtuosismo y habilidades superiores entre los músicos de la época. Maestros como Hummel y Liszt improvisaban en público, mientras que Chopin —cuyas improvisaciones sobre melodías tradicionales polacas encandilaban a la audiencia de Viena y París— utilizaba estas prácticas como un truco de encanto, especialmente en los salones privados, para complacer a damas y princesas (Galiano, 2007, p. 230).

Los estilos sobre los que se improvisaba eran variados; entre ellos se encontraban las fantasías, preludios, potpourris y caprichos, entre otros (Galiano, 2007, p. 231). Sin embargo, el

Romanticismo también marcaría el ocaso de la improvisación dentro de las músicas académicas, cultas o eruditas —según se quiera denominar— al menos por algunos años.

En esta época se consolidaría la figura del intérprete (Ayerst, 2021, pp. 441-443), al igual que la sacralización del compositor, lo cual puede leerse en algunas afirmaciones de autores de la época: “violación sacrílega del espíritu de la música y de la letra de la música compuesta” (Liszt, 1837, como se cita en Rink, J., 2001, p. 118), quien así se expresaba sobre las improvisaciones de algunos aficionados a su música. Adicionalmente, “la incorporación de los estilos y procedimientos de la improvisación en composiciones formales, como muestra Liszt en su Sonata en Bm (quasi una fantasía), fue otro de los factores que contribuyeron a la decadencia de la improvisación” (Galiano, 2007, p. 234).

2.2.5 Improvisación en el siglo XX y la actualidad.

El intérprete, figura de gran relevancia en la música académica, continúa siendo hasta hoy uno de los ejes de instrucción en numerosos centros de formación musical, especialmente en la enseñanza de la música denominada clásica. Universidades, conservatorios y academias de todo el mundo incluyen esta especialidad en sus programas curriculares, consolidando al intérprete como una figura esencial dentro de la tradición musical comúnmente denominada occidental.

Este paradigma, establecido durante el Romanticismo, tuvo un impacto significativo en la improvisación musical, llevándola, por algunas décadas, a ser excluida de los planes de estudio. Como señalan Nettl y Russell (2004, p. 32), la improvisación se convirtió en “un arte relegado por los eruditos”. Sin embargo, a lo largo del siglo XX, diversos fenómenos transformaron las dinámicas de la música.

El capitalismo industrial, ya presente en la era romántica, tuvo al menos tres consecuencias marcadas en la música del siglo XX, especialmente en Occidente:

1. El surgimiento de la clase media en algunas regiones del mundo, consecuencia de la consolidación del capitalismo como paradigma económico, lo que impulsó la creación de estados de bienestar para su mantenimiento (Battistini, 2022, p. 41).
2. La industrialización y el colonialismo, que permitieron la fabricación masiva e industrial de mercancías (incluidos instrumentos musicales), anteriormente producidas de manera artesanal. Además, el abaratamiento de las materias primas, resultado del dominio militar sobre territorios estratégicos, contribuyó a reducir los costos de producción (Silva & Mata, 2005, p. 18).
3. La innovación tecnológica que permitiría grabar audio y, posteriormente, video, facilitando la difusión y la memoria (National Geographic, 2023).
4. La creación de la industria del espectáculo y el entretenimiento, que posicionaría a algunos músicos como figuras de culto.

Aunque estos procesos comenzaron a gestarse antes del siglo XX, tuvieron un impacto directo en este. Como resultado, los instrumentos musicales se volvieron más accesibles para una clase media en crecimiento, que ahora podía adquirirlos con mayor facilidad. Esto dio lugar a un aumento en la figura del aficionado. Por otro lado, la improvisación musical se revitalizó, aunque no en los círculos académicos, sino en las expresiones populares, donde continuó desarrollándose como una práctica común.

Estados Unidos, en su proceso de consolidación como potencia mundial, ejerció una profunda influencia cultural y social, exportando su música más allá de sus fronteras. El blues, un género de origen afro estadounidense, surgió de la tradición de los *work songs* (cantos de trabajo) de los esclavos africanos llevados a la antigua colonia inglesa. Estos cantos, que ayudaban a coordinar el ritmo de las labores, se entrelazaban con los himnos religiosos conocidos como *spirituals*, que prometían redención en la otra vida y transformaban la muerte en una esperanza

frente a la opresión de la esclavitud. Esta combinación dio lugar a una expresión musical profundamente cargada de significado social y emocional (Oliver, 1997, pp. 22-24).

La improvisación siempre fue un elemento presente en esta tradición; muchos de sus exponentes improvisaban de forma regular (Oliver, 1997, p. 25). Sin embargo, el blues formó parte, durante muchas décadas, de una tradición marginada, asociada a los exesclavos empobrecidos y fuertemente discriminados, tanto por su componente racial como económico (Losurdo, 2005, p. 205). Dicha condición previno al blues de ser un fenómeno de masas plenamente aceptado por muchos años, sobre todo en el seno de un país con fuertes tensiones raciales,

Probablemente, el primer músico de blues en lograr un impacto significativo sobre la población estadounidense fue *Mamie Smith* junto a sus *Jazz Hounds*. En 1920, alcanzaron un récord de ventas de 75,000 copias en solo un mes con su sencillo *Crazy Blues* (Johnson, 2020). El blues comenzó a ganar cierto reconocimiento inicialmente gracias a cantantes femeninas como Bessie Smith, Ethel Waters y Alberta Hunter, entre otras. Sin embargo, no fue hasta la década de 1950 que el género despuntó con gran fuerza, impulsado por Chess Records, propiedad de los hermanos Phil y Leonard Chess. Estos empresarios judíos recorrieron las zonas aldoneras en busca de músicos de blues para su disquera (Oliver, 1997, p. 68). Entre los artistas que pasaron por Chess Records se encuentran Muddy Waters, Jimmy Rodgers, Little Walter, Otis Spann, James Cotton, Chester Burnett (alias Howlin' Wolf) y Chuck Berry, entre otros (Chicago Architecture Center, 2008).

El blues sería un fenómeno principalmente popular; sin embargo, dos géneros de gran repercusión se desprenderían de este: el jazz, una expresión dinámica y sincopada, de fuerte influencia afroamericana; y el rock, una explosión de energía y ritmos potentes.

Si bien la improvisación siempre estuvo presente en ambos géneros, sería de la mano del

jazz donde esta hallaría un renovado interés por parte de académicos y aficionados. Actualmente, el jazz goza de un amplio reconocimiento dentro de círculos académicos en todo el mundo, siendo declarado el 30 de abril como día Internacional del Jazz por la UNESCO en 2011 (UNESCO, 2024). En 1987, el Congreso de EE. UU. lo declaró un *tesoro nacional*, reconociéndolo como una forma de arte estadounidense de gran valor cultural e histórico (Farley, 2011, p. 113).

Sin embargo, sus inicios no gozaron del reconocimiento del que hoy es posible dar cuenta. Circulaban artículos de prensa con todo tipo de improperios, así como publicaciones que evidenciaban la recepción negativa del género por parte de las mayorías blancas. Algunos de los títulos que podían encontrarse eran: *el innombrable jazz debe irse, estudiantes en armas contra el jazz, por qué el jazz nos envía de vuelta a la jungla, y el problema del jazz* (Anderson, 2004, p. 135). Para ciertos sectores, el jazz era una música primitiva y pecaminosa, plagada de lujuria y sonidos salvajes.

A pesar de estos prejuicios, el jazz se abrió camino progresivamente dentro de la sociedad estadounidense, llegando a ser interpretado incluso por músicos blancos, como la *Original Dixieland Jazz Band*, una agrupación de cinco instrumentistas pionera en el género como artistas caucásicos, a la cual se le atribuye la primera grabación de jazz en la historia, realizada en 1917 (Brunn, 1960, p. V).

Dobbins (1988) profesor emérito de la Eastman School of Music declaró:

Jazz y Academia eran dos palabras asumidas usualmente como mutuamente excluyentes, antes de 1960. Mi propia experiencia como estudiante en la Kent University entre 1964 y 1970 fue, mayormente, una constante lucha contra tal actitud. Éramos sacados de las salas de ensayo, nos era prohibido sacar instrumentos de la escuela para

tocar Jazz. En general éramos fuertemente desalentados en tener algo que ver con la mayor contribución cultural que ha hecho Estados Unidos al mundo. (p.30)

Progresivamente, también algunos músicos prominentes comenzarían a integrar elementos del jazz en sus composiciones, es el caso de Maurice Ravel (Pepin, 1971, p. 1) Eric Satie, Darius Mihaud e Igor Stravinsky (Perret, 2003, p. 43)

Un creciente interés por parte de músicos aficionados, profesionales y compositores de renombre situó progresivamente al jazz en el estatus que posee en la actualidad. Como consecuencia, la improvisación recuperó su valor como una habilidad de interés entre los académicos. (Dobbins, 1988, p. 32)

En resumen, la improvisación tomaría un nuevo aire en la tradición denominada occidental, de la mano de una serie de fenómenos musicales de procedencias externas a esta esfera, los cuales se integrarían posteriormente.

El siglo XX también fue un periodo de intensa experimentación musical, en el que surgieron diversas vanguardias académicas y propuestas innovadoras, como la música aleatoria de John Cage, el colectivo británico AMM o la improvisación libre de Derek Bailey, entre otros. Dentro de estas vanguardias, la improvisación desempeñó un papel relevante, asociándose a nuevas lógicas compositivas y sistemas musicales que, en muchos casos, se alejaban drásticamente de la tradición tonal. Por ejemplo, la música aleatoria, impulsada por el compositor estadounidense John Cage, proponía incluir en la composición elementos de azar, dejando tanto la creación como, en ocasiones, la interpretación en manos de la indeterminación y la espontaneidad. (Ponce et al., 2023, p. 19).

En la música aleatoria, los compositores pueden dejar su obra a merced del momento, sin seguir un rumbo establecido, o pueden trazar un camino y dejar al intérprete la decisión de tomar aleatoriamente el orden en que desee seguir.

La improvisación libre es una forma de creación musical que no se rige por estructuras predefinidas, como escalas, armonías, métricas o estilos específicos. Se caracteriza por la exploración sonora espontánea y la interacción entre los intérpretes, sin sujeción a convenciones estilísticas. Derek Bailey distingue dos tipos de improvisación: la improvisación idiomática, que se apega a las reglas y convenciones propias de un estilo determinado, y la improvisación no idiomática, que no sigue las normas de ningún estilo en particular. A diferencia de la improvisación en el jazz o en la música barroca —donde existen marcos tonales, rítmicos o formales que delimitan el discurso musical—, la improvisación libre se centra en la creación instantánea sin reglas establecidas. Esta puede incorporar elementos provenientes de diversas tradiciones musicales, así como ruidos, texturas o silencios, y suele valorarse por su capacidad de generar experiencias sonoras únicas e irrepetibles (Tadeo, 2023, p. 48).

Dentro de esta categoría no idiomática pueden incluirse algunas expresiones vanguardistas como el *free jazz*, la improvisación libre, ciertas formas de improvisación en músicas electrónicas y algunas composiciones aleatorias. No obstante, es importante señalar que no todas estas prácticas encajan plenamente en dicha clasificación, ya que algunas conservan reglas, estructuras o discursos estilísticos definidos que las alejan de la total indeterminación.

Finalmente, en la actualidad, la improvisación continúa siendo una habilidad presente tanto en ciertas tradiciones populares como en algunos círculos académicos. Su enseñanza se asocia comúnmente con los enfoques de las llamadas *músicas modernas*, lo cual establece una diferenciación entre los músicos cuya formación está orientada al jazz y aquellos centrados en tradiciones anteriores como el clasicismo, el barroco o el romanticismo. En estas últimas, la formación en improvisación es, en el mejor de los casos, una rareza, y suele aparecer apenas como una anécdota en las clases de historia de la música ofrecidas en los centros de educación formal.

La oferta educativa orientada a la enseñanza de la improvisación en el ámbito de la música clásica existe, aunque de forma minoritaria. Entre los programas destacados se encuentra la maestría en interpretación musical con especialización en música clásica de la Zurich University of Arts, la cual incluye cátedras dedicadas a la improvisación en música de cámara. De igual forma, la Universidad Alfonso X el Sabio (España) ofrece un pregrado en interpretación de música clásica que contempla asignaturas centradas en la improvisación musical. Existen también iniciativas privadas impulsadas por docentes especializados, como Noam Sivan, pianista y catedrático de la Universidad Estatal de Música y Artes Escénicas de Stuttgart, o John Mortensen, autor de *The Pianist's Guide to Historic Improvisation* e improvisador especializado en fuga, actualmente catedrático en The Curtis Institute of Music.

En síntesis, la improvisación no constituye, en la mayoría de los casos, una habilidad habitual entre los músicos formados en el ámbito de la música clásica. El intérprete, heredero del paradigma romántico, continúa siendo el prototipo de músico que predomina en esta tradición.

2.3 Tipos de improvisación

La improvisación musical es una competencia presente en diversos géneros musicales y se manifiesta de maneras distintas incluso entre estilos pertenecientes a un mismo género. Si bien las diferencias estilísticas entre, por ejemplo, el Bebop y el Cool Jazz son evidentes, ambos estilos comparten lógicas comunes en cuanto a la improvisación: establecen una métrica definida, se adhieren a una armonía específica y, en ciertos pasajes, pueden compartir un tratamiento similar de la relación escala-acorde. A este tipo de práctica, Bailey (1992) la denomina improvisación idiomática, entendida como aquella que se desarrolla dentro de un lenguaje musical concreto —como el jazz, el blues o el flamenco—, adoptando identidad y forma dentro

de dicho sistema. En consecuencia, esta forma de improvisación se rige por las reglas, convenciones, estructuras y estéticas propias del género al que pertenece.

Por otro lado, la improvisación no idiomática se distingue por no estar sujeta a un estilo musical específico ni a un lenguaje predefinido, lo que la diferencia radicalmente de aquellas formas de improvisación asociadas a géneros establecidos como el jazz. Sus motivaciones pueden ser diversas y, en muchos casos, responden a enfoques filosóficos, conceptuales o a la voluntad de explorar sonoridades que trascienden los límites de las tradiciones musicales convencionales. Esta práctica ha sido cultivada por músicos y compositores que han recurrido a la improvisación como medio para cuestionar normas estéticas, explorar nuevas formas de expresión artística y ampliar las posibilidades del sonido como materia creativa.

La clasificación propuesta por Bailey resulta particularmente útil para identificar puntos clave de inflexión en la historia de la música, especialmente en lo que respecta a la improvisación y su concepción dentro de los distintos sistemas musicales desarrollados a lo largo del tiempo. No obstante, incluso dentro de estas dos categorías generales, es posible realizar subclasificaciones atendiendo a la cantidad de intérpretes involucrados. En este sentido, puede hablarse tanto de improvisaciones individuales como colectivas, cada una con dinámicas, retos y potencial expresivo particulares.

La improvisación colectiva es un fenómeno en el que intervienen varios músicos simultáneamente, creando e interactuando entre sí sin el uso de una partitura preestablecida. Este tipo de improvisación se encuentra en diversos géneros musicales, como el jazz. Ortiz (2020) señala: “Esta improvisación es típica de la denominada escuela de Nueva Orleans” (p. 46). Asimismo, era común en el barroco español de los siglos XVII y XVIII, donde se desarrollaba mediante técnicas contrapuntísticas sobre un canto llano (Florentino, 2023, p. 59). Del mismo modo, es una práctica habitual en los colectivos de improvisación libre, en los que “la realidad

del músico durante la improvisación libre colectiva consistiría en integrar su producción sonora a la expresión grupal” (Tadeo, 2023, p. 119).

Por su parte, la improvisación individual se refiere a toda forma de improvisación autónoma, en la que el músico interviene por cuenta propia. Ortiz (2020) sostiene: “La improvisación individual constituye una inagotable cantera de ideas musicales, puesto que la contribución de cada ejecutante tiene por límites los que le fija su propia capacidad creadora” (p. 46). Esta puede adoptar tanto un carácter idiomático como no idiomático, dependiendo del marco estético y técnico dentro del cual se lleve a cabo.

Comparación entre improvisación idiomática y no idiomática

| Característica | Improvisación idiomática | Improvisación no idiomática |
|------------------------------------|--|---|
| Definición | Se basa en la utilización de patrones, escalas, acordes y estructuras rítmicas propias de un estilo o género musical específico. | Busca romper con las convenciones y estructuras preestablecidas, explorando nuevas sonoridades y formas de expresión musical. |
| Énfasis | En la tradición y el conocimiento de los lenguajes musicales establecidos. | En la espontaneidad, la experimentación y la creación de un lenguaje musical único. |
| Contexto histórico | Presente en la mayoría de los géneros musicales a lo largo de la historia, especialmente en el jazz, el blues y la música clásica. | Surgida a mediados del siglo XX, principalmente en el ámbito del free jazz y la música contemporánea. |
| Géneros musicales asociados | Jazz, blues, flamenco, música clásica, ciertos tipos de música popular. | Free jazz, música experimental, noise, algunas corrientes del rock y el pop. |
| Ejemplos | Un solo de guitarra en una canción de blues, una improvisación de un pianista de jazz sobre un estándar. | Un concierto de noise, una improvisación libre de un cuarteto de saxofones. |

Nota: Elaboración propia.

2.4 ¿Qué es el ritmo?

Etimológicamente, la palabra *ritmo* proviene del griego ῥυθμός (*rhythmós*), que a su vez deriva de ῥεῖν (*reîn*), verbo que significa *fluir* (RAE, 2024). Este concepto está presente, aunque de manera diversa, en disciplinas como la música, la danza y la literatura. En el ámbito musical, autores como Kolinsky (1973) advierten sobre la amplia variedad de definiciones existentes en torno al término (p. 494). Cabe destacar el año en que el autor realiza esta afirmación, lo que

sugiere que ya desde entonces existía una marcada dificultad para establecer una definición única y universal del ritmo. En ese mismo sentido, Lowe (1942) señala: “No hay otro término en música sobre el cual recaiga tal nivel de ambigüedad” (p. 202).

London (2012) agrega:

La confusión conceptual entre ritmo y metro ha sido una fuente perenne de ambigüedad en la teoría musical. Mientras que el ritmo se refiere a la sincronización relativa de los eventos, la métrica proporciona el marco perceptual dentro del cual opera el ritmo (p. 34).

La discusión se extiende a lo largo de numerosos autores que hacen aseveraciones similares a las ya citadas. A continuación, presentaré algunas definiciones de ritmo (no seleccionadas deliberadamente) que permiten evidenciar la problemática expuesta anteriormente. Cooper y Meyer (1960) definen el ritmo como “la forma en que uno o más pulsos (sin acento) están agrupados con relación a uno acentuado” (p. 6).

“Ritmo es la forma en la cual el tiempo se organiza entre compases” (Wright, 2009, p. 23)

“Un ritmo es una sucesión específica de duraciones” (Wade, 2004, p. 57)

“El ritmo, entonces, puede ser interpretado como una alternancia de tensiones o como una sucesión de duraciones” (Clayton, 2000, p. 38)

“Ritmo es la percepción resultante de la interacción entre patrones de acentos regulares e irregulares” (Monahan & Carterette, 1985, p. 4)

Parncutt (1994) lo define de la siguiente forma: “Un ritmo musical es una secuencia acústica que evoca la sensación de ritmo” (p. 453)

“los patrones sistemáticos de sonido, en términos de sincronización, acento y agrupación” (Patel, 2008, p. 96)

“El ritmo, refiere a la duración de una serie de notas y la forma en que estas se agrupan juntas en unidades” (Levitin, 2006, p. 15)

“El ritmo está hecho por la duración de los sonidos, los silencios y acentos” (Hall, 1998, p. 6)

"El ritmo se crea siempre que el continuo de tiempo se divide en pedazos por algún sonido o movimiento” (Garland & Kahn, 1995, p. 6)

“Las diferentes formas en que el tiempo es organizado en la música” (Bamberger, 2000, p. 59)

“Patrones de duración y acento de los sonidos musicales a través del tiempo” (Clough & Conley, 1999, p. 470)

El ritmo parece ser algo cuya definición no está exenta de polémica. En algunos casos, ni siquiera es posible encontrar una aclaración o teoría sobre lo que es el ritmo en ciertos materiales destinados a la enseñanza de este componente. Parece que incluso existe una simplificación del término, al ser definido de forma deíctica, señalándolo con el dedo, de modo que ritmo vendría a ser simplemente aquello que aparece en los libros de ritmo.

En el caso de quienes se aventuran a presentar una definición, se suman a la larga lista de autores que ya han intentado definir este componente. Por tanto, es evidente que existe una problemática en la estandarización del lenguaje en cuanto a la terminología musical en este caso concreto. Además, esto evidencia la complejidad inherente del fenómeno en sí.

Los elementos comunes que se pueden dilucidar en las definiciones anteriores son:

1. **Tiempo:** Todas las definiciones enfatizan la importancia del tiempo en la creación del ritmo. Se habla de duraciones, agrupaciones, organización y división del tiempo musical.
2. **Patrones:** El ritmo se concibe como un patrón, una secuencia o una estructura que se repite o varía a lo largo del tiempo.

3. **Acento:** La mayoría de las definiciones mencionan el acento como un elemento fundamental del ritmo. Los acentos crean jerarquías dentro de la secuencia rítmica y generan un sentido de pulsación.
4. **Duración:** La duración de los sonidos y los silencios es otro componente esencial del ritmo. La combinación de duraciones diferentes crea los patrones rítmicos.
5. **Percepción:** Algunas definiciones hacen hincapié en la percepción del ritmo como una experiencia subjetiva. El ritmo no solo es una estructura objetiva, sino también una sensación que se evoca en el oyente.

¿En qué difieren, o qué problemas son evidentes en las definiciones anteriores?

Falta de consenso en los elementos esenciales del ritmo.

- Algunas definiciones enfatizan la organización del tiempo (*Bamberger, Wright*).
- Otras se enfocan en la duración y acentos (*Clough & Conley, Hall*).
- Algunas incluyen la percepción o cognición (*Parncutt, Monahan & Carterette*).
- Otras se centran en la estructuración de pulsos y agrupaciones (*Cooper & Meyer, Patel*).

Esto sugiere que las definiciones no capturan de manera uniforme los aspectos fundamentales del ritmo.

Problemas de especificidad y ambigüedad.

- Algunas definiciones son demasiado generales y podrían aplicarse a fenómenos no musicales (*Garland & Kahn: "se crea siempre que el continuo de tiempo se divide"*, lo cual podría incluir cualquier evento rítmico, no solo música).
- Otras son muy específicas y dejan fuera aspectos esenciales (*Wright: "organización entre compases"*, lo cual excluye músicas sin métrica).

Falta de reconocimiento de la variabilidad cultural y estilística.

- Muchas definiciones parten de una visión que podría designarse como *occidental* de la música (*compases, acentos, duraciones*), sin considerar enfoques de otras tradiciones en donde el ritmo no se basa en patrones fijos de acentos (*e.g., música india, africana, improvisación libre*).

Enfoques perceptuales vs estructurales.

- Algunas definiciones ven el ritmo como una estructura objetiva en la música (*Clayton, Patel, Clough & Conley*).
- Otras lo consideran una experiencia perceptual (*Parncutt, Monahan & Carterette*).

Esto refleja diferentes perspectivas sobre si el ritmo es un fenómeno físico o psicológico.

En conclusión, aunque cada definición destaca un aspecto válido del ritmo, ninguna es completamente exhaustiva. Una definición más robusta debería integrar estructura, percepción y variabilidad cultural.

Establecer una definición que incluya todos los sistemas musicales existentes, es decir, que englobe todo el fenómeno musical, es uno de los pilares del problema. Cabría incluso preguntarse si es posible establecer una definición universal de ritmo cuando, por ejemplo, han existido amplias dificultades en la transcripción de ritmos de algunas músicas hindúes a la notación europea (Sargeant & Lahiri, 1931, p. 427).

Aun así, incluso la definición unitaria de ritmo dentro del sistema tonal continúa siendo campo de debate entre académicos. Por ejemplo, London (1980) denuncia la confusión frecuente entre métrica y ritmo en la que se ven envueltas algunas teorías del ritmo musical:

Para un músico o un musicólogo, ritmo significa una amplia variedad de posibles patrones de duración musical, tanto regulares como irregulares. Un músico está capacitado para observar que un ritmo regular exhibe propiedades métricas —o, para ponerlo de modo más directo, los ritmos regulares involucran a la métrica. Mientras que

toda la música involucra algún tipo de ritmo, no toda la música involucra la métrica. Por ello en el uso común el adjetivo rítmico usualmente significa lo que más precisamente puede ser descrito como una serie métricamente regular de eventos. Sin embargo, los ritmos irregulares pueden ocurrir en contextos de un metro regular (por ejemplo figuras sincopadas y estructuras fraseológicas asimétricas), y no todos los metros requieren patrones de duración equivalentes o regulares. Entonces, existe algo más en la distinción entre metro y ritmo que en aquella de la regularidad versus la no-regularidad. (p. 2)

La métrica es un elemento esencial en la mayoría de la música tonal. A pesar de ello, no está presente en todas las obras tonales. La métrica también puede ser un elemento que se obvia durante secciones de una obra que ha venido siguiendo una métrica con anterioridad. Por ejemplo, los recitativos secco de las óperas barrocas y clásicas se interpretaban con un ritmo totalmente libre. (Gutknecht, 2005, p. 473) También puede perderse por completo durante la ejecución de ciertos recursos expresivos como el rubato, las agógicas, fermatas, acelerandos y ritardandos.

Si bien la métrica tiene una estrecha relación con el ritmo, no es necesaria la existencia de una métrica definida para que exista música, ni siquiera en el sistema tonal, que podría tomarse como el más convencional.

También existen las definiciones perceptuales, es decir, aquellas que implican la percepción del oyente. Algunas han tomado enfoques histórico-psicológicos, como las investigaciones del psicólogo francés Paul Fraisse en *A Historical Approach to Rhythm as Perception*. Fraisse explora cómo diferentes culturas y épocas han conceptualizado el ritmo, destacando su importancia tanto en la música como en la vida cotidiana. Analiza las contribuciones de filósofos y científicos al estudio del ritmo, y cómo estas ideas han influido en la comprensión moderna de la percepción rítmica. Además, aborda la relación entre el ritmo y la

psicología, examinando cómo los seres humanos perciben y responden a patrones temporales (Fernández & Travieso, 2006, p. 31).

Dicho esto, aunque trata el ritmo en la música, el enfoque del artículo es más general y está relacionado con cómo los seres humanos perciben y estructuran el tiempo en distintas áreas.

El trabajo de Mari Riess Jones, *Dynamic Pattern Structure in Music: Recent Theory and Research*, busca comprender cómo los oyentes perciben y organizan patrones musicales complejos, considerando la interacción entre elementos melódicos y rítmicos. El estudio se sitúa en la intersección de la psicología de la percepción y la teoría musical, ofreciendo una perspectiva sobre cómo se estructuran y procesan cognitivamente los patrones dinámicos en la música (Riess, 1987, p. 621).

También se han comparado interpretaciones reales con grabaciones cuantizadas para entender la percepción rítmica de los ejecutantes (Clarke, 1992, p. 317)

Como puede apreciarse, los investigadores en estas corrientes de investigación son multidisciplinarios, muchas veces provenientes de otras ramas del conocimiento, integrando psicología, filosofía, historiografía, física, neurología etc...

Otras perspectivas que han intentado responder a la pregunta de qué es el ritmo corresponden a la corriente iniciada por Heinrich Schenker en la segunda mitad del siglo XIX. Schenker propuso que la música tonal tiene una organización jerárquica, con una estructura profunda (Ursatz) que se va desplegando en niveles hasta llegar a la superficie de la obra (Cadwallader & Gagné, 1998, pp. 119-120).

Dentro de la teoría schenkeriana se pueden destacar dos conceptos relevantes con respecto al ritmo

Reducción duracional: En la teoría schenkeriana, las alturas (notas) de una pieza musical se organizan en diferentes niveles jerárquicos:

1. Nivel profundo: La estructura más básica de la pieza, generalmente basada en la tónica y una progresión fundamental (*Ursatz*).
2. Nivel medio: Transformaciones o elaboraciones de la estructura básica.
3. Nivel superficial: Todas las notas que realmente se tocan en la pieza, incluyendo adornos y variaciones. (Cadwallader & Gagné, 1998, pp. 119-120)

La reducción *duracional* aplica este mismo principio al ritmo:

- No todas las duraciones son igualmente importantes en la estructura de la música.
- Algunas duraciones son *fundamentales* en la organización rítmica, mientras que otras son adornos o variaciones.

Este término fue acuñado por Carl Schachter (1980) en *Rhythm and Linear Analysis: Durational Reduction* y Maury Yeston (1976) *The Stratification of Musical Rhythm*, siguiendo

líneas de análisis schenkerianas.

Disonancia métrica: una disonancia métrica ocurre cuando hay una superposición o desfase entre patrones rítmicos y métricos en diferentes niveles estructurales. Este término lo desarrolló más adelante Harald Krebs en *Fantasy Pieces: Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann* (1999).

Algunos ejemplos pueden ser:

- **Hemiola:** Cuando una estructura ternaria es momentáneamente reinterpretada como binaria
- **Polirritmia:** Cuando dos capas rítmicas en subdivisiones distintas interactúan (por ejemplo, 3 contra 2).
- **Desfase rítmico:** Cuando un patrón rítmico se desplaza respecto al pulso esperado.

Conclusión

El ritmo es un fenómeno complejo, abordado por teóricos de distintas disciplinas (lo que da cuenta de la dimensión del problema), a menudo entrecruzado por componentes complejos, los cuales, por sí mismos, tienen dificultades para ser definidos ya en su propio campo. Tómese, por ejemplo, el tiempo, amplio motivo de debate en cuanto a su definición por parte de filósofos, físicos, entre otros.

Para fortuna del músico, está ampliamente demostrado que el desconocimiento teórico de los elementos, conceptos, definiciones, etc., no es una limitante operativa, al menos hasta cierto grado (un grado que ya se ha expandido por milenios).

El desconocimiento de un concepto bien definido de ritmo no ha sido limitante para la creación musical ni su interpretación, porque la aproximación del músico a este componente ha sido experiencial y kinestésica. Estas aproximaciones del músico al componente rítmico le han permitido manipular, crear e innovar, lo cual implica un grado de conocimiento del fenómeno rítmico en sí. El ritmo está profundamente arraigado en la experiencia humana, en el cuerpo y la intuición, más que en definiciones teóricas.

3.Marco metodológico

Este proyecto tiene como objetivo describir y comprender las experiencias y perspectivas de guitarristas improvisadores sobre las prácticas, metodologías y enfoques que han influido en el desarrollo de sus competencias rítmicas en la improvisación musical. Para abordar este objetivo, se plantea la siguiente pregunta de investigación:

¿Cómo experimentan distintos guitarristas eléctricos el desarrollo de sus competencias rítmicas aplicadas a la improvisación musical en su proceso de formación: a través de las estrategias, metodologías y recursos que consideran significativos en este aprendizaje?

3.1 Orientación de la investigación

La orientación de esta investigación es básica o (pura). Esto se debe a que el objetivo principal consiste en describir y comprender las experiencias de aprendizaje de habilidades rítmicas en la improvisación musical, más que aplicar directamente ese conocimiento en un contexto práctico inmediato. Para Hernández (2014) esto es característico de la investigación básica, que busca expandir el conocimiento sobre un tema en lugar de resolver un problema práctico directamente (p, xxiv)

3.1 Enfoque metodológico

El enfoque cualitativo es adecuado para este proyecto porque se centra en entender, partiendo desde distintos enfoques y experiencias, el componente rítmico aplicado a la

improvisación musical en la guitarra eléctrica, lo cual requiere interpretar, seleccionar y categorizar conocimientos y perspectivas provenientes de diversas fuentes.

Con este proyecto se pretende:

1. Comprender en profundidad algunos enfoques y teorías existentes, capturando la diversidad y las sutilezas en los métodos de enseñanza y práctica rítmica.
2. Explorar significados y contextos asociados con la improvisación focalizándose en el ritmo, una habilidad compleja que integra no solo aspectos técnicos, sino también interpretativos, expresivos y culturales.
3. Organizar y presentar el conocimiento de manera accesible: el objetivo final del proyecto es sistematizar y hacer comprensible las experiencias de distintos guitarristas frente al aprendizaje de habilidades rítmicas en la improvisación, lo que requiere seleccionar y estructurar información cualitativa de una manera que refleje las variaciones y enfoques en el aprendizaje y la práctica rítmica.

3.2 Alcance del proyecto

El alcance del proyecto es descriptivo, puesto que busca recoger distintas aproximaciones y experiencias de músicos frente a la improvisación y el desarrollo de habilidades rítmicas

Para Hernández (2014) “Con los estudios descriptivos se busca especificar las propiedades, las características y los perfiles de personas, grupos, comunidades, procesos, objetos o cualquier otro fenómeno que se someta a un análisis.” (p,92)

El alcance descriptivo permite al proyecto caracterizar y retratar distintos enfoques directamente, tomando los abordajes que han tenido distintos autores en cuanto al componente rítmico musical, a través de su propia práctica y experiencia como intérpretes y pedagogos.

3.3 Diseño de la investigación

El proyecto se enmarca en el diseño fenomenológico. A continuación, una breve descripción de este diseño de investigación y sus implicaciones en el proyecto.

La fenomenología fue creada por el filósofo y matemático alemán Edmund Husserl a inicios del siglo XX (Flores, 2018, p. 18) Constituyó una oposición a corrientes filosóficas racionalistas y positivistas las cuales postulaban a la razón y al método científico como únicas formas de conocer la realidad.

La fenomenología busca “describir los fenómenos en el más amplio sentido, como todo lo que aparece en la manera en que aparece al que experimenta” (Moran, 2011, p. 4). Entender las experiencia, perspectivas y puntos de vista de los participantes. Por su parte, Hernández (2008) describe: con los diseños fenomenológicos “se explora, describe y comprende lo que los individuos tienen en común de acuerdo con sus experiencias con un determinado fenómeno” (p, 493)

Hernández (2008) también resume los pasos a seguir dentro de una investigación fenomenológica “Primero, se identifica el fenómeno y luego se recopilan datos de las personas que lo han experimentado, para finalmente desarrollar una descripción compartida de la esencia de la experiencia para todos los participantes —lo que vivenciaron y de qué forma lo hicieron—.” (p, 493)

Existen 2 tipos de diseños fenomenológicos principalmente, (trascendental o descriptivo y hermenéutico) ambos se centran en entender la experiencia humana; sin embargo, difieren en ciertas ideas base las cuales obligan a establecer una separación entre estos.

La fenomenología trascendental fue creada por Husserl, el cuál pretendía indagar en la subjetividad y experiencia de cada sujeto participante en la investigación, “Husserl buscaba la esencia de los fenómenos. Lo mismo que buscará el investigador que aplique este método”

(Flores, 2018, p. 19) la (esencia) de las experiencias humanas sobre un fenómeno constituye el objeto de indagación del diseño trascendental.

Para Husserl las personas tienen juicios e ideas propias, generadas por experiencias de vida, esta es la forma normal en la que cada uno se enfrenta a sus vivencias. “La actitud normal en la que todos nosotros nos hallamos y vivimos es llamada por Husserl la actitud natural” (Lozano, 2006, p. 20).

Husserl afirmaba que esta actitud natural debía ser apartada por el investigador de sí mismo, con el fin de acceder a la esencia de los fenómenos. Por su parte, la fenomenología hermenéutica difiere expresamente en este punto. Para Heidegger, uno de los principales exponentes de esta corriente, es imposible alcanzar ese estado de neutralidad al que Husserl sostiene que debe suscribirse el investigador. “Toda interpretación que haya de aportar comprensión debe haber comprendido ya lo que en ella se ha de interpretar” (Heidegger, 2016, § 32).

El investigador inevitablemente reflejará su propia subjetividad sobre los resultados de su investigación, por tanto, la *epojé* (proceso de separación de la actitud natural, propuesta por Husserl) no puede efectuarse según Heidegger.

A continuación, un cuadro comparativo entre ambas variantes del diseño fenomenológico.

Comparación entre la fenomenología hermenéutica y la descriptiva

| Característica | Diseño Fenomenológico Hermenéutico | Diseño Fenomenológico Descriptivo |
|---------------------------|---|---|
| Objetivo principal | Comprender el significado subjetivo de una experiencia, a través de la interpretación y la construcción de sentido. | Describir la experiencia tal como se presenta, sin juicios previos, buscando la esencia de un fenómeno. |

| | | |
|---------------------------------|--|---|
| Énfasis | En la interpretación y el significado. Se busca comprender el "por qué" y el "cómo" de la experiencia. | En la descripción detallada y precisa de la experiencia. Se busca el "qué" de la experiencia. |
| Proceso de investigación | Incluye una fase descriptiva (recopilación de datos) y una fase interpretativa (análisis y construcción de significado). | Se centra principalmente en la descripción detallada de los datos recolectados. |
| Rol del investigador | Activo y participativo. El investigador se involucra en el proceso de interpretación y construcción de significado. | Más bien pasivo. El investigador busca describir la experiencia tal como se presenta, sin imponer sus propias interpretaciones. |
| Tipo de datos | Textos, entrevistas, diarios, observaciones. Se busca la riqueza y profundidad de los datos. | Textos, entrevistas, observaciones. Se busca la exhaustividad y la precisión en la descripción. |
| Análisis de datos | Se utiliza la hermenéutica para interpretar los datos y construir un significado más profundo. | Se utilizan técnicas de análisis de contenido para describir y categorizar los datos. |
| Resultados | Narrativas ricas y detalladas que describen la experiencia y su significado. | Descripción detallada y precisa de la experiencia, identificando sus características esenciales. |

Nota: Elaboración propia

El proyecto concretamente se enmarca en la variante descriptiva de la fenomenología, esta variante requiere los siguientes procedimientos:

Epojé: En la Epojé dejamos de lado nuestros prejuicios e ideas preconcebidas sobre las cosas. *Invalidamos, inhibimos y descalificamos* todos los compromisos con referencia a conocimientos y experiencias previas. (Schmitt, 1968, p. 59).

Husserl (1931) contrasta la epojé con la duda cartesiana de Descartes, la epojé no elimina todo, no niega la realidad de todo, no duda de todo, solo de la *actitud natural*, las bases del

conocimiento matutino como una base de verdad y realidad (p, 110) la epojé es una forma de liberación de posibles prejuicios, implica acercarse al fenómeno en forma tal que el investigador no vierta preconcepciones en el entendimiento de este.

El segundo paso es la **reducción fenomenológica**. En esta etapa, el fenomenólogo se concentra en describir y analizar las experiencias tal como se muestran en la conciencia, sin atribuirles un significado o una causa externa. Schmitt (1968) describe este proceso: “El mundo es examinado en relación conmigo mismo cuando trato de distinguir aquellos aspectos de la experiencia que son genuinamente evidentes de aquellos que simplemente asumo o supongo que son el caso. El sujeto se examina en relación con el mundo cuando indago en las creencias, sentimientos y deseos que dan forma a la experiencia.”, (p. 67)

Describir el fenómeno tal como se presenta, sin compararlo con experiencias pasadas o expectativas. Lo importante es captar y describir la esencia de la experiencia.

El tercer paso corresponde a la **variación imaginativa**. “La tarea de la Variación Imaginativa es buscar posibles significados a través de la utilización de la imaginación, variando los marcos de referencia, empleando polaridades e inversiones, y abordando el fenómeno desde perspectivas divergentes” (Moustakas, 1994, p. 83)

La variación imaginativa crea la posibilidad, para el investigador, de sustraer puntos estructurales de las descripciones efectuadas en el punto anterior. Para Moustakas (1994) este paso implica las siguientes acciones:

1. Variación sistemática de los posibles significados estructurales que subyacen a los significados texturales;

2. Reconocer los temas o contextos subyacentes que explican el surgimiento del fenómeno

3. Considerar las estructuras universales que precipitan los sentimientos y pensamientos con referencia al fenómeno, como la estructura del tiempo, el espacio, las preocupaciones corporales, la materialidad, la causalidad, la relación con uno mismo o la relación con los demás

4. Buscar ejemplificaciones que ilustren vívidamente los temas estructurales invariantes y faciliten el desarrollo de una descripción estructural del fenómeno. (p, 84)

Por último, se hace la **síntesis de significados y esencias**, en esta fase el investigador deberá a integrar las descripciones recolectadas en la segunda y tercera fase, con el fin de entender la *esencia* del fenómeno, La esencia para Husserl (1931) representa lo que es común y universal en las descripciones.

3.4 Herramientas de recolección

La fenomenología comúnmente utiliza la **entrevista** como medio de recolección de información con el fin de captar las experiencias y significados personales. Estas entrevistas serán semiestructuradas puesto que permiten a los participantes expresar sus percepciones, sentimientos y reflexiones sobre el proceso de desarrollo habilidades rítmicas en la improvisación y los distintos enfoques, aproximaciones, herramientas entre otros que fueron base en este proceso.

Vélez (2003) define a la entrevista como:

un evento dialógico propiciador de encuentros entre subjetividades, que se conectan o vinculan a través de la palabra, permitiendo que afloren representaciones, recuerdos, emociones, racionalidades pertenecientes a la historia personal, a la memoria colectiva y a la realidad socio cultural de cada uno de los sujetos implicados. (p, 104)

Las entrevistas semiestructuradas carecen de un cuestionario fijo, esta característica es reemplazada en su lugar por un guion que orienta la entrevista. La principal ventaja de esta

característica es que permite cierto grado de adaptabilidad *in situ* al curso, permitiendo al investigador profundizar sobre puntos de importancia que pueden surgir durante el transcurso de su aplicación. Para Tonon (2008)

La idea es generar una comunicación dinámica y flexible de tal forma que el entrevistado pueda responder desde su lógica comunicativa. Es decir, que si bien el investigador realiza una serie de preguntas que definen el área a investigar, también puede profundizar en alguna idea que le resulte relevante (p, 57)

Las preguntas en este tipo de entrevista son abiertas, lo que diferencia este tipo de entrevista con un cuestionario, del mismo modo la existencia de un guion también constituye una de las principales diferencias con la entrevista no estructurada que se limita a delimitar un tema general

3.5 Ruta metodológica

El proyecto contempla los siguientes pasos para su ejecución

Etapas 1: selección y recolección.

Durante esta etapa se seleccionan los entrevistados que serán objeto de análisis, se tuvo en cuenta los siguientes criterios:

Experiencia en improvisación musical en guitarra eléctrica: Seleccionar músicos con un nivel de experiencia, que hayan trabajado previamente en improvisación en guitarra eléctrica, para asegurar que puedan aportar conocimientos valiosos sobre el desarrollo de habilidades rítmicas.

Diversidad en estilos musicales (opcional): Incluir a músicos de distintos estilos puede proporcionar una variedad de perspectivas, enriqueciendo los hallazgos sobre las prácticas y metodologías de desarrollo rítmico en improvisación.

Experiencia docente: Si algunos entrevistados también enseñan o han enseñado guitarra eléctrica, su conocimiento sobre métodos pedagógicos puede ser útil para identificar estrategias y recursos específicos que se han documentado y aplicado en el desarrollo de habilidades rítmicas.

Disponibilidad y disposición para reflexionar sobre su proceso de aprendizaje: Al ser un enfoque fenomenológico, es fundamental que los participantes estén dispuestos a reflexionar y compartir sus experiencias personales sobre el aprendizaje y perfeccionamiento de sus habilidades rítmicas en la improvisación.

Etapas 2: Análisis.

En esta etapa se busca analizar los comportamientos y narrativas personales para tener un panorama general de las experiencias. Dado que el enfoque corresponde al diseño fenomenológico trascendental de Husserl, el análisis de las entrevistas se centraría en identificar las experiencias y significados esenciales que los entrevistados asocian con el desarrollo de sus habilidades rítmicas en la improvisación musical. A continuación, se ilustrará el proceso paso a paso para realizar el análisis:

Preparación y familiarización:

- Transcripción de las entrevistas.
- Lectura y escucha de cada entrevista varias veces para familiarizarte con el contenido y comenzar a captar los temas o patrones iniciales.

Identificación de unidades de significado:

Fragmentar las transcripciones en unidades de significado (frases o fragmentos de texto) que sean relevantes para el objetivo. Estas unidades son ideas, conceptos o experiencias específicas sobre el desarrollo de habilidades rítmicas.

Etapas 3: descripción.

Agrupación en temas esenciales:

Se revisaron las unidades de significado y se agruparon en temas más amplios que representan aspectos esenciales del fenómeno estudiado. En total se establecieron 4 categorías (Estrategias y metodologías de aprendizaje, influencias y referentes, percepción de la evolución rítmica, percepciones e ideas)

- Para leer las unidades de significado se diseñó una serie de tablas las cuales contienen 4 categorías, en cada categoría se colocaron números los cuales corresponden a una unidad de significado específica, estas unidades de significado pueden verse en la sección *Anexos* dentro de las transcripciones de las entrevistas presionando (ctrl+ clic izq) sobre cualquier número dispuesto en las tablas.

El inicio del fragmento que se tomó como unidad de significado está señalado con un número entre paréntesis, ej: (1) y finaliza con el mismo número y la palabra fin, (1 fin) al presionar (ctrl+ clic izq) sobre el enlace que finaliza la unidad de significado (1 fin) se podrá retornar a la tabla correspondiente a la agrupación temática de esa unidad.

Describir las experiencias y síntesis de significados:

A partir de los temas, se redactó una descripción estructurada que sintetiza las experiencias de los entrevistados, manteniendo su perspectiva. En la fenomenología, esto implica expresar el "qué" y el "cómo" de las experiencias vividas, logrando que los significados esenciales cobren forma.

Variación imaginativa:

Identificar todas las posibles interpretaciones de cada tema y considerar cómo las experiencias podrían haber sido percibidas o interpretadas de manera diferente. Esto permite profundizar en los significados esenciales y en las posibilidades subyacentes de cada experiencia.

En este paso se busca entender lo que es puramente esencial a la experiencia o al objeto de estudio en sí, por ejemplo, un chaleco puede estar hecho de lana, lino, paño, puede ser verde,

azul, naranja, pero lo esencial para que un chaleco sea un chaleco es la ausencia de mangas. En la variación imaginativa se formulan preguntas y se contrastan con el fin de esclarecer que es esencial a la experiencia en sí, librándola de puntos prescindibles.

Etapas 4: síntesis de la esencia.

Síntesis de la esencia:

Finalmente, se redactó una síntesis esencial que captura la esencia compartida de las experiencias de los entrevistados en cuanto al desarrollo de habilidades rítmicas en la improvisación. Esta síntesis no es una simple lista de temas, sino una comprensión profunda de los elementos esenciales que definen el fenómeno estudiado, visto desde la perspectiva de quienes lo viven.

3.6 Formato de las entrevistas

Las entrevistas buscan profundizar en las experiencias y percepciones de los participantes a través de las vivencias, percepciones y significados que le atribuyen los participantes. Su formato es semiestructurado y está dividido en distintos bloques para facilitar su análisis.

Formato de Entrevista Semi Estructurada

Introducción

1. **Saludo y presentación:**
2. Consentimiento: me autoriza a grabar esta entrevista, el link de acceso quedará en el repositorio de la universidad y va a estar alojado como video privado en YouTube.

El único uso que se le va a dar es como soporte de que realicé entrevistas en mi trabajo de grado.

3. **Contexto personal:**

"Inicio: ¿cómo empezó en la música?, ¿por qué? ¿en qué instrumento? ¿familiares cercanos músicos? ¿profesores?, ¿medios que utilizaba?, ¿influencias?, ¿metodologías? ¿hubo algo sistemático? ¿qué música escuchaba?

Bloque 1: Experiencias personales

1. ¿Cuándo se empieza a incorporar la improvisación? ¿cómo lo hacía? ¿siguió alguna metodología?
2. ¿Cómo describiría su experiencia aprendiendo a improvisar musicalmente?
3. ¿Qué rol ha tenido el ritmo en su desarrollo como improvisador?

Bloque 2: Prácticas y estrategias

4. ¿Qué ejercicios o prácticas específicas utiliza para trabajar el ritmo en la improvisación?
5. ¿Qué recursos (metrónomos, backing tracks, software) han sido más útiles para desarrollar sus habilidades rítmicas?
6. ¿Cómo incorpora patrones rítmicos nuevos en sus improvisaciones? ¿apropiación de licks?
7. ¿Ha aprendido sobre el ritmo de manera estructurada (por ejemplo, a través de estudios formales) o ha sido un proceso más intuitivo y experimental?

Bloque 3: Perspectivas metodológicas

7. ¿Qué métodos o enfoques pedagógicos le han ayudado más a mejorar su percepción y ejecución rítmica? (puede nombrar metodologías específicas etc)
8. Si ha combinado aprendizaje autodidacta con enseñanza formal, ¿cómo compararías esas experiencias con relación al desarrollo rítmico?
9. ¿Qué enfoques considera no le han sido de ayuda y por qué? (puede nombrar metodologías específicas etc)

Bloque 4: Contexto musical y estilos

10 ¿Cómo se adapta su enfoque rítmico dependiendo del género musical que toca?

11 ¿Qué influencia ha tenido el repertorio en el que trabaja sobre su desarrollo rítmico?

Bloque 6: Barreras y desafíos

12 ¿Cuáles han sido los mayores obstáculos en su desarrollo rítmico?

13 ¿Cómo aborda las dificultades al trabajar con patrones o conceptos rítmicos complejos?

Bloque 5: Reflexiones y significado

14. ¿Qué cree que se necesita para que un guitarrista eléctrico desarrolle un buen sentido rítmico?

15. ¿Qué representa para usted tener un buen sentido rítmico como improvisador?

Bloque 7: Reflexión sobre el aprendizaje y enseñanza del ritmo

16 ¿Cree que los métodos de enseñanza actuales abordan adecuadamente el desarrollo de competencias rítmicas en la improvisación?

17 ¿Qué elementos cree que deberían reforzarse en la enseñanza del ritmo para músicos que buscan mejorar su capacidad de improvisación?

18 si tuviera que diseñar una metodología o enfoque ideal para desarrollar el ritmo en la improvisación, ¿qué aspectos incluiría?

Cierre de la entrevista

4. Análisis de datos

4.1 Epojé en la recolección de datos

Como ya se señaló anteriormente, la Epojé es el proceso mediante el cual el investigador se libera de sus posibles prejuicios con la finalidad de comprender el fenómeno de estudio en cuestión a través de la experiencia, subjetividad y significados que otros dan al fenómeno en sí.

Para el cumplimiento de tal requisito en el diseño fenomenológico trascendental, se llevó a cabo un ejercicio de autoconciencia reflexiva, mediante el cual se identificaron y suspendieron las propias concepciones previas sobre:

- Métodos y estrategias considerados más efectivos en la enseñanza de la improvisación y el ritmo
- La relevancia de ciertas técnicas o enfoques sobre otros.
- La influencia de la formación académica en el desarrollo de la improvisación y las competencias rítmicas

Con el fin de evidenciar estas ideas preconcebidas se elaboraron listas donde se especificaron algunas de ellas.

Ideas preconcebidas sobre la adquisición de competencias rítmicas

- Es necesario el uso constante de metrónomo
- El ritmo es en cierto punto algo innato
- Especializarse en ciertos estilos tales como jazz, funk, blues, salsa entre otros derivados de tradiciones afro, crea la posibilidad de tener un mejor desenvolvimiento en esta competencia
- La memoria es clave en el aprendizaje de patrones y figuras rítmicas

- Tocar con otros, en ensambles, orquestas, bandas etc... constituye un punto clave en el desarrollo rítmico
- Muchos de los patrones complejos rítmicamente son ideas preconcebidas en la improvisación

Ideas preconcebidas en cuanto a la improvisación

- La preconcepción de ideas musicales es frecuente en quienes improvisan con una aparente fluidez y coherencia
- Las secciones técnicamente exigentes son licks preelaborados

4.2 Etapa 3: descripción.

Agrupación temática: Richard Narváez

En este punto se agruparon las distintas unidades de significado en diferentes categorías, cada número corresponde a una unidad de significado que puede ser leída al presionar ctrl + clic izq sobre uno de estos números, el texto señalado como unidad de significado inicia con el número que corresponde a dicha unidad entre paréntesis (1) y finaliza con (1 fin) sobre este último elemento es posible nuevamente pulsar ctrl + clic izq para volver a esta tabla.

Unidades de significado Richard Narváez

| Categoría | Números |
|-------------------------------------|--|
| Percepción evolución rítmica | 4 , 8 , 9 , 10 , 14 , 15 , 16 , 17 |
| Perspectivas e ideas | 1 , 2 , 3 , 8 , 9 , 11 , 12 , 14 , 19 , 20 , 21 , 22 , 23 , 24 |
| Estrategias | 29 , 8 , 9 , 10 , 33 , 34 , 35 , 36 , 37 , 38 , 39 , 40 , 41 |
| Influencias | 25 , 26 , 4 , 28 |

Nota: Elaboración propia

Descripción y síntesis de significados

El entrevistado, Richard Narváez, expresa haberse iniciado en la improvisación enfocándose en "la construcción melódica" a través de arpeggios, relaciones escala-acorde y notas estructurales. Sus influencias tempranas en este campo fueron Mike Stern, Joe Pass, Pat Metheny

y Steve Lukather, de los cuales extrajo aproximaciones y enfoques hacia el componente melódico de la improvisación, tales como las notas cromáticas, el diseño melódico y las articulaciones.

Para el entrevistado, la transcripción fue el medio que le permitió acceder al lenguaje de estos músicos. Mediante el análisis y la sólida formación teórica que recibió en sus primeras etapas de aprendizaje, pudo copiar y teorizar sobre los elementos presentes en los guitarristas que admiraba. Sin embargo, también resalta la importancia de la experimentación, la experiencia y el hecho de "vivenciar" (tocar) como una fuente fundamental de aprendizaje: "Parker sí estudió muchos libros, seguramente, pero la experiencia de Charlie Parker fue tocando, o sea, fue experimentando si las cosas que él quería tocar funcionaban realmente a nivel musical".

Para Narváez, la transcripción no solo permite analizar los elementos musicales, sino que también ayuda a desarrollar capacidades auditivas que, a su vez, preparan al músico para distintos escenarios musicales. Además, forma en el dominio de componentes que solo pueden ser extraídos mediante la audición, como la articulación del músico que se transcribe.

Entre las prácticas que el entrevistado implementó para desarrollar sus habilidades, menciona la memorización de figuras musicales a través de estructuras melódicas como escalas y arpeggios. Posteriormente, comenzó a mezclar diferentes figuras rítmicas como parte de su práctica. En particular, el entrevistado destaca las semicorcheas y sus variantes como figuras de relevancia.

La segunda práctica que menciona Richard Narváez es la de fijar un número que sirviera como referencia para la cantidad de notas que se distribuirían en una frase, lo que le permitió lograr un fraseo con variedad rítmica y espacios, creando un discurso musicalmente fluido.

La tercera práctica consiste en copiar ideas rítmicas de temas que pudiera recordar en el momento, facilitando así el proceso de concepción de ideas al tener resuelta la variable rítmica.

Entre las prácticas que el entrevistado considera poco productivas en su desarrollo, señala como error no haber utilizado el metrónomo en sus primeros años de aprendizaje, ya que este le brindó estabilidad rítmica durante su proceso. Además, señala como otro error no haber implementado el componente rítmico al aprendizaje de escalas.

Para el participante, el funk ha sido un estilo musical "formativo" en sus propias palabras, debido a su rítmica recurrente. Por otro lado, la salsa es un estilo que, según el entrevistado, posee una riqueza rítmica destacable debido a la gran cantidad de patrones rítmicos sincopados. Adicionalmente, menciona que cualquier género musical siempre tiene algo que aportar al desarrollo de competencias rítmicas.

En la experiencia del entrevistado, el ritmo no es un enfoque muy frecuente en la enseñanza de la improvisación en la guitarra eléctrica, donde comúnmente se busca formar a partir de enfoques como la relación escala-acorde. Por lo tanto, según la perspectiva del entrevistado, la enseñanza de la improvisación musical, al menos en el contexto de la guitarra eléctrica, podría beneficiarse de enfoques más integrales que incluyan el ritmo.

Variación imaginativa

| Tema emergente | Relación con el objetivo | Variación imaginativa | ¿Es estructura esencial en la experiencia del entrevistado? |
|---|--|---|---|
| Inicio en la improvisación desde lo melódico | Muestra cómo algunos guitarristas comienzan su desarrollo sin un enfoque explícito en lo rítmico | ¿Si hubiese comenzado desde el ritmo, su percepción del mismo como pilar del discurso musical podría haberse formado antes? | <input checked="" type="checkbox"/> Sí, porque muestra cómo el ritmo no siempre es considerado en las primeras etapas del aprendizaje |
| Transcripción como vía de | Ilustra un recurso que facilita el aprendizaje rítmico indirecto, a | ¿Si no hubiese hecho transcripciones, su comprensión de la | <input checked="" type="checkbox"/> Sí, porque la transcripción aparece como medio para |

| | | | |
|---|---|---|---|
| acceso al lenguaje musical | través de la escucha y la imitación | articulación, fraseo y ritmo sería más limitada? | desarrollar percepción rítmica y musicalidad |
| Mezcla consciente de figuras rítmicas | Práctica dirigida específicamente al desarrollo del ritmo en la improvisación | ¿Si no se mezclaran figuras, las frases serían planas y poco rítmicas; se perdería riqueza expresiva? | ✓ Sí, muestra un camino práctico y deliberado para desarrollar variedad rítmica |
| Uso de un número fijo de notas como base de fraseo | Recurso que entrena la organización interna del ritmo y fomenta la conciencia del espacio | ¿Sin esta estrategia, se dificultaría la estructuración clara de frases rítmicas? | ✓ Sí, es una práctica concreta que conecta con el objetivo de estudiar estrategias para el desarrollo rítmico |
| Copiar ideas rítmicas de otros temas | Apunta a la construcción de vocabulario rítmico basado en la memoria y la escucha | ¿Sin esta estrategia, las ideas rítmicas propias serían más limitadas; costaría más improvisar con soltura? | ✓ Sí, porque permite una incorporación orgánica de patrones rítmicos en el lenguaje improvisado |
| Poco uso del metrónomo en etapas iniciales | Señala una omisión que retrasó su desarrollo rítmico; subraya el valor de este recurso | ¿Si hubiese usado metrónomo desde el inicio, probablemente habría tenido mayor solidez rítmica temprana? | ✓ Sí, alude a un error común que impacta directamente en el desarrollo de habilidades rítmicas |
| Influencia del funk y la salsa | Estilos que contribuyeron a su sensibilidad rítmica por sus patrones recurrentes y sincopados | ¿Si no hubiese tocado esos estilos, su rítmica sería menos desarrollada y variada? | ✓ Sí, refuerza la idea de que el contacto con estilos rítmicamente ricos es fundamental |
| Crítica a la enseñanza centrada en escalas y acordes | Propone una visión pedagógica que valora el ritmo como eje de la improvisación | ¿Si el ritmo fuera considerado desde el inicio, se lograría una | ✓ Sí, cuestiona directamente una limitación estructural del enfoque |

| | | | |
|--|--|-----------------------------------|--------------------------|
| | | enseñanza más integral y musical? | tradicional de enseñanza |
|--|--|-----------------------------------|--------------------------|

Nota: Elaboración propia

Agrupación temática: Francisco Avellaneda

Unidades de significado Francisco Avellaneda

| Categoría | Números |
|--|--|
| Estrategias y metodologías de aprendizaje | 1 , 2 , 3 , 4 , 5 , 6 , 7 , 12 , 14 , 16 , 17 , 18 , 19 , 27 , 28 , 29 |
| Influencias y referentes | 11 , 23 , 38 |
| Percepción de la evolución rítmica | 13 , 15 , 16 , 19 , 20 , 21 , 22 , 27 , 28 , 29 , 31 , 32 , 33 |
| Percepciones, ideas y conceptos | 3 , 4 , 8 , 25 , 27 , 30 , 33 , 34 , 35 , 37 , 38 |

Nota: Elaboración propia

Descripción y síntesis de significados

Para el participante Francisco Avellaneda, el inicio de su proceso de aprendizaje en improvisación estuvo principalmente mediado por la escucha activa, la imitación y la intuición, siendo estos los recursos predominantes en esta etapa, ante la ausencia de educación formal de cualquier tipo. Ocasionalmente, podía acceder a lecciones de algunos compañeros con más experiencia en ciertos aspectos del instrumento, así como a videos instruccionales y revistas.

Ante la carencia de educación formal, el entrevistado resalta, en retrospectiva, que uno de los pocos medios disponibles durante esta fase inicial fue la escucha activa, lo que propició un desarrollo auditivo considerable. Posteriormente, el entrevistado comenzó a formarse en instituciones formales, las cuales aportaron el componente gramatical y teórico musical al proceso, permitiéndole ahora comprender la música desde una perspectiva distinta a la exclusivamente vivencial. En palabras del entrevistado: “comprender bien”.

Durante este proceso, progresivamente ganaron relevancia elementos como el metrónomo y la transcripción: “Mi Oreja y el Metrónomo me ayudaron un montón en la vida y me siguen ayudando”. Sin embargo, el participante describe sus primeros acercamientos al jazz como un

punto de ruptura, en el cual las convenciones de músicas previamente abordadas en su proceso (concretamente Rock y músicas colombianas) no aplicaban del mismo modo: “hubo un problema grande cuando me acerqué al jazz porque uno tiene muy clavados los pulsos, el primer pulso y cosas así”.

El componente rítmico que aportó el jazz fue para este participante un campo de exploración de otras posibilidades extrapolables a otros géneros musicales: “el ritmo es clave si estás en un determinado pulso del compás. Tú tocas una nota, una nota del acorde, pero estás fuera de los tiempos fuertes, pues no va a sonar tan estable como si estuvieras en el tiempo fuerte. Y si a ese tiempo fuerte le añades aproximaciones cromáticas, te va a sonar mucho más interesante. Y eso es lo que se puede aplicar en un pasillo”.

Prácticas como los licks, para el entrevistado, representan una herramienta útil dependiendo del enfoque que se les dé, siendo esencial que se utilicen como una herramienta de análisis, y no como un espacio para memorizar ideas musicales preconcebidas: “Ese es el mejor lick que te puedes sacar en tu vida porque lo tienes analizado: qué hizo, qué forma estilística tiene. Es la mejor manera de robarse un lick”.

Por otro lado, el entrevistado también menciona la inmersión a través de la transcripción como un medio de perfeccionamiento que puede producirse de forma “inconsciente” al exponerse de manera prolongada al lenguaje al que un músico desea aproximarse.

Se hizo mención, además, de recursos "externos", como el baile, como una forma en que el entrevistado cree haber desarrollado una mayor estabilidad rítmica a través de la corporeización de elementos musicales, como el pulso.

Finalmente, el entrevistado menciona su acercamiento a las músicas colombianas como un elemento al que le hubiese gustado acercarse con anterioridad, resaltando la amplia riqueza

rítmica que algunas de estas músicas tienen y la influencia que han tenido frente a su propio desarrollo rítmico.

Variación imaginativa

| Tema emergente | Relación con el objetivo | Variación imaginativa | ¿Es estructura esencial? |
|---|--|---|---|
| Escucha activa e imitación como base inicial | Forma parte de las <i>prácticas</i> que inician el desarrollo rítmico. | ¿Puede desarrollarse competencia rítmica sin haber escuchado referentes ni haber imitado? ¿Puede surgir sentido rítmico sin experiencia sonora previa? | ✔ Sí. Constituye una base formativa clave, especialmente en contextos sin educación formal. |
| El jazz como ruptura y reconfiguración del sentido rítmico | Permite comprender cómo ciertos <i>enfoques</i> (jazz) impactan profundamente el desarrollo rítmico. | ¿Podría haber desarrollado la misma percepción del ritmo sin haberse encontrado con el jazz? ¿Qué cambia en su comprensión rítmica tras esa exposición? | ✔ Sí. Marca un antes y un después en su percepción rítmica. Cambia la forma de experimentar y organizar el pulso. |
| Metrónomo como guía de estabilización | Herramienta recurrente en las <i>metodologías</i> de práctica rítmica. | ¿Seguiría teniendo control del tiempo sin trabajar con metrónomo? ¿El desarrollo de precisión puede ser sustituido por otros medios? | ⦿ Parcial. Es importante, pero podría ser sustituido por otros mecanismos de control (como tocar en grupo, o grabarse). |
| Transcripción e inmersión como método de internalización rítmica | Estrategia para <i>comprender</i> y <i>absorber</i> el lenguaje musical rítmico. | ¿Puede interiorizar el lenguaje rítmico sin transcribir ni escuchar activamente por largos | ✔ Sí. Es central como proceso de inmersión profunda. Apunta a una |

| | | | |
|--|--|---|--|
| | | periodos? ¿Sería igual su fluidez rítmica? | experiencia del ritmo desde adentro. |
| Baile como forma de corporeización del pulso | Práctica no convencional, pero significativa para estabilizar el ritmo corporalmente. | ¿Puede desarrollarse estabilidad rítmica sin involucrar el cuerpo? ¿Qué cambia cuando se siente el ritmo en el cuerpo? | ☉ Parcial. Es potente, pero puede haber otras formas de corporeización (como tocar batería o caminar el ritmo). |
| Análisis estilístico del lick vs memorización | Relacionado con el enfoque del participante frente a la <i>metodología</i> de aprendizaje. | ¿Qué pasa si el lick se memoriza sin analizar? ¿Se desarrolla conciencia rítmica igual? ¿Sigue siendo improvisación? | ✅ Sí. Lo esencial es el enfoque reflexivo y analítico. La improvisación deja de ser consciente si no se comprende el lenguaje. |
| Relación con músicas colombianas y su riqueza rítmica | Conecta con los <i>enfoques musicales</i> que nutren su práctica. | ¿Qué ocurre si se forma sin estas músicas rítmicamente complejas? ¿Limita su universo expresivo? | ☉ Potencialmente esencial dependiendo del contexto. En este caso, es relevante por el contraste que ofrece frente al jazz y el rock. |

Nota: Elaboración propia

Agrupación categorías Brian Vásquez

| Categoría | Números |
|--|--|
| Estrategias y metodologías de aprendizaje | 3 , 4 , 6 , 7 , 13 , 16 , 17 , 20 , 21 , 23 , 24 |
| Influencias y referentes | 1 , 2 , 4 |
| Percepción de la evolución rítmica | 11 , 13 , 14 , 16 , 24 , 25 |
| Perspectivas e ideas | 5 , 6 , 7 , 8 , 9 , 10 , 11 , 12 , 14 , 15 , 16 , 17 , 18 , 19 , 20 , 21 , 26 , 27 , 28 , 29 |

Nota: Elaboración propia

Descripción y síntesis de significados

El participante Brian Vásquez describe sus inicios en la improvisación musical aludiendo principalmente a haberse aproximado a esta competencia tratando de relacionar las escalas y

acordes que había aprendido con anterioridad. Su curiosidad por esta competencia se despierta al escuchar músicos como Marty Friedman y Al Di Meola, por lo cual trataba de emular y utilizar recursos que escuchaba en estos guitarristas. También cabe mencionar que disponía de recursos tales como videos instruccionales, discos y pistas que le permitían practicar y guiarse.

El entrevistado menciona, en retrospectiva, estos recursos como suficientes para su nivel inicial: “Siento yo que era como el camino que tenía que hacer, digamos, en esa época, donde no había tantas, tantas cosas, pero había lo suficiente para hacer las cosas de una manera bien. Ahora, yo creo que hay una sobre saturación de información, en la cual uno tiene tanta información que no sabe qué hacer o por dónde empezar. A veces no es bueno tener tanto”.

Para el entrevistado, poseer una gran variedad de recursos de información puede desencadenar una saturación que dificulta el proceso de aprendizaje, impidiendo, en algunos casos, la profundización necesaria que se puede alcanzar en un ambiente más limitado, donde sea necesario focalizarse en un número reducido de variables de estudio.

“Él tenía eso y entonces era como un tesoro porque no tenía muchas cosas, o sea, no tenía muchos long plays, no se podían copiar, no se podían, sí, no se podían quemar, no se podían compartir así fácilmente. Entonces eso hacía que las cosas fueran mucho más apreciadas y, pues, esa gente, obviamente, lo que hacía con los long plays era aprenderse todo, volver a escucharlo, volver a transcribirlo, volver a aprenderse todo lo que estaba pasando ahí, porque obviamente era una herramienta en la cual, yo creo que eso tuvo que haber tenido una magia muy increíble.”

Además, el entrevistado menciona que los materiales de estudio sobre improvisación en guitarra eléctrica que muchas veces encontró durante su proceso estaban mayormente focalizados en variables como escalas, relaciones escala-acorde y armonía, siendo el ritmo un elemento poco usual en estos materiales. Esto se atribuye probablemente a la cantidad extensa de componentes que hacen parte de la improvisación en la guitarra eléctrica, según una apreciación del propio

participante: “Es un tópico, un tema muy, muy, muy profundo, ¿no? Y es como algo que yo siento que en fin se dejó tal vez un poco de lado o o tal vez no se sabe muy bien cómo abordarlo de una manera más metódica”

La ausencia de un abordaje sistemático del ritmo y la necesidad de focalizarse en puntos específicos ajenos a este representan, para el participante, algunas de las problemáticas que impiden a los guitarristas en formación una aproximación más profunda a este componente específico. Aunque también menciona que la profundidad del tema puede ocasionar un tratamiento superficial del ritmo.

En cuanto a las consideraciones que el entrevistado ha tenido en cuenta para trabajar la improvisación desde un enfoque rítmico, destaca el *time feel* (sensación del tiempo), la capacidad de entrar en diferentes puntos del compás: tiempos fuertes, débiles y las “ies” del compás. También menciona la consistencia rítmica del acompañamiento como un factor relevante, así como el estudio de métricas irregulares como otra forma de enriquecer su destreza en este componente.

Otro componente relevante es la transcripción, que para el entrevistado es una herramienta fundamental para analizar y copiar, con el fin de integrar los conceptos al propio vocabulario musical. En cuanto al uso de licks, considera que deben ser un recurso para el análisis. A través de los licks, es posible trazar un punto de partida para la creación propia, modificándolos, creando símiles y estudiando sus componentes.

El entrevistado resalta que, aunque la transcripción y los licks son dos herramientas importantes en el aprendizaje de la improvisación, también es posible que se conviertan en un despropósito si se realizan de manera mecánica, sin un análisis profundo y sin apropiarse realmente del lenguaje que se presenta en ese lick o transcripción.

El jazz ha sido uno de los estilos que, para el entrevistado, ha tenido mayor influencia a la hora de comprender conceptos clave en cuanto a la improvisación y el componente rítmico musical, permitiéndole extrapolar métodos de estudio y aproximaciones a otros géneros musicales.

Las mayores dificultades que el entrevistado ha encontrado en cuanto al aprendizaje de competencias rítmicas aplicadas a la improvisación musical han sido la falta de sistematicidad en la aproximación a este componente concreto, la falta de orientación sobre las posibilidades que pueden emplearse rítmicamente y la escasez de metodologías con este propósito. Como propuesta, el entrevistado sugiere que deberían existir espacios dedicados específicamente al ritmo como elemento musical autónomo, dirigidos a instrumentistas que no tocan instrumentos de percusión, es decir, “ritmo para no percusionistas”.

Finalmente, el entrevistado expresa que, desde su perspectiva, un improvisador competente rítmicamente debería ser capaz de crear tensión y distensión a través del ritmo, tener un *time feel* robusto y conocimiento de los clichés rítmicos presentes en distintos géneros.

Variación imaginativa

| Tema emergente | Relación con el objetivo | Variación imaginativa | ¿Es estructura esencial en la experiencia del sujeto? |
|-------------------------------|---|---|---|
| Influencias iniciales | Se relaciona con el desarrollo temprano de habilidades rítmicas desde una aproximación autodidacta, con referentes musicales como Friedman y Di Meola | ¿Qué pasaría si Brian hubiese tomado como variable relevante el tratamiento rítmico que dan a su música sus referentes? | 🟡 Posiblemente sí: las influencias tempranas condicionan el tipo de habilidades que se cultivan en etapas formativas. |
| Saturación informativa | Se vincula con la necesidad de focalización en el proceso de aprendizaje rítmico; el | ¿Cómo cambia el aprendizaje si se limita intencionalmente el acceso a materiales | ✅ Sí: la saturación puede interferir en el desarrollo estructurado y |

| | | | |
|--|---|--|---|
| | exceso de recursos puede dispersar el trabajo profundo. | para favorecer la profundidad? | consciente de las habilidades rítmicas. |
| Poca atención al ritmo en los métodos | Se conecta directamente con el objetivo al evidenciar que el ritmo ha sido históricamente un componente poco abordado en los materiales para guitarra eléctrica. | ¿Qué pasaría si los métodos centraran su estructura en el ritmo como eje principal del aprendizaje? | ✅ Sí: la falta de enfoque rítmico es uno de los vacíos más relevantes en los materiales de formación destinados a la improvisación. |
| Elementos que considera para el ritmo | Aporta insumos específicos sobre qué aspectos rítmicos trabaja (entradas, métricas, acompañamiento, subdivisión, etc) directamente útiles para el análisis del desarrollo de habilidades. | ¿Y si se incluyeran estos elementos en conjunto con escalas o frases melódicas? | ✅ Sí: se manifiestan elementos esenciales para una formación rítmica aplicada a la improvisación. |
| Uso de licks | Muestra cómo ciertas prácticas tradicionales pueden volverse valiosas o superficiales dependiendo del enfoque analítico que se les dé. | ¿Y si la formación usara licks rítmicamente significativos como punto de partida en vez de licks centrados en lo melódico o la relación escala acorde? | 🟡 No siempre: su importancia depende del uso que se les dé, por sí solas no constituyen estructura esencial. |
| Rol del jazz | Relacionado con la transferencia de metodologías rítmicas desde géneros con tradición improvisatoria rica rítmicamente. | ¿Qué pasaría si se iniciara el aprendizaje rítmico desde géneros con amplios recursos rítmicos? | ✅ Sí: estilos con énfasis rítmico profundo permiten interiorizar elementos esenciales que otros géneros no ofrecen con igual claridad o profundidad |
| Problemáticas metodológicas del ritmo | Directamente ligado al objetivo: expone carencias sistemáticas en la enseñanza del ritmo y propone una solución pedagógica concreta (“ritmo para no percusionistas”). | ¿Cómo cambiaría el proceso si existieran módulos específicos de ritmo diseñados para guitarristas e instrumentistas melódicos? | ✅ Sí: se identifica una carencia estructural cuya atención sería crucial para el desarrollo de habilidades rítmicas. |

Nota: Elaboración propia

Agrupación categorías Javier Pérez

| Categoría | Números |
|--|--|
| Estrategias y metodologías de aprendizaje | 1 , 2 , 3 , 7 , 10 , 12 , 14 , 16 , 20 , 23 , 26 , 28 , 31 , 33 , 43 , 44 |
| Influencias y referentes | 5 |
| Percepción de la evolución rítmica | 5 , 6 , 8 , 13 , 26 , 30 , 37 , 42 , 43 , 44 , 47 |
| Perspectivas, ideas y reflexiones | 8 , 9 , 10 , 11 , 15 , 16 , 17 , 18 , 19 , 20 , 22 , 24 , 25 , 27 , 29 , 30 , 31 , 34 , 36 , 38 , 39 , 40 , 46 |

Nota: Elaboración propia

Descripción y síntesis de significados

El participante (Javier Pérez) se acercó a la improvisación musical inicialmente bajo la guía de un maestro (Rodrigo Mancera), quien lo preparó para su ingreso a la universidad. La aproximación seguida en esas lecciones estaba principalmente orientada a las escalas y modos griegos.

Una vez ingresó a la universidad, el acercamiento, por parte del maestro Enrique Mendoza, consistió principalmente en lo que el entrevistado denominó como la "buena ubicación del brazo", lo cual le permitió navegar a través de distintas tonalidades y ubicar estructuras como arpeggios, acordes y escalas.

Durante este proceso, también hubo una preponderancia de la aproximación escala-acorde. Sin embargo, fue la transcripción la que comenzó a emerger como una herramienta clave. El participante, en retrospectiva, menciona que fue un elemento de gran dificultad debido a lo complicado que era entonces encontrar música adecuada. Como consecuencia, las transcripciones que intentaba realizar no siempre correspondían a lo que sería pertinente para alguien que recién comenzaba a acercarse a la improvisación musical. Posteriormente, y como resultado de esta experiencia, el entrevistado comenzó a seleccionar músicas que le permitieran extraer un lenguaje

más sencillo y acorde a su nivel, siendo este el punto en el que percibió mejoras en sus improvisaciones.

Para el entrevistado, en retrospectiva, el uso de estas herramientas permite una buena aproximación inicial a la improvisación. Sin embargo, también resalta lo difícil que resulta ofrecer otras perspectivas que, según él, tienen "un punto de intuición", como la construcción de melodías y el ritmo.

Durante su tiempo en la universidad, el entrevistado recuerda algunos ejercicios específicos destinados al ritmo, como, por ejemplo, delimitar en una figura la construcción de solos. Sin embargo, en su experiencia, es años más tarde, mientras realizaba su maestría en el exterior, cuando empieza a percatarse de otras aproximaciones a la improvisación. Él explica:

“Entonces ahí de pronto, vi como unas posibilidades mucho más amplias y compartí con personas que me daba cuenta que se aproximaron a la improvisación de distintas maneras. Más que todo con los compañeros, entonces sí, compañeros que, por ejemplo, pensaban en el centro tonal de la región armónica del tema y se iban por ahí, y ya. Otros, de pronto, eran más esquemáticos, digo esquemáticos como más, como una cantidad de elementos aplicados. Unos más libres, algunos que de pronto me encontraba, que decían: 'Yo solo toco, voy a tocar lo que cante, y si lo que canto son pentatónicas, pues voy a tocar eso'. Entonces, dinámicas, opciones diferentes que anteriormente no había visto.”

Es en ese momento cuando el participante empieza a considerar al ritmo como una variable que le puede dotar de ideas musicales aplicables a la improvisación: “Entonces uno decía: Okay, hay ideas que tienen más peso desde lo rítmico, más desde lo melódico, desde diferentes lugares, y ahí de pronto empezaba a encontrar otras posibilidades desde ese lugar.”

Dentro de las prácticas específicas a las que recurría el entrevistado para mejorar sus competencias rítmicas, menciona ejercicios destinados a las acentuaciones, en los cuales

modificaba la acentuación de un compás desplazándola a diferentes puntos. También utilizaba la escucha activa como una práctica que le permitía analizar música de su interés. Otra práctica frecuente consistía en una hoja de ritmos, en la cual consignaba distintas formas de distribución rítmica a lo largo de un compás, las cuales servían como base para la interiorización de distintos patrones y la construcción de solos.

Unido a la práctica mencionada anteriormente, el entrevistado asegura focalizarse en la variable rítmica de la mayor forma posible, reduciendo el contexto melódico a tres notas, lo cual le aseguraba la posibilidad de implementar con mayor facilidad los patrones relativos a la “hoja de ritmos”. Dentro de las prácticas que el entrevistado menciona como inefectivas dentro de su proceso, se encuentran los licks, que considera "una fuente de error", ya que los ve como una forma de desnaturalización del discurso musical. Para él, los licks son frases creadas para un contexto específico que se traen a un espacio ajeno a la situación para la cual fueron creadas originalmente.

“Pero en mi caso particular, me afectaba mucho y me hacía sonar muy rígido y cuadrado,” asegura Javier Pérez. Sin embargo, los licks no fueron completamente descartados como una forma de aproximarse a la improvisación. Él resalta que utiliza “inicios de solo” prefabricados con el fin de “enganchar al oyente”; la misma técnica la usa en los finales. También le es útil tomar las alturas de las frases y modificar el componente rítmico alargando o acortando la duración de las notas. Finalmente, el entrevistado añade: “Los libros de licks no me gustan, no, no me engancho, me parecen aburridísimos.”

Por último, en cuanto a las prácticas o enfoques que el participante considera no han sido beneficiosas para su práctica, destaca que basar el proceso de estudio en una sola variable resulta una aproximación desbalanceada, que impide un desarrollo integral de las competencias necesarias para la improvisación musical. Para él, poseer una amplia gama de enfoques y

recursos facilita el aprendizaje, dándole la capacidad de responder ante distintas situaciones a través de distintos recursos: “Es tener como una posibilidad de que uno pueda estar probando diferentes cosas para precisamente desde el concepto de improvisación de poderlo tener muy abierto a diferentes posibilidades y variables.”

Al preguntarle al entrevistado por los géneros o estilos que considera le han sido de mayor ayuda para sus competencias rítmicas, este señala que le es difícil destacar uno, ya que ha extraído ideas de muchos. También menciona que, de tener la necesidad de aproximarse a varios estilos o géneros, lo haría mediante la transcripción y el análisis.

Dentro de los desafíos que el entrevistado menciona en su proceso de desarrollo, considera ciertos recursos rítmicos, como tocar ligeramente atrás o delante del beat, como un reto complejo de ejercer. Esto lo llevó a estudiar a través de métodos destinados a instrumentos distintos al suyo, como la batería, con el fin de pulir sus competencias rítmicas. Además, señala la falta de sistematicidad en la información relativa a la guitarra eléctrica, en cuanto al componente rítmico musical.

Otros desafíos que el entrevistado destaca corresponden a la forma en que se aborda la improvisación musical en los programas de pregrado. La enseñanza a nivel universitario tiende a enfocarse en cumplir con programas y tiempos de formación específicos, lo cual hace difícil abordar la gran amplitud de temáticas y aproximaciones que se pueden explorar desde la improvisación. Esto ocasiona que se dejen por fuera de la formación elementos que podrían tener una importancia considerable. No obstante, el participante también considera que podrían adaptarse prácticas con un enfoque más integral sobre las aproximaciones a la improvisación, desde una integración de varios componentes musicales simultáneamente, adecuados a cualquier nivel.

Para finalizar, el entrevistado reflexionó sobre la transcripción como un elemento fundamental que le permitió, durante la realización de su maestría, reconocer y focalizarse en ideas musicales específicas, las cuales implementaba en sus improvisaciones en sesiones de clase posteriores. Forjó una dinámica de teorización y práctica que le permitía implementar lo analizado en las transcripciones. Este ejercicio fue posible gracias a la guía y experiencia del maestro que orientaba la clase, seleccionando cada transcripción con un elemento específico a estudiar.

Variación imaginativa

| Tema emergente | Relación con el objetivo | Variación imaginativa | ¿Es estructura esencial para el participante respecto al desarrollo de sus competencias rítmicas? |
|---|---|--|---|
| Aproximación inicial desde escalas/modos | Muestra una entrada común a la improvisación que prioriza lo melódico, pero deja de lado el ritmo, en tensión con el objetivo del proyecto. | ¿Qué pasaría si desde el inicio se incluyeran patrones rítmicos básicos junto con escalas? | ☉ Reflexión sobre la necesidad de integrar el ritmo desde etapas iniciales. |
| Buena ubicación del mástil | Relacionado con la técnica que facilita el acceso a estructuras melódicas; no aborda lo rítmico de forma directa. | ¿Qué pasaría si aprender a visualizar el mástil también incluyera dentro de sí ejercicios rítmicos? | ☉ Está desarraigado de la variable rítmica |
| Transcripción como práctica esencial | Enlaza directamente con el desarrollo rítmico y melódico al adaptarse al nivel del estudiante; fomenta conciencia musical. | ¿Y si las transcripciones se adaptaran siempre al nivel del músico y se ligaran a un objetivo rítmico? | ☑ Estructura esencial para el aprendizaje autónomo y situado. |
| Ritmo como intuición difícil de enseñar | Plantea una de las barreras del objetivo: el ritmo como componente difícil de abordar sistemáticamente. | ¿Qué pasaría si se hubiera encontrado con formas sistemáticas de enseñanza del | ☑ Reflexión sobre los límites de la intuición sin sistematización. |

| | | componente rítmico? | |
|--|---|---|---|
| Experiencias internacionales con otros enfoques | Abre la percepción del participante sobre la diversidad de caminos hacia la improvisación; refuerza la importancia de lo rítmico. | ¿Qué pasaría si los programas educativos incluyeran comparativas explícitas entre distintos enfoques? | ✔ Síntesis de enfoques y apertura epistémica. |
| Acentuación y desplazamientos rítmicos | Ejemplos concretos de prácticas directamente ligadas al desarrollo de competencias rítmicas. | ¿Y si estas prácticas fueran parte esencial de los métodos de improvisación desde el inicio? | ✔ Estructura esencial como técnica rítmica aplicada. |
| Hoja de ritmos con reducción melódica | Práctica clara de focalización en el ritmo, perfectamente alineada con el objetivo. | ¿Qué pasaría si todos los ejercicios melódicos se iniciaran desde una base rítmica clara y simple? | ✔ Ejemplo de síntesis rítmica aplicada. |
| Rechazo de licks como fórmulas fijas | Crítica útil al uso de material descontextualizado, resalta la necesidad de una construcción orgánica del discurso. | ¿Y si los licks se enseñaran como recursos flexibles a modificar, más que fórmulas a repetir? | ✔ Reflexión crítica sobre modelos mecánicos de aprendizaje. |
| Uso estratégico de inicios/finales prefabricados | Reconoce el valor de ciertas fórmulas si se usan con intención y creatividad. | ¿Qué pasaría si se enseñara a moldear licks desde el ritmo más que desde la melodía? | ⊙ Aplicación parcial: contexto-dependiente. |
| Estudio de batería para entender el ritmo | Práctica transversal que refuerza el ritmo desde una perspectiva instrumental distinta; útil para abordar el objetivo. | ¿Y si todos los guitarristas tuvieran módulos básicos de batería o percusión rítmica en su formación? | ✔ Estructura esencial de Inter instrumentalidad. |
| Falta de sistematicidad en material rítmico para guitarra | Directamente alineado con el problema que aborda el proyecto. | ¿Qué pasaría si se construyera una metodología rítmica específica para guitarra eléctrica? | ✔ Elemento estructural del problema central del estudio. |
| Limitaciones de la enseñanza universitaria | Apunta a condiciones estructurales que dificultan una enseñanza rítmica integral. | ¿Y si los programas tuvieran módulos flexibles centrados en exploración | ✔ Reflexión sobre el marco institucional. |

| | | | |
|---|--|---|--|
| | | rítmica más que solo en contenidos técnicos? | |
| Integración de variables en el aprendizaje | Refuerza la idea de un enfoque holístico en la improvisación, que incluya lo rítmico, melódico y armónico. | ¿Qué pasaría si los métodos enseñaran a improvisar combinando elementos desde el principio? | ✅ Síntesis conceptual del enfoque integral. |
| Guía experta en selección de transcripciones | Ejemplo claro de cómo la mentoría bien orientada puede potenciar el aprendizaje rítmico. | ¿Y si se incorporaran rutinas de transcripción dirigidas como parte de los currículos? | ✅ Estructura esencial en el acompañamiento pedagógico. |

Nota: Elaboración propia

4.3 Síntesis de la esencia

A través de las experiencias de los participantes, se identifica que el desarrollo de habilidades rítmicas aplicadas a la improvisación musical en guitarra eléctrica no es un proceso lineal ni uniforme, sino un camino profundamente ligado a la exploración personal, la reflexión crítica y el encuentro con diversas fuentes de conocimiento musical.

Uno de los significados esenciales compartidos por los participantes es la importancia de la práctica consciente del ritmo, entendida no solo como estabilidad, sino como una herramienta generadora de ideas musicales. Esta conciencia rítmica se construye a través de ejercicios técnicos específicos (desplazamientos acentuales, variaciones de semicorcheas, hojas de ritmo, etc.) y, en varios casos, mediante el uso del ritmo como disparador compositivo que antecede al contenido melódico.

Otra estructura esencial es la transcripción como medio de acceso al lenguaje musical, no solo para adquirir vocabulario, sino también como un proceso de afinamiento auditivo y análisis expresivo. Los participantes resaltan que este ejercicio, cuando es guiado y contextualizado,

potencia la capacidad de interiorizar y reelaborar patrones rítmicos relevantes para su desarrollo y creatividad.

Los relatos también destacan la dificultad para acceder a metodologías sistemáticas centradas en el componente rítmico desde el ámbito formal de la enseñanza musical, señalando una tendencia a privilegiar enfoques relacionados con la relación escala-acorde. Esta falta de sistematicidad lleva a muchos a construir sus propios métodos de estudio, explorando recursos fuera del repertorio tradicional de la guitarra, como el análisis de bateristas y materiales creados originalmente para la percusión.

Asimismo, surge como estructura esencial el hecho de que la improvisación no se limita a lo técnico: requiere una apertura a lo experiencial, lo corporal y lo intuitivo. La improvisación, en este sentido, se convierte en un proceso de descubrimiento que requiere tanto disciplina como exploración, donde el ritmo opera como eje articulador del discurso musical.

Finalmente, se evidencia que un enfoque integral de la improvisación, que combine los aspectos rítmicos, melódicos, técnicos y expresivos, resultaría ser más efectivo y formativo para los participantes, quienes valoran especialmente aquellas prácticas que les permiten interrelacionar los distintos componentes del lenguaje musical desde un lugar significativo y contextualizado.

5. Conclusiones

La guitarra eléctrica y la improvisación son dos elementos fuertemente relacionados en la actualidad. La presencia de espacios dispuestos para el desarrollo de esta habilidad es común dentro de una gran variedad de géneros en los que el instrumento tiene presencia (rock, blues, jazz, funk, R&B, reinterpretaciones de músicas tradicionales, etc.).

Además de este hecho, es notable la relación que el instrumento posee con tradiciones enraizadas en músicas de fuerte influencia africana, tradiciones en las que el componente rítmico posee una notable predominancia y desarrollo.

En este orden de ideas, es posible deducir la importancia de formar guitarristas eléctricos competentes rítmicamente, entendiendo dicha competencia como la capacidad no solo de mantener estabilidad rítmica y conocer las figuras musicales, sino también de crear y generar discurso musical a través de una visión holística, en la cual —por supuesto— el ritmo, y todas las posibilidades que este componente ofrece, desempeñen un papel destacado en el proceso formativo y creativo.

A través del testimonio de los distintos entrevistados que hicieron parte de este proyecto de investigación, es posible concluir que la improvisación musical es un elemento importante en la formación del guitarrista eléctrico. En ella es posible vivenciar y aplicar lo que, de otro modo, se resumiría en un conjunto de conocimientos teóricos o técnicos aislados. La improvisación permite integrar saberes, ejercitar la escucha activa, tomar decisiones en tiempo real y desarrollar una voz propia, convirtiéndose así en un espacio vital para el crecimiento musical y expresivo.

Sin embargo, también es posible concluir que, aunque la improvisación hizo parte de la experiencia formativa de estos músicos, los enfoques con los que se pretende dar respuesta al reto que esta competencia musical supone marginan, en muchas instancias, el componente rítmico,

focalizándose en elementos que, aunque tienen gran relevancia en la guitarra eléctrica, no conforman la totalidad de las necesidades implicadas en esta competencia.

El ritmo es un componente de alta importancia en cualquier manifestación musical; constituye uno de los pilares sobre los cuales se estructuran músicas de diversos géneros, ofreciendo sentido discursivo, cohesión y dirección a las ideas musicales. A través del ritmo se articulan formas, se establece el pulso que guía la interpretación y se posibilita la expresión dinámica del discurso sonoro. Además, el ritmo no solo cumple una función estructural, sino también expresiva, permitiendo contrastes, tensiones y matices que enriquecen la experiencia musical tanto para el intérprete como para el oyente.

Las posibilidades que este componente ofrece son extensas y, sin duda, pueden constituir un campo de experimentación para el músico en la búsqueda de crear un estilo propio o un discurso innovador. Por ende, el ritmo no debería pasar desapercibido en ningún aspecto musical en el que se forme al músico, en ninguna de las etapas que este pueda enfrentar a lo largo de su trayectoria de aprendizaje. Pero ¿qué podría entenderse como una formación integral en la improvisación musical?

Para responder a esto, se debería entender primeramente el contexto en que esta improvisación está situada. Si hablamos de improvisación tal como se entiende en este proyecto —a través del conjunto de convenciones que se encierran en el sistema tonal, o quizá en lo que puede entenderse como tonalidad extendida, concepto que resulta más útil a la hora de enmarcar lo que comúnmente se hace en la guitarra eléctrica—, entonces es posible afirmar con certeza que la inmensa mayoría de música creada dentro de este sistema musical posee tres componentes fundamentales: melodía, ritmo y armonía.

Por tanto, la formación en improvisación musical debería contemplar estos tres componentes, que necesariamente estarán presentes en el lenguaje musical al que se enfrente el

guitarrista. Por supuesto, también deberían adaptarse al género y estilo concretos, en los cuales existirán convenciones particulares, clichés y tratamientos específicos sobre estos tres componentes (ritmo, armonía y melodía).

Aunque, siendo aún más concretos, ¿qué debería contemplarse dentro de la formación en improvisación musical cuando se habla del componente rítmico específicamente?

A partir de las experiencias recopiladas en este proyecto, es posible listar una serie de elementos significativos para los participantes:

- Conciencia de la relevancia de este componente

Javier Pérez enuncia este punto durante la entrevista: aunque pueda sonar mundano, quienes se aproximan a la improvisación deberían tener conciencia del ritmo como un elemento más de creatividad, explorando las posibilidades que este ofrece, así como las perspectivas y aproximaciones que diversos músicos han desarrollado a lo largo de la historia. El ritmo es un componente vital en cualquier manifestación musical, y la conciencia sobre ello puede cambiar drásticamente la fluidez, el estilo y la estética en la interpretación de cualquier guitarrista.

- Licks

Al ser una práctica tan extendida dentro de muchos guitarristas, siento la necesidad de nombrar esta aproximación. Para los entrevistados los licks son un punto que puede ayudar a extraer elementos musicales concretos si estos se someten a un análisis, el lick puede también ofrecer —como es destacado por Brian Vásquez— un campo de innovación fundamentado en creaciones previas, es decir la oportunidad de modificar y replantear la frase concreta que se está trabajando.

Adicional, es relevante destacar la apreciación que hace Javier Pérez sobre el tema, al señalar una de las mayores debilidades de esta aproximación — la falta de contexto— es decir

tomar una sección de algo, desencajándolo de su origen para traerlo a un contexto en el cual no encaja del mismo modo que lo hacía en su origen, esta es una problemática que se origina al simplemente extraer el lick e interpretarlo fuera de su contexto.

Por tanto, el lick puede ser una herramienta interesante mientras se analice, modifique, adapte e interiorice.

- Una aproximación holística

Como es evidenciable en los entrevistados, los enfoques comunes destinados a la enseñanza de la improvisación parten de aproximaciones como las relaciones escala-acorde, la visualización del mástil, la construcción melódica, entre otros. No obstante, una aproximación holística a la improvisación debería combinar los diferentes componentes musicales (ritmo, melodía y armonía), brindando una perspectiva más amplia, completa y enriquecida de la música.

Esto puede lograrse al involucrar el ritmo en ejercicios originalmente destinados a otros componentes. Por ejemplo, la visualización del mástil y el trabajo con escalas podrían integrarse —inicialmente o a posteriori, según convenga— con figuras rítmicas simples, patrones que incluyan distintos recursos rítmicos (síncopas, contratiempos, acentos, desplazamientos, etc.), variantes de figuras rítmicas y combinaciones entre ellas. Las posibilidades están abiertas a la imaginación.

Este tipo de práctica integraría dos componentes de manera simultánea, permitiendo reconocer el mástil a la par que se adquiere un vocabulario rítmico posteriormente utilizable en la improvisación. Esta idea fue planteada por Richard Narváez durante la entrevista; del mismo modo, el entrevistado señaló lamentar no haber practicado de esta forma en alguna etapa de su aprendizaje.

Aproximaciones de este tipo pueden resultar útiles en circunstancias en las que el tiempo es reducido y es necesario cubrir la mayor cantidad de temas posibles. Por ejemplo, Javier Pérez

enuncia esta coyuntura como una de las problemáticas actuales en la enseñanza a nivel universitario.

- Focalización y aplicación

Trabajar directamente sobre la improvisación implementando recursos rítmicos es una de las prácticas que los entrevistados llevaron a cabo durante su proceso de aprendizaje. Estas prácticas van desde centrarse en la estabilidad rítmica y la conciencia de ubicación en el compás, hasta la implementación directa de conceptos rítmicos como hemiolias, rubatos, desplazamientos de acentos, entre otros.

Sumado a lo anterior, cabe destacar la reflexión del entrevistado Brian Vásquez sobre la superficialidad que puede presentarse en la práctica cuando se pretende abordar demasiados elementos sin la profundidad necesaria. Explotar un recurso de forma intensiva, focalizándose en sus posibilidades y reinterpretaciones, permite alcanzar un mayor dominio sobre el elemento específico.

- Transcripción

Sin duda, un consenso unánime entre los entrevistados fue considerar la transcripción como un medio que permite imitar la forma en que otros han utilizado los distintos elementos musicales. La transcripción es una herramienta de análisis, una vía para el refinamiento auditivo y un recurso que posibilita una inmersión significativa en un lenguaje musical.

En relación con este punto, cabe mencionar una historia relatada por Francisco Avellaneda, quien compartió lo que uno de sus maestros le contó: la historia de un músico que, tras transcribir arduamente a uno de sus referentes —Bill Evans—, había adquirido un estilo similar al suyo, gracias a su constante análisis y escucha. Es decir, un proceso de inmersión

profunda en la interpretación de este músico le había dotado de una capacidad natural para imitarlo.

Para los entrevistados, la transcripción es un proceso ampliamente formativo; sin embargo, es importante destacar la experiencia de Javier Pérez, quien se vio forzado a transcribir discos de Charlie Parker en una etapa demasiado temprana de su formación, debido a la difícil accesibilidad a otros materiales en aquel entonces. Por tanto, se hace necesario recalcar la importancia de estructurar y adecuar esta práctica al proceso formativo según corresponda, tomando como referencia el nivel auditivo y el conocimiento teórico del estudiante.

- Teoría

Si bien el ritmo es un elemento que puede abordarse desde lo vivencial e intuitivo, también es necesario adentrarse en la categorización y conceptualización de sus componentes, especialmente si la transcripción va a desempeñar un papel en la formación. Esto se debe a la forma en que se utiliza la transcripción en este contexto, ya que se espera que parte del proceso consista en analizar los elementos musicales presentes en lo que se está transcribiendo. Por tanto, si resulta imposible categorizar los elementos que se tienen enfrente, también lo será racionalizarlos y extraerlos de manera inteligible para su aprovechamiento personal.

En este proceso, también resulta fundamental la memorización de las figuras musicales y sus posibles variantes, ya que es imposible transcribir un elemento rítmico que no puede contrastarse con la memoria. Esto contrasta con lo melódico-armónico, donde un intervalo, por ejemplo, puede verificarse directamente en un instrumento.

- Herramientas kinestésicas

Las herramientas de este tipo son mencionadas en algunas metodologías y teorías del aprendizaje musical, como las de Edwin Gordon, Émile Dalcroze, Zoltán Kodály y Carl Orff, que

figuran entre las más reconocidas. Sin embargo, las herramientas kinestésicas constituyen una práctica común y extendida en múltiples enfoques teóricos. Estas teorías integran diversas formas de utilización del cuerpo con el fin de facilitar el aprendizaje de competencias rítmicas.

Si bien solo el entrevistado Francisco Avellaneda hizo referencia directa al uso de este tipo de recursos, la relevancia de las metodologías y autores que han trabajado a partir de estas herramientas amerita, cuando menos, una revisión de algunas de ellas.

- Géneros rítmicamente enriquecidos

Si bien, como señalaron algunos de los entrevistados, cualquier género musical contiene elementos rítmicos de los cuales es posible aprender, trabajar con músicas que hacen un uso elaborado del componente rítmico dota al músico de herramientas que pueden ser aplicadas en la improvisación musical. Del mismo modo, analizar este tipo de músicas e incluirlas en prácticas como la transcripción, por ejemplo, podría ayudar a intelectualizar dichos elementos rítmicos.

Para los entrevistados, géneros como el jazz, el funk y algunas músicas colombianas desempeñan un papel significativo en este proceso y poseen un gran potencial como punto de partida para el desarrollo de competencias rítmicas.

- Músicas tradicionales colombianas

Conectado con el numeral anterior y con la intención de destacar este punto, aprovechar la riqueza rítmica presente en las tradiciones musicales de nuestro contexto nacional representa una herramienta valiosa para enriquecer las competencias rítmicas de los guitarristas eléctricos. Estas tradiciones constituyen una fuente destacable de recursos y procedimientos rítmicos, además de poseer la cualidad de ser músicas con las que, en muchos casos, se tiene una familiaridad auditiva previa, lo cual facilita una asimilación más accesible y cómoda para los estudiantes. Este enfoque

—la utilización de músicas colombianas— fue especialmente destacado por Francisco Avellaneda y Richard Narváez durante sus entrevistas.

El listado anterior corresponde a los elementos extraídos a partir de las experiencias de los entrevistados. Estos elementos podrían convertirse en nuevos cursos de acción para futuros proyectos orientados a quienes deseen incluir en su aprendizaje de la improvisación musical en la guitarra eléctrica, enfoques que contemplen el componente rítmico como una variable fundamental. Del mismo modo, se espera que este trabajo contribuya a modificar los enfoques de enseñanza sobre la improvisación musical, otorgando al ritmo un lugar equivalente al de otros componentes como la armonía o la melodía.

Como reflexión final, considero importante destacar el valor de este proyecto como un ejercicio de cuestionamiento y reflexión sobre la enseñanza y el aprendizaje musical. Cuestionar constantemente las formas en las que aprendemos debería ser una práctica habitual tanto para estudiantes como para docentes, consolidando una comunidad educativa activa, dinámica y participativa en los escenarios educativos. Sin más, de este modo culmina este proyecto de investigación.

6. Bibliografía

- Abraham, G. (1990). *Romanticism*. New York: Oxford University Press.
- Alperson, P. (1984). On musical improvisation. *The journal of aesthetics and criticism*, 17-29.
- Anders, V. (16 de octubre de 2023). *etimologias.dechile.net*. Obtenido de [etimologias.dechile.net](https://www.dechile.net/):
<https://www.dechile.net/>
- Anderson, M. (2004). The white reception of jazz in America. *African American Review vol 38 (1)*, 135-145.
- Anderson, W. (2011). The Dalcroze Approach to Music Education: Theory and Applications. *General Music Today 26*, 27-33.
- Anónimo. (1829). Nouvelles de Paris. *La Revue musicale* , 104.
- Apel, W. (1969). *Harvard dictionary of music*. Massachusetts: The belknap press of harvard university press.
- Ayerst, J. (2021). Are Classical Musicians excluded from improvisation? Cultural hegemony and the effects of Ideology on musicians Attitudes Towards improvisation. *Contemporary music review Vol.40*, 440-452.
- Bailey, D. (1992). *Improvisation: is nature and practice in music*. New york: da cappel press.
- Bamberger, J. (2000). *Developing musical intuitions*. New york: Oxford University Press.
- Battistini, M. (2022). *Middle class: an intellectual history through social science*. Milan: Nimesis.
- Beaty, R. (2015). The neuroscience of musical improvisation. *Neuroscience & biobehavioral reviews vol 51*, 108- 117.
- Borio, G., & Carone, A. (2018). Formal elements of instrumental improvisation: evidence from written documentation 1770- 1840. En G. Borio, & A. Carone, *Musical improvisation and open forms in the age of beethoven* (págs. 7-16). New York: Routledge.

- Brunn, H. (1960). *The story of the Original Dixieland Jazz Band*. Louisiana: Louisiana State University Press.
- Burkholder, J., Grout, D., & Palisca, C. (2005). *A history of western music*. New York: W.W Norton & Company.
- Cadwallader, A., & Gagné, D. (1998). *Analysis of tonal music: A schenkerian approach*. New York: Oxford University Press.
- Calvisus, S. (1600). *Exercitationes musicae duae Quarvm prior est, de modis mvsicis, qvos vulgò Tonos vocant, rectè cognoscendis, et dijudicandis. Posterior, de initio et progressv Mvsices, alijsque rebus eo spectantibus*. Leipzig: Jacobi Apelii.
- Chicago Architecture Center. (20 de 10 de 2008). *Willie Dixon's Blues Heaven Foundation (Chess Records)*. Obtenido de Chicago Architecture Center:
<https://app.openhousechicago.org/sites/recn36rtkIFB5S3q5>
- Chomsky, N. (1996). *Nuestro conocimiento del lenguaje humano*. Concepción: Ediciones Universidad de Concepción & Bravo y Allende editores.
- Clarke, E. (1992). Imitating and Evaluating Real and Transformed Musical Performances. *Music Perception*10, 317-341.
- Clayton, M. (2000). *Time in indian music*. New york: Oxford University Press.
- Clough, J., & Conley, J. (1999). *Scales, Intervals, Keys, Triads, Rhythm, and Meter*. New york: W W Norton & company.
- Cooper, G., & Meyer, L. (1960). *The rhythmic structure of music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Czerny, C. (1829). *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte*. Viena.
- Dahlhaus, C. (2000). *Gesammelte Schriften in 10 Bänden, Volumen 8*. Laaber.

- Dalcroze Society of America. (s.f). *What is Dalcroze?* Obtenido de Dalcroze Society of America:
<https://dalcrozeusa.org/about-dalcroze/what-is-dalcroze/>
- Dalcroze, J. (1930). *Eurhythmics: arts and education*. Londres: Chatto & Windus.
- Dalcroze, J. (13 de 11 de 2023). *Institute jaquez dalcroze*. Obtenido de Institute jaquez dalcroze:
<https://www.dalcroze.ch/>
- Dammann, R. (1967). *Der Musikbegriff im deutschen Barock*. Arno Volk .
- Deutsch, O. (1965). *Mozart A Documentary Biography*. London: A &c Black limited.
- Dobbins, B. (1988). Jazz and Academia: Street Music in the Ivory Tower. *Bulletin of the Council for Research in Music Education No 96*, 30-42.
- Downs, P. (1998). *La musica clásica*. Madrid: AKAL.
- Eisen, C. (2006). *Mozart a life in letters*. New York: Penguin Random House.
- Farley, J. (2011). El jazz como forma de arte afroamericano: definiciones de la Ley de Preservación del Jazz. *Journal of American Studies 45(1): 113–29*, 113-129.
- Fernandez, M., & Travieso, D. (2006). Paul fraise y la psicología del ritmo. *Historia de la psicología vol 27 no 2/3*, 31-43.
- Fetis, J. (1829). Ecole royale de musique. *La Revue musicale* , 180.
- Florentino, G. (2023). Todos echarán contrapunti a la folla»: collective improvisation in spain during the baroque era (ca. 1600-1750). *anuario musical, N.o 78*, 59-89.
- Flores, G. (2018). Metodología para la investigación cualitativa fenomenológica y/o Hermeneutica. *revista latinoamericana de psicología existencial*, págs. 17-23.
- Fux, J. J. (1742). *Gradus ad parnassum*. Viena.
- Garland, T., & Kahn, C. (1995). *Math and music*. New Jersey: Dale Seymour Publications.
- Gordon, E. (2012). *Learning sequences in music: a contemporaey music learning theory*. Chicago: GIA publication inc.

- Gutknecht, D. (2005). Performance practice of recitativo secco in the . *Early music xxxiii No 3*, 473-493.
- Hall, A. (1998). *Studying rhythm*. New Jersey: Pearson Prentice Hall.
- Handwerk, B. (2 de Febrero de 2021). *Smithsonian Magazine*. Obtenido de Smithsonian Magazine: www.smithsonianmag.com/science-nature/essential-timeline-understanding-evolution-homo-sapiens-180976807/
- Heidegger, M. (2016). *Ser y tiempo*. Mexico: fondo de cultura economica.
- Hemsey, V. (1983). *La improvisación musical*. Buenos aires: casa ricordi.
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, M. (2014). *Metodología de la investigación*. Mexico: Mc Grawhill education.
- Hucke, H. (1984). Das Dekret “Docta Sanctorum Patrum” Papst Johannes’ XXII. *Musica disciplina*, 38, 119-131.
- Husserl, E. (1931). *Ideas*. London: George Allen & Unwin.
- Johnson, G. (08 de 10 de 2020). *The University of Mississippi*. Obtenido de Archives and Special Collections Exhibits: https://egrove.olemiss.edu/spe_exhibits/16/
- Kilmer, A., & Civil, M. (1986). Old Babylonian Musical Instructions Relating to Hymnody. *Journal of Cuneiform Studies*, 38(1), 94–98.
- Kolinski, M. (1973). *A Cross-Cultural Approach to Metro-Rhythmic Patterns*. Illinois: University of Illinois press.
- Kroll, M. (2007). Johann Nepomuk Hummel: A. *Eighteenth Century Music*, xiv-503.
- London, J. (1980). En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians rhythm*. Londres: Macmillan Publishers Ltd.
- London, J. (2012). *Hearing in time: Psychological aspects of musical meter 2ed*. New York: Oxford university press.

- Losurdo, D. (2005). *Contrahistoria del liberalismo*. Barcelona: El viejo topo.
- Lozano, V. (2006). *Hermenéutica y fenomenología Husserl, Heidegger y Gadamer*. Valencia: EDICEP.
- Molina, E. (2008). La improvisación definiciones y puntos de vista. *Musica y educación*, 76,93.
- Monahan, C., & Carterette, E. (1985). Pitch and Duration as Determinants of Musical Space. *Music perception*, 1-32.
- Moran, D. (2004). *Introduction to phenomenology*. Routledge.
- Moustakas, C. (1994). *Phenomenological research methods*. California: Sage publications.
- Museo Arqueológico Nacional (España). (s,f). *Man Museo Arqueológico Nacional*. Obtenido de Man Museo Arqueológico Nacional: www.man.es/man/exposicion/recorridos-tematicos/itinerario-musical/7-cratera.html
- National geographic. (19 de 09 de 2023). *National geographic*. Obtenido de Antes que Edison: quién fue el hombre que intentó imitar el oído humano y grabó la primera canción de la historia: <https://www.nationalgeographicla.com/historia/2023/09/antes-que-edison-quien-fue-el-hombre-que-intento-imitar-el-oido-humano-y-grabo-la-primera-cancion-de-la-historia>
- Nettl, B. (1974). Reflexiones entorno a la improvisación: un análisis comparativo. *The musical quarterly*, 72-88.
- Nettl, B. (2005). *The study of ethnomusicology: Thirty- one issues and concepts 2ed*. Illinois: University of Illinois Press.
- Nettl, B., & Russel, M. (2004). *En el transcurso de la interpretación*. Madrid: Ediciones Akal S.A.
- Oliver, P. (1997). *The story of blues*. London: Pimliko.
- Orff, C., & Keetman, G. (1960). *Music for children: teacher's manual*. London: B Schott Sohne.

- Ortiz, N. (2020). Improvisación en el "jazz". *Revista musical*, 41-48.
- Parncutt, R. (1994). A Perceptual Model of Pulse Saliency and Metrical Accent in Musical Rhythms. *Music perception*, 409-464.
- Patel, A. (2008). *Music, language, and the brain*. New York: Oxford University Press.
- Pepin, N. (1971). *Dance and jazz elements in the music of Maurice Ravel*. Boston: Boston University.
- Perret, C. (2003). A Meeting Between Art Music and Jazz, Music of Oral Tradition. Erik Satie, Darius Milhaud, Igor Stravinsky and Maurice Ravel's Jazz-Influenced Works. *Volume*, 43-67.
- Picazos, R. (2023). *Compendium de discantu mensurabili (Petrus Dictus Palma Ociosa)*. Hal Open Science.
- Ponce, L., Serrano, P., Diaz, R., & Pastor, R. (2023). *El lenguaje de a música aleatoria*. Madrid: Wanceulen editorial.
- RAE. (11 de noviembre de 2023). *Real academia de la lengua española*. Obtenido de Real academia de la lengua española: <https://dle.rae.es/improvisar?m=form>
- Riess, M. (1987). Dynamic Pattern Structure in Music: Recent Theory and Research. *Perception & Psychophysics* 41 (6), 621-634.
- Rink, J. (2001). *Chopin: The Piano Concertos*. New York: Cambridge University Press.
- Sargeant, W., & Lahiri, S. (1931). A Study in East Indian Rhythm. *The Musical Quarterly*, 17(4), 427–XII.
- Schmitt, R. (1968). *Husserl's transcendental-phenomenological reduction*. New York: Doubleday.
- Silva, A., & Mata, M. (2005). *La llamada revolución industrial*. Caracas: Universidad católica Andrés Bello.

- Swanwick, K., & Tilman, J. (1986). The Sequence of Musical Development: A Study of Children's Composition. *British Journal of Music Education* , Volume 3 , Issue 3 , , 305-339.
- Tadeo, I. (2023). *La improvisación libre en solo: Una aproximación fenomenológica*. Coahuila: Universidad Autónoma de Coahuila.
- The Gordon Institute for Music Learning. (s,f de s,f de s,f). *The Gordon Institute for Music Learning*. Obtenido de About dr Edwin E. Gordon: <https://giml.org/aboutgiml/gordon/>
- Tierney, A., & Kraus, N. (16 de 09 de 2015). *Evidence for Multiple Rhythmic Skills*. Obtenido de plos.org: <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0136645>
- Tonon, G. (s.f.). La entrevista semi estructurada como técnica de investigación. En G. Tonon, *Reflexiones latinoamericanas sobre investigación cualitativa*.
- UNESCO. (2024). *Día internacional de Jazz, 30 de abril*. Obtenido de United Nations: <https://www.un.org/en/observances/jazz-day>
- Velez, O. (2003). *Reconfigurando el trabajo social*. Buenos Aires: Espacio editorial.
- Vygotsky, L. (2013). *Pensamiento y lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Wade, B. (2004). *Thinking Musically: Experiencing Music, Expressing Culture*. New york: Oxford University Press.
- Wegman, R., Menke, J., & Schubert, P. (2014). *Improvising early music*. Belgica: Leuven University Press.
- Willems, E. (1988). *Solfegé. cours elementaire, livre du maitre*. . suiza: pro musica.
- Wright, D. (2009). *Mathematics and music*. American Mathematical Society.
- Wyatt, L. (1967). The Brussels Museum of Musical Instruments. *Music Educators Journal* 53 (6), 48-51.

Anexos

1. Enlaces de las entrevistas

| | |
|-----------------------------|---|
| Brian Vásquez | https://youtu.be/n1uBsKT90FA |
| Javier Pérez | https://youtu.be/6Suzg2pOMQ0 |
| Richard Narváez | https://youtu.be/MTVoPIcbb7U |
| Francisco Avellaneda | https://youtu.be/36yWZZGEfdo |

2. Perfil de los entrevistados

En este apartado se describe brevemente el bagaje profesional de los entrevistados

2.1 Richard Narváez

Guitarrista Colombiano originario de la ciudad de Pasto, se ha destacado en la escena musical durante las últimas dos décadas, en el campo de la sesión, la composición y la enseñanza sistemática de su instrumento. Sus referencias van desde Jimi Hendrix, Scott Henderson, Steve Lukather y Joe Pass.

Influenciado por el sonido del jazz y la definitiva dirección hacia los guitarristas y el sonido de L.A., creando así, un estilo

auténtico como solista y compositor de Jazz y fusión, versátil en su trabajo en estudio.

En el área de la educación, ha sido docente en el énfasis de Jazz de la Pontificia Universidad Javeriana y en el área de músico de sesión de la escuela de música y audio Fernando Sor.



Ha participado en giras y grabaciones en España, Estados Unidos, Canadá, Centro y Suramérica al lado de Guillermo Vadalá, Vinnie Colaiuta, Chris Cameron, Frankie Tontoh y Nacho Mañó y la leyenda del Jazz Dave Weckl.

2.2 Brian Vásquez

Guitarrista de la ciudad de Bogotá, Colombia. Inicia sus estudios de guitarra eléctrica bajo la tutoría de Alejandro Forero en el año 2007. Posteriormente comienza sus estudios profesionales de música en la Universidad El Bosque estudiando con los guitarristas William Pérez, Javier Pérez, Gabriel Rondón, Camilo Granados, Lucho Gaitán, Jorge Currea, David Castelblanco y Kike Mendoza. En el año 2012, recibe su título de Maestro en Música con énfasis en ejecución instrumental. En 2014 empieza sus estudios de Especialización en Docencia Universitaria en la Universidad El Bosque y entra a ser docente de teoría jazz y ensambles en la Universidad Nacional De Colombia. En el año 2015 participa en la competencia internacional Soca Montreux Jazz Guitar Competition en Suiza siendo semifinalista del evento. Ese mismo año inicia labor docente en la Universidad De Cundinamarca como profesor del área de guitarra eléctrica. En 2016 graba su primer disco como líder titulado "Perspectiva" junto a Julián Gómez en el Contrabajo y Ramón Berrocal en la Batería. A finales de 2016 viaja a Estados Unidos para iniciar sus estudios de maestría en University North Texas donde estudia con Frederik Hamilton y Davy Mooney. En el año 2018 recibe su título como Magíster en Estudios en Jazz.



2.3 Javier Pérez

Compositor y guitarrista Bogotano. Nominado al premio LatinGrammy como Compositor, guitarrista y productor del álbum Carrera Quinta Big Band.

Ganador en múltiples ocasiones de becas y reconocimientos por parte de entidades como el



Ministerio de Cultura de Colombia e Idartes. Fue parte del equipo de docente que formuló y creó el programa de Maestría en Músicas Colombianas de la Universidad El Bosque. Como director de la agrupación musical Carrera Quinta en el ámbito internacional ha realizado presentaciones en Estados Unidos, Panamá, Brasil y Perú.

Además de su trabajo con Carrera Quinta su labor como compositor se ha enfocado en la exploración de lenguajes propios de las músicas colombianas en grandes formatos como Big Band y orquesta; sus obras han sido estrenadas en eventos como el Jazz Education Conference en 2012 en Louisville KY, Orquesta sinfónica de Loja Junio 2012, Big Band Bogotá en el marco de Jazz al parque 2013 y 2014, Big Band Universidad Pedagógica Nacional. En septiembre de 2013 año su suite para Big Band “Take a deep Breath” fue ganadora del premio de composición para mediano formato del Idartes. Sus artículos académicos han sido publicados en revistas de investigación musical en Colombia y presentados en congresos y simposios en Colombia, Perú y España.

En 2010 Es beneficiario de una Beca de Colfuturo para realizar una maestría en Jazz composition & arranging en el Jamey Aebersold Jazz Studies Program en la Universidad de Louisville KY, programa que realiza bajo la tutoría de John La Barbera, arreglista y compositor de agrupaciones como la Big Band de Buddy Rich, Glen Miller Orchestra, Count Basie. En agosto de 2011 recibe

una Beca completa por parte de dicha institución y nombrado profesor asistente en el área de introducción a la improvisación, ensamble y World music.

Desde 2006 se ha desempeñado como Profesor a nivel Universitario. Actualmente se desempeña como director de los programas de Maestría en Músicas Colombianas y el Programa de Formación Musical de la Universidad El Bosque.

2.4 Francisco Avellaneda

Guitarrista, egresado de la Universidad Pedagógica Nacional en el 2008. Magíster en interpretación de músicas colombianas de la universidad El Bosque 2020. Fue profesor de guitarra eléctrica de la Universidad El Bosque, y actualmente ejerce la docencia y dirección de cuerdas eléctricas en la Universidad Pedagógica Nacional. Se ha desempeñado como guitarrista eléctrico en diversos estilos como jazz, rock y músicas colombianas en varias agrupaciones, participando en jazz al parque en 2015. Integrante del Quinteto Leopoldo Federico desde el año 2012 y del power trio Ruta tres.



3. Transcripción de las entrevistas

3.1 Entrevista a Francisco Avellaneda

00:00:44.486 --> 00:00:47.606

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Entonces, profe, pues lo primero es.

Pues un consentimiento sumercé me autoriza para grabar esta entrevista.

básicamente esto se va a usar para fines de mi proyecto de grado, simplemente va a ser como una forma de constar que hice una entrevista.

Pues esto lo debía como tal.. El link va a quedar en el repositorio de la Universidad y el video va a quedar alojado en Youtube, como un video privado, simplemente el único uso que yo le puedo dar es para propósitos del trabajo de grado.

00:01:25.306 --> 00:01:25.746

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Claro que sí.

00:01:26.416 --> 00:01:34.656

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Eso entonces arrancamos, pues como tal, lo primero que me gustaría preguntarle, profe, es como un poco de su contexto.

Como tal, ¿sumercé como empezó en la música?

¿Por qué? si quizá empezó en el instrumento que actualmente toca la guitarra eléctrica o en otro instrumento

00:01:55.406 --> 00:01:56.846

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Bueno, ¿cómo empecé?

00:01:58.336 --> 00:02:01.376

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Creo que, como a muchos, desde niño.

Queda paralizado cuando escuchaba algo relacionado con música.

Y era muy atento a lo que sonaba porque había como una especie de magia, un disfrute interior.

Me hacía detenerme en lo que estaba escuchando y quedaba completamente concentrado y paralizado cuando escuchaba y cuando escuchaba algo que me gustaba era peor.

00:02:35.816 --> 00:02:44.916

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

El primer acercamiento en la como en todas las casas hay una guitarra colgada en mi casa había un cuatro en mi berro lado, una tía, un cuatro llanero.

Yo no me acuerdo en qué era, en esa época, todavía mi abuelita vivía y le dije.

Con las cuerdas al aire, saqué la la el tema de la cucaracha.

Ahí y no se habían cuerdas, que tocaba alternar, pero mi oído me guiaba simplemente, y entonces por ahí la saqué de oído sin tocar ningún ningún traste y en la casa, dijeron ¡Ay el niño le gusta la música! Por ahí comenzó la cosa.

00:03:23.476 --> 00:03:35.136

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

En otro bueno, ahí aprendí con un profesor, me acuerdo de la del Colegio. Aprendí algunos temas, algunos acordes Y hacer el Rasgueo en el cuatro llanero.

Luego, con tiempo después, años después a los creo. 18 años me regalaron una guitarra eléctrica entre toda mi familia, mis hermanas reunieron plata y me regalaron mi primer guitarra eléctrica, que fue una fender squaier.

Creo que era taiwanesa o indonesa, no China.

Entonces, ahí comenzó todo. Mi mejor amigo también tenía una guitarra eléctrica, una biscayne. Digo todo eso porque eso por que pueda ser interesante. Esa marca ya ni se menciona, pero bueno, sí comenzamos a escuchar como mucho por cuando uno se acerca a la Guitarra eléctrica, comienza a escuchar música, es como el rock, principalmente ¿no?, pues porque es una guitarra muy cercana al rock, un instrumento muy cercano al rock y comienza por ahí. ¿Entonces claro, todos pensamos cómo escuchar en grupos de rock y a querer imitar esos grupos, ¿no?

00:04:47.646 --> 00:04:52.926

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Entonces fue como metálica. Mega death, esa era la- los grupos que se escuchaban en ese momento. Estoy hablando hace un montón de años, cuando yo tenía 18 años y yo tenía un acercamiento muy leve hacia el rock.

00:05:01.796 --> 00:05:10.356

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Era un poco más hacia el POP, que era lo que sonaban emisoras, pero hacia el rock y conocer bandas como tal no tanto y con... con la guitarra fui conociéndolas.

00:05:11.886 --> 00:05:22.726

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Y ese periodo, antes que sumercé mencionaba, empezó con un cuatro, sumercé, digamos, hasta los 18, fue que empezó en la guitarra eléctrica.

Antes de eso fue con el cuatro.

00:05:25.746 --> 00:05:41.496

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Fue un periodo corto con el cuatro, pero a mí me parecía, ¡Ah, bueno! se me olvidó. A mí me parecía que la guitarra, me salté un pedazo claro, a mí me pareció que la guitarra era un instrumento para genios y muy difícil, y no, no. yo,.

no sé mi cabeza se empeñó en entender que eso era una cosa sumamente difícil y que yo no podía hacerla hasta que una vez, también en la casa, había una guitarra colgada.

Yo no sé, eso sí, no me acuerdo de donde habrá salido.

00:06:02.406 --> 00:06:20.716

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Y le dije a un amigo, venga Enséñeme porque él se tocaba canciones de Nirvana que eran una berraquera y canciones de... como de los éxitos del momento, pero era muy interesantes, incluyendo Stair way to heaven. Entonces eso, eso era increíble y cuando lo tocaba yo quedaba así también como Uy, este man. ¿Por qué no pasa el año si toca eso? ¿por qué no lo dejan pasar los años? En el colegio si toca todo eso,

pues yo decía de lo que yo decía, es un genio, es un genio y pocos lo hacían, ¿no? entonces, hasta que yo dije, bueno, yo creo que intentarlo, no intentarlo, a ver qué pasa, y lo intenté. Y tomé clases con él que era un compañero del colegio

y ahí fue como un enganche completo. Ya fue. Fue un clic que dij ¡no!, esto lo tengo que tener en mi vida, no sé cómo ni hasta dónde ni cuándo, pero lo tengo que tener en mi vida y mira ya. Tengo 45 y sigo en esa.

00:07:12.466 --> 00:07:13.266

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Así es la vida.

00:07:13.796 --> 00:07:14.476

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

así es la vida, sí.

00:07:15.106 --> 00:07:23.576

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

El cuatro en el cuatro, sumercé. ¿Qué tipo de repertorio tocaba en ese entonces en esos primeros pinitos, por decirlo así?

00:07:25.616 --> 00:07:36.466

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

sí bueno, a mí en la casa seguramente había un cassette y de repente, por ahí se escuchaba música Llanera. No sé cada cuánto. Entonces uno que otro tema de los que se escuchaban por ahí. Medio lo reconocía.

00:07:41.866 --> 00:08:02.736

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Entonces el repertorio que comencé a explorar fue el que me daba el profe del colegio, nada más. Entonces me enseñó sí, algunos patrones aliados con algún repertorio, pero pues fueron, no sé, no más de 6 canciones. Yo aburría toda la gente en el colegio, repitiendo me llevaba el cuatro. Me decían, ¿No se sabe otra? y yo no. Así todo odioso.

00:08:08.876 --> 00:08:15.916

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Ya, la mayoría, la mayoría tocaba... ¿cómo se llama? Esta de soda estéreo esa la que ha tocado a todo el Mundo.

00:08:33.376 --> 00:08:33.776

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Sí, no. (tarareos)

00:08:37.286 --> 00:08:45.506

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

¿Sí, sí, sí, y esa se parte de lo obligatorio, ¿no? En cierta época no, ahorita será otra cosa.

00:08:45.436 --> 00:08:49.716

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

y sumercé como tal en ese inicio de su aprendizaje, digamos de qué medios se valía pues un poco para sacar el repertorio que quisiera. No sé, digamos los cassettes de los que me nombran en ese entonces ¿o qué?

00:09:11.466 --> 00:09:22.016

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Bueno, primero que todo como yo estaba toda mi vida. He sido apasionado con la pero apasionado de verdad, todavía estoy apasionado de verdad, entonces eran tantas mis ganas de de bueno... (1) Y no es caso mío Eso es caso de todo el mundo que aprenda guitarra, era orejear, ¿no?

Y tratar de igualar lo que sonaba por ahí a la guitarra. [\(1 fin\)](#)

Solo que yo me clavaba demasiado y comencé a sacar cosas como como medio difíciles. Para comenzar eran difíciles. Por ejemplo, yo me yo medio me guié con medio, mirando

en algún momento que vi a algún compañero tocando ese loco tocando stairway to Heaven.

00:10:08.366 --> 00:10:11.606

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

(2) medio mirando y escuchando y yo me saqué eso casi que a oído y mirando, pero mirándolo cuando tocaba, como recordando ¡ay ese man tocó eso por acá, Creo que eso debe ser por acá y lo que me diera la oreja y los dedos y clavado estudiando hasta que me lo sacara bien y lo mismo con un montón de canciones. [\(2 fin\)](#) Me acuerdo que una de las mis primeras canciones fue esta de Caifanes.

ayer me dijo un ave ¿Sí lo conoce? Me la saqué como pude y me funcionó y después alguien me acuerdo que me corrigió cosas y fue así, fue así fue y sacando melodías y cosas así.

00:10:42.786 --> 00:10:50.706

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

(3) Yo creo que el oído, cosa que para la improvisación es importante, ¿no? El oído es lo primero que uno tiene que hacerle caso, ¿no? [\(3 fin\)](#)

(4) Primero, ojalá educarlo. De alguna manera, pues yo no lo eduqué así chiquito, sino que yo sentía que lo que tocaba sí sonaba igual a lo que se reproducía. Y también sentía que cuando no, no, yo no tengo absoluto ni nada de eso, sino que también sentía que cuando alguien no encajaba en eso, igualar el sonido, lo estaba haciendo mal Entonces

yo, pues en entre mí decía, no, eso seguramente, no sé, algo está fallando por ahí, pero sí tenía como algo en el oído que me ayudaba.

La configuración de oído y cerebro que me ayudaba. [\(4 fin\)](#)

00:11:36.666 --> 00:11:53.816

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Vale, entonces, cómo tal, primeras influencias uno diría, musicalmente, uno diría pues eran como las bandas de rock que pegaban en el momento algo de música Llanera también.

00:11:54.456 --> 00:11:54.696

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Sí.

00:11:55.406 --> 00:11:56.766

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

¿sumercé es Llanero o algo así, profe?

00:11:57.616 --> 00:12:09.686

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

No, nada para nada. Es que, en esa época, había, cómo te decía, muchos cassettes y esos cassettes que había en la casa si se ponían, estoy hablando cuando yo era chiquito, o sea por ahí por los 10 años, por ese, momento.

00:12:34.086 --> 00:12:43.896

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

entonces lo ponía y alguien lo ponía yo igual y cogía y lo miraba y decía este es y lo ponía y me ponía a escuchar. un rato y me gustaba y lo que hacía era como, esta canción me gusta y desechara como las que no me gustaban Y ya

entonces era mi acercamiento y a veces, por ejemplo, por ahí cuando uno se iba de paseo en el carro con mi papá o con o con mis cuñados, tengo 3 hermanas.

Entonces, allá lo había dicho, entonces ellos a veces ponían por ahí música, ¡Uy, eso está chévere! Entonces ahí me enganchaba un poco con eso. Simplemente le hacía caso a lo que me gustaba y al y ya yo no le preguntaba a nadie ni la ni nada.

00:13:22.176 --> 00:13:31.416

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Después, en el Colegio ya fue que entendí quién era, de qué repertorio era, de quién y más o menos así sí.

00:13:32.056 --> 00:13:45.416

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Entonces profe, en los inicios, pues no hubo en sí como un profesor formal, si no más bien era como el profe del colegio, quizás en alguna agrupación que tenía el Colegio.

Amigos, cosas de ese tipo, ¿no profe?

00:13:50.666 --> 00:13:54.546

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Sí, yo me acabo de acordar también, me estás revolcando.

por ahí cosas. Me acabo de acordar que también yo. Por ahí pertenecía al como una agrupación de música Andina, pero yo no, en ese tiempo era que yo todavía no me animaba a tocar yo por ahí me daban percusiones instrumentos de percusión y por ahí me tambora o cosas

00:14:13.806 --> 00:14:16.356

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Simples de esos instrumentos y Guazá o cosas así.

Mira, repite este patrón y hágale ahí y listo.

00:14:17.086 --> 00:14:17.166

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Mhm.

00:14:21.436 --> 00:14:26.436

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

cantar por ahí cantaba, a veces cantaba, siempre cantaba horrible, pero por ahí cantaba.

00:14:28.186 --> 00:14:28.466

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Ya.

00:14:29.276 --> 00:14:34.676

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Y ya eso era como como más o menos, me estás haciendo recordar cosas.

00:14:34.766 --> 00:14:36.966

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Esa es la gracia.

00:14:38.966 --> 00:14:42.726

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Profe, entonces sumercé diría que como tal, no hubo algo....

00:14:44.486 --> 00:14:55.086

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

o no sé, sumercé diría que hubo algo sistemático, una metodología, algo así como que se puede encasillar como tal.

En ese punto.

00:15:00.936 --> 00:15:03.176

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

¿Metodología para aprender el instrumento te refieres?

00:15:04.206 --> 00:15:07.726

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Pues como tal para sumercé iniciarse en la música.

No hubo como tal, no sé por ejemplo se habla de esas cosas de teorías, de aprendizaje de la música, entonces, como que sumercé no sé, de algún modo un no tuvo como tal en educación formal en ese inicio, pues no hubo nada de esto ...como. Algo más sistemático, más....

00:15:40.496 --> 00:16:01.086

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

No, en realidad no. Pues mira, en el primero que todo profesores particulares o mejor dicho profesor o una Academia. Eso en ese momento eso era carísimo y en mi casa no hay plata para eso. Entonces yo ni siquiera lo lo pedía, sino directamente decía, yo sé qué me.

Van a decir que no hay plata para eso

00:16:03.496 --> 00:16:25.406

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Entonces no voy a pedir que me metan a nada, sino como yo meterme por el espacio que pueda meterme, Y, hacerlo porque me gustaba simplemente por eso. Entonces por eso por ahí me metí en el colegio en algún momento y ya terminando que es cuando te digo

00:16:29.126 --> 00:16:48.416

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Mi mejor amigo le compran la guitarra eléctrica, luego me regalan la guitarra eléctrica a

mí y luego recibo unas clases de mi mejor amigo del de lo poquito que él había aprendido, que me enseñó, él, me enseñó por ahí. Escalas, algunos riffs, algunos acordes y me prestaba libros a veces, cuando había

00:16:52.426 --> 00:16:58.746

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

con el tiempo, ya después conocí a otros, a otros amigos que en ese momento tenían. Revistas, en esa época estaba la revista Guitar Player y la revista Guitarrista. si, lo mejor que podía haber Eso era una pasión y unas ganas de aprender.

00:17:13.486 --> 00:17:28.126

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Entonces lo mejor que podía haber es que alguna uno consiguiera algún man por allá que le prestara un una guitarra y uno, te lo juro que uno se podría quedar una semana completa ojeando una hoja. Viendo las guitarras y soñando y viendo.

00:17:34.526 --> 00:17:40.526

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

¿Que este man quién es y buscarlo? Pues no, porque eso no, no, no había Internet entonces. Solo los amigos que tenían por ahí casetes porque el casete era lo que lo que se movía.

00:17:47.236 --> 00:17:47.316

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Mhm.

00:17:48.216 --> 00:17:59.636

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Era donde uno se se trataba de contactar. Venga, déjeme grabar, esa era la otra, no lo dejarán a uno. Grabar un cassette eso era imposible, porque la gente era sumamente envidiosa entonces no lo dejaban a uno.

00:18:03.486 --> 00:18:14.286

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

conseguir un libro era difícil porque también les da envidia que uno llegara a tocar de pronto más que él, y eso era eso, era eso, era jodido Entonces la información era muy escasa. pero, pero entonces, como que, (5) mi escuela, fueron como guitarristas, libros que me prestaban algunos amigos y después comenzaron a aparecer los videos instruccionales en esa, en esa época ya, o sea no, no sabía nada de música, si no me guiaba, como siempre, por la oreja

00:18:32.766 --> 00:18:40.056

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Tocando, escuchar música y tratar de imitar entonces la imitación y la imitación. [\(5 fin\)](#)

00:18:34.996 --> 00:18:35.076

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Mhm.

00:18:37.986 --> 00:18:53.356

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Imitación, listo, profe digamo en... pues entre todo esto, ¿en qué punto sumercé empieza a incursionar en la improvisación? O fue mucho más adelante.

00:18:54.766 --> 00:18:58.086

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Sí, más adelante, cuando digamos que tiempo después de que mi amigo, por ejemplo, me indicó un par de escalas, seguramente fueron las pentatónicas y acordes. comenzó a..
ehh

la guitarra eléctrica está muy aliada a la improvisación siempre, no es como que uno se puede saltar esa etapa jamás valia, o sea, de pronto la, la época de la interpretación.

00:19:35.366 --> 00:19:53.226

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

como un guitarrista clásico no es tan rígida como cuando uno, lo que quiere hacer es ser libre y tocar y pasar horas con una pista y tocar ¿no? (6) Entonces lo que yo hacía por ahí, inicialmente bajo algunas indicaciones que había entendido.

era poner pistas o poner canciones y encima las canciones hágale ahí, a ver qué imitar a

algunas pequeñas cosas que trataba de guiarme al oído y otras con la escala para practicar las escalas, y eso era la el acercamiento que tuve. [\(6 fin\)](#)

00:20:13.366 --> 00:20:18.006

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

¿qué tan accesible era ese tipo de material, digamos pistas?

00:20:19.316 --> 00:20:27.226

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

(7) No. O sea, pistas como tal cero, era más bien poner canciones, a veces como intros, por ejemplo, como Intros. Y entonces había una guitarra que por ahí aparecía o algo, y uno decía, Uy, eso está una berraquera ¿qué será eso? Y entonces era tratar de imitarlo un poquito. Y después de después de imitarlo, ¿no? ahora voy a hacer mi versión, no me importa y de hacerlo ahí y poner en práctica cosas de esas. Eso era pura intuición, era pura intuición. [\(7 fin\)](#)

00:20:53.876 --> 00:20:58.276

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

osea material en sí en sí en esos momentos era, muy difícil.

Ni siquiera pistas uy juemadre, me da risa.

00:21:03.166 --> 00:21:18.836

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Sí era no, era muy difícil. Me acuerdo que un amigo como yo yo estaba completamente

obsesionado, , otro loco que conocí en la vida, tenía un libro de Troy Stetina, que creo que todavía se ve que creo que todavía se escucha hablar de eso. ahora sí hay un montón de material y me y me prestó ese libro y me prestó los cassettes, que eran dos.

00:21:19.656 --> 00:21:19.736

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Sí.

00:21:27.686 --> 00:21:45.286

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

¿Ese se llama, es algo de rock? Sí, inclusive está en Youtube y si el estar por ahí en Youtube yo alguna vez un practiqué con un libro de él, no me acuerdo. Cuál era

00:21:50.006 --> 00:21:53.886

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Pero bueno entonces como tal lo que sumercé hacía era pura intuición en ese momento.

00:21:55.746 --> 00:22:05.276

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Sí, así fue casi toda, casi toda la carrera, casi todo lo de pura intuición, pues era otra época. ¿No? No, no.

O sea, no me vayan a juzgar ahí, o sea, era de otra época, donde era. Las cosas eran difíciles y no, no.

Era complicado todo. Yo yo me le pegué por ejemplo a un a un amigo, que era como familiar de otro man que tocaba bastante.

00:22:24.196 --> 00:22:31.436

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

O sea, era uno de los de esos manes que uno convierte en dioses en esa época y entonces uno trataba de visitarlo mucho.

Y fastidiarlo mucho porque siempre le trataba de sacar a él que le dijera al otro que le prestara algo o de música o de videos para poder estudiar.

00:22:48.566 --> 00:22:51.966

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Acuerdo mucho que es la primera aparición de Marty Friedman.

00:22:53.406 --> 00:23:04.416

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

En cuando primero. Bueno, primero apareció Joe Satriani y de joe Satriani me acuerdo que me encantó un tema que se llama Midnight.

00:23:11.526 --> 00:23:13.166

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Este es el de Tapping, sí.

00:23:07.406 --> 00:23:25.306

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Y eso yo me lo saqué de oreja, yo ya te yo ya entendía un poquito cómo funcionaba el cuatro de estos, yo me lo saqué de oreja, todo Y me obsesiona es que me enserio, me pegaron las obsesionadas, tremendas, me lo saqué completo a oreja, pero ahí ya entendía un poco más como funciona el instrumento

¿Después conocí a Marty Friedman por videos instruccionales y por dos discos que se compró un amigo y yo decía, uy no qué berraquera, entonces ahí yo creo que fue cuando decidí esto, lo quiero para mi vida y comencé a practicar un poco más a fondo todo lo que podía ver.

00:23:56.016 --> 00:24:05.046

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

¿sumercé cómo describiría como tal la experiencia de intentar aprender a improvisar en ese entonces? pues con esas limitaciones y con esos recursos.

00:24:11.606 --> 00:24:23.726

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

(8) Pues mira que lo que explota uno en... de esa manera es el oído, ¿no? Finalmente, es la mejor guía de todas, la mejor, mejor que saberse.

Saberse 50 escalas y saber cómo aplicarlas, primero el oído. Entonces

Creo que al explotar el oído tanto. Me ayuda con... a ser más sólido en todo lo que percibía después, cuando entendía que era eso. Me ayudó a ser un poquito mejor. [\(8 fin\)](#)

00:24:54.716 --> 00:25:14.786

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Al sacar una melodía y explorar tanto el diapasón, aquí, no es aquí, no es aquí, aquí sí es, es eso lo que yo me llevaba el oído. También pienso que es un acercamiento a la improvisación. Digámoslo viendo así, no, entonces me..a mi. Ese hacer me llevó y me. Me ayudó a solucionar un montón de cosas que yo no tenía ni idea que estaba solucionando, pero que sí estaba abarcando.

00:25:23.426 --> 00:25:23.786

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Entiendo.

00:25:24.466 --> 00:25:25.346

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Es interesante, sí.

00:25:26.286 --> 00:25:31.566

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Y profe como tal digamos en ese aprendizaje ya.

Pues, empezar a improvisar.

¿Para sumercé que rol tenía el ritmo pues en ese proceso?

00:25:42.426 --> 00:25:46.066

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

¿Qué? ¿Qué rol tenía el qué?

00:25:46.526 --> 00:25:49.246

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

el ritmo, El componente rítmico musical en ese proceso.

00:25:52.146 --> 00:25:58.546

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

No sé, digamos qué. ¿Qué dificultades sumercé encontraba o qué? ¿Qué?

Digamos respecto al ritmo ¿sumercé que me puede decir en ese proceso?

00:26:05.606 --> 00:26:12.806

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

(11) Bueno, todo también vuelve a aparecer también, la oreja y el oído. Entonces creo yo que cuando uno escuchaba afortunadamente, como, por ejemplo, escuché músicas colombianas o bueno, músicas llaneras de pronto.

00:26:26.546 --> 00:26:29.466

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Ahí hay el 6/8 en momentos ¿no? Entonces, yo sí sentía que era diferente, pero internamente lo procesaba. Pero, no sabía que un 4/4 o 6/8. eran diferentes, pero sí los sentía. [\(11 fin\)](#)

(12) Sí los bailaba y los recibía mi Oreja y mi oído entonces el ritmo Pues sumamente importante, porque si no entrabas cuando me ponía a darle horas y horas.

00:27:10.136 --> 00:27:16.136

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

A veces uno sentía que no estaba dentro de la pulsación de la subdivisión y todo eso. Y dice uno, aquí hay algo que está pasando como hago para entrar bien...o imitando ¿No?. entonces, con simplemente la percepción [\(12 fin\)](#) después, ahí te cuento rápido como el final del aprendizaje mío de ese momento de mi vida que nunca tuve profesor.

00:27:40.786 --> 00:27:50.266

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Alcancé a tomar un par de clases particular después, pude ahorrar plata para pagar un profesor de ahí me indicaron un par de cosas más.

No musicales, sino más del instrumento más escalísticas y de acordes. No entendía nada, yo

00:28:00.786 --> 00:28:19.876

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Y entré a la policía, a prestar servicio militar y cuando entré a prestar servicio militar, yo directamente entré a un grupo de músicos de la policía que había en ese momento. Yo no sé si todavía, pero en ese momento había esa posibilidad de que tu servicio militar estuviera involucrado con un grupo donde todos los días tenías que ir. A ensayar con un

grupo musical entonces lo que tocábamos era un montón de músicas, como de ambiente.

00:28:31.126 --> 00:28:44.356

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

o sea, me acuerdo que en el repertorio estaba, por ejemplo, samba, pa ti de Santana.

Cosas así, samba pa'ti.

00:28:36.506 --> 00:28:37.266

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Samba pa' ti

00:28:44.076 --> 00:28:49.596

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

¿Eso no sé si no entiendo bien, profe, a qué se refiere con música de ambiente?

00:28:50.196 --> 00:28:51.916

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Ambiente, a eso le llamaban. dizque el grupo de que música de cámara, pero eso no tenía nada de música de cámara, era música para amenizar. comida, almuerzos y comidas. Entonces, ya en eso, a eso nos ponían en tocar para momentos como esos.

00:29:04.116 --> 00:29:04.436

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Ya.

00:29:10.896 --> 00:29:14.656

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Y de ahí, como que fui aprendiendo un poquito más con mis compañeros.

Luego me metí a la Luisa Calvo, a entender la gramática.

Y luego de eso, duré un montón de años intentando entrar a una universidad a, yo quería entrar a la javeriana, por eso era muy caro, eso era, no era posible para nada, luego la I luego la INNCA, imposible también no me no me prestaron la plata en.

00:29:39.706 --> 00:29:49.086

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

El Banco para poder entrar a estudiar épocas difíciles para uno, para poder crecer como como estudiante y como músico, luego me presenté en la pedagógica y curiosamente el ritmo estuvo presente porque ahí le preguntan, a uno, le dicen a uno repitase esta ¿no? Y entonces, en ese sentido, yo siento yo, lo tenía. Yo lo tenía implícito por ahí, por escuchar tanta música, no y repetirlas.

00:30:09.346 --> 00:30:14.586

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

yo lo tenía entonces pasé fácilmente, yo pasé yo, no, yo no lo sé.

Hay personas que tienen que presentarse muchas veces. Yo no sé si fue suerte o qué o toda esa escuchadera de música toda la vida me ayudó y entré.

00:30:24.766 --> 00:30:43.746

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Y ahí fue cuando comencé a entender el ritmo y a interesarme más por cómo comprenderlo Y también alinearlo a lo que quería en ese momento. Po allá hubo un grupo que apareció, que tocamos. era rock, era como a ver cómo podía como medio héroes del silencio, más o menos así. Por ahí grabamos un demo de 3 temas y nos presentamos al rock, al Parque y no pasamos, pero en ese grupo todo lo que iba aprendiendo en la universidad, como de ritmo les decía, venga a ver y hacemos esto venga, vengan para acá.

00:31:09.886 --> 00:31:24.216

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

(13) Y entendí que yo entendía vainas rítmicas y ellos no la lograban, entonces esa facilidad yo no sé, pues uno seguramente hay que agradecerle a la música Llanera, que fue como mi primer encuentro. [\(13 fin\)](#)

El primer disco que yo escuché en mi vida, era un acetato que estaba en la casa que fue Toto.

00:31:33.036 --> 00:31:41.226

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Toto, la agrupación de rock Toto yo solo ponía tanto que aburría a mis hermanas, querían escuchar música de plancha.

Yo ponía, no es que está muy chévere Y años después ni siquiera le puse cuidado, que estaba escuchando y años después entendí que era que era Toto y semejante grupo, ¿no? semejante referente.

00:31:54.106 --> 00:31:54.266

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Ya, sumercé, digamos, se le puede venir a la memoria como algún ejercicio. Como una forma de practicar el ritmo que sumercé en ese momento utilizará.

¿Alguna práctica específica? No sé.

O sea, o pues quizás no la había....

00:32:23.066 --> 00:32:39.656

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

(14) Si no, mira yo lo que escuchaba, era joda en la mesa, en la mesa de la casa y en la comida, repitiendo en mi cabeza, lo escuchaba y lo repetía, lo repetía, digamos como el África, PA PA, Pa.Ta, ta, ta, ta. Pa PA Pa Todo el día con todas las canciones y así estaba todo el día con lo que me que me escuchaba, lo tenía que repetir porque me no, eso estaba ahí sin saberlo. Estaba practicando el ritmo Y tenía que repetirlo, sí. [\(14 fin\)](#)

00:33:13.346 --> 00:33:15.706

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Repetición al cien ... ¿Recursos profe como metrónomo?

00:33:16.936 --> 00:33:35.396

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

A bueno, es que es que, bueno, estamos hablando de como de unos momentos muy viejos y ya de momento, donde sí, entonces sí, yo sí estudiaba con metrónomo, yo sí, tenía un metrónomo. De esos viejos, eso apenas me enteré, qué era un metrónomo lo compré eso era una perillita ahí.

00:33:40.486 --> 00:33:40.966

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

de cuerda

00:33:42.576 --> 00:33:43.536

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

No, ese no era no.

00:33:43.536 --> 00:33:47.216

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Mira, tampoco tan viejo alcance al digital el viejo.

00:33:49.266 --> 00:33:55.146

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Yo compré uno de esos pues son bonitos, no sé.

00:33:49.316 --> 00:33:50.836

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

El primer metro mío, fue digital.

00:33:56.396 --> 00:33:58.236

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Era digital, pero tenía una perillita. Y ahí entendía que tenía lo más básico para seguir, simplemente no salirme de ahí y Bueno, así, así comencé, pues y yo entendía que no me salía de de ahí Y yo sabía que iba bien.

00:34:20.196 --> 00:34:33.996

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

pero sumercé diría que, digamos un recurso, como es exactamente el metrónomo sumercé, lo viene a incorporar mucho más adelante, quizás ya cuando empieza como con educación más formal.

00:34:35.016 --> 00:34:45.916

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Por esa vez cómo desde cuando por allá como desde Troy stetina, el libro de troy, stetina de técnica que en el cassette se escuchaba una cosa. Tac, tac, tac

Y después alguien me dijo, Ah, es que este es el metrónomo y tiene que seguirlo así, Ah, ya bueno, entonces ya puedo estudiar, lo pongo a sonar. Eso y estudiar en siguiendo el

el el patrón rítmico, pero yo ni siquiera entendí el patrón rítmico, pero sabía que si iba a pulso lo estaba siguiendo bien.

00:35:08.856 --> 00:35:28.516

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

(15) todavía no entendía que era una síncopa todo eso del ritmo lo comencé a comprender la verdad en la Universidad, o sea, a comprender bien como que. ¡Ah!, entiendo que esto funciona así que y me acuerdo mucho con una una profe que que fue decana de la Universidad. [\(15 fin\)](#) Nelly Vargas, que nos enseñaba mucho, énfasis con el ritmo, cosa que le agradezco un montón y entendí con ella Y otras cosas que le preguntaba y no supo responderme, porque yo me encantaba escuchar, imagínate del interior y cosas así.

00:35:45.116 --> 00:35:48.156

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Otras otros grupos más o menos parecidos a eso, y eso son métricas.

Complicadísimas y yo le yo llegué y me me lo me lo orejiaba lo lo pulsaba, le decía, Profe, qué ritmo es este Si no lo he podido, no, no sé qué es y por ahí a veces le ponía unas Melodías Lo entendía y me explicaba y otras no tengo ni idea.

00:36:09.106 --> 00:36:12.146

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Sí, de los como para ser el marcador bonito es una vaina.

00:36:12.146 --> 00:36:27.316

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Y eso y esas cosas que ya ya se salían del contexto, era lo que más me gustaba, porque ya lo otro, digamos, con bases de subdivisiones y compases 4/4. Y todo eso como que los entendía bien, pero otras cosas no. ¿Entonces comencé a preguntar, no es?

00:36:27.316 --> 00:36:33.386

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

¿Lo quiero saber, esto lo quiero saber y con el tiempo y con la vida fui entendiendo qué eran exactamente?

00:36:35.426 --> 00:36:52.486

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

sumercé, cuándo dice que como está en la Universidad es como la que le empieza a ayudar a entender Pues como todas esas cosas de de ritmo y esas cosas, ¿quizás se refiere a algo más teórico, a nivel teórico?

00:36:52.366 --> 00:37:02.086

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Hay una cosa que se llama el intelecto, ¿no? el intelecto. Significa que qué nivel de conocimiento teórico tienes y cómo lo aplicas en el instrumento.

¿En el intelecto musical entonces?

Parte musical la universidad me la ofrece, y poco a poco lo voy entendiendo con el

instrumento.

Un obstáculo complicado fue porque yo entré a la Universidad sin, en realidad, sin saber muy bien leer nada, me tocó aprender duro, duro. Bueno, como muchos, no duró esa parte que no tenía ni idea.

00:37:39.436 --> 00:37:54.836

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Sumercé, digamos de esa profe que nombraba anteriormente ella, digamos que como les enseñaba, a aproximarse al ritmo, mediante qué tipo de ejercicios o ¿de qué forma era?

00:37:58.606 --> 00:38:15.526

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

ella Tenía...los,libros no me acuerdo, pero seguro son libros comunes que se aprenden en la Universidad, pero de ritmo ¿no? estoy hablando solo de ritmo, es que no recuerdo, no sé si se haya sido Bercowitz en algún libro de de Bercowitz, que sólo se especificaba en ritmo.

00:38:20.496 --> 00:38:20.616

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Ajá.

00:38:22.946 --> 00:38:38.836

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

(16) Pero no solfeo cantado, sino solfeo rezado, y entonces ella era muy enfática en esa parte y esa parte me ayudó mucho. Entonces vimos harto material de eso y eso para mí fue una maravilla, no me costaba trabajo. [\(16 fin\)](#)

00:38:39.926 --> 00:38:40.046

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Ajá.

00:38:41.536 --> 00:38:43.336

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

No me costaba trabajo entender.

00:38:44.926 --> 00:38:58.266

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Entiendo, y entonces digamos qué, ¿qué métodos o qué enfoques pedagógicos sumercé diría que le han ayudado más a mejorar?

Desde su percepción en cuanto a todo ese componente rítmico, pero pues, sobre todo, quizá aplicado un poco la improvisación, porque pues la improvisación... pues implica esa creación in situ entonces. ¿Hay algo, quizá que cambie ahí o que para sumercé sea distinto con el hecho simplemente de, de ser competente rítmicamente, a ser competente rítmicamente, pero improvisando?

00:39:33.946 --> 00:39:39.916

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

(17) Bueno, y todo eso también depende del estilo, ¿no? todo depende del estilo.

Si estás trabajando y estudiando ciertos estilos, pues son ciertos códigos que tienes que aprender. Aunque de pronto en el rock y con más que todo con el rock progresivo y cosas así, que complican el ritmo. [\(17 fin\)](#)

00:39:59.476 --> 00:40:18.996

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Yo simplemente como que contaba en momentos Y donde iniciaban frases y decía, Ah, bueno, este man está. (18) Yo transcribía también rítmicamente, ver varias cosas, las transcribía y yo decía, Ah, bueno, está comenzando en tal pulso y sigue, casi no, yo no, yo no tenía como conflictos con, me iba súper bien cuando eran exámenes.

Auditivos porque los comprendía fácilmente. [\(18 fin\)](#)

00:40:27.386 --> 00:40:46.976

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

¿Qué es eso, ¿qué es? ¿Qué es lo que tú me estás preguntando exactamente? Es el ritmo.

Es como comprender primero en en esa etapa, comprender dentro de en etapa de compases binarios o Ternarios, dónde comienza o dónde termina una frase y respetarla y mantener en en un ritmo.

Interno un ritmo interno es mantener un pulso. Cada canción tiene un pulso y ese pulso se puede entender como ritmo interno. Entonces, y tú entiendes que comienza en tal pulso y que tiene y que tiene cierta duración en una figura Pues listo está hecho.

00:41:04.606 --> 00:41:10.926

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Entonces no tenía conflictos con eso, a poner, yo he estudiado después de que me enteré de que existía un metrónomo, siempre lo utilizo todavía claro entonces.

(19) Por eso eso me ayudó. Mi Oreja y el el Metrónomo me ayudaron en la vida un montón y me siguen ayudando. [\(19 fin\)](#)

(20) Pero hubo un problema grande cuando me acerqué al jazz porque uno tiene muy clavado.

00:41:30.776 --> 00:41:33.216

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Los pulsos, el primer pulso y cosas así. [\(20 fin\)](#)

(21) En el rock y pues que toda la vida lo trabajé y en las músicas populares y sencillas todo lo tiene. Son un poco así, binarias y comienza. No tiene tanta complicación, pero cuando entendía el comencé a estudiar jazz, que fue con una parte, fue con un profesor que se llama Evilis Álvarez de la Universidad, que no le entendí nunca nada. Cero pedagogía. Bueno. Ese fue mi primer acercamiento y fue como a las malas, ¿no?

00:42:03.356 --> 00:42:11.266

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

A mí me gustaba, pero como como él lo enseñaba fue feo que no sabía explicar desde lo básico que era el ritmo.

Si tú comienzas a entender el ritmo en el jazz, entonces comienzas a entender el jazz. [\(21 fin\)](#)

00:42:18.376 --> 00:42:28.216

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Luego apareció quien luego apareció otro profesor que fue Ken Biswell, que me enseñó cosas interesantes de arpeggios, de inversiones.

Es lo segundo desde desde la Guitarra, digamos la de las primeras cosas que también comienzas a aprender, pero luego apareció un profe que se llama Richard Narváez que me explicó lo que tenía que explicarme y yo de eso.

00:42:45.086 --> 00:42:49.726

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Y entonces fue, mire, el jazz funciona así, el pulso es el dos y el cuatro.

Y sobre ese pulso dos y cuatro suceden un montón de cosas internas.

El bajo siempre funciona con un caminante, generalmente que se hacen negras, mientras va pasando ese dos y 4 1234, 1234 y entonces el bajo comienza en el 1,2 y 3 y cuatro.

Cuando usted entienda eso va, va a comenzar a digerir más el jazz.

(22) Entonces me puso unos ejercicios simples y subdivisión de corcheas de esos ejercicios y ya eso, o sea, lo tuve que estudiar un montón porque eso es una vaina interna.

00:43:24.296 --> 00:43:43.276

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Hay un, un, el, el ritmo tipo interno que cada música tiene, entonces en el jazz es súper importante comprenderlo porque eso cambia de velocidades, pero si tú lo entiendes ya es otra historia Y entiendes eso, entiendes otras músicas mucho más fáciles. [\(22 fin\)](#)

00:43:45.546 --> 00:43:48.306

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Entiendo, o sea, el jazz

00:43:48.846 --> 00:44:01.766

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

(23) para mí el jazz fue un detonante que me abre las puertas en cosas de ritmo que yo no no había, no entendía Y ni siquiera había ni siquiera había explorado Y no sabía que existían Desde el jazz me comienza, claro, desde antes yo podía improvisar. Yo me sabía escalar las pentatónicas mayores y menores Y la mixolidia y los modos, o sea, a mí me podrían improvisar, y para mí eso no era problema.

00:44:22.006 --> 00:44:25.126

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

A mí era que no me no me sonaba en el lenguaje correcto.

Hablando del jazz no sonaba eso porque, pues claro, había unos códigos que tiene uno tiene que interiorizar y una vez uno los interioriza ya comienzan a funcionar. [\(23 fin\)](#)

y claro, el ritmo está de primeras ahora que han pasado muchos años entiendo que el pulso fuerte y la nota objetivo.

00:44:47.266 --> 00:45:05.796

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Qué es la nota objetivo en un en una, en un acorde es la tónica. La tercera, la quinta y la séptima en cualquier denominación de acuerdo mayor menor, lo que sea cuando utilizas dentro del tiempo fuerte esa nota objetivo, pues te va a dibujar la armonía

Y el piso se siente claramente. Cuando yo comencé a entender eso, comencé a entender digamos el lenguaje del jazz, claramente.

00:45:17.906 --> 00:45:23.906

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Y escuchando transcripciones y sacando transcripciones lo entendía mucho mejor y corroboraba que sí.

00:45:26.466 --> 00:45:44.946

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Sí es importante, a mí también me pasó algo similar, pero yo lo que intentaba, digamos ustedes profes me decían de dibujar la armonía y yo lo que he intentado era hacer digamos era el arpeggio.

00:45:46.606 --> 00:45:47.126

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Sí, claro.

00:45:47.026 --> 00:46:09.356

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

El arpegio dentro de dentro de determinado acorde. Pero pues si luego me fui como dando cuenta de justamente eso, de los target notes dicen los gringos, tonos guía que con eso, pues ya uno. O sea eso, dibujar la armonía no necesitaba como tal de un arpegio, sino una nota, una nota estructural del acorde ya daba piso para.

Para, digamos, sostener la armonía en la melodía.

00:46:23.836 --> 00:46:29.916

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Exactamente y. Eso no es que funcione para el jazz, eso me lo enseñó el jazz y en todas las músicas es igual.

Eso no es eso, no es un conocimiento para el jazz, eso es un conocimiento para la música. Las notas objetivo siempre es para la música y hay miles de maneras de como llegar a o estudiarlas. Pero cuando comprendí eso y que, y también que es bien difícil ¿No?

00:46:50.626 --> 00:47:14.336

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Comencé a llegar más al lenguaje que yo quería llegar. De hecho, hace un tiempo que conocí, por ejemplo, un concepto interesante que, por ejemplo, en un momento me yo me comencé a estudiar todas las escalas bebop, porque yo dije, si me conozco las escalas, bebop, voy a sonar a jazz, yo ya soy jazzero pues ya... punto climático, y eso es una gran mentira, porque las escalas bebop no te hacen llegar al lenguaje correcto sino el ritmo, el ellas escalas bebop están concebidas de manera rítmica, no es una escala, la escala simplemente añade una nota más dentro de una escala mayor o menor o mixolidia o bueno, en fin, es una nota de más y eso no te hace sonar. El jazz simplemente es una nota de paso extra. Y por qué se surgió esa nota de paso para complementar y.

00:47:52.936 --> 00:48:06.326

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Rellenar el compás con el ritmo para rellenar el compás completo. Es decir, si son corcheas con la con la escala, bebop esa nota de más que añaden. Complementa más el compás.

Entonces yo estudié, me estudié todo eso y seguía sin sonar, como a jazz, después entendí las aproximaciones cromáticas y eso sí me hizo sonar un poco más a jazz. No, ahora. Yo no soy el mayor jazzero, me encanta, pero no, yo soy el mayor.

00:48:28.136 --> 00:48:33.216

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

hay gente que sí suena y toca y toca mucho más chévere.

Yo, yo en realidad no, no

00:48:39.046 --> 00:48:45.686

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

No crecí con el jazz, sino que en mucho tiempo después fue que lo empezó a aprender, pero hablando de eso.

(25) Las aproximaciones cromáticas me llevaron a entender que el ritmo y el tiempo fuerte y las notas objetivo son como la clave para sonar a un lenguaje dentro del jazz, ¿no? [\(25 fin\)](#) Ahora, si tú lo si tú escuchas un pasillo que pues también después de un tiempo, no muchos años atrás. comencé a investigar las músicas colombianas.

00:49:09.386 --> 00:49:21.446

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Llevo años con investigándolas, pero pero no, no tantos años, o sea, puede ser como unos 13, 14 años atrás que comencé a investigarlas.

También está invadida de, por decirlo así.

De aproximaciones cromáticas. Y eso no es del jazz, ¿me entiendes? O sea, eso no es que del jazz lo hayan sacado, eso lo sacaron de la música como tal.

00:49:39.376 --> 00:49:50.926

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

El jazz tiene elementos que se abordan de allá en ese espacio, pero eso viene de la

música como tal, entonces el ritmo. Si lo comprendes y lo estudias para llegar a un fin a esas notas objetivo te va a hacer sonar muy sólido dentro de cualquier contexto improvisativo que quieras abordar.

00:50:07.236 --> 00:50:28.546

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

El ritmo, el ritmo, el ritmo es clave si estás en un determinado pulso del compás, tú tocas una nota, una nota del acorde, pero estás fuera de los tiempos fuertes, pues no va a sonar tan estable como estando en el tiempo fuerte. Y si a ese tiempo fuerte le añades aproximaciones cromáticas. Te va a sonar mucho más interesante y eso es lo que es aplicar en un pasillo.

00:50:40.266 --> 00:50:41.106

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Que complique.

00:50:43.176 --> 00:50:47.876

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

No, no, no, no es complicado, es una cuestión de entendimiento que no es difícil.

Hago un ejemplo, si tú digamos que estamos en un do mayor.

Y tú en el cuarto pulso 123 y en la segunda Corchea 123.

Y pa-pa, le haces una aproximación cromática a una nota objetivo del Do mayor, o sea, al

do o al mi, o al sol o al sí. Hablando de una de un acorde cuartal.

Va a sonar en un tiempo muy estable.

00:51:21.816 --> 00:51:38.896

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

¿123 y pa-pa tienes, pero si lo haces en el segundo, en el segundo pulso, 123, un pa-pa suenas fuera de sí, me entiendes? 1231 Pa-pa.

No, no suenas en el tiempo fuerte de pulso.

Entonces no te no te hace sonar, no te da como la sensación de estar acorde, te hace sonar un poco más diferente.

00:51:52.246 --> 00:51:53.806

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Ajá, entiendo.

00:51:54.276 --> 00:51:59.916

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Entonces tienes cuatro notas para elegir, para hacer esa aproximación cromática, o sea, tienes el do o tienes el mi.

Lo que más van a sonar dentro de la corte, tú ya sabes que es la tercera y la séptima, la quinta, pues es también una posibilidad.

Y la y la tónica también, pero lo que dibuja completamente la tercera y la séptima, la

tercera, porque es la que determina si en un acuerdo es mayor o menor o la categoría del acorde. La séptima también tiene esa sensación, pero la quinta de pronto, no tanto la.

00:52:25.476 --> 00:52:35.456

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Tónica. También te digo, lo va a dibujar, pero si estás con un bajista, quizás él te va a tocar tónica generalmente entonces Pues para que te vas allá.

00:52:36.966 --> 00:52:43.926

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Entiendo profe, sumercé ¿qué opinión tiene sobre los licks?

00:52:48.086 --> 00:52:49.886

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Fíjate que. este semestre más que todos, pues estoy incentivando un montón como estudiar licks a los estudiantes, pero fíjate que libros de licks hay un montón, ¿no?

00:53:03.156 --> 00:53:06.566

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Eso es lo que hay, sí.

00:53:03.286 --> 00:53:13.866

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Eso es lo que hay y de todos lados ¿no? Entonces me parece que si lo entiendes desde 2 puntos se me ocurre ahorita 2 puntos de vista son útiles.

Si dar los licks para adquirir algo tienes que si tienes un enfoque tienes. Tienes que estudiar algo para conseguir algo.

Entonces, puede ser que un lick ofrezca un avance técnico... puede ser.

00:53:32.166 --> 00:53:43.876

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

pero si no comprendes el lick, no estás haciendo mucho, solo estás memorizando algo y ya y lo transportas a otro lado y ya. Pero si analizas el lick, es lo que te va a servir en realidad.

Entonces los licks pueden ser útiles si los analizas, si no los analizas, en realidad no sirven tanto. Puedes conseguir cosas, pero no sirven tanto.

00:53:54.136 --> 00:54:01.736

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Sirves, te estás copiando de algo y estás dejando más material del que te puede servir.

Ahora me voy a lo a la segunda parte que te decía, les estoy incentivando, tú ya sabes que tenemos muchos libros de licks que venden que hay en el mercado y que son muy fáciles de o descargar o lo que sea, o en Youtube, eso es. lo que hay. ¿Que es lo que hace esta gente que vende estos y hace estos libros de licks,? se escucha. Estoy hablando del contexto jazzero, ¿no? También en el rock seguramente también puede acercarse, simplemente lo que hacen es transcribirse Charlie Parker.

00:54:36.276 --> 00:55:00.286

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

bueno, yo qué sé, Sony Rolling. En fin, se lo transcriben. Hacen la tarea de bueno. Esto surgió en este en 1,2,5,1. Hacen un glosario de licks, o sea, 50 licks. Luego publican el libro y lo venden, entonces ellos aprendieron y uno va y.

Lo saca y no los analiza, entonces no está haciendo solo. compró un libro y está.

Está llegando a algo lejano, pero no en el punto que lo necesitas.

00:55:10.686 --> 00:55:14.436

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

(27) Entonces lo que yo les estoy diciendo a los estudiantes es la transcripción.

Es la reina de todos. Entonces, cuando tú transcribes, no necesitas transcribir todo un solo. En realidad, todo el solo puede servir para varios elementos, según el solo tú puedes transcribir un solo para conseguir afianzar el ritmo [\(27 fin\)](#) ¿cómo suena la corchea swing? ¿Entonces qué qué haces?, te vas o si no lo sabes, entonces preguntas a alguien, recomiéndeme una ¿Qué puedo transcribir entonces que sea para el ritmo? Entonces el ritmo para gente que toque, como muy marcada la corchea swing.

00:55:36.166 --> 00:55:36.246

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Mhm.

00:55:53.596 --> 00:55:56.716

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Entonces ahí puede servir. Para eso puede servir para. Digamos algunos que toquen muy, muy en Estado triádico y en Estado de arpegios entonces te sirve para abordar ese tema, digamos en el Bebop que toque mucho aproximaciones cromáticas y bordaduras. Entonces te puede servir. Hay muchas temáticas para bordar, pero bueno, a lo que voy es que tú puedes sacar un fragmento de 2 frases, 3 frases en un 1,2,5,1, ese fragmento que digamos que sean 3 compases, entonces en cada Compás, ¿cuántas corcheas caben?

00:56:38.976 --> 00:56:40.336

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

¿Son dos compases?

00:56:40.806 --> 00:56:46.236

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

¿en un compás caben en 8 corcheas verdad? Entonces, si son 3 compases

00:56:48.146 --> 00:56:49.466

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

3 por 8, 24

00:56:50.206 --> 00:57:02.926

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

24 notas que te vas a sacar. Digamos que sea un solo que, pues eso no pasa, ¿no? que sea un solo, que no pare de tocar corcheas, pues tampoco es que pase tan así, pero en esas 24 notas.

Si tú las analizas, está haciendo en en este....

Digamos que estamos haciendo 1,2,5,1 si analizas y si ese 2,5,1 digamos que fuera do mayor re Menor 7 sol 7 si analizas, qué está haciendo para dibujar ese re menor

00:57:25.816 --> 00:57:29.386

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

y Luego, cómo pasa el sol 7 y luego, cómo pasa el do mayor

00:57:29.386 --> 00:57:34.986

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Ese es el mejor Lick que te puedes sacar en tu vida porque tienes analizado qué hizo Tienes analizado una forma estilística y es la mejor manera de robarse un Lick. Luego de eso, la idea es transportarlo a los 12 tonos, sólo esos esas noticas digamos que no fueran tantas que sean 16 noticas o algo así, lo transportas en dos espacios, a todo el diapasón eso te va a dar mucho más. Que 20 Licks que te haya sacado (28) y ¿cómo desarrollas la improvisación? Pues simplemente a veces alargas el tiempo, acortas el tiempo, añades alguna cosa al lick que aprendiste, o simplemente reduces y tocas. [\(28 fin\)](#)

00:58:20.236 --> 00:58:40.396

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Eso es pura creatividad, no haces tanto y le añades algo tuyo. O le o le añades más de lo que aprendiste y en otro momento de tanto repetir, un profe mío que se llama....

español que yo tomé un curso con él, Javier Chacón

No, no, no, no es de apellido Chacón, pero bueno, bueno, él decía que tenía, él Estudió con Barry Harris entonces

00:58:56.396 --> 00:59:01.686

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

(29) En algún momento decía que en una charla estaba un man completamente obsesionado. Transcribiendo a alguien, no sé, no sé a quién, no sé si era Bill Evans lo transfirió y transfirió, pero, pero así impecablemente, bien y todo.

Y en un, en un toque, en un en una jam, en un, en un toque, algo así. Pero eso que le dio durísimo, lo dejó de tocar después y en un día estaban tocando y le comenzaron a salir unas frases increíbles y al final alguien le dijo

00:59:31.236 --> 00:59:51.246

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

oiga, pero estaba improvisando hoy de manera diferente. Si alguien grabó la capturó el audio de ese concierto, él dijo, sí, yo me sentí cómoda y tocando un fraseo diferente, pero no entiendo que las, la verdad. No entiendo que sé que estaba diferente, pero no entiendo que.

00:59:51.236 --> 00:59:53.736

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Después es esa persona, le prestó el audio.

Y cuando lo analizó en eran puras frases de dilemas, que no, que no, no tenía, no las tenía. No, no estaba pensando que las estaba haciendo, pero que le estaban saliendo solas. [\(29 fin\)](#)

01:00:10.626 --> 01:00:13.226

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Imagínate entonces la madre de todas es la transcripción.

Definitivamente el escuchar.

01:00:18.916 --> 01:00:19.076

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Tremendo ese caso

01:00:19.856 --> 01:00:21.136

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Sí, sí, chévere.

01:00:24.436 --> 01:00:36.036

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Digamos profe, cuando usted dentro de la improvisación quizá intente implementar recursos rítmicos que puedan resultar un poco más complejos.

01:00:36.816 --> 01:00:44.056

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Como.... no sé, digamos, permutación, como no sé, contratiempos esas cosas.
sumercé qué aproximación Hace con con respecto a ello, o sea, digamos que es algo
muy planificado o hay como una práctica previa, digamos como lo que sumercé me
decía ahorita de la interiorización del lenguaje de músico concreto,

01:01:11.306 --> 01:01:22.626

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

No sé qué como qué ayudaría en ese punto de quizá ser rítmicamente más, digamos,
enriquecer un poco más rítmicamente la cuestión.

01:01:28.746 --> 01:01:29.146

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Bueno. rítmicamente... bueno

(30) yo me acuerdo que una vez en un libro que yo no me acuerdo cuál sería el libro que
leí, un man que no le gustaba el Jazz decía: es que dicen que improvisan pero eso no
improvisan nada, eso ya lo habían estudiado. En realidad, ¡sí! ya se había estudiado
muchísimo antes de llegar a la improvisación.

Pero el momento en que tú tocas es espontáneo definitivamente... sí, tú ya estudiaste
escalas y estudiaste arpegios y estudiaste ritmo, Y cómo aplicarlo y un montón de

recursos, ¿no? de lenguaje. Pero el momento, es impredecible, es impredecible, [\(30 fin\)](#)
entonces me dices, bueno, y qué, rítmicamente ¿Cómo aplica? en otro momento,

01:02:19.626 --> 01:02:25.786

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

seguramente estudié como dentro de la subdivisión, si estamos pensando en la subdivisión de corcheas entrar en el primer pulso en el en la segunda corchea del primer pulso. O sea, el enfoque del estudio fue entrar en la segunda corchea del segundo, si el si, pulso es este.

ta, ta, ta, ta, ta. Entonces entraré en el en el segundo pulso del de perdón en la segunda corchea del primer pulso a.

Y a eso le voy a añadir alguna alguna figura rítmica

01:02:59.756 --> 01:03:20.076

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Pa-ra PA, no sé para PA -ra- pa ese estudio lo puedo utilizar como algo melódico.

Entonces, a lo que voy a decir con respecto a eso, bueno, digamos eso en el primer pulso, luego, en el segundo pulso, estudiar y entrar en el segundo pulso, en negras, en la primera corchea, perdón y luego, en la segunda corchea lo mismo en el tercero y en el cuarto.

Eso se llama subdivisión, estudiar la subdivisión. Listo ya tengo corcheas después de estudiar con tresillos, luego, cuando ya tiene los tresillos de estudiar con semicorcheas y

entrar en lo mismo en Semicorcheas tienes cuatro posibilidades para entrar en el primer pulso, cuatro posibilidades para entrar en el segundo

01:03:44.116 --> 01:04:04.076

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Y así, (31) entonces esas vainas ya en en el momento espontáneo de la improvisación se consiguen es pensando en algo melódico ya no pensar en algo rítmico, sino en algo melódico que tenga que ver con ese ritmo, pero más desde la melodía.

01:04:05.376 --> 01:04:05.496

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Ajá.

01:04:05.856 --> 01:04:08.976

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Recuerda que todo es todo, se canta, todo se canta. [\(31 fin\)](#)

Entonces esa melodía (32) se trata de que sea una pregunta, ¿no? para que después tenga otra pregunta y después pueda ser respondida. Eso más que ese pensamiento más de tratar de comenzar un diálogo es lo que más en lo que más pienso cuando improviso. Yo ya no pienso en que si puedo comenzar en el cuarto pulso en el tercero eso se estudió ya eso ya está implícito. Cuando lo estudiaste, eso ya no se piensa. Si no piensas es en hacer construir una melodía espontánea. Que pueda comenzar a desarrollar. [\(32](#)

[fin](#)) No sé si tú supiste que una vez en un concierto de John Scofield

Sí, creo que fue aquí en jazz al parque. Sí, creo que fue eso.

01:05:02.916 --> 01:05:11.036

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Fue en jazz al parque, sonó un celular cuando él estaba improvisando y no al principio del tema no sé si te contaron esa historia.

Ese tipo de tarara tirarara tara ta ta raaa.

01:05:17.316 --> 01:05:19.276

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

¡tan! el oído activado siempre.

entonces, te cuento algo que me que me pasó Pero lástima, no quedó. O de pronto sí quedó grabado Creo que sí.

Entonces él escuchó esa melodía, la copió inmediatamente en su improvisación y luego le hace una cuestión de respuestas, lo cambia de tono, lo cambia de escala le hace 1000 cosas, le hace aproximaciones y eso fue todo el solo que se hizo, o sea, algo impresionante, algo increíble. A mí lo que me pasó una vez fue que estábamos en un concierto con ruta 3 en un festival ahí dónde

01:06:01.196 --> 01:06:04.726

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Se me olvidó de dónde aquí, cerquita de Bogotá.

Y yo comencé la improvisación, no, mentira no era la improvisación, era el intro, pero el intro era, es como una percusión libre.

Y escuché un perrito ladrar.

01:06:20.146 --> 01:06:42.996

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Y en inmediatez que apenas yo escucho el perrito le, no sé, conseguí el mismo tono y era preciso servía dentro del tema y comencé a replicarlo ahí el mismo. El mismo patrón rítmico. Y eso fue un disfrute. Porque pues eso, esa espontaneidad, es lo que lo hace uno. disfrutar un montón, la música ¿no? Y entonces después, ahí Y repetí. O sea, seguramente me copie de ese de eso de John Scofield, aún más burdamente seguramente, pero eso nos hizo disfrutar un montón, porque después siguió el solo de bajo también le hizo el mismo motivo Rítmico. Me entiendes, todo el escucha.

01:07:06.436 --> 01:07:11.356

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Después se replica, pero claro, lo tienes que estudiar un poquito para que después pueda salir fácilmente.

(33) No puedes obligarlo a que salga, no puedes obligarlo y a las malas no. Tienes que estudiarlo tranquilamente, así como te dije lo del solo de Bill Evans lo estudié un

montón. Primero, después lo olvido y le salía si lo estudias te va a salir en algún momento te va salir. [\(33 fin\)](#)

01:07:33.876 --> 01:07:46.476

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Sumercé puede pensar en un enfoque que quizá diga ¡no! esto no me sirvió un carajos o definitivamente por aquí no es.

01:07:51.856 --> 01:07:54.896

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Siempre no, no es que no diga que no me sirvió.

Sino que me cuesta, por ejemplo cuando se habla de (34) licks, me cuesta mucho, mucho memorizarlos y quedarlos y dejarlos definitivamente en mi memoria porque eso se me olvidan después. [\(34 fin\)](#)

01:08:02.026 --> 01:08:02.146

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Ajá.

01:08:10.796 --> 01:08:16.996

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Entonces yo soy un poco..... me aburre un poco lo de estudiarme ya los licks como tal. Y no, no me no, para mí eso no, no. Si no tiene una manera de estudiar, o sea, o sea, un desarrollo.

01:08:29.116 --> 01:08:38.696

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

No, no, no siento que me sirvan, pero estoy hablando del lenguaje de jazz. ¿No? Ojo porque de pronto en el rock si son muy interesantes porque uno porque uno ahí aplica ciertas escalas que ahí las aprendió y que es la manera de aplicarlas.

01:08:48.796 --> 01:08:56.676

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Otros enfoques yo De hecho ahorita estoy estudiándome, hablando mal de los licks y Ahorita estoy estudiando licks, mira. Estoy estudiándome.

Un libro de Martín, un video de Martín Miller que recién todos los dos lick de esos. Pero me parece interesante que si estoy, si estoy estudiando como lo pensó ¿Cómo? ¿Cómo está moviéndose este lick? ¿A ver, para qué me sirve a mí entonces? Digamos que.

01:09:15.516 --> 01:09:33.866

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Pues eso es más para guitarra rock. Yo no toco tanto guitarra rock, pero pero si lo saco del de ese contexto, me sirve completamente para lo que quiera tocar. Entonces, repito, si lo si lo desglosas de verdad, bien, o sea, cómo puedo utilizar esto con un Lick.

01:09:35.256 --> 01:09:39.256

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Tú lo puedes, tú lo puedes aprovechar de 1000 maneras, pero, pero pensándolo bien, ¿no? desarrollando la creatividad ese es el foco, la creatividad.

01:09:46.076 --> 01:10:02.076

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

(35) No te quedes solamente con este es Lick. Esto me lo aprendo y ya, ya lo saqué a la velocidad que lo toca este man y ya, soy duro porque ya me lo saqué y eso está bien, pero también ese algo más es bueno ¿cómo lo aplico de

Pronto en otro espacio? ya con eso, ahí ya estás teniendo un terreno que es donde estás ganando, estás abonando de verdad. [\(35 fin\)](#) Que te sirve.

01:10:09.546 --> 01:10:09.626

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Mhm.

01:10:15.656 --> 01:10:16.856

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

ya casi acabando, profe.

01:10:17.506 --> 01:10:18.066

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

tranquí, tranqui.

01:10:18.936 --> 01:10:24.576

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

¿Qué elementos sumercé creería que deberían reforzarse en la enseñanza del ritmo como tal?

01:10:26.656 --> 01:10:30.336

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Pues son también un poco guiado a mejorar la capacidad en la improvisación.

01:10:32.906 --> 01:10:34.826

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

¿Deberían enseñarse en la Academia de pronto?

01:10:35.996 --> 01:10:36.956

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Sí puede ser.

01:10:38.786 --> 01:10:55.866

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Sabes que ya que nosotros tenemos tanta riqueza en en en Colombia, deberían enseñarse más Basándose en las músicas colombianas, ciento por ciento seguro. Yo desde que comencé a escuchar. las músicas colombianas en serio

01:11:01.186 --> 01:11:01.266

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Mhm.

01:11:03.846 --> 01:11:08.886

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Me asombra cada vez un montón. Las posibilidades en las músicas colombianas tienes:

Ritmos binarios, ritmos ternarios.

Está el Pacífico y de ahí hay una mano de información a la lata, si te quieres ir al latín, si

te quieres ir por el lado de la música Llanera a la Cumbia, eso es una mano de

información, la verdad. dos medios para cuando uno hace cumbia en.

2/2

01:11:33.106 --> 01:11:52.516

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Eso es una mano de información, la berraca, que si uno estudiara eso se las facilitaría mucho más otras cosas. Tocar el tambor en el maracón en esto ahí ya estás, en si si lo entiendes, está sacando información y estás interiorizándola y después te va a facilitar otras vainas.

De pronto se me ocurrió ahorita que yo, cuando era como un poco chiquito de adolescente, también en esa época lo que más se anhelaba era bailar con 3 hermanas, entonces a mí lo yo aprendí a bailar y ellas y yo bailaba con ellas Y sin.

01:12:15.196 --> 01:12:19.086

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

O sea, ya con tías y cosas así, no.

(37) Entonces, el sentir el ritmo también es clave, Qué hace cuando uno cuando baila, pues hacer el metrólogo de la cosa, ser el el metrónomo y alguna división del del del bit que de un merengue y Eso es el pulso está sacando el pulso ¿verdad? [\(37 fin\)](#)

Entonces esas partes digamos de cuando tú tocas en.

Te involucras y de pronto, en no sé, digamos en en una chirimía o no en currulao o en algo de la cumbia están pasando un montón de contextos dentro de los instrumentos de percusión que estamos hablando de ritmo de contratiempos, que es si uno lo siente así después cuando lo toca, pues se le facilita entonces hablar de fortalecer la Academia.

01:13:10.706 --> 01:13:16.666

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Yo le pondría, vamos a aprender músicas como lo hacen en Brasil, por eso son tan tan ricos en el ritmo.

(38) Ellos primero aprenden su folklore y luego aprenden otras cosas, pero primero su folklore entienda bien su folklore, que aquí hay cosas en elementos importantes y luego nos vamos para otras cosas. Y fíjate que es tan importante que uno de los ritmos, cuando uno aprende dentro de un contexto de músicas modernas es de la samba no, o el bossa Nova, aunque sea. [\(38 fin\)](#)

01:13:41.466 --> 01:13:47.466

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Tú en algún momento me creo que fuiste tú que me preguntó usted ¿de dónde saca, de

dónde saca esos?

En en taller que hicimos. De dónde saca esas cosas de samba y esa vaina, de dónde la sacó y yo en ese momento no me acordaba, pero después sí me acordé, dije, no le dije eso porque no me acordé en el momento. Un guitarrista gringo que se fue para el Brasil

01:14:02.826 --> 01:14:08.516

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

se llama Lee Ritenour y se fue para... le ritenour se escribe.

01:14:04.936 --> 01:14:05.336

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

ahhh ya, ya, ya. Sí, lo conozco.

01:14:10.576 --> 01:14:20.056

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Ah, de creo que te había hablado de ese. Se fue para para Brasil y de allá, le sacó una mano de información tremenda y si tú lo ves tocando uufff

En la estabilidad rítmica de ese man cuando el man también tiene discos como medio poperos, jazz uff, es tremendo. Y mira que pienso que ese fortalecimiento de esas músicas le ayudó y vuelve a repetir, ¿por qué no aprenderse un currulao acá?

01:14:43.266 --> 01:14:57.346

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Aprenderse el contexto, bueno, qué hace la tambora, ¿qué hace esto? ¿Qué hace esto

después? Te vas al instrumento y seguro te va a ir mucho mejor porque ya lo bailaste, ya lo sentiste, la música toca sentirla.

01:14:58.656 --> 01:15:02.076

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Incluso por te diría que de ámbitos como el solfeo.

Como más el entrenamiento auditivo, pues sería muy enriquecedor todo este.

Todos estos estilos así, colombianos, toda esta cuestión.

01:15:19.586 --> 01:15:22.386

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Sí, yo yo creo que sí. Yo creo que sí.

01:15:25.366 --> 01:15:33.046

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Bueno, profe, yo o sea, eran varias preguntas, pero sumercé dentro de todo las fue respondiendo.

01:15:32.206 --> 01:15:38.026

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Es que le estoy contestando sin preguntar, sin que me preguntaras, ja, ja, ja.

01:15:38.556 --> 01:15:40.796

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

¿Hay algo más, profe, que le gustaría agregar?

01:15:44.386 --> 01:15:52.606

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Uy, no, no, no, no sé de qué, no sé qué pueda decirte que puedo decir, por ejemplo, ese disco que que salió ahí.

01:15:54.266 --> 01:16:10.336

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

lo de ruta 3. Para mí es uno de, pues tú sabes que también tocan en el quinteto y toco tango ahí, ¿no? Mira que en el tango es al revés, ¿no? En el tango se siente para que suene a tango, se tiene que sentir el pulso 1 y 3 ta, ta, ta

01:16:11.586 --> 01:16:17.276

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

y en el jazz ta, ta, ta, ta.

01:16:16.756 --> 01:16:17.396

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Sí.

01:16:19.256 --> 01:16:22.256

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Es al revés, un poco, pero.

Ahora lo a lo que iba yo.

01:16:27.026 --> 01:16:39.746

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Son códigos, cada música tiene un código, el tango tiene ese código y si tú lo respetas, va comienza a sonar a tango. el jazz tiene un código que, si tú cómo lo comprendes y lo interiorizas, también te comienza a sonar y todo en la vida es así.

¿No? entonces, en ese disco que te digo es o la reunión de un montón de información que yo he tenido por años ahora no es mi disco, no?

01:16:53.826 --> 01:16:59.986

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Es es el disco que tenemos los 3, no es mi disco ni nada de eso, yo no soy el ahí.

El dueño del proyecto si no soy parte del proyecto, entonces es la reunión de todo lo que he aprendido en los años, porque hay, hay, hay momentos, jazzeros. Hay momentos de músicas colombianas.

Hay improvisación, hay chord melodys, hay cosas simples, hay sonoridades.

01:17:25.706 --> 01:17:40.666

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Hay empalmes de un de, quizás de funk con o de drum and bass,, con una cumbia, entonces esa, esa, ese resultado, es la suma de un montón de años de comprensión, de cosas.

De de músicas, sí, lo último que te quiero decir, por ejemplo.

01:17:48.236 --> 01:18:01.866

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Una de las cosas que que, por decirlo así que a mí me duele no haber explorado antes, es no haberme involucrado más en las músicas colombianas desde mucho antes.

¿por qué?

creo que a mí, quién me hizo clic para comenzar a explorarlas más. Fueron dos grupos que fueron palos y cuerdas.

01:18:15.826 --> 01:18:17.866

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Y ensamble sin Sonte se llama.

01:18:20.296 --> 01:18:21.576

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Palos y cuerdas

01:18:21.516 --> 01:18:25.996

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Palos y cuerdas y ensamble sinsonte Palos y cuerdas yo comprendí un montón de cosas.

Yo creía que las músicas colombianas eran pueblito viejo, digamos sí, y eso no me parecía tan interesante.

01:18:37.706 --> 01:19:00.416

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Pero escucharlos a ellos tocar, ellos extrajeron todo, toda la médula de los pasillos. de las músicas andinas colombianas y después de de hacer toda esa tarea comenzaron a componer y todo eso de esas células están ahí dentro, pero con unas armonías más modernas.

01:19:05.846 --> 01:19:18.866

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Yo dije, Uy, esto está, además armonías modernas, muy bonitas, muy interesantes, muy musicales Y por eso son quienes son admiración completa y por ejemplo, Ensamble sin Sonte.

01:19:20.096 --> 01:19:27.656

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Estoy diciendo dos de los que a mí me hicieron click pero no significa, o sea, hay un montón de lo anterior que también es valiosísimo.

01:19:29.766 --> 01:19:42.906

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Porque fue como escuchar dream Theater tal cual de interés y tocando porros de repente, vallenato de repente, una sección de miles de músicas.

01:19:44.386 --> 01:19:57.416

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Que ¿esto se puede? hijuepucha que berraquera ¿esto se vale?, digamos ¿esto se vale?,

interesantísimo, y eso dos, fueron los que me hicieron clic a mí para comenzar a decir,
noooo

01:19:59.016 --> 01:20:11.096

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Hay que hacer esto, es nuestra música. fíjate que los gringos salen a viajar por todo el mundo, cuando estamos hablando de música, exponiendo, tocando jazz y tocando rock.

01:20:11.136 --> 01:20:24.606

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Bueno, claro, otras músicas, pero eso es un folclor, ¿no? el jazz y el rock y nosotros ir a tocarle a ellos, pues es como raro. Ellos se lo inventaron y nosotros y nosotros lo estamos replicando.

01:20:24.646 --> 01:20:40.026

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

No, no significa que no se pueda, claro que sí, está bien, no, pero nosotros lo exótico para el mundo es la música que tenemos nosotros, no la que ya hicieron ellos, por eso ir a tocar tango en donde hicieron el tango, pues es raro.

01:20:41.096 --> 01:20:47.696

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Si vamos a tocar música, pasillos donde donde no lo conocen, eso es interesante.

01:20:50.186 --> 01:20:51.666

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Entonces eso es lo que hay que hacer.

01:20:53.596 --> 01:20:54.436

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Muy chévere, profe.

01:20:55.776 --> 01:20:58.216

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

fan de ruta 3.

01:20:59.376 --> 01:21:00.656

FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ

Gracias, gracias Rafa.

01:21:01.876 --> 01:21:15.556

RAFAEL DE JESUS ANDRADE ARAGON

Bueno, pero entonces, pues sí, gracias, yo creo que ya hasta acá lo dejamos

3.2 Entrevista a Richard Narváez

Rafael Andrade

Entonces, profe, eh... pues en estos momentos estoy grabando. Lo primero sería un consentimiento. Entonces-

Richard Narváez

Tranquilo. Tranquilo, con mucho gusto, dale.

Rafael Andrade

Lo leo ahí como para que quede en video, profe. Eeh. Entonces, la pregunta es: eh, ¿usted, profe, me autoriza a grabar esta entrevista? Eh, el único uso que yo le voy a dar es meramente académico. Y, pues como tal, va a quedar un link en el repositorio de la Universidad Pedagógica Nacional y quizá, pues va a quedar, eh, alojado en un canal de YouTube como video privado. Ese es todo el uso que yo le voy a dar.

Richard Narváez

Ok, ok. Es, es tu uso básicamente para, para tu trabajo, enfocado hacia tu trabajo de grado, ¿cierto?

Rafael Andrade

Sí, señor.

Richard Narváez

Entonces, como que... Ok, no, no, no hay ningún inconveniente, me parece genial. O sea, confío plenamente en tu palabra. O sea, estamos entre colegas y todo, pues... E-e-eso tú sabes que eso es un poquito delicado porque a veces, por ejemplo, yo he hecho talleres y de pronto los veo en YouTube, ¿no? Sin, sin autorización. ¿Sí me entiendes? Entonces, como que bueno, está bien. Eh, pero cheverísimo. Gracias por aclararme eso y, no, con todo el gusto. Dale, Rafael.

Rafael Andrade

Sí, profe, tranquilo. Yo meramente es- Lo que es, profe. a usted, profe. Entonces, pues a mí me gustaría arrancar, profe, una pregunta que ya sé que la han hecho un millón de veces. Pero que igual me toca volverla a hacer, profe, porque, eh, pues me da contexto. Mmm, me gustaría saber, sumercé, cómo empieza en, en la música, por qué, en qué instrumento...

Richard Narváez

Ok, ok. Gracias. Bueno, pues, pues mira, yo empecé super-super temprano a estudiar música. Empecé a los siete años a estudiar música. Eh... eh... Ya como... Empecé como tocando un poquito de guitarra, eh, pero a la par de todo eso, eh, yo tomaba clases de gramática y, y, y todo.

O sea, siempre como la, la formación primaria de la música fue como, como tocando mucho, tocando mucho, pero a la vez también siendo bastante consecuente con la parte teórica de la música. Es decir, no, no esa teoría de alguna manera como aburrida, sino una teoría realmente que me permitía como entender un poco más, ¿no?, la música. Entonces, yo empecé con eso. Empecé... Eh...(25) Vengo de una familia muy, muy musical. Eh... Primos cantantes, eh... gente, gente muy, muy, realmente muy buenos músicos. Y yo estuve rodeado como de, de esa parte, ¿no? Eh, mucha música... Escuchando mucho tipo de boleros, armonías de boleros, ¿no? [\(25 fin\)](#)

Desde muy, desde muy joven. Entonces, como que empecé a, a tener mucha inquietud por ese lado armónico también. Muchísimo, ¿no? Y, eh, la parte del rock. Yo me formé mucho sobre el rock inicialmente. Yo tomé el jazz un poco más adelante. Entonces, eh, en la primera etapa, es decir, yo, mmm, más o menos como a los doce años, ya venía, ya venía tomando clases de piano también, de armonía un poquito, y (26) yo descubrí a Steve Lukather, al guitarrista de Toto. Entonces, eh, y escuché y a la par descubrí a Michael, Michael Landau, que es un guitarrista cesionista. Y ellos para mí fueron los que iniciaron como todo este cuento de la guitarra eléctrica. [\(26 fin\)](#)

Yo me he enfocado super en la guitarra eléctrica durante toda la vida, aunque también fui músico clásico. Yo estudié guitarra clásica, hice el programa de guitarra clásica también, pero a la par hice la carrera de jazz. O sea, hice como, como, como dos carreras, mmm, como a la par, ¿no? Pero siempre como el tema del rock, también muchísimo rock, toqué mucho rock, eh, y estudié mucho jazz también. Muchos, muchos años estudiando jazz también. Entonces, eso, eso

como que da una... de alguna manera, como, como un producto final, por llamarlo así, ¿no?, de todas esas experiencias que tú has tenido, por ejemplo, de los boleros con la armonía, del rock con la parte melódica, del jazz con la parte armónica.

Entonces, se va, se va como, como... sí, teniendo un producto final, por decirlo así, aunque esto no es final, lógicamente. Pero sí, o sea, eres como producto de todo eso que, que, que tú has escuchado, ¿no?, desde tu niñez. Eh, mucha música argentina, mucha, mucho tango argentino, eh, muchos boleros, boleros. Eh, tengo familiares que cantan boleros increíble a nivel profesional. Entonces, todo eso también como que siento que eso también fue parte como de la influencia. Y, ah, ya como en la parte formativa, por decir, como te digo, estudié jazz también, formalmente lo estudié. He tomado clases, luego muchas clases con guitarristas, eh, estadounidenses.

He tenido la oportunidad de, de tomar clases increíbles con guitarristas top. Entonces, eso, eso fue como, como, como, como... Como también formativo, formativo todo el tiempo. Entonces, creo que toda la vida, mmm, he pasado en esto, es decir, no he hecho otra cosa sino música (risas) todo el tiempo y pues es una fortuna también, ¿no? Y eso es más o menos como, como, como a grandes ras-- rasgos, un poquito como la formación, ¿no? Sí he sido, o sea, sí-sí he tenido (1) una formación muy sólida a nivel teórico. Como te digo, yo vengo estudiando armonía desde muy joven, desde muy pelado, eh, estudiando mucha armonía y eso, eso es una de las cosas que sirven para el tema de improvisación, ¿sabes?

El entendimiento claro de la armonía, tanto a nivel teórico como a nivel auditivo, sobre todo a nivel auditivo. Yo creo que cuando tú despejas esa parte armónica en tu audición empiezas a improvisar mucho mejor, [\(1 fin\)](#) ¿no? No, no estoy hablando en este momento de fraseo ni de ritmo, sino del entendimiento del piso armónico, ¿no? Eso te da también un montón de, de, de recursos a nivel melódico. Eso es más o menos como, como, , como la formación que he tenido y

pues la experiencia de estar tocando, la experiencia de estar girando, de, de hacer muuuchas giras, de haber tocado con muchos músicos.

Eso también, pues, tú sabes que la música es interacción y he tenido la fortuna de tocar con muy buenos músicos, entonces ellos me han enseñado muchas cosas valiosas, ¿ves?

Entonces, también soy producto como de la experiencia y, y, y la, y la generosidad de otros. En ese sentido, ¿ves?

Rafael Andrade

Profe, deme un segundo, que sumercé alcanza a escuchar por allá a Romeo Santos. (risas)

Richard Narváez

Tranquilo.

Rafael Andrade

Lo tienen acá a todo volumen el vecino. (risas) Un segundito.

Richard Narváez

No te preocupes.

Richard Narváez

(música)

Rafael Andrade

Listo, ya con-con cerrar la ventana, ya no se oye. (risas)

Richard Narváez

Ya, está buenísimo, perfecto.

Richard Narváez

Entonces, más o menos eso, Rafael, como esa es como la idea de-del comienzo, ¿no? De la-- de la formación y todas estas cosas.

Rafael Andrade

Eso, sí. Eso es mera formalidad, profe, porque sumercé es medio legendario ya. (risas)

Richard Narváez

Sí, ya, ya, ya, ya voy para ese lado. Pues todavía no me las creo, pero, pero, pero, pues ahí estoy en proceso. Tú sabes que la música es... pues es de toda la vida, ¿no? A mí me ha tomado la vida entera poder moldear como un sonido, poder moldear un... una idea, ¿no? Respecto a la improvisación, a la construcción melódica. Eso me ha tomado mucho tiempo. Entonces, bueno, ahí voy en el camino. Es un tema de la-- eso es de toda la vida, sí.

Rafael Andrade

Vale, profe. Eh, como tal, sumercé, ¿en qué punto diría que se empieza a introducir la improvisación, pues, dentro de su proceso de formación, profe?

Richard Narváez

Bueno, eh, básicamente cuando yo empiezo a estudiar, eh, jazz, eh, a fondo. O sea, ya que me meto, es decir, a estudiar. Como te digo, siempre tuve un paralelo entre la música clásica, estudiando guitarra clásica, pero también guitarra eléctrica. Eh, e-en ese paralelo (2) empiezo a tener como esa necesidad de aprender a improvisar. Una parte, una parte super esencial, es decir, en la historia de la música todos los músicos han improvisado. Desde Bach en adelante, todos han improvisado. Entonces, a mí me parece que es, es que es una... no habilidad, sino un, un proceso formativo que todo músico debería hacer o que todos deberíamos hacer. [\(2 fin\)](#)

Tanto clásicos como populares, como músicos de jazz, todos. Eh, e-es un proceso, o sea, la creatividad es un proceso importantísimo en la identidad de un músico, ¿ves? (3) Si tú no creas o si tú no creas improvisaciones, por decirlo así, pues te estás perdiendo de una parte muy importante de la música. Entonces, la improvisación sí empecé a trabajar ya, em, primero como a nivel de construcción melódica. Es decir, cuando tú empiezas a aprender esa relación que existe entre los acordes y las melodías, ¿no? Entre lo triádico, la... los arpeggios, eh, los-- notas estructurales de cada uno de los acordes. [\(3 fin\)](#)

Cuando tú empiezas a identificar fundamentales, terceras, quintas, séptimas, por ejemplo, ¿no? Y empiezas a hacer cadenas, a, a unir, a unir melodías dentro de los cambios armónicos. Ahí yo-- yo siento que ahí fue que empezó como un poquito la improvisación. Yo empecé, mmm... (4) o sea, estudiando a dos personajes importantes cuando empecé a estudiar improvisación. Tres personajes importantes a nivel de jazz: Joe Pass, Pat Metheny y Mike Stern. Ellos tres, eh, fueron como los que-- con los cuales yo empecé como a, como a entender algunas cosas de improvisación, ¿no? Entonces, yo tomaba como de cada, de cada uno de ellos como ciertas fortalezas, creo. Por ejemplo, en el lado de Mike Stern, la parte de los *color tones*, que son como, como, bueno, las notas de color, pero también las notas estructurales de uno, tres, cinco, siete. [\(4 fin\)](#)

Es decir, de todas esas estructuras melódicas basadas en lo triádico y en los arpeggios. Ahí fue Mike Stern. Y e-empecé a entender cómo-- y, y, y estuve como en talleres con él. Entonces, como que se ratificó esa parte de, de, de aprender a tocar estructuralmente sobre la-- estructuralmente las melodías, sobre los cambios de los acordes, ¿no? Entendiendo sus fundamentales, terceras, cinco y séptimas. Esas son-- Ese fue como el comienzo. Y luego, por los lados de Pat Metheny, por ejemplo, eso mismo de notas estructurales, pero a partir de los acercamientos cromáticos hacia las notas fundamentales, que ese es otro punto importantísimo que ya, ya da pie como un poquito como al sonido del bebop, ¿no? O sea, como todos esos tipos cromáticos de melodías cromáticas. Entonces, eso fue como por, por los lados de Pat Metheny.

Y por los lados de Joe Pass, la parte de los chord melodies, eh, y la parte de la improvisación muy melódica, es decir, esa mezcla ya entre las notas estructurales más el bebop, ¿no? Entonces, los arpeggios, eeh, los arpeggios ascendentes con escalas bebop descendentes. Entonces, esa parte ya la empecé a entender como con Joe Pass. O sea, esos tres personajes fueron como los, los importantes. (28) Pero no sobra decirte que como la influencia mía también ha sido muy rockera, es decir, en el sentido-- o poniéndote como ese punto importante de Steve Lukather, entonces también como un desarrollo melódico y un tema de articulación, que eso es una cosa super importante en los guitarristas como Steve Lukather o Michael Landau, que son super melódicos, pero tienen un plus de articulación que les permite, pues tener más expresividad. [\(28 fin\)](#)

La articulación es lo que hace que-- lo que hace que esas notas simples suenen realmente bien, la forma como tú articulas esas notas. Entonces, esa, esa, esa es como la parte, diría, de, de los comienzos de improvisación. Pero fíjate que hay una coincidencia de todos ellos y es el estudio del acorde como tal. O sea, el estudio de las notas estructurales de, de, de los acordes. La

fundamental, tercera, cinco, siete, conduciendo, ¿no? Si yo estoy tocando, por ejemplo, cualquier standard, voy a-- voy a, voy a hacer algo aquí.

Richard Narváez

(suena guitarra)

Richard Narváez

Estoy tocando una, una cadena de, de, de acordes de All The Things You Are, la primera sección de All The Things-- entonces, las notas estructurales simplemente es eso. Ahí hice un solo tocando todas las notas estructurales, sea tercera, sea quinta, sea séptima, sea fundamental. Entonces aprendí esa parte, le di muchísimo a esa partecita. A mí me pareció que que está muy relacionada con el contexto melódico. Como yo vengo también de estudiar guitarristas muy melódicos como Steve Lukather, entonces eso sí me dio formación para aprender a encadenar melodías a partir de los acordes, ¿sabes? No simplemente como como entender una escala, ¿no? Uno normalmente cuando empieza a improvisación, ok, esta es la escala jónica de la bemol mayor, ¿no?

Y uno se agarra (guitarra) , ¿no? ¿Cierto? Bueno, que hace la escala de la bemol mayor, pero después dices bueno, y cómo improviso con la escala de la bemol mayor. Entonces yo siento que lo primero que uno debe es estudiar el acorde, es decir, que tú tengas esas 4 noticas del acorde 1, 3, 5, 7 super bien puestas y empezar realmente a conducir a partir de ahí (guitarra) . ¿No? Es decir, cada notica relacionada con el acorde es el fundamento de la melodía, bien. No quiero decir que las escalas estén mal, o sea, son buenísimas y hay que trabajarlas, pero entonces partí de esa par-- de esa sección, de esa manera de ver la música a partir de las estructurales, ¿no?

Como te digo, eso se lo copié a lo de Mike Stern, porque él trabaja mucho esa parte, y y desde ahí empecé como a desarrollar igual Joe Pass también lo hace. Entonces ahí fue como como también una mezcla extraña de Joe Pass, de Mike Stern, de Steve Lucater, de bueno, y después se fue expandiendo un poquito más a la complejidad a partir de Pat Metheny, ¿no? Ya empiezan a surgir líneas como, supongamos (guitarra) . Así como eso (guitarra) .

Rafael Andrade

Cromatismos.

Richard Narváez

Claro, cromáticos sobre lo triádico, ¿no? O sea (guitarra), estoy tocando una escala una tríada de fa, pero estoy metiendo muchos cromáticos (guitarra). Entonces, es otro tipo de sonido que es aparentemente un poquitico más avanzado, por llamarlo así, ¿no? Pero ya se empieza a formar esa parte cromática, pero a partir de lo triádico y del arpegio, ¿ves? O sea, como que esa fue la la la primera formación de la improvisación. Ahora, Rafael, yo te estoy hablando desde el punto de vista melódico.

¿Ves? Entonces, luego voy voy a hacer como un, un, una seccioncita de melódico, del concepto melódico y luego una parte rítmica que es que para mí es la más fundamental. Fíjate que estaba por decirte que es una gran investigación lo que tú estás haciendo, porque yo siento que los músicos deberíamos empezar por donde tú estás empezando. (risas)

Richard Narváez

Por la parte por la parte rítmica, porque ahora te vas a dar cuenta por qué es esta parte esta parte rítmica, ¿no? Entonces, este primer bloquecito, por decirlo así, es es muy informativo. Entonces, arpegios, notas estructurales de los arpegios, de los acordes y luego unos cromáticos

sobre eso, que empezó a dar como un poquito más de color a las líneas que tú estás trabajando, ¿no? Entonces, apa-- por ejemplo, estaba tocando mucho arpegios (guitarra) . ¿Sí? (guitarra) Son arpegios, arpegios, arpegios y esa es una forma de improvisar que realmente son las notas estructurales del acorde, fíjate, o sea, ese es ese es tu punto, ¿no? Bien, entonces luego lo que te decía, empecé a añadir como ciertos cromáticos (guitarra) . ¿No? (guitarra) Entonces, a esos arpegios ya empecé a (guitarra) ¿Ok? Ahí están los arpegios, pero tengo ya (guitarra) como ciertas notas de color que son los cromáticos, pero son las mismas notas estructurales, ¿ves?

Rafael Andrade

Una pregunta, profe.

Richard Narváez

Sí, dale, tranquilo.

Rafael Andrade

Sumercé dice que le influían mucho, pues en ese inicio del proceso Joe Pass.

Richard Narváez

Sí.

Rafael Andrade

Steve Lukather. Eh, ¿quién más era? Mike Stern.

Richard Narváez

Mike Stern, Michael Landau. Sí, más o menos, sí.

Rafael Andrade

Entonces, sumercé, ¿qué medio usaba o cómo un poco empieza a darse cuenta del lenguaje de de estas personas?

Richard Narváez

Ok, buenísimo, buenísima pregunta, Rafa. Mira, el hay-- yo siento, ¿no? Dentro de la idea que yo tengo de esto, yo siento que hay 2 lados, un lado teórico que está en muchos libros y hay unos libros que son extremadamente buenos y formativos. O sea, hay unos libros que yo considero que son buenos, hay otros libros que no considero que son tan buenos. Entonces, (8) hay un fundamento teórico por lo que hay que pasar, pero hay un punto mucho más importante de donde aparece la teoría y ese punto importante es la transcripción. [\(8 fin\)](#)

(9) La transcripción es el método tradicional de aprendizaje en el jazz o en cualquier otro género, ¿sabes? Porque, o sea, cuando tú transcribes y eres analítico de lo que transcribes, aprendes, mira, la teoría y, sobre todo, aprendes la articulación del músico que transcribes. Entonces, siento que haces un trabajo más completo cuando lo estás haciendo de esa manera, ¿ves? Entonces, la teoría fue muy importante para mí y ha sido muy importante, pero la transcripción ha sido mucho más importante. O sea, la transcripción me ha permitido-- ¿Tú te has dado cuenta? No sé, a nivel a nivel de formación musical, lo que más importa es que tú aprendas a partir de la experiencia y que tú lo vivas y que después lo teorices. [\(9 fin\)](#)

Fíjate esto tan importante, por ejemplo, yo estoy te voy a poner un ejemplo super sencillo. Me voy a aprender un acorde alterado, ¿ok? Un acorde alterado, mi 7 alterado, ¿no? Ok, lo toqué (guitarra) . Mi 7 alterado, ¿ok? Pero yo debo buscar dónde encuentro en la realidad ese acorde, es decir, dónde yo lo puedo oír en un contexto que funcione. ¿A mí qué me pasó? Me pasó al revés, porque yo he sido una persona que transcribo, me gusta transcribir muchísimo. Entonces, mira,

yo antes de saber que este era un acorde alterado, y te voy a mostrar, lo oía en en una canción de Jimi Hendrix, o sea (guitarra) . ¿Ok? Entonces tenía este acorde alt en la canción de Jimi Hendrix y ni siquiera sabía cómo se llamaba, hasta que yo empecé a aprender ya armonía y (guitarra) me di cuenta que (guitarra) que es un acorde alterado.

(10) Entonces, a mí me parece que descubrir la música tocándola y después teorizándola. Es uno de los caminos más formativos que existen. ¿Ves? Porque es la experiencia primero y después teorizar. Entonces, por eso te digo, son dos puntos importantes. Y esa experiencia te la da realmente la la transcripción. O sea, no hay otro método más importante que la transcripción. Ok, tú puedes deducir de la teoría muchas cosas, como te digo, pero la transcripción es demasiado formativo ¿sabes? O sea, es muy, muy formativo. [\(10 fin\)](#)

(11) Entonces yo a todo el mundo le digo teoricen mucho, pero transcriban mucho y luego teoricen, ¿no? Yo les pongo el ejemplo. O sea, cuando, o sea, yo estoy muy seguro que Parker sí estudió muchos libros, seguramente, pero la experiencia de Charlie Parker fue tocando, o sea, fue experimentando si las cosas que, que él quería tocar funcionaban realmente a nivel musical. ¿Ves? Entonces yo creo que la experiencia de tocar es es como lo que a ti te puede, te puede ayudar como a formarse, como un criterio y frente a eso, [\(11 fin\)](#) ¿no? Si me entiendes más o menos. O sea, ese ha sido como el método o por lo menos los dos métodos, pero yo sí le doy mucha importancia al tema de transcripción.

Rafael Andrade

Ahí en eso, profe, me surge otra pregunta que claro, obviamente pues yo ya. Yo ya tengo mi experiencia también, pero claro, pero quizás sea bueno como aclarar un punto que que yo incluso a veces noto en mis propios estudiantes, y es que lo que pasa es que hoy día. O sea, quizá uno de los puntos de, de transcribir justamente es llegar a ese punto de, de análisis que de bueno tener ya en el papel y ver y bueno, entonces acá va tal acorde hace tal progresión o no sé qué,

pero entonces ¿porque no? Porque no digamos ir directamente de ese punto del análisis en, digamos, en un mundo que hoy día ya conseguir transcripciones es algo muy sencillo.

Rafael Andrade

Claro.

Rafael Andrade

Es algo muy sencillo. Entonces porque no ir directamente a ese punto del análisis y en lugar de quizás sentarse a transcribir.

Richard Narváez

Es. Es que. ¿sabes qué pasa? Eso es. Eso es lo mismo. Eso es lo mismo que tocar con un backing track. El backing track no te escucha. Los que te escuchan son los músicos. Es exactamente lo mismo. La transcripción es un desarrollo auditivo, o sea, la transcripción. Es decir. Mira, yo no estoy en contra de las transcripciones en internet, pero he bajado muchas transcripciones que tienen unos errores garrafales. Uno. Y la otra es que la simple lectura de la transcripción no te da la articulación del músico. (12) Y la articulación del músico es el lenguaje más importante que tú puedes obtener para tu sonido. ¿Ves? entonces, por ejemplo [\(12 fin\)](#)

Claro, uno puede. Uno tiene todas las transcripciones en la red, pero no estás escuchando. Entonces la transcripción es un proceso de desarrollo auditivo. Es un proceso de desarrollo de la articulación y es un desarrollo también informativo, o sea informativo de la teoría. Entonces, a mí me parece que ahora, Rafael, hay que transcribir más. Este es el momento, porque hay demasiados. O sea, hay demasiadas facilidades que lo que están haciendo es bloquear eso que tú tienes que desarrollar. ¿Me hago entender? O sea, esos son desarrollos musicales que no se pueden pasar. O sea, la audición es algo que tú tienes que desarrollar como músico para entender la música. ¿Ves?

Entonces Claro. O sea, yo entiendo. Y ahora hay muchísimas facilidades, ¿no? Eh. Es decir, por ejemplo, yo coloco el I Real Book, el I Real, el I Real Pro, que es un, un, un una aplicación para para que donde tú puedas oír los los estándares y tocarlos en todas las tonalidades. Cuando tú lo haces, por ejemplo, solamente, bueno, okay, voy a pasar a esta en la menor, lo voy a pasar a sol menor, listo. Entonces lo único que hace es aplicar y pum, ya quedó todo formado en sol menor. Pero eso no te está enseñando a ti. Tú lo que tienes que hacer es pasarlo a Sol Menor. Tú entendiendo el desarrollo armónico a partir del oído. Si me entendiste, te voy a poner un ejemplo. Voy a hacer esto. Mira, supongamos que.(guitarra) Estoy tocando una sección de autumn leaves. O sea. Si. Ok, bueno, eso lo voy a hacer en sol menor (guitarra) Ok, Mi oído debe estar entrenado para tocar eso mismo en sol menor. Eso yo diría. No, pues lo pongo en el I Real, lo pongo en Sol menor y ya no me esfuerzo sino en leer do fa si mi re la re sol. Pero ese no es el. Ese no es el aprendizaje. El aprendizaje es a partir del oído, no que tú puedas tocar eso en cualquier tonalidad. ¿Sí? lo voy a hacer en la menor. No, ahí lo estoy tocando y estoy tocando lo mismo en la menor. Perdón.

Richard Narváez

Entonces. Ah. ¿Sabes qué va a pasar? Que se me va a acabar el tiempo en diez minuticos. Tú me puedes mandar el enlace por por, por por el WhatsApp también el tuyo. O sea, yo hacer una una. sesioncita a penas se acabe esta tú la haces desde allá y me mandas el enlace y yo me meto, ok?

Rafael Andrade

Sí, señor. Claro. Faltan nueve minutos.

Richard Narváez

Nueve minutos Sí, nueve minutitos y listo. Y seguimos fresco. Entonces eso es lo que yo digo. Las herramientas, Rafa, son muy buenas. Pero entonces hay que ir a lo primario. Es decir, la formación es tuya, ¿no? Los las aplicaciones y el software ya funcionan perfectamente, pero o a uno es que le toca aprender esas partecitas, ¿no? O sea, es es un poquito como más vivencial. Yo trato con todos los estudiantes de de de que sea muy vivencial y que sea muy práctico en la vida musical.

O sea, por ejemplo, esto de la esto de la transposición es algo que a ti te va a pasar cuando tocas con cantantes o con instrumentos de viento como el saxo, que tienes que transportar de alguna manera, ¿no? Entonces, si tu oído no está para esas funciones armónicas, pues se va a complicar un poquito la cosa. A eso, a eso es lo que yo voy. Sí, más o menos se resuelve un poquito la la idea.

Rafael Andrade

Sí, señor. Mmm. Entonces, profe, quizá creo que íbamos para allá. De hecho, antes de preguntar y es como ¿qué rol justamente ha tenido el ritmo? Pues como tal, dentro de su desarrollo como improvisador.

Richard Narváez

(29) Ok, ok. Mira, tengo tres conceptos respecto a fraseo y ritmo que trato de aplicarlos y trato de enseñarlos y y con ellos me he formado de alguna manera, la primera función, por ejemplo, eh, Son tres puntos sencillos. Mira el desarrollo de las figuras rítmicas es el primero. El desarrollo de las figuras rítmicas tradicionales, las que uno conoce negras, corcheas, tresillos, semicorcheas, seisillos, lo que tú quieras, esa primera, solidez en las estructuras, eh, en las figuras

rítmicas. Aprender a tocar muy bien esas figuras rítmicas fue como también tiene que ver mucho con el desarrollo del ritmo. [\(29 fin\)](#)

(33) La segunda es bien importante y es la, la relación de la cantidad de notas en una frase la cantidad de notas de una frase. ¿Okey? Y el tercer punto son los formatos rítmicos ya establecidos aplicados a las frases. Entonces, mira, la primera: figuras rítmicas, solidez en las figuras rítmicas. Segundo... Cantidad de notas de una frase. Y tercero, la parte de formatos rítmicos melódicos ya establecidos (pausa de dos segundos) . Esos tres son como tres fundamentos. De ellos se van a abrir como otras posibilidades, ¿no? Eeh, cuando, por ejemplo, hay un, hay un-- Cuando tú puedas, por ejemplo, trata de leer mucho algún libro de composición donde, donde te hable de la compresión y la elongación de las frases. [\(33 fin\)](#)

Es decir, cómo uno comprime a nivel rítmico una frase o cómo alarga a nivel rítmico una frase. Eso es bien chévere. La improvisación tiene que ver mucho con la composición, ¿sabes? O sea, hay, hay una relación muy fuerte entre esas dos áreas, ¿no? Entonces, por ejemplo, mira, lo primero que voy a hacer es empezar a trabajar, por ejemplo, las figuras rítmicas esenciales. Parece muy simple...

(en este punto, la llamada se cayó, por ello se retomó unos minutos más tarde)

(suena guitarra)

Richard Narváez

Bien, eso, eso es lo más simple, ¿sabes? Eso es lo más, eso es lo más elemental. Entonces, ya, ya te digo por qué empieza... (34) Por qué es importante hacer esto de las figuras rítmicas. Porque cuando tú vas construyendo un solo a nivel rítmico, tu solo tiene esos contenidos a nivel motivico. Es decir, tú tienes corcheas, tú tienes negras, tú tienes semicorcheas. Entonces, una de las cosas que es muy difícil es hacer que cada una de esas figuras rítmicas funcionen bien, ¿no? Eso es. Entonces, cuando ya tienes esta parte, por ejemplo, cuando ya-- o sea, aquí estoy en el

proceso solo de volverme muy sólido a nivel de las, de las figuras rítmicas relacionadas con el fraseo. Después de que tú haces eso, empiezas a hacer combinaciones entre las figuras. Por ejemplo... (guitarra) solo negras y corcheas. Entonces, haría como esto. (suena guitarra) ¿Ok? Es decir, si tú tocas un compás, un compás de negras, un compás de corcheas, no más. ¿Bien? Y luego sigo con la-- tocando las negras y mira... (guitarra) ¿Viste? Alterné la negra con el tresillo. Y luego, toco el último, por ejemplo, negra, dos, tres, cuatro... (guitarra) ¿Ok? Ese, ese es, ese es el principio, eh, el principio básico de todo. [\(34 fin\)](#)

(35) Entonces, fíjate que aquí se empieza a volver sólido lo que sucede a nivel melódico, a nivel rítmico-melódico cuando uno está soleando. Uno mete una negra, un tresillo, unas corcheas o unas sincopadas o unos silencios. Entonces, eso hace, por ejemplo, el hecho de tocar negras y luego las otras figuras, cada compás, hace que empiece a tener mucha solidez. Un compás de negras, un compás de corcheas, un compás de negras, tresillos, un compás de negras, semicorcheas, alternados, ¿no? Ese es el primer fundamento. O sea, ese es el primer fundamento. Y a nivel, a nivel de fraseo, empieza a tener mucho más valor, porque ya me libro un poquito de tocar esas escalas como siempre, todo el tiempo lineales (guitarra) , sino que ya empiezo a tocar... (guitarra) Es decir, ya voy teniendo como más facilidad a nivel, a nivel, o sea, va teniendo mucha más variación a nivel rítmico, por decirlo. ¿Sí? ¿Lo entiendes hasta ahí? [\(35 fin\)](#)

Rafael Andrade

Sí, señor.

Richard Narváez

(36) Buenísimo. Entonces, después de que empieces a volver sólida esa primera sección, que es como son las figuras rítmicas más esenciales, te vas a la siguiente parte y es el estudio de

las semicorcheas. Las semicorcheas son una, unas de las figuras rítmicas más importantes de todo. Entonces, empiezas a tocar la, las figuras rítmicas de semicorcheas más las variaciones. Entonces, por ejemplo, mira, voy a tomar la misma escala, ¿ok? Entonces, mira, estudiando esto, por ejemplo, tres y cuatro y vamos allá. (guitarra) Y luego... (guitarra) ¿Viste lo que pasó ahí, Rafa? [\(36 fin\)](#)

Rafael Andrade

O sea, incluso es algo que es extrapolable a patrones rítmicos más complejos. Digamos que...

Richard Narváez

Sí, claro.

Rafael Andrade

Ya.

Richard Narváez

Entonces, claro, acuérdate de dónde empezamos: negras, corcheas, tresillos, corcheas. Luego todas las variaciones de las semicorcheas que son superimportantes. O sea, esa partecita a mí me parece que hay que ponerle mucha atención, a la parte de las semicorcheas, ¿sabes? A eso que hice al final de combinar todas las fórmulas rítmicas de las semicorcheas. Entonces, por ejemplo, después de eso ya puedes empezar a trabajar las rítmicas, ¿no? Eh, la parte, la parte rítmica ya es un poquito, eh... Dame un segundito, por favor.

Rafael Andrade

Listo, profe. Tranquilo.

Richard Narváez

Dame un segundito. Vale. (pausa de seis segundos) Ok. Gracias.

Rafael Andrade

Tranquilo.

Richard Narváez

Entonces, ya la siguiente parte ya tendrías que ver con, con síncopas, por ejemplo, ¿no? Entonces, por ejemplo, (guitarra) supongamos corchea, negra, corchea. Entonces, (guitarra) o sea, por ejemplo, aquí en este tempo... (guitarra) Sí, es decir, o pue-o puedo hacer o tresillos o algo así. O, supongamos, voy a subir un tipo a esto, pa, pam, pa, tres y cuatro. Entonces... (guitarra) ¿No? Estoy tocando corchea, negra, corchea. Tipam, pa, pipam, pa. ¿No? Ese sería como, como la siguiente parte.

Entonces, a eso es lo que yo me refiero como volverse muy sólido con la parte rítmica de las figuras rítmicas. Ese es el-- eso es lo primero. Entonces, cuando tú vas soleando, por ejemplo, fíjate. (guitarra) Voy a construir, voy a tocar una escala pentatónica básica y voy a tratar de frasear con eso que acabé de hacer. Y fíjate que te vas a encontrar con todos esos ritmos. Supongamos esto, por ejemplo. (guitarra)

¿Escuchaste que ahí están la mayoría? Entonces, eso, eso te permite un poquito como la libertad, ya. Pero, eh, lo que yo te digo es que cada uno de las figuritas rítmicas, o sea, a veces uno no le da mucha importancia a eso, a poder, a poder tocar, poder tocar negras bien, negras bien, corcheas bien, tresillos bien, semicorcheas bien. Entonces, cuando estás fraseando, cuando estás haciendo un solo, construyendo un solo a nivel rítmico, ese, ese fundamento es super

chévere, porque ya te sale, ya vas a tener control de esa rítmica, ¿ves? Entonces, la rítmica, o sea, esos elementos rítmicos de las figuras siempre van a ser motivicos. ¿Sabes?

O sea, eso empieza a generar también motivo. Cuando tú, cuando tú haces esto, por ejemplo, mira... Tres y cuatro (guitarra) . ¿Viste lo que pasó? Estoy jugando una, una figura ti-pa-pó, ti-pa-pó, tip, y eso me genera cierto motivo rítmico. ¿Bien?

Rafael Andrade

Bien, bien, bien, bien.

Richard Narváez

(37) Super chévere. Entonces, esa es la, la parte de las figuras rítmicas. Trata de estudiar así. O sea, o, o, o mirarlo desde ese punto de vista, cada una de las figuras rítmicas que esté super clara, ¿no? Esa, esa sería como la primera partecita. Entonces, voy con el-- voy con el segundo concepto de lo que yo te mencionaba, la cantidad de notas. La cantidad de notas es una fórmula super intuitiva de la rítmica. ¿Sabes? Porque, por ejemplo, uno cuando le hablan de cantidad de notas, uno se imagina, por ejemplo, que dos es corchea, pi, pa, pi, pa, pi, pa, ¿sí me entiendes? Pero dos puede ser cualquier figura rítmica. Dos, cant-- en cuanto a cantidad de notas, dos pueden ser dos blancas (guitarra) , ¿sí? O sea, uno, dos (guitarra) . O pueden ser dos corcheas, mira. Dos, dos noticas. O pueden ser (guitarra) negra con punto y corchea. ¿Te das cuenta? [\(37 fin\)](#)

38 O sea, la cantidad de notas en una construcción de una frase no tiene que ver nada con figura rítmica como tal. Te pongo otro ejemplo. Cuando a ti te dicen tres, uno de una, piensa en un tresillo, sea de negra o sea de corchea. Pero no, tres notas pueden ser: corchea, negra, corchea. Tres, cuatro. (guitarra) Un, dos, tres (guitarra) . Un, dos, tres (guitarra) . Un, dos, tres (guitarra) . O un, dos, tres (guitarra) . O un, dos, tres (guitarra) . Tres, cuatro (guitarra) . Un, dos, tres (guitarra) . Fíjate que ninguna de ellas está relacionado con la figura rítmica anterior de lo que

estábamos tratando, es, es cantidad de figuras rítmicas. Entonces, mira, el proceso para este segundo punto, que es frases por cantidad de notas, empieces tocando simplemente una sola nota por compás. Mira, uno, dos, tres, cuatro (guitarra). [\(38 fin\)](#)

(39) Fíjate que puede ser larga, puede ser corta, pero es una sola nota por compás. No tiene que ver ni con una blanca, ni con una negra, ni con una redonda. No. O sea, es cantidad de notas de una frase. Y eso es muy chévere porque me vas a ir contando. Yo los hago, por ejemplo, cuando estudio fraseo, o sea, hago esto, dos, tres y cuatro. Y uno (guitarra) , uno (guitarra) , uno (guitarra) , uno (guitarra) . ¿Ves? Y me acostumbro a generar frases por cantidad de notas. Ahora lo voy a hacer con dos. Dos, tres, cuatro. Un, dos (guitarra) , un, dos (guitarra) , un, dos (guitarra) , un, dos (guitarra) . ¿Ves? [\(39 fin\)](#)

(40) Cuando yo te decía que es intuitivo, es por eso mismo, ¿no? O sea, como que eso está un poquito interno en la formación de la frase. Pero entonces, el, o sea, como un proceso, como más... Mmm... Como te digo, no mecánico. Un, un proceso más real es cantar la cantidad de notas, ¿no? Entonces, voy cantando... Ya canté la primera y le canté a dos. Puedo seguir con tres, mira. Dos, tres, cuatro. Un, dos, tres (guitarra) . Un, dos, tres (guitarra) . Un, dos, tres (guitarra) . Un, dos, tres (guitarra) . Ahí estoy tocando cantidad de notas. ¿Viste? Muy chévere. Y puedes hacerlo con cuatro, mira. Dos, tres, cuatro. Un, dos, tres, cuatro (guitarra) . Dos, un, dos, tres, cua- (guitarra) . Un, dos, un, dos, tres, cua- (guitarra) . Dos, tres, cuatro. Un, dos, tres, cua- (guitarra) . Y ahí está. Cuatro noticas. Es muy chévere porque es muy, es muy, es muy simple, ¿ves? O sea, es muy simple, pero es, es bastante... Significativo, es muy chévere. ¿Bien? [\(40 fin\)](#)

Richard Narváez

Es bien interesante. Entonces, lo puedes hacer, mira, con uno, con dos, con tres, con cuatro. Te sugiero que lo cantes y que si lo vas a trabajar para tu, tu trabajo de grado, como que puedes hacer una, una, una columnita, por ejemplo, colocando uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis,

siete. Cada uno de esas, de esos números es una cantidad de nota en un compás. Entonces, es super chévere porque, por ejemplo, esas, esas figuras que son de uno permiten respirar un montón en el solo, ¿no? El pa, dos, tres, cuatro, o pa, tres, cuatro. O sea, permiten eso. O sea, es chévere, es aire también, es respiración a la hora de estar soleando. Ese es como el concepto de la cantidad de notas.

Entonces, es el segundo punto. Acuérdate, primero solidez en la figura rítmica. Segundo, construcción de frases por cantidad de notas. (41)Y el tercer punto es de los, es de los puntos más chéveres que hay. Son patrones rítmicos establecidos. Entonces, ¿qué, qué haces? Por ejemplo, tomas figuras rítmicas o patrones rítmicos de canciones ya establecidas, de cualquiera, la que tú quieras, ¿no? Por ejemplo, voy a empezar con una muy sencilla. Mira, eh... (música) Este es el, el, el patrón melódico de Autumn leaves (música) . ¿No? Entonces, estudio solamente la rítmica de ese patrón rítmico, ¿no? Entonces, con la escala, mira (guitarra) . ¿Te das cuenta? O sea, es super musical, ¿no? Si yo lo pongo en un contexto de una pentatónica menor, mira (guitarra imitando la música). [\(41 fin\)](#)

Richard Narváez

La escala se vuelve super divertida, ¿no? Porque estoy agregándole música a algo que es... (música de guitarra) ¿No? Es como otra historia. Es otra historia. Entonces, lo que hace uno o lo que he hecho es transcribir fragmentos, por ejemplo, de un solo compás de, de, de frases, ¿no?

Richard Narváez

Voy a ponerte otro ejemplo (tararea una parte musical) . Dos, tres, cuatro. (Tararea otra parte musical) . Lo pongamos en swing, ¿no? Uno, dos, tres, cuatro (guitarra) . Pongámos aquí (guitarra) . ¿No? Con eso tenemos ya un, un montón de, de ideas. Entonces, por ejemplo, para estudiar escalas, la forma más de aproximarlos-- de aproximarlas más a la música es a partir de

este tipo de ejercicios. De este tipo de aproximaciones que te ayudan un montón. Entonces, por ejemplo, en tu trabajo que estás haciendo, puedes transcribir cincuenta ejemplos de a compás de canciones, de standards, de sesiones de solo, de lo que sea, de cualquier gé-- todos los géneros (tose) a nivel rítmico van a caber en este tipo de situaciones, ¿no?

Cualquier, eh, eh... Por ejemplo, voy a, voy a-- mira, mira este ejemplo tan chévere. Supongamos, voy a tomar una canción de Stevie Wonder, ¿no? (tararea una parte musical) El, el de-- el riff de Superstition de Clarinet, ¿no? Entonces, si yo lo bajo en una escala pentatónica, mira qué pasa. (toca la guitarra while singing) ¿No? Entonces, fijate que eso, eso es música, música, música, llevando, llevando el extremo de la escala o de la triada, del arpeggio hacia la parte musical, pero todo a través de la rítmica, ¿no? Tu, tu inquietud frente a la rítmica es muy valiosa. Lo que te digo es un super pensamiento respecto a, a cómo la música funciona.

La música es más rítmica a nivel de improvisación, porque es motivica, ¿ves? Y en últimas lo que tú requieres es, es, es tener motivos dentro de la impro, ¿no? No es tocar escalas.

Rafael Andrade

Exacto.

Richard Narváez

¿No? Sí. O sea, el tocar escalas, claro, lógicamente. Pero si yo hago... (toca la guitarra) ¿No? Mira que ahí hay motivos, hay motivos, hay motivos y todos son rítmicos. Sí están las escalas mayores y todo lo que tú quieras, pero todo, todo es rítmico. Todo es absolutamente rítmico. Bien. ¿Cómo vas hasta ahí? ¿Qué tal?

Rafael Andrade

Bien, profe. Mmm, una pregunta sería: sí, no sé qué enfoques en ese desarrollo rítmico quizá no le han funcionado. Sí, no, esto no. Mmm, no es bueno. No, no me gusta. No, no sé.

Richard Narváez

¿De lo que, de lo que he trabajado o- O de los errores que he cometido estudiando?

Rafael Andrade

También.

Richard Narváez

De los we-- Sí, sí. No, mira, (14) el error más grande que he cometido es haber estudiado mucho tiempo sin metrónomo, después de que lo agarré, ya entendí. O sea, eh, eh, el metrónomo es una herramienta muy importante, o sea, super importante a nivel rítmico. Es decir, ¿no? Ese es un error que yo no quisiera repetir. Quisiera haber sido formado desde el comienzo con el sistema del concepto del metrónomo. Ahora, hay muchos debates sobre esto, ¿no? Que no, que el metrónomo, que tal... Yo esos debates no, no los abordo porque yo siento que para, para lo que-- para mi formación sí me ha funcionado, ¿okay? Ni me ha quitado el feeling pa' tocar ni, ni me hizo robótico (risas) para tocar nada de eso, pero lo hago siempre con metrónomo. Entonces, eh, ese es uno de los errores. Y, y por ejemplo, ¿sabes qué? Lo-- Rafa, lo que, lo que yo te decía al comienzo, haber pasado tanto tiempo tocando escalas sin ritmo. [\(14 fin\)](#)

Eso no lo volvería a repetir. ¿Por qué? Es decir, porque uno, lo que yo te decía, uno siempre hace como... (Guitarra) ¿No? Uno está tocando siempre como en una, como en una formulita, ¿no? Cuando le dices escalas, no, yo no descubrí eso, lo descubrí después, como te digo, pero yo... Es, es mucho más productivo ahora hacer... (Guitarra) ¿No? O sea que, que está relacionado ya con un contexto de música a nivel rítmico. Ese es como de los errores, o sea, dos puntos importantes yo creo que de los errores que he cometido es haber estudiado las escalas de forma tan lineal, que solamente cuando uno las estudia lineales realmente uno está aprendiendo a improvisar. Eso no-- eso no es cierto, ¿okay? El hecho de tocar ta ca ta ca ta ca ti qui ri tika taka, eso no te va a dar improvisación. Nunca. La improvisación te da la rítmica, que tú le aplicas a esas líneas melódicas, ¿ves? La escala funciona bien cuando uno le aplica la rítmica.

(15) Entonces, ese es el primer error, como te decía, y el otro error mmm, no, no haber tenido la conciencia del metrónomo desde siempre. Después yo lo descubrí y desde que lo descubrí empecé a trabajarle fuerte a esa parte como para establecer mis rítmicas, para tener como solidez frente a, a, a tocar con la gente, ¿ves? O sea, como esa parte también te lo da esa, esa, ese estudio del metrónomo, ¿no? El metrónomo y, y las y, y las figuras rítmicas, lo que vimos para, para, para tener solidez a la hora de tocar. Esa es como la idea, ¿no? ¿Más ejemplos?

[\(15 fin\)](#)

Rafael Andrade

Sí, profe. Profe, ¿y usted diría que hay algún estilo, género o, o algún, no sé, algún género, quizá, que le ha ayudado un poco más a, digamos, llevar más lejos ese desarrollo rítmico o..?

Richard Narváez

Sí, sí, sí, sí. Hay, hay, hay varios. Eeeh... El, el primero, mmm, el funk. Es, es, es raro, pero, pero, ¿sabes qué? Lo que yo te mencionaba ahora en la solidez rítmica de las figuras, en el primer puntico que vimos.

(16) A mí me parece que el funk-- o sea, mira, todos los géneros de la música te aportan algo específico con el ritmo, ¿no? O sea, absolutamente todos. Todos, todos, todos. La música colombiana, la música gringa, lo que tú quieras, todo. Pero en el tema del funk, sí es un tema muy recurrente a nivel rítmico, porque ese género se mueve en ese lado. Lo mismo sucede con la salsa. [\(16 fin\)](#)

La salsa también te brinda una posibilidad de síncopa increíble a nivel rítmico, entonces hay que caminarle la salsa también. ¿Ves? No es que uno vaya a ser un salsero increíble, pero, pero sí tener como una aproximación a esa rítmica de la salsa. Pero en el, en el caso del funk, a mí sí me parece que también uno desarrolla muy buenos elementos. Por eso mismo, primero,

porque supongamos tú empiezas a tener más solidez a nivel de las figuras, ¿no? O sea, como... (guitarra) Supongamos, mira, supongamos, voy a poner este metrónomo en cualquier tempo aquí, supongamos... (guitarra) ¿No? O sea, ese, ese... Y, y si yo lo hago, por ejemplo, más rápido, que es más difícil, por ejemplo, tocar eso... (guitarra) ¿No? (17) Ese, eso, no sé, como es tan recurrente el ritmo en el funk, yo siento que es un género super formativo a nivel de concepto rítmico, ¿no? Me parece que es muy importante ese género para trabajarlo. Y otro, otro, otro género chévere, y este-- Mira, aquí podemos, podemos deducir, podemos-- te puedo dar como un punto importante. Mira, cada, cada uno de los géneros que tú abordes: swing, funk, funk shuffle con su división de tresillo, eh, música colombiana o no sé, cualquiera, ¿no? [\(17 fin\)](#)

Ellos tienen un elemento rítmico que los caracteriza. Por ejemplo, el funk es muy de la onda de las semicorcheas. El rock es muy de la onda de las corcheas. El swing es muy de la onda de las corcheas atresilladas. El funk shuffle es la semicorchea atresillada. El currulado, por ejemplo, es el seisillo o el tresillo. Eeh, la música colombiana del interior, los pasillos, las corcheas y la síncopa. La salsa, la síncopa en el cuarto, en la, la, la cual-- la segunda corchea del cuarto tiempo. Todos esos-- Entonces, yo siento que cada uno de esos géneros te puede dar un elemento. Lo importante es como entender cuál es el sistema rítmico de cada estilo.

Aquí estaba haciendo, por ejemplo, lo del, lo del funk. Fíjate que todo el tiempo eran las figuras rítmicas relacionados con la semicorchea. Si yo hago swing, el... (guitarra) Si yo hago, por ejemplo... (guitarra) ¿No? Ahí estoy tocando corcheas swing, pero fíjate que el fundamento son las corcheas. Entonces, este género me está dando la idea del, del, de la corchea swing, el funk me dio la idea de la semicorchea, ¿no? Entonces, cada uno de ellos como que, como que me brinda un, un, un sistema importante. (tos) He profundizado mucho en el tema del, del rock, porque ese tema, ese tema es muy chévere, porque el rock es muy simple, entre comillas, a nivel

rítmico, por decirlo. No, no es tan simple, pero digo, por ejemplo, uno está tocando corcheas, mira. (guitarra)

Si, si uno, uno, uno toma cualquier... O sea... (guitarra) Corcheas, corcheas, corcheas, corcheas. Si voy al funk, semicorcheas, si voy al swing, la corchea swing, si voy al shuffle del funk, que es ese tipo de shuffle que, que suena como... (guitarra) ¿No? Que suena a semicorchea atresillada, te da otro fundamento también a nivel rítmico, ¿no? Más o menos esa es como la idea de, de cada uno de como los géneros, ¿no?

Richard Narváez

Super.

Rafael Andrade

Profe, ya dos pregunticas más y ya acabamos.

Richard Narváez

Sí, señor.

Rafael Andrade

Mmm. A ver, es que tú, o sea, se han ido respondiendo a medida sumercé hablaba. Entonces, mmm, ¿sumercé cree que los métodos de enseñanza actuales abordan adecuadamente ese componente rítmico? sobre todo quizá dándole como herramientas a, a alguien que pretende improvisar.

Richard Narváez

Es, eh... Pues, ¿qué te digo? No, yo, yo no lo veo muy frecuente...

(19) Desafortunadamente, no. Y te digo porque la formación de la improvisación es muy informativa a nivel teórico. Es decir, se soluciona mucho como el tema escalar, como la relación escala-acorde. Aprende a tocar do siete con do mixolidian o do lidian dominante. O sea, casi

siempre, desafortunadamente, se parte de ahí. Pero, pero lo que, lo que, lo que yo creo es que nos falta, nos falta a nosotros profundizar en el tema rítmico, en la enseñanza, [\(19 fin\)](#) ¿no? El... Yo tengo un ejemplo muy sencillo. Cuando tú oyes una banda de rock super básica, una banda de rock, no sé, cualquier banda de rock que tú quieras que no sea muy compleja a nivel rítmico, tiene la rítmica clara. Estoy hablando, por ejemplo, no sé, una, no sé, Green Day, Green Day, no sé.

Tú los ves tocando y tocan super sólidos, ¿no? Toca corcheas y sus, sus patrones rítmicos son muy de corcheas y toda esa onda, pero son muy sólidos. [\(20\)](#) Entonces, yo creo que a nosotros culturalmente, aunque tenemos una música muy rítmica, muy buena música, no sabemos aprovechar la parte rítmica de esa música. Y, y por lo tanto, el estudio de nuestra improvisación siempre se basa es en solucionar el tema informativo, mas no en entender que la improvisación es un área importante del músico. [\(20 fin\)](#)

[\(21\)](#) Por lo tanto, hay que desarrollar el ritmo para improvisar mejor, ¿no? Entonces, yo creo que todavía nos falta a nivel, a nivel de formación musical, el trabajo rítmico. El trabajo rítmico no lo tenemos todavía tan claro. Y yo, o por lo menos, estoy tratando un poquito de, de, de ir como por ese lado, pero sobre todo por la experiencia mía, de que he tenido que trabajar rítmico, de forma rítmica, y lo he visto y lo he estudiado y lo he visto en otros guitarristas, entonces he tenido que ponerme pilas como con eso, ¿no? Pero, pero sí es un poquito desafortunada esa parte, porque te digo, la re-- la, la improvisación se relaciona mucho con un tema informativo teórico. [\(21 fin\)](#)

Richard Narváez

Y no en un tema formativo como músico, que es el ritmo. Entonces, ahí yo creo que nos, nos tenemos que poner pilas todos a trabajar en eso, ¿no?

Rafael Andrade

Eso es verdad. (ríe) Profe, ya la última es si hay algo que le gustaría agregar. Pues como tal, hablando de, de ese componente rítmico en la improvisación, mmm, sobre todo, pues quizá de, de, de su aprendizaje como tal en, en ese proceso, como tal suyo.

Richard Narváez

Sí, sí, buenísimo. El... No, lo que, lo que es... O sea, lo que yo te podía agregar (tose) básicamente es, es la importancia que tiene la formación rítmica. Eso es todo, ¿no? Es decir, la importancia de la formación rítmica, de la solidez rítmica,... los procesos musicales. (22) O sea, en un músico, cuando descubre el trabajo rítmica, rítmico, empieza a sonar diferente. Y, y como todos estamos en un proceso de llegar a ser profesionales en nuestro arte, yo creo que una de las características de un músico profesional es la solidez rítmica. [\(22 fin\)](#)

(23) Yo creo que ahí tú puedes definir quién es un músico profesional y quién no es un músico profesional por la parte rítmica. Suena un poco raro decirlo eso, pero, pero eso sí es muy importante, ¿sabes? A nivel profesional, la parte rítmica es super importante. Entonces, yo creo que es simplemente que-- aprender a trabajar más sobre el ritmo, independiente cuál sea el estilo, pero darle mucha profundidad al tema rítmico. El tema, el tema melódico es un tema que se puede estructurar muchas veces por la transcripción, lo que te decía, o por el estudio de las figuras rítmicas, ¿no? [\(23 fin\)](#)

(24) Pero, eh, esa parte se puede, puede hacerse un poco de forma más sencilla, por decirlo, pero la parte rítmica sí es algo que hay que trabajarla mucho, ¿no? Ese es, ese es como mi, mi reflexión, que seguir trabajando a nivel rítmico es demasiado formativo, como te decía. Entonces, esa es como la idea, Rafael. [\(24 fin\)](#)

Rafael Andrade

Listo, profe. Yo creo que ya eso fue todo.

Richard Narváez

Muy chévere. Muchísimas gracias.

Rafael Andrade

No, usted, profe. Definitivamente, muchas gracias por sacarme del espacio. Qué pena molestarlo. (ríe)

Richard Narváez

No, no, para nada. Lo que se necesites, cuéntame, por favor. Me, me gusta mucho tratar estos temas. (tose) Me gustan muchísimo. Los trato de abordar siempre como en los, en los talleres, a veces no. Pues la gente espera muchas otras cosas, pero yo empiezo con el ritmo, entonces... Pero es muy chévere. Entonces, me alegra y me alegra muchísimo la idea que tú tienes. O sea, me parece genial que estés haciendo un trabajo sobre eso, que es, en últimas, lo que te digo, el fundamento más grande que, que tiene uno como músico, la parte rítmica, ¿no?

3.3 Entrevista a Javier Pérez

Rafael Andrade

Entonces, pues primeramente, ehh...justamente me gustaría arrancar por un poco de su contexto personal, ¿cómo sumercé empieza en la música? ¿por qué? ¿en qué instrumento?

Javier Pérez

Bien... yo soy guitarrista, guitarrista eléctrico, comienzo de una forma muy digamos aficionada en el colegio y digo aficionada además por tema de que llega el interés de la música,

más primero de alguna forma, como que empieza a escuchar música, pero y interesarme por discos, pero muy interesado, muy melómano de alguna forma. Y ahí en ese, en ese cuento empiezo precisamente a conocer gente, amigos del colegio, del barrio en el que de pronto por ahí alguien que empieza a tocar bajo, otro se mete a clases de batería y por ahí surge como oiga, pues como chévere, literal, porque no había como un contexto musical en la familia, o incluso en el colegio

Entonces, ahí más o menos a los 14,15 años, es que yo arranco clases de guitarra sin ninguna como expectativa o plan así o plan a largo plazo, como porque me gustaba y ya digamos y ya digamos ya como finalizada la universidad, el colegio. Perdón, pues ahí uno empieza como ya a evaluar y... estoy hablando año como 97, 98. En el que de pronto el tema digamos, yo empecé escuchando rock, pero tenía cierta afinidad por el jazz.

Es decir, si bien no conocía artistas, no tenía ni idea de nada. Si me llamaba la atención por alguna razón. Me llamaba la atención, en el sentido de que, por ejemplo, sabía que existía la emisora de la Javeriana y sabía que ahí ponían Jazz, escuchaba sin saber ningún artista, sin entender que sonaba, pero me llamaba la atención.

Ya en un punto en eso que me gustaba comprar música, me gustaba comprar discos. Me iba a las tiendas y preguntaba, y por ahí, sin querer me compré el kind of blue de Miles, una recopilación de Wes Montgomery, me compré el Kind of blue sin entender el significado de ese disco, dicen que es chévere ok. Ahí en eso, entonces, en ese contexto año 98 no había muchas opciones en Bogotá para el tema de estudiar como algo que no fuera de formación clásica, entonces porque cuando uno miraba, por ejemplo. El instructivo para presentar la preadmisión en la javeriana, era como repertorio clásico de guitarra. Y yo veía eso y decía, ¡no! no tocó eso, no tengo ni idea. Miraba el de la nacional, igual.

Entonces yo tenía, ya había ya empezado, ya ya había tenido en ese momento. Ya unas clases formales con un man que había estudiado en Berklee en ese momento, entonces como que eso ya ha formalizado un poquito y aterriza un poco las cosas y ahí yo entro a estudiar en la INNCA, porque también como con ese círculo de personas que uno empieza a conocer, me decían en la INNCA enseñan jazz, así me decían, en la INNCA, enseñan jazz hallá hay profes que dan jazz y tal y oiga chévere y llegué allá. Entonces yo empiezo mi formación ya académica formal en el año 98. Y en ese tiempo, lo que fue ahí yo después terminé en el bosque. En realidad, yo me gradué del bosque. Pues me gradué como guitarrista y en un gran porcentaje mi formación como guitarrista estuvo muy alineada con el tema del jazz, muy, muy, osea en un porcentaje en un 70%, casi como en esa parte, eso es como, así como en grande como el proceso que yo tuve, ya que ya condujo a estudiar con una perspectiva profesional y ya después lo que uno desarrolla a partir de eso.

Rafael Andrade

Entonces siempre sumercé estuvo con la guitarra, sus inicios siempre fueron con la guitarra

Javier Pérez

Sí, sí, sí. Guitara, guitarra eléctrica, de hecho, sí, ni ni clásica nada yo no pasé por la clásica, es decir, siempre guitarra eléctrica en primera instancia, con una perspectiva desde el rock, cuando tenía como clases particulares en el colegio y porque era lo que escuchaba y lo que tocaba con amigos. Y después con profes que empecé a tener la inquietud por el jazz y ahí fue como apareciendo el tema en la vida

Rafael Andrade

Es el primero profe que arranca en la guitarra eléctrica

Javier Pérez

¿Sí? Ok

Rafael Andrade

Entonces profe ¿en qué momento se empieza a incorporar la improvisación, pues en su proceso de formación?

Javier Pérez

Si, pues cuando yo ya empiezo como a vislumbrar como a decir ok voy a hacer música como decir voy a hacerlo, porque lo que le decía que en en esa época había como ciertos mitos en el que si no había empezado muy chiquito uno no podía estudiar. Y digo chiquito, pues diga, yo arranqué, uno dice un pelado de 15 de 14 años pues es un pelado pequeño

Pero lo que uno entendía como chiquito era alguien que se hubiera metido desde los 7 años a estudiar clases formales y tal, porque si yo miro mi proceso a los 14, 15 años, pues me aprendía canciones de rock y ya y con tablatura y a oído y cosas de esas, no leía, ¿No? nada, entonces ya cuando van pasando los años voy conociendo gente, profes. Etc... entonces cuando yo ya digo ¡oiga! si se puede, creo que puedo hacerlo, me interesa hacerlo. Entonces empecé a tener algunos maestros que decían: oiga si usted quiere, ¿usted que le gusta? le gusta el jazz, entonces pues bueno, hay que estudiar esto. Entonces, por ejemplo, uno de los primeros profes con el que empecé a trabajar temas de improvisación era un profe que había estudiado en la pedagógica y había estudiado con Gabriel Rondón. Gabriel Rondón son guitarristas, pues claves en la historia de la guitarra en Colombia de la guitarra eléctrica y Gabriel había sido maestro de guitarra en la pedagógica y el fue maestro de un profe que yo tuve, un guitarrista de rock que se llama Rodrigo Mancera, él es guitarrista de una banda que se llama Morfonia Él fue profe mío por allá en el año 96, 97. Entonces en mis clases con Rodrigo el man me decía, Si usted quiere

entrar a estudiar jazz pues hay que ver esto, acá está el real book, están los nodos, están las escalas. Ya cuando entro a la universidad. ahí mi profe, en verdad el profe que yo tuve durante todo mi proceso universitario fue Enrique Mendoza, Kike Mendoza,

Kike está en la Javeriana y hasta hace poco él coordinaba el área de jazz y música populares en la javeriana. (1) Entonces la perspectiva, veíamos la guitarra desde la perspectiva como un acercamiento hacia el jazz en el que la improvisación tenía un rol muy importante, incluso desde el comienzo, así tocáramos los temas sencillos, me refiero como sencillos, blues o temas con armonía tonal en tonalidad Mayor, pues empezamos a estudiar el tema de los nodos y desde ese lugar [\(1 fin\)](#)

hacíamos dos cosas y cosas que ya uno viendo al pasado, pues ahí reconoce bastante.(2) Una hacíamos muchas cosas en las que y que me di cuenta que en ese proceso logré. Pues, sobre todo, ya más formal. De tener una buena ubicación en la guitarra, como la guitarra tiene su rollo desde la parte que puede ser vista muy desde lo posicional y los mapas, ya después yo fui consciente de eso más adelante, incluso cuando empecé a dar clases en el que logramos con eso que trabajamos con kike buena, una buena ubicación en el instrumento, comprensión del brazo [\(2 fin\)](#)

(3) y ver repertorio, como que el repertorio sobre el cual aplicábamos todo era repertorio del Real book, en el que había un componente de improvisación, y en ese momento la lógica sobre la cual lo estudiábamos era la lógica de relación escala acorde, es decir, y la relación de lo que llaman modos, de analizar la armonía, definir los modos que se pueden aplicar para determinado acorde, tener una conciencia muy clara en cuanto a los cambios armónicos de las escalas que correspondían con sus arpeggios y a partir de eso, como lograr en primera instancia como una buena ubicación tonal respecto como al repertorio que se tocara. [\(3 fin\)](#)

Y a partir de eso con dijera, listo, conozco el tema bien, conozco por dónde puedo moverme, ya empiezo como a explorar como ya de manera independiente de la construcción de las improvisaciones.(5) Entrar al tema de hacer transcripciones. Ahí hay una cuestión importante que recuerdo que era difícil en ese momento que era el acceso a repertorio. Digo a grabaciones, porque si bien como final de siglo, cambio de siglo, Aparece como ya la digitalización y en un momento, pues ya la oportunidad de bajar música y ese tipo de cosas. Pues en un punto igual no había. Como no era tan sencillo como decir y sobre todo saber cómo encontrar el repertorio que fuera de fácil de escucha, porque de pronto yo buscaba cosas y quizás tenía un disco de Charlie Parker. [\(5 fin\)](#)

(6) Ya viendo desde ahora digo, oiga, bien, pero era un lenguaje muy complejo para un pelado de primer, segundo semestre que yo no entendía eso entendía nada. Ya después uno dice, claro, puede haber escuchado otras cosas, pero es que en ese momento lo que le digo no era tan fácil como encontrar música la facilidad que hay hoy. Entonces yo me acuerdo que en verdad, cuando yo empecé a lograr tener como a hablar una discografía más seria y en una clasificación de esa discografía, como en cuanto a comprender los niveles de los lenguajes y que empecé ya como a hacer transcripciones más en verdad más simples. Ya empecé como a ver como una apropiación más clara. después, cuando con, con lo que aplicaba improvisando. [\(6 fin\)](#)

(7) Pero entonces ese proceso básicamente era lo que le digo como muy relaciones, escala acorde basado en un conocimiento muy sólido del brazo y apoyado por transcripciones que en un momento, en un proceso inicial era un poco complicado buscar repertorio porque no, no era tan fácil comprar discos o saber clasificar, cómo saber qué escuchar como de acuerdo al nivel como estaba, eso no era, no se conseguía tan fácil en esa época que hoy en día es muy distinto. [\(7 fin\)](#)

Rafael Andrade

Profe y ahora digamos ya en retrospectiva, sumercé ¿cómo ve esas herramientas que en ese entonces le brindaban? sumercé ya tiene una experiencia ya tiene unos años y sumercé también es profe, entonces pues en retrospectiva. ¿Sumercé qué críticas podría hacerle a ese proceso?

Javier Pérez

Ok, fijese que ahí el tema está que digamos el tema de la del estudio, de la improvisación. se puede estudiar de diferentes maneras. Y sé que ahora de pronto, ahora me adelanto un poco o voy. Entonces nos pegamos (8) ahora algo que más adelante fue importante para mí, fue cuando yo estuve fuera de Colombia, hice mi maestría fuera de Colombia en Jazz y viví otra experiencia muy diferente, muy muy distinta. [\(8 fin\)](#)

Y comparaba y sobre todo cuando estudié la maestría lo hacía con una conciencia más sólida porque yo ya había trabajado como profesor acá en Colombia, me fui y yo sabía que iba a volver a trabajar como profe, entonces era mucho más consciente de cómo me estaban enseñando, cuando estaba en el pregrado no, uno de pronto no tiene conciencia. Cómo me están explicando cosas tan simples, por ejemplo, lo que le decía hace un momento cuando ya puede saber clase. A nivel universitario en el año 2006 y empiezo a tener estudiantes de primer segundo semestre. Y que yo entiendo, listo, hay que aprenderse el brazo.

Y yo decía, ¿yo cómo me lo aprendí? porque yo es yo era consciente que me lo sabía bien. Entonces dice, pues no leyendo, haciendo hoja random. , pues sí, obvio, pero o sea como que ejercicios así o yo cómo logré, ubicarme bien no pensar tanto en mapas tal. Entonces díganos más adelante sí hice más conciencia.

Críticas de pronto, es que son visiones, de pronto en esa parte quizás es el (9) centrar como gran parte de la dinámica en cuanto a lo que decía, la relación escala acorde, que funciona y es lógico, porque eso permite como una efectividad desde el sentido de, si voy a tocar un tema

como blue bossa, que es un tema sencillo que se puede abordar para un proceso de iniciación a nivel universitario. Decir alguien que esté en un primer segundo semestre, entonces me dice, listo Cm, Db mayor listo me ubico en las escalas empezó por lo menos garantizo que el estudiante va tocar dentro de la armonía, entonces no va a tocar como fuera de la armonía sonará adentro, no va a haber notas falsas. [\(9 fin\)](#)

(10) Ok, listo, y eso garantiza una parte ya después, o hacer los arpegios garantiza delinear y ayuda mucho a aprenderse bien a armonía, porque entonces si estoy delineando la armonía, me voy llevando y pues como que no me salgo del camino. Pero ahí de pronto se concentraban en solo esa variable, como la variable de las alturas y las alturas en su relación como con los acordes, sin contemplar como otro tipo de variables, como las variables desde el sentido rítmico, desde el fraseo, desde la construcción misma de las frases, algo que es igual, muy difícil de explicar, qué es cómo construir una buena melodía. [\(10 fin\)](#) Eso en que tiene cierto punto intuición, cierta lógica como que uno que se da cuenta que hay estudiantes que puede tener como una lógica de generar melodías un poco más intuitivas que otros

(11) Eso es difícil, pero trabajar, por ejemplo, eso es difícil de sistematizar. En cambio, por ejemplo, coger un tema así sea sencillo o complejo, estudiar las escalas con sus conducciones y los arpegios es un ejercicio muy concreto y que ordena al estudiante. De pronto diga listo. Quizás en un momento nos concentrábamos mucho en eso y no vimos como otras posibilidades que uno después más adelante diría: oiga, podían haber otras o que uno fue descubriendo como con, digamos, como más tiempo en realidad. [\(11 fin\)](#)

Rafael Andrade

Profe, dentro de todo ese proceso de formación suyo ¿qué rol tenía el ritmo en su desarrollo pues como improvisador?

Javier Pérez

(12) Vea que, en un comienzo, y si bien hicimos algunas veces ejercicios, recuerdo algunas veces estar por allá en sexto semestre de un ejercicio que consistía, por ejemplo, en improvisar el tema únicamente en negras o únicamente en corcheas, o únicamente en tresillos, o únicamente semicorcheas. Como un reto, como delimitar, solamente puedo usar esta herramienta. Pero no algo como tan fuerte y tan profundo como de, de buscar dinámicas, así como el de las escalas, que era algo muy concreto, no tan fuerte [\(12 fin\)](#)

Eso por ejemplo lo vivencíé más cuando estaba en la maestría porque, obviamente, ya era un nivel distinto. Tocaba o los compañeros tenían un nivel importante si, eran personas que tenían ya dominio muy, muy, muy sólido, que son musicalmente, eran muy inmaduras y en las que quizás había una cuestión que no era tan sistemática, eso fue algo interesante, si no una cuestión de decir si usted quiere sonar dentro de la armonía, OK, Hágalo, pero hágalo bien. Usted quiere tocar por fuera, hágalo. Usted quiere desplazarse rítmicamente, usted quiere tocar dentro del tiempo muy rígido, usted quiere tocar más pa' delante, más pa' atrás, usted quiere jugar con unas agrupaciones rítmicas irregulares, era como decir, hay una paleta que es más grande, y no como que tiene que decir, Tenemos que tocar de tal forma.

Entonces ahí de pronto, vi como unas posibilidades mucho más amplias y compartí con personas que de pronto me daba cuenta que tenían, se aproximaron a la improvisación de distintas maneras, más que todo con los compañeros, entonces sí, compañeros que, por ejemplo, digamos. Pensaban en el centro tonal de la región armónica del tema y se iban por ahí y ya, otros de pronto eran más esquemáticos, digo esquemáticos como más, como como una cantidad de elementos aplicados, unos más libres, algunos que de pronto me encontraba, que decían yo solo toco, voy a tocar lo que cante, y si lo que canto son pentatónicas, pues voy a tocar eso, entonces dinámicas, opciones diferentes que anteriormente no había visto.

(13) Entonces esa parte rítmica en un comienzo, digamos, era como algunos ejercicios, pero estaba más, digamos lo que decía hace un momento, el porcentaje del trabajo estaba más como tema: relaciones de escalas arpegios y sobre eso giraba todo. Más adelante en la maestría, o ya estudiando individualmente que uno empieza: escucha una música, empieza a uno armarse como su, digamos su banco de solos que le llaman la atención. Entonces uno decía Okay, hay ideas que tienen más peso desde lo rítmico, más desde lo melódico, desde diferentes lugares y ahí de pronto empezaba a encontrar como otras posibilidades desde ese lugar. [\(13 fin\)](#)

Rafael Andrade

Entiendo, profe ¿usted puede recordar quizá practicas específicas, como ejercicios o algo que le ayudara a esa parte rítmica, pero aplicada a la improvisación?

Javier Pérez

Había unos ejercicios vea, yo por ahí año... Vea, yo acabé el pregrado año 2005, me fui a hacer la maestría en el 2011, entonces lo que es 2006, 7, 8, 9 estaba acá en Colombia enseñando. Pero seguía en proceso, obviamente yo seguía estudiando. Y por ahí año 2008, creo, yo estudié con Ricardo Uribe, un pianista, un pianista de Jazz. Y recuerdo con Ricardo hacíamos unos ejercicios muy interesantes de acentuaciones, entonces de jugar con temas de acentuaciones, por ejemplo, cada 3 con irregulares, irregulares, irregularidades, por ejemplo que si estoy 4/4. hacer ejercicios de acentuar cada 3 corcheas, pero ser consciente del ciclo de cuatro. Si usted acentúa cada 3, pues el acento se va desplazando, por ejemplo, si usted coge: (música)

Empieza solo corcheas, peor voy a acentuar cada 3 corcheas (música) entonces el acento, se va desplazando, algunas veces queda en el I de dos, después quedan el cuarto tiempo, después quedan el í del 1, después queda en el tiempo 3 y ahí hasta que, como se van corriendo, entonces uno tiene que generar buena conciencia para decir, yo puedo hacer desplazamientos de ese tipo, pero tengo que ser consciente del ciclo de cuatro.

O ciclos por tresillos, pero acentuados cada cuatro tiempos, cada cuatro, cada cuatro, perdón, cada cuatro corcheas con ese tipo de cosas que se van desplazando. Yo me acuerdo que lo hacíamos con la voz, lo hacíamos con la con la voz y el marcar como si fuera un fill de batería o hacer una marcación cada vez que se cumpliera un ciclo de 8 o ciclo de cuatro. Como si el ciclo, el cuatro, el ciclo 8, pero desplazándose, y después era llevarlo al instrumento en un sentido más de hacer las escalas, por ejemplo, pero con esa acentuación, como que las puedo hacer derechas como corcheas derechitas o corcheas tipo swing (música) como un poquito más atresilladas o irregulares en la división y esas acentuaciones

Que esas acentuaciones después las podíamos volver como en vez de hacer como las tres corcheas, decirlas como: (música) si no dejar la nota larga: (música) entonces hay veces uno dejaba: la nota larga, las corcheas, ya con la subdivisión, pero la acentuación irregular, yo me acuerdo que esos ejercicios con él eran muy interesantes, muy interesantes y fueron los que de pronto en algún momento acuerdo en ese punto estar estudiando algunos textos que trabajaban cosas un poquito similares. Eh, por ejemplo, fueron de los primeros en que la estaban centrados, como en el tema netamente rítmico que digo cuando ya llego y cojo la guitarra, no estoy pensando, como digo, escala tal y X o Y

No, la escala, digo cualquier escala, pero mi prioridad en la que en en la construcción de las frases con estas acentuaciones o estas agrupaciones, sobre todo agrupaciones, acentuaciones. Entonces, por ejemplo, con él lo trabajamos y también yo estaba estudiando un texto que es bien interesante, que es muy recomendado, recomendable. Que se llama How to Improvise de Hall Crook

Rafael Andrade

Ese lo estoy trabajando

Javier Pérez

Ese libro es muy bueno, muy, muy bueno. Él trabaja unas cosas de ejercicios rítmicos, de agrupaciones, de...él por ejemplo, lo de las agrupaciones irregulares, él en un momento lo propone también por la duración de las frases, por ejemplo, de no construir una frase de 2 y 2, sino por ejemplo hacer: una frase 3, una frase de 2. Una frase de 1, entonces claro, se va corriendo cuando uno empieza a escuchar ya, digamos, con mayor... un sentido, más analítico. Improvisaciones, grabaciones usted se encuentra repertorios que son, por ejemplo, en en el proceso de formación que tuve en Estados Unidos.

Ellos hay algunas, perdón, que ellos llaman straight ahead, straight de derecho, ahead de ir directo, entonces por ejemplo, si uno fuera a tocar un tema como Stella by the starlight y dice, voy a tocar lo normal, voy a hacer frases con corcheas, simétrico, el bajo va acompañar normal, la batería la base normal, es decir, nadie va a hacer nada raro eso es Straight ahead. Pero después uno escucha otras cosas que dice no, escuche por ejemplo, voy a nombrar un caso de un disco de jazz colombiano, el disco de Antonio Arnedo del año 97, que se llama travesías que ahí tocaba (inaudible) y entonces uno toca los solos de (inaudible) y uno escucha algo en las frases, que las frases no son como rígidas, como pregunta respuesta de 2 cuatro compases, sino que el fraseo de pronto va construido de otra manera.

Que de pronto si uno escucha Joe Pass, por ejemplo, es más, digamos, más cuadrado, más, más simétrico. Entonces, cuando escucha, oiga, esto es otros guitarritas que oigo. Hay ciertas cuestiones en los fraseos que no son tan obvios y los hace sonar distinto.

Entonces eran esas cosas de cómo agrupan las frases, por ejemplo, o cómo las agrupaciones rítmicas que se manejan. Entonces por ejemplo hay un ejercicio de Hal Crook que yo por ejemplo, yo lo hago todavía cuando yo tengo un concierto o algo así y tengo una carga de solos importante o en la grabación o en el repertorio del concierto, le dedico mucho tiempo a estudiar los- las impros, así como hacer ejercicios de ese tipo, desplazando agrupaciones de frases

irregulares, porque eso también al final, sea lo que sea, es más, obliga a que uno tenga mucha más conciencia del tema y es más difícil, es más difícil tocarlo así y entonces, eso sí, es más difícil al final, cuando ya sea una situación ya de presentación o grabación, pues uno domina mucho más la armonía y el repertorio y la forma, si lo hace de esa manera que es, también es como un reto desde ese lugar. Entonces, por ejemplo, ahí eso que digo con Ricardo, fue como unos primeros, como ya diciéndoles muy claro que concentrarnos en algo tan específico como agrupaciones rítmicas y acentuaciones, por ejemplo.

Rafael Andrade

Profe hay como una práctica, pues muy extendida yo diría entre guitarristas eléctricos, que son los licks, cantidad, entonces sumercé ¿qué opinión le merecen los licks?

Javier Pérez

Pues vea que yo en una época, en la época de formación de pregrado, los traté de emplear como un recurso. Muchas veces uno en el proceso de formación a cada persona tiene sus particularidades. (14) Algunas personas les funcionarían, a mi en caso, en mi caso, por la manera en que yo lo estudiaba, no me funcionaban y se me y se me volvían más bien, como un, un generador de error. Porque obviamente uno está en el proceso de lo que le decía hace un momento, de lo difícil que es como enseñar a construir una frase, al fin y al cabo si uno está en la universidad, muy seguramente gran parte del repertorio que uno toca es tonal, puede que sea cromático que tenga armonía cromática, puede que en algún momento uno toque, ya en un momento avanzado, toque de repertorio de ya de los 60,70's o más adelante en el que ya había armonías un poco más ambiguas. tipo, el ejemplo perfecto es Wayne Shorter, ejemplo perfecto de ese tipo de armonías. [\(14 fin\)](#)

(15) Pero en gran parte el repertorio es tonal, hay unos más más diatónico, unos más cromáticos, pero entonces en eso, en esa parte, obviamente uno dice: Bueno, construir frases en

un contexto tonal, pues quiere decir que son frases de pronto que tienen que tener como una conducción melódica, una pregunta respuesta y algunas veces eso lograrlo no es tan sencillo. Entonces uno dice claro, un lick es una frase que ya por defecto va funcionar. Por defecto va a funcionar, entonces ya digamos lo que es la construcción de la melodía, ya la tengo y es algo que yo pongo y me sirve. [\(15 fin\)](#)

(16) ¿Por qué a mí no me funcionaba? porque yo decía: listo, yo hago el lick y sé que es como una puesta a la fija, pero el lick tiene el problema que pues, si uno trabaja a punta de licks es como poner como ladrillos sueltos, como que pongo acá uno, pongo acá otro y no estoy construyendo algo. [\(16 fin\)](#)

(17) Entonces yo me acuerdo que yo, por ejemplo, decía, voy a meter la frase voy a meter la frase en tal vuelta en tal acorde la frase que me aprendí que saqué del disco de Joe Pass, listo, vaya y meta la frase, la frase sonaba, pero no funcionaba con lo que yo había tocado antes y con lo que yo tocaba después. Entonces uno después quedaba contrariado porque después el profe le decía: no mira, no suena tan claro, pero uno dice, pero cómo así si metí la frase de Joe Pass, metí la frase de Jim Hall que me aprendí porque no suena entonces uno se contrariaba. [\(17 fin\)](#)

(18) Pero entonces yo entendía después, claro, porque es que esa frase funciona bien en el contexto de ese disco, con el discurso que estaba antes y que está después. Entonces la frase sola pues no me dice nada. Entonces en ese sentido yo me daba cuenta que meter los licks era como meter a la brava una frase cuando uno está hablando y digo: voy a meter esta frase, voy a decir esto, no funciona [\(18 fin\)](#)

(19) Por eso yo digo, yo creo que no funcionan por esa razón, esa experiencia que tuve, me parece que le quita naturalidad y lo fuerza mucho, fuerza, fuerza el discurso [\(19 fin\)](#)

En cambio, yo digo, por ejemplo, yo después de empezar a cambiar y me daba cuenta que me funcionaba mejor, era tener planeados como más que licks. Y yo dejé de estudiar eso en un

momento lo estudiaba y lo estudiaba hartito y los transportaba en diferentes tonalidades, en diferentes posiciones y nada, es decir, yo me parece que me afectaba más. (20) Lo que después yo empecé a encontrar que me funcionaban mucho, era tener frases propias y de pronto muchas posibilidades de comienzos de solo. [\(20 fin\)](#)

Vea que hace poquito encontraba en Facebook porque ese man está en Facebook hay un pianista, pianista que se llama Hal Garper, ese man póngalo en Youtube, Hal con H, H A L y Garper como suena, ese man póngalo en youtube, ese man tiene unas clases, por ahí unos talleres grabados y está en una universidad hablando, y dice unas cosas muy interesantes.

Entonces el man hablaba unas cosas de la construcción de las frases el man en esta época poniendo, eso que coge se pone a postear, post re largos. Entonces el man hablaba que en un momento por ejemplo, que el es pianista, tocó en un momento con este saxofonista alto que se llama Cannonball Aderley y que cannonball le decía que era muy bueno tener buenos comienzos de solo, porque el comienzo del solo es la entrada y lo que engancha al oyente.

(22) Buenos, buenos comienzos, buenos finales, ya después mire qué haces en la mitad, entonces yo por ejemplo, yo cuadraba muchos comienzos, como decía, comienzo sencillo, comienzo acá, comienzo allá, comienzo con una frase de tal manera, frase con arpeggio, comienzo con un motivo simple [\(22 fin\)](#)

Porque yo sabía ya en situación de concierto o de grabación, yo sabía. Puede haber imponderables, cosas que usted no sabe qué va a pasar digamos, qué pasó si va llegando mi solo y hubo un problema en el retorno, qué pasó si voy a llegar a mí solo y se me movió la partitura y tengo que en un momento moverme y acomodarla, qué pasó si en un momento se me cayó el pick, no sé, cosas.

(23) Entonces, yo no soy un robot y tengo que tener planeadas diferentes posibilidades. Y digo listo, como no sé qué va a pasar antes, no sé si el que me entrega el solo a mí acabó encima.

acabó un poquito antes, la banda hizo algo raro. Entonces yo tengo como opciones, escucho qué va a pasando y digo: uy listo, vamos con de mis 10 frases de arranque, voy con esta y después, miro qué hago, pues voy armando [\(23 fin\)](#)

Pero, por ejemplo, tenía como cosas que no eran tan rígidas, tan, tan rígidas o por ejemplo, ya después cogía las frases que sacaba y en lugar de aprendérmelas como rígidamente, por ejemplo yo empezaba ya a transcribirlas, por ejemplo hacía algo que era: escuchaba una frase y si una frase me gustaba, anotaba como en un lugar como “tal disco de Jim Hall en tal tema, en el minuto 3:50 hay una frase que hace con arpegios un desplazamiento rítmico que me pareciera interesante, la escuchaba, la sacaba, pero no la transcribía directa toda, sino que ponía solamente las alturas, solamente las alturas, sin compases.

Y empezaba a jugar, listo, listo, ya sé que ese juego de alturas funciona, lo cogía con un tema que estuviese tocando y me trataba de inventar frases con ese juegos de alturas, con esa, digamos, con ese contorno de alturas que estaba ahí. Esas cosas me funcionaban más que el lick. El lick a mí me parece que es como en el proceso de una de una, de una conversación, es como tener frases armadas que puede que haya gente que le funcione, pero en mi caso particular, me afectaba mucho y me hacía sonar muy rígido y cuadrado.

Cuadrado digo esquemático y le quitaba como fluidez y flow a la vaina y después los solos (24) no sonaban chévere y entonces uno después cuando los profesores le hacían a uno retroalimentación uno se contraria porque pensaba, pero como así metí todo mi arsenal de licks cómo me va a sonar feo el solo pues yo entendía, pues claro, es que no es que suene feo, es que no hay coherencia en el discurso. [\(24 fin\)](#) uno se puede inventar ejercicios ahí un man, que se llama David, David Baker. David Baker como Baker de de panadero, David Baker.

Ese man tiene muchos libros y hay uno en el que propone como ejercicios, ese yo lo vi, en el que es como, por ejemplo, tocar una frase del lick en los primeros dos compases y después

improvisar, o venir tocando cuatro compases, frase del lick y después seguir improvisando, como ejercicios de las frases preconcebidas o ya aprendidas, como jugar con ellas. Entonces esa funciona, por ejemplo, ya después decía: ah ok, esto tiene más sentido pero la manera en que yo lo hacía era como: le voy a meter acá no, no me funcionaba para nada y me parecía después aburrido, la verdad, por eso los libros de licks no me gustan, no, no me engancho, me parecen aburridísimos

Rafael Andrade

Profe y como tal entonces, ¿qué métodos o enfoques le han ayudado más a mejorar, justamente estoy haciendo énfasis sobre el ritmo profe, entonces qué métodos o enfoques le han ayudado más a mejorar su percepción rítmica durante la ejecución de la improvisación?

Javier Pérez

(25) Pues vea que precisamente, en primer lugar, hacer conciencia de que es una variable muy importante, eso es lo primero, decir como ser consciente de que hay variables, está la variable de la de la relación altura acordes, la variación, la variable de la construcción de las frases en cuanto si son frases de 2 de cuatro o frases asimétricas, y pues la variable como tal de como tal de que rítmica, desde lo rítmico ¿que hago? [\(25 fin\)](#)

(26) Entonces, eso fue lo primero que en un punto, pues hacer conciencia y después el general como dinámica de estudio en la que eso me concentraba en eso, o que de pronto, en eso que hago de esa escucha más que uno se busca alimentar, porque uno puede escuchar jazz o improvisadores, pero pues uno puede escuchar por escuchar o ahí esa escucha que uno hace como viendo qué pasa, como ponerle como cuando uno está leyendo un libro y tratando de capturar más qué está ocurriendo [\(26 fin\)](#)

Entonces digo listo, voy a escuchar esto porque me parece que tiene un contenido rítmico importante pues por decirle así, entonces en ese momento, como que saco otros ritmos, y después

estudio esos ritmos hay unos por ejemplo, yo después empecé a hacer un ejercicio, ese no recuerdo dónde lo conseguí, yo por ahí después me conseguí, y todavía la tengo, una hoja hablando del contexto del jazz así como contexto más del 4/4 y dinámica como de swing es decir de bajo caminante y baterista acompañando en el raïd, como básicamente eso.

Como una hoja de ritmos, de figuras rítmicas de 2 y cuatro compases. Entonces, y me acuerdo que ejercicio lo hacía con estudiantes en la universidad, entonces por ejemplo cogía una escala y digo, voy a tocar esta pentatónica, digo, cojo la pentatónica porque la pentatónica digo, la tengo súper clara.

Es decir, desde la parte melódica me voy a algo súper simple, una variable muy sencilla, cuál es la variable más sencilla que tengo: la pentatónica, bien entonces pienso la pentatónica y cojo esta hoja de ritmos, pongo una base de una batería sobre un loop listo, pongo la batería y empiezo a leer eso, a leer la la, los ritmos, pero haciendo la escala en lugar de hacer la escala en corcheas, (Música) Lo hago con los ritmos que tengo en la hoja y son ritmos que tienen sincopas, contratiempos, agrupaciones digamos particulares

Y después cojo, listo, ahora voy a tratar de meter una frase con estos ritmos entonces pienso en algunas alturas cojo, como no quiero ponerme a enrollarme con las escalas y los modos. Entonces digo listo, cosas cuatro compases y me doy cuenta que estas 3 notas, do, fa y sol sirven para todos esos acordes. No me importa si no es fundamental, la quinta, la novena, la onceava no me voy a preocupar por eso.

Voy a pensar que estas 3 notas encajan, sea lo que sean estos acordes y cojo estos ritmos y juego con eso y pienso que el do, el Fa, y el Sol en la guitarra, pueden estar en muchos sitios, es decir, puedo irme a la quinta cuerda el Do y el Fa que está ahí debajo, como una cuarta ahí abajo y el Sol.

Tengo ese mismo Fa y ese Sol y el Do que está ahí arriba, el fa y el sol y el do que está en la primera cuerda, es decir la cantidad de veces que puede estar esa combinación de notas y las combinaciones de ese Do, Fa y Sol que puede ser: C, F, G – F, G, C – G, C, F – F, C, G con cambios de octava, más ritmos. Eso por ejemplo a mí me ayuda mucho, eso está. Hay un libro, ese se consigue. espere me acuerdo el nombre

La traducción del nombre es como: La guía para improvisar y componer para el guitarrista, guitarist guide to composing and improvising, creo que se llama, es un libro de Berklee, the guitarist guide to composing and improvising, ahí no me acuerdo el nombre del autor, ese man hace ejercicios así, por ejemplo, como decir: 3 notas, 3 alturas, una configuración de intervalos, por ejemplo, segunda, tercera y cuarta. Por ejemplo, una segunda, do, Re, cuarta: Do, Re, Sol y esas son mis 3 notas y juego con otras cosas. Entonces es como la dinámica de que pongo como, vea que presente con lo que le hablaba al comienzo.

(27) Como muchas veces, y eso es entendible, que muchas veces el proceso de estudio a nivel universitario en una clase se concentra en las escalas, los modos, porque se garantiza sonar adentro y no perderse. Entonces, claro, se concentra y digo listo, no, no pienso en escalas, no pienso en escalas, piense solamente en ritmos, pero escoja algunas alturas entonces ok, y yo entiendo que en un solo si uno dice, listo, el tema dura 32 compases y no sé, voy a hacer un solo de 6 vueltas por ahí, entonces digo listo, habrá vueltas en las que yo hago más frases, más escalísticas, habrá lugares donde hago frases más con pentatónica, habrá frases donde tocó afuera, habrá lugares donde me concentro en algo rítmico, es decir, es un discurso grande en el que digo, pues tengo muchas opciones de todo lo que tengo, pero para tener, digamos, vocabulario desde lo rítmico eso no. [\(27 fin\)](#)

Y sobre todo, que es pensar desde el lenguaje en el que está ubicado el tema que está tocando. Entonces, por ejemplo, si usted dice voy a tocar un tema de jazz fusion, entonces eso es,

digamos, yellow jackets o way to report o digamos algo más actual por ejemplo, grupos que le guste mucho a la gente... Snarky puppy, cosas de esas como que no es (inaudible), sino que es corcheas, las corcheas son todas iguales, hay un groove.

(28) Entonces, digamos ahí los ritmos que funcionan serán unos. Si toco un repertorio de un tema brasilero, un choro, una samba, un bossa nova, habrá otro repertorio de ritmos, si tocó un tema colombiano, si tocó un pasillo, entonces las rítmicas son otras, si toco un bambuco, si voy a improvisar en un porro palitiao, entonces digamos. eso uno es como también encontrar como de acuerdo al lenguaje del que nos toca, el tema, estará ubicado en algún contexto, uno tiene que saber leer en qué contexto está este tema, en este... bien, es un tema de latin jazz tipo clave 2,3 – 3,2, afrocubano tal, digo listo, me pongo a escuchar Paquito de Rivera y los discos legendarios del man y no le pongo cuidado a las alturas, le pongo cuidado a qué ritmos bacanos mete el man, los copio y después me pongo a jugar sobre eso. [\(28 fin\)](#)

Si voy a tocar de pronto un porro, entonces me pongo a escuchar por allá solos de Ramón Benitez y venga a ver el man qué ritmos hace y ya después yo miro dependiendo el nivel que tenga en cuanto a vocabulario de escalas, ya lo ubico en ese contexto. Si es un pelado que está en un proceso inicial, pues muy seguramente estará tocando es escalas mayores y por ahí tocará menor armónica para ii, V, i en tonalidad menor.

Si es una persona más avanzada, de pronto tendrá ya escalas de la menor melódica. o que la aumentada, la disminuía o escalas por allá, digamos ya sintéticas que uno se inventa. Pero entonces eso es una variable y depende ese nivel que uno tenga, uno lo junta con las cosas, pero clave, es el lenguaje porque por ejemplo, hoy mucho lo que yo hago de la música que yo toco mía, pues es colombiana, entonces tenemos en 3 temas en 6, entonces pues ahí yo me ubico en ese contexto como como usar las rítmicas que pueden llegar a funcionar desde ese lugar, es decir,

son otras, es otro lenguaje y digamos como que los insumos son diferentes a los que si fuera tocar repertorio de Jhon Coltrane

Y fuera a tocar puros temas de John Coltraine, y que están en 4/4. de pronto son tempos rápidos y de pronto, entonces el lenguaje rítmico que se ajustaría sería otro, O vaya y toque uno cosas que le gusta tocar a la gente, temas en métricas irregulares, ese es otro rollo, temas en 11 temas en 13, puff ahí ya pensar ubicar en el 11, en el 13. Pues, fuera que toca sentirlo, pues toca tener como el, también como arsenal de vocabulario. entonces esa parte es clave, como el contexto rítmico del lenguaje en el que está ubicado el repertorio sobre el cual va a improvisar.

Rafael Andrade

Ya, esa era otra pregunta por ahí adelante, profe, y qué enfoques, ahora lo contrario, qué enfoques sumercé consideraría que no le han ayudado, digamos no le gustan, que definitivamente sumercé vea que como que no serían muy de ayuda

Javier Pérez

(29) Pues vea que yo diría un poquito conectando con el que le decía ahora, yo creo que el basar el estudio de la impro sobre el tema de los licks, yo no lo recomiendo, la verdad. [\(29 fin\)](#)

Ni tanto como para un profe que dirija el acompañamiento o que realiza el acompañamiento del proceso de formación de un estudiante o como para algo que uno estudia individualmente. Digo, no le veo mucho sentido, la verdad, porque me parece que son como frases descontextualizadas y que le quita naturalidad a los discursos, entendiendo la impro como la posibilidad, vea que esa sea una parte importante, que yo entiendo la improvisación como composición en tiempo real.

Entonces uno por ejemplo, yo me asumo como compositor y como guitarrista, como compositor, cuando compongo y hago arreglos, yo entiendo que yo tengo el tiempo así, así no

tengo una fecha de entrega, una fecha límite. En teoría tengo el tiempo que quiera para dejar las frases como quiero que digo listo, estoy armando esta melodía así, no sea la melodía principal, una contra melodía. Si no me convence, le miro, cambio la toco, si no lo toco, la canto, uno prueba

Y dice ah vea ya la tengo, y hasta aquí es esta la frase y es la que ya uno cogió, quedó en el score imprimió y le pasó a los músicos. Cuando uno improvisa es asumir que eso es muy difícil, porque eso es un tiempo real y es un reto decir listo. ¿Cómo logro crear en tiempo real? Entendiendo que no está esa posibilidad de hacer todas las revisiones que yo quiera, como cuando compongo. Entonces en ese sentido, entendiendo esa naturalidad que debe tener el discurso.

(30) El basarlo como en frases preconcebidas, me parece que lo desnaturaliza mucho y lo descontextualiza desde la concepción de lo que es improvisar, que es composición en tiempo real, entonces por eso yo no lo recomendaría. [\(30 fin\)](#) Todo lo otro, lo que le ha dicho por ejemplo o estudiar basado más en escalas, o en otras dinámicas. (31) Son cosas que digamos depende de, todo es bueno y todo depende. del como el grado de porcentaje que tenga, si yo solamente como ciertas cosas, como solo una cosa, que sería estudio solo con dinámicas basada en escalas, me van a faltar otros alimentos, entonces tengo que tener como una dieta balanceada, sin llegar y saturar ciertas cosas o que me falten algunas, entonces pues digamos, sería más como, ¿qué no recomendaría? como basar el proceso de estudio de formación basado en una sola variable [\(31 fin\)](#)

Por ejemplo si a mí me dijeran no solamente vamos a estudiar lo rítmico, Uy, pero desde lo melódico hay también una cantidad de posibilidades y que en algún momento lo resuelven a uno muchas cosas, muchas cosas, o por ejemplo en la guitarra, hay veces en que pensar en mapas resuelve cosas, en algún momento, en algún punto, en alguna frase, un acorde que es complicado

porque el enlace armónico tiene algo difícil y uno dice, me salva el mapa, me salva el mapa en algún momento, es una, es una, es un una cosa que que no voy a decirle que no a este recurso, pero es tener como una posibilidad de que uno pueda estar probando diferentes cosas para precisamente desde el concepto de improvisación de poderlo tener muy abierto a diferentes posibilidades y variables.

Rafael Andrade

Y profe ¿sumercé diría que hay algún estilo, algún género en particular que le ha ayudado un poco más a quizá a desarrollar ese sentido rítmico?, como del que sumercé haya tomado más elementos, ¿algo en específico?

Javier Pérez

Hablando de estilo, es difícil, yo creo que más... a ver...no, no tengo uno en particular que diga porque es que en todos, estoy pensando en esto, Por ejemplo, si digo desde la tradición del swing del jazz tradicional, puff, hay una cantidad de músicos improvisadores y de discografía en la que uno pueda encontrar muchísimos músicos en los que hay un potencial rítmico enorme del cual uno puede tener muchísimas ideas.

Si yo pienso desde otra música, músicas tradicionales o cosas rockeras en las que también hay improvisación. Es decir, también yo creo que también podrá haber como cosas que le puedan aportar a uno. Entonces yo creo que lo importante ahí es que uno en el fondo, al final la impro en cierto contexto, a no ser que sea improvisación 100% libre, que esa es otra situación, digo 100% libre, es que es como, se junta un piano, una batería, no hay ningún guion melódico preconcebido en ninguna reunión preconcebida, sino como nos sentamos y es como una moneda al aire y donde caiga, que eso es una práctica muy particular y que, de pronto la desarrollan ya unos músicos con una madurez muy sólida. Pero en todos los otros casos, que son la mayoría, está ubicado dentro de un marco, de un sistema, de un sistema, digo, de un sistema de acentuaciones rítmico, etcétera.

(33) Entonces yo creo que lo clave es que uno dice, que si me salió algo en el que tengo que tocar un repertorio de música brasilera, pues tendré que buscar, no sé un guitarrista como Nelson Faría, venga, me pongo a escuchar Nelson Faría y venga a ver este man que hace o escucho músicos como Antonio Adolfo o Elián Elías y pongo mirar qué hacen en sus solos, poniéndole cuidado como al lenguaje rítmico venga a ver dentro de esas métricas que hacen y tal. [\(33 fin\)](#)

Y si de pronto estoy más desde el lado del jazz fusión entonces busco músicos claves de jazz fusión y discos emblemáticos y digamos ok, le pongo cuidado como venga. ¿Qué hacen desde lo melódico? desde la construcción de las frases, desde lo tímbrico, por ejemplo, voy a hacer una obviedad yo soy guitarrista y estoy tocando un repertorio más fusionero, entonces digo, toco con el guitarra en clean y ya. O digo, venga, pensemos que vea que en los timbres, porque como esto va con sintetizadores, con secuencias, con cosas, de pronto la guitarra necesita tener un over drive y alguna cosa para que se nivele en cuanto a color y timbre con lo que está pasando ese contexto y digo ah ok, listo

(34) Entonces ahí clave es entender el contexto en el cual uno se está ubicando básicamente, eso es eso, hay que saberlo leer, porque lo que le decía, para cerrar la idea es que al final eso va a estar conectado a un repertorio y ese repertorio a un contexto. [\(34 fin\)](#)

Rafael Andrade

Profe, pues no estoy muy seguro, pero creo que, entre líneas, lo que ha salido por ahí mucho, es la transcripción

Javier Pérez

Si, si, si

Rafael Andrade

Otra pregunta por acá sería, desde su experiencia personal profe ¿cuáles serían los mayores obstáculos que sumercé ha enfrentado en su desarrollo rítmico?

Javier Pérez

En un momento, el entender una situación que es cuando una cosa es el ritmo, las figuras, y otra cosa es como la como le explico esto, como el concepto bien.

En el libro de Hal Crook lo hablan, que está el beat, y yo puedo tocar en el beat, es decir que si digo 1, la nota cae en el 1, un poquito antes, un poquito, o un poquito tarde.

Precisamente transcribiendo, yo recuerdo estar sacando un solo de Lexter Gordon y cuando ya empieza a tocar el solo y la gracia de la transcripción también es coger el fraseo, esa concepción rítmica

Rítmica no solamente desde las figuras, sino dónde en el beat, antes o después, entonces yo cogía, le bajaba el tempo, posibilidades que uno tiene ahora, entonces hacia más conciencia, uy este man se demora, es decir toca tarde, toca atrás entonces suena más tranquilo, Por ejemplo, yo tendía a tocar muy a dentro, o incluso un poquito antes. Generar esa conciencia no es tan fácil. O me costó, por ejemplo, me costó mucho trabajo, mucho trabajo, muchos ejercicios y tuve que resolver yo mismo, buscar ejercicios, buscar dinámicas para que no se sintiera que corriera, es decir, porque de pronto sentía que claro, si estoy tocando.

Si decían: no rítmicamente pasa algo, pero ¿qué pasa? Es que están chuecos, si yo estoy tocando las corcheas bien, y no era como que las corcheas estuvieran mal o algo así, sino que tendía a tocar un poco antes del beat. Eso era como una tendencia mía y no era consciente de eso. Entonces, Ah ok listo, venga, miramos qué hacer. Entonces, por ejemplo, me conseguía métodos de batería, me acuerdo un método de batería de un baterista muy legendario que se llama John Riley. Entonces John Riley coge en el libro y explica los fraseos en el raid.

entonces que yo cogía, armaba un loop y el man va diciendo la subdivisión del tresillo (música) y entonces yo me pegaba, las decía y practicaba las corcheas, las escalas con eso, yo cogía una escala sencilla, no me ponía a tocar una escala aumentada, no, una escala mayor. En sol mayor, con una escala breve, es decir, cojo una variable, de algo fácil algo que tengo muy claro, sol mayor lo que tengo claro por todo el brazo, no tengo problema.

y me concentro como que me le pego al raid del man. Entonces empiezo a generar más y más conciencia o me grabo, cojo una base rítmica tan, grabo, y después escucho venga a ver en que estoy tocando adelante, estoy tocando atrás. Eso por ejemplo, no es fácil, no es sencillo, es decir, como esa conciencia de echo para adelante, echo para atrás, toco “en” porque no es digamos eso. por ejemplo, en los libros no está.

Hal Crook por eso me parece que es bueno, porque él por lo menos lo nombra dice, ¡ey, esto existe! usted puede tocar así hay gente que toca de esta manera entonces por eso el libro me parece buenísimo, (36) la mayoría de libros se concentran mucho en las relaciones escala acorde, la mayoría se concentra en esos, tema de los licks o temas de sobreposiciones... relación escala acorde [\(36 fin\)](#)

Es decir como y yo hago mucho, yo hago mucho ejercicio de eso con los estudiantes decir listo, tengo un dominante. Entonces si el dominante es alterado, usted puede tocar un arpeggio aumentado desde la tercera, desde la séptima, desde la novena y le genera tal tensiones y eso suena bacano y suena bacano porque genera uno, como que le apunta a los colores del acorde de directo entonces eso suena chévere. Bien, yo hago esos ejercicios.

(37) Pero digamos, hay otras cosas. Esto otro, uno no encuentra esa información tan sistemática, eso lo escucha uno transcribiendo, si transcribe, escuchar bien los solos que transcribe, que uno se los aprenda bien y ahí se da y ya, es lo que uno puede llamar fraseos, ¿cómo son? ¿este man toca para adelante? ¿toca para atrás? Toca de cierta forma, toca dentro del

beat, eso por ejemplo genera esa conciencia en un punto, me requirió trabajo y sobre todo hasta que encontré ejercicios que me ayudaron como para poder desarrollar, eso no es como tan esquemático, como fácil decir: uy eso es re breve de encontrar y tal... no [\(37 fin\)](#)

Rafael Andrade

Sumercé creería que como tal los métodos de enseñanza, pues quizá que sumercé conozca o actuales ¿abordan adecuadamente ese componente rítmico? Y, sobre todo ¿lo hacen aplicable a la improvisación?

Javier Pérez

Yo creo que a nivel inicial puede que no le pongan tanta atención. Pero ahí también entiendo, digamos, me pongo en el papel, donde ya hace rato yo no lo porque obviamente el rol mío a nivel universitario en los últimos años ha estado desde la parte como que yo dirijo el pregrado, el pregrado de musica en el bosque y la maestría, pero doy clases, yo sigo dando clase, pero por ejemplo las clases que doy son clases de arreglos, clases de teoría, de ensambles, entonces decir ya la dinámica de la clase individual, hace rato no las tengo, a veces se da porque algún pelado me busca o algo, entonces doy las clases, pero hace rato no las tengo.

(38) Pero por ejemplo, siento que algunas veces se deja de lado pero digamos comprendiendo un poco claro en un proceso de formación a nivel institucional es decir, a nivel de una institución de un pelado que está en universidad y tiene materia inscrita y tal todos estos rollos, obviamente hay como una cantidad también de variables al lado, que es cumplir un programa, unos tiempos específicos entonces obviamente y saber que uno sabe que el estudiante se tiene que enfrentar después a una prueba con un jurado. [\(38 fin\)](#)

(39) Que uno a veces dice, eso condiciona ciertas cosas del proceso, entonces algunas de esas cosas que pueden ser un poquito más libres. uno dice, tenemos que en 16 semanas dar un resultado, mostrar un avance dentro de un marco en el que no es como una catedra ciento por

ciento libre, en el que hay un marco de debemos tocar ciertas cosas porque pues se busca como una formación que pueda dar respuesta de una manera amplia para la formación de un futuro profesional. [\(39 fin\)](#)

(40) Entonces sí, entiendo que algunas veces, claro, hay ciertas cosas que de pronto quedan por fuera. Pero quizás críticas a eso, como decir yo creo que de pronto en los niveles iniciales quizá no se trabajaba tanto. Cuando uno ya tiene instrumentos más maduros, quizá la misma madurez precisamente le da a uno, la tranquilidad de decir listo, venga exploremos otras cosas, pero son cosas que igual uno puede hacer a nivel sencillo. Decir que así como existe la pentatónica y la pentatónica es una escala que es fácil y que es súper amable y agradecida porque se deja encontrar las frases. [\(40 fin\)](#)

Pues también digamos habrá ritmos que podrán ser fáciles y agradecidos y que se dejan tocar, pero entonces, digamos eso, puede que de pronto falte un poco que uno diga venga le apuesto algunos momentos de las sesiones de la clase o ejercicios a realizar esas dinámicas.

Rafael Andrade

Vale, yo creo que esta es la última profe ¿hay algo más que le gustaría agregar sobre su proceso de aprendizaje o quizá sobre el rol del ritmo en la improvisación?

Javier Pérez

Vea que recordando un poco, ya que me acordaba ahora que nombraba lo de la maestría, (42) en la maestría yo tuve una clase que se llamaba improvisación, que se llamaba improvisación. Entonces se llamaba improvisación avanzada, entonces en esa clase de improvisación avanzada, la dinámica era así: la clase tenía dos sesiones a la semana, una sesión que era el lunes, en la que era casi teórica. No tocábamos. Estaban sentados en el pupitre, en la

que teníamos que llevar una transcripción. El profesor había escogido ya escogió un repertorio de casi unas 10 o 12 transcripciones para el semestre. [\(42 fin\)](#)

(43) Cada transcripción, cada solo que el maestro había escogido, tenía algo particular, alguna dinámica de algún elemento que era predominante en ese solo, algunas veces era por ejemplo recuerdo, solos en los que decididamente el solista tocaba fuera de la armonía, solos en los que el solista tocaba muy desplazado rítmicamente, pero muy libre rítmicamente. Solos en que de pronto la armonía como tal tenía una complejidad grande era una armonía que de pronto era no era tan obvia, era muy ambigua, y cómo resolver, crear un discurso melódico claro sobre una armonía aparentemente muy difusa. [\(43 fin\)](#)

(44) Entonces transcribíamos el solo, lo analizábamos, comentábamos en la clase más como yo encontré esto como más de esas cosas, más allá de llevar cada uno de su transcripción muy juicioso. Y los viernes tocábamos y los viernes decimos listo. Vamos a tocar pensando en el ejercicio de tocar afuera, afuera de la armonía. Vamos a tocar ahora pensando en que abrimos el tiempo, no estamos tan rígidos pegados al beat, sino que jugamos más como con con la ubicación, lo que decía, con el tocar atrás o tocar adelante o tocar en diferentes lugares. [\(44 fin\)](#)

Entonces, esa dinámica ahí ¿qué requería? el repertorio que teníamos que transcribir era difícil. Las transcripciones eran muy difíciles, requerían por ejemplo para uno llevar su transcripción el lunes, tenía que sentarse sábado y domingo a pegar oreja. A veces tocaba coger y bajar del tempo muchísimo, porque sobre todo a veces era, cómo escribo esto. Esta frase está enredadísima, qué hizo este man acá con el ritmo, sobre todo en ese sentido.

Como uno ya escucha, por ejemplo, recuerdo, no recuerdo el tema, pero recuerdo que era un solo de un pianista que se llama Fred Hersch que el ritmo yo decía: ¿cómo escribo este ritmo que está haciendo este man? Yo no entiendo el beat dónde está, entiendo las notas, pero ¿qué figuras son? Es decir, cosas que eran de lenguaje muy, muy maduro.

Entonces requería ese esfuerzo de las transcripciones, analizarlas y después como extraer, extrapolar eso y uno apropiarse, y como decir: mi ejercicio va ser improvisar pensando es esa variable, entonces, pero eso partía de un proceso muy juicioso del maestro de saber haber escogido el repertorio, que cumplía con esta particularidad.

Era lo que le decía al comienzo en el año 97, yo el disco de jazz que tenía era uno de Parker y pues ese lenguaje era muy avanzado (46) para un chino de primer semestre universitario que no tenía ni idea de nada, y ese lenguaje era muy, muy avanzado, yo no podía sacar una frase ni extrapolar nada de ahí, cuando después yo ya enseñaba, por ejemplo ya tenía una biblioteca de solos sencillos, entonces habían por ejemplo guitarristas como Herb Ellis tocando un blues, entonces decía, el man comienza frase simple, sencilla, un motivo con negras y corcheas, algunas sincopas, con pentatónica que las toca, se nota que las toca en la tercera o quinta posición, pero eso era de uno escuchar e ir clasificando y eso requiere tiempo para uno hacer eso, entonces eso lo puede hacer uno como profe, pero también como estudiante pues también digamos que una escucha activa de ir clasificando el material que uno le puede servir, oiga eso me sirve para tal cosa y claro eso es algo que por ejemplo le digo como que en su momento esa clase servía muchísimo, pero obviamente pues estaba muy, muy, muy guiada, en ese sentido de ir escogiendo el repertorio que nos iba tratando cada temática, cada dinámica [\(46 fin\)](#)

(47) Y que precisamente no nos concentrábamos en la dinámica de solo la relación nota acorde, de los 10, 12 solos que transcribimos su eje principal era otra variable totalmente diferente, eso es lo que de pronto a mi me parece como valioso, importante para nombrar. [\(47 fin\)](#)

3.4 Entrevista a Brian Vásquez

Rafael Andrade

Bueno profe, pues lo primero es un consentimiento, como tal la pregunta es: ¿si sumercé me autoriza grabar esta entrevista? Como tal lo único que se va a hacer es un uso académico de este material, esto va quedar en el repositorio de la universidad y pues también va quedar como un video privado en un canal de youtube que yo tengo y pues básicamente ese es el único uso que yo le voy a dar

Brian Vásquez

Si, claro que si

Rafael Andrade

Entonces, profe lo primero por lo que quisiera empezar es por un poco de su contexto personal, de sus inicios con la música, entonces por favor sumercé me podría decir ¿cómo empezó? ¿por qué? ¿En qué instrumento?

Brian Vásquez

Listo Rafa, gracias entonces, yo empecé como a los como unos 6, 7 años en la fundación Batuta en Fontibón, yo vivía en Fontibón, viví casi toda mi vida hasta ahorita, viví casi unos 28, 30 años en Fontibón y cuando era pequeño, a una cuadra de mi casa había una sucursal, se podría decir, de la fundación Batuta en esa época el 96, 95 sería eso.

Entonces yo empecé ahí mis estudios de formación musical en el violín y también tenía, Eso era un ensamble de música colombiana y ahí estuve estudiando ahí un tiempo, como unos 2, 3 años y ya después de eso no pude seguir por unos estudios de bachillerato que inicié porque inicié en el centro mis estudios de bachiller en la fundación colegio mayor de san Bartolomé y ahí pues, ahí tuve una profesora que se llamaba Claudia, no recuerdo el apellido, ella fue estudiante

de la pedagógica y ella tenía unas clases muy interesantes de música, entonces ahí como empecé a retomar y por amigos y eso, empecé a tocar la guitarra eléctrica, guitarra acústica y después posteriormente guitarra eléctrica

Entonces yo empecé a tocar guitarra acústica, yo creo que, a los 14 años, y guitarra eléctrica como a los 16 tal vez

Rafael Andrade

En Batuta más que nada son como ensambles, ¿cómo es la dinámica en Batuta profe?

Brian Vásquez

Pues lo que yo me acuerdo, eran clases ehh, no eran clases individuales de instrumento, si no eran clases grupales de instrumento, pero no éramos tantos éramos como unos 3 chicos, 4 y el profesor que no me acuerdo tal vez el nombre Carlos, no recuerdo más de ahí, eso ya hace mucho.

Y también habían unas clases, creo que eran clases de ensamble y había un grupo que se llamaba allegro si no estoy mal, creo que era el nombre de la agrupación que ellos tenían y, creo que esa era la más pro, y los otros eran como más chiquitos, entonces yo estaba con los más chiquitos, y había como un ensamble de música colombianas, entonces me acuerdo que lo ponían a uno a tocar como diferentes cosas, como xilófono, maracas, tambor, cosas así, flauta, como diferentes instrumentos

Rafael Andrade

Ok. Osea pasaban por varios instrumentos y había un ensamble y algo así como clases grupales

Brian Vásquez

Aja

Rafael Andrade

Y ¿por qué empieza en la música profe?

Brian Vásquez

Yo creo que fue por ayuda más que todo de mi madre, porque mi mamá quería que yo estuviese ocupado, todo el tiempo haciendo cosas, como que fue por eso más que todo, en un principio, y ya después fue como por influencia de un primo mío que me influenció un poco también en la música, pero ya más adolescente, entonces estaba escuchando otro tipo de músicas como más rock y más de ese tipo como de géneros en esa época entonces pues eso ayudó como a meterme un poco como en el mundo de la guitarra eléctrica porque yo escuchaba mucho rock, metal, todo eso, pero poco a poco me di cuenta que a mí me gustaba también más que todo, era la guitarra eléctrica entonces pues empecé con eso de manera empírica un poco

Rafael Andrade

Sumercé me dice que primero empezó en la guitarra acústica, digamos ¿en ese momento también estaba en Batuta profe, o era cosa aparte?

Brian Vásquez

No, yo me retiré de Batuta apenas empecé mis estudios en bachillerato entonces después de como unos 3, 4 años, 3 años empecé con la guitarra acústica de manera empírica, con tablaturas, en esa época habían más... no había YouTube tanto ¿no?, no había youtube.

Y pues internet no había, obviamente uno no tenía internet en la casa, entonces pues, no había eso...

Justamente por ahí va la cosa, entonces sumercé qué recursos utilizaba para aprender ¿tablaturas?

Ahí por ejemplo en esa época, uno utilizaba tablaturas, utilizábamos tablaturas, a veces oído, pero no, uno utilizaba tablaturas. Después de eso me acuerdo que yo visitaba algunas páginas en internet argentinas, que no recuerdo bien cómo se llamaban, pero... pero ahí habían

cosas entonces como que hablaban de guitarristas de blues de ahí de esa época, entonces hablaban de Bota Fogo, de Luis Salinas o hablaban así como de guitarristas de así de esa época, o bueno de ellos, porque como que Argentina es un país para mí que está... ehm, pues tiene una tradición de la guitarra eléctrica muy fuerte, se podría decir que está muy arraigada en ellos porque pues obviamente el rock latinoamericano tiene mucha fuerza en Argentina ¿no?

Entonces yo creo que pues escuchaba eso, después salió guitar pro, entonces crackeamos el guitar pro y entonces podíamos escuchar la música muchos más... pues podíamos ver las cosas como más sencillas porque la tablatura era como imprimirla y el ritmo no estaba tan claro entonces como que...

Rafael Andrade

Ya, ya, ya entonces sumercé diría que en esos inicios algo sistemático así como más estructurado no lo hubo ¿no?

Brian Vásquez

No, después tuve clase con un profesor de música en el año 2005, él se llamaba Frank Vaquero, Frank Vaquero, que él había estudiado en la pedagógica, también me dijo que él había estudiado en la pedagógica.

Rafael Andrade

Me suena

Brian Vásquez

Y él me dio como clases como ya ahí un poco más acerca de ... la impro, y un poco de jazz y escalas y como la técnica. Entonces yo estuve con él creo que un año, me trató de preparar para estudiar y como para hacerlo profesionalmente más, como para empezar con la profesión un poco más así...

Rafael Andrade

Entrar a la Universidad Básicamente, ya

Entonces sumercé empieza a aprender a improvisar con él o quizá previamente ya improvisaba antes de conocerlo...o

Brian Vásquez

Pues... si, pues a verdad como que yo empecé ya cuando ya salí del bachillerato ya cuando ya estaba entrando como... queriendo estudiar música y pues estudié en la academia de artes guerrero, pero al estudiar las escalas que me enseñaban Frank y eso lo que me enseñó él, como que me quedó la vaina de la impro, sobre todo por cosas que yo escuchaba, porque como que me fui separando un poco de unas músicas que yo escuchaba en mi adolescencia que fueron muy importantes, y son muy importantes todavía, pero fui abriendo un poco más el espectro de la guitarra eléctrica como tal

(1)Entonces empecé a escuchar por ejemplo Paco de Lucia, al di Meola todo eso, que es una corriente como más rock fusionera, bueno, paco de lucia no pero si por ejemplo al di meola es una corriente como más rock fusión lo de paco es como más flamenco tradicional y la fusión digamos con estos músicos en los años 70's y 80's 90's entonces recuerdo un disco que grabaron ellos en el 94 que se llama The guitar trio entonces ahí como que hay mucha improvisación con progresiones armónicas diría yo del flamenco moderno entonces yo me empecé a interesar un poco más por la impro, ¿por qué sonaban así? ¿qué escalas usaban? Y así...[\(1fin\)](#)

digamos que siempre ha sido algo así que yo he visto, me acuerdo también otra cosa que yo hacía mucho, porque como no había internet en esa época y era difícil tener y eso, era mucho más caro que ahora, entonces lo que yo hacía era quemar discos, iba a un café internet bajaba artos videos de YouTube y los quemaba en un cd

Entonces recuerdo que yo quemaba por ejemplo... (2) me acuerdo de unos videos de Jason Becker con Marty Friedman cuando Jason Becker estaba bien y eso, se podía mover y eso

entonces salían tocando en un jam, hacían jams, entonces ellos dos no sé en dónde en qué parte del mundo pero pues estaban ahí y estaban tocando una progresión armónica como Im Ivm etc... y ellos tocaban, pues Marty Friedman en su forma de tocar, como con escalas exóticas así japonesas y eso y Jason Becker pues con la técnica y con eso. [\(2 fin\)](#)

Entonces como que siempre me interesó a partir de eso lo que es la impro

Rafael Andrade

Entonces sumercé digamos en esos inicios que empieza a aprender improvisación, digamos había, ¿sumercé seguía alguna metodología, o cómo como tal digamos lo implementaba dentro de la práctica, como quizá intentaba lograr improvisar?

Brian Vásquez

Ehh si, entonces por ejemplo ahí lo que yo trataba de hacer era por ejemplo relacionar, o bueno lo que siempre he tratado de hacer, era relacionar la escala con alguna cosa musical que se pueda hacer, por ejemplo, una progresión armónica, o por ejemplo ¡ay! Me aprendí la escala menor armónica, entonces bueno voy a tratar de que suene más flamenco el asunto ¿sí? con la escala, si con la escala... no sé, si con la mixo b9 b13 y después con todas las escalas de los modos que se desprenden de ahí, bueno etc...

(3) Entonces trataba como de pasarlo de una a progresiones armónicas que tuvieran relación con la escala y así trataba como de practicar la impro, habían cosas así por ese estilo [\(3 fin\)](#)

(4) Por ejemplo recuerdo que también conseguí un disco de los tres ases que es un trío de bolero mexicano y entonces pues lo que yo hacía era tratar de tocar sobre digamos los cambios sin saber que cambios hacían, era como, como seguirme por el oído y ya, [\(4 fin\)](#) como era algo así, como para estudiar los modos y eso, o por ejemplo en esa época pues yo no tenía dinero para comprarme un loop station, un pedal de loop, entonces lo que hacía es que yo tenía un teclado y

el teclado tenía ritmos, entonces tenía un ritmo de bossa nova, un ritmo de bolero, lo que sea y uno le ponía el acorde y mantenía el acorde, osea hacia el ritmo del acorde asi como E y pues bueno, asi como el sonido del piano y entonces yo empezaba a improvisar ahí, ponía el cambio, seguía tocando y asi.

Esa era otra forma que yo hacia en esa época, pero pues era porque a veces había unos recursos que uno no utilizaba en esa época que estaban y era por ejemplo que estaba ya por ejemplo en esa época el Jamie Everson ya estaba, ya estaba, los play along de jamie Everson ya estaban, ya después fue un descubrimiento el conocer band in a box, band in a box que ese es como el abuelito del i real que pues es un problema que pues a muchos no les gusta el i real porque pues obviamente es demasiado malo para los músicos porque, bueno y malo ¿no?, pues porque ayuda mucho y malo porque ayuda mucho, por las dos razones.

Rafael Andrade

Entonces como tal, sumercé cómo describiría como tal la experiencia, de con esos recursos intentar improvisar, digamos sumercé me comenta, el teclado le daba una pista, ehh, sumercé sabía escalas, exploraba escalas en la guitarra, con esos recursos que sumercé disponía qué tan fácil era, qué tan frustrante quizá, que tan difícil, fácil.

Brian Vásquez

Yo creo que pues estaba bien, osea siento yo que, que yo creo que siempre ha habido recursos buenos en la medida digamos desde los 70's 80's 90's para acá, yo siento que puede ser bueno y malo, en el sentido de que por ejemplo, ya ahorita hay tool de todo, osea hay play alongs con la gente, puede quitar incluso los tracks, separar los tracks de la guitarra para tocar encima de los mismos músicos que a uno le gustan, incluso por ejemplo esos softwares, esos....

Rafael Andrade

La IA's

Brian Vásquez

Esas páginas que nosotros hemos visto como vk y eso incluso, donde uno puede bajar tracks profesionalmente hechos, donde uno puede tocar encima de álbumes de dream theater así perfecto, igual, mejor dicho, como si uno estuviese tocando con los mismos personajes

Entonces como que ahorita la movida es demasiado ya, accesible para todo tipo de personas, para todo tipo de géneros, entonces como que siento yo que ha habido, pues mucha herramienta, entonces pues la verdad yo siento que en esa época pues yo pensaba que era ehmm un poco más difícil, (5) pero por lo menos ahorita ya hay muchos recursos musicales o de tecnologías que sirven para eso, para mí en esa época, tal vez yo pensaba que era difícil pero, siento yo que era como el camino que toca hacer digamos en esa época donde no había tantas, tantas cosas, pero habían las cosas suficientes para poder hacer las cosas de una manera bien, (5 [fin](#)) ahorita yo creo que hay una sobre saturación de información en la cual como que uno tiene tanta información que uno no sabe qué hacer o por dónde empezar, a veces no es bueno como tanto

Rafael Andrade

Osea sumercé diría que esa limitación de recursos de cierta forma igualmente ayudaba a que uno se centrara en algo o se...

Brian Vásquez

Si, digamos que yo por ejemplo pienso, y yo me acuerdo que yo ehh una vez se lo escuche a un profe que yo tuve, un señor ya mayor que es un señor que debe tener ahorita no sé debe tener por ahí 75, no sé, que se llama Fred Hamilton, él fue profe mío y él en una clase me acuerdo que nos dijo una vez como que: no es que lo que pasa es que ahora lo que pasa es que ahora todo es un poco mucho más diferente porque por ejemplo cuando yo estaba chino, entonces yo por ejemplo compraba los long plays y los long play llegaban con... uno los volteaba y uno

había ahorrado no sé plata para comprar el long play, entonces había podado jardines y entonces había ahorrado un mes para comprar el long play entonces el long play uno lo tenía entonces era como el long play le mostraba la historia digamos de como se grababa el disco de quienes son los músicos, pero como... incluso los long play en esa época como que tenían historias muy específicas de esa grabación que no se consiguen tan fácil ahorita

Entonces claro, (6) él tenía eso y entonces era como un tesoro porque no tenía casi cosas, osea no tenía muchas, muchos long plays, no se podían copiar, no se podían si, no se podían quemar, no se podían compartir así fácilmente, entonces eso hacia que las cosas fueran mucho más apreciadas y pues esa gente obviamente lo que hacían con los long play era aprendérselo, volver a escucharlo, volver a transcribirlo volver a aprenderse todo lo que estaba pasando ahí porque obviamente era una herramienta en la cual, yo creo que eso tuvo que haber tenido una magia muy increíble [\(6 fin\)](#)

Porque era, en un principio tenía uno que ir a los bares a escuchar la musica, pero uno no podía tener la habilidad de volver a escuchar en su casa, con su instrumento, y no, era como lo que usted escuchara y ya como que se iba con ese referente para su casa a tratar de repetirlo o uchh ¿cómo toca esta persona? ¿qué estaba haciendo? Ahhg se me olvidó

En cambio al tener un long play de esos pues ya era como: tienes el mundo ahí porque tienes el artista que te gusta ahí y lo puedes escuchar cuando quieras, por eso yo creo que mucha gente no quería que los grabaran, porque era robarle, digamos como que, era mucho más fácil para los demás robar o copiar digamos de otros, cosas... entonces a lo que voy es que pues, siento yo que esa apreciación de la musica se ha perdido porque ahorita yo puedo poner en Spotify como cualquier cosa y ya me sale y ya listo y ya lo tengo, entonces como que esta todo ahí y eso hace que se pierda la magia de eso... y así con el estudio también

Rafael Andrade

¿qué rol ha tenido el ritmo?

Brian Vásquez

¿en cuanto al estudio de la impro?

(7) Pues yo siento que ha sido un rol importante, aunque yo siento que no ha sido el rol que debería de tener el ritmo o debería de haber tenido el ritmo, porque siento yo que a veces, Las cosas que uno ve en la impro o incluso, por ejemplo, el material, yo lo he en cuanto a la improvisación, es mucho más enfocado a ¿Qué escala está tocando? ¿Qué escala más rara tocó? Qué modos estoy tocando encima de que acorde, que arpeggio que todo eso... que eso es súper importante, pero supongo que también el ritmo, [\(7 fin\)](#) pues es también igual de importante porque son como pues son elementos que pues trabajan en conjunto.

No es que yo tenga como la claridad del ritmo y como eso, sino que siento (8) yo viéndolo desde la perspectiva, un poco de lo que pasa, yo siento que nosotros estamos más enfocados hacia, por ejemplo, las escalas, las notas y todo esto, la armonía, pues porque nosotros estamos, pues con unas problemáticas musicales en las cuales no las hemos podido, digamos aún resolver. [\(8 fin\)](#) Por ejemplo, yo todavía pienso como uy, no me falta estudiar ubicación de notas, no conozco muy bien el diapasón, los acordes drop dos a cada rato los uso, pero no uso los otros y es como un círculo ahí en el cual como que es un océano muy grande, entonces por ese lado el ritmo es otra cosa que está ahí

Qué pues es bastante, es un tópico, un un tema muy, muy, muy profundo ¿no? (9) Y es como algo que yo siento que en fin se dejó tal vez un poco de lado o o tal vez no se sabe muy bien cómo abordarlo de una manera más metódica. [\(9 fin\)](#)

Es difícil porque son tantas cosas para ver en en no sé en 5 años o o sí alguno, pues creo que que esa es una parte como importante.

Rafael Andrade

Ya quizás no, no referimos quizás al inicio del proceso, sino ya como a lo largo de su vida.

¿Sumercé como qué prácticas específicas o o qué, o sea, en qué forma sumercé llega a abarcar ese componente musical como tal?

Brian Vásquez

El ritmo... pues yo creo que tiene diferentes aristas esa parte del ritmo depende si es hacia la improvisación como tal o hacia la composición, depende también si es del desde otros aspectos como el time feel, que es el digamos el tiempo depende, por ejemplo, de esos factores. Entonces, por ejemplo, si es el, Por ejemplo, el ritmo en cuanto a la impro, entonces, por ejemplo, lo que se por ejemplo yo hacía era ahí hay varias cosas de que hablar, por ejemplo, el ritmo en cuanto, por ejemplo, la estabilidad. Entonces, por ejemplo, entonces el time feel, entonces, digamos, poder tocar en un tempo en el cual esté dentro de una grilla del compás, tocar adelante el compás. tocar detrás del compás, tocar de en el compás, o sea en el beat, tener consistencia rítmica en el acompañamiento, entonces poder acompañar como consistentemente bien en el ritmo para que un cantante se sienta cómodo cuando esté cuando está cantando.

Entonces, eso es como, por ejemplo, un tópico grande. El otro es, por ejemplo, el ritmo en cuanto, por ejemplo, la duración de las frases, la subdivisión de las frases, por ejemplo, la cadencia de las frases en que en que en qué, en qué, en qué parte del beat cae si caen síncopas y no si cae en el tiempo fuerte o tiempo débil, sí siempre estoy cayendo en tiempos fuertes, estoy cayendo en tiempos débiles, si estoy cayendo en los IES.

Si estoy empezando mis frases en los IES del uno al dos del tres del cuatro, Si estoy cayendo si estoy tocando en métricas irregulares, cómo puedo tocar en métricas irregulares tan fluidamente como lo hago en 4/4 si tocó en $\frac{3}{4}$, si lo tocó en 5 en 7. si paso temas de cuatro en 7, si pasó en cuatro en 5, ¿sí? Son como esto del ritmo es muy extenso

(10) Entonces pues siento yo que tal es lo que falta tal vez a mi parece es una construcción metodológica en el cual como que... como que se vea algo, así yo creo que tal vez se puede como ir empezando a hacer propuestas curriculares como por ejemplo ritmo para no bateristas o que o que uno vea una clase con un baterista a cerca de ritmo, que sea un curso a cerca de ritmo, o sea como de que lo dicte un baterista o un percusionista, que le enseñe a uno como cosas acerca de los ritmos si como de ritmos o que por ejemplo, uno vea electivas de taquetina o bueno como... [\(10 fin\)](#)

Rafael Andrade

Darle especificidad, darle más prioridad

Brian Vásquez

Si, yo creo que eso puede ser algo muy bueno

Rafael Andrade

Sumercé decía “nosotros” como que “nosotros” tenemos más fijación no sé, por el componente armónico o por escalas o por... ¿por ese nosotros se refiere a la guitarra eléctrica profe? A los guitarristas eléctricos

Brian Vásquez

Sí, yo me refiero un poco más, o sea, pues no digamos como que no se puede hablar, como no poder hablar de todos los guitarristas eléctricos, tal vez hablaría, digamos en mi nicho y en mi experiencia como estudiante, creo yo, (11) pues como que como que o una experiencia como estudiante durante diferentes momentos de mi vida como estudiante, entonces en un pregrado en en una maestría, entonces como que he visto que se habla sí que es, es algo muy importante. Pero como que a veces es difícil uno abordar cómo uno estudia el ritmo [\(11 fin\)](#)

Hay libros donde a uno le dicen: no mire la escala ehh... la escala, desmitificando la escala menor melódica. Entonces le muestro libros de escala licks de fusión de escalada menor

melódica con hybrid picking con tapping con todo y como muchas cosas que están muy bien...
¿no? súper re bien.

(12) Y pues yo siento que la parte del ritmo, supongo yo, pues es una parte que pues es más difícil porque es como con pues que hay que adentrarse un poco más con el territorio del de de otros instrumentos que que que primeramente tienen ese componente dentro de su quehacer musical. [\(12 fin\)](#)

Rafael Andrade

Sumercé también quizá no sé si no sé, quizás también diría que que un poco la complejidad del instrumento, el el que que básicamente sea un instrumento armónico que manejamos también un componente rítmico, digamos en los acompañamientos en en podemos hacer melodía al mismo tiempo y esas cuestiones.

Quizás quizás ¿puede ser que la complicación venga un poco en la dificultad del instrumento como tal o?

Brian Vásquez

Sí, yo creo, pues yo creo que, yo creo que eso se puede ver o creo que seríamos mejores o o entenderíamos los roles, por ejemplo, de de un instrumento de percusión. Si uno se adentra un poco más a esa realidad o esa experiencia musical sin llegar a ser llegar a estudiar 16 horas batería.

O sea, así como por ejemplo para mí, yo creo que un cantante, pues obviamente puede ayudarlo en su que hacer musical, y en su que hacer compositivo y como como músico en general, el tocar un instrumento de cuerda, un instrumento como el piano.

Rafael Andrade

Armónico.

Brian Vásquez

Sí, ajá para un para un baterista. Yo creo que eso también debe ser muy bueno que el baterista no solo, digamos como que tenga su su su mundo, digamos rítmico, que es como algo tan tan profundo y difícil que también eso lo pueda llevar hacia hacia unos instrumentos armónicos. Es como algo así, creo yo que, que eso puede ayudarle a uno como a a como a ver una perspectiva en la cual como que el instrumento de uno no.

Pues puede tener sus limitaciones, así como como otros instrumentos musicales, ¿no? Entonces yo creo que obviamente hablando como por mí y diciéndome a mí, como mis cosas, mis vacíos como tal, pero obviamente hay mucha gente que no tiene eso ¿no? como que han sabido, por ejemplo, direccionar como su método de estudio hacia los componentes como en los cuales Sí que estamos hablando como el ritmo, entonces han podido desarrollar rítmicamente ideas u otras cosas, ¿no? Como no solo el ritmo, si no otras

Rafael Andrade

Profe, pues digamos dentro de los recursos que sumercé se ha encontrado, pues a lo largo ya de de todo este tiempo de estudio y todos estos años dedicados, pues a la guitarra eléctrica.

¿Qué recursos le han sido más útiles justamente para desarrollar esas habilidades rítmicas? Ese componente, justamente dentro de la improvisación.

Brian Vásquez

Pues yo creo que digamos en el componente rítmico, yo siento que lo primero, me ha ayudado bastante, por ejemplo, el estudio de tocar solo o sea en casa solo, sin tantos recursos tecnológicos como hay creo yo, o sea, por ejemplo, el estudio con el metrónomo eh, pero ciertos ejercicios como, por ejemplo, el dividir el metro. Por ejemplo, si estoy tocando un tempo en una cosa así, por ejemplo:

En 120 no sé esto no sé cuánto sea, pero bueno esto entonces no, eso sería el dos y el cuatro. O sea, esto sería la blanca sí, 1234, 1234. Ahora hacer lo mismo, pero con este tempo.

Entonces 234 1, 2 1234 1,2. 1234 1, entonces eso lo que hace es que sea más difícil para mí, digamos la responsabilidad que tengo que tener porque tengo más tiempo para que el metro me diga o para perderme en en ese, digamos en ese cúmulo de tiempo.

Entonces ese tipo de cosas debe tocar sólo temas y digamos repertorio de temas y uno estar tocándolo solo con ese digamos ese poco... esa poca guía, eso me ayuda como a tener un tiempo un poco mejor y eso.

Por ejemplo, el estudio con amigos, o sea con colegas, acerca de colocar ejercicios técnicos como por ejemplo bueno, vamos a iniciar las frases en el 1 del compás, vamos a analizar frases en el "i" del 1. En el 2, en el "i" del 2, en el 3, en el "i" del 3, en el 4, en el "i" del 4.

Por ejemplo, pasar un tema de 4/4 a 3/4. Pasar, por ejemplo, las melodías de 4/4 a 3/4 de 4/4 a 5 a 7. Entonces eso también sirve bastante para como uno ir entendiendo un poco cómo cómo utilizar la frase o bueno, como modificar la frase que uno tiene para que caigan, digamos en ese tipo de claves.

Por ejemplo, O sea, uno puede percibir, por ejemplo. Esas métricas irregulares con claves, o sea, por ejemplo (palmas)

Eso sería un 5/4, ese 5/4 se puede pensar en clave, pero también sin clave, o sea, como eso en clave, por ejemplo, clave, 3 2, 2 3 o sin clave, entonces eso hace que sea un poco más difícil, pero entonces, pues esos ejercicios creo que se pueden trabajar de una manera más sencilla.

Con personas en las cuales uno siente afinidad por por tocar. Entonces tener un amigo, amigos, los cuales uno puede hacer una sesión para para estudiar ese tipo de cosas e irse ayudando los unos con los otros. Entonces yo siento que eso me ha ayudado también. En cuanto a la al estudio, digamos del ritmo.

Sí, eso por ejemplo eso, (13) la transcripción, obviamente es muy importante sí ya estamos hablando acerca de la impro así como tal, entonces, pues la transcripción es muy importante porque al usar la transcripción como un componente en el cual uno pueda sacar ideas para su vocabulario, También uno puede sacar no solamente licks y frases musicales en cuanto a alturas y eso, sino también rítmicas, entonces, por ejemplo, elementos rítmicos, agrupaciones rítmicas, 5 contra cuatro, 7 contra cuatro diferentes cosas, o sea, como agrupaciones de 5 notas, como patrones y cosas así [\(13 fin\)](#)

Como patrones, cosas así tipo como por ejemplo lo que hace Eric Johnson, Joe Bonamassa, que hacen, digamos, por ejemplo eso no. Patrones musicales de 5 notas de semicorcheas sobre un compás de cuatro. Entonces lo que hace es que haya un desplazamiento de la acentuación. Entonces uno empieza a mirar esas cosas entonces uno dice ¡ah! puedo hacer eso, pero por ejemplo, ¿por qué no hacerlo en la escala de menor armónica? o ¿por qué no hacerlo con x o y cosas? Entonces ese tipo de cosas funcionan también.

Otro tipo de cosas, por ejemplo, las los vídeos instruccionales acerca de ritmo y time feel, que eso ya se está volviendo mucho más común.

Rafael Andrade

Justamente dentro de eso que sumercé mencionaba, un poco de los licks y de la transcripción, ¿sumercé qué opinión le merecen como tal los licks? ¿cómo ve esa aproximación a uno empezar a improvisar? O..

Brian Vásquez

Pues yo siento que el componente de los licks es algo muy importante y necesario siento yo, porque no solamente los licks ayudan a que uno entienda algunas cosas acerca del lenguaje sino también le ayuda a uno a entender la historia y la evolución histórica que ha tenido el

instrumento que uno está tocando y me parece que eso es importante, tal vez a mucha gente le parezca que eso es purismo y eso es como que no es necesario, pero para mí yo creo que es algo importante, siento yo que...

(14) Muchos guitarristas que uno admira. tienen esa esa cualidad de, por ejemplo, decir mira así tocaba X personas y toco yo, así toca la otro, a mí me gustaba esto y así yo siento que es como algo muy honesto para mí, porque creo que no siento como que esté bien que uno, por ejemplo, diga, ¡ay voy a hacer lo mío y ya! [\(14 fin\)](#) como que... Toco como yo quiero porque yo tengo una voz propia y este es mío es propio y eso me parece que también es de. Obviamente que hay guitarristas en los cuales como que es un camino muy difícil, por ejemplo, Wayne Krantz es un guitarrista que que no toca, eso no toca licks y eso, pero sí los estudió, o sea los estudió por mucho tiempo y.... eso, eso un amigo me lo... me dijo eso acerca de eso.

(15) y hay un vídeo de Wayne Krantz que habla que le gustaba mucho como tocaba Jim Hall y él amaba a Jim Hall, pero hubo un momento en el cual tuvo que separarse y olvidar todo lo que sabía porque lo quería tanto que él ya decía como que no, yo no, ya no quiero sonar a esta persona. [\(15 fin\)](#) A pesar de que admiro el arte que hace y me siento conectado con él, pero ya no, no voy a seguir con esa parte, voy a buscar como mi propia voz y eso.

(16) Pero yo siento que se hace desde un aspecto en el cual esa persona lo hizo mucho tiempo y ya lo hizo con tanto tiempo que ya digamos eso está dentro y ya no, sí digamos como que hubo para mí la honestidad de verlo así, de estudiarlo así, yo creo que eso es muy importante para para mí ha sido muy importante eso de los licks, solo que no lo hice cuando estaba en la universidad estudiando pregrado porque no le veía el sentido a eso y perdí tiempo, [\(16 fin\)](#) un siento yo o tal vez sería que pasara así un poco, no, porque a veces como que no hay la madurez un poco de decir como que bueno, no, me gustaría aprender por qué esta persona toca también y

me gusta tanto y no decir como ay me gusta mucho y es muy chévere y ya esa es como la pasividad que se tiene a veces que es como ¡ay si este guitarrista toca muy bien!

(17) Pero no hay como algo más, no algo un trasfondo ahí que uno diga, bueno, voy a voy a transcribirlo, pero voy a analizarlo y voy a pasarlo a progresiones y voy a modificar esta frase, la voy a volver mía, pues y así creo yo que se va teniendo un Algo que que es muy importante y uno no se puede inventar que es un vocabulario de un género. Creo que se inventa o se transforma, creo que se transforma, pero no se inventa. Creo que es, se transforma, se transforma en otras cosas gracias a la responsabilidad que se tuvo con, creo yo ¿no?, pero pues... [\(17 fin\)](#)

Rafael Andrade

O sea, justamente la la importancia que tendría un poco es la posibilidad de justamente partir de una base para el desarrollo propio, ¿no?

Brian Vásquez

Si, yo creo que... Yo creo que sí, es importante porque, porque a veces se presta mucho para uno hablar cosas que no están tan bien tampoco, o sea como que. Puede ser una forma muy purista de ver las cosas, pero es como que también puede ser muy camandulero mi forma de pensar. (18) Pero yo creo que pues el rock suena a rock por algo y el jazz suena a jazz por algo ¿No? eso es como algo grande, sino tal vez, por ejemplo. [\(18 fin\)](#)

(19) hablando más específico, por ejemplo, el hardbop. Suena a hardbop por alguna cosa y, por ejemplo. no sé el metal neoclásico suena a metal neoclásico por algo, y no es como, porque no es solamente porque, porque suena bien y le pusieron una distorsión, lo va a tocar con una stratocaster escalopada, ¡no! O sea, como que esa es una parte, pero, pero hay otra parte y es como por qué suena así y es por ciertos manierismos que hay ciertos clichés que hay ciertas cosas que. tal vez para alguien sea útil o para otra persona No, ¿no? [\(19 fin\)](#) pero yo creo que, pues ese

lenguaje tiene un vocabulario, pues uno quiere que suene a ese vocabulario pues tendría que saber más o menos cómo suena

Rafael Andrade

Profe usted diría que como tal la improvisación pues es algo que... sumercé tiene un pregrado, una maestría, es algo, la academia digamos tuvo como una influencia, ¿le fue de ayuda, le ayudo un poco a entender cómo aproximarse a ese componente musical como tal o pues ha sido algo más experiencial, quizá algo más empírico, más autodidacta?

Brian Vásquez

Pues yo creo que yo creo que sí. la Academia tuvo una parte importante ahí porque desde el desconocimiento porque yo creo que la Academia y las universidades, pues están en constante crecimiento, debería deberían estar en constante crecimiento, siento yo que mis profesores hicieron lo posible para, desde ese momento en el cual no había tantos recursos o no se había hablado tanto acerca de estas cosas. siento yo que se trató de hacer de la mejor manera en la cual, pues se podría llegar a un buen resultado.

Por otro lado, creo que siempre el empirismo siempre creo que debe ser algo muy importante porque no a todas las personas les funciona una metodología específica, a algunos les funciona más en una época, en un momento, Otros no, entonces yo creo que el empirismo es algo importante porque gracias al empirismo o el o el ser autodidacta, pues más más bien el ser autodidacta, pues ayuda a que uno vaya pensando y como criticando ciertas cosas como mentales o bueno como cosas en las cuales o cuestionándose cosas, para que uno pueda llegar a ciertos digamos puntos de vista o como intereses personales, que la academia no le puede dar a uno toda, entonces yo creo que el ser autodidacta es muy importante, también debemos tener los dos componentes.

Rafael Andrade

Justamente por ahí sumercé hablaba de, pues hay cosas que le sirven a unos, a otros no sumercé ¿qué enfoques diría que definitivamente no le fueron de ayuda? Quizás no le gustaban o no sé, Un poco en el justamente, pues en el aprendizaje en intentar...

Brian Vásquez

(20) Yo tengo una, por ejemplo, hay, digamos un enfoque que no me parecía tan. Por ejemplo, siento yo que la transcripción es un elemento muy importante, pero se deja digamos de lado en algo o bueno se llega hasta un punto y es como: transcribes los pones en un papel, te aprendes de memoria eso, lo presentas y ya listo, terminas, termina el proceso, pero no está el proceso de apropiación del lenguaje. Entonces no, no está el proceso de apropiar ese lenguaje o una frase adaptarla, modificarla, pasarla a diferentes progresiones no sé, alguna cosa, eso, por ejemplo. [\(20 fin\)](#)

Yo creo que es algo que toca hacer un refuerzo ahí como profesor, como que yo en este proceso que yo llevo en la universidad y en las universidades que a veces dicté y eso.

Traté de o trato ahora como darle más hincapié a como que no solo sé que digamos una transcripción en el tocarlo y en el escribirlo y presentarlo y sacarse una nota, sino también en el por qué tal vez puede ser importante eso y cómo uno lo puede utilizar o por lo menos aprender a usarlo y que no quede solamente como en una nota de un semestre.

Eso mismo, por ejemplo, con los acordes eso mismo con todo eso, como que siento yo que la Academia le enseña a uno, por ejemplo, un lenguaje genérico para poder defenderse, pero el vocabulario real y eso, pues es una cosa más difícil que toca aprenderlo en otros espacios, en los discos, con gente. Siento yo que es algo así...

Rafael Andrade

Y quizá como siendo más específicos, qué enfoques también centrados también en la parte rítmica, quizá sumercé consideraría que no son útiles o no le han ayudado a usted específicamente pues en su experiencia, si los hay no, pues si no, no hay problema

Brian Vásquez

Yo siento que no, ninguno. Creo que los que me dieron pues me han ayudado, pero creo que faltaría algo que yo siento que se puede fortalecerse, es algo que sea como ritmo para no músicos o que en los para no músicos no sino para no bateristas o algo así como un enfoque que sea de entender cosas que los bateristas entienden y que uno no y cosas como no sé.

Rafael Andrade

Hemiolas y todas esas vainas raras, permutaciones

Brian Vásquez

Si cosas o cosas como superponer subdivisiones ternarias y binarias, como todo eso.

(21) Verlo como desde la música, o por ejemplo un análisis musical de cosas rítmicas que a los bateristas les parecen interesantes, o sea cosas que uno que yo creo que un profesor, un educador, un baterista puede o percusionista puede darle a uno ¿sí?, [\(21 fin\)](#) por ejemplo, digamos lo mismo pasa en la armonía, entonces, por ejemplo, se ve, por ejemplo, cuando yo estuve haciendo la maestría, yo vi armonía clásica, pero yo no vi eh... teoría popular de música popular, entonces como que y mi enfoque era jazz, entonces era, no tenía mucho sentido, porque pues estaba viendo cadencial 6/4 y como bajo figurado y como esas cosas, pero no estaba viendo, digamos análisis armónico digamos de progresiones de la música, no sé de lo que sea.

Entonces yo creo que eso es muy importante para tal vez yo creo que eso es algo que puede funcionar, por ejemplo, tener una materia así o tener, por ejemplo, una materia armonía de la música popular. No sé de una época o lo que sea.

Rafael Andrade

Pues profe, ya en otro bloque un poco aparte de esto, pues un poco sobre el contexto musical, pero pues en otros estilos, sumercé cómo adapta su enfoque rítmico dependiendo del género musical que está interpretando... si digamos lo hay o...

Brian Vásquez

Enfoque rítmico... pues a rasgos generales pues yo lo dividiría en dos partes, que sería la parte del acompañamiento. Del acompañamiento entonces, por ejemplo, los patrones rítmicos que se utilizan en el acompañamiento del estilo y la otra parte el componente melódico que ahí ya depende qué rol estoy usando, qué rol estoy haciendo en la guitarra

Sí mi rol es como acompañante o si mi rol es como solista, no sé, pero si es como acompañante, entonces, pues, por ejemplo, yo no toco muchos géneros o estilos.

(23) Si mi enfoque fuera tocar diferentes estilos musicales, tendría que empezar. Yo diría con el acompañamiento entender cómo es el rol del guitarrista en ese subgénero o género musical y entender los patrones musicales y rítmicos con relación a los instrumentos y el formato. [\(23 fin\)](#)

Rafael Andrade

Pues a lo largo profe ya de, del desarrollo pues de sumercé, de esas habilidades que ha logrado en cuanto a la improvisación ¿qué influencia ha tenido el repertorio que usted usualmente trabaja en ese desarrollo rítmico pues como tal en la improvisación?

Brian Vásquez

(24) Yo creo que ha tenido mucho, pues relevancia porque pues gracias a ese repertorio he podido estudiar esos ejercicios que yo le comenté anteriormente, gracias a pues como a los estándares de jazz y eso como que esos estándares son un motor o un vehículo en el cual uno puede desarrollar o realizar diferentes ejercicios musicales entonces por ese lado yo creo que ha tenido bastante influencia. [\(24 fin\)](#)

Rafael Andrade

Sumercé principalmente toca jazz

Brian Vásquez

Si

Rafael Andrade

Y digamos al aplicarlo a otros estilos, quizá ¿sumercé cree que el Jazz le ha sido de utilidad al tener como una riqueza rítmica más compleja?, ¿le ha facilitado?... ¿o sumercé solo toca jazz?

Brian Vásquez

(25) Pues no, no no... pues últimamente no he tenido que tocar otros géneros musicales y pues siento yo que tal vez la metodología me ha servido, digamos, la metodología que he desarrollado para lo del jazz me ha ayudado para para poder estudiar otros géneros o acercarme a otros géneros musicales, pues, por ejemplo, entender, por ejemplo, la armonía del jazz me ayuda, por ejemplo, para entender las armonías del bolero o las armonías del bossa nova o la música colombiana, (25 fin) entonces eso me ayuda como a eso también o por ejemplo, también me ayuda, por ejemplo, transcribir más fácil las armonías de los temas y en cuanto al ritmo, yo siento que se puede, digamos, se puede extrapolar ese mismo metodología musical que se utiliza en la academia con digamos los otros elementos por géneros musicales que uno quiera estudiar, pero yo siento que eso es como parte importante ahí.

Rafael Andrade

Entiendo, ¿qué obstáculos sumercé profe se encuentra en cuanto al desarrollo rítmico como tal, digamos fortalecer ese componente rítmico, obstáculos que sumercé se haya encontrado, pues durante su aprendizaje?

Brian Vásquez

(26) Yo creo que es el factor metodológico es lo más importante. Siento yo que esa es la parte más más difícil porque creo yo que no, no, no, no está tan claro tal vez un camino en el cual uno le pueda hacer, pero yo creo que lo esencial sería empezar. Entonces yo creo que básicamente ha sido eso, como el, el método de estudio como que aún no está, digamos muy claro y toca como igual adentrarse a diferentes métodos que pueden funcionar pero que no se hagan tanto o que están muy eh... No están tan a la mano tal vez. [\(26 fin\)](#)

Rafael Andrade

Yo creo que esta es la última, porque sumercé ha respondido las demás conforme hablaba entonces...

Brian Vásquez

Ya llevamos una hora si

Rafael Andrade

¿Qué representaría para sumercé tener un buen sentido rítmico como improvisador? ¿Qué componentes tendría que tener alguien que realmente...

Brian Vásquez

(27) Para mí yo creo que sería el fluir rítmicamente en diferentes estilos musicales con naturalidad, lo otro es ser un buen acompañante rítmicamente hablando, o sea el conocer las reglas, digamos musicales que tienen cada género y poder acompañar bien, digamos a uno a o o sonar bien dentro del estilo, rítmicamente hablando. [\(27 fin\)](#)

(28) El tener un buen time feel dependiendo de cual género, que no importa el género, que uno tenga un buen time feel y que se pueda desarrollar dentro de ese Time feel [\(28 fin\)](#)

(29) Poder por ejemplo, crear una atmósfera de tensión o climax utilizando el ritmo, por ejemplo en la impro, O sea, por ejemplo, que, por ejemplo, generar una curva en un solo rítmicamente hablando. Entonces, por ejemplo, pocas notas, mayor longitud de notas. después sí

puede haber todo eso, ¿no? subdivisiones notas para aumentar la curva o por ejemplo, asimetría rítmica para encontrar el tiempo del de la métrica donde estamos, o sea utilizar métricas irregulares sobre métrica regulares y cosas así, yo creo que esos son componentes importantes.

[\(29 fin\)](#)

Rafael Andrade

Listo profe también algo más que le gustaría agregar sobre su proceso de aprendizaje y quizá sobre el rol del ritmo de improvisación.

Brian Vásquez

No, yo creo que bien ahí ya bastante.

Rafael Andrade

Bueno profe eso es todo, entonces muchas gracias.