

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS**



La influencia de la improvisación musical sobre las habilidades técnico-interpretativas en violinistas de formación clásica. Recomendaciones de materiales para los estudiantes de violín de la Especialidad de Música de la Pontificia Universidad Católica del Perú

Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Música que  
presenta:

*Gabriel Aaron Perez Albela Carranza*

Asesora:

*Vivian Rigol Sera*


Lima, 2023

## Informe de Similitud

Yo, *Vivian Rigol Sera*, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis de investigación titulada “*La influencia de la improvisación musical sobre las habilidades técnico-interpretativas en violinistas de formación clásica. Recomendaciones de materiales para los estudiantes de violín de la Especialidad de Música de la Pontificia Universidad Católica de*”, del autor *Gabriel Aaron Perez Albela Carranza* dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 28%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 24-oct.-2022.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, *13 de junio de 2023*

Apellidos y nombres del asesor: <i>Rigol Sera, Vivian</i>	
DNI: <i>CE 001402942</i>	Firma 
ORCID: <i>https://orcid.org/0000-0002-3855-5904</i>	

## Resumen

La improvisación musical es la creación espontánea de una línea melódica bajo un contexto armónico-rítmico determinado. La práctica de la improvisación desarrolla habilidades relacionadas con la creatividad, la espontaneidad y el oído armónico. A pesar de estos beneficios y según los resultados de la encuesta realizada, improvisar no forma parte de la práctica regular de los violinistas de la Especialidad de Música de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Por ese motivo, la presente investigación tiene como objetivo general identificar de qué manera la improvisación musical influye sobre las habilidades técnico-interpretativas en violinistas de formación clásica. Además, se incluye una propuesta de materiales que permita introducir la improvisación en la formación de los estudiantes de violín de la Especialidad de Música de la Pontificia Universidad Católica del Perú. En la metodología se presenta un enfoque cualitativo descriptivo, a partir de la revisión bibliográfica y la entrevista semiestructurada a dos maestros violinistas improvisadores: Kostia Lukyniuk y Joshue Ashby. Además, se aplicó una encuesta a los violinistas de la Especialidad de Música de la PUCP, que permitió diseñar una propuesta de materiales de acuerdo con sus intereses y necesidades. Finalmente se realizó una selección de materiales ordenados para el acercamiento a la improvisación en el violín, que fueron ejecutados y analizados a través de sesiones de práctica auto-observada y documentada para sustentar la propuesta en la experiencia personal. Los resultados muestran que la improvisación beneficia al desarrollo de habilidades técnico-interpretativas relacionadas, fundamentalmente, con la producción del sonido, la ejecución de base armónica, los golpes de arco, el dominio de la afinación, el reconocimiento del diapasón, la espontaneidad y la creatividad.

## **Agradecimientos**

Agradezco primero a Dios por permitirme llegar hasta este punto en mi carrera profesional. A mis padres que siempre me apoyaron y animaron a seguir este camino.

A mi asesora Vivian por ayudarme en todo momento con paciencia y servicio. A mi familia, mis hermanos y mis amigos, que no me dejaron rendirme frente a las dificultades.



## Índice

Resumen.....	ii
Agradecimientos .....	iii
Índice de tablas.....	vi
Índice de figuras.....	vii
Introducción.....	1
Estado del arte.....	8
Capítulo I: La improvisación musical en el violín.....	12
1.1. Antecedentes de la improvisación musical en la ejecución del violín .....	17
Capítulo II: Habilidades técnico-interpretativas para la ejecución del violín que se desarrollan a partir de la improvisación.....	36
2.1. Habilidades necesarias para la ejecución del violín .....	36
2.1.1. Postura .....	36
2.1.2. Producción del sonido .....	40
2.1.3. Distribución del arco .....	40
2.1.4. Ejecución de golpes de arco .....	41
2.1.5. Ejecución del arco en distintos puntos de contacto con la cuerda.....	43
2.1.6. Dominio y precisión de la afinación.....	43
2.2. Habilidades técnico-interpretativas que se benefician por la improvisación musical	45
2.2.1. Producción del sonido .....	45
2.2.2. Ejecución de base armónica .....	46
2.2.3. Golpes de arco .....	48
2.2.4. Dominio de la afinación y reconocimiento del diapasón .....	49
2.2.5. Espontaneidad y creatividad.....	51
2.3. Percepción de los violinistas de la Escuela de música de la PUCP en relación a las habilidades técnico-interpretativas que se desarrollan a partir de la improvisación. Análisis de la encuesta.....	54
Capítulo III: Propuesta de materiales para la introducción de la improvisación en los alumnos de violín de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP .....	60
3.1. Propuesta de materiales .....	60
3.1.1. Materiales impresos.....	60
3.1.2. Materiales digitales.....	63
3.1.3. Materiales audiovisuales.....	64

3.2. Reflexiones a partir de la práctica del material .....	65
3.2.1. Easy Tonal Improvisation.....	66
3.2.2. Chromatic Etudes & Fantasies .....	72
Conclusiones.....	78
Referencias bibliográficas.....	80
Anexos .....	86



## Índice de tablas

Tabla 1 Violinistas referentes improvisadores.....	65
Tabla 2 Cuadro resumen sesión 1 .....	67
Tabla 3 Cuadro resumen sesión 2 .....	72
Tabla 4 Cuadro resumen del libro Chromatic Etudes & Fantasies sesión 1 .....	73
Tabla 5 Cuadro resumen del libro Chromatic Etudes & Fantasies sesión 2 .....	77



## Índice de figuras

Figura 1 Tipos de improvisación .....	16
Figura 2 Criterios de clasificación de la improvisación.....	17
Figura 3 Ornamentos de Geminiani .....	19
Figura 4 Ejemplos de ornamentos de Quantz .....	21
Figura 5 Tema principal de Chacona Bach, Partita n. 2 BWV100 .....	23
Figura 6 Secciones del tema principal de la Chacona Bach, , Partita n. 2 BWV100.....	23
Figura 7 Sujeción del violín y arco.....	38
Figura 8 Técnica de la mano izquierda de acuerdo al tamaño de la mano .....	39
Figura 9 Sobre la técnica del agarre del arco.....	41
Figura 10 Acordes derivados de las escalas modales .....	47
Figura 11 Escala y arpeggios de do mayor a tres octavas.....	50
Figura 12 Variantes de escalas.....	51
Figura 13 Pregunta #1 de la encuesta.....	55
Figura 14 Pregunta #2 de la encuesta.....	56
Figura 15 Pregunta #4 de la encuesta.....	57
Figura 16 Ejemplo del ejercicio n.2 del libro Easy Tonal Improvisation parte 1 .....	68
Figura 17 Ejemplo del ejercicio n.2 del libro Easy Tonal Improvisation parte 2.....	69
Figura 18 Ejemplo del ejercicio n.2 del libro Easy Tonal Improvisation parte 3 .....	70
Figura 19 Ejemplo del ejercicio n.2 del libro Easy Tonal Improvisation parte 4.....	71
Figura 20 Ejemplo del ejercicio III parte 1 .....	74
Figura 21 Ejemplo del ejercicio III parte 2 .....	74
Figura 22 Ejemplo del ejercicio III parte 3 .....	75
Figura 23 Ejemplo del ejercicio III parte 4.....	76



## Introducción

El violín es el instrumento musical más pequeño de la familia de las cuerdas frotadas, en la que también se encuentran la viola, el violoncello y el contrabajo. Lleva más de cuatro siglos de existencia, tiempo en el que ha sufrido transformaciones en su fabricación de acuerdo a las necesidades técnicas y expresivas del nuevo repertorio que acompaña a cada estilo en cada época. Asimismo, el nivel de ejecución del violín llegó a un perfeccionamiento técnico muy alto, fundamentalmente gracias a la complejidad de obras académicas del repertorio clásico. Dentro de este repertorio encontramos piezas que no ceden momentos para la improvisación del músico ejecutante, ya que elementos como las notas, articulaciones y matices ya están decididos y plasmados en la partitura por parte del compositor. Por diferentes causas que serán explicadas más adelante, la improvisación se fue dejando de lado en los procesos de enseñanza tradicional del violín clásico. Esta formación académica no contempla a la improvisación como parte de los materiales para la profesionalización, sin embargo, el acceso a este lenguaje daría pie a una formación más integral que permitiría desarrollar la práctica musical del violín, no solamente en el ámbito de la música clásica académica, sino también en el de la música popular. Por otro lado, existen centros de educación superior, como por ejemplo Berklee College of Music, en los que se estudia de manera profesional el violín dentro del área popular, en donde la improvisación toma un rol fundamental, sobre todo en el género del jazz, en contraposición a la mayoría de los conservatorios y universidades que solo se enfocan en la enseñanza del violín clásico.

Dentro de esta especialidad de violín popular, la improvisación asume un papel prioritario en la formación de los profesionales. Su uso se ha seguido desarrollando y aún está vigente en diferentes géneros musicales importantes como el jazz, rock, pop, entre otros. Dentro de ellos existen grandes violinistas, en cuyas trayectorias la improvisación cumple un

rol central, al incursionar en géneros musicales en los que se exige el desarrollo de capacidades altamente creativas.

En mi experiencia formativa como violinista clásico en la Pontificia Universidad Católica del Perú he tenido la suerte de llevar cursos electivos de ensambles populares, de tango (2017) y de jazz experimental o free jazz (2019). También, con dos grandes maestros de la improvisación: Joshue Ashby, experto en música latina y jazz, y Kostya Lukyniuk, violinista experto en jazz, pop, rock, entre otros géneros. En estas clases pude darme cuenta de que, como cualquier persona, tenemos la capacidad de jugar, imaginar y crear, mas al volvernos adultos vamos dejando eso a un lado. Esto lo comparo con la improvisación, ya que me hizo sentir que estaba en un ambiente de juego y exploración, beneficiando así mi curiosidad por probar variadas posibilidades a la hora de construir una frase musical o al acompañar a un instrumento solista. Además, pude explorar la técnica violinística de diferentes maneras, como por ejemplo en el uso del arco y la adecuación de las ligaduras, para que la frase que se esté tocando suene siempre de la misma manera sin importar si se hacen ligaduras, o no. En este específico ejemplo se nota una gran diferencia con respecto a la técnica del violín clásico, ya que las ligaduras e incluso las digitaciones escritas en la partitura suelen seguirse siempre como regla general.

Esta es mi principal motivación para la elaboración de la presente investigación, ya que pienso que la improvisación puede ser muy beneficiosa para violinistas de formación clásica que busquen desarrollar su creatividad y abrir su mente a nuevas posibilidades expresivas y a proyectos musicales fuera del ámbito clásico. Ello tendrá impacto a la hora de hacer música, ya sea una pieza para violín escrita o una canción que requiera de improvisación, a la vez que se amplían las posibilidades en el mercado laboral.

A lo largo de la investigación se buscará responder la siguiente pregunta principal:

¿De qué manera la improvisación musical influye sobre las habilidades técnico-interpretativas en violinistas de formación clásica?

A partir de esta pregunta principal surgen las siguientes preguntas secundarias:

- ¿Cuáles son los antecedentes de la improvisación musical en la ejecución del violín clásico?
- ¿Cuáles son las habilidades técnico-interpretativas necesarias para la ejecución del violín?
- ¿Qué habilidades técnico-interpretativas se ven beneficiadas con la práctica de la improvisación musical?
- ¿Cuáles son los materiales que permiten incorporar la improvisación dentro de la formación profesional del violinista clásico?

Se plantea como objetivo principal identificar de qué manera la improvisación musical influye en las habilidades técnico-interpretativas en violinistas de formación clásica.

A partir de ese objetivo principal, se derivan los siguientes objetivos específicos:

- Investigar los antecedentes de la improvisación musical en la ejecución del violín clásico.
- Identificar las habilidades técnico-interpretativas necesarias para la ejecución del violín.
- Identificar y describir las habilidades técnico-interpretativas que se ven beneficiadas a partir de la improvisación.
- Diseñar la propuesta de materiales que permita introducir la improvisación, en la formación de los estudiantes de violín de la Especialidad de Música de la PUCP.

En el aspecto metodológico se presenta una investigación de tipo descriptivo con enfoque cualitativo. En las investigaciones de tipo descriptivo, se busca precisar las características de la población que se está evaluando, utilizando criterios sistemáticos para

estructurar la información. Estos criterios se apoyan en los métodos de recolección de datos (Guevara et al., 2020, p. 166).

Según Guevara, Verdesoto y Castro (2020, p. 167), los métodos más usados son la observación, la encuesta y el estudio de casos.

El enfoque cualitativo busca dar explicación y conceptualización a un fenómeno de la realidad con respecto al comportamiento del objeto de estudio. Explora, describe de manera inductiva, teniendo como base los conocimientos de las personas, por medio de instrumentos metodológicos, como entrevistas, encuestas, historias de vida, análisis documental, entre otros, producto de ello se recauda un volumen considerable de información textual, los datos se analizan de forma interpretativa y se busca encontrar patrones y temas emergentes a partir de ellos (Monje, 2011, p. 16). Cabe resaltar que no es indispensable el planteamiento de una hipótesis, no tiene necesariamente categorías pre-establecidas para registrar o clasificar las observaciones.

Sobre los instrumentos metodológicos más utilizados en la investigación cualitativa encontramos: sistemas de observación, como grabaciones en video, diarios, observaciones no estructuradas; encuestas, entrevistas semiestructuradas, entrevistas a grupo y documentos como materiales, utensilios, entre otros (Monje, 2011, p. 46).

Algunas de las ventajas de la investigación cualitativa incluyen la posibilidad de explorar de forma detallada y profunda un tema específico, la capacidad de obtener una comprensión de los fenómenos desde el punto de vista de las personas involucradas y la posibilidad de capturar la complejidad y la variedad de las experiencias humanas. Sin embargo, también hay algunas limitaciones, como la dificultad de generalizar los resultados a una población más amplia y la dependencia de la interpretación subjetiva del investigador.

Para esta investigación, primero se revisaron documentos, artículos, revistas y libros acerca de la improvisación musical en el violín. Ello contribuyó a la elaboración de un marco

contextual del tema, para luego ser ordenado cronológicamente acerca de los antecedentes de la improvisación musical en la ejecución del violín, centrado en las grandes épocas de la historia de la música occidental: Barroco, Clasicismo, Romanticismo y Contemporáneo (s. XX y XXI).

En segundo lugar, se aplicaron entrevistas semiestructuradas a dos maestros violinistas improvisadores: Kostia Lukyniuk y Joshue Ashby, que ayudaron a conocer de primera mano cómo abordan el tema de la improvisación en su práctica. Esta información permitió percibir sus ideas, opiniones y vivencias en torno a la improvisación en el violín. Contribuyeron también en la recomendación de materiales para construir la propuesta realizada en el tercer capítulo, con respecto al acercamiento a la improvisación en los alumnos de violín de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP.

Por otro lado, para conocer sobre la percepción de la improvisación en los violinistas de la Especialidad de Música de la PUCP, se aplicó una encuesta que permita diseñar una propuesta de acuerdo con sus intereses y necesidades. La muestra incluía egresados y estudiantes activos de pregrado de la carrera (ver anexo 2).

Finalmente se elaboró una propuesta de materiales seleccionados y ordenados para el acercamiento a la improvisación en el violín. Además, algunos de estos materiales han sido ejecutados y analizados por el autor de la tesis a través de sesiones de práctica documentada por medio de un cuaderno de campo o bitácora, en donde se anota la experiencia de forma cronológica de las sesiones trabajadas, para luego exponer las recomendaciones personales después de haber realizado la experiencia de la improvisación. Esto se hace para tener un registro de los resultados observados a través de la práctica.

La investigación está estructurada de la siguiente manera:

El primer capítulo aborda el tema de los antecedentes de la improvisación musical en la ejecución del violín, se define el término improvisación y se mencionan sus diferentes tipos.

En el segundo capítulo se identifican las habilidades técnico-interpretativas necesarias para la ejecución del violín y cómo estas se ven beneficiadas por la improvisación musical. Se describe y detalla cómo la improvisación influye en las habilidades técnico-interpretativas, apoyado en el testimonio recogido de las entrevistas a los maestros Lukyniuk y Ashby.

Posterior a ello, se analizan los resultados de la encuesta realizada a violinistas de la Pontificia Universidad Católica del Perú para conocer la percepción que tienen acerca de la improvisación en el violín.

El tercer capítulo comprende una propuesta de materiales para el acercamiento a la improvisación de los alumnos de violín de la Especialidad de Música de la PUCP. Dentro de la propuesta se encuentran métodos, guías, videos y libros para la iniciación a la improvisación en el violín, en donde además están contenidas recomendaciones y experiencias desde el punto de vista del tesista, luego de haber practicado lo que el material seleccionado propone para la improvisación en el violín.

Esta propuesta brindará a los estudiantes de violín de la Especialidad de Música de la PUCP, y a cualquiera que se interese por la improvisación, la posibilidad de encontrar materiales organizados acerca de la improvisación en el violín, añadiendo también el aporte personal del tesista, opiniones y experiencias sobre algunos materiales seleccionados para la práctica documentada.

La propuesta de esta investigación permitiría a los violinistas relacionarse con algunos materiales para el desarrollo habilidades técnicas e interpretativas, aplicados en el uso de escalas modales, patrones rítmicos irregulares, estructura para el acompañamiento, nuevos

lenguajes y estilos, nuevas herramientas de ejecución, abrirse a nuevas posibilidades de proyectos musicales.



## **Estado del arte**

El perfeccionamiento exhaustivo de la técnica instrumental se ha convertido en un deseo casi obsesivo del músico clásico, desde el siglo XVIII hasta la actualidad.

Paralelamente a eso, el recurso de la improvisación se fue distanciando paulatinamente como una práctica común en los instrumentos solistas (Pérez & Martínez, 2016, p.13), especialmente en el violín, en el cual se centra la presente investigación.

El uso de la improvisación se fue perdiendo a mediados del siglo XVIII, cuando apareció la industrialización, el perfeccionamiento y el profesionalismo en varias ocupaciones, como mencionan Groute y Palisca (2004).

Se crearon salas de conciertos, en las cuales se ofrecía un repertorio premeditado de obras. Ya no había lugar a un repertorio improvisado como lo hacían en los conciertos privados para la corte real y la aristocracia. Además, las composiciones se hicieron más complejas haciendo mucho énfasis en los detalles que el autor colocaba, tales como dinámica, articulación, carácter, entre otros. El compositor escribía cada vez más concreto y exacto para evitar el uso excesivo de adornos que le quitaban la esencia de su obra.

La improvisación solía emplearse en la cadenza, parte de la obra en donde el violinista ejecutaba mostrando así sus destrezas técnico-interpretativas, pero sobre todo creativas, improvisando sobre los distintos temas de la pieza (Rodríguez, 2019).

Para Catoni (s.f.), la improvisación es la forma más natural de hacer música, una intuición como forma de juego, en la cual la técnica, algo previamente asimilado por los que ejecutan la improvisación, es adquirida por la práctica de la misma. Menciona además que no ha sido tomada en cuenta en el ámbito de la música clásica de nuestros tiempos. Esta autora sugiere que existe una brecha entre el “improvisador” y el “músico clásico”. Dentro de su trabajo encontramos una amplia guía e información acerca del lenguaje de la improvisación, centrado en el jazz. Además, le dedica páginas al contexto histórico de este recurso musical, y



menciona cómo era desarrollada dicha práctica, quiénes lo hacían, etc. Encontramos una convergencia al hablar del aporte que despierta la improvisación. Así mismo, Peñalver (2012) junto a Catoni (s.f.), muestran una gama extensa de técnicas de improvisación avanzada y muy bien desarrollada. Mencionan además la importancia de la aplicación de la improvisación. Según señalan, agudiza nuestro oído musical, es decir, ejercita sensaciones como las alturas de los sonidos, el ritmo, la codificación de los sonidos, el sentido de escucharse, interactuar y explorar sensaciones con otras personas al momento de ejercer esta práctica. Esto nos ayuda a mejorar la comunicación y proyección de una idea o discurso a la hora de interpretar una obra (Peñalver, 2012). También, este último escribe sobre la improvisación como medio de expresión, como método de interiorización y, por último, como medio para desarrollar la imaginación y la creatividad. Se busca desarrollar una respuesta de libre expresión mediante la creación propia de la música, por parte del alumno, experimentando así las diversas posibilidades de expresión en el instrumento. Más aún, menciona que la improvisación brinda aptitudes como la intuición, imaginación, riqueza de ideas, inventiva, originalidad, manifestadas en pensamiento productivo, solución de problemas e imaginación creadora.

Encontramos un punto de convergencia entre este autor y Anna M. Vernia (2012), la cual centra su estudio en pedagogía musical en el método Dalcroze. Peñalver (2012), brinda un panorama más amplio de técnicas de improvisación desde la perspectiva de la pedagogía. Menciona diferentes metodologías actuales sobre la improvisación rítmica, melódica y detalla cada uno de estos métodos, incluido al Dalcroze, en el cual Vernia profundiza. Este método utiliza el recurso de la improvisación ligado al movimiento y percepción del cuerpo. Es beneficioso en muchos ámbitos, no solamente en lo musical, ya que desarrolla motricidad global, parcial y fina, formando el oído a través del movimiento. Se trabaja mayormente con

infantes, aprovechando su capacidad de asimilación. Ellos aprenden a vincularse con su cuerpo y la música, para así poder unir ambas en la improvisación (Vernia, 2012).

Christopher Azzarra (1999) equipara el aprendizaje de la música con el lenguaje, y resalta tres etapas claves para su desarrollo: escuchar, hablar y escribir. En ese sentido, sostiene que una buena forma de aprender música, en primera instancia, es a través de la memoria auditiva. Ella hace que almacenemos la información de un evento musical que podía ser una simple melodía. A continuación, una vez interiorizada la melodía, pasamos a la ejecución de la misma. Esto genera enlaces cognitivos que ayudan a reinventar la información sonora que está en nuestro cerebro, para plasmarla en algún instrumento musical. Finalmente se encuentra la escritura; la cual nos permite simbolizar la información que hemos aprendido para que sea más sencillo recordarla, materializando así el evento sonoro abstracto en algo concreto, de igual modo que ocurre con las letras y su sonido correspondiente.

Leidy Vargas (2017) menciona en su investigación *Improvisación musical en iniciación a través del violín y las inteligencias múltiples* que en la estructura académica de un conservatorio o una universidad se imparte una enseñanza en la que el eje central es la repetición e imitación de los alumnos hacia sus maestros, y que en específico la cátedra de violín se cierra en procesos educativos mecánicos y repetitivos únicamente, dejando de lado la conexión que pudiese existir entre la persona y el instrumento primero para luego asimilar el lenguaje técnico.

Además de Vargas, John Echeverry (2018) también advierte que uno de los factores más decisivos para la improvisación es el desarrollo de la escucha, equiparándolo con la manera que el ser humano adquiere el lenguaje por medio de la escucha constante de las palabras y sentido que tienen las mismas en los primeros años de vida.

Sobre esto, Katherine Raymond (2016, párr. 1) menciona: “no fomentar la improvisación es olvidar que un niño, cuando aprende a hablar, lo hace a base de improvisar con su nuevo vocabulario, no leyendo palabras fuera de contexto sin expresar una idea propia.”

Como podemos corroborar, se ha hablado sobre el tema de la improvisación en el marco de la pedagogía de la música, sin embargo, existen pocos acercamientos concretos en incluir este tipo de metodología para violín en el Perú. Una de las investigaciones más recientes relacionadas al tema de la improvisación en la enseñanza musical superior en el Perú es la tesis de grado de Rodrigo Muñoz (2020), perteneciente a la PUCP. En ella se profundiza y analiza la presencia de la improvisación en las mallas curriculares de las universidades San Ignacio de Loyola, Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad Nacional de Música, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas y el Instituto de Arte de la Universidad San Martín de Porres.

Entrevista a docentes de las universidades que imparten música como carrera profesional y detalla los motivos por los cuáles la improvisación toma poca relevancia, entre estos el factor administrativo que se relaciona con los cursos considerados primordiales y aprobados, las mallas curriculares y el número de horas que están establecidos de acuerdo a la visión y perfil del músico profesional que cada institución quiere formar.

Otro factor es que algunas de las instituciones no contemplan a la improvisación como un objetivo en el enfoque de músico profesional que se busca, más bien priorizan que el egresado termine siendo especialista en áreas como la interpretación, composición, docencia y musicología.

## Capítulo I: La improvisación musical en el violín

El violín es el instrumento más pequeño de la familia de las cuerdas frotadas, normalmente posee cuatro cuerdas afinadas por intervalos de quinta justa de forma descendente.

Los instrumentos de cuerda con arco datan alrededor del año 900 A.C. (Echeverry, 2018) y entre sus antecesores podemos encontrar al laúd y al rebab, conocido en Europa como rabel. En Italia en el siglo XII surge la lira bizantina, uno de los instrumentos más parecidos a los de cuerda frotada que hoy conocemos (Echeverry, 2018). En un principio estos instrumentos se apoyaban en la rodilla y presentaban trastes en el mango como las guitarras modernas, luego se suprimieron los trastes y la locación del instrumento se trasladó al brazo y al mentón. Además, era común que presentaran entre tres y cinco cuerdas, pero a mediados del siglo XVI se limitó a tener cuatro cuerdas.

El término *violín* aparece mencionado en el año 1523, probablemente esa fecha fue de las primeras veces en que se mencionaba este instrumento (Garde & Gustems, 2017), y se especula que posiblemente ya poseía las características que actualmente conocemos.

El cuerpo del violín está construido sobre las maderas de arce y abeto, las cuales brindan la suficiente flexibilidad como para dejar fluir a las vibraciones, y dureza para aguantar el peso que las cuerdas proporcionan al colocarlas para su ejecución.

El arco, al igual que el violín, sufrió cambios hasta llegar al arco moderno instaurado por F. Tourte, entre los años 1785 y 1790. Los primeros diseños de arco eran de forma convexa, simulando a los arcos de cacería (Echeverry, 2018). Además, las cerdas eran de las crines de los caballos, sacadas de la cola. El material de la varilla era de pernambuco, madera proveniente de Brasil, que aporta flexibilidad y densidad para una mejor producción y articulación del sonido.

Los arcos modernos son ahora más bien cóncavos, dicha característica ayudó mucho al perfeccionamiento de la técnica de la mano derecha, en donde se buscaba imitar las voces cantadas.

Los instrumentos más reconocidos y famosos de cuerda frotada son los fabricados por luthiers del siglo XVI y XVII, tales como Andrea Amati (1505-1577), Giuseppe Guarneri (1698-1744) y Antonio Stradivari (1644-1737) quien sería la figura más representativa en la fabricación de violines, al realizar un modelo definitivo de toda la historia de los violines. Ello marcó un hito en el desarrollo y la evolución del violín moderno, tanto es así que hasta ahora se siguen fabricando violines usando su modelo y las medidas que él mismo instauró.

En la actualidad existen también violines eléctricos, los cuales se suelen usar en géneros musicales como el rock, funk, metal, jazz, entre otros. Reina (2014) detalla en su tesis *Elementos para la apropiación del lenguaje de la improvisación modal en el Heavy Metal con violín eléctrico*, acerca de la naturaleza y composición del violín eléctrico y sus características:

Comúnmente se encuentran violines eléctricos con 5 o 6 cuerdas en contraparte a su homólogo instrumento acústico que posee 4. El cuerpo, típicamente sólido, “a excepción de los electroacústicos” también acomoda la tensión causada por las cuerdas extras sin estresar demasiado el instrumento. Las cuerdas extras son, normalmente, una cuerda de “Do” bajo para uno con 5 cuerdas. Las señales de un violín eléctrico normalmente pasan a través de un proceso electrónico, igual que una guitarra eléctrica, para obtener el sonido deseado. Puede ser reverberación, coros, distorsión, o cualquier otro efecto (p. 47).

Todas estas modificaciones favorecen al violinista para experimentar nuevas sonoridades y timbres en la búsqueda de la improvisación e interpretación, entendiendo por

improvisación musical a un discurso melódico o armónico, concebido en el mismo momento, no previamente elaborado.

Joaquín Pérez e Isabel Martínez (2016) describen a la improvisación desde una raíz etimológica:

El verbo improvisar y el sustantivo improvisación comienzan a ser utilizados en diferentes lenguas recién en el siglo XIX. Hasta entonces la música con algún contenido de improvisación no era nombrada en estos términos, sino que se utilizaban formas adverbiales como las de *improviso* (italiano), o *ex tempore* (latín) entre otros que acompañaban a verbos como tocar o componer (p. 3).

De acuerdo a la cita anterior, la práctica de la improvisación empezó a ser reconocida y usada frecuentemente por los músicos antes de que esta sea verbalizada. Su uso en la música data entre el siglo V al XVIII aproximadamente. Tal como menciona Alonso (2007), la improvisación estuvo presente desde la música antigua griega, pasando por la medieval religiosa, música renacentista y barroca. Los músicos del siglo XVIII eran capaces de improvisar inclusive hasta obras enteras.

En la literatura se encuentran referencias de diferentes tipos de improvisación que pueden tomar caracteres muy variados, dando como resultado sonoridades y colores distintos entre sí. Sobre la improvisación libre, Alonso (2007, p. 8) explica que es una música que nace desde el deseo de crear en el momento algo nuevo, teniendo como característica la carencia de una gramática referencial. La esencia de este tipo de improvisación busca una relación íntima con el de la vida nómada, figurativamente hablando. Pide riesgo, movimiento, aire fresco, cambio. Además, este tipo de improvisación pone a prueba la conexión musical para entretejer las ideas de los ejecutantes en conjunto, si es que es una improvisación libre grupal, o de lo contrario, si se da solamente entre el músico y su instrumento.

Curran (2006) relata cómo es el código de pautas para la improvisación libre dentro del marco del free jazz, en donde buscaban romper con todos los estándares del jazz tradicional y de la música en general. Se basa en el término de música transnacional, que quiere decir que no tiene líderes, pautas, reglas, ni partituras. Para este tipo de improvisación se busca que los músicos cultiven la escucha del silencio, para después desplegar una conciencia y eficiencia artística.

En contraparte a lo ya mencionado en la sección de improvisación libre, se percibe que, si bien la improvisación parece surgir espontáneamente, siempre se ha regido de ciertos parámetros básicos que permiten que la música tenga un sentido. A partir de ellos surgen conceptos más complejos como forma, estructura, clímax. Sobre esto, Ania Paz comenta y hace una comparación entre géneros en los que se improvisa, certificando que en cualquiera de ellos se siguen ciertas pautas mínimas que le dan forma y sentido a la música (citada en Muñoz, 2020).

Muchos estilos populares utilizan la improvisación, pero en el caso del jazz se crean solos extensos, como composiciones largas. Mientras más extenso, más te reta a desarrollar una estructura, por ejemplo, tener más de un clímax o más contrastes.

En el jazz es común y hasta desafiante poner parámetros dentro de la improvisación, ya sea cuando se está practicando o cuando se está ejecutando en el escenario (Muñoz, 2020, pp. 37-38). Es un reto que beneficia en gran medida en la creatividad y espontaneidad de los improvisadores.

Alonso (2007) explica que otra manera de utilizar parámetros o guías en la improvisación es a través de un líder o un director, que a criterio propio va llevando la música hacia donde este la sienta, componiendo en tiempo real.

Por otro lado, José María Peñalver (2012) clasifica a la improvisación en los siguientes grupos.

## Figura 1

### *Tipos de improvisación*

		Tipos de improvisación	
Criterios generales de selección	Elemento musical	Rítmica	
		Melódica	
		Armónica	
	Género	Vocal, instrumental, prosódica Percusión corporal Movimiento, expresión corporal	
	Ejecutante	Individual, colectiva	
	Nivel de coacción	Libre, dirigida	
	Tema	Temática, no-temática	

*Nota.* En esta figura se muestra la selección de los criterios para los tipos de improvisación según Peñalver (2012).

Se puede corroborar que hay diferentes criterios a partir de los cuales se puede ordenar o separar a la improvisación, haciendo que esta se desarrolle en cada uno de esos parámetros por separado.

A continuación, en la figura 2 se observan más criterios para clasificar a la improvisación que sirven para tener un espectro más amplio y diverso.



**Figura 2**

*Criterios de clasificación de la improvisación*

<b>Criterios de Clasificación</b>	<b><u>Por el objeto o tema de la consigna:</u></b>	Musicales	Materiales (sonido, ritmo, melodía, armonía) Estructuras (formas) sonoras y musicales
		Extramusicales	Corporales, afectivas, mentales, sociales
	<b><u>Por la dinámica o técnica de trabajo utilizada</u></b>	Implicita (libre) – Explicita	
		Individual – Grupal	
		Abierta – Cerrada (de acuerdo al alcance o grado de control de la consigna sobre el objeto en juego: cuando más general, es más abierta la consigna)	
	Simple – Compuesta (según la cantidad de objetos o elementos que se manejan durante una improvisación)		
	Única – Seriada: Basada en una serie en la que una o más consignas secundarias (subconsignas) suceden a la consigna principal con el objeto de enriquecer o mejorar el producto final		
<b><u>Por el nivel de formalización:</u></b>	Forma ausente: Desestructuración generalizada de una <i>trama</i>		
Distingue la microestructura o <i>trama</i> , como las relaciones que se establecen entre los elementos internos de una determinada estructura musical y macroestructura o <i>forma</i> , la relación de orden superior que vincula los elementos o materiales de un grupo o serie con el contexto	Forma externalizada: Espontánea y subconsciente el individuo produce estructuras en base a formas previamente internalizada		
	Forma inducida: La forma es inducida o generada automáticamente por la consigna, aunque no haya en su enunciado una forma expresa a la misma.		
General.	Forma pre-establecida: La improvisación se realiza sobre un soporte o base formal (encadenamientos, yuxtaposiciones, etc.), establecidos claramente a través de la consigna principal o de subconsignas.		
<b><u>Por el estilo o tipo de actividad que propone o implica la consigna</u></b>	Improvisación libre: Se trata de una desinternalización espontánea de materias y formas musicales o bien de una autoconsigna que se da el alumno		

*Nota.* En esta figura Peñalver (2012) clasifica a la improvisación en cuatro criterios, por el objeto de la consigna, la dinámica de trabajo, el nivel de formalización y el estilo.

### 1.1. Antecedentes de la improvisación musical en la ejecución del violín

El Barroco musical es un periodo de tiempo que se sitúa entre el Renacimiento y el Clasicismo en Europa. Johann Sebastian Bach (1685-1750) fue la figura más influyente de este periodo, tanto es así que el año de su muerte suele marcar el fin de la etapa del Barroco. El compositor, organista, clavecinista, violinista, director de orquesta, maestro de capilla fue además de todo lo anterior uno de los grandes improvisadores de la época. Los relatos de J.N. Forkel ponen en evidencia el nivel altísimo de J. S. Bach a la hora de improvisar. Se narra que el músico fue invitado personalmente por el Rey Federico II de Prusia a probar

todos los pianofortes Silbermann que poseía en su palacio. Probó aquellos pianos e improvisó además una fuga sobre un tema que el Rey le proporcionó. El Rey asombrado de su destreza intentó probarlo y llevarlo al límite pidiéndole que improvise una fuga a seis voces sobre el mismo tema propuesto, y lo ejecutó con la misma soltura y fluidez como la primera vez que improvisó sobre el tema dado (Llorens, 2010).

A partir de memorias, textos, tratados y partituras se puede conocer cómo se practicaba la improvisación en este período de la historia de la música, en las obras tocadas por los intérpretes, quienes podían ser a su vez los compositores de dichas piezas.

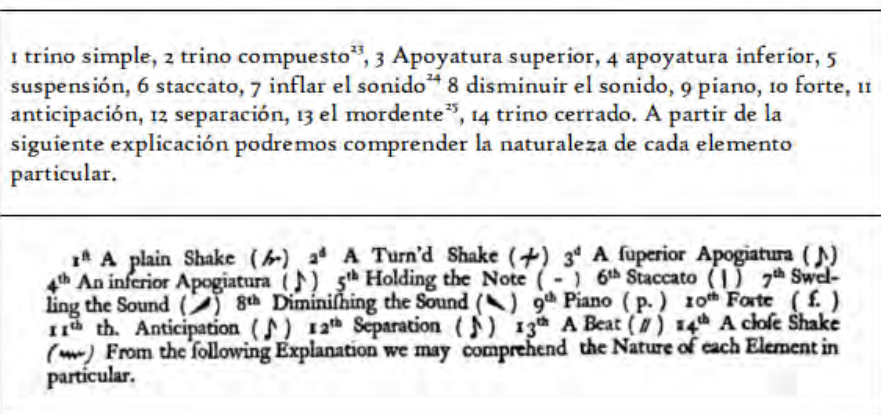
Entre los recursos que implican a la improvisación en la etapa del Barroco encontramos a las *ornamentaciones*. Sobre estas Pésico (2011) apunta que son notas de adornos adheridas por el ejecutante en el marco de una melodía ya creada, con el objetivo de embellecer la línea escrita.

Los ornamentos, improvisados en su mayor parte, constituían una prerrogativa del intérprete y cabalgaban sobre la distinción ya discutida entre texto llano y texto con ornato. Esta distinción, que el público esperaba y sabía discriminar, es una de las prácticas barrocas quizás menos desarrolladas hoy día en las interpretaciones históricamente informadas (p. 16).

En el tratado de *El arte de tocar el violín* de F. Geminiani (1751) encontramos los diferentes tipos de ornamentaciones utilizados frecuentemente en el violín.

### Figura 3

#### *Ornamentos de Geminiani*



*Nota.* Recuperada de Geminiani, 1751.

Sobre estas ornamentaciones, el autor deja detalladamente sus usos técnicos y sobre todo interpretativos para transmitir variadas emociones de acuerdo a cada caso:

(Primero) Sobre el trino simple

El trino simple es apropiado para movimientos rápidos, y puede ser hecho sobre cualquier nota, teniendo en cuenta que luego se pasa inmediatamente a la nota siguiente.

(Segundo) Sobre el trino compuesto

El trino compuesto que se hace rápido y largo sirve para expresar alegría; pero si usted lo hace corto y continúa simple y suave el resto de la duración de la nota, puede expresar algunas de las pasiones más tiernas.

(Tercero) Sobre la apoyatura superior

Se espera de la apoyatura superior que exprese amor, afectividad, placer, etc.

Debe ser muy larga, dándole más de la mitad del tiempo que le corresponde a la nota a la que pertenece, procurando inflar el sonido gradualmente, y hacia el final forzando un poco el arco: si se hace corta, perderá muchas de las

cualidades antes explicadas; pero siempre tendrá un efecto placentero, y puede ser agregada a la nota que usted quiera.

(Cuarto) Sobre la apoyatura inferior

La apoyatura inferior tiene las mismas cualidades que la anterior, excepto que es mucho más reducida, ya que solo puede hacerse cuando la melodía asciende un intervalo de segunda o de tercera, atendiendo que debe hacerse en el pulso de la nota siguiente.

(Quinto) Sobre la suspensión

Es necesario usarla a menudo; para lograr hacer los mordentes y trinos continuamente sin forzar la nota, así la melodía será mucho más variada.

(Sexto) Sobre el staccato

Este expresa descanso, respiración, o cambio de palabra; y por estas razones los cantantes deben ser cuidadosos en respirar en los lugares que no interrumpen el sentido (Geminiani, 1751/2015, p. 36).

Es llamativo cómo hasta la actualidad estas ideas y la forma de ejecución de dichos ornamentos siguen vigentes en las escuelas para la formación del violín clásico, a pesar de haber sucedido casi 4 siglos. Estos han perdurado gracias a los aportes de violinistas como Geminiani quien publicó este conocimiento plasmado en un escrito de manera muy clara, detallada y específica, recogido de la experiencia de maestros anteriores a él y a partir de su propia práctica y que ha servido como una guía a través del tiempo. Esto sigue presente en la técnica del violín porque el repertorio donde aparecen estos ornamentos aún se sigue interpretando. Estas piezas forman parte del repertorio obligado del violín clásico, por ello es necesario utilizar las técnicas que se desarrollaron para ese tipo de repertorio. En lo que se refiere a la pedagogía del violín, desde los primeros años de aprendizaje se maneja principalmente el repertorio perteneciente a los periodos Barroco y Clásico, en los cuales se

hace uso de las ornamentaciones descritas por Geminiani. Estas se representan gráficamente de la siguiente manera en la partitura.

#### Figura 4

##### *Ejemplos de ornamentos de Quantz*



*Nota.* Esta figura muestra la ejecución de diferentes ornamentos basados en una melodía simple. Recuperada de Barragán, 2014.

Estas ornamentaciones buscaban romper con la monotonía de la línea melódica, especialmente cuando se repetía muchas veces. Sobre esta misma idea de nunca repetir lo mismo dos veces encontramos como fuente de ejemplo a los *temas con variaciones*. Fueron una forma compositiva muy usada en el período Barroco por grandes compositores como J.S. Bach, J. Baptiste Lully, entre otros. Esta consta de un tema principal del cual se desprenden variaciones en el transcurso de la obra. “Repeticiones de un tema o sujeto en aspectos nuevos y variados, conservando la forma o esquema de la composición mientras se ornamentan y amplían los diferentes pasajes” (Elson, 1909, p. 155).

Dentro de los recursos compositivos que se utilizan para el tema con variaciones Pérez (2010) menciona:

- Variación ornamental: Por ejemplo, si la melodía está en corcheas, la

variación se hace en semicorcheas, es decir, mediante división o disminución o bien, figuración en general.

- Variación de simplificación: La variación puede continuar con las semicorcheas, pero la mano izquierda toma el tema en corchea.
- Variación figurativa (figural): La variación se construye sobre un motivo.
- Variación melódica: Aparecen nuevas melodías, pero se conserva el mismo bajo y la armonía básica.
- Variación contrapuntística: Imitativa, canónica (p. 13).

Siguiendo la estructura del tema con variaciones encontramos a la chacona, género musical del Barroco utilizado para la danza, de origen italiano.

La chacona data sus orígenes en el siglo XVII, y se define como una variación continua, que maneja un tempo moderadamente lento, con subdivisión ternaria y uso recurrente de un patrón simple en el bajo. Adicionalmente, presenta movimientos interválicos de cuarta descendente, sea de forma diatónica o cromática, y que en ciertas ocasiones finaliza con un movimiento de octava descendente. Particularmente estos materiales melódicos que componen esta pieza se caracterizan por contener tetracordios descendentes que individualmente forman estructuras armónicas de tónica y dominante (Rivera, 2016, p.7).

Una de las obras más importantes del repertorio para violín es la partita n.2 en Re menor (BWV 100) de J.S. Bach, especialmente el último movimiento conocido como la Chacona. Se cuenta que el compositor rescató este género y similares que estaban cayendo en desuso, y los impulsó gracias a las modificaciones de sus elementos característicos, para luego ser utilizados como recursos para la composición de obras para violín y órgano (Rivera, 2016).

En el Análisis del Tema y Variaciones en la Chacona de la partita no.2 de Gloria Rivera (2016) se aprecia cómo el compositor hace uso de su habilidad técnica compositiva e

improvisatoria para generar variaciones a lo largo de la obra, a partir del tema expuesto al inicio.

**Figura 5**

*Tema principal de Chacona Bach, Partita n. 2 BWV100*



*Nota.* Figura tomada de Rivera (2016).

En la figura 5, se observa la partitura del tema principal de la obra de Bach, dicho tema apertura el último movimiento de la Partita n.2 para violín solo.

A continuación, se observa en la figura 6 la aparición de la primera variación del tema principal de la Chacona, a partir del compás noveno.

**Figura 6**

*Secciones del tema principal de la Chacona Bach, , Partita n. 2 BWV100*



*Nota.* En esta figura se muestra un análisis formal de la sección del tema principal de la Chacona de Bach. Tomada de Rivera (2016).

Al igual que la Chacona existieron otros géneros del período Barroco en los que también se consideran espacios para la improvisación, como la *passacaglia* y la *folía*.

Sobre la *passacaglia*, Rivera (2016) comenta:

Por otro lado, la segunda categoría se denomina como variaciones continuas, que está basada en un tema que comprende solamente una frase o dos (usualmente cubre un total de cuatro a ocho compases), seguido de una serie de variaciones sin interrupciones entre una y otra. Esta última categoría se presenta comúnmente en chaconas, *passacaglias* y en el bajo ostinato.

[...] Aunque son formas similares, hay algunos factores que las diferencian. En el caso de la chacona se observa el uso recurrente de ritmos atresillados con una acentuación marcada en el segundo tiempo y a las variaciones que pueda haber en la armonía de los ostinatos, donde el patrón de bajo puede estar ausente o solamente insinuado (p.7).

La *folía*, al igual que la chacona, tiene un origen musical ligado a la danza popular, su aparición data de mediados del siglo XVII.

Fue, sin duda, uno de los bailes más populares de la Castilla del Siglo de Oro. Se caracterizaba básicamente por su compás ternario, fácil acompañamiento instrumental y una desenfrenada puesta en escena. Posteriormente, esta danza de origen popular, pues todos los datos indican una posible relación con primitivos bailes relacionados con la fertilidad, se adaptaría a las músicas danzadas propias de los ambientes cortesanos, adquiriendo un carácter netamente distinto al de los ambientes que la habían visto nacer. Ahí radica parte de la clave para entender la significación de la *folía* como tema musical extendido por toda Europa. La fácil melodía y las posibilidades que ofrecía



para la improvisación fueron cualidades que no pasaron desapercibidas entre los músicos instrumentistas del Barroco (Montaña, 2015, párr. 1).

Otra forma compositiva del Barroco relacionada con la improvisación es el *preludio*. Tenía lugar al inicio de cualquier obra, como una especie de preámbulo de lo que se iba a oír posteriormente. El diccionario musical Elson's Pocket Dictionary define al preludio de la siguiente manera: “Composición introductoria corta para preparar el oído a los movimientos sucesivos. La palabra preludio ha sido aplicada a composiciones de libre e improvisado carácter” (Elson, 1909, p. 120).

Por otro lado, las características compositivas del preludio hacen que la improvisación sea su mayor recurso, situando al oyente en el contexto armónico y rítmico gracias al uso de los temas principales de la pieza.

Un preludio es una pieza musical breve, usualmente sin una forma interna particular, que puede servir como introducción a los siguientes movimientos: fuga, sonata de una obra que son normalmente más grandes y complejos. Muchos preludios tienen un continuo ostinato debajo, usualmente de tipo rítmico o melódico. También hay algunos de estilo improvisatorio (Música antigua, 2013, párr. 5).

Generalmente, el preludio se usaba para introducir la tonalidad y el carácter de la pieza más extensa que posteriormente se iba a ejecutar.

De los siglos XV al XVII se compusieron preludios no ligados a ninguna obra extensa, improvisados. Fue durante el siglo XVIII cuando el preludio se asocia a la fuga con Johann Sebastian Bach en su obra para órgano o en “El clave bien temperado” y así, la forma alemana “preludio y fuga” alcanza su máxima cumbre en las obras compuestas para órgano y clave (Música antigua, 2013, párr. 7).

Esta forma compositiva también fue común entre los grandes compositores del período Clásico. Este período está situado entre el Barroco y el Romanticismo, entre los años 1750 a 1820, teniendo a Amadeus Mozart como uno de los mejores compositores de todos los tiempos y el más influyente músico del clasicismo, además, era también un excelente improvisador. Esto está detallado en sus cartas de 1777.

[...] tocar en el estilo de órgano. Le pedí que me diera un tema, lo cual él rechazó, pero uno de los monjes sí lo hizo. Lo elaboré pausadamente, y de repente (siendo la fuga en sol menor), comencé un movimiento alegre en la tonalidad mayor, pero en el mismo tempo y luego, al final el tema original, al revés. Finalmente, se me ocurrió emplear el tema alegre como sujeto para la fuga. No dudé un instante, sino que lo hice de inmediato, y todo fue tan preciso como si Daser (un sastre de Salzburgo) hubiera tomado medidas. El Deán se emocionó enormemente. “Se ha terminado,” dijo, “y no vale de nada hablar de ello, pero no podría creer lo que acabo de escuchar: desde luego es usted un hombre talentoso (Vicente, 2013, párr 11).

Otro de los compositores influyentes del período clásico en transición al romántico fue L. V. Beethoven.

Beethoven incluía también improvisaciones en sus conciertos, alcanzando como habían hecho Bach y Mozart una gran maestría. Czerny, quien había estudiado con Beethoven cuenta que “sus improvisaciones eran brillantes y extremadamente asombrosas, ya fueran sobre un tema propio o sobre un tema que le propusieran”. Normalmente sus improvisaciones tomaban la “forma de un primer movimiento o un rondó final de una sonata”, una forma de “variación libre” o “forma mixta, una idea siguiendo a otra como en un popurrí”. Estas formas son descritas por Czerny en su tratado Systematische

Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte (1829), uno de los tratados más relevantes de la época sobre improvisación (Vicente, 2013, párr. 12).

Dentro de las obras más notables de este compositor encontramos a la Fantasía coral en do menor opus 80. Esta consta de una introducción al piano que no terminó de escribir y que más bien se valió de la improvisación para llevarla a cabo. La *fantasía* es otro género conocido y utilizado en el período del clasicismo donde la improvisación toma un papel muy importante.

Pero ello no supone que no esté sujeta a unas leyes y que sea una negación a la “Forma Musical”, sino que con ella puede crearse una nueva forma. Así, la fantasía está basada en los siguientes principios, a partir de los cuales el compositor hace uso de una notable libertad (Temas para la educación, 2015, p. 1)

Siguiendo con los recursos y espacios musicales para la improvisación en el clasicismo encontramos a la *cadenza*. Fue también otro recurso usado en la música clásica para el desenvolvimiento de las destrezas técnicas virtuosísticas del intérprete a través de la improvisación, sobre los temas principales de una obra o concierto.

En la época clásica, con la aparición del concierto para instrumento solista, el compositor reservaba un espacio para que el instrumentista demostrara sus habilidades improvisando una melodía de forma libre; éste fragmento era llamado “*cadenza*” y se hacía en cualquiera de los movimientos que conformaban la obra (Echeverry, 2018, p.20).

Aaron Green (2018) complementa que esta práctica no se dio solamente en el período clásico con los conciertos para instrumento solista, sino que también se da en la actualidad en distintos géneros musicales como en el jazz. La idea de improvisar sobre los temas principales de una pieza se mantiene en la música a lo largo de los siglos transcurridos.

Una cadencia es un pasaje musical generalmente contenido dentro de la última frase de una obra clásica (así como en el jazz y la música popular) que requiere un solista o, a veces, un pequeño conjunto para realizar una improvisación o una línea ornamental previamente compuesta. La cadencia a menudo permite a los artistas mostrar sus habilidades virtuosas mientras "fluyen libremente" melódica y rítmicamente (Green, 2018, párr, 1).

Por otro lado, los compositores fueron adoptando una actitud más celosa con la obra que realizaban, tanto así que las cadencias dejaron de ser el espacio para que el intérprete improvise de acuerdo a los temas principales de la pieza o concierto.

Esto se evidencia en la conversación privada que se da a principios de octubre de 1845, en la casa de los Hensel en Berlín, de los virtuosos violinistas y compositores Ferdinand David (1810-1873) y Felix Mendelsshon (1809-1847).

David: Por tu concierto

Mendelsshon: No, no, nuestro concierto. Si no me hubieras instruido con tu santa paciencia para entender las posibilidades del violín, no habría sido capaz de escribirlo.

David: ¡Oh, vamos! ¿Qué puedo enseñarte yo que tú no sepas?

Mendelsshon: La cadenza entera, por ejemplo, es tuya.

David: Es mera sugerencia.

Mendelsshon: Sugerencia que ha quedado escrita, con toda fidelidad, para que los futuros intérpretes sepan lo que tienen que hacer. Nada de dejarles improvisar y hacer diabluras. Les hemos ahorrado nota por nota.

David: No sé que dirán cuando vean que no pueden tocar lo que les plazca.

Están acostumbrados a ver en las cadenzas su momento de gloria. Es lo que pasa en los conciertos de Mozart y Beethoven.

Mendelsshon: Pues que se luzcan tocando bien y que dejen al compositor que escriba el concierto a su gusto.

David: ¿Y la has puesto antes de la coda?

Mendelsshon: Por su puesto, ahí es donde mejor encaja (Miralles, 2012, p. 121).

Este celo por que se interpreten exclusivamente las ideas del compositor como creador se acrecentó fuertemente en el Romanticismo. Además, el desarrollo instrumental y complejidad del lenguaje musical hicieron que la enseñanza del instrumento se centrara en la lectura e interpretación fiel a la música, abandonando de esta manera una tradición pedagógica orientada al estudio de las reglas de composición musical complementada con el estudio del instrumento (Zurita, 2017, p.3).

Los virtuosos románticos fueron los intérpretes que aprovecharon la ventaja de tener conciertos de público masivo para desplegar todo su ingenio en el arte de la improvisación. La estrategia usada era que “improvisaban sobre melodías autóctonas, contradanzas y temas de moda, pertenecientes habitualmente a óperas o ballets, y también sobre temas aportados aleatoriamente por los aficionados” (Zurita, 2017, p. 3).

Los violinistas improvisadores de la época aseguraban que el público asista a sus conciertos publicando el programa en donde la improvisación era el número más importante. Es así que la improvisación toma un rol fundamental y se torna una de las formas musicales más atractivas, ya que los oyentes podían interactuar con el intérprete solicitando que improvise bajo cierto tema que ellos mismos escogían.

Las improvisaciones se insertaban con normalidad en los programas de concierto de la época, siendo lo acostumbrado que el virtuoso destacado realizara una improvisación a solo, a menudo como colofón de la velada. El número de la improvisación se convirtió en el momento más deseado, cuando el público esperaba con expectación que el virtuoso

desplegara todo su potencial técnico e imaginativo. Este número despertaba tanto interés que, para garantizarse el éxito cuando llegaba a una nueva ciudad, el virtuoso se preocupaba de anunciar que improvisaría durante su actuación. Así es como en un periódico musical parisino se recogía que al día siguiente un alumno de Paganini, Giacomo Filippa, improvisaría en el transcurso de un concierto unas variaciones sobre un tema dado por los asistentes al acto. Más detallado es el anuncio del concierto que ofrecería otro alumno de Paganini, el violinista noruego Ole Bull, el 4 de enero de 1838 en Hamburgo. El programa del concierto ilustra sobre la elevada consideración del arte improvisatorio y cómo este se introducía en los conciertos.

- 1) Grosse Fantasie über schottische National-Lieder, escrita para violín.
- 2) A petición: Recitativo, Adagio amoroso con Polacca guerriera.
- 3) Improvisación. Los amantes de la música están invitados a elegir cualquier tema de una ópera célebre para la improvisación, a escribir el mismo con notas y a colocarlo en una urna establecida en el control de taquilla; tres de ellos, por separado y combinados, serán interpretados por el Sr. Ole Bull en el violín (Zurita, 2017, p. 3).

Según Alonso (2007), se cree que el uso de la improvisación se fue apartando de las prioridades del músico ejecutante por diversos motivos. La especialización en un arte en específico: ejecutante, compositor, cantor, hizo que la carrera esté más enfocada en la profundización de dichas actividades.

Posiblemente la progresiva especialización del músico, el aumento en la sofisticación de la notación, el desarrollo del lenguaje sinfónico y la importancia dada a la “conservación” de un repertorio fueron algunas de las razones que provocaron el escaso margen dejado a la improvisación y la reducción de la capacidad improvisadora del intérprete (p. 33).

Otro factor que influyó para que la improvisación quede en desuso fue la notación musical mucho más detallada por los compositores, para evitar deformaciones de su obra y sea el compositor el único creador de la obra interpretada por ejecutantes (Pérez & Martínez, 2016).

La notación se convirtió entonces en el dispositivo por excelencia para la producción, conservación y difusión de la obra musical. Sobre estas bases, y con el texto musical en un lugar central, se constituyó el modelo de músico romántico y de música como bellas artes. El neoclasicismo, del período entreguerras del siglo XX, puso al texto musical en un lugar aún más radical, eliminando la idea del intérprete y ubicando a la partitura como verdad estética.

En la actualidad, la improvisación en el violín es utilizada en una variedad de géneros musicales. Echeverry (2018) apunta que, el uso de la improvisación en el violín está presente en géneros como tango, salsa, son cubano, pop, rock, metal, música tradicional de la India, Irlanda y China, en el blues, entre otros. También está presente en el jazz, siendo este el género más influyente en el desarrollo de la improvisación musical en la actualidad, teniendo al violín como uno de los primeros instrumentos musicales en desplegar las melodías e improvisaciones en dicho género.

En la historia del jazz el violín ha sido usado desde los inicios de este género a principio de siglo XX, siendo esta su edad de oro, interpretado por grandes violinistas de la época como son Joe Venuti, considerado el padre del violín jazz (Echeverry, 2018).

El caso de Venuti (1903-1978) es especialmente sobresaliente, ya que introdujo al violín dentro de un género en el cual no era común tenerlo como un instrumento líder. Colaboró en grabaciones con el famoso e influyente guitarrista Eddie Lang (1902-33) formando un dúo de violín y guitarra, estas grabaciones fueron de los primeros éxitos de conjunto de jazz que incluían al violín. Al término de 1920, Venutti consigue que el violín

resalte como instrumento solista en sus grabaciones en el formato de big band, dejando un prolífico legado en el ámbito del violín en el jazz de Europa y Estados Unidos (Dietrich, 1961).

Giuseppe Venuti es su nombre de origen, proveniente de Italia. Sus padres migraron hacia los Estados Unidos en los primeros años del siglo XX (Dietrich, 1961). Recibió educación musical temprana con su abuelo, quien le enseñó el solfeo y las bases de la teoría musical, incluso sin enseñarle un instrumento musical en específico (Dietrich, 1961). Esta base sólida musical ayudó en su desarrollo como músico instrumentista y también como compositor, realizando varias obras en el ámbito en el que se desenvolvía.

Las obras más relevantes que compuso para las grabaciones de Eddie Lang fueron: "Doin' Things," "Goin' Places," y "Wild Cat," grabadas en 1927. Además, sus arreglos para el formato de Big Band de 1939 quedaron como los más populares y clásicos hasta la actualidad, ellos fueron: "Flip", "Flop", "Something" y "Nothing".

Los violinistas de jazz se dividen en dos categorías, la primera, los violinistas que tocan jazz hasta donde la técnica del instrumento lo permite sin dañarla o afectarla y los "jazzmen", que son músicos que buscan imitar la sonoridad de los instrumentos de viento con el violín dejando a un lado la técnica; en esta segunda categoría encontramos a Stuff Smith, quien fue el primero que intentó reforzar el violín eléctricamente. Interpretaba su violín de tal manera que a los violinistas de formación clásica les causaba molestia al ver como tocaba, logrando efectos más jazzísticos (Echeverry, 2018, p. 30).

Poutiainen (2019) afirma que el violín es considerado como un instrumento poco jazzístico por sus características acústicas y tímbricas, a diferencia de instrumentos mucho más relacionados con el jazz, como el saxofón o la trompeta.

La falta de un ataque de percusión típico de los instrumentos de jazz más populares es una posible razón importante de la ambivalencia hacia el violín como instrumento de jazz.



También las severas dificultades para la amplificación acústica o eléctrica del sonido del violín desafiaron a los violinistas durante varias décadas. Estos problemas tecnológicos quizás hicieron que el instrumento fuera menos atractivo tanto para los músicos como para los oyentes (p.2).

El autor, en la cita anterior, se refiere por problemas tecnológicos a las limitaciones en el aspecto de la proyección del sonido, ya que por sus particularidades acústicas, el violín no llega a tener el mismo alcance y potencia que otros instrumentos utilizados en el jazz, como el saxofón, trompeta, clarinete, entre otros.

Estas particularidades acústicas de la naturaleza del violín hicieron que se busque la manera de amplificar el sonido de distintas formas. Una de ellas fue la invención del violín Stroh, llamado así por su creador Augustus Stroh, patentado el 4 de mayo de 1899. Posteriormente, fue manufacturado en el periodo de 1909–1942 por George Evans & Co. (National Museum of American History, s.f., párr. 1)

Fue inspirado en el gramófono y proyectaba su sonido mediante una bocina. Este violín tenía un cuerpo cilíndrico sólido compuesto de dos piezas de caoba semicircular.

Hubo otros exponentes del violín dentro del género jazz como Stuff Smith (1909-1967), que tuvieron un gran impacto para el desenvolvimiento del instrumento dentro de este género musical. Fue él quien le dio una sonoridad distinta al violín, gracias a su aporte referente a la amplificación del violín. Pionero en intentar crear un sistema eléctrico (1920) para la amplificación del sonido (Envibop, s.f.). Entre los años 1930 y 1940 “The Electro Stringed Instrument Corporation” comercializó los primeros violines eléctricos. Luego, en los años 50, la marca Fender manufacturó un pequeño lote de violines eléctricos (Planetamusik, 2021, párr. 4), ello hizo que estos violines eléctricos se popularicen cada vez más con mucho éxito.

Otra de las figuras más influyentes del violín en este género fue Stephane Grappelli (1908-1997). Cautivó al mundo del jazz por su gracia y energía que le imprimía al tocar el violín.

En 1931 conoce al gran guitarrista belga Django Reinhardt, quien en un principio no le agradó a causa del aspecto siniestro que le caracterizaba, hasta que en una serie de presentaciones en las que tocaron juntos descubrió la increíble afinidad y gran entendimiento que tenía al hacer música; de esta unión surge el estilo del Gypsy jazz (jazz gitano, conocido así por la influencia de la música gitana que Reinhardt llevaba consigo) o Jazz Manouche, además de la creación del Quintette du Hot Club de France en 1934 conformado únicamente por instrumentos de cuerda, entre ellos estaban Stéphane Grappelli en el violín, tres guitarras interpretadas por Django Reinhardt en la guitarra principal, su hermano Joseph Reinhardt, Roger Chaput y Luis Vola en el contrabajo, juntos llegarían a ser el grupo europeo de jazz más importante de la historia de este género (Echeverry, 2018).

Gracias a esta alianza con el guitarrista Django (1910-1953) surgieron grandes éxitos de todos los tiempos en el género jazz. El más conocido sin duda es “Minor swing”, compuesta en 1937. Este tema se hizo muy famoso por la sencillez melódica que toca la voz del violín, dando así mucha libertad para improvisar, además fue utilizado en varias ocasiones en la industria del cine (Echeverry, 2018).

Otro gran violinista improvisador en el género jazz ha sido Jean Luc Ponty (1942-actualidad), quien llevó al violín más allá de sus capacidades acústicas y tímbricas. Electrificó de manera definitiva al violín haciendo que este sea más utilizado en los géneros fusión entre el jazz y el rock. Algunos de los violinistas que exploraron en esto fueron: Jerry Goodman, Zbigniew Seifert, Leroy Jenkins, Regina Carter, Nigel Kennedy, Mark Feldman,

Scott Tixier, Mat Maneri, Jean-Luc Ponty, Adam, Regina Carter, Taubitz, Florin Niculescu,  
Tcha Limberger, Dorado Schmidt (Envibop, s.f.).



## **Capítulo II: Habilidades técnico-interpretativas para la ejecución del violín que se desarrollan a partir de la improvisación**

Para desarrollar este capítulo es crucial explicar la etimología de la palabra habilidad. Deriva del latín *habilitatis*, que quiere decir capacidad y disposición hacia algo. La habilidad o aptitud musical, según la terminología de cada autor, la definiríamos como la característica que diferencia a las personas con capacidades para la música frente a las que no las poseen (Guerra & Quinata, 2011).

Consiste en el conjunto de una serie de habilidades, específicas pero interrelacionadas, que proporcionarían a la persona que las posee la capacidad para apreciar y analizar la música, y en un estadio posterior permitirían acceder a la creación musical (p. 143).

Siguiendo con lo que comentan Guerra & Quinata (2011), no es tan sencillo definir e identificar las habilidades musicales, ya que están relacionadas entre sí como un conjunto de aptitudes y capacidades difíciles de separar y etiquetar. Sin embargo, para efectos de esta investigación se han organizado y escogido a criterio personal un grupo de habilidades técnicas e interpretativas que están presentes en la ejecución del violín.

### **2.1. Habilidades necesarias para la ejecución del violín**

Aquí se explican a detalle las principales habilidades que se necesitan para ejecutar el violín. Estas se van desarrollando progresivamente a lo largo del proceso de formación.

#### **2.1.1. Postura**

Es un tópico fundamental en el camino de aprender a tocar el violín. El cuerpo necesita adaptar la postura, ya que el instrumento es un agente externo al cual no se está acostumbrado. Muchos de los problemas técnicos en la ejecución del violín tienen la raíz en la postura, por eso es un eje esencial para la ejecución del violín.

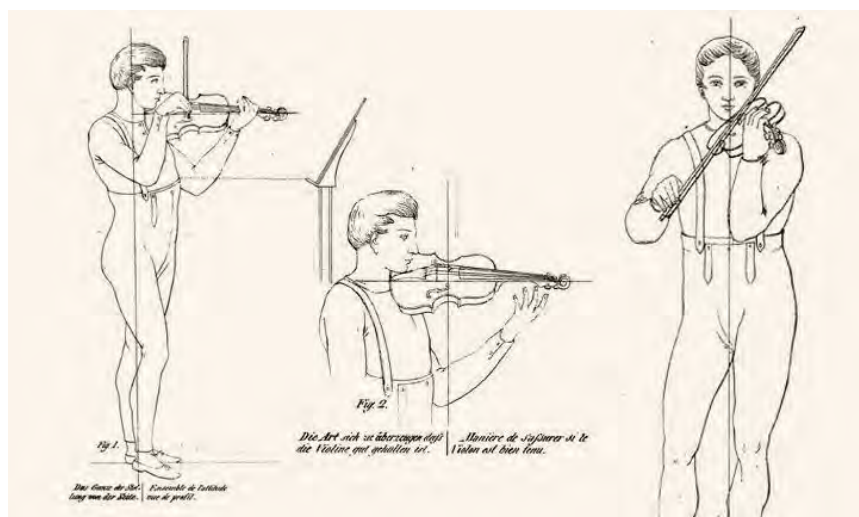
Galamian (1964, p. 25) explica que para que haya una ejecución eficiente y cómoda se necesita una óptima relajación entre el cuerpo, brazos, manos y el instrumento. Al momento de la ejecución es esencial evitar movimientos corporales exagerados, ya que requiere un constante reajuste del punto de contacto entre el arco y la cuerda. Se necesita un equilibrio entre el movimiento corporal, ligado a la expresividad, y la solidez para tener control sobre el instrumento.

Para encontrar la postura ideal del violín es muy importante experimentar y ajustar la posición a lo largo del proceso de aprendizaje, es una constante búsqueda hacia la naturalidad de tocar el violín, ya que cada cuerpo y cada instrumento tiene sus particularidades.

Algunos artistas sostienen éste exclusivamente con el hombro y la cabeza, y es evidente que les resulta cómodo hacerlo así. Otros dejan la sustentación del instrumento a la mano izquierda, y apoyan el violín en la clavícula haciendo que el mentón desempeñe una parte activa (presión) en ciertos cambios de posición. Para el violinista de cuello largo, la utilización de una apoyabarba o mentonera es la solución más inteligente. (No obstante, este tipo de almohadilla debe ser del tipo que no toca la parte trasera del instrumento, ya que, en caso contrario, amortigua el sonido.) Con todo, hay que tener presente una cosa: jamás se debe permitir que el mentón se apoye en el cordal del violín (Galamian, 1964, p. 26).

## Figura 7

### Sujeción del violín y arco



*Nota.* Se muestra una posición saludable para sostener el violín y el arco. Imagen tomada de la revista digital Deviolines (Fernández, 2019).

En cuanto a la postura de la mano izquierda hay diferentes opiniones al respecto, dependiendo del tipo de mano del violinista.

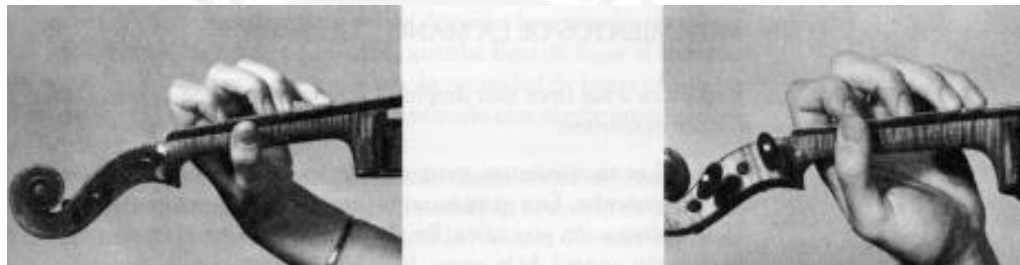
La inclinación de los dedos no debe ser ni demasiado acusada ni excesivamente plana, aunque, como ya se ha explicado, se producirán variaciones en el ángulo en función de los requerimientos de la música. Una buena posición de los dedos es accesible para cualquier tipo de mano, ya sea ancha o estrecha, ya tenga los dedos largos o cortos. Si los dedos son muy cortos, habrá que situar el mango del instrumento algo más cerca de la base del nudillo, y el codo se pondrá más a la derecha. Si los dedos son largos, habrá que hacer exactamente lo contrario: el mango quedará más cerca de la falange media y el codo se situará más a la izquierda (Galamian, 1964, p. 31).

Laura Camón (2013) refuerza lo que menciona Galamian sobre el tema de la posición de la mano izquierda.

La posición ha de ser fluida, para permitir a todos los dedos alcanzar las notas con facilidad. Además, los ajustes de posición realizados deben ayudar a los dedos, por lo que éstos se mueven en un intervalo de cuarta, aproximadamente. El centro de equilibrio ha de estar entre el segundo y el tercer dedo, y la línea de los nudillos se coloca en un ángulo de treinta o cuarenta grados respecto del mástil. Por otra parte, la mano debe estar más alta si se toca en cuerdas graves que en las cuerdas agudas, y si se tienen los dedos o el brazo cortos (p. 47)

### **Figura 8**

*Técnica de la mano izquierda de acuerdo al tamaño de la mano*



*Nota.* En la ilustración se muestra la posición de la mano izquierda cuando posee dedos cortos (ejemplo de la izquierda) y dedos largos (ejemplo de la derecha).

Extraído del libro Interpretación y Enseñanza del violín de Ivan Galamian (1964).

Garde y Gustems (2017) complementa lo referente a la técnica de la articulación de la mano izquierda.

Hohmann (1840) plantea en su método que los dedos deben apoyarse con la punta de la yema, dando especial importancia al trabajo del cuarto dedo. Añade que se tiene que evitar la articulación de los dedos, lo más similar a un pianista. Schradieck (1875) es el autor de un método destinado a trabajar únicamente el concepto de la articulación. En su única pauta descriptiva al comienzo de su método, recomienda: "trabajar los ejercicios con la mano bastante relajada, los dedos deben ser vigorosos y con elasticidad. Trabajar lentamente para posteriormente ir ampliando la velocidad" (p. 67).

### **2.1.2. Producción del sonido**

En este caso es importante rescatar tres aspectos: punto de contacto entre el arco y la cuerda, la velocidad del arco y la digitación en la mano izquierda. En el estudio para el desarrollo técnico del violín académico se busca que el instrumento proyecte ampliamente su sonido y además que sea claro, es decir, que no haya sonidos adicionales como fricciones o ruidos que interrumpan la claridad y la proyección del sonido. Esto es necesario ya que el instrumento no posee una naturaleza acústica de gran volumen y es esencial que el aspecto del sonido sea arduamente trabajado. Garde & Gustems (2017) exponen lo que otros autores postulan sobre la técnica de la mano derecha:

Baillot (1835) plantea la importancia de dar un buen punto de contacto al arco, de manera que no se ejerza una excesiva presión sobre las cuerdas que haga que el sonido se rompa. De Bériot (1858), además, recomienda sostener el sonido al máximo, conectando el arco arriba con el arco abajo y tratando de no dar un impulso innecesario en el cambio de arco. Hohmann (1840), por su parte, establece que para obtener un buen sonido se debe tener en cuenta la inclinación del arco, pasar el arco paralelo al puente y que el codo esté a la altura de la muñeca sin subir el hombro, que se debe mantener relajado. Por último, en cuanto a la velocidad del arco, Dancla (1855) da bastante importancia a comparar el sonido de las notas pisadas con los cuatro dedos. Respecto a la amplificación del sonido, este tema está bastante desarrollado en los tratados del siglo XIX, ya que se trata de jugar con la amplitud y disminución del sonido para conseguir diferentes efectos y recursos expresivos, de tal manera que si el arco se acerca al puente se obtendrá un sonido más fuerte y si se aleja será más piano o suave (p. 69).

### **2.1.3. Distribución del arco**

Otra de las habilidades está relacionada con la distribución del arco, necesaria para ejecutar las articulaciones y golpes de arco que se requieran.



Según Kreutzer, Rode y Baillot (1802-3), el arco se debe conducir de un extremo al otro.

Aconsejan que el meñique deba soportar el peso del arco sobre el talón, colocándolo bastante flexionado y sin rigidez. El codo sigue el movimiento de la mano. Baillot (1835) y Alard (1846) dividen el arco en tres secciones: talón, centro y punta utilizando el dibujo de un arco y señalando en cada ejercicio la zona donde se debe tocar (Garde & Gustems, 2017, p. 66).

### **Figura 9**

*Sobre la técnica del agarre del arco*



*Nota.* En esta figura se muestra la técnica clásica sobre cómo sostener el arco según Fernández (2019).

#### **2.1.4. Ejecución de golpes de arco**

Dentro de la técnica de violín clásico destacan los golpes de arco más comunes que se han ido forjando a lo largo del tiempo. Estos golpes han ido evolucionando por medio de la experimentación de la técnica, y algunos de ellos han sido el sello característico del estilo de ciertos compositores y periodos.

Camón (2013), los describe de la siguiente manera:

**Detaché:** Es el golpe de arco que se aprende primero al iniciar con el violín, consta de un movimiento de apertura y cierre del codo en las arcadas hacia arriba y hacia abajo. Se usa la parte media del arco y la parte del brazo involucrada es el antebrazo.

**Legato:** El resultado es un sonido continuo, unificado en la intensidad y sin variación. Para lograrlo es necesario una velocidad constante del arco regulando los pesos cuando se

llega a la punta o al talón. Es decir, al llegar a la punta se debe aplicar más peso debido a que es la parte más ligera del arco, y al llegar al talón sería todo lo contrario, pasar el arco con menos presión para que el sonido no varíe.

**Martellé:** Es un movimiento articulado ejecutado por el brazo en dos tiempos. Primero el arco se encuentra apoyado en la cuerda y a continuación se realiza un movimiento enérgico empujando hacia un lado, arriba o abajo. Su significado traducido al español es martillo, inspirado por el golpe de dicha herramienta, que necesita mucha energía en el ataque y una relajación inmediata, ya que entre nota y nota hay un silencio.

**Staccatto:** Consiste en tocar pequeños martellés repitiéndose en una misma dirección, es necesario que el brazo este relajado.

**Spiccatto:** El arco salta sobre la cuerda mientras cambia el sentido de la dirección del mismo, gracias al movimiento que le da el violinista. Este movimiento es posible por la elasticidad que poseen las cerdas del arco al rebotar sobre la cuerda.

**Sautillé:** al igual que el spiccatto es un detaché desde fuera de la cuerda. Se diferencia del spiccatto por el hecho de que se utiliza la energía del movimiento del arco, pero lo que le hace saltar es más bien la elasticidad del propio arco. El salto del arco es el resultado de las características propias del arco, si el instrumentista redistribuye el peso del brazo. El peso del brazo utilizado para el detaché para que el arco no salte, es mucho menor ahora, para dejar a la mano más libre y que el arco rebote naturalmente. Es importante destacar que cada arco tiene una zona donde este golpe de arco se produce con más naturalidad.

**Ricochet:** Aquí se hace una maniobra dejando caer el arco sobre la cuerda resultando varios rebotes sucesivos sobre la misma dirección y sentido. Estos rebotes se realizan más frecuentemente con el arco en dirección hacia abajo, y también con la última nota hacia arriba (pp. 42-43).

### ***2.1.5. Ejecución del arco en distintos puntos de contacto con la cuerda***

Se refiere al lugar en donde el arco se posa sobre la cuerda, en relación con el puente y el diapasón. Cada locación produce distintos resultados sonoros que pueden ser utilizados a placer del ejecutante.

Uno de los factores fundamentales para cambiar de sonoridades son la velocidad y presión del arco, ya que al variar estos parámetros el sonido también se ve afectado. Otro punto importante tiene que ver con las características de fabricación de la cuerda, las cuales son longitud, grosor y tensión.

Es importante mencionar que el arco debe ser pasado más cerca del puente en las cuerdas más finas como la cuerda de Mi y La; y debe ser pasado más alejado del puente en las cuerdas más gruesas, Re y Sol. Además, en las posiciones más altas, el punto de contacto debe estar más próximo al puente que en las posiciones bajas (Camón, 2013, p.40).

### ***2.1.6. Dominio y precisión de la afinación***

El violín es un instrumento que no posee trastes o marcas definidas que delimiten la ubicación de cada nota en el diapasón. Tocar afinado supone una tarea compleja y dependiente de varios factores, pero el más importante es el oído como menciona Galamian (1964):

Ningún violinista puede tocar ateniéndose a una fórmula matemática; sólo puede seguir la orientación que le brinda su propio oído. Sea como fuere, ningún sistema de afinación será suficiente por sí mismo. El intérprete tendrá que ajustar constantemente su afinación para adaptarse a su medio de acompañamiento (p.37).

De aquí el oído orienta y alerta al violinista hacia dónde es necesario hacer ajustes en los dedos de la mano izquierda para acercar la nota al punto de afinación estable. Además, Galamian (1964) comenta que, entre las virtudes de tener una afinación precisa, gracias al

desarrollo del oído, esta permite que el violinista pueda adaptarse a diversas dificultades que se le pudiesen presentar por fallas en el instrumento.

Los intérpretes avanzados, que disponen ya de una afinación precisa, descubrirán que su facilidad para realizar ajustes rápidos aumentará aún más cambiando de cuando en cuando de instrumento al ensayar. Debería ser posible tocar afinadamente incluso con un instrumento desafinado. El ejecutante que haya adquirido tal habilidad jamás perderá su seguridad y autoridad ante el público por culpa de una cuerda recalcitrante (p.37).

Finalmente, Galamian (1964) separa los componentes más importantes que suponen una afinación precisa y estable.

Resumiendo pues, éstos son los principales factores en el desarrollo de una afinación correcta y fiable: a) sentido del tacto, altamente desarrollado en lo que se refiere tanto a la localización como a la distancia; b) guía y control intensos por parte del oído; c) aplicación correcta y espontánea del marco (la forma básica de la mano al tocar intervalo de octava); d) y, finalmente la capacidad de realizar ajustes instantáneos de la afinación para hacer frente a los requerimientos musicales de cada momento (p.37).

Para efectos de esta investigación se han seleccionado las siguientes habilidades: Producción del sonido, ejecución de progresiones de acordes, ejecución de golpes de arco, dominio de la afinación y conocimiento del diapasón. Han sido seleccionadas por el beneficio que se percibe de ellas, al incluir la improvisación en la práctica del violín. Estas se pudieron identificar mejor gracias a los criterios recogidos en las entrevistas a Joshue Ashby y Kostya Lukyniuk en los meses de marzo y junio del 2022, respectivamente.

## **2.2. Habilidades técnico-interpretativas que se benefician por la improvisación musical**

En los párrafos siguientes se explican cada una de las habilidades técnico-interpretativas seleccionadas y el impacto positivo que en ellas genera la improvisación.

### **2.2.1. Producción del sonido**

El violín que improvisa en repertorio popular no tiene esa necesidad de proyección y ejecución pulcra en cuanto al sonido, ya que suele ayudarse de amplificación artificial, inclusive haciendo uso de diferentes efectos para tener otra sonoridad dependiendo lo que se quiera transmitir. Esta diferencia beneficiaría a que el violinista clásico pueda encontrar diversas maneras de sonar, como por ejemplo ejecución del arco en distintos puntos de contacto en la cuerda, distribución del arco y ejecución de distintos patrones rítmicos con el arco. Esto podría darle más caminos posibles para acercarse a una sonoridad requerida.

En esta búsqueda de sonoridades específicas el violinista va forjando su personalidad musical, su sonido propio. Uno de los entrevistados involucrado en la investigación menciona: “Me ha ayudado a encontrarme conmigo mismo y con mi propia voz y poder transmitir lo que realmente siento hacia los demás” (J. Ashby, comunicación personal, 16 de marzo del 2022).

Ashby hace la comparación del mundo de la música clásica y del jazz. En el primero no se estila estudiar una versión de intérprete en específico de cierto pasaje de orquesta o concierto como para captar todos los detalles de su interpretación, inflexiones, rubatos, timbre, entre otros. Mas bien, es muy común que el maestro te diga cómo es que tienes que interpretar sin darte mucha opción de buscar uno mismo la forma de hacerlo cuando en algunos casos el violinista ya tiene una edad madura, musicalmente hablando, para poder discernir y decidir su propia interpretación.

Al improvisar, el violinista se va llenando de nuevos recursos técnicos e interpretativos que van agrandando la gama de colores para su libre disposición a usar, esto

hace que sea único. Sobre esto, Ania Paz refuerza y hace mucho énfasis en los beneficios que supone la improvisación, en la entrevista personal realizada por Rodrigo Muñoz para su tesis de licenciatura: “A través de la improvisación el estudiante desarrolla una personalidad propia, una manera única de expresarse y aporta a la música su propia voz, su originalidad. Por eso es importante la enseñanza de la improvisación musical” (Muñoz, 2020).

### ***2.2.2. Ejecución de base armónica***

Los acordes son estructuras superpuestas construidos en base a sonidos de una escala determinada. Estas estructuras varían según las alteraciones que pudiese tener la construcción de la escala utilizada. La variación puede ser no solamente tímbrica o funcional, sino también posicional a la hora de ejecutar dichas estructuras con la mano izquierda, esto hace que la mano tome diferentes posiciones, ayudando así a que pueda adaptarse según se necesite. A mayor variedad de escalas estudiadas, mayor va a ser la capacidad de la mano izquierda para adaptarse a distintas formas en el diapasón.

En el jazz se utiliza mayormente un lenguaje modal, haciendo uso de dichas escalas. Estas a su vez forman acordes con sonoridades específicas de cada modo, muy distintas a las que están acostumbrados los violinistas clásicos.

En la siguiente figura se muestran los acordes que se forman a raíz de las escalas modales, todas ellas parten de un centro tonal que es la nota do.

## Figura 10

### *Acordes derivados de las escalas modales*

The diagram displays seven modes and their corresponding chord progressions:

- Jónico:** I<sup>ma</sup>7, II-7, III-7, IV<sup>Ma</sup>7, V7, VI-7, VII°
- Dórico:** I-7, II-7, bIII<sup>Ma</sup>7, IV7, V-7, VI-7(b5), bVII<sup>Ma</sup>7
- Frigio:** I-7, bII<sup>Ma</sup>7, bIII7, IV-7, V-7(b5), bVI<sup>Ma</sup>7, bVII-7
- Lidio:** I<sup>Ma</sup>7, II7, III-7, #IV-7(b5), V<sup>Ma</sup>7, VI-7, VII-7
- Mixolidio:** I7, II-7, III-7(b5), IV<sup>Ma</sup>7, V-7, VI-7, bVII<sup>Ma</sup>7
- Eólico:** I-7, II-7(b5), bIII<sup>Ma</sup>7, IV-7, V-7, bVI<sup>Ma</sup>7, bVII7
- Locrio:** I-7(b5), bII<sup>Ma</sup>7, bIII-7, IV-7, bV<sup>Ma</sup>7, bVI7, bVII-7

*Nota.* En esta figura se muestran las progresiones de acordes de cada modo en todos los grados armónicos. Imagen recuperada del blog Armonía y Composición.

En el jazz es común que, mientras un instrumento está haciendo un solo improvisado, los demás acompañan haciendo la base armónica y rítmica, y el violín no está exento de esta tarea. Es en este caso en el que el violinista va explorando los acordes y las progresiones que tiene el tema que está practicando, haciendo que su percepción de la armonía crezca notablemente.

Gracias a este desenvolvimiento en la percepción de la armonía y de todo el contexto que sucede en medio de una canción o pieza, el violinista es capaz de entender mejor de manera estructural y armónica. Como menciona Ashby: “Es difícil que me pierda en el tiempo, con los compases y no es porque sea un gran músico, sino que es una habilidad que se desarrolla por estar metido en ese otro mundo” (J. Ashby, comunicación personal, 16 de marzo del 2022), denotando que la improvisación potencia también el entendimiento de la obra por su estructura, y el rol que cumple la línea que el violinista está ejecutando.

Esto influye también en la habilidad melódica al momento de improvisar, ya que el oído hace de guía para elegir y ejecutar una línea acorde al contexto armónico que está sucediendo. Sobre esto, Ashby menciona:

Cuando yo me siento a tocar en la sinfónica, ya yo sé gracias a la improvisación del estudio del jazz y la parte armónica y demás, ya yo puedo entender mejor. No necesito que el director venga y me explique, ¿qué es lo importante?, refiriéndose a la música en un pasaje orquestal o una frase (J. Ashby, comunicación personal, 16 de marzo del 2022).

### **2.2.3. Golpes de arco**

Los principales golpes de arco que se utilizan en la ejecución del violín, los cuales ya han sido explicados, son empleados por los violinistas improvisadores para aumentar las posibilidades de sonidos que enriquezcan una línea improvisada, es decir tener una gama más amplia de colores para pintar, figurativamente hablando.

La improvisación beneficia directamente e incentiva a la búsqueda de nuevas sonoridades que derivan en la creación de nuevas técnicas. El *Chop* es un ejemplo de técnica reciente (1966) que tiene como particularidad la posibilidad de acompañar de manera muy percusiva en una banda o como instrumento solista a las líneas melódicas.

La técnica del «Chop» consiste en un golpe de arco rítmico desarrollado recientemente que permite a los instrumentistas de cuerda participar con nuevos niveles implicación en la música contemporánea basada en el *groove*. Realmente ha potenciado mi imaginación y se ha convertido en una herramienta muy efectiva para producir alegría y buenos *grooves*. Ha conquistado el mundo del *fiddle* como un tornado y se ha extendido por estilos musicales de todo el mundo (Fernández, 2019, párr 20).

Otra técnica utilizada actualmente en el jazz son las *Ghost notes*. Esta es utilizada en diferentes instrumentos, pero en el violín se produce de una manera en particular. El arco deja



de presionar a la cuerda de manera que las notas no suenan claras, dando como resultado una especie de ruido que proporciona un efecto de ritmo a la línea que se está ejecutando. Así lo describe Xander Nichting (2022, párr. 3): “The first and last note (the 2 notes) are heard clearly, the little notes squeezed in between are very quite, almost not there”

Los golpes de arco convencionales como el Legato, Martellé, Spicatto, Ricochet, Staccatto, Sautillé, siguen siendo usados por los improvisadores, ya que son la base de la técnica del violín. Por otro lado, los golpes de arco incorporados gracias a la improvisación, siguen ejecutándose no solo en el estilo musical en el que fueron creados, el jazz, sino también en géneros como rock, funk, fusión, entre otros. Enriquecen las posibilidades de ejecución para la innovación de líneas melódicas, rítmicas o de acompañamiento en distintos géneros.

#### ***2.2.4. Dominio de la afinación y reconocimiento del diapasón***

Esta es una de las habilidades que toma más tiempo madurar en el aprendizaje del violín, ya que el instrumento es muy sensible a los ajustes realizados con la mano izquierda. Esto puede hacer que la afinación sea deficiente.

Las ligeras, pero necesarias correcciones de la afinación requieren una cualificada y crítica escucha, el desarrollo de la sensibilidad de las atracciones entre las notas, la habilidad de pensar melódica y armónicamente y una rápida reacción al corregir la afinación. También es destacable el hecho de que la afinación al tocar en grupo varía con respecto a la afinación cuando se toca en solitario (Camón, 2013, p. 51).

Al improvisar, el violinista se vale del oído y la técnica para buscar la siguiente nota que fuese a ejecutar con relación al contexto armónico que está sucediendo en ese momento. Esta práctica agudiza al oído para que exista una relación armónica coherente con los

acordes, buscando así que haya una correlación de afinación entre la nota tocada y el contexto armónico.

A partir de la ejecución de distintos patrones de dedos ocasionados por las alteraciones de las escalas modales, el ejecutante se beneficia al elaborar diferentes digitaciones que no necesariamente siguen un patrón simétrico al momento que los dedos se posicionan en el diapasón. En cambio, cuando se ejecuta la escala mayor o menor hay digitaciones establecidas como modelo para que siempre se ejecute con ese mismo patrón de digitación

**Figura 11**

*Escala y arpeggios de do mayor a tres octavas*



*Nota.* En la figura se muestra la escala y arpeggios de Do mayor extraído del libro de Flesch (1923).

Se puede notar que para la escala de Do mayor existen digitaciones disponibles para que el ejecutante entrene la memoria muscular de la mano izquierda al recorrer dichas notas de la escala en un patrón determinado. Esto ayuda al ejecutante a tener una forma asegurada de ejecutar la escala sin temor a fallar una nota o tocar desafinado.

Sin embargo, al improvisar el violinista se adapta al contexto armónico-rítmico y no hay tiempo para pensar en la digitación a usarse en la siguiente frase que se vaya a tocar, por eso es muy importante adaptar la posición de los dedos constantemente tratando de que

siempre haya un sonido homogéneo. Así lo certifica Joshue Ashby en la entrevista personal: “en la improvisación tú funcionas así, acción-reacción. Tú no estás solo tocando y siguiendo un tiempo o un metrónomo, tú estás creando en todo momento y para poder crear tú te vuelves un compositor espontáneo” (J. Ashby, comunicación personal, 16 de marzo del 2022).

Mientras que en el estudio de una pieza clásica se pretende buscar la mejor digitación para que el violinista encuentre comodidad al tocar un pasaje y a su vez expresar la idea interpretativa que se busca.

En la siguiente imagen (ver figura 12) se observa que desde un mismo centro tonal (do) parten 7 variantes de escalas, las cuales forman cada una de ellas un patrón de posición y distancia entre los dedos 1,2,3 y 4 en el diapasón.

**Figura 12**

*Variantes de escalas*

The figure displays seven modal scales starting on the note C (do) on a treble clef staff. The scales are arranged in two rows. The first row contains four scales: C Ionica, C Dórica (2º grado de Bb), C Frijia (3er grado de Ab), and C Lidia (4º grado de G). The second row contains three scales: C Mixolidia (5º grado de F), C Eólica (6º grado de Eb), and C Locria (7º grado de Db). Each scale is represented by a sequence of notes with stems and flags, indicating the specific intervals between notes.

*Nota.* Las escalas modales partiendo de la nota do. Esta figura fue extraída del blog Clases de guitarra online

### 2.2.5. Espontaneidad y creatividad

Ashby cuenta en la entrevista, una anécdota que resume y evidencia cómo es el camino de un violinista que emprende la labor de improvisar explorando sus capacidades. “Yo decía: pero profesor, ¿dónde está la partitura? Y él me decía: bueno tienes que tocar de

oído. Ya sabes que tienes que poner la oreja a funcionar, ya no es lo mismo que estabas haciendo en orquesta (J. Ashby, comunicación personal, 16 de marzo del 2022). Lukyniuk refuerza diciendo que le ayudó mucho transcribir solos de diferentes músicos, no solo de violinistas. Ello desarrolló su oído para ser capaz de retener y decodificar los ritmos, alturas e intensidades de cada solo. A su vez, gracias a este entrenamiento ahora es capaz de componer sus propios solos inclusive en el estilo clásico, a lo Paganini, Bach, Beethoven (K. Lukyniuk, comunicación personal, 17 de junio del 2022).

De acuerdo con esto, se puede ver que para improvisar hay que estar en una constante búsqueda, fortaleciendo las habilidades musicales para sobrevivir en este camino. De una u otra manera la improvisación fomenta el uso de la creatividad en todo momento. Desde que uno empieza a transcribir, a “poner la oreja a funcionar”, el violinista se puede valer de muchos recursos para rescatar todos los detalles de una interpretación. La creatividad hace que esos recursos se multipliquen y haya más opciones para lograr el objetivo.

Sobre la espontaneidad, Lukyniuk menciona en la entrevista que uno como músico debería ser capaz de reproducir en el violín lo que uno puede cantar.

I know people, even from my conservatory, those people can play classical music but everybody listen to diferent kind of music, and it was interesting for me because those people can sing diferent melodies from diferent pop songs, they can sing it because they heard them. But if you ask them to play it on their instruments that the've been learning for 15 years they can't. its just crazy for me because you know how supoust the sound is, what the pitches are, you know the rithm, and why can't you play in your instrument. (*sic.*) (K. Lukyniuk, comunicación personal, 17 de junio del 2022).

Conozco personas, incluso de mi conservatorio, que tocan música clásica, pero escuchan un tipo de música diferente, y fue interesante para mí porque esas personas pueden

cantar diferentes melodías de diferentes canciones pop, pueden cantarlas porque las escucharon. Pero si les pides que lo toquen en sus instrumentos que han estado aprendiendo durante 15 años, no pueden. Es una locura para mí porque sabes supuestamente como suena, cuáles son los tonos, conoces el ritmo y por qué no puedes tocarlo en tu instrumento (traducción personal).

Otra opinión acerca de este tema comenta Nilo Velarde en la entrevista personal realizada por Rodrigo Muñoz (2020).

El que está formado para ser un violinista que será parte de una orquesta sinfónica, la improvisación no es prioridad. Es importante, sí. Hay muchas cosas de música contemporánea que le pueden poner en frente a ese violinista que, si no ha hecho un poco de improvisación, no sabrá mucho que hacer (Velarde, citado en Muñoz, 2020, p. 42).

Ashby (2022) brinda un comentario en la entrevista, mencionando que desde su experiencia como violinista improvisador, deja entrever que la creatividad es la herramienta que le permite llegar al público desde el escenario:

Al improvisar, tu quedas desnudo en el escenario buscando en ese momento crear una emoción. No tocando las mismas notas siempre o la misma improvisación, es de acuerdo a lo que tú estás sintiendo a lo que estas pasando. Entonces hay una cuestión más humana, más natural, orgánica” (J.Ashby, comunicación personal, 16 de marzo del 2022).

Se refiere al violinista improvisador como un compositor espontáneo y creador: “En la improvisación tú funcionas así, acción-reacción. “Tú no estás solo tocando y siguiendo un tiempo o un metrónomo, tú estás creando en todo momento y para poder crear tú te vuelves un compositor espontáneo” (J. Ashby, comunicación personal, 16 de marzo del 2022).

Finalmente, se puede concluir de esta sección que, desde mi experiencia personal y la de los entrevistados, la improvisación siempre beneficia sobre todo en el aspecto de la creatividad. Ayuda mucho a que el violinista busque maneras distintas para abordar un problema técnico o interpretativo. Esto conduce al intérprete a descubrir soluciones propuestas por él mismo, y así va encontrando su propia voz y, en consecuencia, su propio sonido. Además, aumenta la confianza, al improvisar, los músicos tienen que tomar decisiones y arriesgarse. Otro beneficio es el reconocimiento de la forma, estructura y la base armónica de una pieza. La improvisación permite reconocer de manera auditiva estos puntos, ya que sin ellos sería imposible improvisar dentro de un contexto armónico-rítmico. En lo que se refiere a las habilidades técnicas en el estudio del violín, ayuda a su desarrollo ya que requiere que los músicos utilicen y controlen su instrumento de maneras que pueden no ser necesarias en la interpretación de obras escritas. Estas mejoras se dan en aspectos como en el desarrollo de nuevos golpes de arco y en el dominio de la afinación gracias al sistema de diferentes escalas. Por último, aporta un nuevo enfoque fresco y creativo a la interpretación de obras escritas, ayudando a los músicos a dar vida a las obras de manera nueva y emocionante.

### ***2.3. Percepción de los violinistas de la Escuela de música de la PUCP en relación a las habilidades técnico-interpretativas que se desarrollan a partir de la improvisación. Análisis de la encuesta***

Para seleccionar los materiales que conforman la propuesta se realizó una encuesta a los estudiantes de violín de la Especialidad de Música de la PUCP para conocer la percepción que tienen acerca de las habilidades técnico-interpretativas que se benefician a partir de la improvisación en el violín.

La muestra estuvo conformada por diez violinistas de la Especialidad de Música de la PUCP, entre egresados (6) y estudiantes de pregrado (4). La encuesta constó de 7 preguntas de selección y 3 preguntas para respuesta extendida.

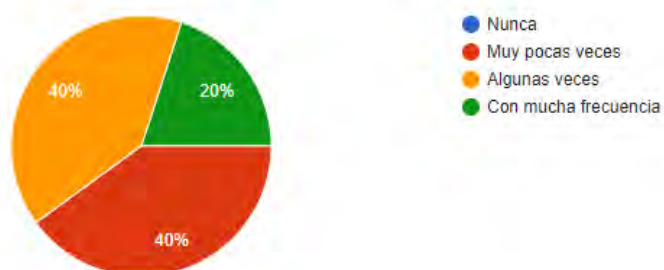
La primera pregunta pretende conocer la frecuencia con la que el violinista ha experimentado improvisar en el violín. Ofrece información acerca de si la improvisación es algo cotidiano en la práctica del estudiante de violín.

### Figura 13

#### Pregunta #1 de la encuesta

1. ¿Alguna vez ha intentado improvisar en el violín?\*

10 respuestas



Nota. Elaboración personal

Se observa que cuatro violinistas del total de diez, han intentado improvisar muy pocas veces. Así mismo, cuatro de ellos han intentado improvisar algunas veces, y solamente dos violinistas improvisan con mucha frecuencia.

De ello, se puede concluir que la práctica de la improvisación es algo poco habitual entre los violinistas de la Especialidad de Música de la PUCP. Ello nos da un indicador de que en la carrera de violín de la Especialidad de Música de la PUCP no se ha introducido la práctica de la improvisación y no se aprovechan los beneficios de la misma.

En la segunda pregunta se quiere conocer cuánto interés personal tienen los encuestados con respecto a la práctica de la improvisación. En ella se recoge el punto de vista

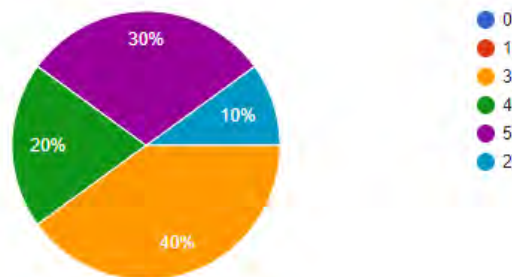
de los encuestados acerca de cuán importante es la improvisación en su desarrollo profesional como violinistas.

### Figura 14

#### Pregunta #2 de la encuesta

2. Del 0 al 5, donde 0 es nada importante y 5 es muy importante, ¿Considera importante aprender a improvisar para tu desarrollo como violinista?\*

10 respuestas



*Nota.* Elaboración personal

A partir del gráfico se observa que ninguno de los encuestados marcó las opciones 0 - 1. Dos de los encuestados marcaron la opción 2, mientras que cuatro de los encuestados marcaron la opción 3; dos de los encuestados marcaron la opción 4 y tres seleccionaron la opción 5.

Se puede concluir que la mayoría de los estudiantes de violín de la Especialidad de Música de la PUCP consideran que la improvisación sí es algo importante para el desarrollo profesional del violinista al haber siete encuestados optando por las opciones 4 y 5. Más aún cuando ninguno de los encuestados marcó las opciones 0 y 1, las cuales reflejan valores mínimos de acuerdo con la importancia de la improvisación para el desarrollo como violinista.

En la tercera pregunta se planteó lo siguiente:



¿Considera que la improvisación podría desarrollar o potenciar habilidades técnico interpretativas en los violinistas de formación clásica? Si su respuesta es afirmativa, mencione algunos ejemplos.

En este punto se buscó determinar si los encuestados reconocen el valor de la improvisación en el desarrollo de habilidades y cuáles serían las habilidades técnico-interpretativas que la improvisación beneficiaría de acuerdo con el punto de vista de cada encuestado.

Todos los encuestados respondieron afirmativamente. Las habilidades mencionadas se relacionan con el desarrollo del oído armónico, manejo de distintos géneros, dominio del arco, digitación, matices, anticipación de lo que se quiere tocar, capacidad para tocar en cualquier tonalidad de forma fluida, capacidad para interpretar e improvisar música barroca utilizando partituras urtext. Muchas de estas habilidades técnico-interpretativas han sido explicadas en el capítulo 2.

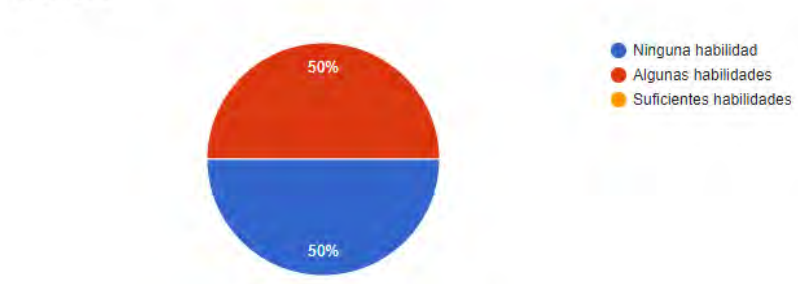
La cuarta pregunta pretende conocer la apreciación de los estudiantes de violín de la Especialidad de Música respecto a la formación profesional en el ámbito de la improvisación.

### Figura 15

#### Pregunta #4 de la encuesta

4. ¿Considera que su formación como violinista en la Especialidad de Música de la Pontificia Universidad Católica del Perú le ha brindado herramientas para improvisar en el violín?\* Seleccione de las opciones siguientes:

10 respuestas



*Nota.* Elaboración personal

Las respuestas presentan un resultado dividido. Se puede notar que la mitad de los encuestados (5) consideran que la formación recibida en la Especialidad de Música de la PUCP no les ha brindado ninguna herramienta para poder improvisar en el violín. Así mismo, el restante de los encuestados (5) consideran que los estudios en la Especialidad de Música de la PUCP les ha brindado algunas habilidades para poder improvisar en el violín.

De lo anterior se infiere que la formación profesional de violín en la Especialidad de Música de la PUCP no brinda suficientes herramientas para que el violinista pueda desarrollarse en la improvisación y no se considera a la improvisación como algo fundamental en la formación profesional de violín en el área clásica.

La pregunta 5 toca un aspecto fundamental que supone un beneficio para el violinista en el ámbito laboral: ¿Considera que ser capaz de improvisar en el violín podría ampliar sus posibilidades en el ámbito laboral musical? ¿De qué manera?

En base a las respuestas se puede afirmar que la improvisación sí amplía las posibilidades laborales ya que abre otras opciones fuera de la escena de la música clásica. Una de las respuestas menciona que permitiría abrirse a más géneros musicales en los que no necesariamente hay partituras escritas, sino que el violinista debe adecuarse o transcribir lo que haya que ejecutar. Además, brinda una facilidad a ser parte del proceso creativo de una obra o composición cuando se conoce diversos estilos musicales que incluyen a la improvisación.

Ello le permitiría al violinista ser parte de otro tipo de proyectos que le aporten experiencia y versatilidad en su formación musical.

En la sexta pregunta se busca saber cuán familiarizados están los encuestados con los exponentes más importantes de la improvisación en el violín.

¿Conoce o sigue la trayectoria de violinistas que improvisan? De ser así, mencione algún ejemplo.

Tres de los encuestados mencionaron que desconocen de algún violinista que improvise.

Dos de los diez encuestados pudieron nombrar solamente uno. Uno de los encuestados mencionó dos exponentes de la improvisación en el violín. Por último, solamente uno pudo citar más de cuatro violinistas improvisadores, esto hace énfasis en la ignorancia con relación a estos referentes de la improvisación.

La última pregunta, la séptima, es esencial para la concepción del presente trabajo. De ella se justifica el aporte que se quiere entregar en la segunda parte del presente capítulo. Dentro de esta pregunta se cuestiona si los encuestados tienen conocimiento de materiales que estén elaborados para entrenar la improvisación en el violín.

¿Conoce materiales destinados a entrenar la improvisación en el violín? Si su respuesta es afirmativa mencione algunos.

Las respuestas son claras y dejan en evidencia que no saben. Cuatro encuestados mencionan que no conocen ningún material destinado a entrenar la improvisación en el violín. Uno intuye que se podrían usar métodos que utilizan otros instrumentos para aprender a improvisar en el Jazz, el conocido “Real Book”, mas este libro no está elaborado especialmente para violín. Otro encuestado menciona que sí conoce, pero no especifica cuáles. Por último, solo uno de los diez participantes de la encuesta, pudo nombrar dos métodos diseñados especialmente para la improvisación en el violín.

Estos resultados dan impulso y justifican el diseño de la propuesta, la cual contiene materiales bibliográficos, audiovisuales y estudios ordenados para que cualquier violinista de formación clásica que le interese investigar acerca de este tema tenga las herramientas necesarias y una guía para introducirse al ámbito de la improvisación.

### **Capítulo III: Propuesta de materiales para la introducción de la improvisación en los alumnos de violín de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP**

La siguiente propuesta pretende alcanzar de manera ordenada los materiales más relevantes acerca de la improvisación en el violín. Puede favorecer a que los estudiantes de violín de formación clásica de la PUCP se interesen por la práctica de la improvisación, conociendo de antemano las habilidades técnico-interpretativas que esta desarrolla. Ello le permitiría abrir el rango de proyectos musicales como violinista que improvisa, además de profundizar en el desarrollo de aspectos técnico-interpretativos. Dentro de estos materiales encontraremos libros, artículos, videos, ejercicios, entre otros.

#### **3.1. Propuesta de materiales**

A continuación, se presentan los materiales para el acercamiento a la improvisación en el violín, recogidos y ordenados de la siguiente manera: materiales impresos, digitales, audiovisuales y una lista de violinistas referentes de la improvisación. Todos han sido seleccionados a partir de la calidad de sus contenidos. En cada propuesta se describe el contenido específico y la utilidad en el desarrollo de habilidades técnico-interpretativas. Estos materiales están relacionados fundamentalmente con el género del jazz.

##### **3.1.1. Materiales impresos**

Estos materiales presentan ejercicios a partir de escalas, arpeggios y acordes que progresivamente se desarrollan para la práctica de la improvisación en el violín; ofrecen una guía e indicaciones de cómo ejecutarlos. Cabe resaltar que los materiales escogidos han sido diseñados por el violinista improvisador de jazz Christian Howes.

Howes (1972-actualidad), violinista estadounidense galardonado como uno de los 3 mejores violinistas de jazz por la revista JazzTimes y al mejor violnista del año por Jazz Journalist Association. Fue invitado por el estado de su país como embajador cultural en Ucrania y Montenegro. Es fundador de Creative Strings Academy (2002), organización sin

finés de lucro que busca expandir la educación en la música y brinda cursos de improvisación, composición y estilos en el violín distintos al clásico (Howes,2019). Se ha dedicado a diseñar una serie de materiales en forma de libros de ejercicios, y además a impartir talleres, clases particulares, para ayudar a cualquier violinista a introducirse en el mundo de la improvisación, con un acercamiento más inclinado al jazz.

Por otro lado, como fue comentado en la introducción, tuve la oportunidad de participar en una clase particular con Christian Howes, gracias a ello se dio la posibilidad de obtener algunos de sus libros que a continuación serán descritos.

**3.1.1.1. Jazz Scales for violin, viola and cello (Christian Howes).** Método en el cual se encuentran las escalas de jazz más comunes como bebop mayor, bebop dominante, menor melódica, alterada, entre otras, partiendo de digitaciones de rango extendido. Esto quiere decir que se utiliza la mayor cantidad de notas aprovechando todo el registro disponible de la primera posición. No se parte de la tónica necesariamente sino que se busca la nota más grave posible en el instrumento, esto hace que muchas veces la escala se toque en inversiones y no de manera convencional empezando en la tónica.

**3.1.1.2. Arpeggios for jazz violin, viola and cello (Christian Howes).** Aquí encontramos una guía para recorrer los acordes de séptima más usados en el jazz partiendo en todas las inversiones posibles y en las doce tonalidades disponibles. En estos ejercicios se hace uso de la primera posición. Se busca tener un reconocimiento del diapasón para poder improvisar en distintos contextos armónicos. Con esta práctica el violinista sería capaz de identificar qué acorde es el que está sonando y anticipar lo que viene gracias a la función del mismo.

**3.1.1.3. Violin harmony handbook (Christian Howes, 2009).** En este método se encuentran ejercicios para asimilar la sonoridad de los acordes y la función que cumplen en una progresión, eso ayuda a anticipar hacia dónde va la armonía del siguiente acorde.

**3.1.1.4. Electric violin training (Christian Howes).** En esta guía se podrán explorar las cualidades y las ventajas que da el violín eléctrico, todos los set up disponibles como micrófonos, pedales y efectos.

**3.1.1.5. Easy tonal improvisation (Christian Howes).** Para este método no se necesita tener experiencia previa improvisando, es un método que te enseña paso a paso cómo aplicar la armonía tonal en la improvisación.

**3.1.1.6. The Chromatic Etudes & Fantasies (Christian Howes, 2020).** Aquí se encuentran estudios basados en líneas cromáticas. Todos ellos se pueden tocar en la primera posición para la digitación. Se encuentran también patrones de intervalos ascendentes y descendentes como 2das, 3ras, 4rtas.

**3.1.1.7. Chord book for violin (Christian Howes).** Dentro de este método se encuentra una guía ordenada de los acordes en triadas de las 12 tonalidades y sus inversiones posibles en el violín. También están incluidos los acordes de séptima en cuatriadas y los acordes aumentados y disminuidos. Adicionalmente hay canciones populares como Hey Jude o el Gavotte de Gossec de los cuales hay acompañamientos sugeridos para ser ejecutados al violín, armónica y rítmicamente.

**3.1.1.8. Bebop scale for violin (Christian Howes).** Este documento muestra las escalas bebop utilizadas en ese género divididas en varias tonalidades. La ejecución de estas cubren todo el rango de la primera posición.

**3.1.1.9. 12 bar blues basslines (Christian Howes).** Aquí se encuentra la forma, armonía y estilo del blues. Hay una línea escrita para violín de cómo funciona el bajo en este género.

**3.1.1.10. 7th chord worksheet (Christian Howes, 2010).** Se encuentran los acordes en todas las tonalidades de séptima mayor, aumentada dominante, aumentada mayor 7, menor

7 con quinta disminuida, menor maj 7, menor 7. Todas estas escalas aparecen en las inversiones disponibles; también están contenidos los arpeggios.

**3.1.1.11. 4rths chord worksheet (Christian Howes, 2020).** Contiene ejercicios arpegiados en todas las tonalidades utilizando de base el intervalo de 4ta. El rango que ocupan estos estudios es la primera posición.

**3.1.1.12. Modes (Christian Howes).** Se encuentran las escalas de todos los modos para ser tocadas en primera posición.

**3.1.1.13. Mezzi Schizzi-transcriptions (Christian Howes, 2019).** Aquí se encuentran transcripciones de solos creados por Christian Howes, piezas compuestas gracias a la improvisación, algunas de ellas están inspiradas en estudios de Kreutzer.

### ***3.1.2. Materiales digitales***

Se presenta una lista de páginas web, blogs y foros en los que se puede acceder a información variada respecto a la improvisación en el violín.

#### **Principales autores**

<https://christianhowes.com/csa/>

<https://www.deviolines.com/>

<https://www.lauranerenberg.com/work>

<http://loquelasnotasesconden.blogspot.com/>

<http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/13555>

<https://www.benningviolins.com/a-history-of-violins-in-the-world-of-jazz.html>

<https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/303707/Poutiainen%20Ari%20-%20Stringprovisation%20%282009%20%26%202019%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

<https://www.deviolines.com/historia-del-chop-segun-sus-protagonistas/>

[https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/42683/improvisacion\\_zurita\\_QB\\_2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/42683/improvisacion_zurita_QB_2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

[https://www.academia.edu/32224159/Violin\\_Improvisation\\_in\\_the\\_Early\\_Nineteenth\\_Century\\_Between\\_Practice\\_and\\_Illusion](https://www.academia.edu/32224159/Violin_Improvisation_in_the_Early_Nineteenth_Century_Between_Practice_and_Illusion)

<http://repositorio.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/7901/TE-20157.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

<https://www.elargonauta.com/libros/improvisacion-libre-la-composicion-en-movimiento/978-84-933880-4-1/>

### **3.1.3. Materiales audiovisuales**

#### **Canales de YouTube**

A continuación, se presenta una lista de canales de la plataforma YouTube que pueden servir como referencia para iniciar la práctica de la improvisación. Dentro de ellos se encuentran clases, ejercicios, transcripciones, tutoriales, conciertos, entre otros.

Christian Howes: <https://www.youtube.com/c/ChristianHowesJazzViolin>

Joshue Ashby Violín Creativo: <https://www.youtube.com/user/joshueashby>

Chris Stone: <https://www.youtube.com/channel/UCZGifuJ5II7RxU5poNRWWxg>

Matt Bell: <https://www.youtube.com/c/MattBellViolinist>

Violin Inspiration: <https://www.youtube.com/c/Violinspiration>

Outlaw Fiddle Jam: <https://www.youtube.com/c/FiddleJamInstitute>

The Modern Violin Lessons: <https://www.youtube.com/c/TheModernViolinistLessons>

Music Gurus: <https://www.youtube.com/c/MusicGurus>

Christiaan van Hemert: <https://www.youtube.com/user/ChristiaanvanHemert>

Simon Mayas: <https://www.youtube.com/channel/UCEk6z4Dg0EFTYsLZHfITeEw>

Magicfiddle: <https://www.youtube.com/c/magicfiddle>



## **Violinistas referentes improvisadores**

A continuación, se presenta una selección de violinistas improvisadores destacados que presentan contenido audiovisual sobre la improvisación en el violín en plataformas de Youtube, Instagram y Facebook.

**Tabla 1**

*Violinistas referentes improvisadores*

<b>Europa</b>	<b>Estados Unidos</b>	<b>Latinoamérica</b>
Florian Willeitner	Christian Howes	Joshue Ashby
Roman Janoska	Regina Carter	Leonardo Ponce
Kostia Lukyniuk	Robert Landes	
Marc Crofts	Casey Driessen	
Rafael Maillat	Turtle Island Quartet	
Emma Van der Schalie	Laura Nerenberg	
Bartolomey Bittman	Ross Holmes	
Aleksey Igudesman	Jason Anick	
Robert Balanas		

*Nota.* Elaboración personal

### **3.2. Reflexiones a partir de la práctica del material**

Los materiales que he elegido para mis sesiones de práctica documentada son Easy Tonal Improvisation y Chromatic Etudes & Fantasies, ambos diseñados por el violinista improvisador Christian Howes.

Los motivos por los que he seleccionado este material son que toma una armonía conocida del repertorio clásico e induce al que lo estudia a improvisar melodías a partir de las indicaciones dadas, introduce y lleva a la práctica el concepto del *voice leading*.

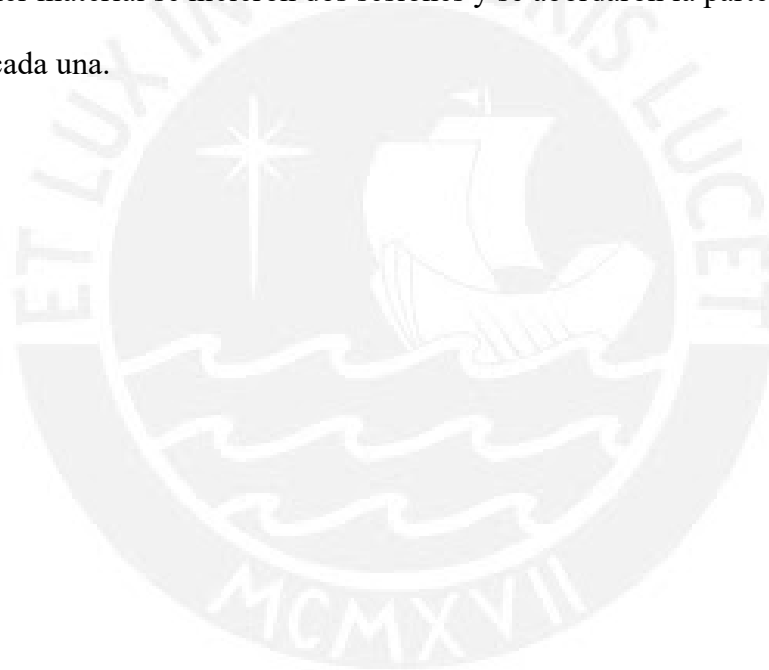
Permite crear melodías utilizando las notas de la escala sugerida y alternando patrones rítmicos.

Sobre el segundo método se realizaron dos sesiones y se eligió el ejercicio 3. Dentro de este ejercicio se encuentran recursos para la improvisación de motivos por medio de los intervalos de terceras y cuartas. El arco también será distribuido de manera creativa dependiendo de la idea musical que se quiera comunicar.

En la siguiente figura (17) se presenta la estructura de la primera sesión de práctica.

### ***3.2.1. Easy Tonal Improvisation***

Del primer material se hicieron dos sesiones y se abordaron la parte 2 y 3, que consta de 5 ejercicios cada una.



### 3.2.1.1. Sesión 1

**Tabla 2**

*Cuadro resumen sesión 1*

Ejercicio n.2 del libro Easy Tonal Improvisation	Tiempo de práctica	Velocidad en bpm	Repeticiones	Habilidades técnico interpretativas involucradas	Observaciones
Parte 1	20 min	80 bpm	4	. Oído armónico (discriminación de acordes). . Reconocimiento de las notas en el diapasón.	La dificultad fue encontrar una nota que corresponda a cada acorde sobre la marcha.
Parte 2	20 min	80 bpm	4	. Oído armónico (discriminación de acordes). . Reconocimiento de las notas en el diapasón.	En esta parte hubo menos tiempo para decidir la siguiente nota sobre la marcha, ya que el ritmo era en blancas.
Parte 3	20 min	75 bpm	4	. Oído armónico (discriminación de acordes). . Reconocimiento de las notas en el diapasón. . Construcción melódica	Aquí se tenía que pensar más rápido qué nota tocar a continuación, siguiendo los parámetros del <i>voice leading</i> .
Parte 4	20 min	75 bpm	4	. Oído armónico (discriminación de acordes). . Reconocimiento de las notas en el diapasón. . Construcción melódica	Fue muy demandante seguir los parámetros del <i>voice leading</i> con tan poco tiempo para decidir por lo que el ritmo era en blancas.

*Nota.* Cuadro realizado a partir de los apuntes de la bitácora. Elaboración personal

#### **Parte 1**

En este ejercicio se busca crear melodías simples con el ritmo de redonda, resultando así una sola nota por cada compás de 4/4. La guía de acordes es recogida de la progresión del Canon de Pachelbel.

#### **Experiencia**

Al principio me costó el poder encontrar la nota adecuada en relación a la armonía para los compases sucesivos de manera fluida. Es una habilidad que no tengo desarrollada del todo, es abstraerse para oír el acorde en la cabeza antes de ejecutar cualquier nota. Luego de repetirlo dos veces ya pude anticipar la sonoridad del acorde en mi cabeza antes de tocar y

presentó un mejor resultado sonoro. Fue de suma ayuda tocar los arpeggios de cada acorde para familiarizarme con la progresión armónica, esto me sirvió para sentirme más estable en la armonía en las repeticiones siguientes.

### Figura 16

*Ejemplo del ejercicio n.2 del libro Easy Tonal Improvisation parte 1*

Example:      D            A            Bmin        F#min        G            D            G            A



Nota. Extraído del libro Easy Tonal Improvisation

Este ejercicio se repitió 3 veces y encontré que en los siguientes intentos fue más fácil encontrar conexiones en relación a la armonía propuesta.

El tiempo total que empleé en esta parte 1 fue de 20 minutos.

### Parte 2

Esta vez se propone crear melodías simples con el ritmo de blancas en un compás de 4/4, es decir 2 notas por compás, siguiendo la progresión sugerida en la parte 1.

### Experiencia

Intenté arriesgar más y hacer más saltos entre las notas aprovechando la posibilidad de usar dos blancas por compás. Melódicamente mejoró, pero también fallaba más veces con relación a la armonía. Al ser más ambicioso con la línea que estaba construyendo a veces la nota de llegada no resultaba tener relación con la armonía propuesta. Por esa razón intenté no hacer saltos en cada cambio de nota, sino tratar de que haya un equilibrio entre los saltos y el paso por grado conjunto en las repeticiones siguientes.

## Figura 17

Ejemplo del ejercicio n.2 del libro *Easy Tonal Improvisation parte 2*

**Exercise #2: Create a melody using only half notes.** There should be two notes per chord stack.

Example: D A Bmin F#min G D D A

Nota. Extraído del libro *Easy Tonal Improvisation*.

Este ejercicio se repitió 3 veces y cada vez se me hacía más reconocible la armonía que debía seguir, ya que venía trabajando sobre la misma desde la parte 1.

El tiempo total que empleé en esta parte 2 fue de 18 minutos.

### Parte 3

En esta sección se introduce el concepto de *voice leading*:

Voice leading is when you move from the note you are on to the closest note in the next chord stack. For example, if you start on the note D in the first chord stack, the closest note in the next chord stack would be C# or E. You can move to either of these notes and maintain good voice leading. Voice leading can also mean repeating a note- for example, by moving from A to A. Moving from D to A would not be voice leading. Voice-leading helps creates smooth, linear melodies that are easy for the ear to follow (Howes, 2009).

*Voice Leading* es cuando te mueves de la nota en la que estás a la nota más cercana en la siguiente grupo de acordes. Por ejemplo, si comienza con la nota re en la primera pila de acordes, la nota más cercana en la siguiente pila de acordes sería do# o mi. Puede pasar a cualquiera de estas notas y mantener una buena dirección de voz. *Voice Leading* también puede significar repetir una nota, por ejemplo, pasando de la a la. Pasar de re a la no sería *Voice Leading*. *Voice Leading* ayuda a crear melodías suaves y lineales que son fáciles de seguir para el oído (traducción propia del tesista).

La consigna es la misma de la parte 1, crear melodías simples a partir de notas con el ritmo de redonda, es decir 1 nota por compás de 4/4, aplicando ahora el concepto de *voice*

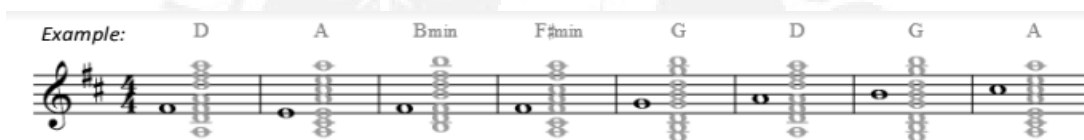
*leading*, intentando que las notas elegidas se muevan lo menos posible en el cambio de acorde, conduciendolas hacia la armonía correspondiente.

### **Experiencia**

Fue sencillo hacerlo ayudándome de la guía visual que propone el ejercicio, pero al mismo tiempo me di cuenta que se tornaba complicado hacerlo sin leer, dependía mucho de lo que estaba escrito para armar mi melodía. Al paso de las repeticiones sí pude afianzar las líneas melódicas de manera más fluida. Fue de suma ayuda analizarlo y practicarlo en primera instancia sin el instrumento, planificando con qué notas se llegará al acorde siguiente y hacerlo a una velocidad lenta, para estar más seguro de los pasos que se están dando.

### **Figura 18**

*Ejemplo del ejercicio n.2 del libro Easy Tonal Improvisation parte 3*



*Nota.* Extraído del libro Easy Tonal Improvisation.

Este ejercicio se repitió 3 veces, las 2 primeras lo hice con ayuda de la guía visual, y la última vez sin ella, eso resultó ser muy complicado.

El tiempo total que empleé en esta parte 3 fue de 22 minutos.

### **Parte 4**

En esta sección se mantiene el concepto de conducción de voces del *voice leading* del ejercicio anterior con la diferencia que ahora se utiliza el ritmo de blancas, es decir dos notas por compás. En este caso es la segunda blanca la que se conduce hacia el siguiente compás con el concepto de *voice leading*.

### **Experiencia**

Fue una tarea muy difícil el poder enlazar un acorde con otro, los primeros intentos fueron fallidos, pero a medida que seguía intentando pude encontrar mejor esos enlaces que

me faltaban, enriqueciendo la línea. Para este ejercicio en específico se tiene que analizar muy bien qué opciones hay para enlazar la línea melódica con los acordes. Muy importante fue hacerlo lento ya que ahora el ejercicio propone un ritmo más veloz que en el anterior.

### Figura 19

*Ejemplo del ejercicio n.2 del libro Easy Tonal Improvisation parte 4*

**Exercise #5: Create a melody entirely of half notes with voice-leading from the first half note of each chord to the first half note of the next chord.**

Example:



*Nota.* Extraído del libro Easy Tonal Improvisation.

Este ejercicio se repitió 3 veces. Esta vez intenté hacerlo sin la guía visual.

El tiempo total que empleé en esta parte 4 fue de 23 minutos.

### 3.2.1.2. Sesión 2

**Tabla 3**

*Cuadro resumen sesión 2*

Ejercicio n.2 del libro Easy Tonal Improvisation	Tiempo de práctica	Velocidad en bpm	Repeticiones	Habilidades técnico interpretativas involucradas	Observaciones
Parte 1	17 min	85 bpm	4	. Oído armónico (discriminación de acordes). . Reconocimiento de las notas en el diapasón.	Probé abarcar un registro más en el violín. Tuve como objetivo practicar una vez en la tesitura en la tesitura grave, otra en la media y la última en la aguda
Parte 2	18 min	85 bpm	4	. Oído armónico (discriminación de acordes). . Reconocimiento de las notas en el diapasón.	Pude hacer conexiones más más melódicas. Pude anticipar mejor que antes y con éxito la nota siguiente gracias al oído.
Parte 3	18 min	70 bpm	4	. Oído armónico (discriminación de acordes). . Reconocimiento de las notas en el diapasón. . Construcción melódica	Pude resolver y conducir de forma más sencilla las notas con el concepto de <i>voice leading</i> .
Parte 4	18 min	70 bpm	4	. Oído armónico (discriminación de acordes). . Reconocimiento de las notas en el diapasón. . Construcción melódica	Me atreví a hacer más saltos entre las voces y construir pasajes más melódicos, aplicarle algunas dinámicas para que suene más interesante.

*Nota.* Cuadro realizado a partir de los apuntes de la bitácora. Elaboración personal.

### 3.2.2. Chromatic Etudes & Fantasies

Se realizaron dos sesiones y se eligió el ejercicio 3. Dentro de este ejercicio se encuentran recursos para la improvisación de motivos por medio de los intervalos de terceras y cuartas.



### 3.2.2.1. Sesión 1

**Tabla 4**

*Cuadro resumen del libro Chromatic Etudes & Fantasies sesión 1*

Ejercicio n. 3 del libro Chromatic Etudes & Fantasies	Tiempo de práctica	Velocidad en bpm	Repeticiones	Habilidades técnico interpretativas involucradas	Observaciones
Parte 1	20 min	60 bpm	2	. Lectura musical . Reconocimiento del diapasón . Precisión en la afinación . Oído armónico	Pocos patrones de digitación eran repetidos, ya que las secuencias de arpeggio subían por grado conjunto, lo cual dificultó su ejecución. La sonoridad no era familiar por eso el sentido de la afinación estaba un poco inestable.
Parte 2	20 min	60 bpm	2	Lectura musical Reconocimiento del diapasón Precisión en la afinación Oído armónico	Aquí la digitación fue más sencilla por lo que las secuencias de arpeggio subían siguiendo la escala diatónica de do mayor partiendo de la nota sol.
Parte 3	20 min	60 bpm	2	Lectura musical Reconocimiento del diapasón Precisión en la afinación Oído armónico	En este ejercicio volvió la dificultad de digitación, ya que las secuencias de arpeggio subían por un tono.
Parte 4	20 min	60 bpm	2	Lectura musical Reconocimiento del diapasón Precisión en la afinación Oído armónico	Las secuencias de arpeggio en este ejercicio subían por intervalos de tercera menor, lo cual también lo hizo complicado.

*Nota.* Cuadro realizado a partir de los apuntes de la bitácora. Elaboración personal

#### **Parte 1**

Este ejercicio consiste en ejecutar patrones de los intervalos de 4<sup>ta</sup> de forma arpegiada, cada grupo de tres notas sube de manera cromática una vez se haya completado la serie. Se busca acostumbrar al oído a la sonoridad del intervalo de 4<sup>ta</sup> a y a la mano izquierda encontrar una solución a cada serie de 4<sup>tas</sup>.

## Figura 20

*Ejemplo del ejercicio III parte 1*

### III. three-note motivic etudes

#### 1. 4ths – chromatic root movement



*Nota.* Figura extraída del libro Chromatic Etudes & Fantasies

#### Experiencia

Fue muy complicado al principio, la sonoridad de series de 4rtas se me hacía muy rara, es algo que no estoy acostumbrado a oír, por ello la afinación no estaba estable y tenía muchas dudas sobre qué digitación usar. Luego probé diferentes digitaciones para tratar de acomodarlas en un patrón, pero no todas seguían el mismo. Entonces ahí me di cuenta que ese ejercicio era específicamente para tratar de alternar siempre las digitaciones. Fue beneficioso practicarlo en un tempo muy lento, además de intentar entonarlo para internalizar los intervalos.

#### Parte 2

La dinámica de este ejercicio es muy parecida al anterior. Es ejecutar patrones de intervalos 4rta con la diferencia que ahora la ejecución de cada grupo de tres notas asciende de manera diatónica.

## Figura 21

*Ejemplo del ejercicio III parte 2*

#### 2. 4ths – diatonic root movement



*Nota.* Figura extraída del libro Chromatic Etudes & Fantasies

## Experiencia

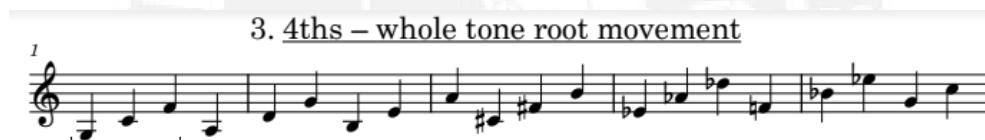
Esta vez la lectura del ejercicio fue más sencilla, sin embargo, la relación entre cada pequeño grupo de tres notas era muy difícil de descifrar auditivamente, lo cual hacía que la afinación se senta insegura. Para poder resolver este problema tuve que revisar lentamente nota por nota para asegurar que esté correctamente afinada. Luego poco a poco empecé a incrementar la velocidad para llegar al tempo que pide el ejercicio.

## Parte 3

Para esta sección, en cambio de cada pequeño grupo de tres se da por medio de un tono de distancia. La consigna sigue siendo la ejecución de intervalos de 4rtas enlazados en pequeños grupos de tres notas.

## Figura 22

*Ejemplo del ejercicio III parte 3*



*Nota.* Figura extraída del libro Chromatic Etudes & Fantasies

## Experiencia

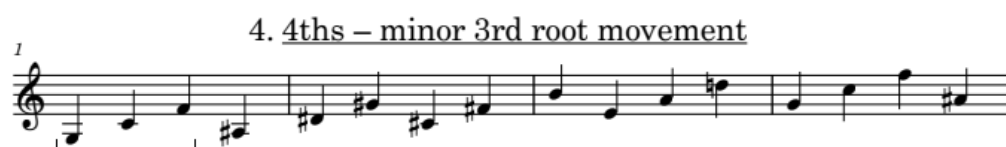
A medida que iba recorriendo los ejercicios se me hacía cada vez más complicado entender lo que estaba tocando, la sonoridad era muy ajena a lo que acostumbraba. Definitivamente sentía que no tenía en el oído la sonoridad los intervalos de 4rtas. Me di cuenta que resulta mejor practicar este ejercicio durante un tiempo estimado, sin llegar a saturarse porque en un solo día no se podrá obtener la afinación precisa de estos intervalos. Es algo que requiere practicar día tras día para acostumbrar al oído.

## Parte 4

Aquí el cambio entre cada pequeño grupo de tres se ejecutaba a través de 3ras menores. El objetivo sigue siendo la ejecución de intervalos de 4rtas enlazados en pequeños grupos de tres notas.

### Figura 23

*Ejemplo del ejercicio III parte 4*



*Nota.* Figura extraída del libro Chromatic Etudes & Fantasies

### Experiencia

En algún punto se me hizo un poco más práctico porque mis dedos ya reconocían algunos patrones de digitación para ejecutar los intervalos de 4ta, pero sin embargo, con respecto a la afinación, aún estaba insegura. Por ello seguí probando durante más sesiones para que el oído alcanzara la memoria sonora del intervalo y así la afinación estuviera cada vez más segura.

### 3.2.2.2. Sesión 2

**Tabla 5**

*Cuadro resumen del libro Chromatic Etudes & Fantasies sesión 2*

Ejercicio n. 3 del libro Chromatic Etudes & Fantasies	Tiempo de práctica	Velocidad en bpm	Repeticiones	Habilidades técnico interpretativas involucradas	Observaciones
Parte 1	19 min	70 bpm	2	. Lectura musical . Reconocimiento del diapasón . Precisión en la afinación . Oído armónico	Encontré digitaciones más seguras y se volvió una tarea más fácil. El intervalo de 4ta estuvo más interiorizado y el oído ya reconoce los saltos.
Parte 2	17 min	70 bpm	2	Lectura musical Reconocimiento del diapasón Precisión en la afinación Oído armónico	La dificultad que encontré fue que no siempre se formaban intervalos de 4ta justa, eso confundía al oído a la hora de buscar la afinación
Parte 3	18 min	70 bpm	2	Lectura musical Reconocimiento del diapasón Precisión en la afinación Oído armónico	La mano izquierda sigue algunas digitaciones aprendidas con el pasar de los ejercicios. Hay más de una posibilidad para cada bloque de 4rtas, eso hace que también se pueda improvisar la digitación.
Parte 4	17 min	70 bpm	2	Lectura musical Reconocimiento del diapasón Precisión en la afinación Oído armónico	Aquí lo riesgoso eran los saltos de 3ra menor, pero gracias a que la mano está más acostumbrada a los intervalos de 4ta algunos cambios salen mecánicamente sin pensarlo mucho.

*Nota.* Cuadro realizado a partir de los apuntes de la bitácora. Elaboración personal

## Conclusiones

A partir de esta investigación se puede concluir:

En la historia de la música la improvisación musical ha tenido un rol fundamental en diversos géneros musicales. En este trabajo, a partir de la revisión bibliográfica, se tomaron como referencia los periodos musicales del Barroco, Clasicismo, Romanticismo y Contemporáneo siglo XX. En todas estas etapas la improvisación estuvo presente en distintos géneros dentro de cada periodo. Desde las ornamentaciones y cadenzas improvisadas por los violinistas del Barroco y del periodo Clásico, pasando por los preludios, los temas con variaciones, las chaconas, fantasías hasta llegar a los solos improvisados de jazz del siglo XX.

Se analizaron las habilidades técnico-interpretativas necesarias para la ejecución del violín: postura, producción del sonido, distribución del arco, ejecución de golpes de arco, ejecución del arco en distintos puntos de contacto en la cuerda, dominio y precisión de la afinación. A partir de ello se pudo corroborar por medio de entrevistas, encuestas, práctica personal y a través de la información bibliográfica, que la improvisación musical genera un impacto positivo en la producción del sonido, la ejecución de una base armónica, los golpes de arco, el dominio de la afinación, el reconocimiento del diapasón, la espontaneidad y creatividad.

Se pueden encontrar materiales disponibles y variados para el acercamiento de los violinistas clásicos a la improvisación musical. Existen métodos, canales de Youtube, blogs, entrevistas, violinistas referentes que dan a conocer desde su punto de vista a la improvisación en el violín. En estos materiales es posible encontrar clases de improvisación, transcripciones de solos de jazz, utilización de loops para improvisar, consejos para ejecutar solos improvisados.

Se concluye también que la improvisación beneficia en una buena producción del sonido, en donde el oído juega un rol fundamental y va construyendo la personalidad del sonido propio del violinista. En cuanto a la percepción armónica, la improvisación ayuda al violinista a equilibrar ese punto con respecto a la parte melódica, que generalmente está mucho más desarrollada al ser el violín un instrumento melódico. Referente a los golpes de arco, la improvisación aporta nuevas formas de ejecutarlos gracias a que siempre se está buscando la imitación de otros instrumentos fuera del violín, como el saxofón, la trompeta, la percusión, el bajo. De esta manera surgen nuevas técnicas para la mano que ejecuta el arco, como el *chop* y las *ghost notes*. En el dominio de la afinación vemos que la improvisación desarrolla al oído para que este sea el guía al realizar cualquier ajuste necesario, reconociendo las notas ejecutadas gracias a la experiencia de recorrer el diapasón haciendo distintas combinaciones de patrones de dedos de la mano izquierda.

Se puede concluir también que no es indispensable que el violinista aprenda o se acerque a la improvisación para el desarrollo musical y técnico del violín, dentro un contexto de formación clásica. Existen otros caminos válidos para alcanzar la excelencia y el virtuosismo, pero, si bien la práctica de la improvisación no beneficia de manera inmediata, sino indirectamente a la técnica del violín, esta desarrolla la capacidad musical cognitiva del violinista, es decir las habilidades por las que el cerebro aprende mediante la práctica exploratoria de improvisar.

Finalmente, la improvisación hace que el violinista explore el instrumento para encontrar qué color quiere mostrar, traducéndolo a tipo de golpe de arco específico, ritmo, timbre, para expresar las ideas que le llegan en ese preciso momento. Esta búsqueda lo hace encontrar la espontaneidad y creatividad, que son fundamentales en cualquier tipo de arte, no solo en la música.

## Referencias bibliográficas

- Alonso, A. (2007). *Improvisación libre. La composición en movimiento*. Dos Acordes
- Azzarra, C. (1999). “An aural approach to improvisation”. *Music Educators Journal*, 86(3), 21–25.
- Barragán, M. (2014) *La ornamentación según Johann Joachim Quantz*. Flauta de Pico.  
<https://flautadepico.consev.es/la-ornamentacion-segun-johann-joachim-quantz/>
- Camón, L. (2013) *Alicientes y dificultades del estudio de dos instrumentos el violín y la viola* [Trabajo de investigación Fin de carrera] Conservatorio Superior de Música.
- Catoni, M. (s.f) La composición en la improvisación [Tesina]. <http://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2012/01/Metodo-de-Jazz-la-improvisacion-en-la-composicion.pdf>
- Curran, A. (2006) On Spontaneous Music. *Contemporary music review*, 25(5–6), 483–490.  
<https://doi.org/10.1080/07494460600989994>
- Dietrich, J. (1996) *The violin in pre-bebop era jazz*. [Tesis de Doctorado University of Cincinnati] ProQuest Dissertations & Theses Global  
<https://www.proquest.com/openview/b5956b43433a9870dc3fcf9f92ab606f/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>
- Echeverry, J. (2018) *Propuesta para el desarrollo de habilidades técnicas, interpretativas y creativas en el violinista a partir del análisis de improvisaciones de Stéphane Grappelli* [Tesis de licenciatura. Universidad Pedagógica Nacional de Bogotá D.C.]. Repositorio Institucional UPN.  
<http://repositorio.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/7901/TE-20157.pdf?sequence1&isAllowed=y>
- Edu.ar. *Vista de Improvisación musical y corporeidad. Acción epistémica y significado corporeizado*. (s/f-b). Recuperado de



- <https://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus/article/view/2714/2521> [Consulta: 9 de abril de 2022].
- Elson, L. (1909) *Elson's Pocket Music Dictionary: The Important Terms Used in Music*. Theodore Presser CO.
- Envibop. *El violín en el Jazz* (s/f).  
<http://www.envibop.com/Historico%20de%20conciertos/AUPA%20QUARTET%203-2016/El%20violin%20en%20el%20jazz/El%20violin%20en%20el%20jazz.html>
- Feandalucia. (2015). *Temas para la educación Revista Digital para profesionales de la enseñanza* [Documento en PDF].  
<https://www.feandalucia.ccoo.es/docu/p5sd12974.pdf>
- Fernández, J. (2019) *Historia del «chop», según sus protagonistas*. Deviolines  
<https://www.deviolines.com/historia-del-chop-segun-sus-protagonistas/>
- Flesch, C. (1923) *Scale System*.  
[https://www.elatril.com/partituras/Metodos/violin/Flesch\\_scale\\_system\\_for\\_violin.pdf](https://www.elatril.com/partituras/Metodos/violin/Flesch_scale_system_for_violin.pdf)
- f
- Galamian, I. (1964) *Interpretación y enseñanza del violín*. Pirámide
- Garde, A & Gustems, J. (2017) *Métodos y tratados de iniciación al estudio del Violín en el siglo XIX*. *Revista Electrónica de LEEME*, (39), 55-73.  
<https://doi.org/10.7203/LEEME.39.9903>
- Geminiani, F. (1751) *El arte de tocar en el violín* (F. Castillo, Trad). Opera IX (Obra original publicada en 1751)
- Green, A. (2018) *What is a Cadenza?* Liveabout Dotcom. <https://www.liveabout.com/what-is-a-cadenza-724139>
- Groute, D., & Palisca, C. (2004) *Historia de la música occidental, 2*. Alianza Editorial.

- Guerra, M., & Quinata, F. (2006-2007) *La habilidad musical*. El Guiniguada.  
[https://accedacris.ulpgc.es/bitstream/10553/5725/1/0235347\\_00015\\_0009.pdf](https://accedacris.ulpgc.es/bitstream/10553/5725/1/0235347_00015_0009.pdf)
- Guevara, G; Verdesoto, A & Castro, N. (2020). Metodologías de investigación educativa (descriptivas, experimentales, participativas, y de investigación-acción). *Recimundo*, 4 (3), 163-173. [https://doi.org/10.26820/recimundo/4.\(3\).julio.2020.163-173](https://doi.org/10.26820/recimundo/4.(3).julio.2020.163-173)
- Howes, C. (2019). *Christian Howes*. Recuperado de <https://christianhowes.com/about-us/> [Consulta: 4 de enero de 2022].
- Howes, C. (2020). *Chromatic Etudes & Fantasies*. <https://christianhowes.com/chromatic-universe-ebook/>
- Howes, C.(s.f.). *Easy tonal improvisation*. <https://christianhowes.com/creative-strings-shop3/easy-tonal-improvisation-ebook/>
- Llorens, E. (2010) *10 Obras para una Historia: Johann Sebastian Bach Ofrenda musical, BWV 1078*. Word Press. <https://musicadecamara.wordpress.com/2010/01/21/2-johann-sebastian-bach-ofrenda-musical-bwv-1078/>
- Lukyniuk, K. (2022, 17 de junio). Entrevista de G. Pérez-Albela [Comunicación vía Zoom]
- Miralles, S. (2012) *Preludios Una Historia de la Música en 24 diálogos*. Turner Música
- Monje, C. (2011). *Metodología de la investigación cuantitativa y cualitativa*. Universidad Sur Colombiana.
- Montaña, J. L. (2015) Apuntes sobre "las folias de España". *Revista de música culta*.  
<https://filomusica.com/filo7/cdm.html#:~:text=Por%20Juan%20Luis%20de%20la%20Monta%C3%B1a%20Conchina&text=Fue%2C%20sin%20duda%2C%20uno%20de%20una%20desenfrenada%20puesta%20en%20escena>
- Muñoz, R. (2020) *La enseñanza de la improvisación musical en las universidades que imparten la carrera de música en Lima, Perú* [Tesis de licenciatura Pontificia

Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis PUCP.

<http://hdl.handle.net/20.500.12404/16888>

Música Antigua. *Audio de Música Antigua: Preludio (2013)*. Música Antigua.com.

Recuperado de <https://musicaantigua.com/audio-de-musica-antigua-preludio/#:~:text=Un%20preludio%20es%20una%20pieza,de%20tipo%20r%C3%ADtmico%20o%20mel%C3%B3dico> [Consulta: 10 de abril de 2022].

National Museum of American History. *Stroh Violin*. (s/f-b). Recuperado de

[https://americanhistory.si.edu/collections/search/object/nmah\\_606118#:~:text=This%20instrument%20was%20patented%20\(English,immigrated%20to%20England%20in%201851.](https://americanhistory.si.edu/collections/search/object/nmah_606118#:~:text=This%20instrument%20was%20patented%20(English,immigrated%20to%20England%20in%201851.) [Consulta: 2 de enero de 2023].

Nichting, X. (2022). *Creative Violin*. Recuperado de <https://creativeviolin.com/how-to-play-ghost-notes/> [Consulta: 4 de enero de 2023].

Pérez, J & Martínez, I. (2016, 06 y 07 de octubre). Definir lo improvisado: reflexiones en torno al concepto de improvisación musical. [Conferencia]. VIII Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales, La Plata, Argentina.

Pérez, S. (2010) *Breve análisis de las variaciones k 500 en si bemol mayor de Mozart y variaciones op. 21 no 1 en re mayor de Brahms Algunas recomendaciones interpretativas*. [Tesis de maestría. Universidad EAFIT, Medellín].

Peñalver, J. M. (2012). *Análisis de la práctica de la improvisación musical en las distintas metodologías: características y criterios de clasificación*. [Documento en PDF]

Uji.es. Recuperado de

<http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/87211/56490.pdf?sequence=1&isAllo%20wed=y> [Consulta: 9 de abril de 2022].

Pérsico, G. (2011) Retórica y música barroca: una posible hermenéutica. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*.

<https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/897/1/retorica-musica-barroca-hermeneutica-persico.pdf>

Planetamusik. (2021). *Historia de los violines eléctricos*. Recuperado de

<https://planetamusik.com/blog/historia-violines-electricos/> [Consulta: 3 de enero de 2023].

Poutiainen, A. (2019) *Stringprovisation a fingering strategy for jazz violin improvisation*.

[Documento en PDF] Acta Musicologica Fennica 28. Recuperado de

<https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/303707/Poutiainen%20Ari%20-%20Stringprovisation%20%282009%20%26%202019%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Consulta: 9 de abril de 2022].

Raymond, K. (2016). *La creatividad en clase de instrumento con MLT (1a parte) – Todos*

*sabemos música*. Todos Sabemos Música. Recuperado de <https://oidomusical.com/la-creatividad-en-clase-de-instrumento-con-mlt-1a-parte/> [Consulta: 9 de abril de 2022].

Reina, L. (2014) *Elementos para la apropiación del lenguaje de la improvisación modal en el*

*Heavy Metal con violín eléctrico*. [Tesis de licenciatura Universidad Pedagógica Nacional Bogotá]. Repositorio Institucional UPN.

<http://repositorio.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/1546/TE-11336.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Rivera, G. (2016) *Análisis del tema y variaciones en la chacona de la partita no.2 de Johann*

*Sebastian Bach* [Trabajo de grado. Pontificia Universidad Javeriana]. Institutional Repository – Pontificia Universidad Javeriana.

<https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/20731>

Rodríguez, N. (2019) *Relación de la postura corporal y el sonido en la ejecución del violín*

*en estudiantes del CRMNP* [Tesis de licenciatura. Conservatorio Regional de Música del norte público “Carlos Valderrama”]. Renati

<https://renati.sunedu.gob.pe/bitstream/sunedu/750551/1/TESIS%20RODRIGUEZ%20ARANDA%20NELLY.pdf>

Vargas, L. (2017) *Improvisación musical en iniciación a través del violín y las inteligencias múltiples*. [Tesis de licenciatura. Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá.].

Repositorio Institucional UPN.

<http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/7878/TE-20117.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Vernia, A. M. (2012). *Método pedagógico musical Dalcroze*. Uji.es. Recuperado de

[http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/152468/Artseduca\\_2012\\_24\\_27\\_Vern%20iaAnnaMercedes.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/152468/Artseduca_2012_24_27_Vern%20iaAnnaMercedes.pdf?sequence=1&isAllowed=y) [Consulta: 9 de abril de 2022].

Vicente, M. (2013) *La improvisación en clásica*. Blogspot.

<http://loquelasnotasesconden.blogspot.com/2013/05/la-improvisacion-en-la-clasica.html>

Zurita, T. (2017) *La improvisación en el violín durante el Romanticismo*. Quodlibet.

[https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/42683/improvisacion\\_zurita\\_QB\\_2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/42683/improvisacion_zurita_QB_2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

## Anexos

### **Anexo 1: Guía de entrevista a los maestros Joshue Ashby y Kostya Lukyniuk**

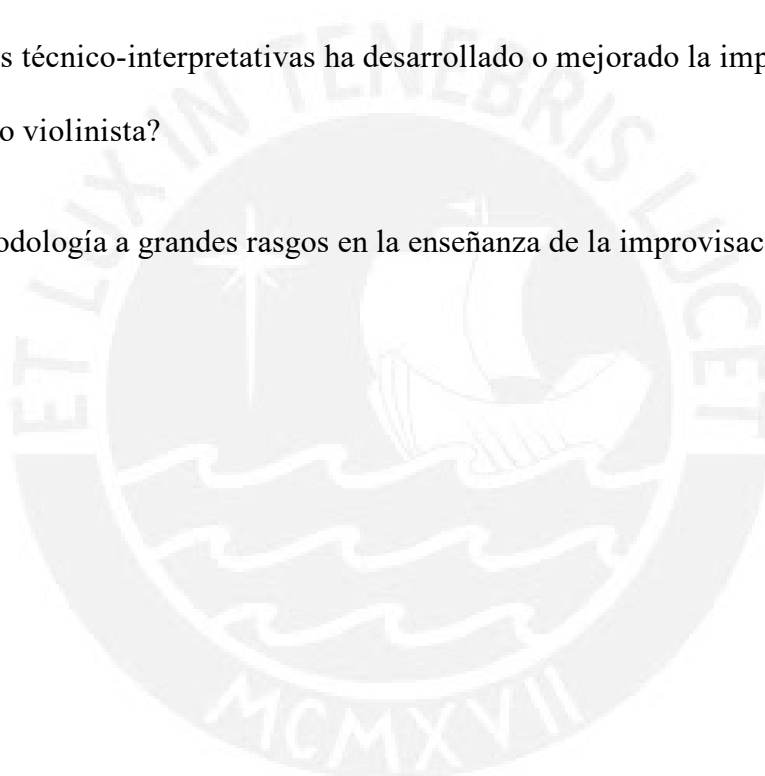
¿Qué papel ha jugado la improvisación en su formación como violinista?

¿Crees que la improvisación cumple un rol fundamental para violinistas en formación? ¿de qué manera?

¿Cuál ha sido su mayor influencia en el campo de la improvisación?

¿Qué habilidades técnico-interpretativas ha desarrollado o mejorado la improvisación en su desempeño como violinista?

¿Cuál es su metodología a grandes rasgos en la enseñanza de la improvisación?



**Anexo 2: Encuesta para alumnos y egresados violinistas de la Especialidad de Música de la Pontificia Universidad Católica del Perú**

1. ¿Alguna vez ha intentado improvisar en el violín?

Nunca

Muy pocas veces

Algunas veces

Con mucha frecuencia

Otra

2. Del 0 al 5, donde 0 es nada importante y 5 es muy importante, ¿Considera importante aprender a improvisar para su desarrollo como violinista?

3. ¿Considera que la improvisación podría desarrollar o potenciar habilidades técnico-interpretativas en los violinistas de formación clásica? Si su respuesta es afirmativa, mencione algunos ejemplos

4. ¿Considera que su formación como violinista en la Especialidad de Música de la Pontificia Universidad Católica del Perú le ha brindado herramientas para improvisar en el violín?

Seleccione de las opciones siguientes:

1. Ninguna habilidad

2. Algunas habilidades

3. Suficientes habilidades

5. ¿Considera que ser capaz de improvisar en el violín podría ampliar sus posibilidades en el ámbito laboral musical? ¿De qué manera?

6. ¿Conoce o sigue la trayectoria de violinistas que improvisan? De ser así, mencione algún ejemplo.

7. ¿Conoce materiales destinados a entrenar la improvisación en el violín? Si su respuesta es afirmativa mencione algunos.

