

**PROPUESTA PARA EL DESARROLLO DE HABILIDADES TÉCNICAS,
INTERPRETATIVAS Y CREATIVAS EN EL VIOLINISTA A PARTIR DEL ANÁLISIS
DE IMPROVISACIONES DE STÉPHANE GRAPPELLI**

JHON FREDY ECHEVERRY DÍAZ

Cod. 2012275014

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA
PROYECTO DE GRADO**

BOGOTÁ D.C.

2018

**PROPUESTA PARA EL DESARROLLO DE HABILIDADES TÉCNICAS,
INTERPRETATIVAS Y CREATIVAS EN EL VIOLINISTA A PARTIR DEL ANÁLISIS
DE IMPROVISACIONES DE STÉPHANE GRAPPELLI**

Proyecto para optar por el título de Licenciado en Música

Jhon Fredy Echeverry Díaz

Cod. 2012275014

ASESOR:

Rogelio Alberto García

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

PROYECTO DE GRADO

BOGOTA D.C.

2018



FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 1 de 2

I. Información General

Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	PROPUESTA PARA EL DESARROLLO DE HABILIDADES TÉCNICAS, INTERPRETATIVAS Y CREATIVAS EN EL VIOLINISTA A PARTIR DEL ANÁLISIS DE IMPROVISACIONES DE STÉPHANE GRAPPELLI.
Autor(es)	ECHEVERRY DÍAZ, JHON FREDY
Director	ROGELIO ALBERTO GARCÍA HENAO
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2014. 105 p.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. UPN
Palabras Claves	Stéphane Grappelli, violín, improvisación, educación musical

2. Descripción

Trabajo de grado que propone estudios para la improvisación como herramienta para el desarrollo de habilidades técnicas, interpretativas y creativas en el violín a partir del análisis de fragmentos de 5 improvisaciones realizadas por el violinista Stéphane Grappelli.

3. Fuentes

- Arcila, A., Buticá, L. E., Castrillón, J. & Ramírez, L. E. (2004). Paradigmas y modelos de investigación. Guía didáctica y módulo. Recuperado de <http://virtual.funlam.edu.co/repositorio/sites/default/files/repositorioarchivos/2011/02/0008paradigmasymodelos.771.pdf>
- Baker, D., (1978). The jazz style of Charlie Parker. Nueva York, Estados Unidos: Shattinger International Music Corp.
- Berendt, J. E. (1994) El jazz: de nueva Orleans al jazz rock. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Coker, J. (1974). Improvisando en jazz. Buenos Aires, Argentina: Victor Lerú.
- Gainza, V. H. (1983). La improvisación musical. Buenos Aires: Ricordi americana.
- Herrera, E., (Ed). (1990). Teoría musical y armonía moderna. Barcelona: Antoni Bosch.
- LaRue, J. (1989). Análisis del estilo musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal. España: Labor.

4. Contenidos

- Introducción: Acercamiento a la problemática y se presenta la pregunta de investigación que surge de esta con su respectiva justificación para la elaboración de este trabajo de grado y sus objetivos.
- Marco teórico: Un recuento de la vida musical del violinista Stéphane Grappelli, además de una breve historia del violín en la música clásica y el papel que ha desempeñado o otros géneros que involucren la improvisación.
- Metodología: Se presentan los modelos y enfoques de investigación utilizados para la elaboración del trabajo de grado.
- Análisis musical: Análisis musical realizados a los fragmentos de las improvisaciones seleccionadas del violinista Stéphane Grappelli bajo el modelo de análisis del estilo musical de Jean Larue.
- Propuesta de estudios para la improvisación en el violín: Estudios musicales realizados a partir de los resultados obtenidos durante el análisis musical realizado a los fragmentos de improvisaciones seleccionados.

5. Metodología

Esta investigación está orientada bajo un paradigma de orden cualitativo (Sampieri, 2006), con el objetivo de brindar herramientas musicales para la improvisación a nivel rítmico y melódico en relación con la armonía, aplicables a cualquier género musical en la enseñanza del violín. Se implementa la improvisación como medio de aprendizaje, con el cometido de ampliar las posibilidades de estudio del instrumento, enfocándolo a otros espacios musicales además de la música clásica. Asimismo, la investigación se posiciona sobre un enfoque empírico-analítico. En otras palabras, el punto de partida es la observación de la experiencia del violinista francés Stéphane Grappelli mediante la selección, la transcripción y el análisis de fragmentos de sus improvisaciones, para elaborar con base en los elementos encontrados, un material que permita



FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 2 de 2

ampliar el repertorio de estudio del violín.

El método que se ha usado para el desarrollo de esta investigación corresponde al análisis musical bajo el modelo propuesto por Jean LaRue en el libro "Análisis del estilo musical" (1989), donde plantea un análisis de estilo global en el que intervienen todos los elementos musicales, éste abarca la totalidad de fenómenos que participan durante la composición, teniendo en cuenta que la improvisación es una manera de composición sobre la marcha, se observan aspectos sobresalientes del lenguaje musical, de lo general a lo particular.

6. Conclusiones

La realización de este documento me genera como violista, violinista y profesor de estos instrumentos, la reflexión de que la labor del docente debe estar ligada a un constante aprendizaje, a una búsqueda de conocimiento y de nuevas formas de transmitirlo, de hacerlo más interesante al alumno y brindarle nuevas posibilidades de ejecución en el violín, la viola o cualquier otro instrumento, implementando la improvisación como herramienta para el desarrollo de habilidades técnicas, interpretativas y creativas aumentando su confianza en sí mismo, su capacidad de tomar decisiones, entre otras.

Por último, esta investigación aporta material que amplía el repertorio para el estudio del violín al mismo tiempo puede ser utilizado para futuras investigaciones, ya que realiza un acercamiento a la improvisación en el violín, que a pesar de su historia en diferentes estilos a lo largo de la historia musical alrededor del mundo donde la improvisación juega un papel importante, no se encuentra material que aborde este tema directamente desde el instrumento.

Elaborado por:

JHON FREDY ECHEVERRY DÍAZ

Revisado por:

Alberto García Henao

Fecha de elaboración del Resumen:

29

05

2018

Resumen

El violín y la improvisación musical son dos palabras que no muy frecuentemente van juntas, ya que los procesos de enseñanza de este instrumento suelen estar enfocados hacia la interpretación de la música clásica. A partir de esto, el presente documento propone una forma de abordar la improvisación como herramienta para el desarrollo de habilidades técnicas, interpretativas y creativas en el violín, resaltando su importancia en los procesos de enseñanza musical y ampliando su repertorio de estudio.

La propuesta ha sido realizada a partir del análisis de fragmentos seleccionados de cinco improvisaciones realizadas por el violinista francés Stéphane Grappelli, tomando elementos ritmo-melódicos del jazz para la elaboración de estudios para la improvisación que puedan ser usados en otros géneros, divididos en tres etapas para facilitar su aprendizaje y lograr una mayor comprensión.

Agradecimientos

A mi familia por su apoyo incondicional y a sus buenos deseos en esta etapa de mi vida, lo que me ha permitido seguir adelante.

A la universidad y a los profesores que me han acompañado y guiado en este camino, a mis amigos y todas las personas con las que he compartido y seguiré compartiendo una gran cantidad de experiencias en un campo más profesional.

Gracias a todas las personas que han creído en mí.

Contenido

	Pag.
I. Introducción.....	12
Planteamiento del problema.....	13
Pregunta de investigación.....	14
Justificación.....	15
Objetivo general.....	17
Objetivos específicos.....	17
Antecedentes de investigación.....	18
II. Marco teórico.....	24
Stephane Grappelli.....	24
El violín.....	28
El violín en la música improvisada.....	29
Improvisación musical.....	33
Improvisación musical y educación.....	37
III. Metodología.....	39
Herramientas de recolección de información.....	42
Herramientas de análisis de la información.....	42
Fases de la investigación.....	43
IV. Análisis musical.....	66
Progresión armónica.....	66

Melodía.....	68
V. Propuesta de estudios para la improvisación en el violín.....	81
Estudios.....	82
Recomendaciones para un buen resultado.....	83
Estudios melódicos.....	84
Improvisación guiada.....	95
Improvisación.....	102
Conclusiones.....	104
Bibliografía.....	106

Índice de ilustraciones

	Pag.
Ilustración 1. Transcripción Blue moon pag. 1.....	48
Ilustración 2. Transcripción Blue moon pa. 2.....	49
Ilustración 3. Transcripción Blue moon pag. 3.....	50
Ilustración 4. Transcripción Django pag. 1.....	52
Ilustración 5. Transcripción Django pag. 2.....	52
Ilustración 6. Transcripción Minor swing pag. 1.....	55
Ilustración 7. Transcripción Minor swing pag. 2.....	56
Ilustración 8. Transcripción Minor swing pag. 3.....	57
Ilustración 9. Transcripción Swing 42 pag. 1.....	59
Ilustración 10. Transcripción Swing 42 pag. 2.....	60
Ilustración 11. Transcripción Swing 42 pag. 3.....	61
Ilustración 12. Transcripción Wish you Were here pag. 1.....	63
Ilustración 13. Transcripción Wish you Were here pag. 2.....	64
Ilustración 14. Ejemplo 1: Progresión armónica Blue moon, compases 21 y 22.....	67
Ilustración 15. Ejemplo 2: Progresión armónica Swing 42, compases 13 y 14.....	67
Ilustración 16. Ejemplo 3: Progresión armónica Swing 42, compases 2 y 3.....	68
Ilustración 17. Ejemplo 4: Progresión armónica Django, compases 4 al 6.....	68
Ilustración 18. Ejemplo 5: Progresión armónica Blue moon, compases 41 al 44.....	68
Ilustración 19. Ejemplo 1: Análisis melódico Blue moon, compases 19 y 20.....	69
Ilustración 20. Ejemplo 2: Análisis melódico Django, compases 4 al 6.....	70

Ilustración 21. Ejemplo 3: Análisis melódico Minor swing, compases 2 y 3.....	70
Ilustración 22. Ejemplo 4: Análisis melódico Blue moon, compases 23 y 24.....	71
Ilustración 23. Ejemplo 5: Análisis melódico Minor swing, compases 14 y 15.....	72
Ilustración 24. Ejemplo 6: Análisis melódico Swing 42, compases 34 y 35.....	72
Ilustración 25. Ejemplo 7: Análisis melódico Django, compases 15 al 17.....	73
Ilustración 26. Ejemplo 8: Análisis melódico Swing 42, compases 42 y 43.....	73
Ilustración 27. Ejemplo 9: Análisis melódico Minor Swing, compases 1 y 2.....	74
Ilustración 28. Ejemplo 10: Análisis melódico Django, compases 31 y 32.....	74
Ilustración 29. Ejemplo 11: Análisis melódico Minor swing, compases 22 y 23.....	74
Ilustración 30. Ejemplo 12: Análisis melódico Wish you were here, compases 1 y 2.....	75
Ilustración 31. Ejemplo 13: Análisis melódico Django, compases 1 y 2.....	75
Ilustración 32. Ejemplo 14: Análisis melódico Django, compases 21 y 22.....	76
Ilustración 33. Ejemplo 1: Motivos Minor swing, compases 1 y 2.....	76
Ilustración 34. Ejemplo 2: Motivos Blue moon, compases 1 y 2.....	77
Ilustración 35. Ejemplo 3: Motivos Wish you were here, compases 1 y 2.....	77
Ilustración 36. Ejemplo 1: Finales Minor swing, compás 41.....	78
Ilustración 37. Ejemplo 2: Finales Blue moon, compases 49 al 52.....	78
Ilustración 38. Tema B Swing 42, Django fakebook 2008.....	79
Ilustración 39. Tema B Swing 42, Stéphane Grappelli, compases 10 al 17.....	79
Ilustración 40. Estudios melódicos, enlaces armónicos pag. 1.....	85
Ilustración 41. Estudios melódicos, enlaces armónicos pag. 2.....	86
Ilustración 42. Estudios melódicos, notas secundarias pag.1.....	87
Ilustración 43. Estudios melódicos, notas secundarias pag. 2.....	88

Ilustración 44. Estudios melódicos, notas secundarias pag. 3.....	89
Ilustración 45. Estudios melódicos, notas secundarias pag. 4.....	90
Ilustración 46. Patrones para estudio de arco.....	91
Ilustración 47. Ejemplo enlaces armónicos transportado pag. 1.....	92
Ilustración 48. Ejemplo enlaces armónicos transportado pag.2.....	93
Ilustración 49. Ejemplo enlaces armónicos con variaciones de arco.....	94
Ilustración 50. Improvisación guiada 1, sobre métrica 2/2.....	96
Ilustración 51. Ejemplo1: Variación 1, improvisación guiada sobre métrica 2/2.....	97
Ilustración 52. Ejemplo 2, Variación 2, improvisación guiada sobre métrica 2/2.....	97
Ilustración 53. Ejemplo 3: Variación 3, improvisación guiada sobre métrica 2/2.....	98
Ilustración 54. Ejemplo 4: Variación 4, improvisación guiada sobre métrica 2/2.....	98
Ilustración 55. Improvisación guiada sobre forma blues.....	99
Ilustración 56. Improvisación guiada sobre métrica 3/4.....	100
Ilustración 57. Improvisación guiada sobre métrica 4/4 con armonía jazz.....	101

Índice de tablas

Tabla 1. Solos seleccionados.....	45
Tabla 2. Estilo y formas de análisis: Blue moon.....	47
Tabla 3. Estilo y formas de análisis: Django.....	51
Tabla 4. Estilo y formas de análisis: Minor swing.....	54
Tabla 5. Estilo y formas de análisis: Swing 42.....	58
Tabla 6. Estilo y formas de análisis: Wish you Were here.....	62

I. Introducción

En la historia de la música, la improvisación se ha considerado una destreza común en todos los intérpretes o compositores, eran conocidos por la capacidad de improvisación entre sus habilidades. Sin embargo, ésta se ha perdido con el paso de los años, a causa de que los procesos de enseñanza del violín se hacen desde la partitura en busca del perfeccionamiento técnico. A partir de esto la improvisación pasó a un segundo plano, lo que ha causado la pérdida de esta habilidad, produciendo un miedo en los músicos cuando se les menciona la palabra improvisar.

Como consecuencia de esto, en la educación musical se nota una gran diferencia entre el intérprete, el compositor, el improvisador y el educador. A causa de la especialización del conocimiento, son muy pocos los músicos que logran dominar estos aspectos, entre otros.

Este documento pretende brindar herramientas para el trabajo de la improvisación desde el aula de clase guiada por el docente o directamente a los estudiantes del violín interesados en ampliar sus conocimientos en la improvisación, mediante una propuesta de estudios organizados de manera progresiva diseñados a partir del análisis de las improvisaciones del violinista francés Stéphane Grappelli, para esto, se toma como punto de partida fragmentos de cinco improvisaciones que contienen elementos del lenguaje jazz que podrán ser usados a la hora de improvisar en diferentes géneros. Se busca ampliar de esta manera el repertorio de estudio del violín.

Además, se realiza una aproximación a la historia del violín y el papel que ha desempeñado en los géneros musicales que usan la improvisación como el jazz o la música irlandesa.

Planteamiento del problema

La improvisación es un elemento que ha estado presente en diferentes músicas del mundo durante distintas épocas de la historia de la música, con mayor o menor relevancia en ciertos momentos. Sin embargo, y a pesar de ser considerada una herramienta fundamental para la vida profesional del músico, ésta ha quedado relegada a un segundo plano durante los procesos de educación musical, volviéndose exclusiva para los instrumentos del formato tradicional del jazz y otros estilos propios de diversas músicas. La formación instrumental, se ha centrado estrictamente en la repetición de lo que está escrito en la partitura, lo que ha causado un deterioro en las habilidades creativas e imaginativas del músico en formación, dejando a un lado esta herramienta tan útil, enfocándose en la técnica como lugar seguro de la academia (González, 2012, p.59).

Todo ser humano nace con una disposición frente al acto creativo, para esto, toma elementos de la imaginación; nace con una necesidad de expresarse, de hacerse escuchar; sin embargo, si no se estimula esta capacidad, con el tiempo se deteriora. A medida que el sujeto crece pierde interés por la creación, de modo que aumenta la dificultad y el nerviosismo cuando se pide que improvise, que cree sobre la marcha. A causa de no practicarlo de forma consciente y constante, aumentará la tensión y la dependencia de los hábitos que se han formado respecto a su instrumento y a una serie específica de circunstancias, volviéndose incapaz de interpretar algo cuando se encuentra alejado de dicho ambiente.

Por tal razón, en este proyecto se propone elaborar un conjunto de estudios basados en la improvisación, con el fin de estimular la creatividad y enriquecer los procesos de enseñanza en el violinista en formación; para de esta manera generar la confianza necesaria para desarrollar la personalidad y la habilidad de mostrarse en público.

A partir de esto, surge una pregunta sobre la cual está sustentado el presente trabajo:

¿De qué manera, por medio de estudios de improvisación basados en los solos del violinista Stéphane Grappelli, se puede contribuir al desarrollo de habilidades técnicas e interpretativas y al desarrollo de la creatividad del violinista en formación?

Justificación

La improvisación es una herramienta interpretativa que ha estado presente en la música desde sus inicios, pero, a pesar de tener una larga historia, se ha alejado de los procesos de educación musical, volviéndose una habilidad exclusiva de músicos instrumentistas enmarcados en el género del jazz que tiene su origen a finales del siglo XIX, además de la música tradicional irlandesa o estilos propios de la música afrocaribeña, entre otros que involucran la improvisación.

La principal razón para realizar el presente trabajo es la necesidad de incluir el desarrollo de habilidades de improvisación en los procesos de enseñanza del violín; se trata de implementar nuevas formas de abordar el instrumento con el objetivo de contribuir al desarrollo no sólo de habilidades técnicas, sino expresivas y creativas, con el fin de enriquecer la imaginación como herramienta interpretativa. Después de todo, “la facultad de la imaginación permite a los músicos disminuir su dependencia de los sentidos a medida que aquella se fortalece” (Nettl & Russel, 1998).

“La improvisación musical equivale a hablar, ambas formas de comunicación expresan y comunican la parte más genuina del hombre” (Gainza, 1983). La improvisación suele estar relacionada con el hecho de contar una historia y como toda buena historia, debe estar bien estructurada, debe también comunicar algo interesante al oyente. Sobre ese respecto, Sabatella (1992) dice:

Cuando se empieza a hablar, primero se aprende oyendo a los demás e imitándolos. Poco a poco se va conociendo la gramática y el vocabulario va creciendo desde el momento en que se dice la primera palabra. Para escribir y hablar, las herramientas de que se dispone son el conocimiento que se tiene de la gramática, del vocabulario y del tema en cuestión. Pero para escribir o decir algo interesante se ha de tener cierto grado de inspiración. No es suficiente con poner juntas una detrás

de otras frases gramaticalmente correctas. Generalmente lo que se tiene que decir es más importante que la forma que se emplea, aunque un uso adecuado del lenguaje puede ayudar a conseguir el objetivo. De la misma manera, en la música, el conocimiento de la teoría y de los fundamentos son las herramientas de la composición e improvisación, pero para alcanzar el éxito es la inspiración la que tiene el papel más importante. (p.32)

El objetivo de este trabajo no es brindar una fuente de inspiración que facilite la improvisación, sino ampliar el repertorio que se tiene para la construcción y fortalecimiento de la experiencia del violinista en otros géneros además de la música clásica occidental, se trata de proporcionar bases que contribuyan al desarrollo de la actividad creadora en el alumno.

Objetivo general

Diseñar una propuesta de estudios para la improvisación a partir del análisis de fragmentos seleccionados de cinco solos del violinista francés Stéphane Grappelli que contribuyan al desarrollo de habilidades técnicas, interpretativas y creativas en el violinista en formación.

Objetivos específicos:

1. Reconocer el violín dentro de un contexto histórico diferente a la historia de la música clásica y el papel que ha desempeñado dentro de otros estilos musicales que involucran la improvisación.
2. Seleccionar y transcribir fragmentos de cinco improvisaciones musicales ejecutadas por el violinista Stéphane Grappelli.
3. Elaborar el análisis de los fragmentos de improvisaciones de las piezas seleccionadas.
4. Diseñar un conjunto de estudios básicos para la improvisación, adaptables a cualquier género musical, con base en los elementos observados durante el análisis de las improvisaciones de Stéphane Grappelli.

Antecedentes de investigación

Cuando hablamos de improvisación nos referimos al acto de creación instantánea que se da durante la ejecución de una pieza musical. Ésta se produce de manera espontánea, es decir, sin una previa preparación, aunque sí exige un gran conocimiento de elementos musicales (rítmicos, melódicos y armónicos) por parte del intérprete; en este sentido, puede ser libre, sin seguir ningún tipo de indicación, como lo expresa Catoni (s.f): “Es la intuición en acción y se presenta como forma de juego donde el juego surge de la técnica adquirida por la práctica” (p.14).

La improvisación también puede ser guiada, siguiendo indicaciones previamente establecidas por el compositor o por los músicos acompañantes. Asimismo, puede producirse a nivel rítmico, melódico o armónico de acuerdo con las exigencias de la obra, realizando variaciones a la pieza ya escrita o creando melodías alternas, y está sujeta al nivel de habilidades con las que cuente el intérprete; cuanto mayor sea el conocimiento del instrumento, sus posibilidades tímbricas, expresivas (articulaciones), e interpretativas del instrumentista mayor será su capacidad de improvisación.

En otras palabras, la improvisación es un producto de la imaginación, quien es la encargada de poner a disposición del músico todos los recursos teóricos (escalas, ritmo, armonía) adquiridos con la experiencia y combinarlos para obtener un nuevo resultado sonoro, el cual, a su vez también puede ser sometido a cambios y variaciones. “El objetivo es oír algo interesante en su cabeza y ser capaz de tocarlo de inmediato”. (Sabatella, 1992, p31)

En este sentido, la improvisación es fruto de la inspiración del momento sin un resultado escrito; la composición, por otro lado, dice Norro (S.f.) “es una creación con un registro escrito asociada a la premeditación, a la lenta maduración, a lo constructivo, y la improvisación a lo fugaz, lo

espontaneo, a la rapidez de un fenómeno efímero y no premeditado” (p.10). Esto no significa que el improvisador no cuente con un referente escrito sobre el cual improvisar, de hecho, en el jazz improvisan sobre una forma muy parecida a la sonata de la teoría clásica, una introducción opcional que fijará la tonalidad de la obra, la exposición o presentación del tema escrito en una partitura con una línea melódica simplificada rítmicamente (posiblemente repetido), seguida por la sección de desarrollo donde se da la improvisación mediante la realización de variaciones a la melodía escrita o creando una nueva en base a la armonía, y por último la re-exposición donde se vuelve a presentar el tema principal, sobre el cual se pueden realizar variaciones.

Siguiendo esa idea, es importante recordar que, la improvisación ha estado presente en la música desde sus inicios en los distintos periodos de la historia de la música clásica occidental; desde la música de capilla donde los intérpretes adornaban las piezas musicales que se cantaban durante las ceremonias de las iglesias con todos los recursos melódicos a su disposición y permitidos por la iglesia, sin haber sido previamente escritos.

Muchos de los grandes compositores de la música clásica o académica no sólo eran reconocidos por sus grandes composiciones, también se le atribuía una gran destreza a la hora de la improvisación; un ejemplo de ello es el caso de J. S. Bach considerado no sólo un gran compositor, también un maestro en el arte de la improvisación. La extraordinaria fantasía cromática y fuga de Bach sorprende por su extraordinaria complejidad técnica y la ingeniosa distribución de sus secciones y discurso musical. La fantasía cromática es única, además, porque se cree que surgió de una improvisación de Bach y que es fruto de la transcripción íntegra de aquella improvisación al teclado. (Catoni, s.f).

Czerny y Kalkbrenner, músicos de origen austriaco y alemán, respectivamente, escribieron algunos de los primeros tratados dedicados a la improvisación; efectivamente, no son los únicos,

desde el barroco hasta el clasicismo se puede encontrar una extensa bibliografía destinada a desarrollar habilidades de improvisación y composición en tiempo real.

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. Luego, los compositores empezaron a escribir sus propias cadencias al observar la poca creatividad de los solistas, lo que amplió su extensión y dificultad, disminuyendo la capacidad de imaginación y aumentando la dependencia de los intérpretes a lo escrito en el papel. Como consecuencia aconteció una separación entre la composición y la interpretación.

No sólo Bach era conocido por sus improvisaciones, también lo fueron otros grandes compositores de otras épocas como Mozart o Beethoven, siendo Mozart conocido como un gran improvisador; una característica observable en sus partituras originales, las cuales no presentan marcas ni correcciones. Escribía sus partituras directamente en el papel.

Como pueden ver, la improvisación fue una destreza esencial en los compositores e intérpretes desde la Edad media hasta el Romanticismo, yendo desde Bach y Haendel, pasando por Mozart y Beethoven hasta Schubert, Chopin y Liszt en el teclado.

Luego, a finales del siglo XX reaparece la improvisación de la mano del jazz, considerándose el aspecto más importante para la ejecución de este género, del mismo modo que el desarrollo es la parte más importante de la sonata clásica (Sabatella, 1992).

La música de la India e Irlanda entre otras tradiciones improvisadoras, también llevaron nuevamente a los músicos a los placeres de la creación espontánea.

Al igual que en la composición, durante la improvisación, se hace uso de todas las herramientas técnico-interpretativas a disposición del músico, que serán mayores de acuerdo con la experiencia que éste tenga. Una forma de adquirir dichas herramientas útiles a la hora de la creación ya sea durante la improvisación o la composición, es conociendo el trabajo de otros músicos. Escuchar a otros músicos y copiar con éxito lo que ellos hacen puede aportar ideas a la hora de desarrollar un estilo propio; de ese modo, cuando se quiera crear un sonido determinado sabrá cómo conseguirlo.

Para el caso de este trabajo en particular, se tiene como objetivo principal realizar una propuesta de estudios de improvisación; se propone tomar elementos del lenguaje jazz y aplicarlos a la enseñanza del violín a partir del análisis de las improvisaciones seleccionadas del violinista Francés Stéphane Grappelli, uno de las más grandes violinistas de jazz del siglo XX, quien de la mano de Django Reihardt, uno de los guitarristas más influyentes en el desarrollo del jazz europeo, inició el Quinteto del Hot Club de Francia en 1934 y juntos fueron precursores del Gypsy jazz (un estilo de jazz enmarcado dentro del Swing). Ambos artistas son responsables de uno de los temas más homenajeados y utilizados en la historia del cine: “Minor Swing”, grabado por primera vez en 1937.

Grappelli, es reconocido por grabar más de un centenar de discos con grandes músicos de la época como Oscar Peterson, Jean-Luc Ponty, Paul Simon y con Yehudi Menuhin, considerado como uno de los más grandes violinistas clásicos del siglo XX.

Mediante la observación y análisis de los elementos técnicos interpretativos y teóricos utilizados en sus improvisaciones, se realiza una propuesta de estudios que brinden herramientas útiles a la hora de improvisar no sólo en el jazz, sino aplicables a cualquier otro género y a la creación musical. De tal manera, se trata de contribuir a la conformación de un estilo propio en el

alumno, entendiendo el estilo como el conjunto de características que le imprime un artista a sus obras.

Para realizar este análisis se revisaron monografías, artículos y libros de teoría y análisis musical que abordan el tema directa o indirectamente y que brindan elementos necesarios para la realización de este trabajo, algunos de los textos consultados son:

“*Análisis Estructural de la Improvisación Vocal en el Jazz, caso Ella Fitzgerald*”, por Xiomara Henao, monografía realizada para obtener el título de licenciada en música de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, donde, a través de un análisis detallado de dos improvisaciones de esta cantante realiza una extracción de los elementos más utilizados por ella en el momento de improvisar.

“La Composición en la Improvisación” de la argentina Mercedes Catoni (s.f), un artículo que propone demostrar que los músicos clásicos instrumentales y los músicos de jazz, no son diferentes en lo que hacen, ya que ambos se desenvuelven en el mismo mundo de la música, sólo que han recibido distintas orientaciones; de modo que a unos se les dificulta la improvisación porque no han sido preparados para ello, lo que los hace sentir incapacitados, y para los otros es uno de sus principales enfoques. A partir de esto, el documento propone herramientas útiles a la hora de improvisar y presenta algunos beneficios que tiene su estudio para los músicos de cualquier estilo.

“*Jazz Violín*” del violinista de jazz estadounidense Matt Glaser (s, f), cuya publicación contiene 25 solos transcritos de los violinistas Stéphane Grappelli, Joe Venuti, Jean-Luc Ponty, entre otros. Contiene entrevistas realizadas a los maestros ya mencionados con algunos tips de estos sobre la improvisación.

“*Música y Educación*” (Nuño, 2011) por Luis Nuño, una revista sobre educación musical que nos introduce en el mundo de la improvisación y explica los principios más utilizados por los músicos que dominan este arte.

“*The Jazz Style Of Charlie Parker*” por David Baker (1978), al igual que Jean LaRue propone unos pasos y un formato de análisis musical que ayudan a descubrir el estilo, a partir del tratamiento rítmico, melódico y armónico que cada intérprete le da a su obra dentro de sus estilos completamente independientes.

“*En el Transcurso de la Interpretación*” de Bruno Nettl y Bellinda Russell (Chicago, 1998), un libro que hace una comparación sobre la importancia y el significado de la improvisación en diferentes culturas al explicar cómo en algunas llega a ser un factor determinante durante la ejecución musical y en otras una simple forma de dispersión de las clases medias.

“*Manual de Improvisación en Jazz*” por Marc Sabatella (1992), un libro que tiene como objetivo enseñar el lenguaje del jazz mediante el seguimiento de una serie de pasos entre los que se encuentran: Oír muchos estilos de jazz, entender los fundamentos del jazz, aprender la teoría jazzística, tocar con otros y la realización de una escucha analítica de distintos intérpretes del género.

“*Encontrar la verdad global es perder el sentido*” por Carlos Bernardo González León (2012), un artículo de la revista “Pensamiento, palabra... y obra” de la universidad pedagógica nacional donde el escrito habla como los procesos de investigación, creación y educación se han centrado en enseñar desde la técnica dejando a un lado los componentes emocionales, de gran importancia en los procesos de formación que contribuyen al desarrollo de lo humano.

II. Marco teórico

Stéphane Grappelli

Nació en París el 26 de enero de 1908, hijo de padre italiano y madre francesa. A la edad de 4 años queda huérfano de madre y durante la primera guerra mundial es llevado a un orfanato cuando su padre es llamado a combatir.

Empezó a estudiar violín a los 12 años de manera autodidacta, luego de que su padre le regalara un violín y le diera sus primeras clases de solfeo. Al poco tiempo, empezó a tocar en los patios de París donde había descubierto que la gente les arrojaba monedas a los músicos desde sus ventanas y así llevar dinero a su casa. A la edad de 15 años empieza su primer trabajo formal, desempeñándose como pianista y segundo violín en películas de cine mudo; así, conoció el jazz por primera vez a la edad de 16 años cuando escuchó un disco grabado por músicos afroamericanos, lo que dio inicio a una larga carrera musical.

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.

En 1937, Stephane Grappelli y Django Reinhardt componen una de las piezas más conocidas del *Gypsy jazz* y una de las más utilizadas para cine, *Minor swing*; caracterizada por su sencillez melódica que le brinda al músico una gran libertad para la improvisación.

El quinteto duraría alrededor de 5 años, hasta que en 1939 al estallar la segunda guerra mundial mientras se encontraban dando una gira por el Reino Unido, el grupo se disolvió; Django por su parte vuelve a Francia a causa de su mal desempeño hablando inglés, allí formó un nuevo quinteto bajo el mismo nombre, algunas veces compuesto por seis integrantes, conformado por clarinete, batería, contrabajo y dos guitarras rítmicas una de ellas interpretadas por el hijo de Django, Lousson; mientras tanto, Grappelli decidió quedarse hasta que acabara la guerra donde trabajó como pianista y violinista en varios clubes.

En los años treinta Grappelli de la mano de Reinhardt y Eddie South, otro gran violinista de jazz de la época, realizan una grabación de la interpretación swing e improvisación sobre el concierto para dos violines en re menor de Johan Sebastian Bach, en ella, los violinistas tocan el primer movimiento del concierto mientras Reinhardt usa su guitarra para acompañarlos, reemplazando a la orquesta, siendo una prueba de la veneración que tantos músicos del jazz profesaban a Bach y su obra. Grabación que sería destruida en su mayoría por los alemanes durante la segunda guerra mundial, acto que resaltaba el odio que profesaban hacia cualquier manifestación artística o cultural proveniente de América, sólo sobrevivieron unas pocas copias, que son las que hoy nos dan cuenta de esta maravillosa grabación.

Al finalizar la guerra, en 1946 Stéphane Grappelli vuelve a Francia y conforman nuevamente el quinteto que esta vez duraría sólo dos años más, hasta su disolución en 1948. En esta época el violín no gozaba de tanta fama en el jazz, lo que llevó al violinista a desaparecer por un tiempo, hasta que en 1969 participó en el festival de jazz de *Newport* y se unió en 1972 al trío del guitarrista

Diz Dizley. Con la separación del quinteto en 1948 y la muerte de Django en 1953 decide dar inicio a una nueva etapa de solista, lo que lo llevaría a tocar y grabar más de un centenar de discos con las más grandes estrellas de jazz de la época como Coleman Hawkins, Oscar Peterson, Eddie South con quien ya había grabado un disco junto a Django Reinhardt, Joe Venuti, Michel Petrucciani, entre muchos otros incluido el gran violinista clásico y virtuoso de este instrumento Yehudi Menuhin. Grappelli viajó y tocó en todos los festivales de jazz que se realizaban por todo el mundo.

Entre sus muchas colaboraciones discográficas se encuentra una realizada en 1975 junto al grupo de rock británico Pink Floyd durante la grabación del disco *Wish you were here*. Nick Manson, baterista de la banda, cuenta que ésta surgió por pura casualidad cuando el ya famoso violinista se acercó a su estudio a saludar y alguien tuvo el valor de invitarlo a tocar, dando como resultado la increíble grabación que se consideró perdida por más de 30 años hasta que en el año 2012 fue encontrada y publicada.

Stephane Grappelli fallece el 1 de diciembre de 1997 a la edad de ochenta y nueve años tras complicaciones causadas por una operación de una hernia. Grappelli muere siendo una de las figuras más importantes del jazz europeo con gran influencia en todo el mundo, considerado “el gran señor del violín de jazz” (Berendt, 1994, p.560). Creó un estilo propio de improvisación caracterizado por su forma fresca y elegante de tocar el violín, de la mano de una técnica limpia he insuperable. Llegó a ser un ejemplo que seguir para todos violinistas que quisieran incursionar en el mundo del jazz y de la improvisación.

El violín

El violín es un instrumento de cuerda frotada compuesto por 4 cuerdas afinadas por intervalos de quinta justa. No es posible determinar cuál fue el primer violín de la historia, pero su fabricación se remonta casi a cuatro siglos. Aunque los instrumentos de cuerda son usados desde hace miles de años, los que se tocaban con arco aparecieron alrededor del año 900 A.C. y entre sus antecesores podemos encontrar al laúd, el rebab conocido en Europa como rabel. En Italia en el siglo XII surge la lira bizantina, uno de los más parecidos a los instrumentos de cuerda frotada que hoy conocemos.

La evolución del violín ha sido larga y compleja, ha pasado por los instrumentos ya mencionados, y continuó con uno de ellos que se apoyaba en la rodilla y tenía trastes al igual que las guitarras modernas, luego se removieron los trastes y el apoyo del instrumento pasó al brazo derecho o bajo el mentón, en un principio llevaban entre 3 o 5 cuerdas hasta que a mitad del siglo XVI se estableció el límite de 4 cuerdas.

Para la construcción de los primeros violines se usaron diferentes tipos de madera, entre ellos están el abeto, arce y el ébano entre otros. Los primeros arcos tenían una forma convexa similar a los arcos usados para la cacería con cerdas hechas con las crines de los caballos, luego, al igual que el violín, pasó por muchas evoluciones hasta llegar a la forma que hoy se conoce.

Los fabricantes de violines son llamados *luthiers* y aunque no se puede hablar de un inventor del violín, sí se pueden mencionar ciertos personajes de origen italiano en su mayoría que tuvieron una gran importancia en cuanto al desarrollo y evolución de este instrumento, entre ellos están Andrea Amati (1505-1577), Giuseppe Guarneri (1698-1744) y Antonio Stradivari (1644-1737) quien sería la figura más representativa en fabricación de violines, al realizar un modelo definitivo de toda la historia de los violines. La última modificación que ha sufrido el instrumento es la

fabricación del violín eléctrico, hueco, que capta una señal electromagnética, compuesto de 4 o 5 cuerdas y utilizado para otros géneros musicales distintos al de la música clásica.

Además de las modificaciones que ha sufrido el instrumento en cuanto a su fabricación hasta llegar al modelo que hoy en día conocemos, la técnica de interpretación también ha pasado por diferentes momentos de exploraciones en los efectos de sonido como son el *pizzicato*, *vibrato*, *tremolo*, *glissando*, *col legno*, *sul tasto* y *sul ponticello*, que son alteraciones en la resonancia del instrumento.

Entre los compositores más reconocidos por hacer uso de este instrumento destacan principalmente Claudio Monteverdi (1567-1643) al usarlo para completar las voces corales de su ópera Orfeo (1607) y Arcangelo Corelli (1653-1713) maestro concertista del cardenal Pietro Ottoboni, quien con sus composiciones y magistrales ejecuciones del instrumento perfeccionó las técnicas de su uso y demostró que se podían realizar composiciones importantes explotando las posibilidades del instrumento.

El violín a partir de la época barroca adquirió gran importancia dentro y fuera de la orquesta con la aparición del concierto grosso que consistía en alternar un pequeño grupo de instrumentos solistas con el resto de la orquesta hasta llegar a la aparición a principios del siglo XVIII del concierto solo, para violín y orquesta, un factor determinante para la ya mencionada evolución del instrumento. Entre los compositores para violín sólo destacan Antonio Vivaldi (1678-1741), Johann Sebastian Bach (1685-1750), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Rodolphe Kreutzer (1766-1831), Ludwig Van Beethoven (1770-1827), Niccoló Paganini (1782-1840), Felix Mendelssohn (1809-1847), Johannes Brahms (1833-1897), Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840-1893), Bela Bartok (1881-1945).

El siglo XIX fue la edad de oro del repertorio para violín donde la mayoría de los grandes compositores, además de los ya mencionados, escribieron para este instrumento, aunque no todos eran violinistas (a excepción de Mozart y Niccolò Paganini, considerado uno de los violinistas más virtuosos de todos los tiempos y reconocido por su composición 24 caprichos para violín que es un conjunto de piezas breves de alta complejidad que exploran cada una de las posibilidades técnicas del instrumento de manera magistral), realizaron sus aportes a la manera de interpretar o de componer para este instrumento, por ejemplo Felix Mendelssohn suprimió la introducción a sus conciertos y le dio protagonismo desde el comienzo al solista, además de modificar la *cadenza*, momento de la pieza en que el solista era libre de improvisar al igual que hoy día lo hacen los músicos del jazz, al eliminar la improvisación escribiendo él mismo esta sección.

Pese a las innovaciones musicales del siglo XX, el violín se ha mantenido como principal instrumento de la música clásica e instrumento solista por su excelente flexibilidad y alta gama expresiva que le ha permitido adaptarse a todas las exigencias, permeando la música de muchas culturas y siendo usado para distintos tipos de música como el country, música árabe y celta, ritmos argentinos como el tango y las chacareras, la música mexicana de mariachi, además de su uso en géneros como el pop, rock, blues, jazz, entre otros.

El violín en la música improvisada

El violín ha sido considerado uno de los instrumentos musicales menos jazzísticos y más propio de la música clásica, considerado el rey de ésta; aun así, cuenta con una larga historia musical en el jazz, siendo adoptado por distintos países y utilizado en distintos géneros como el country, rock, metal, pop, salsa, son cubano, tango, ritmos mexicanos, música de la India, China, Irlanda, el blues,

el jazz, entre otros ritmos alrededor del mundo donde la improvisación juega un papel importante. En ese orden, a continuación, se realiza una breve aproximación del papel que ha jugado el violín en algunos géneros mencionados.

En la historia del jazz el violín ha sido usado desde los inicios de este género a principio de siglo, siendo esta su edad de oro, interpretado por grandes violinistas de la época como son Joe Venuti, considerado el padre del violín jazz. “El viejo, generó una pasmosa vitalidad, haciendo rendirse de fatiga a muchos de los violinistas más jóvenes que él” (Berendt, 1994, p. 559); Eddie South, prodigio de la música clásica, aunque cambió al jazz a causa de las pocas oportunidades que tenía un músico negro en la música clásica; continuando con la lista encontramos a Michel Warlop, considerado uno de los más grandes violinistas de jazz, de origen francés al igual que Stéphane Grappelli en quien está inspirado este trabajo.

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. Entre otros grandes del violín jazz encontramos a Don “*Sugar Cane*” Harris, violinista de funky blues.

Como se mencionó anteriormente, el principio del siglo fue la edad de oro del violín en el jazz siendo usado en los conciertos de salón realizados por las big bands de la época como complemento a la sección de metales, donde su delgado y suave sonido lo sacó del mapa del jazz hasta inicios de la década de los setentas cuando el público redescubre a estos grandes maestros y ve nacer una

nueva generación de violinistas, entre los que se destacan Jean-Luc Ponty quien electrificó completamente el violín, conocido como “el músico que en realidad inició el interés contemporáneo en el violín con sus discos a finales de los setentas” (Berendt, 1994, p.562).

Entre los grandes del violín en este género destacan, además de los ya mencionados, violinistas como Ray Nance, trompetista y ocasionalmente violinista de la orquesta de Duke Ellington; Svend Asmussen, Mike White, Jerry Goodman, Steve Kindler, los polacos Zbigniew Seifert considerado el Coltrane del violín y Michael Urbaniak, John Blake, el francés Didier Lockwood llamado el nuevo Zbigniew, Leroy Jenkins, Alan Silva, Billy Bang y Ramsey Ameen, entre otros.

Actualmente encontramos entre los violinistas de jazz más influyentes y reconocidos del mundo al uruguayo Federico Britos.

En la música de la India sobresalen violinistas como L. Shankar y L. Subramaniam portador del título de “*violín Chackravarti*” (Emperador de los violinistas) concebido sólo a un violinista en cada generación. Ambos violinistas son procedentes de la misma familia de músicos del sur de la India y su obra está clasificada dentro de la música carnática, que es la música clásica del sur de la india basada en las reglas del *Raga*, estructura de escalas y los *Tala* que es el sistema de ritmos.

Al observar la historia de la música irlandesa (a veces llamada música celta, escocesa, galesa o bretona), vemos que el violín fue adoptado alrededor del siglo XVIII, usado para amenizar fiestas y cualquier tipo de reuniones, volviendo la práctica del violín una tradición oral, reemplazando al arpa como instrumento principal, a causa de su bajo costo y facilidad de interpretación comparado con ésta.

“*Fiddlers*” o “*Fiddle*” es el término usado para referirse a los violinistas de música irlandesa, diferenciados por los violinistas clásicos por su falta de técnica a la hora de tocar el instrumento,

ya que toda su música se puede tocar en primera posición y este se puede sostener contra el pecho, además que no hay una única forma de sostener el arco.

Las melodías del violín irlandés se tocan generalmente al unísono o a la tercera, usa una escordatura distinta de la música clásica, la primera y tercera cuerda del instrumento se afina en Mi y la segunda y cuarta en La, o, sube un tono a todas las cuerdas para lograr una sonoridad más brillante y una mejor respuesta del instrumento al uso de adornos propios de su música, frecuentando el uso de apoyaturas o bordados para enriquecer la melodía, es decir, improvisar sobre una melodía establecida.

En el son huasteco mexicano, aunque la improvisación no es muy frecuente, el violín es quien lleva la melodía todo el tiempo y es el encargado de dar las entradas a la voz y los demás instrumentos, así como el final de la pieza; es en el momento en que este lleva la melodía donde se da la improvisación, allí se usan los adornos a su disposición de acuerdo con el estilo, al crear interludios entre cada copla.

Además de la fuerte influencia que presenta el violín en la música folklórica de origen europeo, también lo encontramos en la música latinoamericana que involucra la improvisación como la salsa, músicaailable que resulta de la mezcla entre el son cubano y otros ritmos de la región del caribe con el jazz y cuenta con una fuerte influencia en países latinoamericanos como Puerto Rico, Venezuela, República Dominicana, Colombia y por supuesto, Cuba. El violín presenta una mayor presencia en las charangas, agrupaciones compuesta por violines y flautas en lugar de las trompetas, saxofones y trombones propios del género. Entre los violinistas de esta música afrocaribeña, encontramos al cubano Alfredo de la Fe, primer violinista en usar el violín en una orquesta de salsa, responsable por transformar el sonido del violín y adecuarlo para esta música y conocido por haber fabricado y patentado su propio violín. Además de Alfredo de la Fe,

encontramos al colombiano Daniel Díaz, violinista, improvisador, arreglista, compositor y director musical de La Real Charanga, orquesta formada en 2003 en Bogotá destacada como un gran exponente nacional de este ritmo de origen cubano, la salsa.

Como se puede apreciar, el violín no sólo goza de un gran reconocimiento en la historia de la música clásica occidental, también, podemos encontrarlo en distintos géneros y estilos musicales alrededor del mundo que involucran la improvisación dentro de su estructura, representados por grandes violinistas, que, a pesar de no pertenecer a la escuela de música clásica, se han encargado de mostrar otro camino hacia la ejecución del instrumento.

Improvisación musical

“La improvisación es un misterio. Se puede escribir un libro al respecto, pero al final nadie sabe lo que es. Cuando improviso, soy como alguien medio dormido. Se me olvida que hay gente frente a mí. Los grandes improvisadores son como sacerdotes, que están pensando sólo en su Dios”

Stéphane Grappelli, 1987

Improvisar viene del latín *improvisus* (imprevisto), es un término que describe la composición musical durante la interpretación, relacionado con la creación espontánea y sin preparación. La improvisación está presente en una gran parte de los géneros musicales a lo largo del mundo como la música culta o académica, las músicas tradicionales y, sobre todo, en el jazz. En lugares como África no existen partituras, básicamente hacer música significa improvisar.

Existen quienes entienden la improvisación como algo imposible de enseñar, producida de manera inconsciente por inspiración divina y quienes la consideran una de las hazañas musicales con los más altos niveles de conciencia y exigencia musical. Para este trabajo, tomaremos la

improvisación como “toda ejecución instantánea producida por un individuo o grupo, que designa tanto la actividad como a su producto” (Gainza, 1983, p.11).

Así mismo, todo acto de creación no es producido de la nada, la improvisación requiere de una preparación previa. “La improvisación es un acto de creación producido en todos los niveles de conciencia, desde el más mínimo a la conciencia total” (Coker, 1974, p.10); es fruto de la mezcla de diferentes opciones hasta encontrar un resultado que sea agradable y con el cual el creador se sienta identificado. Es decir, la preparación consciente brinda una gama de opciones sobre las cuales se pueda echar mano a la hora de improvisar, como el pintor que mezcla colores basado en su experiencia hasta encontrar nuevas tonalidades que se ajusten a su gusto y a su imagen mental de la obra terminada; pero, a pesar de toda la preparación que pueda tener el músico, no existe otra manera de aprender a improvisar si no es improvisando.

En el caso de la vida cotidiana es cuando reaccionamos ante un estímulo cuya acción es fruto de una serie de respuestas archivadas en nuestra conciencia, o sea, ante casos que requieren soluciones rápidas, tenemos una amplia gama de respuestas ante dicha situación que no han de ser iguales en todos los casos. González (2013) dice:

La improvisación musical es como el lenguaje hablado (...). Tenemos una idea que queremos comunicar y la expresamos usando palabras que ya conocemos, ordenándolas según estructuras que también sabemos. Eso no quiere decir que una idea sólo se pueda expresar de una forma concreta y predeterminada. Todo lo contrario, existen muchas formas de hacerlo que dependerán de la cantidad de términos que conozcamos y de la complejidad de las estructuras que utilicemos. Por eso nuestro primer paso será aprender bien las reglas del juego. (p.1)

Cualquier edad es indicada para que un individuo se acerque a la improvisación musical, en otras palabras, se ponga en contacto con su mundo sonoro internalizado y listo para servirle como vehículo de expresión personal; aunque, hay quienes recomiendan se debe enseñar a entrar en

contacto y activación del mundo sonoro interno desde temprana edad, remontándose a las primeras expresiones vocales del niño.

El improvisador musical utiliza materiales sonoros extraídos de su entorno internalizados a través de la manipulación y la exploración tímbrica de su instrumento, sea su propia voz o un instrumento musical, dando como resultado el material musical ya interiorizado que pasa a formar parte de su memoria musical siendo modificado y complejizado de acuerdo con su experiencia, en este punto el instrumento musical se convierte en un vehículo de comunicación de todo este caudal de material sonoro producto de la aprehensión de lo externo y la expresión de lo interno.

Ya mencionadas las fuentes de extracción de material sonoro no está dada la improvisación, este es sólo el primer paso; en el siguiente paso encontramos dos tendencias o formas de trabajar estos sonidos, uno de ellos consiste en la imitación o copia fiel de los sonidos o modelos establecidos siendo este el nivel más desarrollado en los procesos de educación musical actual centrado en la interpretación fiel siguiendo pautas o patrones de ejecución establecidas siglos atrás; el segundo consiste en la creación de nuevos modelos producto de la combinación del material ya imitado e interiorizado.

La improvisación musical es como un juego; ya mencionados los materiales con los que se va a jugar sólo queda indicar las reglas del juego, a las que llamaremos los estímulos; aquellos que hacen que todo este material sonoro ya trabajado e interiorizado se convierta en música. El primero de estos estímulos es el musical al que también llamaremos improvisación musical guiada, relacionada y determinada con los elementos fundamentales de la música ya establecidos como son el sonido, ritmo o duración, melodía y armonía es decir sonidos que se producen de manera consecutiva o simultánea; la forma musical, el género o el estilo componen también este grupo que suponen pautas de comportamiento musical. El segundo de estos estímulos es el extra-musical,

es decir, los estímulos del mundo externo como volumen, color, referencias a objetos de la naturaleza, además del mundo interno del hombre regido por sus sentimientos, ideas, impulsos motrices; a este estímulo lo llamaremos improvisación libre puesto que no se necesita ser músico o haber estudiado música para improvisar ya sea con la voz, con un objeto sonoro o con un instrumento, en este caso la acción de improvisar está determinada por el factor humano.

Además de los estímulos para la improvisación ya mencionados, existen otros que son inherentes al ser humano como son la intuición, intelecto, emoción, el sentido de alturas y el hábito. La intuición que será la clave para determinar su originalidad, el intelecto que, junto con la intuición le ayudará a resolver problemas técnicos y desarrollar la melodía, la emoción encargada del carácter de la improvisación, el sentido de las alturas que es quien le ayudará a transformar las alturas imaginadas en sonidos reales con nombre y el hábito que le permite acomodar rápidamente toda esta información en esquemas de alturas y digitaciones establecidas (Coker, 1974). Cuatro de estos elementos, la intuición, la emoción, el sentido de las alturas y el hábito, se producen de manera inconsciente, dejando a un lado el intelecto como el controlador de la improvisación al ser el responsable de entrenar el oído y establecer los esquemas y solucionar problemas técnicos que ayuden al improvisador mediante la inspiración como el catalizador de estos elementos.

En cuanto a la improvisación musical, Gainza (1983) dice:

La improvisación musical constituye una actividad sometida a ciertas reglas que se relacionan tanto con el nivel interpretativo (aspectos técnicos y expresivos de la ejecución) como con la capacidad creativa (que determina la selección, organización y manejo de los materiales musicales) del músico que la realiza (p.14).

Improvisación musical y educación

La música ha acompañado al hombre desde tiempos remotos, siendo uno de los rituales más antiguos de la especie humana, usado como medio de expresión de emociones, y sentimientos. No se sabe por qué el hombre empezó a hacer música, pero sí podemos decir que no la aprendió de manera escrita, surgió de manera espontánea, de acuerdo con un impulso del momento cargada de elementos encontrados en su entorno, no necesariamente haciendo uso de palabras articuladas, o instrumentos musicales fabricados para tal fin, podían ser ruidos mimetizados de la naturaleza o cualquier objeto sonoro, lo importante era expresar. Por tanto, la música se ha vuelto una creadora de experiencias desde que el hombre empezó a hacer música, siendo este el encargado de darle un sentido a una melodía sustentada en toda la tradición cultural que le rodea, creando una identidad. Aquí la importancia de iniciar el proceso de enseñanza de la improvisación musical desde una edad temprana, ya que la práctica activa ayudará al estudiante a crear conexiones directas entre el cerebro y sus músculos, siendo capaz de expresar sus sentimientos y emociones de forma libre desarrollando sensibilidad, imaginación y memoria.

A través de la práctica de la improvisación, el alumno logrará mayor rapidez y precisión en las respuestas musicales, adquiriendo además la capacidad de planificar y establecer comunicaciones directas entre el espíritu que siente, el cerebro que imagina y coordina y los dedos, brazos, manos y el ritmo respiratorio que son los encargados de la realización. (Gainza, 1983, p.50)

La improvisación musical es comparable con el lenguaje hablado, y al igual que este se aprende con la práctica. Improvisar también es sinónimo de exploración, de inquietud, de curiosidad, de libertad, proporciona la capacidad de utilizar y desarrollar la capacidad técnica del músico al máximo. Por tanto, la improvisación no sólo es vista como descarga emocional, expresión o catarsis de estos, al mismo tiempo funciona como forma de interiorización de materiales musicales, experiencias o desarrollo de la técnica y como medio para el desarrollo de la imaginación, la

creatividad, contribuye a la creación de un estilo propio de ejecución, “influido por su personalidad, inteligencia, y su coordinación” (Coker, 1974, p.10).

Mediante el estudio de la improvisación musical en el alumno, en este caso, en el violinista, se fortalecen aspectos como la capacidad de comunicación reflejada en la transmisión de ideas a través de la música, la confianza en uno mismo mediante la transmisión de sus sentimientos de forma autónoma y creativa, el sentimiento de comunidad presente en el trabajo grupal, la capacidad de tomar decisiones al ser un intérprete y creador al mismo tiempo, y aprende a reconocer o identificar la música presente en la naturaleza al tomar elementos de esta para ser mimetizadas durante sus improvisaciones.

En conclusión, la improvisación favorece la creatividad, intuición, imaginación y originalidad manifestada en la capacidad de solucionar problemas de manera espontánea, mediante la imaginación creadora y el pensamiento productivo. Por lo que, representa un papel medular en los procesos formativos de cualquier músico.

III. Metodología

Esta investigación está orientada bajo un paradigma de orden cualitativo (Sampieri, 2006), con el objetivo de brindar herramientas musicales para la improvisación a nivel rítmico y melódico en relación con la armonía, aplicables a cualquier género musical en la enseñanza del violín. Se implementa la improvisación como medio de aprendizaje, con el cometido de ampliar las posibilidades de estudio del instrumento, enfocándolo a otros espacios musicales además de la música clásica. Asimismo, la investigación se posiciona sobre un enfoque empírico-analítico.

“Empíricas” en tanto que hay un contacto directo con el mundo sensible, con el mundo observable, con el mundo empírico; y “analíticas” en cuanto se refiere a su manera de funcionar, que lo hace a partir de desagregar los sistemas y en esta tarea encontrar la manera de predecir, explicar, controlar por relaciones causales de orden interno y externo; se trata de desagregar para volver a agregar, pero dando cuenta de cómo se hace, cómo se transforma y qué relaciones establece. (Ramírez, Arcila, Buriticá & Castrillón, 2004, p. 119)

En otras palabras, el punto de partida es la observación de la experiencia del violinista francés Stéphane Grappelli mediante la selección, la transcripción y el análisis de fragmentos de sus improvisaciones, para elaborar con base en los elementos encontrados, un material que permita ampliar el repertorio de estudio del violín.

El método que se ha usado para el desarrollo de esta investigación corresponde al análisis musical bajo el modelo propuesto por Jean LaRue en el libro “Análisis del estilo musical” (1989), donde plantea un análisis de estilo global en el que intervienen todos los elementos musicales, éste abarca la totalidad de fenómenos que participan durante la composición, teniendo en cuenta que la improvisación es una manera de composición sobre la marcha, se observan aspectos sobresalientes del lenguaje musical, de lo general a lo particular.

Como hemos dicho antes, la música *per se* implica movimiento, y más la música improvisada, y que sus símbolos presentan variedad de interpretaciones de acuerdo con el compositor, intérprete o improvisador en este caso, tomaremos la partitura como objeto de análisis. Se trata de crear una situación artificial en la que el movimiento musical se encuentra estático para poder analizar cada momento.

Aunque esta manera de análisis no puede reemplazar el sentimiento implícito durante una improvisación musical, ya que no puede emular la totalidad de sensaciones subjetivas presentes durante una improvisación, sí posibilita, en cambio, aumentar nuestra comprensión de la riqueza imaginativa del improvisador, su experiencia en el uso y la organización del material usado. De esta manera, el análisis nos brinda las herramientas para la organización e interpretación de la información obtenida durante las transcripciones para el posterior diseño de los ejercicios improvisatorios.

En cuanto a la forma de análisis musical se refiere, Jean LaRue (1989) lo clasifica bajo tres dimensiones, las pequeñas dimensiones (motivo, semifrase, frase); dimensiones medias (periodo, párrafo, sección, parte); grandes dimensiones (movimiento, obra, grupo de obras). Teniendo en cuenta que, no es necesario usar las tres durante un análisis, dichas dimensiones se usarán de acuerdo con la obra y a los elementos que se busquen en ésta. A continuación, se realiza una breve explicación de cada una de las dimensiones.

- **Las grandes dimensiones**

Corresponde a la totalidad de la obra en general, en ésta se encuentran las grandes formas musicales como son sinfonías, sonatas, conciertos o movimientos completos, donde entran en

consideración aspectos musicales como son: el cambio de instrumentación, la producción de contrastes entre movimientos, desarrollo temático y la variedad de formatos.

- **Las dimensiones medias**

Esta dimensión corresponde a las partes que componen un movimiento como son: la variedad de texturas dentro de la pieza o movimiento (no se hace referencia al movimiento de la música, sino al movimiento como parte de una obra musical de gran tamaño), el manejo de la armonía, si son melodías de tipo vocal o instrumental y el uso del ritmo como factor determinante en la construcción del desarrollo temático.

Resulta difícil establecer un límite dentro de esta dimensión ya que estos varían, se encuentran mediando entre las grandes y las pequeñas dimensiones, y controlan la formación de ideas musicales dentro de las secciones de una pieza.

- **Las pequeñas dimensiones**

Corresponde a las partes más pequeñas de la obra musical, centra su estudio en los motivos como la unidad mínima con sentido musical propio, generador de elaboraciones más complejas, compuesto por elementos ritmo-melódicos más pequeños llamadas células. Esta dimensión será la usada durante el análisis de la información, donde tendremos en cuenta el manejo al movimiento melódico dado por el improvisador, si predominan los grados conjuntos o los saltos y qué tipos de saltos, además del manejo rítmico en el desarrollo motivico con relación a los acordes involucrados, de donde serán extraídos los elementos para el diseño de los ejercicios.

Otra fuente de organización y análisis de la información está basada en el libro “*The Jazz Style Of Charlie Parker*” de David Baker (1978), donde plantea un formato de análisis de estilo de este

gran improvisador en la tradición del jazz, para lo que, según él, es una etapa importante en el proceso de iniciación en la improvisación y en el desarrollo de un estilo propio, “la imitación de las improvisaciones realizadas por expertos” (Baker, 1978, p.6).

Herramientas de recolección de información

La herramienta principal de recolección de información para la realización de este trabajo es la revisión documental, entendiendo por documento cualquier material fílmico, gráfico, o iconográfico disponible; en este caso revisión de textos escritos que nos acercan a una definición de la improvisación. Además, se recurrió a la selección y posterior transcripción de fragmentos de improvisaciones de las piezas musicales seleccionadas, realizadas por el violinista y a partir de estas se realizó un diagnóstico de los elementos musicales presentes para determinar cualidades propias del violinista en cuanto al manejo rítmico y melódico con relación a la armonía que sirvan como punto de partida para el desarrollo de un estilo propio en el campo de la improvisación.

Herramientas de análisis de la información

La herramienta de análisis de la información empleada durante el proceso de transcripción de audios es el análisis musical, entendido según Bent (citado por Roca, 2009) como “el estudio de la música que toma como punto de partida la música en sí misma” (p.19); de tal forma, se toma la partitura como el objeto principal del análisis, del cual se extraen los elementos musicales, para comprender como consciente o inconscientemente el compositor construye su obra, en este caso, sus improvisaciones.

Este análisis musical fue guiado bajo el modelo de análisis de protocolos, “técnica válida para indagar los procesos cognitivos empleados durante la resolución de problemas” (Requena, 2003, p.79), un modelo de procesar la información que concibe el conocimiento como el conjunto de procesos a los que es sometida la información en un momento determinado, con el fin de establecer patrones de acción.

Es una investigación con fines académicos aplicada al campo de la enseñanza del violín desde el referente de la improvisación; busca aportar nuevas formas de abordar el instrumento.

Fases de la investigación

A continuación se describen una a una las fases de esta investigación a fin de obtener una descripción detallada de los procesos necesarios para obtener el resultado final que será el diseño de estudios de improvisación en el violín.

- **Fase 1**

En esta etapa de la investigación se realizó una revisión de textos, documentos, artículos, libros de teoría, de análisis musical, de historia de la música clásica y popular, con el fin de ubicar en un contexto histórico el violín como instrumento melódico principal dentro de otros géneros musicales y de resaltar la importancia que ha tenido la improvisación en la historia de la música y la educación.

También fue necesario revisar libros de estudio técnicos, recopilaciones de composiciones de corta duración que buscan desarrollar una habilidad técnica en particular, entre ellos se encuentra: el libro “*Forty-two studies kreutzer*” (42 Estudios Kreutzer), más conocido como “Kreutzer”, libro

publicado por el violinista, profesor, compositor y director de orquesta francés Rodolphe Kreutzer durante el periodo clásico de la historia de la música, en él se reúne un total de 42 piezas musicales de corta duración, donde cada una busca desarrollar una habilidad distinta en el violinista, desde articulaciones (*Trémolo, trino, staccato...*) hasta golpes de arco (*detaché, martelé, spiccato, portato...*); como éste otros libros: Kayser, Mazas, Casorti y Sitt, libros compuestos con fines académicos usados por las diferentes escuelas y academias de música para la enseñanza del violín, que al igual que el “Kreutzer” llevan el nombre de su compositor y serán una guía a la hora de diseñar los ejercicios de improvisación desde un punto de vista técnico e interpretativo.

Asimismo, fue necesario una revisión de libros de teoría de música y de armonía como el libro “*Teoría musical y armonía moderna*” de Enric Herrera que es un resumen de conocimientos teóricos de la música moderna y el jazz; y algunos libros que traten directamente el tema de improvisación como “*Improvisando en Jazz*” de Jerry Coker y “*La improvisación musical*” de Violeta Hemsy de Gainza, que nos guiarán durante la creación de los ejercicios y a la aproximación de una definición de improvisación musical.

- **Fase 2**

En esta etapa, se seleccionaron cinco (5) piezas musicales (expuestas en el subsiguiente cuadro) grabadas por el violinista Stéphane Grappelli en compañía de diferentes músicos. Para seleccionar las piezas a analizar se buscó que fueran grabaciones realizadas en diferentes años, con el fin de resaltar patrones de acción durante las improvisaciones con relación al manejo rítmico y melódico del violinista; se seleccionaron fragmentos de estas a partir del uso de determinadas escalas o patrones ritmo-melódicos recurrentes en sus improvisaciones, para de esta manera observar características típicas del intérprete que se conservaran a lo largo del tiempo.

OBRA	AÑO*	COMPOSITOR	DISPONIBLE EN CD:
Minor Swing	1937	D. Reinhardt y S. Grappelli	Audio No. 1
Django	1962	John Lewis	Audio No. 2
Swing 42	1982	Django Reinhardt	Audio No. 3
Blue Moon	1990	Richard Rodgers y Lorenz Hart	Audio No. 4
Wish you Were Here	1975	Pink Floyd	Audio No. 5

*El año no corresponde a la fecha de composición de la pieza, sino al año en que se realizó la grabación seleccionada para la realización de este trabajo.

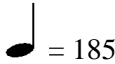

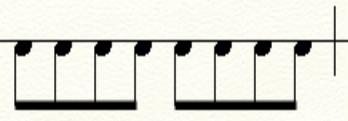

Para el desarrollo de esta etapa de transcripción y análisis de las improvisaciones realizadas por el violinista Stéphane Grappelli en las grabaciones escogidas, fue necesario el uso de dispositivos electrónicos y aplicaciones que permitieran reducir la velocidad con el fin de facilitar la transcripción detallada de los fragmentos seleccionados. Después de la transcripción, se realizó la organización de los datos obtenidos. Para este fin se usó un formato de análisis propuesto por David Baker en su libro *The Jazz Style Of Charlie Parker* (1978). Es necesario aclarar que el uso de esta tabla no es exacto, se toma como punto de partida seleccionando los aspectos importantes para el desarrollo de este trabajo.

Los datos obtenidos durante el análisis, a partir de la transcripción de fragmentos seleccionados a criterio de quien realiza este trabajo, escogidos por su sonoridad característica, timbre, ritmos, elementos melódicos o escalas usadas durante la improvisación, recordando que el objetivo del trabajo no son las transcripciones de los solos sino el material melódico utilizado por el violinista, y, a partir de estos, diseñar estudios para la improvisación en el violín.

En la música, a la hora de realizar la interpretación de cualquier pieza musical, sin importar su género o estilo, sea clásico, jazz o folklor, resulta muy importante conocer aspectos de la historia

y del contexto en el que fue escrito, para, de esta manera, obtener una interpretación más cercana a la idea del compositor, y adquirir elementos extra musicales a la hora de la improvisación si es el caso. Por esto, procederemos a realizar una pequeña descripción de cada pieza seleccionada para este trabajo.

La primera de las grabaciones escogidas para las transcripciones fue una grabación realizada por Stephane Grappelli del estándar de jazz llamado *Blue moon* (luna azul) durante una gira realizada en Australia en 1990. Es una canción compuesta en el año 1934, escrita originalmente para la película *Hollywood Party*, pero finalmente no fue usada porque su letra no fue de agrado para los productores. Posteriormente, se usó para la película *Manhattan Melodrama* también de 1934. A partir de ahí la canción gozó de gran éxito, apareciendo en otras siete películas. Se cree que su nombre proviene de la expresión “*Once in a blue moon*” (Una vez en una luna azul), usada para referirse a un acontecimiento que sucede raramente.

ESTILO Y FORMAS DE ANÁLISIS		
Autor: Richard Rodgers y Lorenz Hart		
Título de la composición: Blue Moon		
Líder o solista: Stéphane Grappelli		
Instrumento solista: Violín		
Tempo:		
		
Tonalidad:		
	D Mayor	
Armonía predominante:		
	ii – V	
EFECTOS DRAMÁTICOS E INTERPRETATIVOS		
Efectos:	Ligadura X	Trino
	Apoyatura	Staccato
	Glisando X	Otros:
Tesitura:		
Patrones recurrentes:	Patrones rítmicos	Patrones melódicos
		

Blue Moon

Swing! ♩ = ♩³♩

Violín

0:36

Dm7 A7 DMaj7 Bm7

4 Em7 A7 F#m7 Bm7 Em7 A7 F#m7 Bm7

8 Em7 A7 C13 B13 Bb13 A7

11 DMaj7 Bm7 F#m7 F7 Em7 A7

14 F#m7 Bm7 C13 B13 Bb13 A7

17 DMaj7 DMaj7 Em7 A7

Ilustración 1. Transcripción Blue moon pag. 1.

2 Blue Moon

20 DMaj7 Em7 A7 DMaj7

23 Gm7 C7 FMaj7 Em7

26 A7 DMaj7 Bm7 Em7 A7 F#m7 Bm7

30 Em7 A7 F#m7 B7 Em7 A7

33 Dm7 A7

37

1:13

Ilustración 2. Transcripción Blue moon pa. 2.

Blue Moon

3

41 C13 B13 B♭13 A7 DMaj7 DMaj7

2:35 2:39

45

49 DMaj7 Bm7 Em7 A7 A7

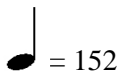

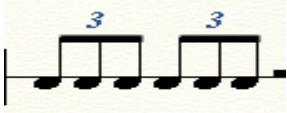

2:59

52 DMaj7

Detailed description: The image shows a musical score for the song 'Blue Moon' on page 3. It consists of four staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff (measures 41-48) contains notes and rests. Above the staff are chord symbols: C13, B13, B♭13, A7, DMaj7, and DMaj7. Time markers '2:35' and '2:39' are placed below the first and last notes of this staff. The second staff (measures 45-48) is an empty staff with four measures of rests. The third staff (measures 49-51) contains notes and rests. Above the staff are chord symbols: DMaj7, Bm7, Em7, A7, and A7. A time marker '2:59' is placed below the first note of this staff. The fourth staff (measures 52-53) contains notes and rests. Above the staff is the chord symbol DMaj7.

Ilustración 3. Transcripción Blue moon pag. 3.

Django, una canción compuesta por Jhon Lewis en 1954 en homenaje al guitarrista gitano Django Reinhardt a causa de la gran admiración que sentía el compositor por el guitarrista, volviéndose una pieza emblemática del *Modern Jazz Quartet*, agrupación donde el compositor de esta canción juega como pianista y director musical.

ESTILO Y FORMAS DE ANÁLISIS		
Autor: John Lewis		
Título de la composición: Django		
Líder o solista: Stéphane Grappelli		
Instrumento solista: Violín		
Tempo:		
Tonalidad:	E menor	
Armonía predominante:	V – V	
EFECTOS DRAMÁTICOS E INTERPRETATIVOS		
Efectos:	Ligadura X	Trino
	Apoyatura	Staccato
	Glisando X	Otros:
Tesitura:		
Patrones recurrentes:	Patrones rítmicos	Patrones melódicos
		

Django

Swing! ♩ = ♩³ ♩₃
♩ = 152

Violín

0:50

Em7 C°7 F#°7 B7

4 E7 A7 D7 G7 C7 1:00

7

11 E7(b9,b13) E9(b13) 1:14

13 E7(b9,b13) E7(b9,11,b13)

15 E7(b9,b13) E7(b9,b13) Em7 Em7/D

18 Bm7 E7 Am7 F#°7

Ilustración 4. Transcripción Django pag. 1.

2 Django

20 B[°]7 E7 A7 D7 G7 C7

23 F7 F7

1:40

27

31 G7 C7 B7 B7

1:55 2:00 F7

35

2:35

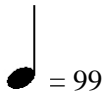

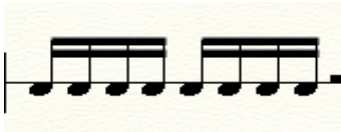
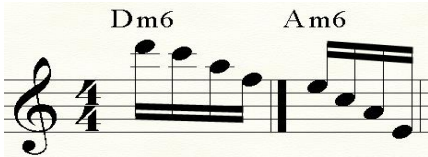
40 C7 C7 F7

43 F7 C7

2:43

Ilustración 5. Transcripción Django pag. 2.

Minor swing es un estándar de jazz escrito por Django Reinhardt y Stéphane Grappelli en 1937, consideradas como una de las canciones más características de Reinhardt y una de las más usadas en el mundo del cine. Grabada por primera vez el 25 de noviembre de 1937.

ESTILO Y FORMAS DE ANÁLISIS		
Autor: Django Reinhardt y Stéphane Grappelli		
Título de la composición: Minor swing		
Líder o solista: Stéphane Grappelli		
Instrumento solista: Violín		
Tempo:		
Tonalidad:	A menor	
Armonía predominante:	i – iv – V	
EFECTOS DRAMÁTICOS E INTERPRETATIVOS		
Efectos:	Ligadura X	Trino
	Apoyatura X	Staccato
	Glisando X	Otros:
Tesitura:		
Patrones recurrentes:	Patrones rítmicos	Patrones melódicos
		

Minor swing 1937

Swing! ♩ = ♩³ ♩

Violin

3

5

8

10

12

E7 Am6

Dm6 E7

Am6 Dm6 Am6

E7 Am6

Am6 Dm7

E7 Am6

Ilustración 6. Transcripción Minor swing pag. 1.

2 Minor swing

14 Dm6 Am6

16 E7 Am6

18 Am6 Dm6

20 E7 Am6

22 Dm6 Am6

24 E7 Am6

Ilustración 7. Transcripción Minor swing pag. 2.

Minor swing

3

26 Am6 Dm6

28 E7 Am6

30 Dm6 Am6 3

32 E7 Am6



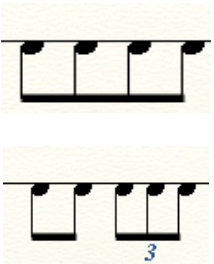
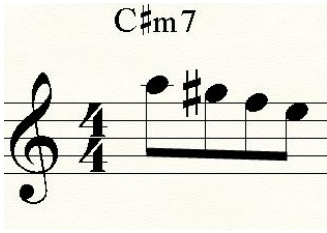
34 Am6 Dm6 E7

37 Am6 Am6 Dm6 E7

41 Am6

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Minor swing' on page 3. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of seven staves of music, numbered 26 through 41. The first staff (measures 26-27) features a melodic line with eighth notes and a triplet, with chords Am6 and Dm6. The second staff (measures 28-29) continues the melodic line with eighth notes and a triplet, with chords E7 and Am6. The third staff (measures 30-31) features a melodic line with eighth notes and a triplet, with chords Dm6 and Am6. The fourth staff (measures 32-33) continues the melodic line with eighth notes and a triplet, with chords E7 and Am6. The fifth staff (measures 34-35) features a melodic line with eighth notes and a triplet, with chords Am6, Dm6, and E7. The sixth staff (measures 36-37) continues the melodic line with eighth notes and a triplet, with chords Am6, Am6, Dm6, and E7. The seventh staff (measures 38-41) features a melodic line with eighth notes and a triplet, with chord Am6.

Ilustración 8. Transcripción Minor swing pag. 3.

ESTILO Y FORMAS DE ANÁLISIS		
Autor: Django Reinhardt		
Título de la composición: Swing 42		
Líder o solista: Stéphane Grappelli		
Instrumento solista: Violín		
Tempo:		
Tonalidad:	C Mayor	
Armonía predominante:	I – vi – ii – V	
EFECTOS DRAMÁTICOS E INTERPRETATIVOS		
Efectos:	Ligadura X	Trino X
	Apoyatura	Staccato
	Glisando	Otros:
Tesitura:		
Patrones recurrentes:	Patrones rítmicos	Patrones melódicos
		

Swing 42

Swing! $\text{♩} = \text{♩}^{\text{3}}$

Violin

$E^{\flat}7$ Dm $D^{\flat}7$ C

0:48 0:50

5

12 $C^{Maj}7$ $A^{m}7$ $F^{\#}m7$ $B7$ $E^{Maj}7$ $C^{\#}m7$

0:58

15 $F^{\#}m7$ $B7$ $E^{Maj}7$ $C^{\#}m7$ $F^{\#}m7$ $B7$

18 $E^{Maj}7$ $C^{\#}m7$ $F^{\#}m7$ $B7$ $E^{Maj}7$ $A7$ Dm
tr

1:06

22

2 Swing 42

28 Dm7 G7 CMaj7 Am7 Dm7 G7

1:26

31 CMaj7 Am7 F#m7 B7 EMaj7 C#m7

34 F#m7 B7 EMaj7 C#m7 F#m7 B7

37 EMaj7

1:36

42 CMaj7 Am7 Dm7 G7 Em7 Am7

2:23

45 Dm7 G7 EMaj7 B7sus4

Ilustración 10. Transcripción Swing 42 pag. 2.

Swing 42 3

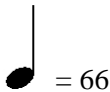



48 EMaj7 B7sus4 EMaj7

51 B7sus4 Em7

2:37

Ilustración 11. Transcripción Swing 42 pag. 3.

Wish you were here (ojalá estuvieras aquí), canción de la banda de rock británica Pink Floyd lanzada en el álbum homónimo en 1975. Está inspirada en el sentimiento de nostalgia por la ausencia de un amigo, dedicada a Syd Barret, antiguo miembro de la banda, que dejó la misma por problemas derivados de su consumo de drogas.

ESTILO Y FORMAS DE ANÁLISIS		
Autor: Pink Floyd		
Título de la composición: Wish You Were Here		
Líder o solista: Stéphane Grappelli		
Instrumento solista: Violín		
Tempo:		
Tonalidad:	E menor	
Armonía predominante:	i – III – i – IV	
EFECTOS DRAMÁTICOS E INTERPRETATIVOS		
Efectos:	Ligadura X	Trino X
	Apoyatura X	Staccato
	Glisando X	Otros: Armónico
Tesitura:		
Patrones recurrentes:	Patrones rítmicos 	Patrones melódicos 

Wish You Were Here

Violín

Em7 G Em7

3:06

G Em7 A7 (4)

Em7 A7(4) G

3:40

G Em7

4:10

G Em7

G

The image shows a musical score for Violin in G major, 4/4 time. It consists of six staves of music. The first staff starts at measure 1 and ends at measure 3, with a time signature of 3:06. The second staff starts at measure 4 and ends at measure 6. The third staff starts at measure 7 and ends at measure 9, with a time signature of 3:40. The fourth staff starts at measure 10 and ends at measure 11, with a time signature of 4:10. The fifth staff starts at measure 12 and ends at measure 13. The sixth staff starts at measure 14 and ends at measure 15. Chord symbols are placed above the staves: Em7, G, Em7, G, Em7, A7 (4), Em7, A7(4), G, G, Em7, and G. There are also measure numbers 4, 7, 10, 12, and 14. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, half notes, and triplets.

Ilustración 12. Transcripción Wish you Were here pag. 1.

2 Wish You Were Here

15 Em7 A7(4) Em7

18 A7(4) G G

21 Em7 G Em7

24 G Em7

26 A7(4) Em7

28 A7(4)

5:20

Ilustración 13. Transcripción Wish you Were here pag. 2.

Fase 3

Esta parte del documento consiste en la realización del análisis musical de las improvisaciones seleccionadas y transcritas. Para esto, se tuvo en cuenta aspectos relacionados con las progresiones armónicas recurrentes durante las improvisaciones, que, a pesar de no formar parte de las improvisaciones del violinista, se tomaron como elementos esenciales durante el diseño de los estudios. Las progresiones armónicas corresponden a las grandes dimensiones de la obra según Jean LaRue. Además, y como el elemento más importante perteneciente a las pequeñas dimensiones según el mismo autor, se analizó la melodía a partir de la clasificación melódica propuesta por Enric Herrera en su libro *“Teoría musical y armonía moderna Vol. I”* (1990), donde realiza una clasificación de la melodía en notas principales, notas del acorde; y notas secundarias, notas que no forman parte del acorde cifrado, y se mueven hacia una nota principal por grado conjunto.

IV. Análisis Musical

Antes de iniciar el análisis musical, se aclara que, el programa de notación empleado para la transcripción de las improvisaciones a partituras sólo permitía un tipo de cifrado (escritura de acordes), el americano, donde cada una de las primeras siete letras del alfabeto representan una nota musical. Para evitar confusiones entre el acorde cifrado en la partitura y el escrito en el documento, a continuación, se hace una explicación:

- | | | |
|------------|---|--|
| - A = La. | - (X)7 = Acorde mayor con séptima menor. | - (X)m6 o (X)-6 = Acorde menor con sexta agregada. |
| - B = Si. | | |
| - C = Do. | - (X)m7 = Acorde menor con séptima menor. | |
| - D = Re. | | - (X)°7 = Acorde disminuido con séptima menor. |
| - E = Mi. | También (X)-7. | |
| - F = Fa. | - (X)Maj7 = Acorde mayor con séptima mayor. | |
| - G = Sol. | | |

Progresión Armónica

Antes de iniciar el análisis melódico realizado a las improvisaciones de Stéphane Grappelli, es pertinente realizar una aproximación a los conceptos de armonía y progresión armónica como parte importante durante la improvisación, ya que nos determinan las notas que serán usadas para tal fin.

Así pues, para el desarrollo de este documento se entenderá la armonía como “el estudio de los sonidos simultáneos” (Herrera, 1990, p. 35), es decir, el estudio de los acordes y la progresión armónica como una sucesión de acordes con una función determinada.

Conviene subrayar que el objetivo principal no está dirigido al manejo armónico, sino a la construcción de melodías sobre este, únicamente mencionaremos las progresiones más usadas durante las improvisaciones del violinista.

Así pues, a lo largo de las obras revisadas encontramos las siguientes relaciones de acordes, que se presentan de manera recurrente y, serán consideradas durante la realización de los estudios, ya que estas progresiones armónicas son usadas no sólo en el jazz, sino en la mayoría de los estilos y géneros musicales del mundo. Estas progresiones son:

Relación II – V7, de uso frecuente donde la duración del acorde V7 en un compás es dividida a la mitad por esta relación, tomando el II-7 la primera mitad de la duración del V7 y éste la segunda mitad.

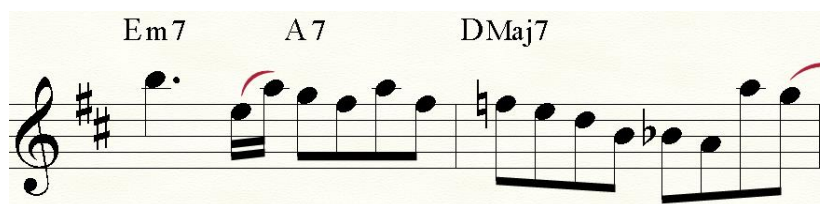


Ilustración 14. Ejemplo 1: Progresión armónica Blue moon, compases 21 y 22.



Ilustración 15. Ejemplo 2: Progresión armónica Swing 42, compases 13 y 14.

Durante esta relación II – V7, es común el uso del sustituto tritonal como reemplazo del acorde de dominante, creando una progresión II – IIb7.



Notas principales

Se denomina notas principales a las notas del acorde cifrado de larga duración, generalmente ubicadas en tiempos fuertes. Serán analizadas con el número que indica la distancia interválica con la fundamental del acorde del momento (1, 3, 5, 7, 9, 13, según sea el caso). Además, aquellas notas de larga duración que no son del acorde deben ser tensiones, y serán cifradas con una “T” seguida de un número que representa el intervalo con la fundamental (Tb9, T9, T#9, T11, T#11, Tb13, T13, en el caso del intervalo de cuarta, también se cifrará como sus4 de acuerdo con el acorde sobre el que se encuentra).

A lo largo de las improvisaciones, notamos un gran uso de las notas principales del acorde cifrado en la construcción de la melodía, haciendo especial énfasis en el uso de arpeggios a partir cualquier nota del acorde.

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of two sharps (D major). The progression is Em7, A7, and DMaj7. The melody is written in eighth notes with slurs and triplets. Fingering numbers are written below the notes: 3, 5, 7, 9, 1, 7, 5, 7, T9, T11, 3, T9, 5, 7, T9, T11, 3, T9, 1, 3, 5, 7.

Ilustración 19. Ejemplo 1: Análisis melódico *Blue moon*, compases 19 y 20.

En el ejemplo número 1 tomado de *Blue moon*, podemos ver cómo, sobre una progresión de II – V en tonalidad de Re mayor, Grappelli utiliza los arpeggios de estos dos acordes desde la tercera en el caso de Mi menor, pasa por la quinta, séptima, y la novena como tensión, adornando la melodía, luego baja por grado conjunto hasta la séptima, pero esta vez, en lugar de empezar el arpeggio de La mayor como dominante desde la tercera, prefiere hacerlo desde su quinto grado, lo que lleva la melodía por intervalos de terceras ascendentes hasta las tensiones novena y oncenava del acorde, y baja nuevamente por grado conjunto, hasta la quinta de la tónica Remaj7, donde, realiza

el mismo movimiento melódico a modo de secuencia para finalizar con un arpeggio ascendente desde la fundamental de hasta la séptima mayor.

Ilustración 20. Ejemplo 2: Análisis melódico Django, compases 4 al 6.

En el ejemplo 2 tomado de Django, observamos el mismo movimiento melódico, sólo que esta vez sobre una progresión de dominantes en tonalidad de Mi menor, y, en esta ocasión inicia cada arpeggio desde la tercera hasta la novena o novena bemol. Aquí presenta la fundamental del acorde como nota de paso diatónica (ver capítulo notas de paso), es decir, que pertenece a la tonalidad del momento, entre la novena y la séptima del acorde, para finalizar con un arpeggio ascendente de Do mayor con séptima menor hasta su novena.

Ilustración 21. Ejemplo 3: Análisis melódico Minor swing, compases 2 y 3.

En este último ejemplo, tomado de *Minor swing* en La menor, vemos que el violinista ahora en ritmo de semicorcheas juega con el arpeggio de tónica donde empieza desde la tercera del acorde, descendiendo hasta la tónica y sube hasta la octava, para nuevamente descender, esta vez usa una nota de paso entre la tercera y la fundamental del acorde, motivo que repite al final del compás, para finalizar en la tónica del cuarto grado de la tonalidad, Re menor, mediante un salto de cuarta entre fundamentales.

(FaMaj7), aunque también puede ser interpretado como una anticipación de la fundamental (ver capítulo anticipaciones).

En el siguiente ejemplo sacado de *Minor swing*, observamos el ejemplo de las notas de paso cromáticas (c) entre la fundamental del acorde de Re menor y su sexta agregada, que forma parte del acorde cifrado, en este caso utiliza como notas de paso cromáticas la séptima mayor (Do#) y la séptima menor (Do).

Ilustración 23. Ejemplo 5: Análisis melódico *Minor swing*, compases 14 y 15.

En este caso vemos que en el acorde de La menor el violinista utiliza la nota Si, la novena del acorde, que, aunque se encuentra a medio tono de la tercera de este, no es una nota de paso cromática ya que esta es diatónica al acorde y a la tonalidad, además, está a la distancia de un tono de la fundamental, y las notas de paso cromáticas se mueven por medio todo entre la nota que parte y la nota objetivo.

➤ Bordaduras (br):

Las bordaduras, son notas de aproximación, que van de una nota del acorde a la misma nota del acorde, por grado conjunto diatónico.

Ilustración 24. Ejemplo 6: Análisis melódico *Swing 42*, compases 34 y 35.

Ilustración 25. Ejemplo 7: Análisis melódico Django, compases 15 al 17.

En el ejemplo 6, se observa la bordadura producida sobre la fundamental del acorde de Fa# menor; y en el acorde de Mi como dominante, ejemplo 7, usando el quinto grado del acorde como bordadura de la trecena bemol. Ejemplos tomados de *Swing 42* y *Django* respectivamente.

➤ **Notas no preparadas (NP):**

Se llama nota no preparada o nota de aproximación, a la nota que va por grado conjunto diatónico o cromático a una nota del acorde y está precedida de salto o silencio. Para diferenciar estas de las notas de paso serán utilizadas las letras mayúsculas.

Ilustración 26. Ejemplo 8: Análisis melódico *Swing 42*, compases 42 y 43.

En este ejemplo sacado de *Swing 42*, observamos un inicio de frase acéfalo (ver capítulo motivos), aquí utiliza una nota no preparada sobre un acorde de Do mayor con séptima mayor, seguido del mismo motivo en un acorde de La menor y, también presente en el acorde de Sol, donde usa la nota La, como nota de aproximación a la fundamental.

Ilustración 27. Ejemplo 9: Análisis melódico Minor Swing, compases 1 y 2.

En el ejemplo 9, vemos casos de notas no preparadas cromáticas, una ascendente producida entre el Re sostenido y la fundamental del acorde, y la otra sucede inmediatamente después utilizando el mismo Re sostenido una octava más arriba, pero de manera descendente hacia la séptima del acorde, también en un motivo acéfalo, así, Grappelli, da inicio a su improvisación sobre el tema *Minor swing*.

➤ **Notas de anticipación (ant):**

Este tipo de notas secundarias consiste en adelantar una corchea el ataque de una nota principal, que debería estar en tiempo fuerte. Se produce entre dos acordes distintos.

Ilustración 28. Ejemplo 10: Análisis melódico Django, compases 31 y 32.

En este caso se puede observar la anticipación producida de la tónica del acorde siguiente sobre un acorde de dominante.

Ilustración 29. Ejemplo 11: Análisis melódico Minor swing, compases 22 y 23.

En el ejemplo 11, observamos un tipo de anticipación sobre la tercera del acorde de La menor con sexta sobre Re menor con sexta, aunque esta nota puede ser la séptima del acorde de Re, donde se produce la anticipación, no se analiza de esta manera ya que no se encuentra dentro del acorde cifrado.

➤ **Suspensiones (sus):**

Se llaman suspensiones a aquellas notas, que, a diferencia de las anticipaciones, mantienen su duración hasta la primera corchea del acorde siguiente, produciendo un retardo en el desarrollo de la melodía y generando tensión en el acorde siguiente.

Ilustración 30. Ejemplo 12: Análisis melódico *Wish you were here*, compases 1 y 2.

En este caso encontramos una suspensión de la fundamental del acorde de Mi sobre el acorde de Sol, en un ejemplo tomado de la improvisación realizada en *Wish you were here*.

Ilustración 31. Ejemplo 13: Análisis melódico *Django*, compases 1 y 2.

En el ejemplo 13, vemos la suspensión producida entre el Re, séptima del acorde de Mi menor, mantenida hasta la primera negra del acorde de Do[°]7, lo que produce una tensión de novena sobre este.

Ilustración 32. Ejemplo 14: Análisis melódico Django, compases 21 y 22.

En este ejemplo tomado de Django, encontramos en este caso la nota Re, que no es ni suspensión ni anticipación entre los acordes de Re mayor con séptima de dominante y Sol mayor con séptima de dominante, ya que es una nota común entre los dos acordes.

Motivos

Los motivos según Enric Herrera son la parte más importante de la frase y deben crear en el oyente la sensación de algo definitivo y preciso (1990), que será determinado por un factor rítmico, melódico, o por una escala particular. Estos se clasifican en:

➤ Anacrúsico:

Cuando las notas que lo componen empiezan antes del inicio de la frase, generalmente sobre la segunda mitad del compás anterior.

Ilustración 33. Ejemplo 1: Motivos Minor swing, compases 1 y 2.

En este primer ejemplo de motivos, tomado de *Minor swing*, vemos un motivo anacrúsico que inicia en la segunda semicorchea del tercer pulso del compás anterior.

➤ **Tético:**

Este se produce cuando la melodía empieza en el primer tiempo del inicio de frase.



Ilustración 34. Ejemplo 2: Motivos *Blue moon*, compases 1 y 2.

Aquí vemos el inicio tético de la melodía improvisada sobre el tema de *Blue moon*, donde Grappelli inicia de esta manera con un arpeggio ascendente sobre Re menor, seguido del arpeggio descendente de La7, teniendo en cuenta que el tema está en tonalidad de Re mayor, decide iniciarlo con un arpeggio de Re menor.

➤ **Acéfalo:**

Este motivo como su nombre lo indica se refiere a los inicios en silencio de la melodía sobre el primer pulso del compás. No confundir con motivos anacrúsicos.

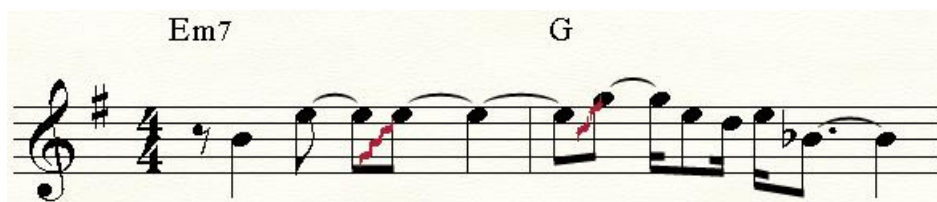


Ilustración 35. Ejemplo 3: Motivos *Wish you were here*, compases 1 y 2.

En el ejemplo 3 tomado del solo del tema *Wish you were here*, presentamos un inicio de la melodía acéfalo, ya que esta inicia a partir de la segunda corchea del primer tiempo del compás.

Finales

Este capítulo se refiere a la forma en que Grappelli finaliza sus improvisaciones, en este caso pondremos dos ejemplos, de *Minor swing* y *Blue moon* respectivamente:



Ilustración 36. Ejemplo 1: Finales *Minor swing*, compás 41.

En este primer ejemplo vemos como el violinista al finalizar, empieza con un motivo acéfalo sobre la quinta del acorde, realiza un bordado cromático inferior, para posteriormente realizar una escala cromática ascendente hasta la tónica, pasando por su sexta agregada y su séptima.



Ilustración 37. Ejemplo 2: Finales *Blue moon*, compases 49 al 52.

Este segundo ejemplo de finales nos muestra un final tético, ya que empieza en el primer pulso del compás, usa un motivo conformado por dos grados conjuntos ascendentes y un salto de tercera descendente a modo de secuencia durante dos compases completos; en la segunda mitad del tercer compás, inicia una escala ascendente desde el La de la segunda corchea del segundo tiempo, para finalizarla en la siguiente octava luego de usar notas de paso cromática entre el Sol y el La final, terminando con una anticipación rítmica de corchea.

Variación ritmo-melódica

El último elemento de análisis de las improvisaciones de Stéphane Grappelli en este documento, consiste en uno de los primeros pasos hacia la construcción de una melodía improvisada, la variación ritmo-melódica, que consiste, como su nombre lo indica, a partir de una melodía establecida, realizar variaciones a nivel rítmico mediante aumentaciones o disminuciones, lo cual consiste en aumentar o disminuir la duración de las figuras rítmicas dentro la melodía, o, adicionar notas, ya sean primarias o secundarias dentro de esta. Para este tema, presentaremos un ejemplo realizado por Stéphane Grappelli sobre la segunda parte del tema de *Swing 42*, comparado con la melodía original.

Illustración 38 shows the original melody of 'Tema B Swing 42' in G major. The notation consists of two staves. The first staff contains the first four measures, and the second staff contains the next four measures. The melody is primarily composed of eighth and quarter notes. Above the notes, the following chords are indicated: E, C#7, F#7, B7, E, C#7, F#7, B7, E, C#7, F#7, B7, D-7, G7. Red curved lines are drawn under the notes in the first two measures of each staff, highlighting the original rhythmic patterns.

Ilustración 38. Tema B Swing 42, Django fakebook 2008.

Illustración 39 shows Stéphane Grappelli's improvisation on 'Tema B Swing 42' from measures 10 to 17. The notation consists of two staves. The first staff contains measures 10 through 14, and the second staff contains measures 14 through 17. The melody is primarily composed of eighth and quarter notes. Above the notes, the following chords are indicated: EMaj7, C#m7, F#m7, B7, EMaj7, C#m7, F#m7, B7, EMaj7, A7, Dm. Red curved lines are drawn under the notes in the first two measures of each staff, highlighting the original rhythmic patterns.

Ilustración 39. Tema B Swing 42, improvisación de Stéphane Grappelli, compases 10 al 17.

En la primera imagen vemos la presentación del tema B de *Swing 42* como está escrito, y en la segunda imagen vemos como Grappelli usa notas de aproximación, bordados y anticipaciones, recrea esta melodía dándole su toque personal, además de la variación rítmica y melódica que realiza al final del tema, que originalmente utiliza Mi en ritmo de dos corcheas, silencio de corchea y corchea, seguido de un salto a la fundamental de La7 y desciende de forma cromática al cuarto grado del siguiente acorde mediante una anticipación; mientras Grappelli presenta el mismo Mi pero en ritmo de blanca, usa un bordado cromático inferior, mantiene el mismo Mi como quinto grado de La7, para finalizar con un salto al cuarto grado del siguiente acorde, cayendo en un motivo tético sobre el siguiente compás.

V. Propuesta de estudios para la improvisación en el violín

Con el fin de aplicar los elementos encontrados durante el análisis de los fragmentos de improvisaciones realizadas por el violinista Stéphane Grappelli, se realiza a partir de estos una propuesta de estudios como aproximación a la improvisación en el violín para ser usados por el violinista en formación con el fin de ampliar su repertorio y sus posibilidades de interpretación en el instrumento. Para esto, se propone una serie de estudios divididos en tres etapas o secciones, correspondientes a tres principios del desarrollo cognoscitivo (asimilación, acomodación y equilibrio) planteados por el epistemólogo, psicólogo y biólogo suizo Jean Piaget en su teoría del desarrollo cognitivo.

El primer principio, y sobre el cual estará enfocada la primera sección de los estudios para la improvisación, es la asimilación, que consiste en la incorporación de objetos o información dentro de esquemas de comportamiento o patrones de acción, de los cuales, en este caso, el futuro improvisador tomará durante la construcción de un solo o improvisación. Esta primera parte, llamada “Estudios melódicos”, está enfocada en la repetición de motivos ritmo-melódicos sobre enlaces armónicos extraídos de las transcripciones realizadas, transportados a las doce tonalidades, donde convergen algunos elementos observados en el desarrollo melódico de las improvisaciones de Grappelli.

El segundo principio es la acomodación, enfocado en el proceso de aplicar en un contexto determinado los esquemas aprendidos en el primer principio, es decir, durante la asimilación. En otras palabras, en esta parte se darán unas pautas para crear una melodía sobre una progresión establecida, donde el improvisador tendrá la posibilidad de usar los elementos aprendidos según las indicaciones. A esto lo llamaremos “improvisación guiada”.

Por último, el tercer principio corresponde al equilibrio, llamado “improvisación”, éste se refiere al balance entre asimilación y acomodación, es aquí, donde convergen los elementos previamente aprendidos, aplicando improvisación espontánea sobre una progresión armónica, sin indicaciones establecidas, donde intervienen el intelecto, las emociones y el gusto durante la creación de un solo improvisado.

Estudios

El estudio es una pieza musical de corta duración para instrumento solista pensada con fines pedagógicos para practicar y perfeccionar dificultades técnicas específicas de un instrumento determinado basado en un solo motivo musical. Entre estos podemos encontrar dos tipos: los estudios de práctica privada o de práctica individual, como los que se presentarán a continuación, realizados a partir del análisis de las improvisaciones de Stéphane Grappelli cuyo objetivo es brindar elementos para la improvisación en el violín y los estudios de concierto, entre estos encontramos los 24 estudios y caprichos op. 35 publicados por Jakob Dont en 1849 y las 75 melodías y estudios progresivos para violín op. 36 publicado en tres libros por Jacques Féréol Mazas en 1898, que buscan desarrollar destrezas técnicas en el violín al mismo tiempo que presentan un gran nivel desarrollo musical interpretativo.

Recomendaciones para un buen resultado

Para la práctica de los siguientes estudios es necesario que el violinista tenga conocimiento de las escalas mayores y menores en las doce tonalidades, escalas pentatónicas, blues mayores y menores, hasta la tercera posición del instrumento, además de conocimientos previos respecto a la técnica del instrumento como su postura corporal y manejo del arco. Para el estudio de las escalas puede acudir a libros como el sistema de escalas de Carl Flesch, ejercicios sobre escalas y arpeggios de Ivan Galamian además del libro de escalas musicales de Alfredo Enrique Ardila y Maribel Becerra Sierra publicado en 2015 que incluye escalas musicales de todo el mundo.

A la hora de abordar los estudios de improvisación es necesario tener en cuenta los elementos que se están trabajando, evitar repetirlos de manera mecánica sin detenerse a pensar qué está pasando en cada uno de ellos, además, de manera general, en cada una de las secciones se recomienda el uso del metrónomo, iniciando a una velocidad lenta, cómoda y, aumentarla progresivamente de manera que permita realizar cada movimiento de forma consciente.

En el caso de las secciones dos y tres, se puede iniciar escribiendo la melodía a interpretar, esto mientras se interiorizan cada uno de los elementos. El objetivo es llegar a la creación espontánea.

Al momento de abordar los estudios se recomienda estudiarlos primero con metrónomo y luego sobre el audio correspondiente a cada estudio propuesto como apoyo armónico anexados a este documento.

En cuanto al manejo del arco, con el fin de obtener mejores resultados se pueden tocar cada estudio en distintas zonas del arco (talón, mitad, punta, mitad superior, mitad inferior y todo el arco), combinando distintas articulaciones al gusto. El objetivo es sentirse libre de proponer nuevas formas de tocar cada estudio. Libre pero consciente.

Estudios melódicos

En los estudios presentados en esta etapa encontramos dos partes, la primera sobre enlaces armónicos haciendo uso del arpeggio de cada acorde cifrado con séptima, sobre una progresión de segundo y quinto grado de la tonalidad (II-V) común en distintos géneros y estilos musicales, y la segunda parte se basa en el trabajo de adornos a la melodía, según los encontrados durante el análisis de Grappelli (notas de paso, bordaduras, notas no preparadas, anticipaciones y suspensiones) usando motivos de tipo tético, acéfalo y anacrúsico. Además, todos los estudios están escritos en tonalidad de Sol mayor, una de las primeras tonalidades en las que se aborda la enseñanza del violín, esto con el fin de iniciar con un grado de dificultad bajo e irlo aumentando mediante la transposición a los doce tonos, iniciando a una octava y una vez dominado hacerlo a dos octavas de acuerdo con el nivel, pasando por la primera, segunda y tercera posición.

Para mejores resultados, al final de esta etapa se propone una serie de variaciones de arco como complemento a los estudios melódicos, las cuales brindarán más posibilidades de frasear en el instrumento. Estos patrones se pueden abordar directamente sobre cada estudio, o sobre las escalas como calentamiento, para generar una mayor apropiación y obtener mejores resultados al momento de usarlos sobre una melodía.

Durante la ejecución de los estudios de enlaces armónicos, se recomienda realizarlos sobre los audios propuestos, siempre conciente de la progresión armónica. El objetivo es sentir el cambio de armónico mediante el uso del arpeggio.

Todos los estudios están presentados sin indicaciones de arco o digitaciones, pero se hace necesario que el estudiante pruebe tocar cada uno en distintas partes del arco y distintas digitaciones de manera libre. Es como el dibujo en blanco en espera de ser pintado al gusto, donde la partitura es el dibujo y las arcadas y digitaciones son los colores.

Opcional swing! $\text{♩} = \text{♩}^{\flat}$

Estudios melódicos

Enlaces armónicos de acordes con séptima

Jhon Echeverry Díaz

Violín

1 C#m7(b5) F#7 Bm7 B>7 Am7 D7 Gmaj7

2 C#m7(b5) F#7 Bm7 B>7 Am7 D7 Gmaj7

3 C#m7(b5) F#7 Bm7 B>7 Am7 D7 Gmaj7

4 C#m7(b5) F#7 Bm7 B>7 Am7 D7 Gmaj7

5 C#m7(b5) F#7 Bm7 B>7 Am7 D7 Gmaj7

6 C#m7(b5) F#7 Bm7 B>7 Am7 D7 Gmaj7

7 C#m7(b5) F#7 Bm7 B>7 Am7 D7 Gmaj7

8 C#m7(b5) F#7 Bm7 B>7 Am7 D7 Gmaj7

9 C#m7(b5) F#7 Bm7 B>7 Am7 D7 Gmaj7

Ilustración 40. Estudios melódicos, enlaces armónicos pag. 1.

2 Estudios melódicos

10 C#m7(b5) F#7 Bm7 Bb7 Am7 D7 Gmaj7

11 C#m7(b5) F#7 Bm7 Bb7 Am7 D7 Gmaj7

12 C#m7(b5) F#7 Bm7 Bb7 Am7 D7 Gmaj7

13 C#m7(b5) F#7 Bm7 Bb7 Am7 D7 Gmaj7

14 C#m7(b5) F#7 Bm7 Bb7 Am7 D7 Gmaj7

15 C#m7(b5) F#7 Bm7 Bb7 Am7 D7 Gmaj7

Ilustración 41. Estudios melódicos, enlaces armónicos pag. 2.

La segunda parte de los estudios melódicos está basada en el manejo de adornos a la melodía observados durante el análisis realizado a las improvisaciones de Grappelli como se mencionó anteriormente. Estos adornos están pensados de forma acumulativa, así:

- Estudios 1- 10: notas de paso.
- Estudios 11 – 15: notas de paso + bordaduras.
- Estudios 16 – 25: notas de paso + bordaduras + notas no preparadas.
- Estudios 26 – 35: notas de paso + bordaduras + notas no preparadas + anticipaciones + suspensiones.

Opcional swing! $\text{♩} = \text{♩}^{\text{♩}}$

Estudios melódicos

Jhon Echeverry Díaz

Violín

1 C#m7(b5) F#7 Bm7 B>7 Am7 D7 Gmaj7

2 C#m7(b5) F#7 Bm7 B>7 Am7 D7 Gmaj7

3 C#m7(b5) F#7 Bm7 B>7 Am7 D7 Gmaj7

4 C#m7(b5) F#7 Bm7 B>7 Am7 D7 Gmaj7

5 C#m7(b5) F#7 Bm7 B>7 Am7 D7 Gmaj7

6 C#m7(b5) F#7 Bm7 B>7 Am7 D7 Gmaj7

7 C#m7(b5) F#7 Bm7 B>7 Am7 D7 Gmaj7

8 C#m7(b5) F#7 Bm7 B>7 Am7 D7 Gmaj7

Ilustración 42. Estudios melódicos, notas secundarias pag.1.

2

Estudios melódicos

9 C[♯]m7(b5) F[♯]7 Bm7 B[♭]7 Am7 D7 Gmaj7

10 C[♯]m7(b5) F[♯]7 Bm7 B[♭]7 Am7 D7 Gmaj7

11 C[♯]m7(b5) F[♯]7 Bm7 B[♭]7 Am7 D7 Gmaj7

12 C[♯]m7(b5) F[♯]7 Bm7 B[♭]7 Am7 D7 Gmaj7

13 C[♯]m7(b5) F[♯]7 Bm7 B[♭]7 Am7 D7 Gmaj7

14 C[♯]m7(b5) F[♯]7 Bm7 B[♭]7 Am7 D7 Gmaj7

15 C[♯]m7(b5) F[♯]7 Bm7 B[♭]7 Am7 D7 Gmaj7

16 C[♯]m7(b5) F[♯]7 Bm7 B[♭]7 Am7 D7 Gmaj7

17 C[♯]m7(b5) F[♯]7 Bm7 B[♭]7 Am7 D7 Gmaj7

Ilustración 43. Estudios melódicos, notas secundarias pag. 2.

Estudios melódicos

3

18 C[♯]m7(b5) F[♯]7 Bm7 B[♭]7 Am7 D7 Gmaj7

19 C[♯]m7(b5) F[♯]7 Bm7 B[♭]7 Am7 D7 Gmaj7

20 C[♯]m7(b5) F[♯]7 Bm7 B[♭]7 Am7 D7 Gmaj7

21 C[♯]m7(b5) F[♯]7 Bm7 B[♭]7 Am7 D7 Gmaj7

22 C[♯]m7(b5) F[♯]7 Bm7 B[♭]7 Am7 D7 Gmaj7

23 C[♯]m7(b5) F[♯]7 Bm7 B[♭]7 Am7 D7 Gmaj7

24 C[♯]m7(b5) F[♯]7 Bm7 B[♭]7 Am7 D7 Gmaj7

25 C[♯]m7(b5) F[♯]7 Bm7 B[♭]7 Am7 D7 Gmaj7

26 C[♯]m7(b5) F[♯]7 Bm7 B[♭]7 Am7 D7 Gmaj7

4

Estudios melódicos

27 C#m7(b5) F#7 Bm7 B>7 Am7 D7 Gmaj7

28 C#m7(b5) F#7 Bm7 B>7 Am7 D7 Gmaj7

29 C#m7(b5) F#7 Bm7 B>7 Am7 D7 Gmaj7

30 C#m7(b5) F#7 Bm7 B>7 Am7 D7 Gmaj7

31 C#m7(b5) F#7 Bm7 B>7 Am7 D7 Gmaj7

32 C#m7(b5) F#7 Bm7 B>7 Am7 D7 Gmaj7

33 C#m7(b5) F#7 Bm7 B>7 Am7 D7 Gmaj7

34 C#m7(b5) F#7 Bm7 B>7 Am7 D7 Gmaj7

35 C#m7(b5) F#7 Bm7 B>7 Am7 D7 Gmaj7

Ilustración 45. Estudios melódicos, notas secundarias pag. 4.

Patrones para estudio con variaciones de arco

Jhon Echeverry Diaz

The image displays 26 numbered musical patterns for violin study, arranged in a grid. Each pattern is written on a single staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The patterns are numbered 1 through 26. Each pattern begins with a bowing pattern symbol (V) and a fermata. The patterns include various bowing techniques such as slurs, accents, and triplets.

- Patterns 1-3: Simple eighth-note patterns with slurs and accents.
- Patterns 4-6: Eighth-note patterns with slurs and accents, including a pattern with a fermata on the final note.
- Patterns 7-9: Eighth-note patterns with slurs and accents, including a pattern with a fermata on the final note.
- Patterns 10-12: Eighth-note patterns with slurs and accents, including a pattern with a fermata on the final note.
- Patterns 13-15: Eighth-note patterns with slurs and accents, including a pattern with a fermata on the final note.
- Patterns 16-18: Eighth-note patterns with slurs and accents, including a pattern with a fermata on the final note.
- Patterns 19-21: Eighth-note patterns with slurs and accents, including a pattern with a fermata on the final note.
- Patterns 22-24: Eighth-note patterns with slurs and accents, including a pattern with a fermata on the final note.
- Patterns 25-26: Eighth-note patterns with slurs and accents, including a pattern with a fermata on the final note.

Ilustración 46. Patrones para estudio de arco.

Estudios melódicos

Ejemplo enlaces armónicos de acordes con séptima N°1 transportado

Jhon Echeverry Díaz

Opcional swing! $\text{♩} = \text{♩}^3 \text{̣}$

Violín

Chord progression for measures 1-7: C#m7(b5) F#7 Bm7 Bb7 Am7 D7 Gmaj7

Chord progression for measures 8-14: F#m7(b5) B7 Em7 Eb7 Dm7 G7 Cmaj7

Chord progression for measures 15-21: Bm7(b5) E7 Am7 Ab7 Gm7 C7 Fmaj7

Chord progression for measures 22-28: Em7(b5) A7 Dm7 Db7 Cm7 F7 Bbmaj7

Chord progression for measures 29-35: Am7(b5) D7 Gm7 Gb7 Fm7 Bb7 Ebmaj7

Chord progression for measures 36-42: Dm7(b5) G7 Cm7 B7 Bbm7 Eb7 Abmaj7

Chord progression for measures 43-49: Gm7(b5) C7 Fm7 E7 Ebm7 Ab7 Dbmaj7

Ilustración 47. Ejemplo enlaces armónicos transportado pag. 1.

2

Estudios melódicos

29 Cm7(♭5) F7 B♭m7 A7 A♭m7 D♭7 G♭maj7

33 Fm7(♭5) A♯7 D♯m7 D7 C♯m7 F♯7 Bmaj7

37 A♯m7(♭5) D7 G♯m7 G7 F♯m7 B7 Emaj7

41 D♯m7(♭5) G♯7 C♯m7 C7 Bm7 E7 Amaj7

45 G♯m7(♭5) C♯7 F♯m7 F7 Em7 A7 D7

Ilustración 48. Ejemplo enlaces armónicos transportado pag.2.

Opcional swing! $\text{♩} = \text{♩}^{\text{3}}$

Estudios melódicos

Ejemplo enlaces armónicos con variaciones de arco

Jhon Echeverry Diaz

Violín

The image displays a violin score for a piece titled 'Estudios melódicos'. It consists of ten staves of music, each representing a different variation of the same melodic line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. Above each staff, the harmonic progression is indicated: C#m7(b5), F#7, Bm7, Bb7, Am7, D7, and Gmaj7. The music features a consistent melodic motif that is adapted to different bowing techniques, such as slurs and accents, to create various textures and dynamics. The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The final note of each staff is a whole note G4, which is sustained across the variations.

Ilustración 49. Ejemplo enlaces armónicos con variaciones de arco.

- En las ilustraciones número 47 y 48, se muestra un ejemplo del primer estudio de enlaces armónicos transportado a los 12 tonos y en la ilustración 49 algunas variaciones de arco de las propuestas en la ilustración 46, y algunas combinaciones entre éstas. De esta manera se puede observar una pequeña parte de la infinidad de variaciones que se pueden aplicar a cada uno de los estudios
- Cada estudio se puede iniciar con indicación de arco arriba o abajo.
- La siguiente parte de esta primera etapa consiste en proponer una nueva forma de tocar cada estudio, usando variaciones rítmicas o de arco distintas a las propuestas.

Improvisación guiada

Los estudios presentados en esta etapa consisten en melodías de mayor extensión que las anteriores, construidas sobre progresiones armónicas trabajadas en la etapa anterior y algunas nuevas en distintas métricas y el objetivo es adornar dicha melodía o crear una alterna de acuerdo con la armonía siguiendo las indicaciones dadas, aplicando variaciones de arco, introduciendo motivos sacados de la etapa anterior o realizando cambios de registro (cambios de octava). Cada estudio se presenta sin propuesta de arcaídas, para que el violinista tenga mayor libertad a la hora de proponer variaciones.

Estudio sobre métrica en 2/2**Tonalidad:** Re mayor.**Timbre:** Violín con arco.**Motivos:** Anacrúsico.**Objetivo:** Usar notas de paso, anticipaciones, notas no preparadas, cambios de registro, arpeggios, motivos tomados de la etapa de “estudios melódicos”.

Improvisación guiada

Sobre métrica 2/2

Jhon Echeverry Díaz

Violín

D6 Em7 A7(9) D6

6 D6 Em7 A7(9) D6

10 D6 Em7 A7(9) D6

14 D6 Em7 A7(9) D6

Ilustración 50. Improvisación guiada 1, sobre métrica 2/2.

Las variaciones se pueden aplicar por separado una a una, o combinadas así:

- Notas de paso y arpeggios:

Ilustración 51. Ejemplo 1: Variación 1, improvisación guiada sobre métrica 2/2.

- Anticipaciones, arpeggios y cambios de registro:

Ilustración 52. Ejemplo 2, Variación 2, improvisación guiada sobre métrica 2/2.

- Notas de paso, anticipaciones, cambios de registro, arpeggios y motivos tomados de la primera etapa de estudios:

Ilustración 53. Ejemplo 3: Variación 3, improvisación guiada sobre métrica 2/2.

- Por último, combinado de forma libre proponiendo nuevas variaciones:

Ilustración 54. Ejemplo 4: Variación 4, improvisación guiada sobre métrica 2/2.

Estudio sobre forma blues**Tonalidad:** Fa mayor.**Timbre:** Violín con arco.**Motivos:** Tético.**Objetivo:** Usar suspensiones, notas no preparadas, cambios de registro, arpeggios.

Improvisación guiada

Sobre forma blues

Jhon Echeverry Díaz

Swing! ♩ = ♩³♩

F7 B♭7 F7 F7

Violín

5 B♭7 B♭7 F7 F7

9 C7 B♭7 F7 F

Ilustración 55. Improvisación guiada sobre forma blues.

Estudio sobre métrica 3/4**Tonalidad:** La menor**Timbre:** Violín con arco.**Motivos:** Anacrúsico.**Objetivo:** Usar notas de paso, notas no preparadas, bordados, cambios de registro, arpeggios.

Improvisación guiada

sobre métrica 3/4 Jhon Echeverry Díaz

Opcional swing! $\text{♪} = \text{♪} \text{♪}$

Am7 Am7 Dm7 Dm7

Violín

6 E7 E7 Am7 A7

10 Dm7 Dm7 Am7 Am7

14 E7 B \flat 7 Am7 Am7

Ilustración 56. Improvisación guiada sobre métrica 3/4.

Estudio sobre métrica 4/4 con armonía jazz

Tonalidad: Do mayor

Timbre: Violín con arco.

Motivos: Anacrúsico.

Objetivo: Usar notas de paso, notas no preparadas, bordaduras, anticipaciones, suspensiones, arpeggios, cambio de registro, motivos tomados de la etapa de “estudios melódicos”.

Improvisación guiada

Sobre métrica 4/4 con armonía jazz Jhon Echeverry Díaz

Swing! ♩ = ♩³♩

Cmaj7 Bm7(♭5) E7/B Am7 D7/A Gm7 C7/G

Violín

6 F7 Fm7/A♭ B♭7 Em7/B A7 E♭m7/B♭ A♭7

10 Dm7/A G7/B A♭maj7 Dm7 G7 C6

Ilustración 57. Improvisación guiada sobre métrica 4/4 con armonía jazz.

Improvisación

La tercera y última etapa consiste en crear una improvisación, una melodía nueva, usando la misma armonía de los estudios de la etapa dos, tomando motivos vistos en la etapa uno y combinándolos al gusto. Para esta etapa se recomienda usar los audios anexados al documento y realizar las improvisaciones sobre estos siguiendo el cambio armónico.

Como primer paso puede ser escrita y estudiada sobre los audios propuestos, pero el objetivo es llegar a la creación espontánea sin el uso del papel, para esto, se debe tener pleno conocimiento de la melodía y principalmente de su armonía, de esta manera la improvisación será más espontánea y mucho más agradable.

A la hora de practicar esta parte sobre los audios anexados al documento, se recomienda estudiar primero la armonía utilizando los patrones ritmo-melódicos, de las ilustraciones 40 y 41, proponiendo nuevas formas de enlazar los acordes hasta tener pleno conocimiento de la armonía, luego, tocar una vez la melodía original y a la segunda los enlaces usando las notas del acorde, para entrenarse en el conteo de las vueltas de improvisación. Para finalizar tocar la melodía como primera vez y en la segunda repetición improvisar.

Por último, cada etapa de los estudios propuestos debe ser repetida las veces que sean necesarias de forma consciente, hasta lograr una total comprensión, generando de esta manera confianza en sí mismo, lo que desembocará en una improvisación más tranquila, fresca y seguro más agradable.

Conclusiones

Con esta investigación se evidencia la importancia que tiene el conocimiento de las experiencias de grandes improvisadores como referente a la hora de incursionar en el campo de improvisación, entendiendo, mediante el análisis musical, los elementos que componen una melodía improvisada y a partir de estos crear formas de estudio.

Al mismo tiempo, se entiende la importancia que cumple la enseñanza de la improvisación desde el primer acercamiento del estudiante al instrumento musical, en este caso, al violín. Al principio mediante la repetición de patrones rítmicos sobre cuerdas al aire o sobre escalas una vez tenga conocimiento de estas, aumentando su dificultad progresivamente. De esta manera la improvisación se convierte en un elemento fundamental para el desarrollo de la identidad propia mediante la creación espontánea, además de usarla como un método de estudio y desarrollo de habilidades técnicas en el instrumento y para el fortalecimiento del pensamiento musical. Esto no significa que este documento sea el indicado para este primer acercamiento a la improvisación.

Se puede observar que en las improvisaciones de Stéphane Grappelli se encuentran patrones de acción recurrentes, característicos de su estilo, que, a su vez, y a pesar de ser un violinista de origen francés, los elementos encontrados durante el análisis se pueden adaptar a otros estilos musicales de diferentes partes del mundo, demostrando la universalidad del lenguaje musical.

Con esta investigación se realiza un acercamiento a la improvisación como habilidad necesaria en la formación musical. Se toman las etapas de desarrollo propuestas por Piaget como pieza clave durante la elaboración y el desarrollo de los estudios, para de esta manera realizar una propuesta de pasos a seguir o etapas para trabajar la improvisación de una forma progresiva, organizada y

consciente. Se busca lograr una mayor apropiación de estos conceptos y así evitar el temor a la hora de improvisar en el violín causada por no tener conocimiento sobre el tema.

La improvisación se aprende improvisando, pero al igual que en el lenguaje hablado, se aprende mejor y es más claro cuando se conoce el funcionamiento y se tienen bases y referentes melódicos sobre los cuales tomar elementos útiles durante el diseño de una melodía, por eso este documento realiza un acercamiento a estos conceptos y es una de tantas explicaciones que existen sobre el tema. Esto no significa que este documento sea la única y verdadera forma de abordar la improvisación, simplemente es una manera de tantas que pueden ser usadas. Se propone como un punto de partida para diseñar una forma propia de improvisar, a partir de la experiencia de otros.

Este documento me genera como violista, violinista y profesor de estos instrumentos la reflexión de que la labor del docente debe estar ligada a un constante aprendizaje, a una búsqueda de conocimiento y de nuevas formas de transmitirlo, de hacerlo más interesante al alumno y brindarle nuevas posibilidades de ejecución en el violín, la viola o cualquier otro instrumento, ya que no todos los que sienten interés por algún instrumento musical, en este caso el violín, lo hacen con el objetivo de ser violinistas clásicos, algunos sólo la hacen con la intención de expresarse o de usar su tiempo de ocio. Este trabajo brinda esa posibilidad de disfrutar del violín de otras maneras ajenas al campo de la música clásica.

Por último, esta investigación aporta material que amplía el repertorio para el estudio del violín y al mismo tiempo puede ser utilizada para futuras investigaciones, ya que realiza un acercamiento a la improvisación en el violín, que a pesar de la historia que tiene en diferentes estilos a lo largo de la historia musical alrededor del mundo donde la improvisación juega un papel importante, no se encuentra material que aborde este tema directamente desde el instrumento.

Bibliografía

- Arcila, A., Butiticá, L. E., Castrillón, J. & Ramírez, L. E. (2004). Paradigmas y modelos de investigación. Guía didáctica y módulo. Recuperado de <http://virtual.funlam.edu.co/repositorio/sites/default/files/repositorioarchivos/2011/02/0008paradigmasymodelos.771.pdf>
- Baker, D., (1978). The jazz style of Charlie Parker. Nueva York, Estados Unidos: Shattinger International Music Corp.
- Barbero Maldonado, L. (s.f.) El violín en la música tradicional irlandesa. Conservatorio superior de música de salamanca.
- Berendt, J. E. (1994) El jazz: de nueva Orleans al jazz rock. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Catoni, M. (s.f). La composición en la improvisación. (En línea). N/a. Disponible en: <http://www.artesmusicales.org/zuik/Articulos/numero4/TesinaMercedesCatoni.pdf> (2016, 16 de marzo).
- Coker, J. (1974). Improvisando en jazz. Buenos Aires, Argentina: Víctor Lerú.
- Contreras, A. (2005). La improvisación en el Jazz: Una introducción al lenguaje del Jazz tanto desde sus convenciones externas como internas. (En línea). Conservatorio Superior de Música “Rafael Orozco”. Disponible en: <http://www.csmcordoba.com/revista-musicalia/musicalia-numero-3/196-la-improvisacion-en-el-jazz-una-introduccion-al-lenguaje-del-jazz-tanto-desde-sus-convenciones-externas-como-internas> (2016, 11 de marzo).

- Díaz Gómez, M. & Riaño Galán M. E. (2015). *Creatividad y Educación Musical*. Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria.
- Gainza, V. H. (1983). *La improvisación musical*. Buenos Aires: Ricordi americana.
- Gonzalez, G. R (2013). *La Improvisación en el Jazz. Temas para la Educación*. Recuperado de <https://www.feandalucia.ccoo.es/docu/p5sd10579.pdf>
- González León, C. B. (2012, julio – diciembre) *Encontrar la verdad global es perder el sentido. (pensamiento), (palabra)... Y obra. Volumen 8 (No8), p. 59.*
- Henao Mora, C. X. (2008). *Análisis estructural de la improvisación vocal en el Jazz: Caso Ella Fitzgerald*. Monografía para la obtención del título de licenciado en música, Universidad Pedagógica Nacional, Colombia.
- Hernández Bravo, J. R., Hernández Bravo, J. A. y Milán Arellano, M. A.: *Actividades creativas en Educación Musical: la composición musical grupal*, en *ENSAYOS*, Revista de la Facultad de Educación de Albacete, No 25, 2010. (Enlace web: <http://www.uclm.es/ab/educacion/ensayos> - Consultada en fecha (23-03-2016)
- Herrera, E., (Ed). (1990). *Teoría musical y armonía moderna*. Barcelona: Antoni Bosch.
- Jaimes-Carvajal, F. Abelardo. (2016). *Notas para la aplicación de la investigación narrativa en el modelo de investigación artística*. Inédito. Producción para la asignatura de proyecto de Grado. Licenciatura en Música. Facultad de Bellas Artes. Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. Inédito.
- LaRue, J. (1989). *Análisis del estilo musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. España: Labor.
- Levine, M. (2003). *El Libro de Jazz Piano*. EE. UU.: Sher Music Co.

- Nettle, B. y Russell, M. (1998). En el transcurso de la improvisación: Estudios sobre el mundo de la improvisación musical. España: Akal.
- Norro, M. (s.f.). Composición en tiempo real: ¿Improvisación compuesta, composición improvisada o fenomenología específica? Buenos Aires: n/a.
- Nuño, L. (2010). Desarrollo de un nuevo recurso para Improvisación. Música y Educación: Revista internacional de pedagogía musical. N° 82, pp. 38-47. Madrid: Musicális.
- Pérez, J. B. (s.f.). Procesos de preparación para la improvisación en el jazz: De la obra referente a la base de conocimientos en tres estudios de caso. (En línea). Argentina: Universidad Nacional de la Plata. Disponible en: http://www.sacom.org.ar/2010_reunion9/actas/43.Perez.pdf (2016, 4 de abril).
- Reina, L. F. (2014). Elementos para la apropiación del lenguaje de la improvisación modal en el Heavy metal con violín eléctrico. Monografía para la obtención del título de licenciado en música, Universidad Pedagógica Nacional, Colombia.
- Requena, M. (2003). El análisis de protocolo como técnica para la comprensión de los procesos de razonamiento. Laurus 9 (16), 79-96.
- Robles, L. (s.f.). Análisis Musical: una introducción. (En línea). N/a. Disponible en: <http://haciendomusica.com/analisis.htm> (2016, 4 de abril).
- Roca, A. D. (2009) El análisis musical: dos modelos. Association of composers of the Canary Island (presidencia), Ponencia realizada en el encuentro nacional de análisis musical.
- Sabatella, M. (1992). Manual de improvisación en Jazz. Edgewater: Outside Shore Music.
- Sampieri, R. H., Fernández Collado, C. & Baptista Lucio, P. (2006) Método de investigación, cuarta edición. Iztapalapa: McGraw-Hill Interamericana.