

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

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

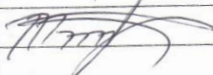
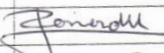
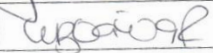
Jugando con el violín.

Presentado por el estudiante:

Doris Belky Gonzalez Calatero

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

Es un buen trabajo serio, sistemático, innovador, propositivo, involucra el conocimiento y dominio de su instrumento con su propio crecimiento personal que rompe esquemas para la enseñanza- iniciación del aprendizaje del violín. su exposición fue muy bien organizada, amena y dinámica.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1- lector	Mauricio Siches Aule		5.0
Jurado 2- lector			
Jurado 3- asesor	Lacides Romero		5.0
Jurado 4- asesor	Luz Patricia Livas Cárdeno		5.0

CALIFICACIÓN FINAL (5) Cinco. Cero

DISTINCIONES:

se recomienda distinción meritoria

Dado en Bogotá, a los 23 días del mes de 02 de 2013

# JUGANDO CON EL VIOLÍN

La presente cartilla es una herramienta pedagógica que se centra en el despertar de la intuición y la espontaneidad para darle curso al río de la creatividad del ser que se encuentra con el violín.

<http://www.freepik.es/index.php?goto=27&opciondownload=2&id=aHR0cDovL3d3dy5zeGMuaHUvcGhvdG8vOTE4MzA3&fileid=41544>



# JUGANDO CON EL VIOLÍN

## HERRAMIENTA PEDAGÓGICA

Monografía de grado para optar por el título de  
Licenciada en Música

DORIS BELKY GONZALEZ CALCETERO

Carné No. 2010275075

ASESOR ESPECÍFICO

Lácides Romero Mesa


PROFESIONALIZACIÓN – MÚSICA

COLOMBIA CREATIVA COHORTE 2

Facultad de Artes

Universidad Pedagógica Nacional

Bogotá 2012

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>Escuela de Pedagogía</small>	<b>FORMATO</b>
	<b>RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE</b>
<b>Código: FOR020GIB</b>	<b>Versión: 01</b>
<b>Fecha de Aprobación: 10-10-2012</b>	<b>Página 1 de 3</b>

<b>1. Información General</b>	
<b>Tipo de documento</b>	Trabajo y/o Tesis de Grado
<b>Acceso al documento</b>	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Central
<b>Título del documento</b>	Jugando con el violín
<b>Autor(es)</b>	Doris Belky González Calcetero
<b>Director</b>	Lácides Romero Mesa
<b>Publicación</b>	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2013 , 106 páginas
<b>Unidad Patrocinante</b>	Facultad de Bellas Artes universidad Pedagógica Nacional
<b>Palabras Claves</b>	Intuición, creatividad, improvisación, espontaneidad, juego.

<b>2. Descripción</b>
<p>“La improvisación es un misterio. Se puede escribir un libro sobre el tema, pero al final nadie sabe qué es. Cuando improviso y estoy en buena forma, estoy como semidormido. Hasta me olvido de que hay gente mirándome. Los grandes improvisadores son como sacerdotes: sólo piensan en un dios”.</p> <p style="text-align: right;">Stéphane Grappelli</p> <p>Muchos violinistas dentro de la formación clásica quedan petrificados al escuchar la palabra improvisación, y es porque no se suele prestar demasiada atención a esta forma de enfrentarse a la música sin partituras, sin una camisa de fuerza o sin la comodidad de hacer o decir lo de otros.</p> <p>Esto ha generado un acondicionamiento físico y mental, obstruyendo la espontaneidad, el juego mismo y por ende la creatividad. Jamás será lo mismo interpretar a otro que la experiencia de crear una obra que tenga la frescura del momento siendo una comunicación directa que permite dejar fluir las fuentes internas de la creación. Como “la teoría de la escultura de miguel Ángel: la estatua ya está en la piedra, allí a estado desde el comienzo de los tiempos, y la tarea del escultor es verla y liberarla eliminando cuidadosamente todo el material que sobra” (Stephen Nachmanovitch).</p> <p>Esta monografía ha sido diseñada como un aporte al futuro violinista para que a partir de su inicio en el violín tenga la oportunidad de enfrentarse a su propio sentir y su propio pensamiento manifestado a través del instrumento y que yacen dentro de él. Generar la liberación de su propia obra, este proceso lo que hará es ir limpiando el camino para que vaya aflorando el artista que vive en cada discípulo. Permitiendo entrar en contacto con sus propios poderes creativos y fortalecerlos. Pues considero que es una responsabilidad del maestro frente a sus discípulos encaminarlos a la búsqueda de sí mismos para descubrirse, pues nunca se sabe que tan grande es el artista que se tiene en frente.</p> <p>Además de alentar al discípulo de su propia responsabilidad frente a él mismo por descubrir lo que está en su interior es incitar a la exploración, pues el ejercicio de la improvisación resulta ser algo íntegro y satisfactorio generando interés al sentirse parte de algo, una especie de vínculo espiritual que va más allá que al hecho de hacer música. Desapareciendo lo que en un principio era terrorífico y convirtiéndose en una constante diversión fresca.</p> <p>Cabe además realzar que la improvisación es la forma más natural y extendida de hacer música, pues fue a través justamente de la exploración y la búsqueda del hombre lo que generó descubrir la música, que además yace en la misma naturaleza. Si el hombre a través de la observación pudo crear instrumentos tratando de imitar cantos de animales e infinidad de efectos plasmados en la naturaleza. ¿Por qué abandonarla práctica de la música que vive dentro de Él?</p> <p>Juan Sebastian Bach llamado el padre de la música fue el más grande improvisador, y el barroco fue una época muy rica gracias a la improvisación. Fue a partir de Franz Liszt (compositor, virtuoso pianista y profesor) que la improvisación se fue dejando. Ya los concertistas no hacían sus propias cadencias (improvisaciones) sino que empezaron a tocar cadencias pre escritas por los más predominantes músicos. Y se ha ido creando la idea de que la improvisación es exclusiva del jazz porque reapareció en este siglo y en este campo.</p>

<b>3. Fuentes</b>
<p>Galamian, I. (1998) Interpretación y enseñanza del Violín. Editorial: Galamian.</p> <p>Grappelli, S. (1076) Profiles: Stéphane Grappelli Editorial: The New Yorker</p> <p>Mendoza, G &amp; Otros (2011) Diplomado Metodología Musical Dalcroze. Universidad Pedagógica Nacional.</p> <p>Nachmanovitch, S. (2010) La improvisación en la vida y en el arte. Editorial: Paidós 2ª Edición.</p> <p>Pascual, (2002) Mothersole.</p> <p>Ramos, C. (1985) La Dinámica del Violinista. Editorial: Ricordi 5 Edición</p>



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA  
NACIONAL

## FORMATO

### RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01


Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 2 de 3

Suzuki, S. (2003) Hacia la Música por Amor. Nueva filosofía pedagógica. Editor Ramallo Bros. Edición No. 2  
Schafer, M. (1982) Limpieza de oídos. Editorial: Roicordi. Buenos Aires.

#### 4. Contenidos

RECOPIACIÓN HISTÓRICA DEL VIOLÍN	23
EL NACIMIENTO	26
AMATI	26
EL MITO STRAVIVARIUS	27
GUARNERI	29
STAINER	30
LA IDUSTRIALIZACION	31
EL SIGLO XX	31
EL VIOLÍN ELECTRICO	33
CAPITULO 1	35
PRINCIPIOS BASICOS PARA EL APRENDIZAJE DEL VIOLIN	35
EL USO DE CINTAS EN EL DIAPASON O TASTIERA DEL VIOLIN TARDA EL APRENDIZAJE DEL MISMO Y EN EFECTO SU EJECUCION.	36
CAPITULO 2	42
JUGANDO CON NUESTRO CUERPO	43
TALLER DE SENSIBILIZACION RITMICA-ESPACIAL SEGÚN DALCROZE	44
Cuerpo	44
Cognición	47
Desarrollo Creativo	49
CAPITULO 3	52
BASE TECNICA PARA JUGAR CON EL VIOLIN	52
Propuesta Metodológica	52
POSTURA DEL VIOLÍN EN EL CUERPO	52
POSTURA DEL ARCO EN LA MANO DERECHA	53
POSICIONANDO EL ARCO SOBRE EL VIOLÍN	57
FROTANDO EL ARCO SOBRE LA CUERDA	57
DESPERTANDO EL JUEGO CON LA MANO DERECHA	59
POSICION DE LA MANO IZQUIERDA	63
DESPERTANDO EL JUEGO CON LA MANO IZQUIERDA	65
ARTICULANDO LAS DOS MANOS	66
CAPITULO 4.	72
DE LA IMPROVISACION	72
Análisis de la propuesta	72
CAPITULO 5.	76
¡A IMPROVISAR!	76
Aplicación	76
IMPROVISACION SOBRE LAS CUERDAS AL AIRE	76
IMPROVISANDO CON LA PENTATONICA MENOR	82
IMPROVISACION CON LA PENTATONICA MAYOR	84
SIGAMOS IMPROVISANDO CON METRICA 3/4	86
SIGAMOS IMPROVISANDO CON METRICA 4/4	88
IMPROVISACION CON LA ESCALA BLUES MENOR	90
IMPROVISACION CON LA ESCALA BLUES MAYOR	91
EJERCICIOS TONALES CON RECONOCIMIENTO ARMÓNICO I-V-I	93
EJERCICIOS TONALES CON RECONOCIMIENTO ARMÓNICO I-V-IV-I	94
ESTUDIOS TONALES CON NOTAS DE PASO	95

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>Escuela de Pedagogía</small>	<b>FORMATO</b>		
	<b>RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE</b>		
<b>Código: FOR020GIB</b>	<b>Versión: 01</b>		
<b>Fecha de Aprobación: 10-10-2012</b>	<b>Página 3 de 3</b>		

<b>5. Metodología</b>
<p>La herramienta pedagógica que presento a continuación está basada en el aprendizaje significativo, quiere decir que se desarrollará un proceso cognitivo donde encontramos que sus aspectos fundamentales son la capacidad de relacionar y las representaciones. En el proceso cognitivo se tiende a relacionar infinidad de elementos, por esta razón será la base del conocimiento; las experiencias previas que a su vez con el nuevo conocimiento hallaran relación. Integrándose y de esta manera reajusta o reconstruye ambas informaciones en el proceso.</p> <p>Significa que los conocimientos previos condicionan los nuevos conocimientos y experiencias, donde el docente crea un entorno para que el alumno entienda lo que está aprendiendo; utilizando lo aprendido para nuevas experiencias en donde no se trata de memorizar sino de comprender. Para esto es necesario que la nueva información se incorpore a la estructura mental y pase a formar parte de la memoria comprensiva.</p> <p>Se pretende potencializar que el estudiante construya su propio aprendizaje, llevándolo hacia la autonomía generando que finalmente él aprenda a aprender.</p> <p>Es un aprendizaje permanente produciendo un cambio cognitivo pasando de una situación de no saber a saber.</p> <p>El aprendizaje significativo se opone al aprendizaje mecanicista y se da cuando una nueva información se “conecta” con un concepto relevante, donde la llegada de nueva información complementa la información anterior enriqueciéndola. Generándose por consecuencia una elevada sensación de “Motivación”. “La inteligencia no es un cántaro que se llena sino una llama que se enciende” (Pitlarco, 600 a.C)</p> <p>Cuando se habla que la base es el conocimiento previo no se hace referencia estrictamente a sus vivencias musicales si no que como ser humano integral es muy importante su entorno y vivencias culturales.</p>

<b>6. Conclusiones</b>
<p>Para muchos tocar el tema de la improvisación resulta ser demasiado complejo al punto de estar tan predispuestos que la sola expresión paraliza. Es esto lo que se originó a causa de una educación musical netamente enfocada a la interpretación dejando de lado el ejercicio de plasmar su propio pensamiento y sentir a la hora de hacer música.</p> <p>Durante la realización de este trabajo que finaliza con la elaboración de la cartilla “Jugando con el violín “se observó que la educación en términos generales, es decir, no solamente en la educación musical; se ha diseñado para dar un material el cual el discípulo debe aprender, para después reproducirlo; creyéndose además que el mejor es aquel que lo logre ejecutar lo más exactamente similar al conocimiento que se le ha dado.</p> <p>Esto muestra que salirse de esos parámetros preconcebidos o paradigmas de la educación no es inicialmente fácil. Pues lleva a confrontar sentimientos, sensaciones y el miedo de decir algo o en algunos casos, el terror de decir algo que sea propio de sí mismos. Ya que se está acostumbrado a que se diga que decir. Pero una vez se supera el miedo inicial se comienza a dejar ver un disfrute que va creciendo, de forma excitante, que hace que se anhele otra vez el momento de jugar con el violín. Vale la pena mencionar que en muchos casos a los llamados “juiciosos” es a quienes les cuesta más expresar algo propio o encontrar algo de ellos mismos. Y aquellos a los que se les ha estigmatizado de “desaplicados” fluyen con mayor facilidad.</p> <p>Es de entender que no se puede seguir creando mentes y por ende seres predeterminados o limitados porque todo este escrito o dicho, ya que cada ser humano viene con su propio paquete y si se da curso a ese fluir, entonces se estará generando la evolución natural de la humanidad y además la retroalimentación que enriquece al ser humano y a la música, viviendo así música fresca.</p>

<b>Elaborado por:</b>	Doris Belky González Calcetero
<b>Revisado por:</b>	

<b>Fecha de elaboración del Resumen:</b>	28	Febrero	2013
--	----	---------	------

**DEDICATORIA**

*Esta monografía de grado la he realizado para optar por el título de Licenciada en Música de la Facultad de Música de la Universidad Pedagógica Nacional.*

*Es un trabajo realizado gracias a la experiencia que he tenido a lo largo de mi carrera como violinista, en donde tuve cuenta no solo mi experiencia personal; sino el común denominador observado a través de compañeros y maestros.*

*El fin es dejar un aporte que ayude a liberarse de toda carga y dificultad que se han encargado de crear psicológicamente en el proceso del aprendizaje del violín. Valiéndome de la espontaneidad, permitiendo que la mente se despoje, que el cuerpo sea reconocido como parte principal del proceso, y darle curso al fluir de la intuición que va a generar la creatividad.*

*Este trabajo es la consecuencia de una vida en donde he alternado el papel de madre junto con la búsqueda de la realización personal, es así como articulando la experiencia de vida junto con la vivencia musical; nace el deseo de mostrar el aprendizaje del violín desde otro punto de vista, en donde dejo a un lado el concepto de lo “difícil que es ejecutar el violín” y trabajo para ordenar el cuerpo, la mente y las emociones, con el objeto de sistematizar un proceso coherente y ordenado que garantiza fruto.*

*La dedico a mis dos maravillosos hijos que Dios me ha regalado para acompañar mi vida, y donde ellos fueron piezas fundamentales en este proceso; no solo por la motivación y respaldo que me han brindado desde que llegaron, sino porque son dos chicos extraordinarios que comenzaron con el violín y teniendo grandiosas cualidades para llegar a ser extraordinarios violinistas, el mayor de mis hijos hoy día cursa cuarto semestre de la carrera de Estudios Musicales en la Facultad de Artes Pontificia Universidad Javeriana con énfasis en violoncello y mi hijo menor lleva 8 semestre en el programa PIJ de la misma universidad estudiando percusión sinfónica, procesos violinístico que no direccioné Yo. Y que con el tiempo descubrí porque un niño no siempre se logra enamorar del violín.*

*Profeso mi agradecimiento a **DIOS TODO PODEROSO** por la oportunidad de haber terminado mis estudios, y permitido que este proceso me haya enriquecido como ser humano y como músico; a cada maestro ya que uno a uno de ellos fue fundamental para la evolución que aconteció en mí. Reitero así mi admiración y respeto a los docentes y directivos que el programa Colombia Creativa Cohorte 2 eligió para formar parte de este gran equipo. Su dedicación, profesionalismo y esa gran calidad humana fueron relevantes en este proceso. A su vez, cabe mencionar el extraordinario grupo de compañeros con quienes tuve el privilegio de compartir enriqueciéndome desde todo punto de vista.*

*Durante el ejercicio de la elaboración propia de mi trabajo monográfico, tengo que mencionar la entrega incondicional que me ha ofrecido todo el tiempo el Maestro y concertista Lácides Romero Meza, pues fue bajo su dirección musical y pedagógica que una intención llegó a ser realidad.*

*Mi respeto y aprecio queda en mí por un acompañamiento de tan alta calidad.*

*¡Gracias!*



## RESUMEN

La herramienta pedagógica que se encuentra a continuación y que es presentada a través de la realización de una cartilla, ha sido elaborada con el objeto de contribuir al proceso musical de iniciación violinística.

Dicha cartilla denominada *“Jugando con el Violín”* busca plasmar una base técnica que permita el dominio del instrumento e informar acerca de los aspectos más relevantes concernientes al violín. Además tiene como componente principal el despertar de la intuición, la espontaneidad y el juego libre que permitirá desbloquear la obra creativa que vive en cada ser, que se enfrenta a la ejecución del violín.

## TABLA DE CONTENIDO

TABLA CONTENIDO CARTILLA “JUGANDO CON EL VIOLÍN” .....	7
INTRODUCCIÓN .....	10
JUSTIFICACION.....	12
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	13
Pregunta de investigación .....	17
OBJETIVOS .....	18
<i>Objetivo General:</i> .....	18
<i>Objetivos Específicos:</i> .....	18
METODOLOGIA.....	19
a. Aporte metodológico para la enseñanza del violín .....	19
b. Enfoque pedagógico.....	21
c. Instrumentos de aprendizaje .....	22
d. Caracterización de la población.....	22
POBLACION OBJETO DE ESTUDIO .....	22
e. Contenido específico de la Cartilla “ <i>Jugando con el VIOLÍN</i> ” .....	22
CONCLUSIONES .....	100
REFERENCIAS .....	101
TABLA DE IMÁGENES .....	102
<i>Imagen 1.</i> .....	102
<i>Imagen 2</i> .....	103
<i>Imagen 3</i> .....	103
<i>Imagen 4</i> .....	104
<i>Imagen 5</i> .....	105
<i>Imagen 6</i> .....	105

*Imagen 7* ..... 106

*Imagen 8* ..... 106

## TABLA CONTENIDO CARTILLA “JUGANDO CON EL VIOLÍN”

RECOPIACIÓN HISTÓRICA DEL VIOLÍN.....	23
EL NACIMIENTO .....	26
AMATI.....	26
EL MITO STRAVIVARIUS.....	27
GUARNERI.....	29
STAINER .....	30
LA IDUSTRIALIZACION .....	31
EL SIGLO XX.....	31
EL VIOLÍN ELECTRICO .....	33
CAPITULO 1.....	35
<i>PRINCIPIOS BASICOS PARA EL APRENDIZAJE DEL VIOLIN</i> .....	35
<i>EL USO DE CINTAS EN EL DIAPASON O TASTIERA DEL VIOLIN TARDA EL APRENDIZAJE DEL MISMO Y EN EFECTO SU EJECUCION.</i> .....	36
CAPITULO 2.....	43
JUGANDO CON NUESTRO CUERPO.....	43
TALLER DE SENSIBILIZACION RITMICA-ESPACIAL SEGÚN DALCROZE .....	44
Cuerpo.....	44
Cognición.....	47
Desarrollo Creativo .....	49
CAPITULO 3.....	52
BASE TECNICA PARA JUGAR CON EL VIOLIN .....	52
Propuesta Metodológica.....	52
POSTURA DEL VIOLÍN EN EL CUERPO .....	52
POSTURA DEL ARCO EN LA MANO DERECHA .....	53
POSICIONANDO EL ARCO SOBRE EL VIOLÍN .....	57
FROTANDO EL ARCO SOBRE LA CUERDA.....	57

DESPERTANDO EL JUEGO CON LA MANO DERECHA .....	59
POSICION DE LA MANO IZQUIERDA .....	63
DESPERTANDO EL JUEGO CON LA MANO IZQUIERDA .....	65
ARTICULANDO LAS DOS MANOS.....	66
CAPITULO 4.....	72
DE LA IMPROVISACION.....	72
Análisis de la propuesta.....	72
CAPITULO 5.....	76
¡A IMPROVISAR! .....	76
Aplicación.....	76
IMPROVISACION SOBRE LAS CUERDAS AL AIRE .....	76
IMPROVISANDO CON LA PENTATONICA MENOR.....	82
IMPROVISACION CON LA PENTATONICA MAYOR .....	84
SIGAMOS IMPROVISANDO CON METRICA 3/4.....	86
SIGAMOS IMPROVISANDO CON METRICA 4/4.....	88
IMPROVISACION CON LA ESCALA BLUES MENOR.....	90
IMPROVISACION CON LA ESCALA BLUES MAYOR .....	91
EJERCICIOS TONALES CON RECONOCIMIENTO ARMÓNICO I-V-I..	93
EJERCICIOS TONALES CON RECONOCIMIENTO ARMÓNICO I-V-IV-I.....	94
ESTUDIOS TONALES CON NOTAS DE PASO .....	95

**TABLA DE IMÁGENES**

<i>Imagen 1.</i> .....	102
<i>Imagen 2</i> .....	103
<i>Imagen 3</i> .....	103
<b>Imagen 4</b> .....	104
<i>Imagen 5</i> .....	105
<i>Imagen 6</i> .....	105
<i>Imagen 7</i> .....	106
<i>Imagen 8</i> .....	106

## INTRODUCCIÓN

*“La improvisación es un misterio. Se puede escribir un libro sobre el tema, pero al final nadie sabe qué es. Cuando improviso y estoy en buena forma, estoy como semidormido. Hasta me olvido de que hay gente mirándome. Los grandes improvisadores son como sacerdotes: sólo piensan en un dios”.*

***Stéphane Grappelli***

Muchos violinistas dentro de la formación clásica quedan petrificados al escuchar la palabra improvisación, y es porque no se suele prestar demasiada atención a esta forma de enfrentarse a la música sin partituras, sin una camisa de fuerza o sin la comodidad de hacer o decir lo de otros.

Esto ha generado un acondicionamiento físico y mental, obstruyendo la espontaneidad, el juego mismo y por ende la creatividad. Jamás será lo mismo interpretar a otro que la experiencia de crear una obra que tenga la frescura del momento siendo una comunicación directa que permite dejar fluir las fuentes internas de la creación. Como *“la teoría de la escultura de miguel Ángel: la estatua ya está en la piedra, allí a estado desde el comienzo de los tiempos, y la tarea del escultor es verla y liberarla eliminando cuidadosamente todo el material que sobra”* (Stephen Nachmanovitch).

Esta monografía ha sido diseñada como un aporte al futuro violinista para que a partir de su inicio en el violín tenga la oportunidad de enfrentarse a su propio sentir y su propio pensamiento manifestado a través del instrumento y que yacen dentro de él. Generar la liberación de su propia obra, este proceso lo que hará es ir limpiando el camino para que vaya aflorando el artista que vive en cada discípulo. Permitiendo entrar en contacto con sus propios poderes creativos y fortalecerlos. Pues considero que es una responsabilidad del maestro frente a sus discípulos encaminarlos a la búsqueda de sí mismos para descubrirse, pues nunca se sabe que tan grande es el artista que se tiene en frente.

Además de alentar al discípulo de su propia responsabilidad frente a él mismo por descubrir lo que está en su interior es incitar a la exploración, pues el ejercicio de la

improvisación resulta ser algo íntegro y satisfactorio generando interés al sentirse parte de algo, una especie de vínculo espiritual que va más allá que al hecho de hacer música. Desapareciendo lo que en un principio era terrorífico y convirtiéndose en una constante diversión fresca.

Cabe además realzar que la improvisación es la forma más natural y extendida de hacer música, pues fue a través justamente de la exploración y la búsqueda del hombre lo que generó descubrir la música, que además yace en la misma naturaleza. Si el hombre a través de la observación pudo crear instrumentos tratando de imitar cantos de animales e infinidad de efectos plasmados en la naturaleza. ¿Por qué abandonarla práctica de la música que vive dentro de Él?

Juan Sebastian Bach llamado el padre de la música fue el más grande improvisador, y el barroco fue una época muy rica gracias a la improvisación. Fue a partir de Franz Liszt (compositor, virtuoso pianista y profesor) que la improvisación se fue dejando. Ya los concertistas no hacían sus propias cadencias (improvisaciones) sino que empezaron a tocar cadencias pre escritas por los más predominantes músicos. Y se ha ido creando la idea de que la improvisación es exclusiva del jazz porque reapareció en este siglo y en este campo.

La idea es dar un aporte para que los músicos nuevamente vuelvan a ser libres, ágiles e imaginativos. Y dejar a un lado la época de grandes imitadores. ¿Por qué seguir dejando que los músicos se reduzcan a la ejecución únicamente y ceñidos siempre a una partitura?, ¿sin permitir la oportunidad de su propio proceso creativo?

La teoría de la música enseña las reglas, pero no enseña que decir.” *Lo que tenemos que expresar ya está con nosotros, es nosotros, de manera que la obra de la creatividad no es cuestión de hacer venir el material sino de desbloquear los obstáculos para su flujo natural*”. “*El centro de la improvisación es el libre juego de la conciencia mientras dibuja, escribe, pinta y ejecuta la materia prima que surge del inconsciente*” (Ibíd.). Es por esta razón que nace es deseo de la realización de esta herramienta pedagógica.



## JUSTIFICACION

Esta propuesta pretende generar la capacidad en el violinista desde su inicio como músico instrumental al desarrollo de su pensamiento musical creativo.

Esto para formar al violinista no solo en un profesional en la ejecución del violín, sino en un profesional que piensa , siente y conoce la música para usarla como pretexto a la hora de expresar pensamientos, sentimientos e ideas.

Exponer un método de iniciación en el violín de forma progresiva técnico instrumental, donde a su vez se va desarrollando la capacidad de generar pensamiento musical anticipado, dando paso a la creatividad, a la improvisación y por ende a la creación. Ofreciendo ejercicios que permiten el desarrollo de dichas capacidades o la potencialización de las mismas, teniendo en cuenta el desarrollo técnico del instrumento. Lo cual acarreará otras capacidades que se desligaran de estas como: seguridad, auto-control, la capacidad de enfrentar un jurado, un público o la vida misma. Disfrutando al máximo cada instante y reconociendo su existencia en todo momento.

Lograr que se formen verdaderos intérpretes y creadores, salir de ese círculo de imitadores donde se ha movido el campo de la música durante décadas. Originando artistas, pensadores y creadores que el sentir del mundo aclama.

Abortar la manipulación de pensamiento y sentimiento, permitiendo la libertad de expresión; es decir: dejando fluir el arte. Pues si el arte es la máxima expresión del ser humano, esta no debe ser limitada sino encausada por el tutor. Tratando al ejecutante del violín con respeto a su sentir, a su pensar y a su vivir. Para generar su auto-estima, auto-reconocimiento; aportando todos los elementos posibles al encuentro del camino, que todo ser humano necesita para lograr realizarse y sentir una vida digna y de calidad.

## **PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**

### **LA FORMACION DEL VIOLINISTA HACIA UN PENSAMIENTO MUSICAL Y CREADOR**

Para lograr una formación que permita en el violinista ser un creador y direccionar su propio pensamiento, se necesita potencializar todas sus habilidades a través de la disciplina de estudio, facilitar la técnica para adquirir velocidad y destreza; articulada con las áreas teóricas-prácticas indispensables en la formación del músico a manera de ser vivenciadas, eso significa a partir de la praxis, para después llegar a ser sistematizado cada conocimiento vivenciado. Muy diferente a dar inicio leyendo e imitando, pues así estaríamos delimitando el pensamiento y castrando poco a poco la capacidad de crear. De esta manera se aportan los conocimientos previos requeridos a la hora de interpretar el violín con la capacidad de pensar y no diciendo exactamente lo que tiene que tocar y cómo tocar, quitando la posibilidad de originar nuevas técnicas y formas de interpretación que deben de ir de la mano con la evolución del ser humano, acorde con las necesidades cambiantes del hombre. Esto implica que a su vez se estaría generando auto-reconocimiento, pues solo al encontrar libertad el hombre sería el protagonista obviamente direccionado de su propio conocimiento, generando la búsqueda de su propio sentir y pensar; hasta llevarlo a un encuentro consigo mismo. ¿No es esta la razón más importante que a través de la existencia de la humanidad ha manifestado el hombre en su necesidad natural? Para llegar a percibir el equilibrio, la sobriedad, la paz, la tranquilidad, el autodomínio; Encausar la formación como en el principio a la “escucha”, como lo hizo el hombre primitivo y así fue originando el conocimiento ya que esta solo se logra a través de los ojos la mente y el corazón.

Es reconocer la necesidad por la situación cognitiva, racional y afectiva del sujeto en cuestión. Puesto que se le ha dado absoluta relevancia al desarrollo de alta calidad en el violinista dejando a un lado el ser humano que hay detrás del ejecutante y la necesidad inmersa que hay en el hombre por crear, siendo esto parte a su derecho de la libertad. Es un absurdo apartar el aspecto psicológico y mental cuando se está en búsqueda del desarrollo del potencial humano.

Para ofrecer desde el inicio de la formación del violinista la libertad de pensamiento y encausarlo a la creación.

Potencializar su propio aprendizaje, es la propuesta a continuación; una herramienta pedagógica de iniciación que ofrece la guía en el proceso de generar violinistas con la capacidad de tener un pensamiento musical, que origine la destreza de ser creadores más no imitadores. Que va de la mano con el proceso técnico como una herramienta más para el desarrollo de todo aquello que se quiera decir a través de la música.

*Jacques Dalcroze, explora al hombre en todas sus facultades, asumiendo que lo más importante en su formación musical, es que las ideas y conocimiento musical, vayan articuladas con procesos de formación humana que permitan crear un estado interior de conciencia y emotividad, a través del ejercicio musical auditivo y corporal. (Valencia y otros, febrero 2011).*

Es importante mencionar, que entre más temprana edad se dé inicio al estudio del violín, mejor será el resultado, sin decir que a otras edades no se pueda iniciar el proceso. Las ventajas son a gran escala, gracias a que la mente del niño está libre de taras, y manipulaciones del entorno.

Reconocer que hay que tener en cuenta las necesidades del ser humano, en este caso en particular del ejecutante del violín. En su individualidad como nunca antes se le ha dado prioridad.

Y generar así el conocimiento consiente que “*La música no la oye sólo el oído, sino todo el cuerpo*”, según enuncia Mothersole (Pascual 2002). Y sumergir al estudiante de violín en su universo interior originando un pensamiento analítico introspectivamente.

Todos en su individualidad aprenden de formas diferentes, de ahí lo vital de un método que ayude a interiorizar en sí mismos dando lugar al reconocimiento del cuerpo, de la mente; teniendo muy claro que esta evolución tiene su propio ritmo en cada ser humano.

Pues ya que la ejecución del violín es “Arte” y entendiendo el arte como una actividad realizada por el ser humano y a través del cual se expresan ideas y emociones, ya

nos está diciendo que es una actividad concebida a nivel individual . Jamás se harán dos representaciones iguales ni siquiera por el mismo intérprete. Análisis que nos confirma que no ha habido un método a seguir donde se respete el pensamiento y el sentimiento del ejecutante y mucho menos que se haya direccionado con el prelación para que dichas ideas interiores logren ser exteriorizadas con libertad dentro del ámbito musical.

“La música como herramienta para expresar” y no la limitación física, mental y emocional a técnicas y escuelas representativas generando así: imitadores más no intérpretes. Lo cual ha generado un estancamiento y la infelicidad de cientos de violinistas. Impidiendo su sentir y a su vez el desconocimiento de su “yo” negando la posibilidad de crear y construir. La educación musical debe al mismo tiempo de desarrollar las sensaciones y emociones. Perfeccionar la vista, el oído y el tacto.

Es por las capacidades que llega a desarrollar la música en el ser humano que vale la pena generar violinistas que dispongan su mente, su corazón y su voluntad, para usar la música como pretexto para una transformación.

No es suficiente con interpretar de forma virtuosa el violín si no se desarrolla a su vez la mayor cualidad del ser humano, el crecimiento. Reconocer que el ser humano está en la capacidad de ser cada día mejor; logrando un desarrollo que le permite vivir plenamente la vida; es necesario saber escuchar, mirar, palpar, pensar, analizar, comprender, actuar, olvidar el sufrimiento, inspirarse en el pasado, preparar el futuro, tener dominio propio, perseverar, ser visionario, obtener madurez emocional, servir a otros.

Uno no puede conocer profundamente una obra si no la posee físicamente y psíquicamente. No es solamente con multiplicar las palabras que uno puede expresar claramente su pensamiento. Un solo árbol puede equilibrar un paisaje, una sola puerta, un solo balcón puede armonizar una casa, un pequeño vaso de flores puede embellecer una alcoba, una sola palabra puede iluminar una frase, un simple apretón de manos puede consolar una pena.

La pedagogía es un arte y el arte es el más activo de los educadores. Toda sensación debe poder dar nacimiento a un pensamiento. Saber conocer lo que somos, es adivinar lo que podríamos ser. La finalidad de toda educación es llegar a que los alumnos, al fin de sus estudios, no digan solamente “yo sé más porque yo aprendí” Si no lograr generar

pensadores, sensibles en búsqueda de perfeccionamiento; y llegar al punto de ya no hacerlo por sí mismos, si no por el legado de la humanidad. Con la conciencia de originar un mundo mejor, a partir de las herramientas dadas al formar a ese grandioso ser que interpreta el violín.

Enseñar a niños y adultos a ver y a mirar, a oír y a escuchar, no es uno de los principales objetivos de la educación. La educación no consiste en crear en el discípulo las cualidades que él no posee sino simplemente ayudarlo a sacar provecho de las cualidades que posee. Es el educador quién tiene que conseguir realizar esta tarea difícil, o sea desarrollar en ellos la libertad de acción y de pensamiento. Para llegar a obtener estos objetivos, todo educador debe comprender entre otras cosas la diferencia esencial entre instrucción y educación: la instrucción es pasiva, es un medio de acumular conocimiento, la educación es una fuerza activa que opera sobre la voluntad coordinando las diversas funciones vitales. Cómo no percatarse del poder de transformación, que se haya, cuando se educa a través de potencializar el pensamiento; el sentimiento y la manifestación artística que posee el intérprete. ¿No abriría un mundo de posibilidades tanto para el ejecutante del violín como para quienes lo escuchan?

El ejecutante del violín debe tener la capacidad de construir una percepción precisa de sí mismo y de organizar y dirigir su propia vida. Incluyendo la autodisciplina, la auto-comprensión y la autoestima, para empoderarse de su identidad.

Facilitando el acceso a los estudiantes de violín a una educación artística de calidad. Y activar la capacidad mental de crear mundos inimaginables posibles, abandonando todo miedo y temor que lo ha limitado. Permitiendo la libertad de... pensar, sentir y manifestar sus sentimientos y emociones a través de la expresión máxima del arte “La Música”. Con todas las herramientas técnicas necesarias para lograrlo y sentir la satisfacción de hacerlo.

*Entonces se puede afirmar que se ha logrado un aporte gigantesco para hacer artistas más felices y por ende, seres humanos con mayor capacidad de amar y desarrollarse.*

### **Pregunta de investigación**

La pregunta de investigación que se formula a continuación, se plantea con el objeto de llegar a proveer dicha respuesta mediante la siguiente herramienta pedagógica. Esta herramienta expresada a través de una cartilla y elaborada con una metodología trabajada desde varios campos de acción, busca establecer una base sólida al futuro violinista y generar en él un desarrollo cognitivo que despierte su ser creativo, mediante el impulso de estímulos, que activen su intuición y espontaneidad. Originando la invención y el desarrollo del ser, logrando desinhibirse y expresar todo lo que tiene por decir.

*¿Qué elementos musicales requiere una herramienta pedagógica para originar en la formación del violinista la capacidad de pensamiento musical creativo?*

## OBJETIVOS

### *Objetivo General:*

Aportar una herramienta pedagógica a través del diseño de una cartilla que potencialice en la formación musical e instrumental del violinista el pensamiento musical creativo.

### *Objetivos Específicos:*

- Desarrollar la capacidad en el futuro violinista a ser partícipe de su desarrollo musical.
- Vivenciar la música desde la iniciación del violinista.
- Despertar la intuición a través del juego con el violín para originar la creación de un nuevo pensamiento musical.

## METODOLOGIA

### a. Aporte metodológico para la enseñanza del violín

La herramienta pedagógica que presento a continuación está basada en el aprendizaje significativo, quiere decir que se desarrollará un proceso cognitivo donde encontramos que sus aspectos fundamentales son la capacidad de relacionar y las representaciones.

En el proceso cognitivo se tiende a relacionar infinidad de elementos, por esta razón será la base del conocimiento; las experiencias previas que a su vez con el nuevo conocimiento hallaran relación. Integrándose y de esta manera reajusta o reconstruye ambas informaciones en el proceso.

Significa que los conocimientos previos condicionan los nuevos conocimientos y experiencias, donde el docente crea un entorno para que el alumno entienda lo que está aprendiendo; utilizando lo aprendido para nuevas experiencias en donde no se trata de memorizar sino de comprender. Para esto es necesario que la nueva información se incorpore a la estructura mental y pase a formar parte de la memoria comprensiva.

Se pretende potencializar que el estudiante construya su propio aprendizaje, llevándolo hacia la autonomía generando que finalmente él aprenda a aprender.

Es un aprendizaje permanente produciendo un cambio cognitivo pasando de una situación de no saber a saber.

El aprendizaje significativo se opone al aprendizaje mecanicista y se da cuando una nueva información se “conecta” con un concepto relevante, donde la llegada de nueva información complementa la información anterior enriqueciéndola. Generándose por consecuencia una elevada sensación de “Motivación”. *“La inteligencia no es un cántaro que se llena sino una llama que se enciende” (Piutarco, 600 a.C)*

Cuando se habla que la base es el conocimiento previo no se hace referencia estrictamente a sus vivencias musicales si no que como ser humano integral es muy importante su entorno y vivencias culturales.



En el momento en que se toca el tema de la motivación es absolutamente necesaria ya que es el “motor” del conocimiento y el hombre no aprende lo que no quiere aprender.

En esta herramienta pedagógica la técnica estará al servicio del que-hacer musical y no la técnica por la técnica, dándole un sentido en donde el discípulo comprenda previamente porque y para qué dicho ejercicio.

De esta manera se logrará la “Meta cognición” que es la capacidad que se tiene de auto regular el propio aprendizaje ( auto-didactismo), es decir de planificar que estrategias se han de utilizar en cada situación, aplicarlas, controlar el proceso, evaluarlo para detectar posibles fallas, y como consecuencia..... Transferir todo a una nueva información.

El conocimiento meta-cognitivo se entiende como aquel que se refiere a como aprendemos, pensamos, recordamos. Significa que remite a cada individuo o sujeto en particular.

Así mismo se desarrollara la autorregulación lo que mejora los procesos comprensivos.

Analicemos que el cerebro es un sistema proyectivo que proyecta continuamente sus hipótesis internas sobre el mundo exterior. Lo que se desea es ampliar el conocimiento para tener más herramientas a la hora de expresar esa necesidad interior en el ser humano de expresar, lo que se tiene dentro. Finalmente ese ser único en su capacidad de crear, para esto es necesario desbloquear todo lo que no ha permitido el flujo de la creación que yace en todo ser humano.

Es así como la cartilla a continuación nos introduce en el mundo de la improvisación que es esa creación fresca del músico en este caso en particular del violinista.

Se presentara una serie de ejercicios a manera progresiva tanto a nivel técnico, cognitivo y el inicio a activar el oído armónico en el violinista, que en el gran porcentaje de ellos en la actualidad este vital conocimiento de dejó de lado.

Abriendo un vasto mundo de comprensión de la música y llevándolo al camino de la libertad, donde se libera de las partituras y de la memoria misma para entrar al mundo de la creación y manifestación de sus propias representaciones frescas y actuales.

De esta manera se introduce al estudiante en una práctica en donde el trabajo es juego, es intrínsecamente gratificante. Es necesario entregarse a la práctica (juego), la

experimentación y el entrenamiento diario. *“Es en el juego y solo en el juego que el niño o el adulto como individuos son capaces de ser creativos y de usar el total de su personalidad, y solo al ser creativo el individuo se descubre a sí mismo”*. (Winnicott Donald) *psiquiatra*. La idea de la práctica en oriente es la de actualizar o revelar a la persona completa que ya está allí.

*“Sin el juego el aprendizaje y la evolución son imposibles. El juego es la raíz donde surge el arte; es la materia prima que el artista canaliza y organiza con todo su saber y su técnica”*. (Nachmanovitch Stephen, *La improvisación en la vida y en el arte*)

Esta cartilla reunirá estrategias metodológicas que contribuyen al desarrollo de la intuición y tienen relación directa con el juego.

El juego es diferente a un pasatiempo, es una actitud, un espíritu es una forma de hacer las cosas. *“La creación de algo no se realiza con el intelecto sino con el instinto de juego que actúa por necesidad interna. La mente creativa juega con el objeto que ama”*. (Jung Carl).

De esta forma el trabajo creativo es juego, es usar las herramientas recibidas a través de la técnica y tener la libre elección de darle manejo a la información que se tiene, contar con los medios requeridos en una situación dada. El juego como improvisación libre generando así una educación para toda la vida.

## **b. Enfoque pedagógico**

Las lecciones de la presente cartilla **“Jugando con el violín”** están sustentadas desde las siguientes miradas:

- Émile Dalcroze, pensador, pedagogo y artista con su propuesta de rítmica Dalcroze.
- Stephen Nachmanovitch, jugador creativo en los últimos tiempos, violinista, prominente autor, artista ordenador, educador y conferenciante. Pionero en el expresionismo música gratis en acústica y eléctrica violines y viola.
- Carlos M. Ramos, y La Dinámica del violinista, basada en principios anatómicos, científicos y experimentales, donde admite que

no hay una técnica universal, sino que cada individuo necesita hacer las modificaciones que le permitan adaptarla a sus particularidades individuales.

- Shinichi Suzuki y su filosofía en donde sus raíces convergen en una fe profunda en la fuerza de vida positiva y en un gran respeto hacia todos los seres humanos. Suzuki habló del “Desarrollo de la habilidad” y de la “Educación del talento”.

- Iván Galamian, cuyo sistema de enseñanza del violín era a la vez ingenioso y lúdico.

### **c. Instrumentos de aprendizaje**

Los instrumentos de aprendizaje y recolección es uno a uno de los ejercicios que se encontrarán expuestos en la cartilla **“Jugando con el Violín”**, los cuales van integrando y articulando poco a poco los elementos desarrollados mediante el trabajo cognitivo y emocional del discípulo.

### **d. Caracterización de la población**

#### **POBLACION OBJETO DE ESTUDIO**

Estudiantes de violín en iniciación en edades de 7 a 17 años para que a través del juego con el violín, liberen su intuición y se dé el fluir del pensamiento musical creativo.

### **e. Contenido específico de la Cartilla “Jugando con el VIOLÍN”**

## RECOPIACIÓN HISTÓRICA DEL VIOLÍN

<http://www.deviolines.com/historia-del-violin/>

Los antecesores del violín pueden seguirse casi hasta los principios de la civilización, con instrumentos como el ravanastron, de la India de cerca de 5000 años antes de Cristo, o el rabab o rebab de probable doble origen: Persia y África del Norte. Es una tarea compleja de asimilar a esta historia la manera como la migración desde tan diversas fuentes llevo a la evolución del instrumento hasta actual, en la que se fueron integrando componentes y técnicas de ejecución que incluyeron el uso del arco, elemento también de origen incierto. El desarrollo del arco moderno se perfecciona gracias a François Tourte (1774- 1835), un relojero que se dedicó a la arquería, como lo harían su padre y su hermano.

A él se le debe la selección de la madera de Pernambuco como el mejor material para la elaboración del arco, dadas sus características de elasticidad, peso y resistencia. El Pernambuco (*Caesalpinia echinata*) es un árbol originario del Brasil; su uso en fabricación de arcos ha generado una conciencia entre grupos conservacionistas para proteger esta especie única de la flora amazónica.

**<http://www.deviolines.com/wp-content/themes/studiobox/timthumb.php?src=http://www.deviolines.com/wp-content/uploads/2011/12/Hybrid.jpg&w=600&zc=1>**

Tourte siguiendo los consejos de los grandes violinistas como viotti y Kreutzer, establece la longitud óptima del arco del violín en 74 o 75 centímetros. Las cerdas del arco del violín están hechas de unos 150 pelos de cola de caballo. Para algunos, los mejores son de equinos siberianos o Mongolia, y siempre preferibles los de los sementales a los de las yeguas, debido a la posibilidad de que la colas de éstas últimas se encuentran deterioradas por la orina. Existe el mito de que los mejores pelos son los de color más cercano al blanco puro, pero este color solo es posible si se someten los pelos a un proceso de decoloración, haciéndolos quebradizos.

Actualmente se utilizan colas de caballo del Canadá, de algunas regiones de América del Sur, Australia Hungría y Rusia. El pelo de cola de caballo tiene un espesor de unos 0.4 mm, y puede ser devorado por la larva del *Anthrenus museorum* o escarabajo del museo, por lo que es aconsejable utilizar insecticidas comunes para evitar esta dañina infección. Esta larva evita la luz, por lo que exponer el arco a la luz del sol también es una práctica recomendable.

Un poco menos remotos pero aún distantes, se encuentran los ancestros más cercanos del violín, como la *vielle* y la *rotta*, instrumentos medievales basados en el diseño de la cítara, con modificaciones necesarias para su ejecución con arco, como la incorporación del diapasón, tabla usada para el apoyo de los dedos por encima de la caja de resonancia del instrumento.



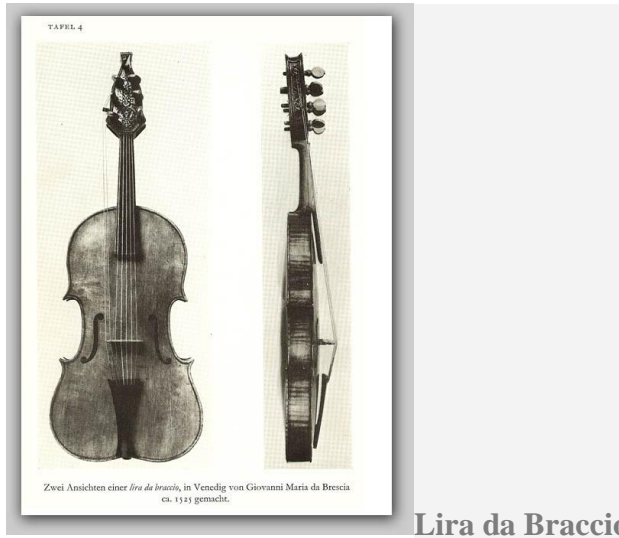
La vielle

[http://www.deviolines.com/wp-](http://www.deviolines.com/wp-content/themes/studiobox/timthumb.php?src=http://www.deviolines.com/wp-content/uploads/2011/12/Hybrid.jpg&w=600&zc=1)

[content/themes/studiobox/timthumb.php?src=http://www.deviolines.com/wp-](http://www.deviolines.com/wp-content/themes/studiobox/timthumb.php?src=http://www.deviolines.com/wp-content/uploads/2011/12/Hybrid.jpg&w=600&zc=1)  
[content/uploads/2011/12/Hybrid.jpg&w=600&zc=1](http://www.deviolines.com/wp-content/uploads/2011/12/Hybrid.jpg&w=600&zc=1)

Como parte de la evolución del violín se encuentran los agujeros de formas variadas que se le agregaron para mejorar su sonoridad.

Otros de los parientes cercanos del violín, como lo conocemos hoy, incluye la *lira da braccio* y la *viola da braccio*, cuya denominación (*da braccio*- de brazo) enfatiza el modo de ejecutarlos, aunque esta técnica también sufrió modificaciones durante la evolución del violín, que se acompañaron de cambios en la postura del ejecutante y en la forma de utilizar el arco.



Lira da Braccio

[http://www.moesandmoes.com/org/pics/new\\_instruments/innovations/viola%20da%20braccio/Lira%20da%20Braccia%20David%20Boyden%20History%20of%20Violin%20Playing.jpg](http://www.moesandmoes.com/org/pics/new_instruments/innovations/viola%20da%20braccio/Lira%20da%20Braccia%20David%20Boyden%20History%20of%20Violin%20Playing.jpg)

El *ravel* es otro instrumento considerado antecesor del violín.

[http://www.deviolines.com/wp-content/uploads/Angel\\_tocando\\_un\\_ravel.jpg](http://www.deviolines.com/wp-content/uploads/Angel_tocando_un_ravel.jpg)



Ángel tocando un ravel.

La evolución definitiva de la familia del violín comenzó hacia la primera mitad del siglo dieciséis, y es ciertamente de ciudadanía italiana, más precisamente ubicada en Brescia, al norte de Italia.

## EL NACIMIENTO

En un mapa de la región de Lombardía, se puede identificar algunos puntos de referencia útiles para orientarnos en esta historia. Al norte, los Alpes y la frontera con Suiza; también podemos ubicar a Milán, Venecia y las ciudades más importantes de este relato, que comienza en Brescia, se traslada a Cremona y termina en Bérgamo.

Los primeros constructores de renombre son Giovanni Giacomo Dalla Corna (ca 1484-1530) y Zanetto de Michelis da Montechiaro (ca1588-1562), aunque ellos no fabricaron exclusivamente violines. El instrumento no había terminado de evolucionar en ese entonces, pues algunas de sus versiones tenían solo tres cuerdas.

Los primeros grandes maestros fabricantes de violines de Brescia fueron Gasparo di Bertolotti da Saló (1540-1590), y su alumno Giovanni Paolo Maggini (1580-1632). El más antiguo violín de cuatro cuerdas conocido tiene fabricación certificada por Andrea Amati y fecha de 1555. Gracias a las estrechas relaciones políticas entre Francia y el norte de Italia, hacia 1560 el rey Carlo IX de Francia hizo una orden especial de treinta y ocho instrumentos a la familia Amati, que incluyó veinticuatro violines, seis violas y ocho cellos. Hacia 1600, la hegemonía en la fabricación violinística se había trasladado de Brescia a Cremona.

## AMATI

Una imagen de Cremona nos muestra la torre del campanario. *Il Torrazzo*, de 110.96 metros de altura, terminada hacia el siglo XIII. La famosa escuela de Cremona fue establecida por Antonio Amati (1555-¿1640?), Girolamo Amati (1556-1630) y su hijo Niccoló Amati (1596-1684). En 1630, una epidemia de plaga bubónica arrasó con gran parte de la población de Cremona, incluyendo a los padres de Niccoló Amati y a dos de sus hermanas.

Cuando la muerte negra abandonó a Cremona, Niccoló quedó como el último violero de importancia que sobrevivió en el norte de Italia, y como el único responsable de transmitir sus conocimientos artesanales.

Entre los pupilos de Niccolò Amati se encuentran Girolamo Amati II (1649-1740), Andrea Guarneri (1626-1698) y probablemente Antonio Stradivari (1644-1737).

También fueron alumnos de Amati: Francesco y Giovanni Battista Rugeri y posiblemente Jacob Stainer (ca 1621-1683). No es claro si Stradivari fue su alumno. El violín Stradivari más antiguo es de 1666, y en su marquilla reza: *Antonius Stradivarius Cremonensis Alumnus Nicolai Amati Faciebat Anno 1666*. Sin embargo, no hay registro de Antonio Stradivari en los censos que incluyen a otros alumnos de Amati. Es probable que, por su habilidad como tallador hubiera sido contratado desde niño para elaborar algunos adornos en los violines de Amati. Su genio y habilidad manual pudieron hacer que unos pocos meses en los talleres de Amati fueran suficientes para aprender las bases que lo llevaron a fabricar sus propios violines. También parece probable que el verdadero maestro de Stradivari fuera Rugeri.

## EL MITO STRADIVARIUS

Hacia la primera mitad del siglo dieciocho, la escuela de Cremona dominaba el mundo de la fabricación de los violines, encabezado por Antonio Stradivari, quien estableció el modelo del instrumento para todos sus sucesores.

De Stradivari se identifican tres fases creativas. La temprana, con gran influencia de Amati, entre 1666 y 1690. Después, entre 1690 y 1700, sus modelos fueron de mayor longitud; finalmente, su “época de oro”, el apogeo de la escuela de Cremona y del arte de la fabricación del violín.

En casa de Stradivari, que cuando existía estaba en la Piazza San Domenico (hoy Piazza Roma) había una terraza con techo, llamada en cremonese *seccadour*, usada para secar ropa y alimentos, y muy seguramente para secar sus violines barnizados.

Solo se conocen algunos detalles de la vida de Antonio Stradivari y sus diez hijos. Se presume que nació en 1644, pero se sabe que falleció el 19 de diciembre de 1737.

El 4 de julio de 1667, se casó con Francesca Feraboschi (¿-mayo 20, 1698). Francesca era viuda de Giacomo Capra, con quien tuvo dos hijas, luego adoptadas por el



padre de Capra. Giacomo Capra fue asesinado con un disparo de arcabuz por un hermano de Francesca, Giovanni Feraboschi. A los pocos meses de haberse casado con Stradivari (en octubre de 1667), nació su primera hija, Giulia Stradivari. Giulia se casó en 1688 con Giovanni Farina.

En 1670 nace el primer hijo varón de Antonio Stradivari, Francesco, quien murió a los diez días de nacido. El 1º de febrero de 1671, nació quien después sería el encargado del taller de su padre, también llamado Francesco Stradivari, como su hermano fallecido.

Alessandro el siguiente hijo de Antonio y Francesca se ordenó como cura, luego llegó Caterina y Omobono Stradivari.



Luego de enviudar en 1698, Stradivari se casó con Antonia Zambelli (¿-marzo de 1734). La primera hija de Antonio y Antonia fue llamada Francesca, como la primera esposa de Antonio y nació hacia 1670. De ella se sabe que fue ordenada con el nombre de Hermana Rosa en el convento de la Sagrada Anunciación de San Jorge en Mantua. Después nació Giovanni Battista Stradivari, quien comenzó como aprendiz en el taller de su padre entre 1714 y 1716. Antonio iba a confiar en Giovanni Battista el negocio de la violería, pero este falleció hacia 1726.

El noveno hijo de Antonio fue Giuseppe, quien también fue ordenado como cura en 1728. El décimo hijo Paolo Stradivari, se convirtió en socio de un comerciante de telas.

La tradición de la violería fue perpetuada por sus hijos Omobone y Francesco, además de sus pupilos Carlo Bergonzi (1686-1700) y Lorenzo Guadagnini (ca 1695- ca 1745). Antonio Stradivari, en su carrera de más de sesenta años, construyó unos 1100 instrumentos (el último conteo oficial es de 1116), de los cuales se sabe que existen hoy cerca de 650, que posiblemente incluyen algunas imitaciones y falsificaciones.

## GUARNERI

Después de Stradivari, la dinastía Guarneri ocupó un importante lugar en la fabricación de violines. Esta dinastía estaba encabezada por Andrea Guarneri (1655-1720), alumno de Niccolò Amati y sus hijos. El mayor de ellos, Pietro Giovanni (1655- ¿1728?), se estableció en Mantua y posteriormente fue conocido como Pedro de Mantua, donde recibió reconocimiento como fabricante de instrumentos de gran calidad. El menor de sus hijos fue Giuseppe Giovanni Battista Guarneri (1666-¿1739?), quien también introdujo algunas modificaciones a la influencia de Amati recibida por su padre. Giuseppe también tuvo dos hijos fabricantes de violines, Pietro (1695-1762), conocido como Pedro de Venecia, quien recibió influencia de esa escuela de fabricación de violines, y Giuseppe Antonio Guarneri (1698-1744) que ha sido reconocido como el más importante fabricante de violines después de Stradivari, y a cuyo nombre se le agregó el apelativo “*del Gesù*” (de Jesús) por el monograma sacro *IHS* que utilizaba en las marquillas que identifican sus instrumentos.

Luego que Paganini tocara en su violín fabricado por Guarneri, conocido como el “*il cannone*” (el cañón), muchos violinistas llegaron a preferirlos por encima de los Stradivari. Los Guarneri eran característicamente de mayor tamaño que los Stradivari, y con sonoridad legendaria; tristemente, Guarneri de Gesù solo produjo unos 200 instrumentos, siendo estos muy escasos en la actualidad.

Guarneri de Gesù falleció en 1744.

## STAINER

Jacob Stainer (ca 1621-1683) de Absam, Austria, se estableció como el más grande fabricante de violines al norte de los Alpes, con un reconocimiento tal, que en una época superó la fama de la escuela de Cremona. Como dato curioso, algunos músicos importantes, como Johann Sebastian Bach y Leopold Mozart, tocaban únicamente violines Stainer. Posteriormente se descubrió que el instrumento del padre de Wolfgang Amadeus Mozart resultó no ser un Stainer, sino una falsificación, hecha por la casa Klotz, de Mittenwald. En efecto los tres instrumentos de la familia Mozart que aún se preservan, uno de ellos se atribuye al fabricante Aegidius Klotz, aunque este lleva una falsa marquilla Stainer.

Desafortunadamente, la escuela Stainer murió con él, pues al parecer nunca tuvo verdaderos pupilos, aunque algunos historiadores afirman que la tradición de Stainer se transmitió a sus aprendices Albani y Klotz.

Si se estudia una fotografía de violines de diferentes fabricantes, no parecen encontrarse mayores diferencias entre ellos. Sin embargo, para los conocedores, cada uno de estos instrumentos es considerado una pieza única.



Las sutiles diferencias...Amati-Stradivarius-Stainer-Guarneri

[http://www.deviolines.com/wp-content/uploads/amati\\_stradivari\\_stainer\\_guarneri.jpg](http://www.deviolines.com/wp-content/uploads/amati_stradivari_stainer_guarneri.jpg)

## LA INDUSTRIALIZACION

La división del trabajo artesanal y la manufactura industrial dieron paso a una nueva era de la fabricación del violín, con una notoria disminución en la calidad del timbre del instrumento. La primera fábrica de violines se fundó alrededor de 1790 en Mirecourt, Francia.

Otras ciudades europeas le siguieron en la producción masiva del violín. Los fabricantes de violines comenzaron a comprar y a especular con viejos instrumentos italianos y empezaron a producir instrumentos de “estilo antiguo”, luego que el movimiento romántico regresara a formas dejadas atrás, como el surgimiento de los estilos neoclásicos y neobarroco. Algunos fabricantes de renombre como, Jean Baptiste Vuillaume, padre de la escuela francesa y famoso por sus excepcionales violines “rojos”, recurrieron a métodos como la “cocción” de los instrumentos para acelerar su secado, con técnicas como el ahumado, y el uso de tratamientos químicos de las maderas. A estos procedimientos siguieron los experimentos con el barniz, cuya fórmula parecía ser el secreto de instrumentos como los de Stradivari. La consecuencia de esta tendencia en la demanda de instrumentos “antiguos” fue la aparición de imitaciones y de instrumentos falsos. Se dice que Vuillaume copió el violín Guarneri de Niccoló Paganini con tal precisión, que ni el mismo Paganini era capaz de reconocer el original, Así mismo, el famoso Stradivari “*Balfour*” resultó ser una obra de J. B Vuillaume.

## EL SIGLO XX

Al comenzar el siglo XX, un nuevo interés en la música barroca y una escasez de instrumentos de época hicieron volver el reto de crear instrumentos de acuerdo a las especificaciones barrocas. Hoy en día, los grupos de música clásica que anuncian el uso de “instrumentos originales”, realmente no tocan en instrumentos de época. Aunque hay

algunos pocos instrumentos fabricados por famosos *luthiers* o violeros, muchos de sus instrumentos son reproducciones modernas hechas con la técnica antigua, que siguen siendo valiosos por su sonoridad, más no por su antigüedad. Los violines antiguos y verdaderamente “originales” tienen precios muy altos, y son conservados por coleccionistas o intérpretes con verdaderos tesoros. A estos violines se les ha dado nombres propios, que pueden hacer referencias a algunas de sus características o a la familia que los posee. No se conoce el destino final de todos los violines Stradivari que aún existen; los tres que han sido considerados como los de mejor sonoridad en el mundo son el “*Alard*”, vendido en Londres en 1982 por más de un millón doscientos mil dólares; el “*Delfin*”, actualmente en poder de los herederos de Jascha Heifetz; y el “*Mesías*”, perteneciente al museo Ashmolean de Oxford. Además de poseer el Stradivari “*Mesías*” en la colección del salón de música Hill, allí se encuentra el violín más antiguo que existe, fechado en 1564 y fabricado por Amati, parte del mencionado encargo de Carlos IX de Francia. Otros de los Stradivari de Ashmolean incluyen el “*Marie Hall*” que fuera antes de Viotti, fabricado en 1709, de color rojizo, avaluado en 4 millones de dólares; el “*Paganini*” de 1680, y el “*Lipihski*” de 1715. Desde que el “*Lipihski*” fuera vendido en 1960, ha permanecido en silencio: nunca se ha vuelto a saber de él.

En el museo cívico de Cremona hay un Amati de 1566, valorado en 10 millones de dólares. El Boliviano Jaime Laredo no pudo adquirir el “*Paganini*”, pero posee el “*Gariel*” de 1717. Yehudi Menuhin fue el dueño del Stradivari “*Soil*”, actualmente en poder de Itzhak Perlman.

Louis Krasner de Rusia ha descrito la relación del violín y su dueño con connotaciones antropomórficas para el instrumento: “el violín conoce a su maestro, posee memoria y lealtad”, haciendo referencia a que algunas piezas casi pueden ser interpretadas por el instrumento por sí mismo, de acuerdo a lo aprendido por su anterior dueño. Krasner compró el Stradivari “*Dancia*”, que pertenecía a Nathan Milstein. Maxim Vengerov, también ruso, sugirió que la relación entre el violín y el violinista es como un matrimonio. Su violín Stradivari era el “*Kreutzer*”, avaluado en 1.6 millones de dólares.

Otros violines Stradivari famosos incluyen el “*Marie May*”, vendido en *Christie's* por cuatro millones de francos, el “*Diamante Rojo*”, también conocido como el “*Moisés*”,

por haber sido rescatado de un naufragio del mar, y los cinco pertenecientes a la familia real española. En este momento, cobra especial importancia el estudio de la anatomía del violín, en busca de los secretos de su fabricación, con el fin de intentar reproducirlos con la mayor fidelidad posible.

El secreto de su fabricación parece estar en la técnica artesanal. En la voluta de los Stradivari, la fabricación se rige por principios matemáticos descritos por Arquímedes, y luego modificados por el arquitecto Giacomo Vignola. La curva inicial es muy apretada y luego se abre muy ampliamente, en un diseño considerado perfecto.

### **EL VIOLÍN ELÉCTRICO**

Un **violín eléctrico** es simplemente un violín con una señal de salida eléctrica. El término puede referirse a un violín acústico con un transductor electromagnético o pastilla de algún tipo, pero usualmente se refiere a un instrumento completamente electrónico.

Muchos instrumentos tienen un cuerpo sólido, lo que ayuda a prevenir la retroalimentación de las resonancias del cuerpo hueco bajo la gran amplificación de un escenario. Sin embargo, el timbre de un violín acústico se crea directamente a causa de estas resonancias, y es por ello que un violín eléctrico tiene un sonido mucho más “crudo” que uno acústico, dependiendo de cómo se captura la señal. Normalmente, los violines eléctricos tienen un diseño minimalista y poco tradicional, para mantener el peso lo más bajo posible.

A menudo son vistosos como instrumentos “experimentales”, estando menos establecidos que las guitarras y los bajos eléctricos. Por ello, hay muchas variaciones sobre el diseño original, como trastes, cuerdas extras, cuerdas simpatéticas o cuerdas barítonas que suenan una octava más bajas que las normales, todo esto sin incluir los diferentes efectos electrónicos para modelar el sonido puro, en función de las preferencias del intérprete.

Es mucho más común un violín eléctrico con 5 o 6 cuerdas que un instrumento acústico. El cuerpo, típicamente sólido, también acomoda la tensión causada por las

cuerdas extras sin estresar demasiado el instrumento. Las cuerdas extras son, normalmente, una cuerda de **do** bajo con 5 cuerdas, una de **do** bajo y una de **si** alto o **la** alto para 6, y una de **do** bajo, **fa** bajo y **si** alto para 7.

Las señales de un violín eléctrico normalmente pasan a través de un proceso electrónico, igual que una guitarra eléctrica, para obtener el sonido deseado. Puede ser reverberación, coros, distorsión, o cualquier otro efecto.

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0d/E-Geige\\_%28Yamaha\\_Silent-Violin-SV-120%29.png](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0d/E-Geige_%28Yamaha_Silent-Violin-SV-120%29.png)



## CAPITULO 1

### *PRINCIPIOS BASICOS PARA EL APRENDIZAJE DEL VIOLIN*



www.shutterstock.com · 50329675

<http://www.shutterstock.com/subscribe.mhtml>

Es oportuno mencionar que para la iniciación del violín, independientemente del contexto que se tenga, es vital un trabajo previo de iniciación en la música, es introducir al niño o al futuro estudiante de violín en el campo musical. Dándole a escuchar música de diferentes géneros, con la ampliación a lo referido con “escuchar”. Según Aaron Copland Hay tres planos de escuchar la música: el primero es el escuchar la música como medio de relajación, evasión. Que es lo que normalmente las personas del común hacen, poner música y distraerse.



El segundo goza de controversia, pues opiniones diferentes, es decir, lo que una canción transmite no es igual para todos. Y en el plano musical, Copland critica al hombre de la calle porque solo escucha la melodía y el ritmo de la obra y no se debe quedar una persona en estas dos cosas solamente.

Pues si Copland critica al hombre por no entrar en el plano musical de escuchar la música más allá de su melodía y ritmo, pues con cuanta más razón sería absurdo que un músico no lo hiciera; por esta razón es apremiante a aquellos estudiantes iniciarlos por el ejercicio de escuchar en el plano musical. Para esto esta obra postula el inicio del violinista hablando concretamente por el ejercicio de escuchar en el plano musical antes de abrazar el violín.

Este es un inicio acorde con la base técnica para llegar a ejecutar el violín. Y dar por terminado el enfoque netamente melódico por ser el violín un instrumento de esta índole. Garantizando a los violinistas que lleguen a escuchar y a sentir la música a partir de todos sus elementos: movimiento, ritmo, armonía y melodía para lograr un músico integral.

Después de ver que el inicio del estudio del instrumento se da desde antes de tomar el violín en sus manos, pasaremos a desmontar los recursos que se han tomado para generar una “buena afinación” en el principiante de violín. Y mencionar que no se puede desconocer que todo proceso de aprendizaje debe llevar un orden lógico.

### ***EL USO DE CINTAS EN EL DIAPASON O TASTIERA DEL VIOLIN TARDA EL APRENDIZAJE DEL MISMO Y EN EFECTO SU EJECUCION.***

El método que se plantea afirma la arbitrariedad que se origina al hecho de usar cintas en el diapason del violín para el aprendiz del instrumento.

Pues de ser lógicas estas cintas y con el tiempo que lleva el violín en evolución, entonces ya se hubiera determinado la instauración de los trastes en su diapason. Pero, si tal decisión no se ha tomado es porque los instrumentos de cuerdas frotadas tienen por objeto otras posibilidades ampliadas en su afinación. Es decir, que esta no se limita a la temperalidad, sino que deja abierta las posibilidades de manejar diferentes tipos de afinación.

Esto hace que el instrumento sea más complejo y amplio al uso o al tipo de música que se quiera interpretar. O simplemente si analizamos que la afinación varía de acuerdo a como se integran los sonidos en un acorde, es decir, si se toca la nota **MI** simultáneamente con el **LA** al aire, y posteriormente se toca con el **SOL** al aire, se notará que la nota **MI** en cuestión no puede ser la misma para que el sonido encaje correctamente en la afinación deseada dentro del respectivo acorde.

El violín da la posibilidad de manejar medios tonos con diferencias de comas, logrando diferenciar medio tono cromático o semitono de medio tono diatónico, lo que no se da con un instrumento temperado; como por ejemplo el piano. A su vez se puede lograr diferenciar cuartos de tono y subdivisiones más pequeñas aún, que puede no ser común en nuestro folklor, pero que en otras músicas es muy común.

Ejemplo:

En la música árabe

### **Kaman**

El Kaman es un violín, pero árabe. Está afinado según las escalas árabes. El estilo al tocarlo es también un tanto diferente al occidental.

[usicarabe.bligoo.cl/instrumentos-musicales-de-un-takht-orquesta-tradicional-arabe](http://usicarabe.bligoo.cl/instrumentos-musicales-de-un-takht-orquesta-tradicional-arabe)

**Kaman (kamance, kemanche, rabab, rababa)**



Los instrumentos de cuerda frotada tienen una larga tradición en el medio y lejano oriente. El contacto con occidente permitió el desarrollo de los actuales instrumentos

Europeos como el violín, cello, viola y contrabajo. Los árabes usaban tradicionalmente en sus orquestas un instrumento hecho de calabaza, coco o un cuerpo redondo de madera, sobre el cual se extiende un mástil dotado de clavijas para ajustar la afinación de las cuerdas. Los egipcios lo llaman rababa, los turcos kemance, y podía tener entre 1 y 4 cuerdas. Se cree que a partir de este instrumento, y a través de un largo proceso de evolución se llegó al actual violín. Los árabes llaman al violín kaman o kamanlla, y actualmente forma parte de la orquesta (takht), en reemplazo de los antiguos kamanches. Los árabes varían su afinación utilizando esta: GDgd (ascendente por quinta y cuartas), y su ejecución emula de alguna forma el sonido nasal característico de los rababas al tocar muy cerca del puente. También se utilizan los fraseos y ornamentos propios de la música árabe, por lo que un violín ejecutado por un árabe es claramente diferente de un violín ejecutado por un occidental.

*Ejemplo:*

*En la música de la India*

[http://www.juntadeandalucia.es/averroes/iesmateoaleman/musica/la\\_musica\\_en\\_la\\_India.htm](http://www.juntadeandalucia.es/averroes/iesmateoaleman/musica/la_musica_en_la_India.htm)

Esto significa que el instrumentista requiere de un elevado desarrollo auditivo, al igual que un trabajo fino táctil. El cual debe de ser tomado con absoluta seriedad por el maestro de violín. Significa que no se está facilitando la ejecución del violín al colocar cintas en su diapasón, porque lo único que logra es crear una falsa afinación visual. Que no está permitiendo el desarrollo auditivo que requiere el ejecutante de dicho instrumento. De hecho se ha comprobado científicamente en el caso de los ciegos que desarrollan a mayor nivel el sentido del tacto, a causa de la falta de su visión; esto genera una verdadera reflexión acerca del uso de las cintas. *“La precisión de los movimientos conscientes estarán en relación directa con el grado de sensibilidad general del tacto. El desarrollo o el perfeccionamiento de este sentido es tan susceptible como la vista, el oído y el gusto y en algunos casos como en el de los ciegos, por ejemplo, llega su educación a substituir la vista, constituyendo para ellos mismos, un segundo cerebro”.* (Ramos, 1985)

Así por el contrario con el tiempo va a crear otros problemas aún más graves que la deficiencia auditiva. Es decir que cuando haya pasado el tiempo y el estudiante de violín crea haber avanzado, al igual que su maestro; se retiraran las cintas y la sensación será la de estar en mar abierto sin saber nadar. Es muy probable que aparezca la frustración y el desánimo al descubrir que en realidad no se ha avanzado, aunque es probable que se quiera engañar o auto- engañar para tratar de remediar el sentimiento de decepción. O se pretenda hacer pensar que es parte del proceso.

En realidad, no es parte de un proceso objetivo, solo fue una pérdida de tiempo; y que en ocasiones abarca varios años, quizás dos o tres, lo que absolutamente traerá problemas psicológicos debido a la frustración.

*“Reduciremos a dos categorías de concepto: el lógico y el absurdo. Con esto no hacemos más que insistir sobre lo dicho en otro lugar, con referencia a otras escuelas: la que puede admitirse como buena (basada sobre la coordinación natural de los movimientos fisiológicos), y la mala (la que se apoya en observaciones pragmáticas “visuales” casi siempre equivocadas, sobre determinados instrumentos)”. (Ibíd.)*

Porque tomar una ruta que va a ser más larga y dolorosa, cuando lo lógico es mostrar desde el principio que se requiere de alto grado de disciplina de estudio bien direccionada y que tardará un poco más en empezar a sentir satisfacciones en su interpretación con relación a otros instrumentos temperados. Pero que tiene un camino y solo uno, sin atajos. *“Conseguir una buena afinación depende esencialmente del sentido del tacto en combinación con el del oído. Los dedos son como personas ciegas que se guían en su existencia sin vista tocando objetos que marcan su camino de un lado a otro. La analogía es pertinente en el caso del entrenamiento de los dedos para tocar el violín”. (Galamian, 1998).*

Se necesita ser honesto y claro desde el principio con el estudiante de violín o si es de muy corta edad, entonces a quienes hay que concientizar; será a los padres. Es importante realzar, que para todo proceso educativo es apremiante la buena relación entre padres y maestros a la hora de lograr los mejores resultados tanto musicales como personales.

*“Cuando un niño aprende a hablar, los padres actúan eficazmente como maestros. Los padres también tienen un papel importante como “educadores en el hogar” cuando el niño aprende a tocar un instrumento. A menudo, el padre o la madre aprenden inicialmente a tocar antes que el niño, con objeto de que él o ella entiendan lo que se espera que el niño haga. El padre o la madre asiste a las lecciones del niño y ambos practican diariamente en casa” (Wikipedia).*

Yo me atrevo a mencionar que así los padres no aprendan a interpretar el violín, sí aprenden primero de una forma racional como es que se hace. Es decir en teoría; cuando se está en las clases y hay un buen acompañamiento.

Sin lugar a duda, reconociendo el desarrollo auditivo que se necesita para la ejecución del violín. Cabe mencionar que es primordial un trabajo previo de reconocimiento de intervalos de forma auditiva dentro de una armonía para empezar a crear un pensamiento musical y un oído holístico, de entonación y finalmente escrita. De no ser así es como construir una casa sobre la arena y cuando venga la tormenta será arrasada. La invitación esa construir sobre la roca.

*“La vista del pintor profesional, para percibir y reproducir la línea y el color, y el oído del músico, son sentidos cuya actividad o ejercitación adecuada en permanente dirección, llegan a constituir un desarrollo incomparablemente más notable que en el hombre común”. (Ramos, op.cit).*

Hay quienes afirman que cuando el discípulo de violín tiene problemas de entonación o audición, las cintas son una herramienta para lograr que su afinación mejore. Pero en realidad ese es un espejismo, porque no está desarrollando la audición interna; solo es más cómodo y menos tedioso para el maestro, y para quienes lo escuchan.

Por eso la importancia de recalcar la instrucción previa auditiva al inicio del estudio del violín, que además debe de ir articulada con preparación psicológica, de valor, entereza, decisión, Auto-disciplina, templanza, tesón, junto con amor propio.

Es de suma importancia guiar y direccionar no solo en el ámbito musical, sino que desde antes de iniciar el estudio de violín; así como se necesita una preparación auditiva y

de entonación. Apremia desarrollar la actitud frente a la vida, con entusiasmo, perseverancia, despertar el amor por el conocimiento y la sabiduría.

Otro aspecto que es importante no dejar de lado es en el que basa su propuesta metodológica Dalcroze. Por esta razón está propuesta lo toma como uno de sus pensadores pedagogo y artista, que arroja excelente experiencia y conocimiento; para lograr el objetivo de crear violinistas preparados para los desafíos actuales. *“Dalcroze, cuando considera la musicalidad netamente auditiva como una musicalidad incompleta; al reconocer la carencia rítmica. De allí su búsqueda permanente para establecer las relaciones entre la movilidad y el instinto auditivo, entre la armonía de los sonidos y las duraciones, entre tiempo y energía”.* (Valencia Mendoza y otros, 2011, *Diplomado Dalcroze*)

Es así como se propone la articulación de cada aspecto en la formación del violinista, para alcanzar un desarrollo competente. Tomando al ser humano como eje principal, desde antes de colocar el violín en sus manos. Previniendo y aprovechando la experiencia para corregir errores que se han propiciado alrededor del mundo, por afán de formar violinistas virtuosos; y que se ha llevado por delante al ser humano que hay detrás del violín. Como el ejemplo que nos dejó el Dr. Suzuki al desarrollar su método, no para crear músicos profesionales; sino para ayudar a los niños a desarrollar sus capacidades como seres humanos. *” La enseñanza de música no es mi propósito principal. Deseo formar a buenos ciudadanos, seres humanos nobles. Si un niño oye buena música desde el día de su nacimiento, y aprende a tocarla él mismo, desarrolla su sensibilidad, y disciplina y paciencia. Adquiere un corazón hermoso”.* (Shinichi Suzuki).

No es un secreto la historia que se tejen alrededor de grandes violinistas de renombre mundial, enfrentados a un mundo que no logran reconocer, ni logran reconocerse así mismo en él. Porque sus vidas transcurren en el encierro de la disciplina de estudio, que logra absorberlos por entero; sin dejar espacio para su desarrollo personal. Eso sin dejar a un lado a aquellos que no son famosos, pero que se han encontrado en ese mundo de exigencia y competitividad elevada sin tener las herramientas para entender; y enfrentar el mundo que les rodea. La historia nos aporta ejemplos de peso como es el caso del reconocido violinista Niccolò Paganini, de quién se habló mucho, y se tejieron bastantes

historias. Hasta llegar al caso de decirse que por su ambición de ser el mejor violinista del mundo, lo llevo a hacer un pacto con el diablo. Razón por la cual al morir el 27 de mayo de 1840, el obispo de Niza (Francia) negó el permiso para su entierro y su ataúd permaneció varios años en un sótano. La fama que se tejió alrededor de su persona, fue determinante en esta decisión eclesiástica. Sobre todo porque el propio Paganini rehusó acercarse a la iglesia y desmentir aquellos comentarios.

Solamente en 1876 fue permitido el funeral y sus restos se transfirieron al cementerio de Parma. Pero este es solo uno de muchos casos, si adentramos en la historia hay famosos y no famosos

La propuesta reafirma por la misma razón, la importancia de un trabajo honesto y comprometido por parte del maestro hacia ese ser humano que está conectando consigo mismo a través del violín.

## CAPITULO 2

### JUGANDO CON NUESTRO CUERPO



<http://us.123rf.com/400wm/400/400/evdoha/evdoha1106/evdoha110601018/10448158-tres-bailarines.jpg>



## TALLER DE SENSIBILIZACION RITMICA-ESPACIAL SEGÚN DALCROZE

### Cuerpo

El juego de la creación, es el juego hacia la libertad. Relajarse y permitirse sentir, es tomar conciencia del cuerpo.

- 1- Sentir el pulso propio de nuestro corazón. Colocar el dedo índice y medio derecho en el cuello abajo de la oreja con los ojos cerrados y permitir sentir los pulsos internos de nuestro propio cuerpo, si no logramos sentir colocar estos dedos juntos en la muñeca izquierda y concentrarnos hasta percibir el ritmo de nuestro corazón.

Pum...pum....

Pum.....2.....|Pum.....2.....|Pum.....2.....|Pum.....2..... e. t .c

- A. Caminar el pulso interior dando reconocimiento al espacio sin quitar los dedos para no dejar de sentir el pulso propio.
- B. Unificar un pulso haciendo uso de una tambora e incorporar una palma cada dos pulsos, dejando ver el concepto de expresividad.... Palmas expresivas más no militares.
- C. Usar la parte superior del cuerpo para hacer cada tiempo dentro del pulso establecido, logrando reconocer cada vez más las distintas posibilidades de movimiento que posee nuestro cuerpo dedos, muñecas, manos, antebrazos, codos, hombros, cabeza, ojos, cintura....e.t.c
- D. La misma actividad con desplazamiento del cuerpo por el espacio.
- E. La misma actividad usando la parte inferior del cuerpo dándole reconocimiento a toda expresión del cuerpo a través de cada articulación posible.

F. Cada discípulo hace una propuesta con todo su cuerpo, usando movimiento armonioso, dejando a un lado todo sentido de marcha o rigidez, usando con absoluta libertad el cuerpo y el espacio.





2- La tambora propone un pulso nuevo dando énfasis con una ligera acentuación expresiva cada cuatro tiempos.

Pum.....2.....3.....4.....| Pum.....2.....3.....4.....|  
 Pum.....2.....3.....4.....| Pum.....2.....3.....4..... e. t. c

3- Juguemos con figuras rítmicas usando negras, corcheas, semicorcheas, sin necesidad de usar todas las figuras en el mismo patrón rítmico.

A. Propuesta de parte del Maestro:

Usando una base melódica que permita seguir el movimiento con expresividad.

			
Mano	derecha arriba	Cabeza Cadera	Cadera

B. Una segunda propuesta del Maestro:

			
Pies	Mano derecha	Mano izquierda	Agacharse

C. Cada discípulo dará una propuesta usando su propia intuición.

4- Incorporemos la blanca:

A. Propuesta del Maestro:



Mano derecha

Mano izquierda

Cadera

Pies

B. Se continúa creando movimiento con los patrones rítmicos sugeridos por cada discípulo, haciendo que haya continuidad... un patrón rítmico detrás de otro.

5- Incorporemos el concepto ternario:

A. Propuesta del Maestro:



Pierna derecha

Todo el cuerpo simulando un árbol

Brazo izquierdo

6- Incorporar la división de la pulsación, mientras el discípulo camina un pulso dado por la tambora hará la división con las palmas en dos y en tres.



Caminando unidad de tiempo



Dividiendo con las palmas mientras camina el pulso



Dividiendo en tres con las palmas mientras camina el pulso

7- Vivenciar el concepto de lento y rápido a través del movimiento.

A través del juego, con pulsos por una tambora vivir el concepto de lento y rápido, caminando con libertad y luego con música que genere contrastes de velocidad.

## Cognición

**Entrar al trabajo de la memoria, ejercitando mayores niveles de concentración.**

Se propone una célula rítmica que será imitada por el discípulo, dicha célula se hará usando creatividad, movimiento y deslazamiento del cuerpo y en seguida el discípulo propone una. El siguiente discípulo deberá hacer la propuesta del profesor, más la del compañero y finalmente la que él propone. Esto significa que cada asistente al taller deberá memorizar dos propuestas, la del maestro, la del último compañero que paso y crear una suya.

De esta manera daremos inicio al trabajo de la memoria rítmica y visual

1. Trabajo de respiración, Inspirar- retener- expirar , sugeridos así:

a. Inspirar = contar cinco

Retener= contar diez

Expirar= contar cinco

b. Inspirar= contar diez

Retener= contar diez

Expirar= contar diez

Se pueden ir haciendo diferentes secuencias buscando cada vez mayor resistencia, control

Y conciencia de la respiración, estos ejercicios se pueden hacer parados y acostados.

2. Vivenciar la métrica al tiempo que se trabaja la motricidad. Con una pelota de tenis: mientras se escucha una melodía llevar el pulso con un acento de acuerdo a la métrica ya sea 4, o a 3, o a 2.

3. Desprender del trabajo de respiración el paso a la fraseología, Concienticemos el concepto de frase, diálogo: pregunta-respuesta, en donde un elemento de la pregunta, da el elemento de la respuesta; exactamente igual como se da en el diálogo de cualquier idioma. Usando ese diálogo en la improvisación la cual estamos manejando todo el tiempo en nuestra cotidianidad.

La respiración vital para que haya fraseología, para que haya forma y así se origine la música.



Caminar mientras se escucha una melodía, al parar la música hacer una estatua en absoluta libertad de creación. Al volver a sonar la música cambiar de dirección, llevando siempre el pulso natural al caminar y teniendo en cuenta que los resultados son siempre individuales.

**Algunas observaciones pertinentes:**

- Concientizar la importancia de una buena postura corporal a partir de la cotidianidad para hacerla parte de si, ya que esta nos ayudará a una buena respiración a entonar, a escuchar mejor, a la flexibilidad y por ende a un buen desarrollo de la motricidad.
- Sensibilizar en el reconocimiento de mi espacio y del espacio del otro.
- Lograr que se aprecie la importancia del silencio, como este habla por sí solo y clave fundamental para crear música.
- Motivar la mente hacia la imaginación y la fantasía.
- Lograr que el discípulo perciba la libertad a través de la música y a canalizar las energías.

Importante anotar que de acuerdo con la creatividad del Maestro deberá usar diferentes géneros musicales que permita interiorizar el concepto de pulso, medidas binarias y ternarias; teniendo en cuenta el entorno socio-cultural de sus discípulos.

Como viene sugiriendo la propuesta es de vital importancia preparar la mente y el cuerpo para el trabajo arduo que nos espera con el violín, permitiendo que el discípulo vaya sintiendo que es ir adentrándose en su interior dando paso a un auto-reconocimiento de su cuerpo, de su espacio y de la infinidad de estructuras mentales que yacen en él y que tienen un significado de sumo valor.

Permitiendo que el discípulo de apertura a su sentir sin limitación alguna originando la oportunidad de manifestar su interior mediante la exploración y creatividad usando antes

que el violín su instrumento principal el cuerpo. *“El cuerpo es nuestro instrumento por gracia, fue el primer instrumento musical con el que contó el hombre donde la melodía fue su sentir, el ritmo su mover y la armonía su pensar”* Edgar Willems

Es a través de todo lo que se hace y se piensa, de cómo se siente consigo-mismo que el discípulo logrará tener un aprendizaje colmado de motivación. Este trabajo corporal “pre” origina intrínsecamente el gesto musical que es de suma importancia en la fluidez del ejecutante del violín. No es únicamente el trabajo técnico bien dirigido el que logrará un buen desempeño, si no el desarrollo integral del ser humano el que puede alcanzarlo. Pues finalmente el cuerpo es el que hace la música dejando fluir lo que se ha logrado descubrir en la mente y sentir en el corazón y en cada célula del cuerpo, proyectado finalmente a través de violín. En este caso.

El fin es lograr mentes libres capaces de originar lo extraordinario que den paso a lo nuevo, lo inesperado y lo magnífico. Sin ataduras dejando que la creatividad fluya sin límites ni prejuicios. ¡Solo hasta que tomemos el riesgo de soñar lo inimaginable entonces llegará a ser posible!

Se trata de desarrollar al ser humano que emprende el estudio del violín mediante la construcción permanente de sus capacidades cognitivas, sociales y afectivas.

Donde dicho discípulo le da sentido al conocimiento a partir de sus saberes construidos y de su potencial que yace intrínsecamente en él, haciendo parte de la construcción de su propio conocimiento descubriéndose y re-pensándose constantemente. Para este proceso es de suma importancia el manejo del cuerpo, lograr desinhibirse, vivir la música.

Es lograr despertar una disponibilidad general que permita un fino desarrollo sensorial y táctil, el potencial psíquico, el sentido humano, el amor por la sabiduría, la atención y la disciplina, y el auto-dominio; generando el paso a una imaginación creadora.



## CAPITULO 3

### BASE TECNICA PARA JUGAR CON EL VIOLIN

#### Propuesta Metodológica



*David Garrett*

*[http://www.primarywavemusic.com/uploads/artistimages/276\\_original.jpg](http://www.primarywavemusic.com/uploads/artistimages/276_original.jpg)*

#### POSTURA DEL VIOLÍN EN EL CUERPO

El violín se adapta al cuerpo en medio de la clavícula y el mentón donde se necesita sostenerlo en su totalidad ya que la mano izquierda necesita estar absolutamente libre; para deslizarse hacia arriba y hacia abajo del diapasón, o a lo largo de este.

Teniendo en cuenta que hay un rango, de que tan cerrado o abierto este el violín en relación con el cuerpo.

¿Qué determina ese rango?

El propio cuerpo de cada discípulo en su individualidad, lo que se debe de lograr es la “comodidad” Absoluta en cada uno. Esto, será explicado por el maestro y trabajado diariamente por el discípulo frente a un espejo, cerrando los ojos, buscando hacia adentro de si, su absoluta relajación y comodidad, su centro de gravedad. *“Consideremos la posición del ejecutante; no solamente del violín y del brazo del arco, sino de todo el cuerpo en general y en particular de la cabeza, cuyos músculos del cuello muy a menudo en contracción por posiciones desviadas, se reflejan en ambos brazos por la unión de éstos con la espalda.”*(Ibíd.)

Se necesita generar la mayor libertad en los movimientos, teniendo en cuenta la anatomía de cada discípulo en cuestión; lo que va a generar mayor resistencia. Observando una excelente respiración a la cual no se le ha dado importancia cuando se trata de instrumentistas de cuerda, pero que es tan importante como en el caso de los instrumentistas de viento. *“La respiración es la base de la economía fisiológica del individuo.”*(Ibíd.)

## **POSTURA DEL ARCO EN LA MANO DERECHA**

El arco en la mano derecha, sintiendo que es una prolongación de su brazo, más no un objeto que toma en la mano. Teniendo presente que la posición de los dedos es exactamente la misma que se tiene cuando vamos desapercibidamente por la calle con los brazos descolgados y completamente relajados.

El profesor colocara el arco en la mano del discípulo partiendo de su condición absolutamente natural. A partir de colocar la mano como pidiendo una moneda de la forma más natural en donde se encajara el arco en la mano y “no” la mano en el arco.

A saber cada dedo de la siguiente forma:

- El dedo anular y el del corazón o medio caerán naturalmente en la nuez.
- *El dedo meñique sobre la varilla redonda y con punto sobre la yema del dedo.*
- El dedo índice simplemente caerá sobre la varilla tal como está.
- El dedo pulgar ira con punto y flexiónelástica, en el punto de unión entre la varilla y la nuez donde caerá sobre su propia yema.



[http://www.arc-verona.es/dokumente/artikel/FotoErwGross/680002\\_2.jpg](http://www.arc-verona.es/dokumente/artikel/FotoErwGross/680002_2.jpg)

Revisando antes de girar la mano que los nudillos estén flexibles y elásticos quitando cualquier rigidez y permitiendo al discípulo “sentir” la sensación de sostener el arco en absoluta relajación, enseñándole a percibir la sensación que debe de buscar siempre que este sosteniendo el arco.

### **Ejercicios mano Derecha**

Para que el arco se comience a sentir como parte del cuerpo, que es lo que se propone alcanzar, se indicará un trabajo de cuatro sesiones de 15’ diarios, lo que significa que se trabajara un promedio de una hora fraccionada diariamente para alcanzar el objetivo de empezar a adquirir dominio de arco. De la siguiente manera expuesta:



<http://us.123rf.com/400wm/400/400/mrbaroquestudio/mrbaroquestudio1204/mrbaroquestudio120400037/13109169-postura-del-arco-de-violin-sobre-fondo-blanco-la-celebracion-de-blackground.jpg>

Una vez esté bien colocada la mano sosteniendo el arco más no agarrado como se indicó anteriormente, entonces: con el arco en posición vertical y en el aire sin sostener sobre nada, se comenzará a subir dedo a dedo sin dañar su postura inicial. Es decir, desplazar hacia arriba por la varilla del arco dedo a dedo manteniendo cada uno redondo y relajado, y en el caso del pulgar con su flexión siempre; pero teniendo en cuenta que dicha flexión con elasticidad. Nunca estará la mano con ninguna clase de rigidez. Los dedos deberán subir en el siguiente orden: índice, medio, anular, meñique y pulgar.

Cuando se llega a la punta, se inicia el descenso a lo largo de la varilla, esta vez comenzando por el meñique dicho desplazamiento; hasta donde se pueda alargar sin perder la curvatura. Enseguida el anular hasta llegar a donde está el meñique sin perder su caída natural y redonda, después el dedo medio con la misma naturalidad hasta alcanzar el anular y enseguida el índice. Finalmente el pulgar hasta llegar a formar un anillo con el dedo medio; así sucesivamente hasta llegar al talón nuevamente.

Superada la lección y se logre el desplazamiento de la mano a lo largo de la varilla del arco sin dificultad alguna y percibiendo el desarrollo de independización de cada dedo, proseguimos a hacer el mismo trabajo pero esta vez con el arco de manera horizontal.

[http://static.freepik.com/foto-gratis/arco-de-violin\\_2529969.jpg](http://static.freepik.com/foto-gratis/arco-de-violin_2529969.jpg)  
[http://static.freepik.com/foto-gratis/arco-de-violin\\_2529969.jpg](http://static.freepik.com/foto-gratis/arco-de-violin_2529969.jpg)



→ regresarse

←ir

Este desplazamiento hacia la punta y devolvernos hacia el talón se realizara igualmente en cuatro sesiones de 15' diarios.

Ahora bien, por separado se acomoda el violín entre el hueso mentón y la clavícula logrando sujetarlo muy bien y buscando que la cabeza quede colocada en el centro del cuerpo para mantener el eje central del cuerpo en perfecta conexión. En caso que el discípulo no lo logre fácilmente, se trabaja por sesiones frente a un espejo recalcando siempre que se debe estar en completa relajación y comodidad. Se trabajará hasta lograrlo.

Ya puesto el violín y el arco a trabajar en función de dar las herramientas necesarias para que el discípulo tenga la oportunidad ir articulando los conceptos adquiridos. Y dar inicio a desarrollar su propio lenguaje musical, pues activar la creatividad y despertar la intuición es similar a aprender a hablar un nuevo idioma. Para ello comenzar nos familiarizamos con los sonidos intrínsecamente dados por el violín.

Primera cuerda Mi (E)

Segunda cuerda La (A)

Tercera cuerda Re (D)

Cuarta cuerda Sol (G)

### **POSICIONANDO EL ARCO SOBRE EL VIOLÍN**

- Se posiciona el arco cuando el brazo derecho está formando un ángulo recto sobre la cuerda **E** y le llamaremos primer nivel. Con total tranquilidad y de forma absolutamente natural en donde brazo, ante-brazo, muñeca, mano y dedos quedan en un mismo plano.
- Se posiciona el arco con el brazo derecho está formando una ángulo recto sobre la cuerda **LA** y le llamaremos segundo nivel. De igual manera con tranquilidad y naturalidad, teniendo en cuenta que quedara un poco más elevado ese segundo nivel y que brazo, ante-brazo, muñeca, mano y dedos quedaran en un mismo plano.
- Se posesiona el arco cuando el brazo derecho forma un ángulo recto sobre la cuerda **RE** y le llamamos tercer nivel. Observando absoluta tranquilidad y naturalidad, teniendo en cuenta que quedará aún más elevado brazo, ante-brazo, muñeca, mano, dedos y todos en un mismo plano.
- Se posesiona el arco cuando el brazo derecho forma un ángulo recto sobre la cuerda **G** y le llamamos cuarto nivel. Revisando tranquilidad y naturalidad, en este punto tenemos como guía el hombro, pues brazo, ante-brazo, muñeca, mano y dedos quedarán a la altura del hombro; no más abajo y no más arriba es decir todo en un mismo plano junto con este.

### **FROTANDO EL ARCO SOBRE LA CUERDA**

Colocando el arco sobre la segunda cuerda (A) o segundo nivel, con toda la cerda plana y la varilla sobre las cerdas del arco, tocamos semicorcheas en la mitad de arco. Esta mitad la determina el brazo de cada discípulo como se había mencionado, cuando el brazo derecho forma un ángulo recto con el ante-brazo.



Una vez este establecido el pulso rítmico, combinamos semicorcheas y corcheas ampliando un poco más el arco.



Después de mantener un buen rato el ritmo constante, ampliamos el arco a la negra; cuidando siempre que toda la cerda este sobre la cuerda. Y velando que la negra desde la mitad del arco (Cuando el brazo y el antebrazo forman un ángulo recto) hasta la punta del arco, y esta la determina el largo total del brazo y ante-brazo del discípulo.



Permitiendo desde el inicio de las semi-corcheas, que todo el cuerpo este absolutamente relajado, concentrando la atención en dicha relajación mientras se va tocando.

Una vez se halle el sonido parejo, y profundo basado en la relajación ampliamos el arco, de la siguiente manera: partiendo de la mitad del arco continuamos el desplazamiento por la cuerda pensando en que nos llevamos la muñeca a la boca, originando así una flexión de esta (la muñeca) paulatinamente hasta llegar al talón. Formando una especie de mesita con la mano, pues este movimiento se realiza siempre con los nudillos abajo y con relajación absoluta, hasta llegar al talón que es cuando nos encontramos con la nuez del arco. Agregando así otra negra en la parte inferior del arco; para así llegar a la blanca.



Esto quiere decir que cada tiempo de la blanca debe quedar muy bien distribuido a lo largo del arco, es decir un tiempo del talón a la mitad y el otro tiempo de la mitad a la punta. Siempre recordando que la mitad la determina el ángulo recto que forma brazo y ante-brazo.

Para trabajar la independencia de los movimientos y llevarlos al inconsciente caminamos por el aula mientras repetimos cada vez con mayor concentración y relajación. Observando la postura tanto del violín cómodamente como la posición de la mano derecha en el arco.

En caso de haber un discípulo zurdo, se manejara la misma posición, dándole a conocer que tiene ventajas sobre los diestros por el desarrollo fino-motriz con que goza su mano izquierda.

Haciendo uso del metrónomo negra= 60 se distribuirá el arco en su desplazamiento en cuatro partes iguales para llegar a la redonda, siempre cuidando que el sonido sea parejo lográndolo a base de relajación del cuerpo y peso para su intensidad.



Cuidando la perfecta distribución del arco, en este caso el segundo tiempo coincidirá justo en la mitad del arco (brazo y ante-brazo formando ángulo recto)

Se realizará el mismo trabajo en las demás cuerdas en el orden siguiente. D-G y E.

## **DESPERTANDO EL JUEGO CON LA MANO DERECHA**

### **Serie de ejercicios sobre la cuerda “LA”**



Todos los ejercicios expuestos se realizaran primero en pizzicato, indicando tocar con la yema delos dedos índice, medio, anular o meñique tanto de la mano derecha como de la mano izquierda. Uno a uno o combinándolos. Se deja explorar al discípulo y se le permite que finalmente decida para iniciar el proceso de descubrir por sí solo y tomar decisiones, acompañado de una buena dirección. Mostrando que al tocar sobre el diapason se obtiene un sonido más nítido, íntimo y redondo, sin negar que también se pudiera hacer más cerca al puente dependiendo del efecto que se desee.

### Ejercicio No. 1

$\text{♩} = 60$   
 A

### Ejercicio No. 2

Serie de ejercicios sobre la cuerda “RE”

$\text{♩} = 60$   
 D

### Ejercicio No. 3

#### Serie de ejercicios sobre la cuerda “SOL”

Musical score for Exercise No. 3, focusing on the G string. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 60. The exercise consists of four staves of music, each containing a series of rhythmic patterns. The first staff starts with a red 'G' above the first measure. The second staff begins at measure 8, the third at measure 13, and the fourth at measure 15. The patterns involve quarter and eighth notes, often beamed together, and are separated by double bar lines with repeat dots.

### Ejercicio No. 4

#### Serie de ejercicios sobre la cuerda “MI”

Musical score for Exercise No. 4, focusing on the E string. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 60. The exercise consists of three staves of music, each containing a series of rhythmic patterns. The first staff starts with a red 'E' above the first measure. The second staff begins at measure 9, and the third at measure 14. The patterns involve quarter and eighth notes, often beamed together, and are separated by double bar lines with repeat dots.

Una vez realizados todos con pizz (pizzicato) se efectúan los mismos ejercicios esta vez con arco, teniendo en cuenta que se tenga una postura totalmente natural y cómoda del violín incorporándose al cuerpo y con la toma del arco vista anteriormente. Observando que durante el desplazamiento del arco sobre la cuerda efectuando las diferentes células rítmicas se mantenga siempre todas las cerdas del arco sobre la cuerda y la varilla sobre las cerdas.” *La descripción rudimentaria, de mantener la inclinación uniforme del arco en toda su extensión, encierra un error de interpretación de la ley de rotación muscular a la cual está supeditada”.* (Ibíd.)

Un aspecto de suma importancia que se añade a este punto del proceso es el de acompañamiento armónico por parte del maestro apoyándose en un teclado o piano, mientras el discípulo ejecuta dichos ejercicios. Este permitirá dar un inicio al desarrollo armónico auditivo en el futuro violinista.

El maestro se ubica armónicamente sobre la tonalidad donde el centro tonal sea la cuerda correspondiente en la que se vaya a trabajar.

Ahora tenemos algunas herramientas para dar inicio con la mano derecha a la improvisación que favorece en la didáctica musical originando una expresión espontánea y creativa.

Una vez interiorizadas las figuras musicales a través de sentir las posibilidades de movimiento y espacio con que goza nuestro cuerpo y haberlas llevado hasta el violín sintiéndolas y viviéndolas se afianzan los conocimientos dando origen a la improvisación, partiendo de sensibilizar y exteriorizar mediante la ejecución instrumental en este caso la del violín. Usando el movimiento y la expresión corporal para que el discípulo comience a crear su propia música.

Se impulsará al discípulo a hacer todas las combinaciones posibles usando las figuras vistas y determinando que en el espacio (distribución de arco) se tendrá tres posibilidades **talón, mitad del arco y punta**. Es hora de permitir que fluya dicho discípulo con todo lo que el desee usar, llevándolo a que haga uso de su expresión corporal y aproveche el espacio a través del movimiento.

De la improvisación se ha dicho mucho, y se ha querido complejizar de modo que se vea hasta cuando el discípulo tenga ya un nivel elevado pretendiendo hacer creer que antes no es posible, pero todo ser humano tiene la improvisación intrínseca en él y lo único que se necesita es darle curso. Pues todos los seres humanos somos diferentes y es lo que nos hace únicos, entonces ¿porqué no permitir salir de los encasillamientos y ser parte del proceso de libertad en el ser humano para sentir, pensar y ejecutar?

En el siguiente capítulo se encontrará una reseña acerca de concepto de improvisación.

## **POSICION DE LA MANO IZQUIERDA**

Una vez se ha hecho un trabajo exhaustivo de mano derecha proseguimos con la mano izquierda. Para la base técnica se ubicará la mano del discípulo teniendo en cuenta los siguientes principios:

1. La mano debe estar en total libertad para poder desplazarse con total tranquilidad a lo largo del diapasón, eso quiere decir que el violín jamás se va a sostener con la mano. Como se había mencionado anteriormente el violín se sostiene con el hueso mentón y la clavícula.
2. El dedo índice se posicionará observando que la articulación del nudillo de dicho dedo este rozando la cejilla es decir sintiéndola, percibiéndola libre de la más mínima fuerza o presión.
3. El dedo pulgar irá haciendo un anillo con el dedo medio cuando este está aproximadamente a distancia de medio tono en relación con el primer dedo o índice. Observando que esté apenas puesto en el mango del violín sin ninguna fuerza, libre totalmente para estar dispuesto de hacer el recorrido a lo largo del mango.

4. Todos los dedos se colocan con yema más no con punto y se observará que el brazo esté totalmente descolgado, para lograr tener la libertad del brazo, mano y dedos en su totalidad.

Una vez colocada la mano izquierda de una forma técnica adecuada se da inicio al juego intelectual de los dedos, despertando la sensibilidad, haciendo un trabajo fino táctil que permitirá a cada dedo llegar a ser como un pequeño cerebro. Para ello se necesita de partir de un equilibrio natural. Si se analiza anatómica y fisiológicamente los dedos, ninguno es igual al otro, es decir uno es más gordo, otro más largo, otro más ágil, otro menos independiente y precisamente el trabajo técnico debe de lograr emparejar todas estas diferencias logrando que tengan la misma velocidad, misma elasticidad, misma fuerza, misma destreza. Es lograr unificarlos al máximo. Si es así refiriéndose al mismo sujeto, pues al tener en cuenta que cada individuo es único, eso determina la importancia de un trabajo personalizado.

Se partirá de una posición o estructura de los dedos lo más natural posible, la cual será: el primer dedo a un tono, el segundo a un tono, el tercero a medio tono y el cuarto a un tono de distancia. Esto significa que ubicando la mano en primera posición que es cuando la articulación del nudillo del dedo índice se establece libre de toda presión percibiendo la cejilla (inicio del diapasón), y a la distancia antes mencionada se hallará partiendo de la cuerda **G**, la escala de Sol mayor usando las cuerdas **G** y **D**. Partiendo de la cuerda **D** la escala de Re mayor usando las cuerdas **D** y **A** y partiendo de la cuerda **A**, la escala de La mayor haciendo uso de las cuerdas **A** y **E**. Exactamente con la misma estructura. Además cabe mencionar que siempre se debe de poner en movimiento el cuarto dedo (meñique) que por lo general se deja a un lado si no el primer año si los primeros meses, siendo esto un error ya que al colocar este dedo la ubicación de la mano cambia por un lado y por otro es un absurdo darle delantera a los otros dedos y dejar inmóvil este perdiendo la oportunidad de un trabajo conjunto.

Es pertinente estar alerta que tanto la mano como el brazo estén totalmente colgados en el diapasón, para lograr un movimiento libre que nos llevará a una excelente ejecución.

Ahora bien, una vez colocadas las dos manos es importante resaltar que para un afianzamiento en este aprendizaje; es de suma importancia trabajar ambas manos por separado primero, pero ir combinando el trabajo de una y otra. Es decir no dedicarse a una sola mano sino que se trabaja una y cuando el discípulo muestre cansancio se pasará a trabajar la otra.

### **DESPERTANDO EL JUEGO CON LA MANO IZQUIERDA**

Todos los ejercicios que se exponen a continuación se hacen inicialmente con pizzicato (pulsación de la cuerda con el dedo), en esta oportunidad se hacen los “pizz” (pizzicato) con la mano derecha.

Teniendo en cuenta:

- La nota **A** será la cuerda al aire
- La nota **B** será con el primer dedo (índice)
- La nota **C#** será con el segundo dedo (medio o corazón)
- La nota **D** será con el tercer dedo (anular)
- La nota **E** será con el cuarto dedo (meñique)

Se repetirán los dedos en el mismo orden en la cuerda E es decir:

- La nota **F#** primer dedo
- La nota **G#** segundo dedo
- La nota **A** tercer dedo.

Se repetirá cuantas veces sea necesario, vigilando que se tenga una buena posición de los dedos, con toda la yema posible, y en relajación plena; además de tener sumo cuidado con la entonación de la escala. Para hacer un buen proceso, se canta la escala conforme a la presentación de los ejercicios hasta encontrar la entonación perfecta.

Una vez se haya perfeccionado la escala a través de la entonación con la voz, seguidamente se dará inicio al trabajo expuesto con los pizzicatos. Igualmente con la dedicación máxima a la entonación realizada ahora con los dedos. Se repetirá con el objeto de llegar a la perfección del movimiento a través de relajación y audición interior anticipada.

Una vez se logra un buen trabajo de los ejercicios con los pizz, se dará inicio a la articulación de las dos manos, realizando el mismo trabajo ahora con el arco teniendo en cuenta la distribución de arco de la siguiente manera y observando que las cerdas del arco estén totalmente conectadas a la cuerda del violín que se esté trabajando.

- Redonda= todo el arco del talón a la punta donde el tiempo dos coincidirá perfectamente en la mitad del arco (formando ángulo recto brazo y ante-brazo).
- Blanca= primero se trabaja en la parte superior del arco que equivale al trayecto mitad-punta. Seguidamente se trabaja en la parte inferior del arco donde el trayecto recorrido equivale talón-mitad.
- Negra= se trabaja en la mitad del arco con buen desplazamiento y muy conectado el arco a la cuerda.

## ARTICULANDO LAS DOS MANOS

Ejercicios a realizar:



<http://www.google.com.co/imgres?q=imagenes+infantiles+de+violinistas&start=942&hl=es&sa>

**Ejercicio no. 1****Escala de LA Mayor**

The image displays a musical score for the A Major scale exercise, consisting of nine staves of music. The key signature is A major (three sharps: F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. A tempo marking of ♩ = 60 is indicated at the beginning. The score is divided into measures, with measure numbers 3, 15, 21, 28, 34, 40, 45, and 55 marked at the start of their respective staves. The exercise begins with a whole note A4, followed by a half note G#4, and then a series of quarter notes: F#4, E4, D4, C#4, B3, A3, G#3, F#3, E3, D3, C#3, B2, A2. The final measure of the exercise is a whole note A2. The score includes repeat signs and first/second endings to facilitate practice of different articulations and phrasings.

Ahora se incorporan las corcheas vivenciándolas y se hacen combinaciones.



## Ejercicio No. 2

♩ = 60

A

5

9

13

17

21

25

29

En seguida se anexan las semicorcheas.

Ejercicio No. 3

The musical score for 'Ejercicio No. 3' is written in G major (one sharp) and 4/4 time. A tempo marking of quarter note = 60 is indicated at the beginning. The score consists of ten staves of music, each starting with a measure number:

- Staff 1: Measure 1. Features a double bar line with repeat dots, followed by a sequence of eighth notes and quarter notes.
- Staff 2: Measure 3. Continues the rhythmic pattern with eighth notes and quarter notes.
- Staff 3: Measure 5. Continues the rhythmic pattern with eighth notes and quarter notes.
- Staff 4: Measure 7. Continues the rhythmic pattern with eighth notes and quarter notes.
- Staff 5: Measure 9. Continues the rhythmic pattern with eighth notes and quarter notes.
- Staff 6: Measure 11. Continues the rhythmic pattern with eighth notes and quarter notes.
- Staff 7: Measure 13. Continues the rhythmic pattern with eighth notes and quarter notes.
- Staff 8: Measure 15. Features a sequence of eighth notes, followed by a double bar line with repeat dots, and then a sequence of eighth notes.
- Staff 9: Measure 18. Continues the rhythmic pattern with eighth notes and quarter notes.
- Staff 10: Measure 27. Continues the rhythmic pattern with eighth notes and quarter notes.
- Staff 11: Measure 30. Continues the rhythmic pattern with eighth notes and quarter notes, ending with a double bar line.

Se estimula al discípulo a que el cree sus propias variaciones con todas las figuras rítmicas posibles y se incluirá:



El tresillo, además de diferentes patrones rítmicos.

A continuación se exponen ejemplos, tomados de un taller de trompeta, los cuales se realizarán sobre las cuerdas al aire y después los usarán para trabajar la escala vista (**A Mayor**). A su vez el maestro permitirá que el discípulo cree sus propios patrones con todas las combinaciones que desee conectar, pues el objetivo es que descubra que todo es posible; observando un pulso establecido para que dichas células rítmicas vayan creando la sensación de frase y por ende una idea con sentido.

Este trabajo que se ha realizado en la tonalidad de **A Mayor**, se realizará luego en **D Mayor** y en **G Mayor**, ya que como se había mencionado, estas tonalidades en la primera posición del violín conservan exactamente la misma estructura. Significa que serán las primeras tonalidades abarcadas para facilitar el aprendizaje.

La siguiente serie de patrones rítmicos tomados de un taller de trompeta sobre valores regulares se ejecutarán enseguida sin usar la nota fa escrita sobre el pentagrama sino que se realizarán sobre las cuerdas al aire para ejercitar la destreza de la mano derecha.

### Ejercicio No. 4

## Patrones Ritmicos

Sobre valores regulares - Parte nº I

Gorgini

Lento

11

16

22

26

30

34

38

43

## CAPITULO 4.

### DE LA IMPROVISACION

#### Análisis de la propuesta

La vida y el arte son una sola cosa, de ahí la importancia de llenarse de confianza, de fe, para tener actitud de trabajo. Pues la improvisación es un constante fluir, cada instante que vamos experimentando y creando a medida que se va representando en nuestra vida.

Improvisar es lograr comunicar una idea de forma espontánea en donde se tienen recursos apropiados que permiten manifestar correctamente en ese instante lo que se quiere decir con un desarrollo y un desenlace perfecto. Eso significa que demanda una información y una aplicación de habilidades de pensamiento, que generen resultado sin previa preparación.

*“En la música barroca el arte de tocar instrumentos de teclado a partir de un bajo figurado (un bosquejo armónico que el ejecutante completa según su fantasía del momento) se parecía al arte del moderno músico de jazz de tocar sobre temas, motifs, o cambios de cuerdas. En la época clásica las cadencias del violín, el piano y otros concerti se improvisaban, dando oportunidad al ejecutante de poner su propio caudal creativo al servicio de la obra de arte en conjunto”. (Nachmanovitch, 2010)*

La invitación es a la espontaneidad y a la creatividad, y quizás suja la pregunta ¿cómo se aprende a improvisar? Pero Nachmanovitch nos invita a que nos preguntemos mejor ¿qué nos lo impide?

Él nos hace reflexionar acerca de que lo que tenemos que expresar ya está con nosotros, de manera que la obra de la creatividad no es de anexar información sino más bien de desbloquear los obstáculos para que su flujo natural eche a rodar. Es muy interesante su concepto de que las únicas técnicas que pueden ayudarnos son las que

inventamos nosotros mismos. Porque permitir esa sensación de estar trabados, de no tener nada que decir.

Cuando se habla de improvisación se piensa automáticamente en arte, pero va más allá, es una experiencia que constituye la vida misma. “Toda conversación es una forma de jazz” (Ibíd.)

La improvisación es un lenguaje. “*Al hablar y al escuchar, tomamos unidades de un conjunto de ladrillos (el vocabulario) y reglas para combinarlos (la gramática). Pero las frases que armamos con ellos tal vez nunca fueron dichas antes y tal vez nadie las dirá después.*” (Ibíd.), eso significa que somos arquitectos de nuestra propia vida, de cada cosa que decidimos decir y hacer, la diferencia la hace el pensamiento con que construimos nuestro propio alineamiento y el ordenamiento a ese mosaico de posibilidades que tenemos. “*Reordenamiento de algo que ya existe*” (Turchetti)

Haciendo el ejercicio de relacionarlo al lenguaje podemos analizar que hasta cuando el ser humano entra a la escuela hemos hablado por imitación, pero una vez se da curso al análisis y la reflexión entonces se activa un propio pensamiento, que aunque en muchas oportunidades se encuentre discrepancia se siente la fuerza para defender una idea y tiene que ver con lo vivenciado.

Muchos han visto la improvisación y la han manejado como un simple juego de fichas, números o reglas aplicadas; pero considero que la intuición que con lleva a la improvisación trasciende mucho más allá. Porque entonces ¿en dónde se dejaría la inspiración y la pasión, la sorpresa creativa que nos libera? Vale la pena hacer un verdadero reconocimiento de lo que es la improvisación. Pues hay una gran diferencia entre el impulso y las reglas. “*Si somos transparentes y no tenemos nada que ocultar, la distancia entre el lenguaje y el ser desaparece. Luego la musa puede hablar.*” (Nachmanovitch, 2010).

La música es un medio de comunicación, con toda la fuerza y el poder que eso con lleva, de ahí la gran importancia que todos los músicos tengan la posibilidad de decir lo que se quiere decir y no estar diciendo y repitiendo lo que otros han dicho.

*“Miguel Ángel sostenía que a él lo guiaba una cualidad llamada intelleteo. Intelleteo es inteligencia, no solo del tipo meramente racional, sino inteligencia visionaria, un ver profundo del modelo que subyace a las apariencias. Aquí el artista es en cierto modo, un arqueólogo, que descubre estratos cada vez más profundos a medida que trabaja, recobrando no solo una civilización antigua sino algo todavía no nacido, visto ni oído, excepto por el ojo y el oído interiores”.(Ibíd.)*

Es emprender la búsqueda interior, hacernos más conscientes de sí mismos como lo sugiere Murray Schafer. Desarrollar la capacidad de utilizar cualquier irritación que nos arroje la vida como vehículo de creación.” *Lo mejor que cualquier maestro puede hacer es plantar en la mente de sus estudiantes la chispa de un tema, de manera que ésta pueda crecer, aun si el crecimiento adopta formas imprevisibles. (Schafer, 1982).*

Aspectos que intervienen en la improvisación para tener en cuenta:

- La inspiración= La musa del artista
- Capacidad creativa= se impulsa dándole curso a través de liberar el artista que yace en el ser.
- Base técnica del instrumento
- Intelecto = conocimiento
- Intuición, estado psicológico y emocional en el momento de la improvisación.

Y Los procesos que intervienen:

- El rítmico
- El armónico
- El melódico

En la improvisación la creación y ejecución se dan simultáneamente, en donde el improvisador se sostiene en una plataforma que elabora mediante unas secuencias armónicas que proyecta en su mente y en donde va plasmando una melodía con sentido usando en ciertos instantes recursos de frases rítmicas características de estilos

previamente aprendidos; poniendo a prueba su intelecto y dando curso a la creación manteniendo un hilo conductor. Se requiere muchas horas de práctica para llegar a desarrollar esta facultad que esta intrínseca en el artista.

Pero en realidad todo va ligado a la facultad de la imaginación, cuando todo se ha dado no se deja espacio para la imaginación, y la imaginación es la que nos ayuda a crear. Es desarrollar la facultad no solo de leer música, sino de hacer música fresca; dejarse llevar y lograr desinhibirse para descubrirse a sí mismo y poder entregar a la humanidad el aporte que está inmerso en cada ser y que resulta ser único. Es necesario darle curso a la intuición que de hecho es ante-sala de la creatividad. *“Es en el juego y solo en el juego que el niño o el adulto como individuos son capaces de ser creativos y de usar el total de su personalidad, y sólo al ser creativo el individuo se descubre así mismo”.* (Donald Winnicott)

*“La creatividad existe en la búsqueda aún más que en el hallazgo, o en el ser hallado”* (Nachmanovitch; 2010).



## CAPITULO 5.

### ¡A IMPROVISAR!

#### Aplicación



<http://www.google.com.co/imgres?q=imagenes+infantiles+de+violinistas&start=480&hl=es&sa>

#### IMPROVISACION SOBRE LAS CUERDAS AL AIRE

Se sugiere un acompañamiento armónico sencillo para que el discípulo comience a sentir frases coherentes y sienta que ya puede comenzar a expresar algo.

En los ejercicios a continuación se expone una frase por parte del maestro y el discípulo realizará enseguida su propia frase usando los elementos aprendidos. A manera de diálogo, es decir el maestro pregunta y el discípulo responde. Formando de esta manera una comunicación a manera de diálogo musical.

*Creación de dos compases:*

### Ejercicio No.1



Musical notation for Ejercicio No. 1, 2/4 time signature, tempo 60. The melody consists of a quarter note A, an eighth note G, an eighth note F, a quarter note D, and two whole rests.

### Ejercicio No. 2



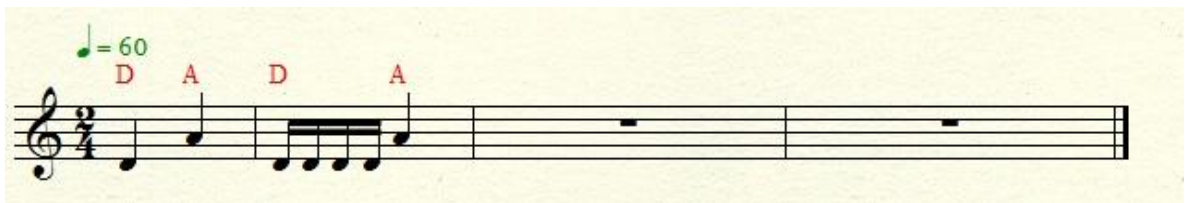
Musical notation for Ejercicio No. 2, 2/4 time signature, tempo 60. The melody consists of a quarter note A, a quarter note B, an eighth note A, an eighth note G, and two whole rests.

### Ejercicio No. 3



Musical notation for Ejercicio No. 3, 2/4 time signature, tempo 60. The melody consists of a quarter note A, an eighth note G, an eighth note F, a quarter note E, an eighth note D, an eighth note C, a quarter note E, a quarter note A, and two whole rests.

### Ejercicio No. 4



Musical notation for Ejercicio No. 4, 2/4 time signature, tempo 60. The melody consists of a quarter note D, a quarter note A, a quarter note D, a quarter note A, and two whole rests.

## Ejercicio No. 5

Musical notation for Ejercicio No. 5. The piece is in 2/4 time and begins with a tempo marking of ♩ = 60. The melody consists of four measures: the first measure contains a quarter note D, a quarter note A, and a quarter note A; the second measure contains a quarter note A, a quarter note A, and a quarter note D; the third and fourth measures each contain a whole rest. Chord symbols D, A, A, and D are written above the notes in the first two measures.

## Ejercicio No. 6

Musical notation for Ejercicio No. 6. The piece is in 2/4 time and begins with a tempo marking of ♩ = 60. The melody consists of four measures: the first measure contains a quarter note D, a quarter note G, and a quarter note G; the second measure contains a quarter note G, a quarter note D, and a quarter note D; the third and fourth measures each contain a whole rest. Chord symbols D, G, G, and D are written above the notes in the first two measures.

## Ejercicio No. 7

Musical notation for Ejercicio No. 7. The piece is in 2/4 time and begins with a tempo marking of ♩ = 60. The melody consists of four measures: the first measure contains a quarter note G, a quarter note D, and a quarter note D; the second measure contains a quarter note D, a quarter note G, and a quarter note G; the third and fourth measures each contain a whole rest. Chord symbols G, D, and G are written above the notes in the first two measures.

## Ejercicio No. 8

Musical notation for Ejercicio No. 8. The piece is in 2/4 time and begins with a tempo marking of ♩ = 60. The melody consists of four measures: the first measure contains a quarter note D, a quarter note G, and a quarter note G; the second measure contains a quarter note G, a quarter note D, and a quarter note D; the third and fourth measures each contain a whole rest. Chord symbols D, G, G, and D are written above the notes in the first two measures.

## Ejercicio No. 9

Musical notation for Ejercicio No. 9. The piece is in 2/4 time and begins with a tempo marking of ♩ = 60. The melody consists of four measures: the first measure contains a quarter note A, a quarter note D, and a quarter note D; the second measure contains a quarter note D, a quarter note E, and a quarter note A; the third and fourth measures each contain a whole rest. Chord symbols A, D, E, and A are written above the notes in the first two measures.

**Ejercicio No. 10**

Ahora se amplía el formato de frase de dos compases a frases de cuatro, para que progresivamente el discípulo se vaya desinhibiendo y se intensifique su capacidad de creación.

***Creación de cuatro compases:*****Ejercicio No. 1**
**Ejercicio No. 2**

**Ejercicio No. 3**

$\text{♩} = 60$   
 G D G G

**Ejercicio No. 4**

$\text{♩} = 60$   
 A E A E A E A E A

**Ejercicio No. 5**

$\text{♩} = 60$   
 G G A D A D A

**Ejercicio No. 6**

**Ejercicio No. 7**

**Ejercicio No. 8**

**Ejercicio No. 9**
**Ejercicio No. 10**
**IMPROVISANDO CON LA PENTATONICA MENOR**

Se ubica el segundo dedo sobre la cuerda **LA** seguido del primer dedo persiviendo que cuando el segundo va pegado del primer se encuentra un semitono ( cromático) así igualmente en la cuerda **MI**, obteniendo los sonidos **C** y **G** que conforman la escala pentatónica menor. Y se ubicaran en el violín de la siguiente manera:

A = cuerda al aire

C= segundo dedo en la cuerda LA

D= cuerda al aire

E= cuerda al aire

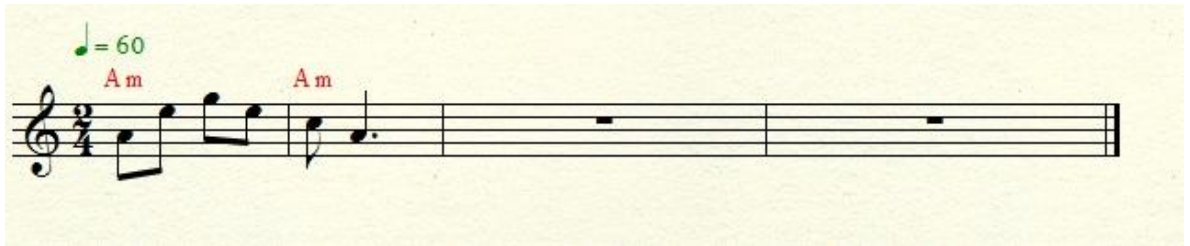
G= segundo dedo cuerda MI

- Primer paso: Imite la ritmo pregunta y cambie las notas que sujere el maestro.
- Segundo paso: cambie el ritmo use las notas que deseo dela pentatónica menor.
- Tercer paso: Incrementar velocidad al gusto.

### Ejercicio No. 1



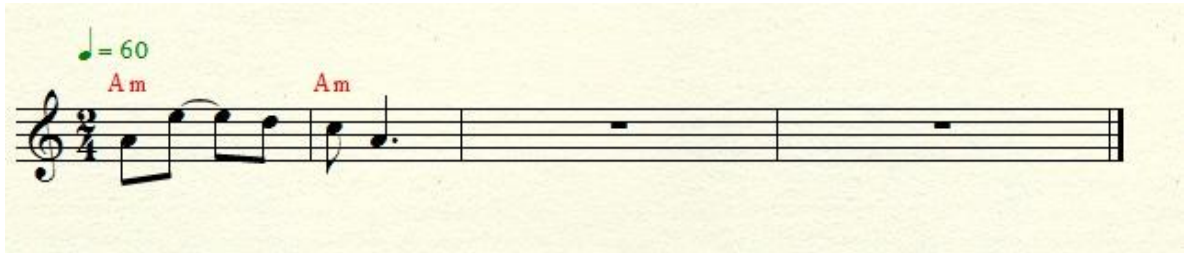
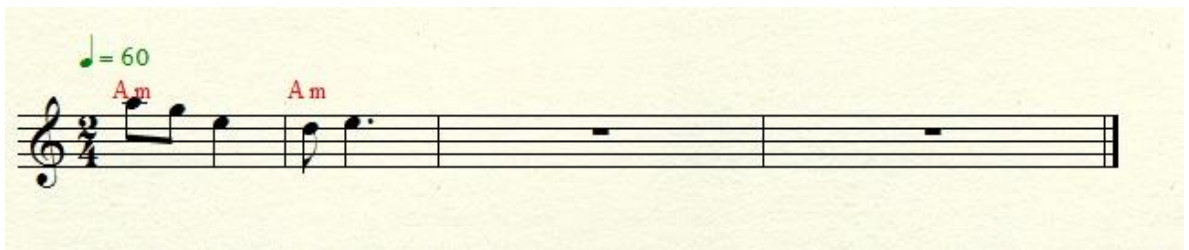
### Ejercicio No. 2



### Ejercicio No. 3



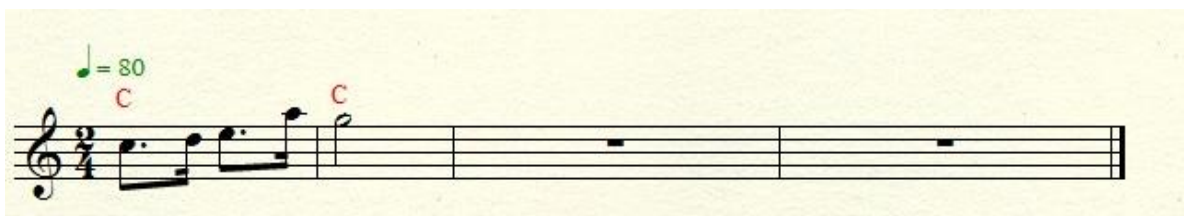


**Ejercicio No. 4****Ejercicio No. 5**

El discípulo jugará con la pentatónica menor todo lo que desee, y se extiende el conocimiento a la pentatónica mayor.

**IMPROVISACION CON LA PENTATONICA MAYOR**

Ubicamos la estructura de la pentatónica mayor en el violín de la siguiente forma, partimos del segundo dedo **C**, tercer dedo **D**, cuerda al aire **E**, segundo dedo **G**, tercer dedo **A**. “Y a jugar”

**Ejercicio No. 1**

**Ejercicio No. 2****Ejercicio No. 3****Ejercicio No. 4****Ejercicio No. 5**

**SIGAMOS IMPROVISANDO CON METRICA 3/4**

**Ejercicio No. 1**

**Ejercicio No. 2**

**Ejercicio No. 3**

**Ejercicio No. 4**

$\text{♩} = 120$   
 C G C G C D C  
 5

**Ejercicio No. 5**

$\text{♩} = 120$   
 Am D G Am Am Am Am  
 5

**Ejercicio No. 6**

$\text{♩} = 120$   
 A A A A  
 5

**SIGAMOS IMPROVISANDO CON METRICA 4/4**

**Ejercicio No. 1**

$\text{♩} = 60$   
 A D A E D A  
 5

**Ejercicio No. 2**

$\text{♩} = 60$   
 A E D A E A

5

**Ejercicio No. 3**

$\text{♩} = 60$   
 A D A Bm E A

5

**Ejercicio No. 4**

♩ = 60  
 D Bm A D G D D A D

5

**Ejercicio No. 5**

♩ = 60  
 Am E Dm Em Am Dm Em Am

5

**Ejercicio No. 6**

♩ = 60  
 A Bm D A D A D A G A D

5

## IMPROVISACION CON LA ESCALA BLUES MENOR

Ampliando las herramientas para la improvisación entramos en el estadio de la escala blues menor la cual solo nos pide agregar una nota a la cual se le llama **nota blues**. Esa nota es el quinto grado bemol, ejemplo: si estamos en la pentatónica menor ascendente piense como **re#** y descendente como **mib**, es decir en **La menor pentatónica** las notas correspondientes son:

**La- do- re-mi- sol**

Entonces en **La menor blues** ascendente será:

**La- do- re- re#- mi- sol**

Y descendente:

**Sol- mi- mib- re- do- la**

En el violín esta **nota blues** la ubicamos con el cuarto dedo pegado al tercero originando un semitono diatónico **re- re#** ascendente y descendente se pega el tercer dedo al cuarto originando igual un semitono diatónico **mi-mib**.

*Juguemos con la Escala menor blues*

### Ejercicio No. 1



**Ejercicio No. 2**

Musical notation for Ejercicio No. 2, featuring a treble clef and a 2/4 time signature. The melody consists of four measures. The first measure starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4. The second measure has a dotted quarter note C5 and an eighth note B4. The third measure has a quarter note B4 and an eighth note A4. The fourth measure has a quarter note G4. Chords Am and Dm are indicated above the first and second measures, respectively. The piece ends with a double bar line.

**Ejercicio No. 3**

Musical notation for Ejercicio No. 3, featuring a treble clef and a 2/4 time signature. A tempo marking of ♩ = 60 is shown at the beginning. The melody consists of four measures. The first measure starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4. The second measure has a dotted quarter note C5 and an eighth note B4. The third measure has a quarter note B4 and an eighth note A4. The fourth measure has a quarter note G4. Chords Am and Em are indicated above the first and second measures, respectively. The piece ends with a double bar line.

**Ejercicio No. 4**

Musical notation for Ejercicio No. 4, featuring a treble clef and a 2/4 time signature. A tempo marking of ♩ = 60 is shown at the beginning. The melody consists of four measures. The first measure starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4. The second measure has a dotted quarter note C5 and an eighth note B4. The third measure has a quarter note B4 and an eighth note A4. The fourth measure has a quarter note G4. Chords Am are indicated above the first and third measures. The piece ends with a double bar line.

**Ejercicio No. 5**

Musical notation for Ejercicio No. 5, featuring a treble clef and a 4/4 time signature. A tempo marking of ♩ = 60 is shown at the beginning. The melody consists of four measures. The first measure starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4. The second measure has a dotted quarter note C5 and an eighth note B4. The third measure has a quarter note B4 and an eighth note A4. The fourth measure has a quarter note G4. Chords Am and Dm are indicated above the first and third measures, respectively. The piece ends with a double bar line.

**IMPROVISACION CON LA ESCALA BLUES MAYOR**

Esta escala se origina agregándole a la pentatónica mayor el tercer grado bemol, lo que significa que en **Do Mayor** sería mib, pero al igual que la menor ascendente se



piensa como **re#** y descendente como **mib**. De manera que si se observa resulta ser la misma nota, pero cumplen funciones diferentes.

### Ejercicio No. 1

Musical notation for Ejercicio No. 1. The piece is in 3/4 time with a tempo of 60. The melody consists of four measures. The first measure has a C chord above it. The notes are G4, A4, and B4. The second measure has a C chord above it. The notes are B4, A4, and G4. The third and fourth measures contain whole rests.

### Ejercicio No. 2

Musical notation for Ejercicio No. 2. The piece is in 3/4 time with a tempo of 60. The melody consists of four measures. The first measure has a C chord above it. The notes are G4, A4, and B4. The second measure has a Dm chord above it. The notes are B4, A4, and G4. The third measure has a C chord above it. The notes are G4, A4, and B4. The fourth measure contains a whole rest.

### Ejercicio No. 3

Musical notation for Ejercicio No. 3. The piece is in 3/4 time. The melody consists of four measures. The first measure has a C chord above it. The notes are G4, A4, and B4. The second measure has an Em chord above it. The notes are B4, A4, and G4. The third measure has an Am chord above it. The notes are G4, A4, and B4. The fourth measure contains a whole rest.

### Ejercicio No. 4

Musical notation for Ejercicio No. 4. The piece is in 3/4 time. The melody consists of four measures. The first measure has a C chord above it. The notes are G4, A4, and B4. The second measure has a G chord above it. The notes are B4, A4, and G4. The third measure has a C chord above it. The notes are G4, A4, and B4. The fourth measure contains a whole rest.

### Ejercicio No. 5

Musical notation for Ejercicio No. 5. The piece is in 3/4 time. The melody consists of four measures. The first measure has a C chord above it. The notes are G4, A4, and B4. The second measure has an F chord above it. The notes are B4, A4, and G4. The third measure has a G chord above it. The notes are G4, A4, and B4. The fourth measure has an Am chord above it. The notes are B4, A4, and G4. The fifth measure has a Dm chord above it. The notes are G4, A4, and B4. The sixth measure contains a whole rest.

El estudio de los siguientes ejercicios abre el camino hacia el estadio armónico tonal permitiendo al discípulo dar ordenamiento de melodías dentro de una armonía determinada.

### EJERCICIOS TONALES CON RECONOCIMIENTO ARMÓNICO I-V-I

Ejercicios tonales que van a permitir el reconocimiento armónico de **I** primer grado (tónica), **V** quinto grado (dominante) y **I** primer grado (tónica).

#### Ejercicio No. 1

Musical score for Ejercicio No. 1. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two staves. The top staff is the melody, and the bottom staff is the bass line. The tempo is marked as ♩ = 60. The key signature is G major. The melody starts on G4 and moves through A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass line starts on G3 and moves through F3, E3, D3, C3, B2, A2. The piece ends with a double bar line.

#### Ejercicio No. 2

Musical score for Ejercicio No. 2. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two staves. The top staff is the melody, and the bottom staff is the bass line. The tempo is marked as ♩ = 70. The key signature is G major. The melody starts on G4 and moves through A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass line starts on G3 and moves through F3, E3, D3, C3, B2, A2. The piece ends with a double bar line.

## EJERCICIOS TONALES CON RECONOCIMIENTO ARMÓNICO I-V-IV-I

Ejercicios Tonales que van a permitir el reconocimiento armónico **I** primer grado (tónica), **V** (dominante), **IV** (subdominante) y **I** primer grado (tónica)

### Ejercicio No. 1

### Ejercicio No. 2

Ahora se ejecutan estudios tonales con notas de paso

**ESTUDIOS TONALES CON NOTAS DE PASO**

**Ejercicio No. 1**

Guabina

$\text{♩} = 60$

1.  $\text{V7}$

4.  $\text{I}$   $\text{IV}$   $\text{I}$

7.  $\text{V7}$   $\text{I}$  1.  $\text{V7}$   $\text{I}$  2.

**Ejercicio No. 2**

pasillo  $\text{♩} = 60$

1.  $\text{V7}$

5.  $\text{IV}$   $\text{V7}$   $\text{I}$

**Ejercicio No. 3**

danza (habanera) ♩ = 60

A continuación para contribuir al desarrollo del pensamiento armónico del estudiante y fortalecer el proceso de afinación jugaremos con las tonalidades de G, D y LA mayor, ya que estas concuerdan con la misma estructura en primera posición. Y nos paramos en el estadio armónico de I (tónica) y V (dominante) o I (tónica), V (dominante) Y IV (subdominante).

**Ejercicio No. 1**

♩ = 80

Ejercicio No. 2

$\text{♩} = 100$   
 G D G D G

Ejercicio No. 3

$\text{♩} = 80$   
 D A D A D

Ejercicio No. 4

$\text{♩} = 60$   
 D A D A D

Ejercicio No. 5

$\text{♩} = 80$   
 A A E A A  
 5

Ejercicio No. 6

$\text{♩} = 80$   
 A E A E A  
 5

Ejercicio No. 7

$\text{♩} = 80$   
 G D C C D G G  
 5

**Ejercicio No. 8**

$\text{♩} = 80$   
 G D C G

**Ejercicio No. 9**

$\text{♩} = 80$   
 D A G D

**Ejercicio No. 10**

$\text{♩} = 60$   
 A E D A



## CONCLUSIONES

Para muchos tocar el tema de la improvisación resulta ser demasiado complejo al punto de estar tan predispuestos que la sola expresión paraliza. Es esto lo que se originó a causa de una educación musical netamente enfocada a la interpretación dejando de lado el ejercicio de plasmar su propio pensamiento y sentir a la hora de hacer música.

Durante la realización de este trabajo que finaliza con la elaboración de la cartilla *“Jugando con el violín”* se observó que la educación en términos generales, es decir, no solamente en la educación musical; se ha diseñado para dar un material el cual el discípulo debe aprender, para después reproducirlo; creyéndose además que el mejor es aquel que lo logre ejecutar lo más exactamente similar al conocimiento que se le ha dado.

Esto muestra que salirse de esos parámetros preconcebidos o paradigmas de la educación no es inicialmente fácil. Pues lleva a confrontar sentimientos, sensaciones y el miedo de decir algo o en algunos casos, el terror de decir algo que sea propio de sí mismos. Ya que se está acostumbrado a que se diga que decir. Pero una vez se supera el miedo inicial se comienza a dejar ver un disfrute que va creciendo, de forma excitante, que hace que se anhele otra vez el momento de jugar con el violín. Vale la pena mencionar que en muchos casos a los llamados “juiciosos” es a quienes les cuesta más expresar algo propio o encontrar algo de ellos mismos. Y aquellos a los que se les ha estigmatizado de “desaplicados” fluyen con mayor facilidad.

Es de entender que no se puede seguir creando mentes y por ende seres predeterminados o limitados porque todo este escrito o dicho, ya que cada ser humano viene con su propio paquete y si se da curso a ese fluir, entonces se estará generando la evolución natural de la humanidad y además la retroalimentación que enriquece al ser humano y a la música, viviendo así música fresca.

## REFERENCIAS

- Galamian, I. (1998) *Interpretación y enseñanza del Violín*. Editorial: Galamian.
- Grappelli, S. (1976) *Profiles: Stéphane Grappelli* Editorial: The New Yorker
- Mendoza, G & Otros (2011) *Diplomado Metodología Musical Dalcroze*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Nachmanovitch, S. (2010) *La improvisación en la vida y en el arte*. Editorial: Paidós 2ª Edición.
- Pascual, (2002) Mothersole.
- Ramos, C. (1985) *La Dinámica del Violinista*. Editorial: Ricordi 5 Edición
- Suzuki, S. (2003) *Hacia la Música por Amor*. Nueva filosofía pedagógica. Editor Ramallo Bros. Edición No. 2
- Schafer, M. (1982) *Limpieza de oídos*. Editorial: Ricordi. Buenos Aires.

## TABLA DE IMÁGENES

*Imagen 1.*



[http://media-cache-ec4.pinterest.com/avatars/larui-98\\_600.jpg](http://media-cache-ec4.pinterest.com/avatars/larui-98_600.jpg)

*Imagen 2*



www.shutterstock.com · 50329675

<http://www.shutterstock.com/subscribe.mhtml>

*Imagen 3*



[usicarabe.bligoo.cl/instrumentos-musicales-de-un-takht-orquesta-tradicional-arabe](http://usicarabe.bligoo.cl/instrumentos-musicales-de-un-takht-orquesta-tradicional-arabe)

**Kaman (kamance, kemanche, rabab, rababa)**

**Imagen 4**



<http://us.123rf.com/400wm/400/400/evdoha/evdoha1106/evdoha110601018/1044>

**8158-tres-bailarines.jpg**

*Imagen 5*



*David Garrett*

[http://www.primarywavemusic.com/uploads/artistimages/276\\_original.jpg](http://www.primarywavemusic.com/uploads/artistimages/276_original.jpg)

*Imagen 6*



[http://www.arc-verona.es/dokumente/artikel/FotoErwGross/680002\\_2.jpg](http://www.arc-verona.es/dokumente/artikel/FotoErwGross/680002_2.jpg)

*Imagen 7*



<http://us.123rf.com/400wm/400/400/mrbaroquestudio/mrbaroquestudio1204/mrbaroquestudio120400037/13109169-postura-del-arco-de-violin-sobre-fondo-blanco-la-celebracion-de-blackground.jpg>

*Imagen8*



[http://static.freepik.com/foto-gratis/arco-de-violin\\_2529969.jpg](http://static.freepik.com/foto-gratis/arco-de-violin_2529969.jpg)  
[http://static.freepik.com/foto-gratis/arco-de-violin\\_2529969.jpg](http://static.freepik.com/foto-gratis/arco-de-violin_2529969.jpg)