



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES**

**CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA
DEPARTAMENTO DE POSGRADO**

TRABAJO PRÁCTICO

**PENSAMIENTO ARMÓNICO EN EL VIOLÍN: UNA GUÍA DIDÁCTICA
PARA EL ACOMPAÑAMIENTO EN MÚSICA DE JAZZ Y GÉNEROS AFINES**

PRESENTA

HUGO DAVID TISCAREÑO TALAVERA

PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRÍA EN ARTE

TUTOR

Dra. Irma Susana Carbajal Vaca

INTEGRANTES DEL COMITÉ TUTORAL

Mtro. Juan Pablo Correa Ortega (Lector)

Dr. Raúl Wenceslao Capistrán Gracia (Lector)

Aguascalientes, Ags, 24 de noviembre de 2020

CARTA DE VOTO APROBATORIO

INDIVIDUAL

M. EN E. H. ANA LUISA TOPETE CEBALLOS

DECANA DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA

PRESENTE

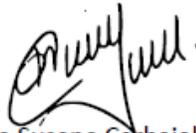
Por medio del presente como TUTOR designado del estudiante Hugo David Tiscareño Talavera con ID 12567, quien realizó la tesis titulada: PENSAMIENTO ARMÓNICO EN EL VIOLÍN: UNA GUÍA DIDÁCTICA PARA EL ACOMPAÑAMIENTO EN MÚSICA DE JAZZ Y GÉNEROS AFINES, hago constar que es un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el VOTO APROBATORIO, para que él pueda proceder a imprimirla así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE

"Se Lumen Proferre"

Aguascalientes, Ags. 26 de noviembre 2020



Dra. Irma Susana Carbajal Vaca

Tutora de tesis

CARTA DE VOTO APROBATORIO

INDIVIDUAL

M. EN E. H. ANA LUISA TOPETE CEBALLOS

DECANA DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA

PRESENTE

Por medio del presente como ASESOR designado del estudiante Hugo David Tiscareño Talavera con ID 12567, quien realizó la tesis titulada: PENSAMIENTO ARMÓNICO EN EL VIOLÍN: UNA GUÍA DIDÁCTICA PARA EL ACOMPAÑAMIENTO EN MÚSICA DE JAZZ Y GÉNEROS AFINES, hago constar que es un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del reglamento General de Docencia doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha ido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el VOTO APROBATORIO, para que él pueda proceder a imprimirla así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE

"Se Lumen Proferre"

Aguascalientes, Ags., a 26 de noviembre 2020



Dr. Raúl Wenceslao Capistrán Gracia

Lector de tesis

CARTA DE VOTO APROBATORIO

INDIVIDUAL

M. EN E. H. ANA LUISA TOPETE CEBALLOS

DECANA DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA

PRESENTE

Por medio del presente como Asesor designado del estudiante Hugo David Tiscareño Talavera con ID 12567, quien realizó la tesis titulada: PENSAMIENTO ARMÓNICO EN EL VIOLÍN: UNA GUÍA DIDÁCTICA PARA EL ACOMPAÑAMIENTO EN MÚSICA DE JAZZ Y GÉNEROS AFINES, hago constar que es un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el VOTO APROBATORIO , para que él pueda proceder a imprimirla así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE

“Se Lumen Proferre”

Aguascalientes, Ags., a 26 de noviembre 2020



Mtro. Juan Pablo Correa Ortega

Lector de tesis



DICTAMEN DE LIBERACIÓN ACADÉMICA PARA INICIAR
LOS TRÁMITES DEL EXAMEN DE GRADO



Fecha de dictaminación dd/mm/aa: 30/11/20

NOMBRE: Hugo David Tiscareño Talavera ID 129567
PROGRAMA: Maestría en Arte LGAC (del Procesos de Educación Artística posgrado):

TIPO DE TRABAJO: () Tesis (X) Trabajo práctico

TÍTULO: Pensamiento armónico en el violín: Una guía didáctica para el acompañamiento en música de Jazz y géneros afines

IMPACTO SOCIAL (señalar el impacto logrado): desarrolló una Guía Didáctica para violinistas de Jazz y géneros afines con improvisación y acompañamiento armónico

INDICAR SI/NO SEGÚN CORRESPONDA:

Elementos para la revisión académica del trabajo de tesis o trabajo práctico:

- SI El trabajo es congruente con las LGAC del programa de posgrado
- SI La problemática fue abordada desde un enfoque multidisciplinario
- SI Existe coherencia, continuidad y orden lógico del tema central con cada apartado
- SI Los resultados del trabajo dan respuesta a las preguntas de investigación o a la problemática que aborda
- SI Los resultados presentados en el trabajo son de gran relevancia científica, tecnológica o profesional según el área
- SI El trabajo demuestra más de una aportación original al conocimiento de su área
- SI Las aportaciones responden a los problemas prioritarios del país
- SI Generó transferencia del conocimiento o tecnológica
- SI Cumpe con la ética para la investigación (reporte de la herramienta antiplagio)

El egresado cumple con lo siguiente:

- SI Cumple con lo señalado por el Reglamento General de Docencia
 - SI Cumple con los requisitos señalados en el plan de estudios (créditos curriculares, optativos, actividades complementarias, estancia, predoctoral, etc)
 - SI Cuenta con los votos aprobatorios del comité tutorial, en caso de los posgrados profesionales si tiene solo tutor podrá liberar solo el
 - SI Cuenta con la carta de satisfacción del Usuario
 - SI Coincide con el título y objetivo registrado
 - SI Tiene congruencia con cuerpos académicos
 - SI Tiene el CVU del Conacyt actualizado
 - NO Tiene el artículo aceptado o publicado y cumple con los requisitos institucionales (en caso que proceda)
- En caso de Tesis por artículos científicos publicados**
- NO Aceptación o Publicación de los artículos según el nivel del programa
 - NO El estudiante es el primer autor
 - NO El autor de correspondencia es el Tutor del Núcleo Académico Básico
 - NO En los artículos se ven reflejados los objetivos de la tesis, ya que son producto de este trabajo de investigación.
 - NO Los artículos integran los capítulos de la tesis y se presentan en el idioma en que fueron publicados
 - NO La aceptación o publicación de los artículos en revistas indexadas de alto impacto

Con base a estos criterios, se autoriza se continúen con los trámites de titulación y programación del examen de grado

SI X
NO _____

Elaboró:

* NOMBRE Y FIRMA DEL CONSEJERO
SEGÚN LA LGAC DE ATRIBUCIÓN:

FIRMAS

[Firma]
DRA. IRMA SUSANA CARBAJAL VACA
[Firma]
DR. ARMANDO ANDRADE ZAMARRIPA
[Firma]
DR. ARMANDO ANDRADE ZAMARRIPA
[Firma]
M en EH. ANA LUISA TOPETE CEBALLOS

NOMBRE Y FIRMA DEL SECRETARIO TÉCNICO:

* En caso de conflicto de intereses, firmará un revisor miembro del NAB de la LGAC correspondiente distinto al tutor o miembro del comité tutorial, asignado por el Decano

Revisó:

NOMBRE Y FIRMA DEL SECRETARIO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO:

Autorizó:

NOMBRE Y FIRMA DEL DECANO:

Nota: procede el trámite para el Depto. de Apoyo al Posgrado

En cumplimiento con el Art. 105C del Reglamento General de Docencia que a la letra señala entre las funciones del Consejo Académico: ... Cuidar la eficiencia terminal del programa de posgrado y el Art. 105F las funciones del Secretario Técnico, llevar el seguimiento de los alumnos.

Agradecimientos

Principalmente, mi más grande agradecimiento lo quiero dedicar a la Universidad Autónoma de Aguascalientes, la cual me ha permitido ser parte de ella y me ha acompañado en mi formación profesional, desde la licenciatura en Música, y que durante la maestría me abrió nuevamente las puertas, permitiéndome desarrollarme de manera profesional en sus instalaciones, abriendo un espacio para trabajar de manera integral con los alumnos de la licenciatura.

Asimismo, quiero externar mi más profundo agradecimiento a la Doctora Irma Susana Carbajal Vaca, que, con sus conocimientos, sabiduría y compromiso, me guio durante todo el proceso, lo que permitió que pudiera profundizar a tal punto que el trabajo tomó un rumbo que me nutrió de manera tanto intelectual como humana.

De igual manera, quiero agradecer al Doctor Raúl Capistrán y al Doctor Juan Pablo Correa, por su apoyo incondicional y sus invaluable observaciones a lo largo del proceso.

Por otro lado, me gustaría agradecer al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT), que fue fundamental para llevar a cabo los estudios de una forma integral.

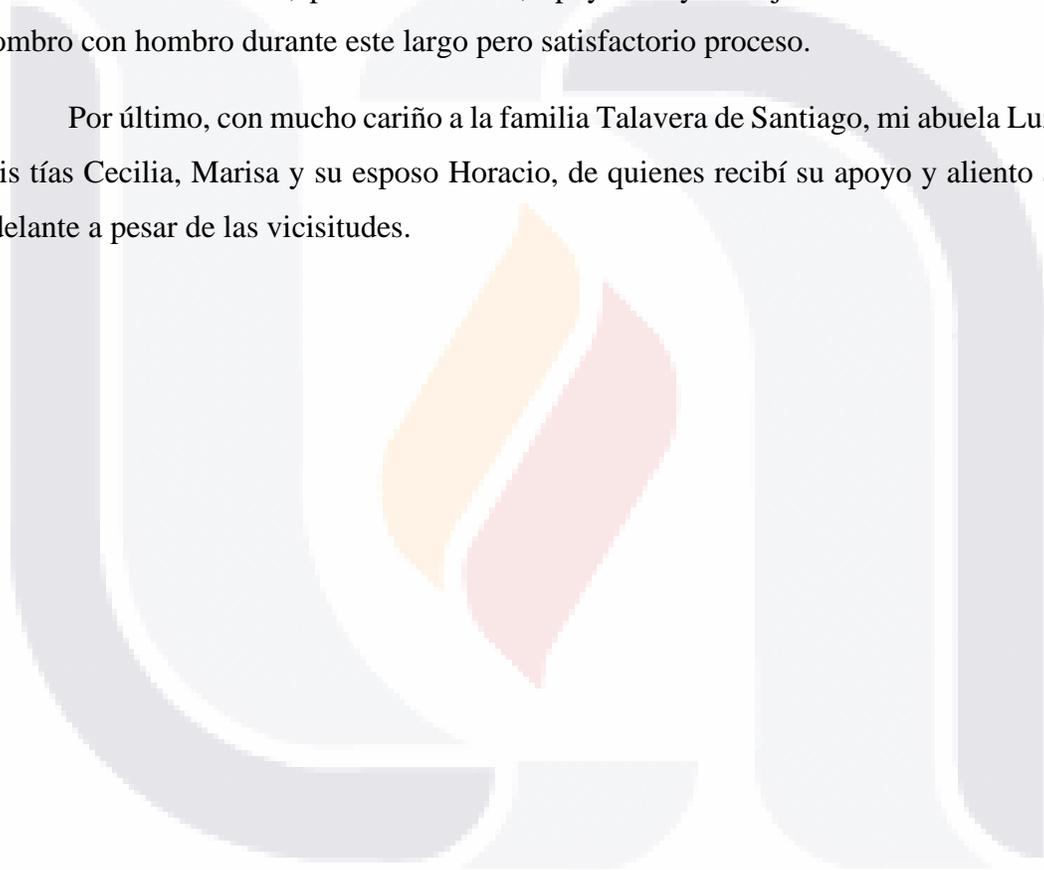
Y por último a María del Sol Blandina Rosales, por su apoyo, así como su tiempo dedicado durante el proceso y la ayuda constante que recibí de su parte.

Dedicatorias

Este trabajo y todo el proceso involucrado en el quiero dedicarlo principalmente a mi madre Luz Elena Talavera de Santiago, que me ha apoyado en todas y cada una de mis decisiones desde que decidí ser músico hasta este punto, ya que gracias a sus sacrificios he tenido la posibilidad de desarrollarme profesionalmente.

A María del Sol, por creer en mí, apoyarme y trabajar de manera incondicional hombro con hombro durante este largo pero satisfactorio proceso.

Por último, con mucho cariño a la familia Talavera de Santiago, mi abuela Luz Elena, mis tías Cecilia, Marisa y su esposo Horacio, de quienes recibí su apoyo y aliento a seguir adelante a pesar de las vicisitudes.



Índice

Índice	1
Introducción: tradición del violín y sus posibilidades contemporáneas	8
Planteamiento del problema y descripción del contexto	8
Objetivo general	11
Objetivos Particulares	11
Justificación	12
Estado del conocimiento	13
Técnicas extendidas	16
Acompañamiento y armonía en el violín de jazz	22
Pedagogía de cuerdas en el jazz	23
Herramientas tecnológicas aplicadas al violín	25
Diseño de investigación: Argumentación teórico-metodológica	27
Sistema Semiótico Cinético (SSC-movimiento corporal-)	30
Ghosting	32
Arco 3D	32
Técnicas adicionales al chop	32
Sistema Semiótico Gráfico	33
Cifrados	33
Símbolos para arco	34
Símbolos para pizzicato	35
Sistema Semiótico Lingüístico	36
Sistema Semiótico Numérico	37

Sistema Semiótico Acústico	38
Sistema Semiótico Estructural	40
Sistema Semiótico Figural-Espacial	43
Tablaturas en el violín	45
Sistema semiótico Estético-Expresivo	46
Metodología	48
Taller	48
Resultados del taller	52
Conteo de registros	54
Conteo de registros aislados	55
Coincidencias con dos registros	56
Tres registros	58
Registros semióticos por género	60
Análisis de resultados	66
Propuesta didáctica a través de la intelección de los sistemas semióticos	68
Conclusiones	77
Referencias	83
Anexos	87

Índice de Tablas

No.	Descripción	pag.
Tabla 1	Frecuencia de registros de las instrucciones focalizadas	52
Tabla 2	Cuenta de instrucciones focalizadas con un solo registro	53
Tabla 3	Coincidencias con dos registros	54
Tabla 4	Suma de coincidencias con dos registros	55
Tabla 5	Mayor número de coincidencias con dos registros	55
Tabla 6	Coincidencias con tres registros semióticos	56
tabla 7	Conteo de aparición por registros con tres coincidencias	56
Tabla 8	Conteo de registro complementario b	57
Tabla 9	Conteo de registros en la sección de Blues	58
Tabla 10	Conteo general de Funk	60
Tabla 11	Coincidencias de registros en la sección de funk	60
Tabla 12	Conteo para registros semióticos en la sección de bossa nova	61
Tabla 13	Conteo general para sección de jazz	62

Índice de Figuras y Gráficos

No.	Descripción	pág.
Gráfico 1	Distribución de registros semióticos aislados	53
Gráfico 2	Distribución de la cuenta de registros en la sección de Blues	59
Gráfico 3	Coincidencias de registros semiótico con los registros semióticos cinético y estético-expresivo.	61
Gráfico 4	Distribución de registros semióticos en la sección de Bossa nova	61
Gráfico 5	Distribución registros semióticos en el jazz.	63
Figura 1	Dirección de arcos	32
Figura 2	Cabezas de nota usadas en el chop	32
Figura 3	Posición del arco en el violín.	32
Figura 4	Scrape, hacia el cuerpo del ejecutante	33
Figura 5	Scrape, hacia el lado lejos del cuerpo del ejecutante.	33
Figura 6	Circular, movimiento en dirección de las manecillas del reloj.	33
Figura 7	Circular, en contrario a la dirección de las manecillas del reloj.	33
Figura 8	Triple chop, ataque de tresillos con dirección hacia el cuerpo del ejecutante.	33
Figura 9	Triple chop, ataque de tresillos en contra del cuerpo del ejecutante.	35
Figura 10	Grafica de patrones de arpeggios.	44
Figura 12	Ejemplo ejecución del shuffle con silencios al inicio , imagen obtenida del libro de jazz pedagogy.	45
Figura 13	Acentos implícitos, imagen obtenida del libro de jazz pedagogy.	45
Figura 14	Ejemplo de melodía con síncopa, imagen obtenida del libro de jazz pedagogy.	45
Figura 15	Tipos de clave, imagen obtenida del libro de jazz pedagogy.	45
Figura 16	Síncopa de acorde, imagen obtenida del libro de jazz pedagogy.	46

Figura 17	Imagen de forma de dedos en el diapasón del acorde E7.	67
Figura 18	E7.	67
Figura 19	Simetría de tritono.	68
Figura 20	A7 completo.	68
Figura 21	Vuelta de blues.	69
Figura 22	Vuelta de blues con sustitución de acordes.	70
Figura 23	Movimiento de bajo por cuartas.	71
Figura 24	Cambio de dominante a disminuido.	71
Figura 25	Acorde menor con séptima por quintas.	71
Figura 26	Acorde mayor con séptima por quintas.	72
Figura 27	Funk blues.	72
Figura 28	Variaciones de chop.	73
Figura 29	Chop con acordes.	73
Figura 30	Patrón sincopado ghosting.	74
Figura 31	Patrón bossa nova.	74

Resumen

En el presente trabajo se expone el desarrollo de una propuesta didáctica, con el objetivo de crear una guía que permite al violinista aprender a conocer el diapasón de manera armónica (acordes), mientras aprende elementos estilísticos dentro del jazz y géneros afines, así como las técnicas de la mano derecha y lectura de cifrados, que le permitan convertirse en un violinista rítmico y de acompañamiento eficaz, acción para la cual es necesario cambiar la forma tradicional de pensamiento del violinista.

Lo descrito en el párrafo anterior, se logró a partir de implementar y poner a prueba la propuesta didáctica en un taller de investigación-acción en el cual se determinó el perfil del estudiante, las problemáticas a las que se puede enfrentar en contextos reales cuando se trata de acompañar, y así definir las habilidades que debe desarrollar el instrumentista para convertirse en un violinista rítmico.

Para desarrollar la propuesta didáctica se utilizó la aproximación semiótica de la Dra. Susana Carbajal Vaca, la cual permite por medio del uso de al menos ocho registros semióticos, focalizar la atención en aspectos puntuales, como el movimiento de la mano, las figuras en el diapasón, sonidos específicos, etc. En particular el registro semiótico figural-espacial, fue el que resultó de mayor ayuda, ya que se observó que el uso formas o figuras que pueden ser transportadas a lo largo y ancho del diapasón, ayudan a agilizar el pensamiento del violinista, sin la necesidad de pensar en todas las notas que conforman el arpeggio. A su vez se identificaron propuestas pedagógicas de diferentes violinistas que se valen de esta perspectiva como es el *schematic fingering*, de Ari Poutianien.

Por otro lado, los registros semióticos cinético y acústico fueron explorados, y se logró realizar una conexión con las aproximaciones pedagógicas de Cassey Driessen y Tracy Silverman, los cuales han trabajado con propuestas para la enseñanza de técnicas como es el *chop*, *el ghosting* y el *pizzicato*, con la finalidad de usar el violín como instrumento rítmico y de acompañamiento, permitiendo al instrumentista convertirse en un violinista rítmico efectivo.

Palabras clave: violín, acompañamiento, *comping*, acordes, ritmo, *chop*, *ghosting*, jazz.

Abstract

In this work a didactic proposal was developed, with the aim of creating a guide that allows the violinist to learn to know the fretboard in a harmonic way, while learning stylistic elements within jazz and related genres, as well as the techniques of the right hand and reading chord progressions, which allows the student to become an effective rhythmic and accompaniment violinist, an action for which it is necessary to change the traditional way of thinking of the violinist.

What was described in the previous paragraph was achieved from the development of a didactic proposal that was tested and implemented in an action-research workshop in which the student's profile was determined, the problems that can be faced in real contexts when it comes to accompanying, and thus define the skills that the instrumentalist must develop to become a rhythmic violinist.

To develop the didactic proposal, the semiotic proposal of Dr. Susana Carbajal Vaca was used, which allows, through the use of semiotic registers, to focus attention on specific aspects, such as the movement of the hand, the figures on the fretboard, specific sounds, etc. In particular, the semiotic figural-spatial register was the one that was most helpful, since it was observed that the use of shapes or figures that can be transported along the length and width of the fingerboard, help to speed up the violinist's thinking, without the need for thinking about all the notes that make up the arpeggio. At the same time, pedagogical proposals from different violinists who use this perspective were identified, such as schematic fingering, by Ari Poutianien.

On the other hand, the kinetic and acoustic semiotic registers were explored and a connection was made with the pedagogic approaches by Cassey Driessen and Tracy Silverman, who have worked with pedagogic approaches in techniques such as chop, ghosting and pizzicato, with the purpose of using the violin as a rhythmic and accompaniment instrument, allowing the instrumentalist to become an effective rhythmic violinist.

Key words: violin, accompaniment, rhythm, chop, ghosting, jazz.

Introducción: tradición del violín y sus posibilidades contemporáneas

Planteamiento del problema y descripción del contexto

El violín, además de su fuerte tradición melódica, se usa como instrumento armónico, rítmico y de acompañamiento. Para desarrollar este trabajo se hizo una búsqueda de propuestas y se constató el vacío de conocimiento en las propuestas didácticas disponibles para desarrollar habilidades que permitan acceder a estas prácticas, como se demuestra en el estado del conocimiento de este trabajo.

Una necesidad que detectó el propio investigador dentro del campo laboral fue utilizar el violín en músicas populares, donde el violín no era usado únicamente como instrumento melódico, tratamiento tradicional y dominante en los procesos educativos. Ante este reto se comenzó a buscar bibliografía y videografía que ampliara las competencias profesionales, ausentes en el programa de licenciatura en música que realizó.

Se encontraron cuatro documentos que podrían contribuir al desarrollo de estas habilidades; sin embargo, carecen de sistematicidad y sustento pedagógico. No se da un tratamiento diferenciado a las manos, al tratamiento armónico, al tratamiento rítmico de acuerdo con los estilos posibles en esta práctica y, en general, el tratamiento técnico específico para cada tipo de música.

Para este trabajo se parte del supuesto de que es posible desarrollar habilidades en el violinista para lograr la lectura de cifrado, la aplicación del ritmo a través de técnicas específicas para cada estilo y, en especial, el conocimiento armónico del diapasón, que es una práctica no usual en la formación tradicional del violín, ya que se considera que su función principal es melódica. Por lo anterior, en este trabajo se propuso el diseño de una guía didáctica que atendiera de manera sistemática el desarrollo de estas habilidades.

El violín como instrumento de acompañamiento, al igual que la guitarra, puede ser utilizado en diversos géneros y estilos. Para esta guía se eligieron *el blues, el funk, la samba, bossa nova, swing, gypsy jazz*, los cuales son afines al *jazz*. En la guitarra se suelen diseñar estrategias de enseñanza-aprendizaje a partir de estos estilos y su tratamiento es tanto armónico como melódico por la naturaleza del instrumento. El violín en cambio al no ser por

tradición un instrumento armónico, ha carecido de la atención por parte de los pedagogos para su tratamiento como instrumento de acompañamiento.

Desde inicios del siglo XX, el violín ha estado presente en la tradición jazzística (Glaser & Grappelli, 1981). Se reconocen violinistas importantes como Joe Venuti que es considerado el primer violinista de jazz (Venuti, 2005) y Stephane Grappelli que hizo mancuerna junto a Django Reinhardt, pionero del *Gypsy Jazz*, género en el que el violín y la guitarra juegan el papel central y que se popularizó alrededor de la década de 1930 (Nicholas, 2016). El tratamiento del violín en esta época era melódico y con énfasis en la improvisación melódica.

El elemento de improvisación es imprescindible para la práctica del acompañamiento ya que, como define Mark White (2012), el acompañamiento es generar una base para el solista, a partir de ritmos improvisados. Además del ritmo, el improvisador debe tomar decisiones en las que los acordes que ejecute reflejen de manera acertada la armonía que sugiere el *standard*¹, o partitura.

Capistrán-Gracia (2016) identifica en Kingscott y Durrant que la improvisación puede derivar en composición por medio de armonización de melodías en la realización de arreglos y como recurso pedagógico. Así también refiere, que la improvisación es una práctica que nos acerca más a la realidad, ya que el músico se ve en la necesidad de improvisar en diferentes contextos, llámese un evento en el que tiene que improvisar una melodía durante un momento determinado, en alguna clase, para dejar un punto claro.

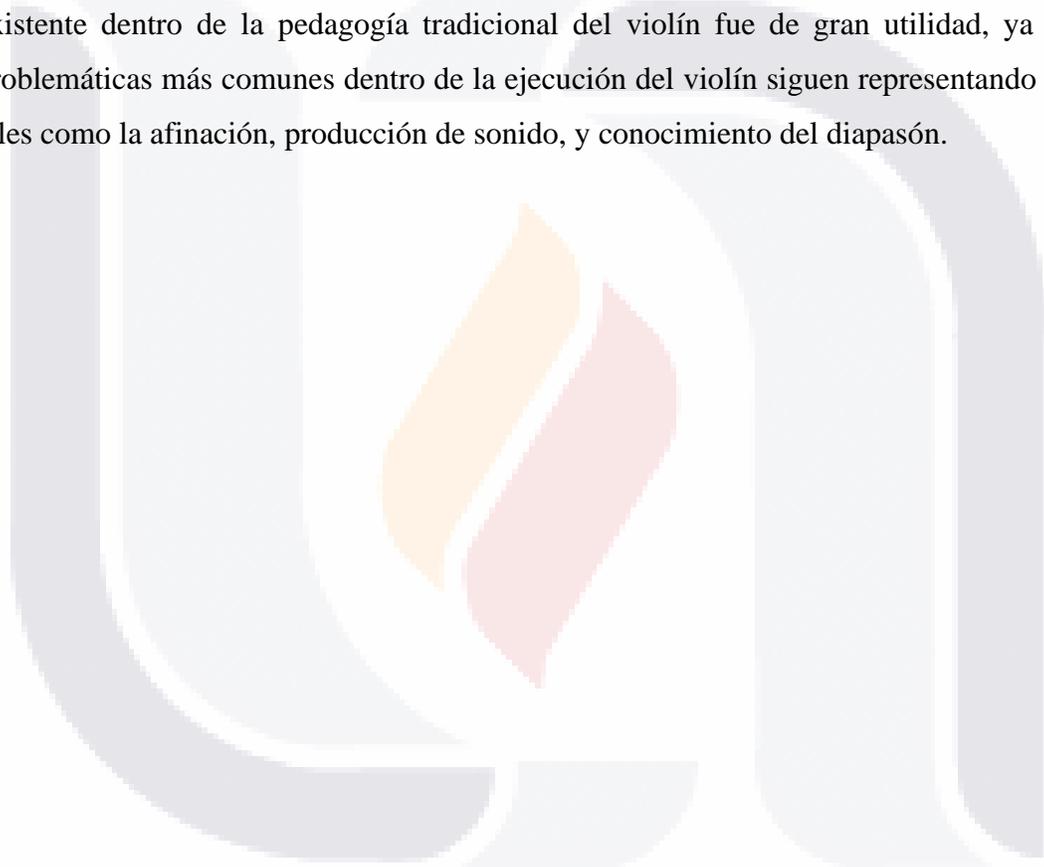
En este punto se entiende que la noción de improvisación no es crear “de la nada”. Como menciona Kingscott y Durrant en Capistrán (2016), ésta se estudia y se prepara. En el caso del acompañamiento, el músico debe tener nociones de estilo, armonía en el diapasón y notación musical, así, él podrá tomar decisiones acertadas en el acto de acompañar.

Son entonces evidentes las ventajas que suponen que el violinista desarrolle habilidades que le permitan ser un acompañante competente, ya que, además del

¹ Tema musical que ha adquirido fama entre músicos de jazz.

conocimiento de estilos y los ritmos, el músico, para tomar las decisiones correctas en el momento de acompañar, precisa de un amplio dominio técnico que le facilite abordar al violín como instrumento rítmico y de acompañamiento.

En consecuencia, basados en lo antes mencionado, se procedió a reunir bibliografía, tanto de violín como de otros instrumentos que aportaran al desarrollo del violinista, y se generó una propuesta didáctica que ayudara al instrumentista a ir asimilando los elementos técnicos y estilísticos necesarios para desarrollarse como acompañante. Bibliografía ya existente dentro de la pedagogía tradicional del violín fue de gran utilidad, ya que las problemáticas más comunes dentro de la ejecución del violín siguen representando un reto, tales como la afinación, producción de sonido, y conocimiento del diapasón.



Objetivo general

Diseñar una guía didáctica, producto final de la maestría, mediante la identificación de estrategias, metodologías, técnicas y recursos didácticos que puedan aplicarse para desarrollar en el violinista académico habilidades para usar el violín como instrumento armónico y de acompañamiento dentro del jazz y géneros afines.

Objetivos Particulares

Determinar el perfil con el que debe contar el estudiante para una mejor asimilación de los contenidos para incluir en la guía didáctica.

Identificar las problemáticas a las que se puede enfrentar el estudiante al momento de utilizar el violín como instrumento rítmico y de acompañamiento.

Someter a prueba los tipos de razonamiento de estudiantes para elegir los más eficaces para la resolución de ejercicios aplicables en contextos reales.

Definir las habilidades que debe desarrollar el violinista para comprender el violín como instrumento rítmico y de acompañamiento.

Justificación

Se reconoció que este trabajo podría ser una aportación al campo de la pedagogía musical porque integra prácticas relativamente nuevas, a las ya existentes en la enseñanza del violín tradicional, hecho que permite comprender el instrumento a una mayor profundidad con el objetivo de incentivar el desarrollo del violinista en diferentes dimensiones que no suelen ser explotadas en la pedagogía tradicional.

Se vislumbró que la guía didáctica, resultado de este proyecto aportaría a la profesionalización del músico, ya que, al adquirir nuevas habilidades técnicas, se podría insertar en contextos más innovadores, como ensambles poco convencionales, así como la posibilidad de desenvolverse de manera autónoma por medio del uso de las nuevas tecnologías, tales como pastillas para amplificación, pedaleras de efectos y *loops*, etc.

Por otro lado, se reconoció el hecho de que el alumno al conocer el instrumento desde una perspectiva más armónica y rítmica, le es más sencillo entender las estructuras jazzísticas, debido a que la comprensión de las áreas tonales las reconoce en el contexto que lo ejecutan los instrumentos armónicos, lo que le permite desenvolverse en un ensamble eficazmente.

Asimismo, se reconoce que el desarrollar nuevas destrezas en el instrumento abre el panorama laboral para el instrumentista, permitiéndole ser más competitivo, versátil, proactivo y propositivo en el campo de trabajo, ya que el violín es un instrumento que tiene la capacidad de ser un instrumento rítmico y armónico efectivo en el acto de acompañar.

Estado del conocimiento

Para el presente trabajo se hizo una revisión bibliográfica y videográfica de tipo exploratorio, para identificar documentos que trataran al violín como instrumento rítmico y de acompañamiento, como métodos, guías didácticas y manuales. También se incluyó dentro de la búsqueda investigaciones previas que hubieran analizado los procesos pedagógicos de enseñanza-aprendizaje en el violín rítmico y de acompañamiento en géneros de jazz y afines.

La búsqueda bibliográfica se realizó en 3 etapas y el orden fue el siguiente:

- Manuales y métodos de violín, en donde se incluyeran ejercicios técnicos o bien se hiciera referencia al violín de acompañamiento, y de cómo tratarlo como instrumento rítmico y armónico.
- Revisión de tesis en las que se tratara el aspecto pedagógico de la enseñanza de jazz en violín y cuerdas, en procesos creativos e improvisación dentro del jazz y géneros afines.
- Revisión de documentos y libros sobre propuestas didácticas y pedagógicas musicales, tanto en jazz como en educación tradicional, ya fuera en violín u otros instrumentos.

En la búsqueda tanto bibliográfica como videográfica, se incluyeron las siguientes palabras claves en español: violín acompañante, violín como instrumento armónico, violín de jazz y técnicas extendidas, violín rítmico; y en inglés: *jazz violin, comping, chop, jazz fiddle, violin accompaniment, extended techniques* y *jazz pedagogy*.

En la revisión que se hizo de métodos y manuales de violín de jazz, se observó que las aproximaciones armónicas que abordaban tenían como objetivo el conocimiento del diapasón para la identificación de notas del arpeggio en una triada, con la finalidad de desarrollar la improvisación melódica. Por otro lado, el estudio de las cuerdas dobles se usaba para modificar la textura y el color con fines melódicos. También se observó que, en cuanto al aspecto rítmico y técnicas extendidas, se enfocaban en la exploración tímbrica, siempre subordinadas a la melodía.

Por otro lado, los textos que se mostraron más cercanos al tema central de este proyecto fueron tesis cuyos intereses son la enseñanza de jazz y técnicas creativas para violín e instrumentos de cuerda. En estas tesis se trabajan aspectos armónicos con la finalidad de acompañar. A su vez, contienen revisiones bibliográficas, discográficas y de partituras en donde se aprecian ejemplos de estas aproximaciones armónicas y de acompañamiento. Todos estos documentos, a pesar de tratar formalmente los aspectos de interés de este proyecto, su objetivo central son estrategias didácticas para fomentar la creatividad en el violinista con una fuerte inclinación hacia la improvisación melódica. Así pues, las cuestiones rítmicas o de acompañamiento se tratan más bien como un recurso, más no propiamente el eje central, como es la de este trabajo.

La búsqueda videográfica se centró en videos que mostraran la ejecución de estas técnicas, o bien que hicieran referencia a propuestas didácticas para la comprensión del violín como instrumento armónico.

En *youtube* se localizaron *videoblogs* donde se identificaron a varios violinistas profesionales que trabajan las técnicas extendidas que se suelen usar en el acompañamiento; estos violinistas fueron los primeros en desarrollar algunas de estas técnicas como es el caso de Darol Anger (2007). En estos videos instruccionales muestran ejercicios para que el violinista interesado pueda desarrollar las técnicas tratadas. La desventaja es que, respecto al acompañamiento, la mayor parte se centra en técnicas percusivas como el *chop*, además que no profundizan en un género o estilo; sin embargo, cuentan con una serie de videos en donde trabajan de manera regular su música con técnicas de acompañamiento, como es el caso de Mark O'Connor (2018), que además tiene su propia antología de libros y compilaciones de piezas, los cuales promociona dentro de estos videos, haciendo a su vez demostraciones de ejercicios que contienen los libros.

O'Connor, también por medio de los videos, promociona sus campamentos para violinistas, en los cuales se trabajan técnicas como el *chop*. En estos talleres participan otros maestros que trabajan técnicas de acompañamiento como Silverman (2010), que se dio a la tarea de documentar las técnicas, y las diferentes perspectivas que tiene sobre el violín rítmico.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Dentro de la revisión videográfica en español, se localizó material del violinista Oriol Saña (2018), quien cuenta con diversa videografía en la que se muestran talleres que suele ofrecer a violinistas y chelistas sobre diversos estilos y técnicas de acompañamiento.

Algunos de los violinistas antes mencionados también cuentan con sitios *web*, donde se localizó la mayor parte de información que trataba el interés de este documento directamente. Estos sitios, son complementos de los *videoblogs*, y cuentan con transcripciones de los ejercicios demostrados en los videos, así como manuales que se pueden descargar, como es el caso de Christian Howes (2018a). A pesar de esto, no existe un orden o propuesta didáctica sistematizada y gradual, y el centro del estudio es, al igual que en los ejemplos antes mencionados, la improvisación melódica.

Durante el segundo año de la maestría, se encontró la publicación *The Chop Notation Project* de de Cassey Driessen (2019), cuyo objetivo fue exponer las diferentes posibilidades que existen dentro del *chop*; se dio a la tarea de estandarizar la notación de las diferentes variantes de este recurso técnico. Este reciente trabajo está respaldado con videos que vende por medio de su página *web* (Driessen, 2020).

Dentro de la bibliografía revisada, algunos libros o métodos vienen acompañados de *links de internet*, en los cuales se direcciona a páginas de *YouTube*, en donde se pueden apreciar los ejemplos que aparecen en el libro. De igual manera, vienen acompañados con audios, que se pueden descargar desde su página *web*. Los métodos de la editorial *Mel Bay*, cuentan con el sistema de audios online, y en la primera hoja de cada libro aparece una contraseña para acceder a este material. De los métodos revisados para este trabajo tenemos a los autores Abell (1983) y Deninzon (2012).

Un hecho importante a recalcar es que algunos de los músicos antes mencionados, son violinistas ejecutantes activos, que además trabajan como docentes dentro de instituciones de música contemporánea como *Berklee College of Music*, tal es el caso de Christian Howes y Cassey Driessen; O bien Oriol Saña egresado de la institución antes mencionada, docente activo en el Liceo de Barcelona.

Es importante mencionar que se hizo una búsqueda sobre los métodos y libros usados en las instituciones mencionadas en el párrafo anterior, mas no fue posible ubicar libros que

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

fueran útiles para la presente investigación, ya que se dedicaban al violín contemporáneo en general; es decir, no se mencionaba de forma puntual el violín como instrumento rítmico y de acompañamiento.

A continuación, se procederá a analizar la bibliografía y videografía encontradas, a partir de los temas que abonan de forma directa al proyecto. Tales temas son: las técnicas extendidas, el violín en el jazz, el violín rítmico, improvisación, armonía y pedagogía de cuerdas en el jazz, así como un apartado de tecnologías aplicadas a estas prácticas.

Técnicas extendidas

Un núcleo importante a desarrollar en la guía didáctica son las técnicas extendidas, cuya característica es trabajar el violín de maneras poco convencionales respecto de la tradición académica. Dentro de dichas técnicas se identificó que las más utilizadas para el acompañamiento con el violín son: el *pizzicato* de mano izquierda, el rasgueo o conocido en inglés como *strumming*, *ricochet*, *ghosting*, *muting* y el *chop*.

A continuación, se describirán las técnicas antes mencionadas, dentro de los libros que las contienen, así como la sección en que se ubican y con qué enfoque son expuestas.

Pizzicato de mano izquierda: El primer documento del que se tiene registro sobre el uso de esta técnica, data del barroco temprano con Moneteverdi en *il convattimento di Tancredi e Clorinda* en 1624; John Playford discutió el *pizzicato* de mano izquierda en cuerdas abiertas en su *musick's recreation on the viol Lyria -way* en 1669. En las primeras apariciones de esta técnica en el escenario era usada cuando era difícil tocar el *pizzicato* con la mano derecha (Strange y Strange, 2003, p. 67). Se hizo popular en el romanticismo y, violinistas virtuosos como Paganini y Sarasate, han hecho uso de estas técnicas de forma virtuosa. Un ejemplo muy puntual sobre esta técnica y el acompañamiento en el violín es La Malagueña de Sarasate, en donde el piano toca el tema mientras el violín acompaña usando esta técnica.

Esta técnica consiste en punzar la cuerda con algún dedo de la mano izquierda, el cual será determinado, por el dedo que quede libre para punzar la cuerda y por la nota que debe sonar, de modo que resulte cómodo para la ejecución. Un aspecto práctico de este tipo de

pizzicato es que permite alternar entre arco y pizz con mano derecha, lo que, a su vez, facilita resolver ritmos complejos. Dentro de los géneros populares contemporáneos sigue siendo una técnica de interés a trabajar.

En el libro de *Jazz Violin studies* (Abell, 1983), aparece el pizzicato de mano izquierda en la sección de efectos especiales; se describe como *Blues pizzicato*, y se proponen varios ejercicios para su desarrollo. Cabe mencionar que, aunque es posible ejecutar más de dos notas a la vez con esta técnica, Abell no propone esta posibilidad; sin embargo, para fines de este trabajo, la forma en la que desarrolla esta técnica resulta de utilidad; además de que es enriquecedor el hecho de que sí es explotado en el blues, género a tratar en el presente trabajo.

Ricochet: También conocida como *saltato*. Es una técnica explotada desde el romanticismo, en la cual se ejecutan ritmos rápidos en una melodía dejando rebotar el arco un número específico de veces en una misma dirección, que puede ser hacia arriba o abajo; un ejemplo muy popular es el tema de la obertura de Guillermo Tell de Rosini (Kjelland, 2003).

El libro *Pluggin in* (Deninson, 2012), cuenta con un apartado donde desarrolla esta técnica, en donde por medio del ricochet, ataca más de dos notas a la vez, aplicado sobre Figuras de dieciseisavos. Resulta de interés el hecho de que el método de Deninson es el único que propone esta técnica dentro del acompañamiento del violín; sin embargo, no hace una propuesta para su aplicación en diferentes géneros, ya que su propuesta es aplicada en particular para el acompañamiento de rock, usando quintas en la mano izquierda.

Strumming o rasgueo: Esta técnica más parecida al rasgueo de una guitarra. Aunque es en principio un pizzicato, la diferencia reside en que el violín se toma en posiciones diferentes, como ponerlo en las piernas, o sosteniéndola con los brazos a la altura del pecho. Christian Howes, violinista y pedagogo, a través de su página de internet y su *videoblog*, enseña violín de jazz, y tiene videos que muestran ejemplos en los que hace uso del violín como guitarra, rasgueándolo (Howes, 2015a). Usher Abell (1983), no propone este tipo de técnica propiamente, pero en su apartado de *pizzicato*, trabaja con acordes que involucran las

cuatro cuerdas; dichos ejercicios pueden ser ejecutados fácilmente con la técnica mencionada.

Chop: es una técnica relativamente nueva, pero que va en ascenso de popularidad, ya que, por su versatilidad, permite trabajar diferentes géneros a través de su firmeza rítmica.

Resulta ser una técnica con un enfoque percusivo, que emite un sonido a manera de chasquido, y se logra atacando las cuerdas del violín con el talón del arco de manera vertical, y al levantarlo es posible atacar las cuerdas generando sonido, ya sea una altura o bien otro sonido percusivo, lo que permite que se puedan ejecutar ritmos ágiles (dieciseisavos, seisillos, etc.) con una exactitud tal, que es posible trabajar con rítmicas muy complejas. Al ser una técnica que ha ido incrementando su popularidad dentro de los violinistas, se encuentra con facilidad en métodos de violín de diferentes estilos y géneros.

En los siguientes documentos se identificó el *chop*:

- *The chop notation Project (2019)*, Cassey Driessen en colaboración con Oriol Saña publicaron este documento, que busca unificar todas las notaciones posibles en cuanto al *chop* se refiere. Así también expone las posibilidades que existen dentro del mundo del *chop* y su respectiva notación en la partitura, como lo son:

Hard Chop: ataque fuerte de chop.

Soft chop: ataque suave

Circular chop: resulta del movimiento circular a favor o en contra de las manecillas del reloj y termina su movimiento con el *chop*.

Scrapes: consiste en raspar la cuerda de forma horizontal de manera que sólo se obtenga el ruido sin atacar una altura.

Dentro del documento se encuentran 10 estudios en donde se trabajan las diferentes variaciones del *chop*. Así también se puede encontrar un video complementario, que se puede ver en *YouTube* (Casey, 2019), en el cual el autor explica cada una de las técnicas y su relación con la notación que propone; también

es posible a través de la página web de Cassey Driessen descargar los videos con los ejemplos sonoros de los estudios.

- *Improvising violin* (Lieberman, 1997), trata esta técnica dentro de la sección de efectos especiales.
- *Plugin in* (Deninzon, 2012), para esa técnica cuenta con una sección a la cual nombra *rhytholin*, en la cual expone cómo tocar el violín de manera rítmica y procede a explicar el *chop*. En las siguientes páginas desarrolla una serie de ejercicios, usando primero el *chop* de forma únicamente percusiva, que además dentro de la explicación hace referencia a algunos géneros en los que se pueden utilizar esos ritmos. En el ejercicio posterior procede a agregar acordes. La demostración de los ejercicios está disponible en video y audio.
- *O'Connor Violin Method* (O'Connor, 2012), tiene varios volúmenes en los que trata diferentes estilos y propone piezas en las cuales se desarrolla el *chop*. En el volumen no. 4, aparecen ejercicios y piezas que involucran el *chop*, llevándolo a una complejidad técnica, en la cual el acompañamiento es muy robusto, y convierte al violín en un verdadero instrumento de acompañamiento. Dentro de esta serie de libros, también se pueden encontrar dos libros de duetos de violín; en dichos libros, uno de los violines funge como acompañante, explotando esta técnica. Estos métodos están apoyados por una serie de videos que describen los volúmenes de la antología, según los niveles de desarrollo de complejidad técnica.

En el video de Mark O'Connor (O'Connor, 2018), se puede apreciar cómo la esposa del violinista, canta mientras se acompaña al violín, además se muestra una pieza a dos violines en donde uno de ellos acompaña al otro. En estos videos también se promocionan campamentos de violín, con la finalidad de trabajar dichas técnicas, tanto para alumnos como maestros que estén interesados en enseñar estas técnicas.

- *The strumm Bowing method* (Silverman, 2018). Ésta es una colección de dos libros, en los que el primero se centra en cómo entender el violín como un instrumento rítmico.

A lo largo del primer libro incluye entrevistas a violinistas que realizan esta práctica de manera regular en su carrera profesional, y los acompaña con ejemplos y extractos musicales, los cuales desarrolla para que le violinista amplíe su panorama.

Este método, centra su atención en la subdivisión en el momento de acompañar, por lo que se vale mucho del *ghosting*, para entender el movimiento del arco, para poder entender cuando se atacan los tiempos fuertes o contratiempos, permitiendo ser más preciso al atacar las notas.

El Segundo libro es de ejercicios para ensambles de cuerda frotada, en los que se introduce el *chop*, y va de manera gradual aumentando la dificultad.

Dentro de la revisión de las fuentes secundarias, se identificó el artículo *The Chop: The Diffusion of an Instrumental Technique across North Atlantic Fiddling Traditions* (Risk, 2013), que habla del *chop*, y de su desarrollo dentro de los instrumentos de cuerdas. Al ser un estudio etnomusicológico, no propone ejercicios, pero se incluyen referencias de videos en donde se pueden apreciar, en contextos reales, a violinistas ejecutando esta técnica.

Por otro lado, dentro de las tesis que se revisaron, se encuentran Cheng (2017) y Hernandez (2013), las cuales abordan el tema del *chop*, *ghosting*, *slap* y otras técnicas útiles para el acompañamiento. Incluyen partituras donde se usa el *chop*, su notación dentro de la partitura, así como aspectos históricos de su desarrollo y uso.

En la videografía, además de la ya mencionada en el método O'Connor, se encontraron violinistas activos que proponen de manera creativa el uso del *chop*, como Darol Anger (2007), quien explica cómo realizar esta técnica y diferentes alternativas de estudio y uso; además promociona su propio DVD *Chops & Grooves: Strategies for string rhythm*, que vende a través de su página de internet darolanger.com, página en donde además vende sus partituras; Tracy Silverman, que en su *videoblog* tiene diferentes videos instruccionales que muestran diferentes alternativas al *chop*, y aumentan de dificultad gradualmente; un ejemplo lo podemos ver en el video *Daily Diablogue: Mark O'Connor camp/the chop* (Silverman, 2010) en el cual incluso se menciona el *O'Connor camp* además de mostrar esta técnica.

En el video de Christian Howes (2016), se muestra el principio básico del *chop*, y después muestra ya la técnica formalmente. El mismo autor propone el uso de esta técnica en otros estilos con ritmos latinos (2015a), como el bossa nova y la samba. Este último video también aparece dentro de un *blog* de violinistas, en donde Howes (2015b), explica cómo desarrollar esta técnica de modo creativo, más allá del uso de patrones (*licks*²), y menciona la importancia de poder crear un pensamiento que le permita al violinista crear su propio estilo.

En español, el violinista Oriol Saña, en su video, enseña propiamente esta técnica en un taller para cuerdistas (Saña, 2013).

Como se mencionó antes, Cassey Driessen es un violinista que se ha dado a la tarea de desarrollar la técnica del *chop*. Él cuenta con varios videos en donde muestra esta técnica y sus posibilidades. Además, cuenta con videos en los que se acompaña mientras canta como (Casey, 2011), todo con *chop* y sus posibilidades.

Ghosting y *Muting*: Como se mencionó con anterioridad, en el libro de *Strumm Bowing Method*, Silverman (2018), hace énfasis en esta técnica, que consiste en tocar las notas quitando presión del arco, con el objetivo de permitir destacar las notas acentuadas. Esto permite que el arco tenga un movimiento continuo arriba y abajo para lograr mayor precisión en la ejecución en ritmos complejos con subdivisiones pequeñas. Además, esto se puede acompañar del *muteo* de la mano izquierda, técnica que consiste en dejar de manera superficial los dedos sobre las cuerdas, sin presionarlas, obteniendo un sonido más de “aire” y no de una altura concreta.

El *ghosting* y *muting* son técnicas que además de acompañar, sirven como auxiliares para la comprensión del movimiento que requiere un cierto acompañamiento, y puede ser sustituido más fácilmente por el *chop*, y así obtener sonidos percusivos no sólo cuando atacamos la cuerda hacia abajo, sino también cuando levantamos el arco. Esta perspectiva la define Silverman como el arco 3D, y la desarrolla a lo largo de su libro.

² Patrón musical armónico o melódico fijo que se puede aprender y mover a diferentes tonalidades

Acompañamiento y armonía en el violín de jazz

La bibliografía revisada, no trata cuestiones estilísticas para el acompañamiento de manera exhaustiva, tales como elementos rítmicos que diferencian a los géneros o estilos, y el conocimiento del diapasón para la comprensión armónica de acordes en bloque, con cualidades típicas del jazz, como acordes con séptima, tensiones, extensiones y sustitución de acorde; ninguna fuente expone una propuesta didáctica estructurada para trabajar el diapasón de manera armónica con fines de acompañamiento y fuera del arpeggio, en donde el violinista desarrolle habilidades que le permitan leer un cifrado a la vez que ejecuta el acompañamiento.

En resumidas palabras, no se encontró ningún documento que ayude a entender la armonía jazzística dentro del diapasón del violín, de manera que el violinista pueda adquirir habilidades para ejecutar el acompañamiento de manera ágil.

En la videografía y bibliografía revisada, tanto Christian Howes (2016b), como Joe Deninzon (2012), explican de manera superficial, las notas del acorde que usan, en particular, la tercera y la séptima, pero no explican cómo pensar con agilidad estos acordes y las notas en el diapasón.

Respecto al estilo y el violín de jazz existe una bibliografía que trata de la historia del violín en el jazz. *The History of Jazz and the Jazz Musicians* (2016), habla de las influencias que ha tenido el violín de jazz, los violinistas que lo han explotado y los géneros que han influenciado a estos violinistas, así como los estilos en los que se suele explotar el violín. Por otro lado tenemos algunos libros de transcripciones de solos de violinistas destacados en el jazz, como Stephanie Grapelli (Glaser y Grappelli, 1981), Joe Venuti (2005). Contienen descripciones históricas del jazz y de los estilos en los que se desarrollaron estos violinistas, y en la sección de ejercicios, los describen a partir de cuestiones estilísticas. Dentro de la antología de libros de Mark O'Connor, se trabajan diferentes piezas de jazz.

Dentro de las redes sociales como *Facebook*, existen grupos en donde se comparten diferentes tipos de documentos y videos. En particular se pudo localizar un video nombrado *7th Chords and 2-5-1 Progression Masterclass for Strings - Steffen Zeichner x JazzMemes* (Zeichner, 2020), que se encuentra en el canal de *youtube*, llamado *Jazz memes*, en donde se

habla propiamente de recursos de acompañamiento en el violín, en el cual el violinista explica cómo se puede usar la afinación de quintas en el violín, así como los recursos técnicos para acompañar, en particular *quasi chitarra* y *chop*.

Dentro de *youtube*, se localizó el canal nombrado Violín Versátil, el cual fue creado por el mexicano Eduardo Bortolotti, violinista que ha tomado clases con los exponentes más reconocidos dentro del violín contemporáneo, como hace mención en su video instruccional “¿Cómo tocar chops en el violin?” (Parte 1 - La Historia). Aprende a acompañar con tu instrumento (2020). En sus videos explica el *chop*, y habla sobre su historia y los exponentes que lo han desarrollado.

Pedagogía de cuerdas en el jazz

En los textos, se identificaron tesis que hablan de la importancia pedagógica que tiene el jazz en los cuerdistas. Asimismo, proponen estrategias pedagógicas para el desarrollo de la conciencia rítmica, elemento importante, en el jazz en general, no sólo en el acompañamiento. Estos documentos a su vez incluyen discografía y bibliografía en donde es posible identificar los aspectos técnicos, armónicos y estilísticos a trabajar, ya que hacen énfasis en que a partir de la escucha es que generamos nociones estilísticas para desarrollarse como ejecutante.

Dentro de la bibliografía de dichas fuentes, se incluyen partituras de reconocidos cuartetos que se dedican a tocar música jazz, como es el caso de la tesis de doctorado “*Teaching Turtle Island Quartet Music: Selected String Orchestra Pieces for High School and College Musicians*” (Hernandez, 2013). En esta tesis se mencionan las técnicas extendidas usadas por el cuarteto Turtle Island (CTI), además se refiere la notación de dichas técnicas en la partitura. Dentro de este documento se mencionan también varios libros que también fueron revisados para este trabajo. Dentro de esta tesis, se incluyen entrevistas a miembros activos o inactivos en el CTI, en donde hacen referencia a cómo desarrollar el ritmo, así como las diferentes técnicas, tanto de improvisación como de acompañamiento. Además, incluye una serie de piezas dentro de la discografía del CTI, que fueron arregladas o compuestas por los miembros antes mencionados, lo que complementa con una pequeña reseña del arreglista o compositor.

Cheng (2017), sugiere en su tesis de maestría que, la instrucción tradicional se remite a enseñar a leer y tocar lo escrito y nunca se da la oportunidad de improvisar en ningún estilo. Esta autora se dio a la tarea de componer música para sección de cuerdas en estilos de blues y jazz, en la que la dificultad técnica va aumentando de forma gradual, y en donde en ciertas áreas se permite a los participantes improvisar. Además de la propuesta de las piezas sugiere una serie de actividades con la finalidad de incentivar la creatividad en los estudiantes de cuerdas, así como trabajar y desarrollar habilidades auditivas y técnicas. Además, trata los beneficios que estas prácticas traen al estudiante.

Los libros o métodos de la autora Julie Lyonn Lieberman, trabajan el jazz de manera muy sólida y son en particular dos, *The contemporary violinist* (Lieberman, 2001) y *Improvising Violin* (Lieberman, 1997). El primero trata sobre muchos estilos en los que se ve involucrado el violinista contemporáneo, que van desde géneros *folk* tales como el *country* o el *bluegrass*, pasando por el jazz hasta el rock; el segundo trata de cómo podemos generar un pensamiento para promover la creatividad y poder improvisar en el violín, además se sugieren varios ejercicios. En dichos libros se mencionan varios ejemplos en los que se trata el violín como instrumento armónico, pero siempre con un enfoque estilístico y para enriquecer la improvisación melódica, nunca con la finalidad puntual de fungir como instrumento de acompañamiento.

Jazz Violin studies (Abell, 1983) es un libro en donde el violín de acompañamiento tiene una mayor atención, este trabaja en un capítulo las diferentes posibilidades para tocar un acorde. Además, en el capítulo de pizzicato es donde se encontró un uso más parecido al de los instrumentos de acompañamiento tradicionales tales como la guitarra, donde por medio de ejercicios trabaja un cifrado y propone *voicings*³ para éste; se tiene que tocar con pizzicato más parecido al rasgueo de una guitarra. Resulta un tanto sorprendente que el apartado de *Chords* o acordes refiera cómo se puede tratar la improvisación melódica a través de los cambios de acordes, mas no como acompañamiento, y el pizzicato lo pone en el apartado de *special effects* (efectos especiales).

³ Término en inglés para la conducción de voces.

Se identificaron documentos que ayudan a la comprensión del diapasón en el violín por medio del uso de Figuras o formas, en particular en el violín, la tesis de Poutianen (2019), que propone el uso de esquemas dentro de la improvisación melódica. Los esquemas que propone se pueden utilizar en Figuras armónicas con el objetivo de replicarlas a lo largo del diapasón, lo cual logra con distintos elementos como el *frame*, ya utilizados por otros pedagogos como Gerle en *The art of practicing violin* (1983), e Iván Galamian en *Principles of playing and teaching violin* (Galamian y Thomas, 2013).

Las perspectivas que se mencionan en el párrafo anterior se relacionan a la aproximación que menciona Leonardo Cortés-Peyrón (2019) en su tesis de maestría, en donde explica la correlación entre improvisación y transposición, en donde entiende la improvisación dentro del jazz como el uso de arquetipos que se pueden replicar y utilizar en todo el diapasón. Esto en particular es de gran ayuda para entender el aspecto improvisatorio dentro del acompañamiento, lo que puede ser apoyado por la propuesta del uso de esquemas en el violín.

Herramientas tecnológicas aplicadas al violín

Cualquier violinista que haya sobrevivido al siglo XIX, ha sido transformado por la amplificación de una forma u otra (Strange y Strange, 2003). Ya que el violín no puede competir contra instrumentos de aliento, ni contra bandas con instrumentos amplificados, ciertos violinistas como Jean Luc Ponty, se han visto en la necesidad de amplificar sus instrumentos (Abell, 1983).

Dentro de los textos encontrados en libros como Lieberman (2001), Deninzon (2012) y Abell (1983) se mencionan las posibilidades que existen para amplificar el violín, así como los tipos de violines eléctricos. También aparecen los diferentes recursos a los cuales se puede someter un instrumento amplificado, como efectos de sonido digital y octavación. Deninzon, a través de los videos complementarios a su libro, demuestra cómo se pueden

ejecutar algunos estilos, como el funk, usando *wah*⁴, con el fin de imitar a la guitarra dentro del estilo mencionado.

Christian Howes, es otro violinista que se ha dado a la tarea de experimentar el violín, eléctrico y amplificado. En sus videos muestra, cómo puede de forma creativa, por medio de un pedal de *loop*⁵ y pedal octavador, crear un acompañamiento completo, con bajo, armonía, e incluso el ritmo, generando sonidos percusivos para después tocar la melodía. En particular tiene una serie de videos en los que hace una samba, sobre un tema popular brasileño llamado “Tristeza”. En el primer video *how to play bossa /samba on violin and cello* (Howes, 2018d) explica cómo piensa el bajo y las percusiones para después reflejarlas en el violín, después toca la melodía. Los siguientes dos videos *Bossa / Samba Violin Solo Improvisation* (Howes, 2018b) y *How to Play Bossa & Samba on Violin- Solo Improvisation* (Howes, 2018c), los dedica a desarrollar una improvisación sobre toda la base antes construida con el pedal de *loop*. Incluso en el video imita un sonido de *cuica*, instrumento de percusión brasileño. Además de eso explica cómo se subdivide rítmicamente en la samba y el bossa nova, así como las partes importantes del acompañamiento de estos géneros brasileiros.

⁴ Efecto usado en diferentes estilos contemporáneos, similar al sonido producido por la voz al pronunciar *wah wah*.

⁵ Terminó en inglés para la palabra bucle. Es un efecto que permite grabar y reproducir en forma de bucle en tiempo real.

Diseño de investigación: Argumentación teórico-metodológica

Tras la revisión bibliográfica se constató el vacío existente en propuestas didácticas que coadyuvaran al desarrollo del violinista como acompañante, debido a que la información se encuentra dispersa; y, aunque se centran en algunas técnicas necesarias para esta tarea, no proponen una solución integral abordando aspectos suficientes y necesarios para el conocimiento del violín como instrumento rítmico y armónico.

Por lo anterior, se procedió a desarrollar una propuesta didáctica con enfoque pedagógico musical, haciendo énfasis en géneros populares, en particular los procesos de enseñanza-aprendizaje del jazz y géneros afines, tales como el blues, funk, bossa nova y samba, desde el punto de vista armónico y rítmico para su aplicación en el acompañamiento con el violín.

La comprensión de la improvisación existente dentro del acompañamiento es de vital importancia, como se desarrolla en los siguientes párrafos.

En el Jazz, el acompañante funge como un proveedor de acordes dando una base al improvisador, sirviendo a la vez como un conector con el resto de la banda, a la vez que refleja la armonía particular de una pieza mientras improvisa los ritmos, comenta Mark White (2012).

Capistran (2016), señala que improvisar no es crear de cero, y que puede haber improvisación en diferentes elementos de la música, tales como estilo, compás y armonía. Basado en esta perspectiva podemos entender que el acompañante toma decisiones sobre los acordes que va a utilizar de manera que complementen la pieza de manera armónica, rítmica y estética. A su vez, dentro de la improvisación, Capistrán (2016) menciona que se suele explorar más los sonidos, y no la cuestión rítmica y el estilo, cosas que pueden hacer más interesantes la improvisación. También menciona que el número de posibilidades a la hora de improvisar aumenta considerablemente cuando se expande el esquema armónico. Todo esto con la finalidad de enriquecer la pedagogía musical, ya que a partir de estos elementos se desarrolla la reflexión, el pensamiento crítico y su habilidad creativa, elementos importantes en la práctica musical y en particular a la hora de acompañar.

Por otro lado, Cortés (2019), desarrolla el concepto de improvisación, señalando que es “una forma de creatividad que requiere aprendizaje de arquetipos musicales, así como la capacidad de modificarlos”. Cortés, comenta que la transposición y la imitación son elementos que facilitan la improvisación.

En relación con lo descrito en el párrafo anterior, ya propiamente en el violín, Ari Poutianen (2019), describe *schematic fingering*, que consiste en aprender esquemas que se pueden transportar a todo el diapasón, lo que permite desplazarse por todas las posiciones sin necesidad de tener que pensar en todas las notas que componen una frase melódica. Para esta tarea se basa en diferentes pedagogos musicales, tales como Gerle (1983) y Galamian (2013), autores que proponen el uso de la octava como puntos de referencias, dentro de la cual se distribuyen los tonos y semitonos, elementos que facilitan la memorización de melodías, así como la afinación. Además, Gerle hace referencia al pensamiento armónico en donde se pueden aplicar las mismas referencias en intervalos y acordes haciendo ajustes a las distancias de los dedos.

Hasta este punto, se han expuesto las herramientas que nos facilitan entender la tarea que desempeña la mano izquierda, y las formas de entender el diapasón con la finalidad de agilizar el pensamiento armónico; por otro lado, la mano derecha juega una importante tarea en el desarrollo del ritmo, aspecto que se puede entender a través de las técnicas de arco y pizz a utilizar así como las características estilísticas, tarea para la cual es necesario identificar elementos aislados en los cuales se pueden trabajar concretamente, elemento que se trata en los siguientes párrafos.

Para llevar a cabo la tarea previamente expuesta, se integró una propuesta de Carbajal-Vaca (2014), que permite modelar un proceso didáctico para el aprendizaje del violín como instrumento armónico. La propuesta didáctica de Carbajal-Vaca (2018), ofrece la posibilidad de separar los elementos musicales en al menos ocho registros semióticos, con la finalidad de centrar la atención en cada uno de ellos por separado, para después realizar una intelección coordinada que permita lograr la musicalidad según las convenciones de las músicas a trabajar.

Lo expuesto en los párrafos anteriores son una aproximación a la posibilidad de que el violinista desarrolle una habilidad como acompañante dentro de estilos de jazz y afines. Si el ejecutante cambia en cierta medida su pensamiento tradicional, aproximándose a estas prácticas más parecido a como lo haría un ejecutante de instrumentos con trastes como la guitarra o la mandolina, pensando las líneas melódicas o acordes como esquemas que pueda replicar a lo largo del diapasón, podrá pensar de manera más ágil y, a su vez, podría resolver problemas tradicionales del violín como la afinación.

Por otro lado, el violinista, al entender los elementos que componen el acompañamiento, como estilo, técnica y armonía, podrá centrarse en cada uno de ellos para trabajar por separado para después ponerlos a trabajar de manera coordinada al momento de tomar decisiones en el *comping*.

La propuesta de Carbajal-Vaca está fundamentada en la semiótica de Pierce y Duval, en la que, a través de la intelección coordinada de distintos registros semióticos, se busca llegar a una noesis musical compleja, que sea en sí misma una interpretación musical estético-expresiva que contenga en el mayor grado posible, las características que definen el concepto acordado como musicalidad en una cultura en particular. Los sistemas de signos – sistemas semióticos– de la propuesta que pueden ser activados son: Sistema Semiótico Numérico (SSN), Sistema Semiótico Acústico (SSA), Sistema Semiótico Lingüístico (SSL), Sistema Semiótico Cinético (SSC), Sistema Semiótico Estructural (SSE), Sistema Semiótico Figural-Espacial (SSFE), Sistema Semiótico Estético-Expresivo (SSEE) (Carbajal-Vaca, 2018).

Identificar los distintos registros semióticos permite focalizar las instrucciones para que el alumno logre centrar su atención en un elemento en particular a la vez, de tal manera que logre entender la tarea a lograr y de qué manera la va a realizar.

Una vez entendida la tarea, se pueden incorporar nuevas instrucciones hasta el punto en que el alumno pueda integrar cada uno de los elementos a un nivel que se entienda como musical dentro del estilo o género que está trabajando.

Es importante resaltar que los Sistemas Semiótico Acústico (SSA), Semiótico Cinético (SSC), Semiótico Figural-Espacial (SSFE), son núcleos en los cuales recae el mayor peso para el desarrollo de la propuesta didáctica, en constante relación con el resto de los registros. Muchas de las propuestas de pedagogos y violinistas pueden entenderse dentro de estos tres núcleos con la finalidad de aislar instrucciones focalizadas, de tal manera que el alumno resuelva situaciones particulares en cuanto a la comprensión de la técnica y conocimiento del diapasón se refiere.

La propuesta de Poutiainen expuesta al en los primeros párrafos de marco teórico, pueden identificarse dentro del sistema semiótico Figural-espacial. El objetivo es que el alumno memorice esquemas de acordes que pueda replicar, por lo que su atención se debe centrar en la distribución de los dedos dentro de una Figura, la cual debe reflejar una cualidad de acorde la cual se refiere al sistema semiótico acústico.

Por otro lado, el sistema semiótico cinético, se refiere a los movimientos que tiene que realizar el violinista para realizar diferentes tareas, tales como movimiento de la mano derecha con arco, *pizzicato*, etc. así como los movimientos de la mano izquierda para hacer *muting*, mover la mano para mantener un acorde que se va a replicar. Evidentemente, todo esto tiene un reflejo sonoro, que se entiende dentro del registro semiótico acústico.

Todo lo expuesto en los párrafos ulteriores nos permitió sustentar que a través de la intelección de los registros semióticos es posible cambiar el pensamiento melódico tradicional al cual está sujeto el violinista, a un pensamiento armónico y rítmico.

A continuación, se desarrollan y explican los registros semióticos respecto de los elementos necesarios para el desarrollo del violinista como instrumentista rítmico. Se incluyen propuestas previamente analizadas de violinistas, pedagogos e investigadores que han profundizado sobre el tema o elementos que son de utilidad para entender mejor el violín como instrumento armónico y rítmico.

Sistema Semiótico Cinético (SSC-movimiento corporal-)

(movimiento de la mano izquierda en movimientos para la afinación y cambio de posición, movimiento del arco, para generar sonidos percusivos y no percusivos)

Este registro nos permite centrar la atención en los movimientos tanto de la mano izquierda como del arco para conseguir los efectos sonoros deseados.

Tal como menciona Poutiainen (2019), el hecho de no tener trastes en el violín conlleva a que, la mayoría de las veces la mano izquierda se valga de recursos táctiles y cinéticos. De acuerdo con Carbajal-Vaca, el SSC se activan de manera coordinada con los registros semiótico Figural-espacial y el registro semiótico acústico. En este punto podemos entender los movimientos necesarios para alcanzar cierta afinación en un cambio de posición, o bien los movimientos para conseguir ciertos efectos, tales como *glissando*, *vibrato*.

Galamian (2013), describe este fenómeno como *Timing*. Él considera que existen dos elementos de *timing*, que son el musical y el técnico. El primero, sería en donde entra una nota en un tiempo determinado de una frase musical. El segundo se refiere a los aspectos técnicos necesarios para lograrlos, tales como los movimientos de arco en relación con la técnica y la nota a ejecutar. Dentro del violín rítmico, además de todas las cuestiones técnicas del arco, que resultan evidente en el trabajo del *timing*, tenemos el trabajo en las anticipaciones armónicas, ya que suele ser muy complejo abordarlas, desde el cambio de forma en la mano izquierda, así como el atacar contratiempos y/o tiempos débiles con el arco.

La noción del sistema semiótico cinético ayuda a comprender lo que Galamian propone sobre el cambio de posición, quien comenta, puede ser total y parcial, ya que algunas veces puede ser sólo una extensión de dedo, en donde el pulgar se mantiene en su lugar para poder regresar a su posición original; también tenemos el cambio de posición total, en donde la mano completa se mueve por lo que el pulgar cambia de posición. En el acompañamiento, esta es la parte que entra en juego en relación con el sistema semiótico Figural-espacial (SSFE) ya que, si mantenemos una forma o cualidad de acorde, pero cambia la raíz, tendremos que mover el pulgar; sin embargo, es posible usar tensiones como parte del acorde, en donde el cambio sería parcial y podremos mantener el pulgar en su lugar.

Respecto a los movimientos de arco dentro del SSC tenemos:

Ghosting

El *ghosting*, es una técnica parecida al *detaché* tradicional; sin embargo, atacar los acentos puede representar un problema, ya que hay que mantener el movimiento continuo de arriba y abajo con subdivisión constante mientras esquivamos algunos ataques con el objetivo de producir “notas fantasma”. La dificultad de esta técnica es provocada principalmente a que, en la educación tradicional, se enseña a atacar cada nota cambiando la dirección de arco en cada ataque, sin tomar en cuenta las subdivisiones que se encuentran entre nota y nota. En particular resulta útil pensar en usar poco arco en general, y en el movimiento del arco durante las notas fantasma quitar peso; por el contrario, en los acentos conviene apoyar con más peso el arco a la vez que aplicamos más movimiento; esto también puede ayudar al aspecto que se desarrolla en el siguiente párrafo.

Arco 3D

En particular resulta muy útil cuando existen movimientos poco convencionales como el *chop*, ya que esta técnica precisa de un movimiento vertical para que al golpear las cuerdas con el arco se logre el chasquido característico. En este punto tenemos lo que Tracy Silverman (2018) denomina como el “arco 3D”, que consiste en entender que el rasgueo con violín depende de diferentes movimientos de arco, como pueden ser los horizontales, que suelen ser los movimientos tradicionales como el *detaché*, y los verticales.

Técnicas adicionales al chop

Sumando al párrafo anterior, la propuesta de Cassey Driessen (2019) cuenta con varios ataques que pueden entrar dentro de la visión 3D, como lo son los *scrapes*⁶, que son movimientos sobre la cuerda del puente al diapason o, al contrario, obteniendo un sonido más bien de aire. También cuenta con *circular scrapes*, los cuales se ejecutan haciendo un círculo con el arco sobre las cuerdas, siguiendo el movimiento de las manecillas del reloj, o bien en contra.

⁶ Técnica que se refiere a frotar la cuerda de forma horizontal, generando sonidos más parecidos al ruido blanco

Es entonces crucial que el alumno conozca y genere la memoria muscular necesaria para ejecutar estas técnicas, ya que la idea es que el alumno pueda alternar los diferentes movimientos para obtener diferentes timbres. Además, una de las dificultades suele ser que la educación tradicional está muy arraigada, lo que deriva en entorpecer al violinista cuando quiere pensar arriba o abajo, pensando verticalmente, ya que se acostumbra sólo a pensar arriba y abajo horizontalmente, problema que se trata en el apartado de conclusiones del taller.

Sistema Semiótico Gráfico

(SSG-Figuras, líneas, marcas sobre el papel-) (lectura de cifrados)

Cifrados

Dentro del jazz existen varias maneras de cifrar un acorde. No obstante, se suele usar ciertas notaciones con más regularidad que otra. Sin embargo, el conocer un mayor número de posibilidades ayudará al violinista a interpretar más rápidamente la cualidad del acorde requerida. La lectura de cifrados también puede ser abordada desde el registro semiótico lingüístico, ya que contiene letras; no obstante, algunos cifrados cuentan con diferentes signos ajenos al alfabeto, como triángulos para representar el acorde mayor con séptima, el cero o cero tachado, para los acordes disminuidos y semidisminuidos; los símbolos que son propios de la música como las alteraciones del bemol y sostenido (#), suelen incluirse, aunque es común intercambiar el bemol por una b.

Algunas de las simbologías expuestas a continuación, son explicadas y usadas en los siguientes libros *Chord symbols in jazz and popular music* (Sembo, 2007), *How to create jazz progressions* (Marohnic, 1992), y *A Modern Method for guitar* (Leavitt, 1999), en donde además se explican los voicings de diferentes progresiones armónicas.

Como ejemplo se procederá a mostrar el acorde de Do en diferentes simbologías.

C mayor con séptima mayor: Cmaj7, CM7, CΔ7

C menor con séptima menor: Cmin7, Cm7, C-7

C dominante (y tensiones): C7, C9, C7^(b5), C7^(b9,b13)

C semidisminuido o menor siete bemol 5: CØ, CØ7 o C-7^(b5)

C menor con séptima mayor: Cm^(M7), C^{-(maj7)}

Algunas de estas notaciones son usadas y explicadas en el método de guitarra de William Leavit (1999), así como los *voicings*.

Símbolos para arco

Existen varios símbolos dentro de la educación tradicional del violín que dictan la dirección del arco, como lo son arco abajo y arriba como se muestra en la imagen:



Figura 1. Dirección de arcos

Por otro, Cassey Driessen junto con Oriol Saña (2019), se dieron a la tarea de crear una notación que facilitara la lectura del *chop*, partiendo de los símbolos tradicionales. La intención es que los símbolos comuniquen en que región del violín se ejecutan, tipo de *chop*. Por otro lado, la intensidad del ataque de arco la dicta la cabeza de nota. Por lo que comenta David Wallace en las conclusiones de *The chop notation Project* (Driessen, 2019), “se ve como suena”.

Las notaciones respecto a la cabeza de notas e intensidades aplican para cualquier tipo de *chop* y tenemos los siguientes:



Figura 2. Cabezas de nota usadas en el chop

- 1^a: altura regular estándar.
- 1b: *chop* fuerte
- 1c: *chop* suave
- 1d: Nota fantasma o *ghost note*
- 1e: *scrapes*, o raspados

Para la ejecución del *chop* regular respecto a la posición del violín tenemos:

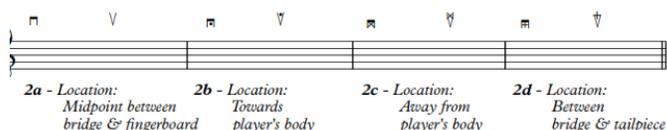


Figura 3. Posición del arco en el violín.

- 2ª: en el punto medio entre el puente y el diapasón
- 2b: más cerca del cuerpo del ejecutante, más cerca del puente.
- 2c: lejos del cuerpo del ejecutante, cerca del diapasón
- 2d: detrás del puente, entre el puente y el cordal

Para la notación de variaciones del *chop* tenemos:

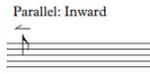


Figura 4. Scrape, hacia el cuerpo del ejecutante.



Figura 5. Scrape, hacia el lado lejos del cuerpo del ejecutante.



Figura 6. Circular, movimiento en dirección de las manecillas del reloj.



Figura 7. Circular, en contrario a la dirección de las manecillas del reloj.



Figura 8. Triple chop, ataque de tresillos con dirección hacia el cuerpo del ejecutante.



Figura 9. Triple chop, ataque de tresillos en contra del cuerpo del ejecutante.

Símbolos para pizzicato

En particular el pizzicato tiene una notación utilizada de forma tradicional, que es *pizz.* Sin embargo, cuando hablamos de pizzicato de mano izquierda se usan los símbolos “+” y “o”, para el cual el símbolo de “+” se usa para saber cuáles *pizzicatos* se ejecutarán con la mano izquierda. El resto se ejecutarán con arco o bien con *pizzicato* de mano derecha.

Sistema Semiótico Lingüístico

(SSL –palabras escritas o articuladas oralmente-) (*up up down up up up down, ta-ca ta-caa taca-a –ca taca. Etc*)

Este registro nos permite entender oralmente la comprensión de lo que se va a ejecutar. Resulta de mucha utilidad ya que, con esto podemos entender acentos, ritmos, direcciones de arco, etc.

Tracy Silverman (2018), comenta que si lo puedes decir, lo puedes hacer. Lo complementa con *hum it, strum it, say it, play it*, en español es el equivalente a tararalo, rasguea, dilo y tócalo, es decir, se tiene un ritmo en mente, se tararea, se cantan monosílabos y mientras se mantiene el arco en movimiento continuo (sistema semiótico cinético) para lograr ver en posición coincide cada sílaba, para después verbalizar la posición del arco, en particular resulta fácil usar las palabras en inglés, *up* y *down*, por ser monosilábicos, y así entender en qué parte se tienen que ejecutar los acentos, ya sea durante el *chop*, *ghosting*, o bien sus combinaciones.

Dentro de este registro, encontramos el uso de cifrado usando la notación alemana, el cual consiste en uso de letras, las cuales podemos relacionar directamente con las notas. En particular, es muy utilizado en la escritura de cifrado armónico. Por otro lado, el registro lingüístico, es bien reconocido dentro de la tradición musical, en la notación alemana, que es el uso de letras para representar las notas, de A hasta G, siendo la A la B Si, y a partir de la C hasta la G, es do a sol. Existen varias notas que representan también, las notas naturales y los bemoles, pero no se utilizan dentro de la notación jazzística por lo que no se explicaran ni se utilizaran.

El uso de notación musical por letras, además del uso en cifrados, se usa en diferentes contextos, como es el caso de *Mr. Goodchord's almanac of guitar voice leading* (Goodrick y Haupers, 2003), el cual hace un análisis extenso, de cómo se comporta la conducción de voces en movimiento de diferentes intervalos y escalas, además trabaja con los con voicings abiertos y cerrados, lo cual hace evidente con flechas que muestran la dirección de una nota hacia otra. El autor hace énfasis en que, para entender estos movimientos, la tablatura resulta ineficaz, ya que lo que se busca es que el guitarrista genere una conciencia armónica, y pueda

resolver dentro de las diferentes progresiones, la conducción de voces ya sea para acordes o bien para arpeggios. Resulta de mucha utilidad este libro, ya que el comportamiento de los acordes dentro de la conducción de voces es aplicable al violín, ya que las quintas se pueden pensar como cuartas invertidas, por lo que la distribución de las notas en diapasón de la guitarra resulta similar en el violín. A continuación, se muestra una imagen extraída del libro:

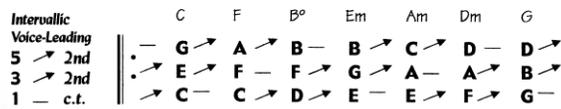


Figura 10. Grafica de patrones de arpeggios.

Así como podemos apreciar en la imagen, tenemos debajo del acorde la distribución del arpeggio, y de izquierda a derecha, muestra en el círculo de cuartas la nota destino dentro del siguiente arpeggio, así sucesivamente hasta completar el círculo de cuartas dentro de la escala de Do mayor.

Resultará evidente que las flechas son una representación gráfica del movimiento que debe realizar el instrumentista, es decir son el registro semiótico gráfico, que debe derivar en el registro cinético.

Sistema Semiótico Numérico

(SSN-Números y conteos) (número de dedos usados en los acordes, conteo de tiempos y de compases en una vuelta de blues, grados armónicos)

Este Sistema semiótico resulta de gran utilidad en cuanto a cualquier elemento que pueda ser organizado por medio de números, como los dedos, que en particular en el violín se enumeran del 1 al 4, empezando con el índice hasta el meñique, no se toma en cuenta el pulgar.

En el violín en particular, tenemos para la digitación diferentes numeraciones, ya que un mismo pasaje melódico, escala o acorde, puede ser ejecutado en diferentes partes del diapasón, por lo que tenemos, las cuerdas enumeradas del 1 al 4, siendo mi la primera y sol la cuarta. También se suelen enumerar la posición en el diapasón, siendo la primera posición tocando el La 4 en cuerda de sol, entonces en cada nueva posición debemos “enmarcar” nuestra octava para aproximar nuestra afinación lo más preciso posible.

Ari Poutanien (2019), en su libro sobre estrategias de digitación, propone un aprendizaje por esquemas, sin embargo, sus ejemplos aparecen con notación musical tradicional, y con digitaciones y posiciones en el violín así como la cuerda en la que se ejecutan; no obstante, es posible complementar esta información con diagramas para que el violinista pueda relacionar más rápida y fácilmente las digitaciones en relación a la distribución de tonos y semitonos que resulta en distancia necesaria de los dedos. Denomina a este tipo de digitación “*schematic fingering*”, y está basado en lo que propone Galamián en el *framing*. Lo innovador de esta propuesta, es que trabaja sobre *licks* o líneas melódicas idiomáticas dentro del jazz y escalas que se utilizan dentro del género, esto con la intención de que se pueda replicar el esquema en todo el diapasón en todas las cuerdas.

También en este registro semiótico se encuentra el ritmo, para el conteo de tiempos dentro del compás, o Figuras rítmicas específicas, en las que se requiere conocer el número de ataques en particular, como tresillo, quintillos, sietillos. En compases irregulares, para agrupar los ritmos en dos o tres como se haría en un compás de 5/8, o un compás de 7/8, así como las diferentes posibles combinaciones, dos-cinco, tres-dos-dos, dos-tres-dos etc.

Dentro de las estructuras formales, para conocer la posición dentro de una vuelta de blues, así como sus grados armónicos, por ejemplo, la sección de tónica es el grado I, la región subdominante el grado IV, y la región dominante el grado V.

Así pues, puede ayudar a entender los grados armónicos y melódicos. Por ejemplo, en una escala armonizada, el primer grado mayor (Imaj7), segundo grado menor (iim7) etc.

Sistema Semiótico Acústico

(SSA –sonidos y sus relaciones auditivas de altura, intensidad, ritmo intervalos-) (cualidades de acordes, mayores, menores, dominante, con séptima etc.)

Este sistema semiótico nos ayuda a prestar especial atención al sonido que se está produciendo, lo que resulta de utilidad en el violinista en varios aspectos, tales como la afinación y la calidad del sonido, así como en cuestiones generales como las cualidades particulares de cada acorde. Se entiende como la resultante de la intelección coordinada de los sistemas semióticos cinético, Figural-espacial y estético.

El violinista debe estar consciente de que los sonidos que están siendo ejecutados cumplen con el timbre deseado, así como los efectos sonoros que se busca reproducir, a la vez de que la armonía refleje la cualidad del acorde, con una buena afinación. Como menciona Robert Gerle (1983), la afinación en el violín no es como la de los instrumentos temperados, sino que, es una afinación a la cual él denomina afinación “característica” o “funcional” que depende del contexto armónico, melódico y de ensamble, ya que cada elemento debe funcionar como un todo. En el caso de la armonía, o del acompañamiento, el violinista deberá entender la función de cada una de las notas dentro del acorde, para que así la relación entre las notas y lo que toca el ensamble sirvan de ayuda para que la afinación refleje la cualidad del acorde; un ejemplo sería que el violinista conozca dentro del acorde que está tocando dónde se encuentra la séptima y la tercera a partir de la tónica, y reconocer si esas son menores o mayores y que a su vez reconozca si la séptima está en un contexto de dominante (7) o de menor con séptima (-7), esto ayudará a ajustar los dedos hasta lograr el color deseado.

En caso de no cumplir con las características deseadas, es donde entra el sistema semiótico cinético y Figural espacial, ya que por medio de recordar imágenes y como se siente un acorde en la mano, o bien el movimiento que es necesario para afinar las notas, por medio de oído estos movimientos se van ajustando hasta encontrar la nota afinada. Con relación al movimiento del arco tenemos:

Si el violinista, a pesar de hacer el movimiento para ejecutar el *chop*, no consigue el chasquido deseado, o bien el *chop* produjera un efecto percusivo, resulta un sonido desagradable (sistemas semiótico estético), es aquí donde el violinista prestará especial atención a los sonidos.

Otro ejemplo sería, el tocar con *ghosting* algún pasaje y que el violinista no logre diferenciar entre un acento y lo nota fantasma, así como no logre evidenciar el ritmo de samba, porque las notas suenan todas al mismo volumen, aquí decidirá exagerar en el Sistema Semiótico Cinético.

Sistema Semiótico Estructural

(SSE – partes de una obra a nivel micro o macro: frases, periodos motivos-) (estilos de jazz blues, bossa, funk, y sus estructuras como número de compases)

Conocer la pieza, temas, puentes, repeticiones, áreas de improvisación, distribución armónica, secciones, números de compases por regiones armónicas, es imperativo en el acto de acompañar, ya que como la palabra lo dice, acompaña al solista durante la melodía y solo. Esto es de ayuda para el acompañante, en el momento de tomar decisiones sobre ritmos y estilos.

A continuación, se describen los géneros y estilos que se trabajaron en el taller, la estancia profesional y que se utilizarán en la guía didáctica.

- *Jazz*: Como menciona Gridley en Hardey (2013), definir la palabra jazz es una tarea difícil, y para esta tarea considera que es mejor describirlo a través de su historia, ya que el jazz depende en parte de la improvisación. Dentro del jazz ha habido muchos cambios de colores, ritmos y timbres; sin embargo, algo permanece constante, que es la improvisación y, para que esto suceda, las estructuras básicas dentro del jazz y géneros afines, tienden a mantenerse, tal y como sucede en el ii – V- I. Además, esta estructura suele presentarse en el círculo de quintas, por lo que se modula siempre a tonos cercanos.

Existen también otras estructuras muy usadas dentro del jazz, tal y como son las estructuras de blues, las cuales pueden incluirse dentro de las piezas, como podemos apreciar en dos ejemplos, como *Minor Swing*, o bien en *Have You Heard* de Pat Metheny (2017). En ambas piezas el área de improvisación se desarrolla sobre progresiones i-iv-v en menor.

Dentro de estructuras que no suelen ser muy usadas está el caso de progresiones por terceras, que podemos encontrar en la pieza de *Giant Steps* (Koichi, 2010). En esta pieza podemos apreciar en ciertas áreas, que la estructura ii-V se mantiene para hacer cadencia hacia el acorde en el que se centra el área tonal.

También dentro del jazz, tenemos piezas que se desarrollan sobre estructuras modales. Suelen ser estructuras sobre un acorde, o una progresión de acordes que se repiten en *loop*, sobre lo que se desarrolla un solo, en donde el improvisador hace uso de sus recursos armónicos, tocando escalas, acordes y tensiones que modifican los colores de la pieza.

- *Blues*: Es un tipo de Música que puede estar escrito en forma de ocho, doce o dieciséis compases, usando un número selecto de escalas melódicas y esquemas, el cual puede ser ejecutado por un cantante o bien por instrumentos, siendo la melodía su principal componente. Se divide en tres secciones que se basan en la progresión I-IV-V, en la que cada sección se compone de cuatro compases de cada uno de estos acordes. Tiene una naturaleza improvisatoria, la cual se usa sobre los acordes una progresión armónica dada siendo la escala más usada la escala blues, basada en la escala pentatónica menor con su cuarto grado alterado (Komara y Lee, 2004).

Dentro de los estilos brasileños tenemos:

- *Choro*: Comenta Roberto M. Moura que el *choro*, como el jazz americano es un estilo de tocar, más que una camisa de fuerza para componer. Consolidado en Rio de Janeiro. La importancia del *choro*, puede ser medida por la atención que mereció de Heitor Villa-lobos y Tom Jobim (*O melhor do choro brasileiro*, 1997).

Es un género popular, que nace a finales del siglo XIX, y la mezcla con el *maxixe* dan nacimiento a la *samba*. Nace a partir de la necesidad, de contar con música que se pueda leer y a su vez fuera accesible para cualquier músico; mantiene la forma de rondó y usa ritmos sincopados (Faria et al., 2001).

Suele estar en dos cuartos. Todo esto se encuentra escrito en la partitura con el cifrado encima del pentagrama, y se toma una de las secciones para improvisar, ya sea que la pieza lo sugiera o bien los músicos se ponen de acuerdo en el momento.

La armonía es muy rica, ya que cuenta con un movimiento armónico constante. Las cualidades suelen ser acordes con séptima, dominantes y acordes disminuidos.

La improvisación es más tonal, no se hace mucho uso de escalas “exóticas”.

Las melodías suelen ser muy tonales contando con muchos cromatismos, causando disonancias características de estilos de samba. A su vez, los ritmos de las melodías son sincopadas en ritmos de dieciseisavos.

Respecto a la alienación de instrumentos, lo más común es guitarra, guitarra de siete cuerdas, *cavaquiho*, e instrumento solista, que en su inicio era la flauta, después se fueron agregando otros instrumentos, como el violín, instrumento utilizado en la actualidad.

La función principal de la guitarra de siete cuerdas es la de generar líneas de bajo en contrapunto con la melodía, a la vez que hace acordes, aunque la armonía también es llevada por la guitarra de seis cuerdas.

- *Samba*: Nace de la fusión del maxixe, ritmos afro-brasileños y aspectos melódicos y armónicos del choro. La samba usada para el carnaval se llama samba-enredo.
- *Maxixe*: Género musical brasileño nacido en Rio de Janeiro, de carácter alegre y vigoroso, y nace de la gran capacidad de los músicos de choro para improvisar, después fue exportado en el siglo XX a Europa y se tocaba en importantes salas de baile (Bolão, 2003).
- *Funk*: Se distingue por su bajo muy presente, percusivo y sincopado, elementos que se encuentran en todos los instrumentos que participan. La guitarra tiene una función similar, toca la escala de blues por lo regular, con *riffs*⁷ cortos, pero no va junto con el bajo, sino que va a contratiempo, complementándolo rítmicamente. Los acordes utilizados suelen ser parecidos a los del jazz (Cripps, 1999). Lo que se busca es en un espacio pequeño de tiempo rellenar con los ritmos posibles, generando una música muy densa, en la que tanto la voz como todos los instrumentos participantes se aproximen al aspecto percusivo, y así todos generar un Groove (Vincent, 2014).

⁷ Idea melódica que es posible replicar en diferentes momentos en donde el contexto lo permita.

Sistema Semiótico Figural-Espacial

(SSFE –Desplazamientos en relación con la disposición física de cada instrumento-) (distribución de tonos, semitonos, terceras, sextas, séptimas y tritonos, en el diapasón, y dentro del acorde)

La propuesta didáctica, que se propuso para la guía, así como parte fundamental del taller ofrecido en el departamento de Música de la UAA, se centró en este sistema semiótico.

Debido a que el violinista tradicional tiende a pensar la armonía de forma melódica a partir del arpeggio, cuando quiere ejecutar acordes, busca pensar las notas del acorde, lo que no le permite ejecutar con agilidad acordes en bloque; sin embargo, es posible pensar los acordes a partir de formas como se muestra a continuación.

La idea es que el violinista tenga una representación gráfica de cómo se ve el acorde, la distribución de los dedos sobre el diapasón. Para esta tarea nos podemos valer de recursos como tablaturas, fotos etc.

Diferentes pedagogos violinistas se han dado a la tarea de explicar desde esta perspectiva el violín, con la finalidad de alcanzar la mejor afinación posible. Ivan Galamian (2013), comenta que una buena afinación es la combinación entre el sentido del tacto y el oído. Propone mantener un marco *frame*, el cual define los límites de nuestra digitación por posiciones y que además nos permite delimitar un cierto número de notas dentro de este marco. El marco está definido por la cuarta entre el primer y cuarto dedo en una misma cuerda, y por la octava también delimitada por los dedos uno y cuatro pero en dos cuerdas, así pues tenemos que si tocamos un La en cuerda de sol, el *frame* sería definido por el Re en la misma cuerda y por el La en la cuerda de Re.

Dentro de esta práctica del jazz, encontramos la propuesta de Poutiainen (2019), el cual propone su *schematic fingering*, con la finalidad de resolver problemas en la improvisación, proponiendo digitaciones para *licks* y pasajes idiomáticos que pueden ser utilizados en todo el diapasón, manteniendo la relación de tonos y medios tonos, usando siempre la misma digitación. Así también es una solución al uso creativo de escalas usadas en el jazz, así como la escala alterada, la escala disminuida, etc.

La perspectiva del *frame* de Galamian, resulta útil cuando trabajamos dentro de una octava, sin embargo, no resuelve la situación en la que hay que sobrepasar esa octava, usando las cuatro cuerdas como es el caso de los acordes. Pero a pesar de esto, mantener el principio del *frame* es útil para enmarcar el área en la que las notas aparecerán.

Por el contrario Gerle (1983), sí resuelve la problemática de sobrepasar la octava con sus patrones de digitaciones. Gerle asegura que todo lo que se puede tocar en el violín se puede abordar desde fórmulas de patrones derivadas de cuatro formas, que se obtienen de los tetracordes básicos de la escala mayor y sus modos, y cuando estos patrones se expanden a las cuatro cuerdas en el desarrollo de acordes, sólo hay que ajustar un poco ya que las distancias entre los dedos se abren. Además, trabaja intervalos que resultan de extensiones que sobrepasan el *frame* de la octava, como las octavas digitadas que consisten en digitar una octava con el dedo uno y tres, y la otra octava con el dedo dos y cuatro.

Gerle propone varios ejercicios que son de utilidad para crear relaciones de los patrones desde una nota de referencia, y así los mueve a lo largo y ancho del diapasón, y después los fragmenta para demostrar cómo se pueden usar en acordes, usando fragmentos de diferentes piezas icónicas para el violín tradicional.

Además, Gerle propone el uso de tablaturas para el aprendizaje del diapasón y de los esquemas. Utiliza para esta tarea, el dibujo del diapasón dividido por medios tonos, además conforme va avanzando, va reduciendo la distancia entre notas, para representar lo que sucede en un diapasón real en las posiciones más agudas. Cada uno de los patrones los dibuja en una tablatura, en la cual ya solo aparecen los nombres de las notas a tocar, dejando la subdivisión de medios tonos, pero sí todos los nombres. Explica, que para cada cuerda tenemos un total de dos octavas y que en total encontramos 100 espacios en donde se pueden tocar 54 semitonos, debido a que se repiten en diferentes posiciones y cuerdas.

El uso de tablaturas en el jazz es un recurso también utilizado por el método *Cordes & Âme* (Lockwood y Darizcuren, 1998), en donde hacen uso de la tablatura basada en patrones parecidos a los de Gerle, pero también hace los diagramas enteros de escalas pentatónicas, alteradas, y sintéticas. Es parecido al trabajo de Poutiainen, sólo que se centran en los patrones distribuidos en el diapasón, y no sólo en *licks* y/o células melódicas.

Tablaturas en el violín

La tablatura, es un sistema principalmente usado en instrumentos que cuentan con trastes o guías en el diapasón, como la guitarra que, mediante el uso de imágenes, simulan el diapasón, los trastes y las cuerdas del instrumento, y así nos permite entender visualmente dónde debe posicionarse cada dedo para ejecutar ya sea un acorde, posición específica para una escala, o bien hasta piezas completas.

El uso de la tablatura no es nuevo, en 1968 Walter H. Rubsamen encontró que la primera tablatura para laúd data de 1144, misma que se encuentra en la Biblioteca Oliveriana, comenta Christopher Page (1980).

El uso de tablaturas se extendió a lo largo de los años, también usada en la viola da gamba. Y el violín no ha sido la excepción.

Se tienen registros de tablaturas existentes desde el siglo XVII. Tal como reporta Dragan Plamenac (1941), la lista es corta, se tienen dos en el *Germanisches Museum* anónima del año 1613. La otra por Gasparo Zanetti, preservada en Glasgow, Escocia, que data del año 1645. Esta última es una compilación de danzas, en notación regular y su versión en tablaturas.

En la actualidad, el uso de la tablatura para violín se continúa usando en métodos como el método Suzuki (*Suzuki violin school. Volume 1*, 2007), para demostrar la distribución de tonos y semitonos en cada cuerda.

Dentro de la guía didáctica, se incluyen tablaturas para mostrar la distribución de las notas en el diapasón dentro de los acordes a ejecutar, con la finalidad de que el alumno memorice esta forma. La tablatura aparece acompañada con una foto de la mano mostrando la forma que toman los dedos y la mano al ejecutar este acorde.

Por último, el uso de imágenes es un recurso usado también en métodos de violín. Por ejemplo, tenemos el libro de Iván Galamian *Principles of violin playing and teaching* (2013), en donde muestra la forma de la mano en ciertas posiciones. Es una forma de ver materializada la tablatura en la mano ya que el alumno puede relacionar la imagen con su propia mano y la distribución real de los dedos. Así también, en la clase el maestro puede

mostrar al alumno la mano en la posición correcta, para que así el alumno imite esta forma en particular facilitando la organización de los dedos sobre el diapasón. Esto, además de facilitar la memorización de los acordes, ayuda al violinista a trasportar la Figura a través del diapasón.

La transposición es un tema tratado de diferentes maneras, y que ayuda a abordar de manera sencilla diferentes situaciones. Es según Berkowitz (2010), a través de la transposición de fórmulas en todas las tonalidades es como aprendemos a improvisar. Además, sugiere que debe ser de manera automática a través de ensayos repetidos cambiando de memoria a corto plazo hasta la automatización de la memoria a largo plazo.

Sistema semiótico Estético-Expresivo

(SSEE –intensidades dinámica y agógica de acuerdo con los estilos musicales legitimados en una cultura determinada-) (shuffle, clave, swing, acentos en el funk, síncopa)

El jazz y estilos afines tienen cualidades que los distinguen. Un elemento en particular es la acentuación de los tiempos débiles, como son el tiempo 2 y 4. Por otro lado la samba, suele estar en 2/4, pero se acostumbra a acentuar el segundo tiempo con el *zurdo*.

Por otro lado, contamos con el *shuffle* o *swing*, elemento muy característico del blues y el jazz, que consiste en tener dos notas desiguales, en la que la primera a dura el doble que la segunda. En particular son una nota negra y una corchea en una subdivisión de tresillo.

Dentro de la notación de jazz, muchas veces el *shuffle*, se escribe en la parte superior izquierda de la partitura o *standard*, y se puede escribir como dos corcheas normales, por lo que el músico debe saber que la primera nota se tocará más larga y la segunda más corta, como se muestra en la Figura 11, extraída del libro Jazz Pedagogy (Dunscomb & Hill, 2002).



Figura 11. Escritura e interpretación del shuffle, imagen obtenida del libro de jazz pedagogy.

Una duda que suele surgir es cuando aparecen un silencio en el primer octavo, ya que se suele confundir el ritmo con los octavos de mismo tamaño; debido a esto, el alumno o ejecutante debe tener en cuenta que el segundo octavo debe ser atacado en el tercer octavo de tresillo.



Figura 12. Ejemplo ejecución del shuffle con silencios al inicio, imagen obtenida del libro de jazz pedagogy.

Otro elemento que hay que tener en cuenta, es que, dentro de la notación de jazz, no se suelen escribir las cosas como suenan realmente. Por lo regular tenemos diferentes acentos, aunque no aparezcan explícitos en el papel. Como muestra la imagen, vemos que la acentuación es más fuerte en el último octavo que en el primero, y el cuarto tiene puntillo, mientras que el primer octavo es detaché.



Figura 13. Acentos implícitos, imagen obtenida del libro de jazz pedagogy.

La síncopa es un elemento presente en estos géneros. Dependerá del género o estilo, como se presentarán las síncopas. Resultará evidente que las proporciones del ritmo dentro del swing deben respetarse en la síncopa, como se muestra a continuación.



Figura 14. Ejemplo de melodía con síncopa, imagen obtenida del libro de jazz pedagogy.

Dentro del *latin jazz*, así como en el funk, los ritmos se escriben como se oyen, y suelen ser muy ágiles, y están escritos en dieciseisavos, o bien a compás partido.

En el latín jazz, se suelen usar elementos rítmicos como la clave. Existen varios tipos de clave, como la clave de son cubano o bien de rumba y esta suele estar organizada en dos formas, 3 y 2 o 2y 3.

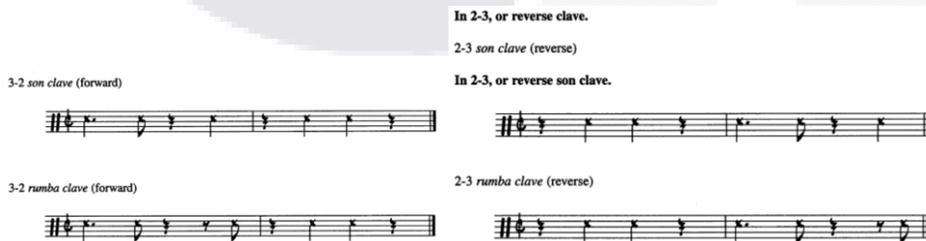


Figura 15. Tipos de clave, imagen obtenida del libro de jazz pedagogy.

Menciona Delanoy (2012), la música brasileña cuenta con ritmos muy característicos, no obstante, mantiene la característica de ser música muy sincopada. Por otro lado, la acentuación tiende a ser un poco diferente del resto del jazz, ya que los valores suelen ser

estrictos, y la Figura de tresillo suele usarse como un recurso de variedad rítmica, más no como algo estructural en la pieza.

Dentro de la síncopa en el jazz y géneros afines, existe una práctica muy común que es la anticipación, la cual consiste en ejecutar el acorde que sigue junto con la síncopa, es decir medio tiempo o dieciseisavo de tiempo antes de donde el acorde está marcado, tenemos en el ejemplo que el acorde de Fa dominante está anticipado:



Figura 16. Síncopa de acorde, , imagen obtenida del libro de jazz pedagogy.

Metodología

Taller

Se realizó un taller de práctica musical dirigida; se realizó en el departamento de Música de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, en donde se trabajaron aspectos armónicos y rítmicos del jazz, ejecutados por medio de técnicas tanto tradicionales como extendidas, usadas en el violín para el *comping*. Se siguió el modelo de la investigación-acción: planificación, actuación, observación y reflexión (Campayo-Muñoz y Cabedo-Mas, 2018)

En la realización del taller, así como en el diseño de las sesiones, se tomó en cuenta el aprendizaje significativo desde la perspectiva de Ausubel, el cual refiere que para que el aprendizaje se lleve a cabo, se utilicen términos y lenguaje cercanos al conocimiento previo del alumno con un marco general cercano al contexto vivido por los estudiantes (Muñoz, 2009); esta misma perspectiva desde el violín de jazz se consolida a partir del enfoque de Ari Poutianen (2019), quien afirma que para poder abordar el jazz en el violín, es necesario contar con un nivel intermedio debido a la naturaleza del instrumento, por lo que no se puede prescindir de la formación tradicional violinística como la afinación y el manejo del arco. Por esto último, es que se tomó en consideración que los alumnos debían tener un nivel mínimo de conocimiento técnico del violín y la armonía, ya que muchos términos, temas y técnicas que se tocaron durante el taller, estaban ligados a la educación musical tradicional.

En particular, para la planeación de las sesiones se tomó en consideración, tal como apunta Muñoz (2009), que los temas deben estar conectados y secuenciados en abstracción y dificultad, de tal manera que el alumno pueda relacionar de manera gradual los conocimientos previos. Así pues, los primeros temas se presentaron a partir de elementos que eran del dominio general de los estudiantes.

Otro aspecto que se tomó en consideración es que el alumno sólo es capaz de realizar el aprendizaje significativo, si logra descubrir y asimilar él mismo los contenidos, menciona Álvarez y Soler citado en (Muñoz, 2009). Es por eso, que durante el taller los alumnos no sólo se dedicaron a tocar los ejercicios, sino que, a partir de situaciones generadas por el tallerista, se incentivó el pensamiento crítico y creativo a través de problemáticas en contextos reales, acto que además ayudó a profundizar en las técnicas y material didáctico con la finalidad de incluirla en la guía didáctica.

La planeación de las sesiones y convocatoria fueron de la siguiente manera:

Para las sesiones se requirió la presencia del maestrando y un número de entre dos a diez estudiantes de violín. El mínimo de dos alumnos era con la finalidad de que fuera posible experimentar las técnicas de acompañamiento, mientras alguien ejecutaba una melodía. A partir de dos alumnos se puede experimentar con los diferentes roles dentro de la base rítmica de un ensamble, ya sea generar líneas de bajo, sonidos percusivos y acordes, mientras acompañan al solista produciendo la melodía. Se decidió que el número máximo de participantes fuera de diez alumnos, ya que arriba de este número, se corre el riesgo de que la atención de los participantes se disperse en los momentos donde no participan, y lo que puede generar desorden durante la actividad.

A través de una convocatoria se invitó al taller a estudiantes de la Universidad Autónoma de Aguascalientes de la Licenciatura en Música, que estuvieran interesados en el jazz y técnicas de acompañamiento en el violín, así como estudiantes que tuvieran interés en extender su paleta de recursos técnicos en el instrumento.

Los violinistas que respondieron a la convocatoria fueron cuatro, y una violista (que estaba interesada en el curso). Debido a que no se discriminó entre semestre, edad o nivel,

había un participante de segundo semestre, tres de cuarto semestre, y la violista de octavo semestre.

Dentro del taller se buscó que el alumno adquiriera o reforzara los conocimientos partiendo de los siguientes elementos:

- Armonía de jazz, lectura de cifrados y enlaces armónicos.
- Estructura armónica del diapasón en el violín.
- Conciencia rítmica.
- Estilos y sus estructuras ej. Blues de 12 compases, jazz de 32 compases, 16 vos y el funk, etc.
- Técnicas extendidas
- A través de la experimentación e improvisación se busca que el alumno involucre los puntos anteriores por medio de la creatividad, con la finalidad que, de manera individual, puedan acompañar de manera práctica en contextos reales.

El taller se implementó durante el semestre 2019-1. Se realizaron sesiones de 1 hora y media todos los viernes de 4:00 a 5:30 de la tarde, en distintas aulas del Departamento de Música de la UAA.

Todas las sesiones fueron grabadas en video, con la finalidad de analizarlos con detenimiento y observar cómo los violinistas asimilaban las actividades. Dentro del taller existió una continua autoevaluación y coevaluación entre los compañeros y el maestrando, con la intención de retroalimentar a los participantes.

Los aspectos para evaluar fueron: asimilación de los estilos, tanto en el aspecto armónico, rítmico y de estructura, el dominio de las técnicas trabajadas, la precisión en la ejecución de la armonía, la claridad del sonido e interpretación creativa dentro del *comping*. Así pues, los participantes a través de coevaluaciones y autoevaluaciones continuas fueron mejorando sus habilidades en el acto de acompañar.

Los materiales usados durante las sesiones fueron los siguientes: pintarrón, plumones, piano, violín, pastilla amplificadora para violín, amplificador, pedalera de efectos, material didáctico, laptop, cables para guitarra, cable auxiliar.

El material didáctico, fueron copias de los libros que contenían ejercicios y ejemplos de los temas a tratar, tales como:

- *Mastering the blues guitar* de Wayne Riker, para estudiar estructuras formales del blues, armonía, sustitución de acordes, ritmos.
- *Plugin- in* de Joe Deninzon (Deninzon, 2012). Se utilizaron las secciones de blues y *chop*. Ya que este libro cuenta con audios y videos online, se recurrió a los videos como apoyo para la clase.
- *Jazz Standard Bible* de Osamu Koichi (2010).
- *Real book quinta edición* (2004). De aquí se extrajeron piezas para trabajar durante el taller, tales como: *Autumn Leaves*, *All of me*.
- *Django fakebook* de donde se extrajo la pieza *Minor swing*.

Se lograron hacer 10 sesiones de taller de hora y media, los viernes de 4 pm a 5:30 pm.

El principal freno con el que se enfrentó el desarrollo del taller fue la falta de compromiso por parte de los participantes. La asistencia fue irregular, por lo que rara vez asistieron los mismos participantes a las sesiones, cuestión que derivó en la pérdida de tiempo al inicio del taller como se puede apreciar en las transcripciones de las sesiones del taller (anexo no. x). Así mismo, las tareas que se solían dejar de una sesión a otra no eran realizadas por la mayoría de los integrantes, salvo algunas veces, por la violista, participante que además mostró más interés y compromiso hacia el taller.

Por otro lado, las sesiones en las que hubo invitados, en particular la asistencia de un bajista, fueron las que motivaron más a los participantes, ya que se enfrentaron a contextos en donde la base rítmica estaba completa, aspecto que pudo haberse explotado más con la finalidad de mantener a los participantes motivados en todas las sesiones.

Se buscó invitar a algún percusionista o baterista, pero no hubo posibilidad debido a dificultades con los horarios, por lo que fue necesario usar pistas que se localizaron en *youtube*.

Resultados del taller

Para la obtención de los resultados del taller, inicialmente se revisaron los videos de las sesiones implementadas con la intención de identificar instrucciones focalizadas⁸, las cuales se catalogaron dentro de los registros semióticos que propone Carbajal-Vaca (2014), y así poder evaluar si era posible contribuir a un cambio de pensamiento melódico a pensamiento armónico.

Posteriormente se realizó una hoja de cálculo (anexo) en la que se separó en cuatro ejes centrales, los temas dentro de estos ejes, el número de sesión, y las instrucciones focalizadas. A cada una de las instrucciones se les catalogó dentro de uno o varios registros semióticos, siendo máximo tres, lo que permitió ver qué registro semiótico se utilizó en mayor cantidad, así como reconocer en qué tema o núcleo fueron los registros de mayor utilidad. A su vez, esto permitió identificar diferentes puntos en los que los alumnos lograron resolver problemas utilizando las propuestas que diferían de lo tradicional, así como los momentos en los que el pensamiento tradicional era mas efectivo que el pensamiento no tradicional.

La tabla se distribuyó con las siguientes categorías:

- Bloques: blues, funk, samba (géneros brasileños), jazz.
- Sub bloques: blues dominante, blues menor, funk blues, chop, armonía básica, la Chica de Ipanema, Minor Swing, Autumn Leaves.
- Tema: acordes dominantes, acordes menor con séptima, pentatónica, improvisación, blues dominante, blues menor, líneas de bajo, *shuffle*, tritono, relación de quintas en acordes maj 7 y min 7, intercambio de acordes, cadena de acordes dominantes extendidos, *strumming*, tensiones, muting, acordes, estilos, intercambio por tritono, *ghosting*, *pizzicato*, inversiones, *swing*.
- Registro semiótico: registros semióticos trabajados en cada núcleo.

⁸ Instrucción que se hace al alumno con el objetivo de hacerlo consciente de los procesos cognitivos necesarios para ejecutar una acción.

- TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS
- Recurso implementado: recurso utilizado para hacer evidente el elemento que se quería enfatizar, pueden ser ejemplos sobre los instrumentos, explicación verbal, uso de partituras.
 - Pensamiento del alumno: tipo de pensamiento observado. Se dividió en pensamiento melódico o armónico, respecto a la mano izquierda, y rítmico o detaché, en la mano derecha.
 - Instrucción focalizada: se refiere a las instrucciones del tallerista enfocadas a un aspecto a resolver.
 - Valoración: respecto a lo acontecido en el taller, cuál fue el problema y cómo se transformó.

Se registraron un total de 208 instrucciones focalizadas a lo largo del taller, dentro de las cuales fueron identificados los registros semióticos activados, jerarquizados a partir de tres parámetros, como se muestra a continuación:

- Registro semiótico principal: recae el objetivo principal de la instrucción focalizada.
- Registro semiótico complementario “a”: se refiere al registro de apoyo que aporta elementos de ayuda para lograr el objetivo del registro semiótico principal.
- Registro semiótico complementario “b”: aparece solo si existe un registro complementario “a”, y se refiere a instrucciones focalizadas con un grado mayor de complejidad, por lo que es necesario valerse de más de dos registros para llegar al objetivo del registro semiótico principal.

Las consideraciones para jerarquizar la activación de dos o más registros fueron identificar en qué debía centrar su atención el alumno como tarea principal, y qué elementos podía utilizar como apoyo para llegar a un resultado deseado como se muestra en el ejemplo a continuación:

Instrucción focalizada: “Para obtener el sonido más marcado, aterriza más el arco así” (ejecución en el violín).

En el ejemplo anterior, tenemos que la resultante de hacer un movimiento en concreto será el sonido deseado, lo que resulta en centrar la atención en el registro semiótico cinético, que debe tener como consecuencia un sonido, lo que refiere al registro semiótico acústico.

El conteo de los registros, indistintamente de la jerarquía en que aparecieron, demuestra que el registro semiótico acústico representó el mayor número de incidencias, seguido del registro semiótico-Figural espacial. Por otro lado, los registros semióticos gráfico y numérico, fueron los de menor incidencia, como se muestra en la tabla número 1.

A continuación, se presentan los conteos de los registros, agrupados por incidencia, coincidencia de dos o más registros y géneros.

Conteo de registros

La siguiente tabla muestra la frecuencia en que aparecieron cada uno de los registros en las instrucciones focalizadas a lo largo de las 10 sesiones del taller, así como los núcleos que tuvieron mayor incidencia, lo que a su vez demuestra que los núcleos más importantes para el presente trabajo son los registros semióticos acústico, cinético y Figural espacial.

registro semiótico	frecuencia
Acústico	78
Cinético	52
Estético-expresivo	35
Estructural	28
Figural-espacial	66
Gráfico	7
Lingüístico	18
Numérico	9
suma	293

Tabla 1. Frecuencia de registros de las instrucciones focalizadas.

Los registros estético-expresivo y estructural por otro lado, representan la mayor aparición, después de los tres registros mencionados en el párrafo anterior, lo que demuestra que a los alumnos no les fue difícil asimilar las estructuras formales de los géneros trabajados, así como las características estilísticas abordadas.

Por otro lado, se observó en los videos y se corrobora con la tabla, que el registro semiótico gráfico, no representó problema en la mayoría de los casos, salvo algunas nomenclaturas en las que se tenía duda, como acordes cuando tenían un siete, en donde había

confusión en qué tipo de cualidad representaba, ya fuera dominante, mayor con séptima, así como los acordes con novena; no hubo más problema una vez disipada la duda.

Durante el taller, el tallerista se centró en incentivar a los alumnos a pensar en formas, en particular en el aprendizaje de acordes, no obstante, el hecho de que el registro semiótico acústico aparezca en mayor cantidad demuestra que no se puede hacer de lado el sonido y siempre es útil usar una referencia sonora, ya que finalmente el objetivo radica en el logro de un sonido en específico, ya sea la afinación o un sonido en particular.

Conteo de registros aislados

En las instrucciones focalizadas que se centraron en un solo registro semiótico, hubo un total de 133 incidencias, para las cuales el registro semiótico Figural-espacial representó el mayor porcentaje:

Cuenta de Registro_semiótico_Principal	conteo
Acústico	32
Cinético	27
Estético-expresivo	10
estructural	9
Figural-espacial	47
Gráfico	2
Lingüístico	4
Númérico	2
Total general	133

Tabla 2. Cuenta de instrucciones focalizadas con un un solo registro

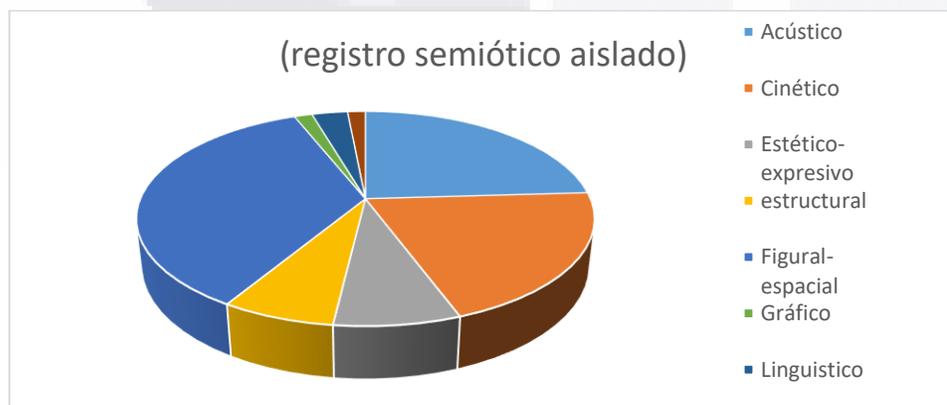


Gráfico 1. Distribución de registros semióticos aislados

El hecho de que el registro semiótico Figural-espacial, tuvo la mayor incidencia, demuestra que es posible aislar las Figuras y centrar la atención en la distribución de la posición de los dedos, así como el uso de Figuras, sin la necesidad constante de comparar el resultado auditivamente.

Coincidencias con dos registros

En la siguiente tabla podemos observar qué registros semióticos suelen tener más coincidencia con un segundo registro:

Registro principal	Registro Semiótico complementario								Total general
	Estético-expresivo	Acústico	Cinético	Estructural	Figural-espacial	Gráfico	Linguístico	Numérico	
Acústico	8		1	4	2		3		18
Cinético	1	14			3		2		20
Estético-expresivo		6		2					8
estructural	4	1			1				6
Figural-espacial	1	2	2		1	2		3	11
Gráfico				1					1
Lingüístico	2	2	2			1			7
Numérico		1					1		2
Total general	16	26	5	8	6	3	6	3	73

Tabla 3. Coincidencias con dos registros.

La columna de la izquierda representa el registro semiótico principal, en la que se centra la instrucción focalizada. Los números son el conteo de las veces en las que coinciden con los registros secundarios que aparecen en la parte superior de la tabla. Evidentemente, existen dos valores para la misma coincidencia, por lo que solo hay que sumar, por ejemplo:

Registro principal acústico y secundario estético expresivo =8

Registro principal estético expresivo y secundario acústico= 6

Nos da un total de 14.

Con respecto a la tabla anterior, podemos observar que los registros que tienen más coincidencia son el acústico con el cinético.

Además, el registro acústico sigue siendo el que se repite mayor número de veces con respecto a otros registros, lo que no sucede de igual manera con el registro Figural-espacial,

aspecto que podemos contrastar con el resultado de registro semiótico aislado, en el que el este último registro aparece el mayor número de veces.

Por otro lado, el segundo registro que tiene más coincidencias con el resto de los registros es el cinético, como podemos apreciar en la tabla siguiente:

Acústico	44
Cinético	25
Estético-expresivo	24
estructural	14
Figural-espacial	17
Gráfico	4
Linguístico	13
Numérico	5

Tabla 4. Suma de coincidencias con dos registros.

Ya que el registro semiótico acústico representa el mayor número de coincidencias, la siguiente tabla muestra el conteo con otros registros:

Mayor número de coincidencias en dos campos

acústico-estético	14
acústico-cinético	15
acústico-estructural	5
acústico-Figural	5

Tabla 5. Mayor número de coincidencias con dos registros.

La tabla anterior nos permite observar que siempre que había un movimiento se hacia con la expectativa de obtener un sonido en particular.

Tres registros

Para el conteo de coincidencias con tres registros, se pudo observar que aparecieron en instrucciones focalizadas en donde la orden era más compleja, y se necesitaba de una explicación más amplia, ejemplos abstractos o bien el uso de analogías para una mejor comprensión del contexto al que se hacía alusión.

Respecto a la aparición de tres registros, solo resultaron un total de trece coincidencias, como se muestra a continuación:

Registro semiótico 1	Registro semiótico2	Registro semiótico3
Figural-espacial	Acústico	Cinético
Figural-espacial	Estético-expresivo	Estructural
Cinético	Acústico	Numérico
Acústico	Estructural	Estético-expresivo
Lingüístico	Cinético	Numérico
Cinético	Acústico	Lingüístico
Lingüístico	Estético-expresivo	Estructural
Acústico	Estético-expresivo	Figural-espacial
Lingüístico	Gráfico	Estructural
Acústico	Estético-expresivo	Estructural
Numérico	Acústico	Estructural
Numérico	Lingüístico	Figural-espacial

Tabla 6. Coincidencias con tres registros semióticos

El conteo total de los registros distribuidos en las tres jerarquías son las siguientes:

Acústico	7
Cinético	3
Estético-expresivo	4
Estructural	5
Figural-espacial	2
Gráfico	1
lingüístico	3
Numérico	2

tabla 7. Conteo de aparición por registros con tres coincidencias.

Como se puede apreciar en la tabla 7, el registro semiótico acústico representa la mayor parte del conteo seguido del estructural. Por otro lado, en la tabla 8 se muestra el conteo del registro complementario b, en donde el registro semiótico estructural representa el mayor número de incidencias. Además, los dos registros mencionados suelen aparecer juntos representando el mayor número de coincidencias.

Estético-expresivo	1
Cinético	1
Estético-expresivo	1
Estructural	5
Figural-espacial	2
Linguístico	1
Numérico	2
Total general	13

Tabla 8. Conteo de registro complementario b.

Como se mencionó al inicio de este apartado, las instrucciones focalizadas con tres coincidencias fueron las que contaban con un nivel mayor de complejidad o abstracción, y con el conteo de los registros podemos constatar que las cuestiones estructurales que coinciden con lo acústico representaron un reto de comprensión mayor para los alumnos. La mayor parte de estas instrucciones focalizadas buscaron concientizar al alumno de elementos estilísticos que debían sentir y que no era tan sencillo contabilizar o imitar como sería el caso con las cuentas o movimientos a imitar.

Registros semióticos por género

El diseño de la propuesta didáctica se hizo con la intención de incentivar el pensamiento armónico. El conteo de los registros semióticos por géneros nos permite constatar que el orden propuesto, permite al alumno la asimilación gradual de los diferentes elementos, si se parte de elementos sencillos y se suman las características que definen a cada género.

Lo descrito en el párrafo anterior, se puede constatar con el hecho de que el registro semiótico predominante fue el Figural-espacial, ya que la resolución de una vuelta de blues tradicional se logró replicando la Figura del acorde dominante a lo largo y ancho del diapasón, para después cambiar dichos acordes por cualidades menores.

El registro semiótico acústico, en este caso fue de vital importancia para la comprensión de las áreas tonales, en las que el alumno debía centrar su atención con la finalidad de evitar contar el número de compases, y resultaran más naturales los cambios de acordes.

Se logra observar, que el registro semiótico estético-expresivo, se encuentra en el cuarto lugar en el conteo, lo que se interpretó como una falta de conocimiento de las características generales del blues, pero que no representó problemas para la asimilación en los alumnos.

El conteo de registros para el blues fue el siguiente:

Acústico	20	4	24
Cinético	15	4	19
Estético-expresivo	10	6	16
estructural	6	2	8
Figural-espacial	33	7	40
Gráfico	1		1
Linguístico	4	3	7

Tabla 9. Conteo de registros en la sección de Blues.

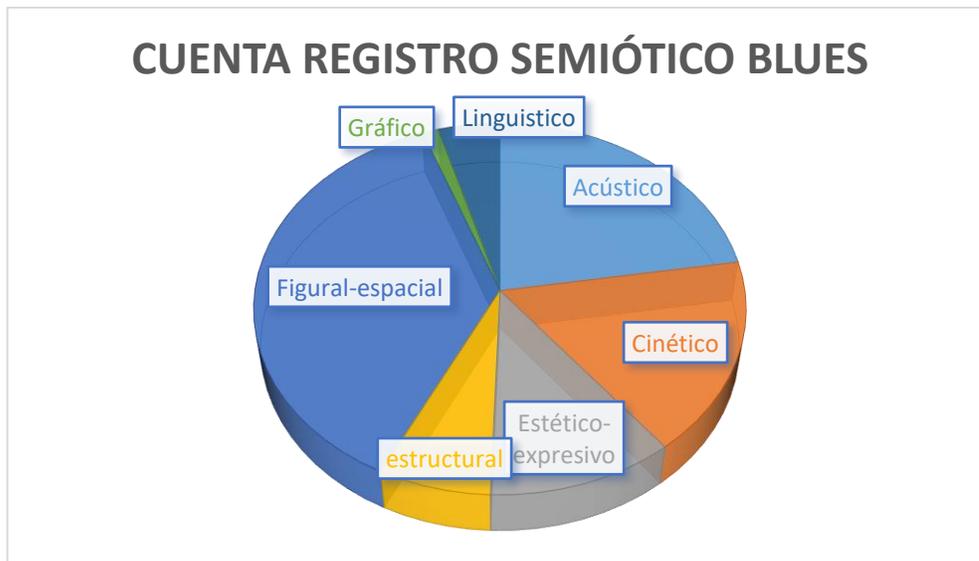


Grafico 2. Distribución de la cuenta de registros en la sección de Blues.

Debido a que el funk fue un género que se trabajó a partir de un traslape con el blues, usando el blues funk como pivote, los acordes utilizados fueron los aprendidos en el blues, así pues, durante las sesiones el conteo del registro Figural-espacial disminuyó, y el registro semiótico cinético fue el que más coincidencias tuvo. Tomando en cuenta que el funk, es un género en el que el ritmo es muy importante y tiende a ser muy complejo, estos resultados nos permiten observar que la propuesta didáctica hasta este punto permite mantener el progreso sin necesidad de retomar constantemente las cualidades de acordes.

El conteo general de registros para el funk es el siguiente:

Acústico	17	7	24
Cinético	19	9	28
Estético-expresivo	7	1	8
estructural	1		1
linguístico	4	1	5
Numérico	1		2

Tabla 10. Conteo general de Funk

El *chop* fue la técnica trabajada para el funk, y fue donde hubo ejercicios de mayor complejidad rítmica. Se observó que el registro acústico además de tener el segundo lugar de coincidencias representó el mayor porcentaje de aparición con el registro semiótico cinético, debido a que fue la técnica más alejada de lo tradicional que trabajaron los alumnos, por lo que hubo problemas en el movimiento y la obtención del chasquido deseado.

Como se muestra en la siguiente tabla, el mayor número de coincidencias dentro del funk se encuentra entre los registros cinético y acústicos, con ocho coincidencias, lo que apoya el hecho de que los problemas con calidad del sonido en el *chop* se encuentran muy ligados a los movimientos de la mano derecha. La distribución general de coincidencias se muestra en la tabla 11.

	Acústico	Cinético	Estético-expresivo	Estructural
Acústico		1	4	1
Cinético	7			
Estético-expresivo	1			
estructural				
lingüístico		1		
Numérico				

Tabla 11. Coincidencias de registros en la sección de funk.



Gráfico 3. Coincidencias de registros semiótico con los registros semióticos cinético y estético-expresivo.

La práctica del *bossa nova* se caracterizó por la introducción del *ghosting* y el arco 3D. Los alumnos mostraron cierta dificultad en resolver los ritmos al momento de mantener el movimiento constante de arriba y abajo, así como el hacer *muting* y cuando había que levantar los dedos superficialmente sobre las cuerdas, por esta razón el registro semiótico cinético representó la mayoría del conteo; por otro lado, la dificultad por acentuar dentro del movimiento de arco, hecho que derivó en que el registro semiótico acústico representó el segundo lugar en el conteo.

El conteo general de registros para bossa nova:

Cinético	8	5	13
Acústico	6	5	11
Figural-espacial	5	3	8
estructural	4	2	6
Lingüístico	2	2	4
Estético-expresivo	1	1	2

Tabla 12. Conteo para registros semióticos en la sección de bossa nova.

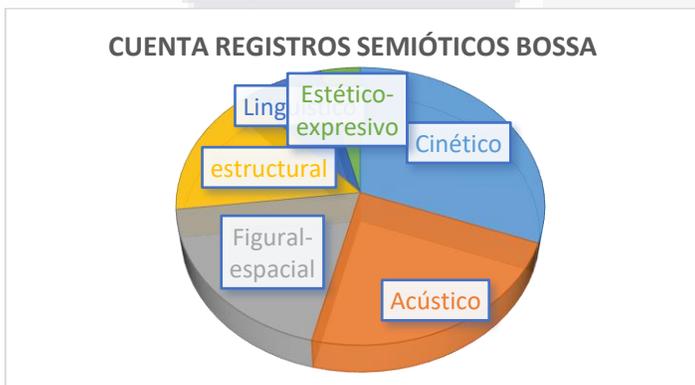


Gráfico 4. Distribución de registros semióticos en la sección de Bossa nova

La sección de jazz se trabajó de una manera más libre, ya que el objetivo principal fue poner en marcha lo aprendido hasta ese punto a lo largo del taller.

Aquí se notó una dificultad al momento de resolver un *standard* de jazz, por algunos de los integrantes, mientras que otro lo logró hacer con facilidad. En este punto, se demostró que el participante que resolvía los ejercicios con facilidad recurría al pensamiento armónico propuesto a lo largo del taller, mientras que otro de los integrantes no lograba resolver con agilidad, y hacía preguntas que denotaron un persistente uso del pensamiento melódico tradicional. Por otro lado, otro alumno resolvió los ejercicios con cierta dificultad, pero mejoraba su comprensión cuando fue evidente el uso de un pensamiento armónico.

En el conteo del jazz el mayor número de incidencias recayó sobre el registro semiótico Figural-espacial, debido a que en general hubo dificultad en la conexión de acordes en las progresiones armónicas, debido a que la conducción de voces no se lograba con la debida consistencia a la hora de la ejecución.

Por otro lado, como se aprecia en la tabla número 13, el resto de los registros no muestran mucha diferencia entre ellos, ya que se trabajaron pocas cosas de estilo y se dio libertad a los alumnos de usar la técnica que ellos decidieran para acompañar.

En la siguiente tabla se muestra el conteo general de registros para el jazz:

Figural-espacial	20	1	21
Acústico	5	2	7
Cinético	4	2	6
Estructural	3	2	5
Numérico	3	2	5
gráfico	2	1	3
lingüístico	1	1	2

Tabla 13. Conteo general para sección de jazz.

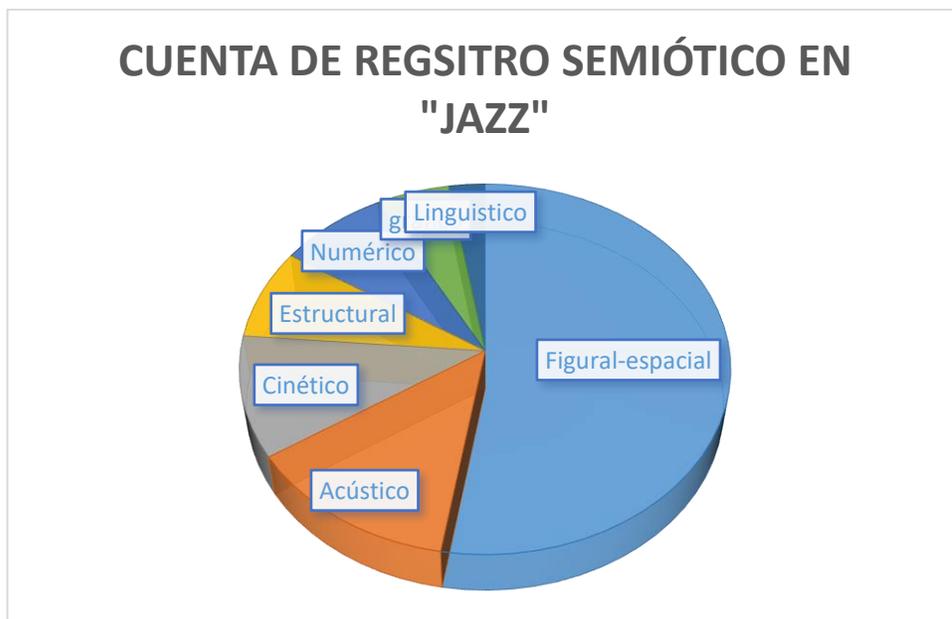
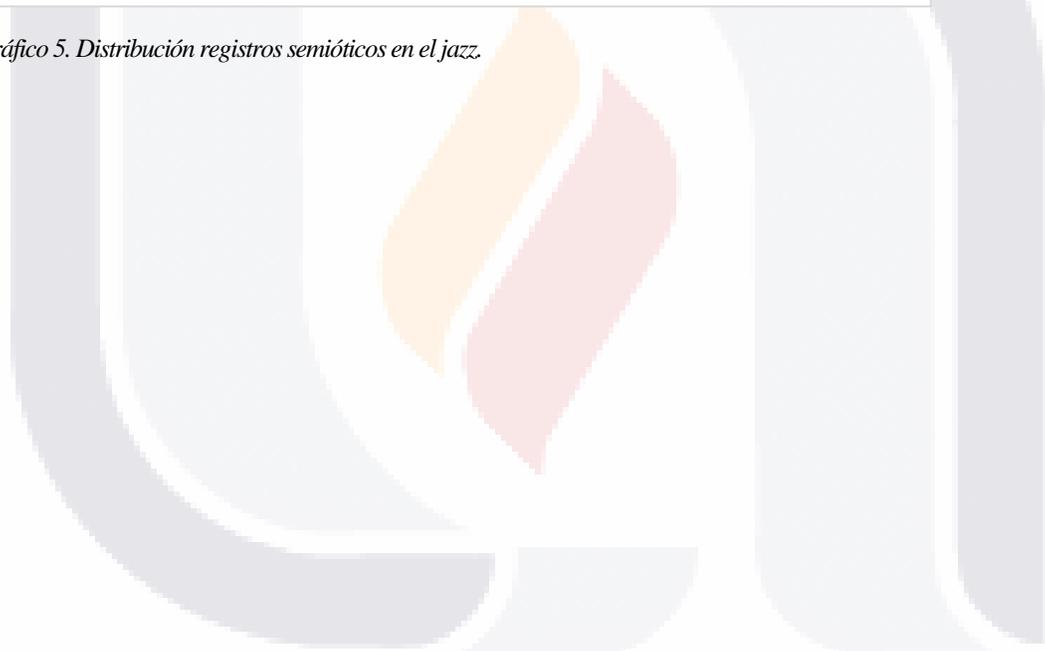


Gráfico 5. Distribución registros semióticos en el jazz.



Análisis de resultados

Principalmente el taller se centró en incentivar el pensamiento armónico, a través del conocimiento del diapasón mediante el uso de formas, así como el uso de propuestas de violinistas que usan el violín de manera rítmica con fines de acompañamiento. Para esta tarea se identificaron instrucciones focalizadas las cuales ayudaron a los alumnos a resolver los problemas a los que se enfrentaron a lo largo del taller.

El principal resultado que salió a la luz fue el hecho de que incluso cuando el tallerista se enfocó en utilizar formas para la comprensión armónica del diapasón que desde la propuesta de la doctora Carbajal se refiere al registro semiótico Figural-espacial, el registro semiótico acústico representó la mayor cantidad de apariciones a lo largo del taller. Además, representó la mayor parte de coincidencias con otros registros semióticos, lo que permite apreciar que el focalizar una instrucción en algo particular como las formas o el movimiento no obstaculiza el fin principal que es la obtención de sonido.

El registro semiótico Figural-espacial, representó un eje principal a lo largo de toda la investigación, así como las instrucciones focalizadas utilizadas por el tallerista. El conteo de incidencias demuestra que es un registro que puede funcionar para la resolución de acordes de manera ágil. Los alumnos mostraron interés en la perspectiva de usar formas y demostraron que el pensamiento armónico a través de esta perspectiva ayudó a agilizar la ejecución en el acompañamiento.

Otra perspectiva dentro del registro semiótico Figural-espacial, va muy ligada al registro semiótico cinético, el cual se trabajó desde la perspectiva del Tracy Silverman y el arco 3D (2018). El hecho de entender una Figura o forma a través de los ejes cartesianos para entender el movimiento del arco fue uno de los elementos que más se trabajaron a lo largo del taller, en donde se puede separar los movimientos que son más orientados al *detaché* como el *ghosting*, y los sonidos más orientados hacia una perspectiva más percusiva como lo es el *chop*.

Por otro lado, como se expone en el párrafo anterior, el registro semiótico cinético de igual manera tuvo muchas coincidencias con el registro semiótico acústico, debido a que el movimiento debe derivar en el sonido característico del *chop*. También, fue de gran utilidad

en el *ghosting*, debido a los acentos que se deben evidenciar en este ataque, así como los movimientos que son necesarios para posicionar las manos de manera superficial sobre las cuerdas.

Respecto a la disposición de los géneros y estilos dentro del diseño de la propuesta didáctica, el conteo de los registros semióticos hace pensar que comenzar con blues fue lo que permitió al alumno concentrarse en aprender sólo una cualidad de acordes que después pudo replicar en todo el diapasón, aspecto que facilitó abordar las cualidades de acordes subsecuentes solo haciendo ajustes dentro del acorde. También, permitió abordar el funk y ritmos brasileños de una manera más sencilla, ya que al alumno le era más sencillo concentrarse en el ritmo y la técnica de mano derecha para conseguir su objetivo.

La sección de jazz se pensó como un núcleo en donde debían converger todos los conocimientos y habilidades adquiridas. Esto no se logró del todo, ya que los alumnos no fueron capaces de resolver en su totalidad los *standards* trabajados durante las últimas sesiones. No obstante, se corroboró que cuando los alumnos lograron recordar y recurrir al pensamiento armónico, resolvieron de manera más hábil las progresiones armónicas.

Respecto a los registros estructural y gráfico, se observó que los alumnos no mostraron dificultad en entender estructuras ni las notaciones utilizadas dentro del jazz. Así también, la comprensión auditiva de las estructuras fue de rápida asimilación por los estudiantes, en donde incluso hubo casos que los participantes mostraron una comprensión anticipada a la instrucción focalizada. Con esto último se confirma, que el perfil de los estudiantes ayudó a un mejor desarrollo del taller, debido a que todos contaban con los conocimientos mínimos para avanzar a un ritmo constante.

Propuesta didáctica a través de la intelección de los sistemas semióticos

Carbajal-Vaca sostiene que un músico competente es aquel que realiza el *acto de musicar* a partir de la activación de por lo menos estos ocho sistemas semióticos, mediante los cuales comprenderá las emisiones melódicas, armónicas, polifónicas, tímbricas, rítmicas y estético-expresivas del sistema musical de su cultura (Carbajal-Vaca, 2014).

Basado en lo anterior, el jazz y géneros afines, pertenecen a un sistema tonal-modal derivado de la tradición occidental, géneros los cuales tienen estructuras muy bien definidas, como estructuras rítmicas, estructuras formales, regiones armónicas y cadenciales.

Para fines prácticos se utilizarán las abreviaciones de los registros semióticos.

En el caso de las tablaturas de acordes, se utilizará en letra minúscula, la inicial del nombre del dedo, para las notas se utilizará el sistema alemán en letras mayúsculas, y los números para hacer referencias a los grados ya sea melódicos o armónicos.

Para fines de esta propuesta, se decidió comenzar con el blues, debido a que tiene una estructura muy bien definida, que son doce compases, distribuidos en tres áreas tonales, contando con cuatro compases por área tonal; así pues, a este nivel se activa el SSE. Silverman comenta que el blues y la escala pentatónica son elementos con los que se puede comenzar si el alumno ya tiene un grado de conocimiento (Hernandez, 2013). Para comenzar, el alumno, entenderá por consiguiente que los primeros cuatro compases tenemos el primer grado, los siguientes cuatro compases el cuarto grado y los siguientes cuatro el quinto grado, además se puede empezar con el blues dominante, por lo que el alumno memorizará solo una cualidad de acorde y se concentrará primordialmente en sentir las áreas tonales, activando el SSA.

Por consiguiente, el alumno deberá memorizar los acordes. Como se mencionó con anterioridad, el violín regularmente no se enseña con un sistema de tablaturas como la guitarra, sin embargo, el violinista puede trabajar en lo que sería el registro Figural-espacial, que consiste en conocer la distribución de las notas del acorde y las posibles digitaciones, según las cuerdas en las que se está trabajando. Así pues, puede memorizar cómo se siente ejecutar un acorde, a la vez que puede ver la mano del profesor, o bien de una imagen, para

ver la Figura resultante de ejecutar el acorde en cuestión, como se muestra en la imagen a continuación.



Figura 17. Imagen de forma de dedos en el diapasón del acorde E7.

Para entender la distribución de notas antes mencionada, entenderemos que el violín, dentro de su tradición, se enseña a partir de la distribución de tonos y semitonos, siendo equivalente a la separación entre los dedos, se usaran las mismas referencias de separación de tono y semitono, pero no van a ir ligadas a un contexto melódico, como se explica a continuación:

Tomando en cuenta que en un acorde cada dedo ocupará una cuerda, por ejemplo, en un acorde de Mi con séptima dominante (E7), tendríamos en la tercera cuerda (cuerda de Re) el índice presionando la tónica que es Mi, a partir de esa nota separado por una distancia de “un tono” el dedo medio en primera cuerda (cuerda de Mi) presionando la tercera del acorde que es el sol sostenido y el dedo anular en segunda cuerda (cuerda de La) a una distancia de medio tono presionando la séptima dominante que es un Re, nótese que se omitió la quinta del acorde, como se muestra en la Figura:

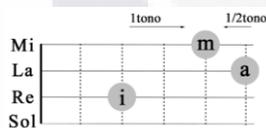


Figura 18. E7.

*las líneas punteadas representan la separación por medios tonos en el diapasón.

Hay que tener en cuenta, como se muestra en la Figura anterior, que el tritono, es el intervalo más importante del acorde de dominante, por lo que deberá estar presente siempre. Ahora bien, este intervalo, al ser simétrico lo encontramos siempre en una relación de medio tono, sin importar si la tercera o la séptima esté arriba o abajo. Por ejemplo, en la Figura 1, tenemos en la nota más aguda el sol sostenido y en la siguiente nota la séptima, pero si movemos el sol sostenido una octava abajo, tenemos la misma relación de medio tono respecto al re, como se puede observar en la Figura 2:

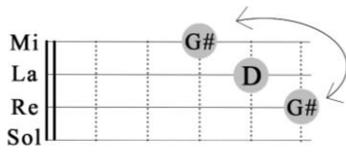


Figura 19. Simetría de tritono.

Tenemos que tener consciencia de que el violín se afina por quintas, lo que nos facilita mover el acorde de lugar sin necesidad de hacer ajustes entre la distancia de los dedos, por ejemplo, si en la Figura 1, tenemos un E7, si la misma Figura la repetimos a partir de la cuerda de sol, tenemos un acorde de la dominante (A7), este acorde a su vez, es nuestro acorde de cuarto grado, que también define la sección subdominante, dentro de la vuelta de blues. Sin embargo, existe otra posibilidad para este acorde, que sería no omitir la quinta, presionando con el índice cuerda de sol y re (cuarta y tercera cuerda), y a distancia de medio tono, con dedo anular, sol natural en cuerda de mi (primera cuerda), y otro medio tono con dedo anular en cuerda de la, tenemos do sostenido.

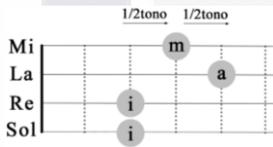


Figura 20. A7 completo.

Como podemos observar, la Figura del tritono se mantiene, lo único que cambia respecto a la Figura una es que se recorre medio tono atrás todo con respecto al dedo índice. Para finalizar con las secciones tonales del blues, sólo nos hace falta la sección dominante, el quinto grado. Para lograrlo, se sigue el pensamiento del guitarrista, y sólo moveremos la Figura 3, a un tono de distancia, obteniendo el acorde de si dominante (B7).

Es imperativo que el alumno tenga conciencia acústica de lo que está ejecutando, por medio de la activación del registro semiótico acústico. En primera instancia, habrá que tener en cuenta el color característico del acorde de dominante, lo que ayudará al alumno con la afinación de las notas dentro del acorde y así poder relacionar la Figura de los dedos con la cualidad del acorde. Además, deberá ser consiente de cómo se siente el cambio de las regiones tonales del blues, esto le permitirá, en algún punto, no estar contando compases, por el contrario, podrá disfrutar la música y estar más atento a otros aspectos, ya sea rítmicos o técnicos.

Para la producción del sonido, se puede usar el pizzicato en modo *quasi chitarra*, esto con el objetivo que le resulte más cómodo al violinista, además que no involucra un conocimiento previo de alguna técnica extendida. En este punto, estaremos activando el sistema semiótico cinético. Primero el alumno podrá atacar las cuerdas en valores de cuarto para cada acorde, siempre con un movimiento descendente, activando así el sistema semiótico numérico, mientras se cuenta cada tiempo y se hace referencia al compás en el que se encuentra. Esta parte se deberá hacer en un inicio antes de sentir los cambios armónicos, como la sugerencia mencionada en el párrafo anterior.

Una vez que el alumno se sienta cómodo con la vuelta de blues, ejecutando los acordes dentro de sus respectivas áreas tonales, se puede ejecutar más estilísticamente el blues, que sería ejecutar con *shuffle*, activando el registro semiótico estético-expresivo.

Dentro de la vuelta de blues, existe la posibilidad de cambiar ciertos acordes con la finalidad de enriquecerlo, y evitar la monotonía armónica. También, podemos recurrir a *standards* en los que se presentan variaciones de estos acordes. Esto le permite al alumno, empezar a familiarizarse con la lectura de cifrados, haciendo cambios de los acordes ya aprendidos, en puntos específicos.

Por ejemplo, en el libro de *Mastering de Blues guitar* (Riker, 1994), se presentan las siguientes posibilidades para una vuelta de blues en E:

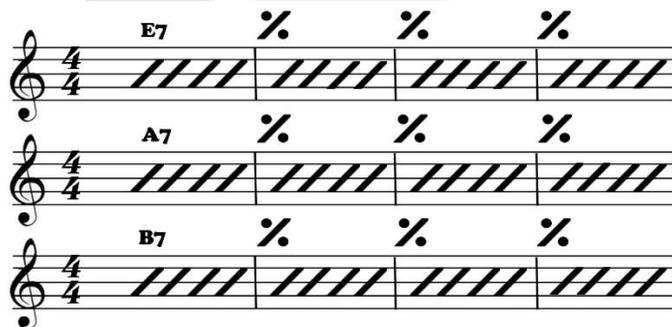


Figura 21. Vuelta de blues.

Como podemos observar, en los últimos cuatro compases, se tocan todos los acordes previamente tratados, pero a manera de ejercicio el alumno procederá a leerlos y de manera

ágil, deberá ejecutar los acordes, así pues, comenzará a activar el registro semiótico gráfico, al comenzar a relacionar el símbolo de la letra del acorde más el símbolo de cualidad del acorde, relacionándolo con el registro Figural-espacial, de dicho acorde. Entonces tenemos que el alumno podrá ver el símbolo E7, que pertenece al acorde mi dominante, y ejecutar la Figura 1, cuidando que el color de dicho acorde sea reflejado.

Con la finalidad de agregar complejidad al ejercicio, se presenta otro ejercicio de Ryker, el cual contiene en la sección de tónica un ligero cambio en el segundo compás, donde aparece un cuarto grado; después en el compás seis, un La sostenido disminuido con séptima, para seguir con un acorde de tónica y así continúa con una cadena de dominantes extendidos, para resolver a B7. En este ejercicio el acorde nuevo que es el A#dim7, lo podemos pensar como un acorde de A7 con la tónica medio tono adelante, o bien como Ryker lo presenta, un acorde de A7b9, como vemos en la Figura:

Figura 22. Vuelta de blues con sustitución de acordes.

Fuera del acorde A#dim7 el alumno deberá ser perfectamente capaz de resolver con las Figuras antes estudiadas el resto del ejercicio, pensando la cadena de dominantes, a partir de como las tónicas se mueven en relación de tono completo saltando de una cuerda grave a una más aguda, conservando la misma posición cambiando de una cuerda a una más grave.

Figura 23. Movimiento de bajo por cuartas.

La propuesta para el acorde disminuido es dejar el dedo índice en la quinta, el medio subirlo al A# y el anular permanece en el do sostenido, con relación de medio tono entre los dedos:

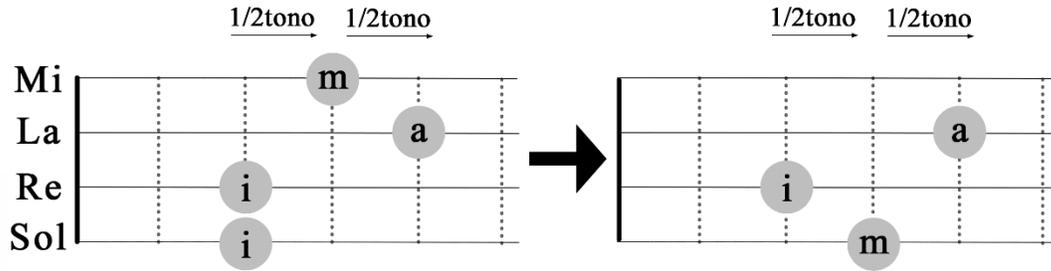


Figura 24. Cambio de dominante a disminuido.

Uno de los objetivos, es el de crear un glosario de acordes, que el alumno pueda ir memorizando. Asimismo, debe conocer de dónde derivan tales acordes y formas. Para esta tarea, podemos proceder a ejecutar el blues menor, que en estructura estilística no cambia, pero sí las cualidades de los acordes.

El acorde menor con séptima cuenta con dos quintas separadas por una distancia de medio tono. Como ejemplo, tenemos el acorde de la menor 7 (Am7); presionamos la tónica y la quinta con dedo índice y tercera y séptima con el dedo medio:

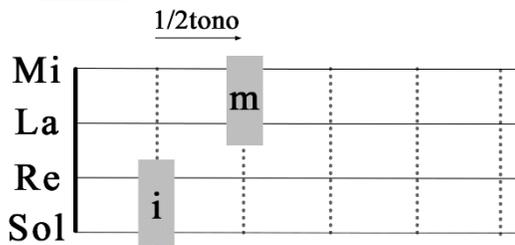


Figura 25. Acorde menor con séptima por quintas.

Así pues, siguiendo esta misma lógica tenemos el acorde mayor con séptima mayor, el cual son dos quintas separadas por un tono:

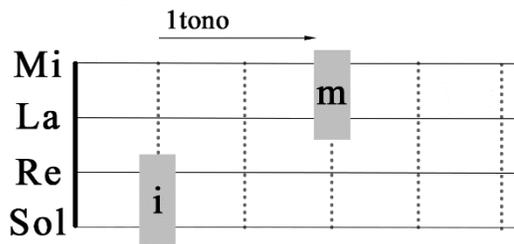


Figura 26. Acorde mayor con séptima por quintas.

Ya que se abordaron las posibilidades del blues, se procede a trabajar lo aprendido, pero usando el *chop*.

Lo primero es entender el movimiento vertical percusivo propio del *chop*. Una vez que se familiarizan con este movimiento, se aplica en una Figura rítmica simple la cual, Ryker, usa para el blues funk. Una vez que se puede ejecutar con facilidad, se procede a tocar una vuelta de blues usando la Figura rítmica. En la Figura 10 que se muestra a continuación, el primer octavo que aparece con notación percusiva, que es donde se ejecutará el *chop*, habrá que poner especial atención, en el siguiente octavo, ya que deben sonar las notas del acorde al momento de levantar el arco de las cuerdas (sistema semiótico cinético), aprovechando este movimiento. El resto de los ataques serán horizontales, pero siempre al talón.

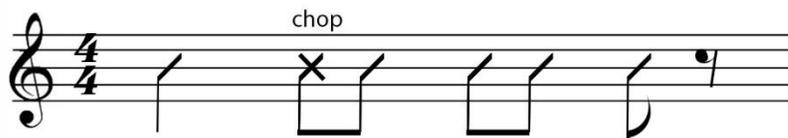


Figura 27. Funk blues.

Después se procederá a agregar el shuffle, al *chop*, haciendo el efecto percusivo en el octavo largo y en el octavo corto, a la hora de levantar el arco, las notas reales. Nótese que, para lograr un sonido percusivo puro, los dedos de la mano izquierda deberán estar sobre puestos en la cuerda, y no presionándolas, como regularmente se hace para producir el sonido regular.

Cuando el *chop* ya no representa un problema, se aborda el funk, y para esto se puede apoyar de ejercicios de *chop*, ejercicios en los que los acentos se encuentran tanto en tiempos fuertes, así como contratiempo, como muestra la Figura 11, extraída del libro *Plug-in-in* (Deninzone, 2012).

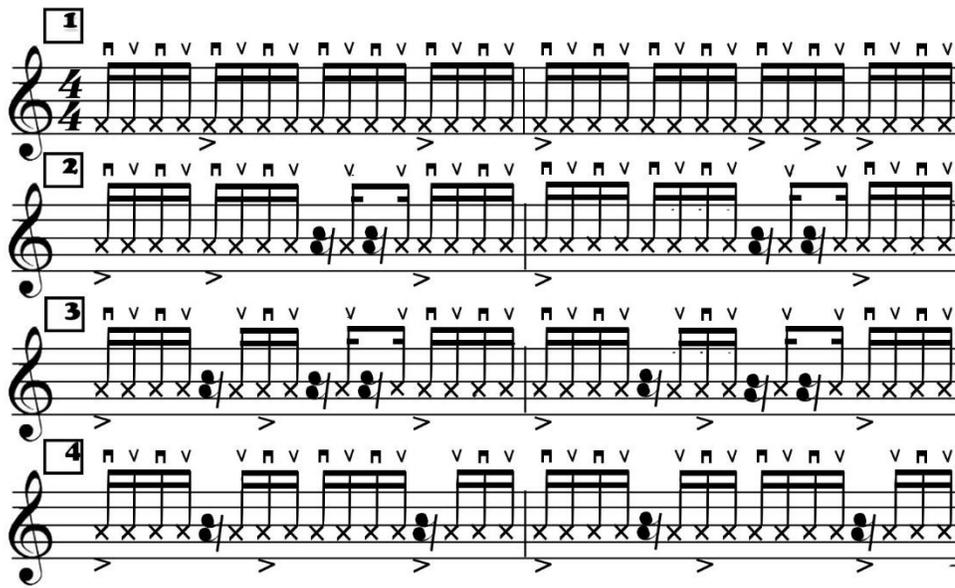


Figura 28. Variaciones de chop.

Los dedos de la mano izquierda deberán siempre estar superficialmente sobre las cuerdas, para lograr sonidos totalmente percusivos.

Cuando el alumno se familiarice con el chop y los diferentes ritmos, se hará conexión con los géneros latinos como la bossa nova, poniendo atención a los ritmos sincopados; en particular, Deninzone (2012) propone el ejercicio número cuatro de la Figura 11, como un ritmo inspirado en el *Baiao*.

Para la inclusión de alturas, se pueden ejecutar dobles o triples cuerdas, sustituyendo los acentos por los acordes. Deninzon (2012) también propone ejercicios con acordes:

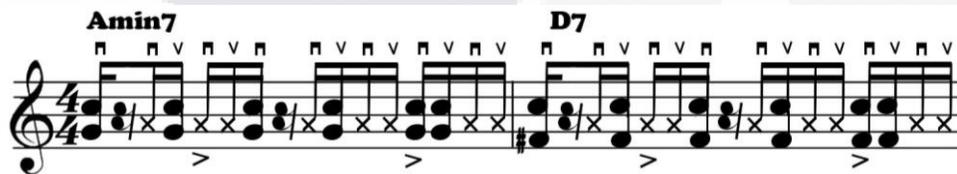


Figura 29. Chop con acordes.

Cabe resaltar que, además de usar el chop junto con acordes, también se alterna con ataques horizontales de arco. Respecto a la mano izquierda, se deberá poner superficialmente los dedos en las notas percusivas, y presionar en las notas del acorde.

Para la ejecución de ritmos sincopados, resulta de mucha utilidad hacer notas fantasmas o *ghosting*, lo cual, como sugiere Silverman (2018), permite mantener una subdivisión rítmica, de tal manera que el violinista se vuelve más preciso en la ejecución de estos ritmos, acentuando así solo las notas que se quieran destacar. Esto, no solo nos da otra opción de ejecución, sino que también permite tener una conciencia rítmica del arco.



Figura 30. Patrón sincopado *ghosting*.

Nótese que el patrón de arco anterior debe ser siempre arriba y abajo.

También puede usarse con rasgueo con la mano, manteniendo un patrón arriba abajo y solo atacando las notas que no sean percusivas.

Se puede abordar también, el uso del pizzicato, haciendo los ritmos como lo haría una guitarra:



Figura 31. Patrón *bossa nova*.

Una vez logrado todo esto, el alumno tendrá que ser capaz de leer un estándar, y en este punto tendrá que comenzar a familiarizarse con la lectura de cifrados y decidirá cuál de los estilos y ritmos aprendidos usará para interpretar el standard.

Conclusiones

El presente trabajo, fue un recorrido lo suficientemente extenso que ayudo a recabar la información necesaria para la realización de la guía didáctica. Tanto la consulta bibliográfica como el taller ofrecieron elementos de vital importancia para el desarrollo de una propuesta didáctica sólida.

La información recabada fue de gran ayuda, sin embargo, los autores de libros y tesis no mostraban interés en una visión más integral de todo lo que conlleva ser un acompañante, hecho que dificultó integrar las propuestas ya existentes en una propuesta didáctica que además incluyera aspectos de armonía y estilo dentro del jazz. Esto, por otro lado, ayudó a voltear la mirada a propuestas tradicionales de violinistas y pedagogos de prestigio, lo que confirmó a muchos niveles que la propuesta desarrollada en esta tesis no solo era viable, sino que, los núcleos en los que se basa el presente trabajo son elementos bien estudiados por los grandes pedagogos del violín.

Una de las dificultades más marcadas por las que hubo estancamiento en algunas etapas del desarrollo de este trabajo fue en gran medida encontrar las palabras claves que permitieran acceder a la información puntual necesaria para cada uno de los núcleos. En particular, la propuesta de la doctora Carbajal resultó de gran ayuda para organizar el trabajo en núcleos específicos con los que después se pudo trabajar en concreto. El principal ejemplo, es el entender el registro semiótico Figural-espacial, el cual permitió hacer una búsqueda con mayor consciencia, que a su vez derivó en la ubicación del término *schematic fingering*, término que a su vez me llevó a la palabra clave *frame*.

Así pues, el uso de los registros semióticos ayudó a delimitar cada una de las necesidades del violinista acompañante, lo que a su vez permitió voltear la mirada hacia diversos pedagogos y propuestas, tanto con enfoque tradicional como contemporáneo, los cuales proponen estrategias que muchas veces son utilizadas sin la consciencia de lo que se está trabajando puntualmente, y por otro lado muchos alumnos y maestros desconocen, o bien no le dan la debida importancia.

El violín desde su concepción hasta la fecha ha ido enriqueciéndose de diversas técnicas que lo han dotado de versatilidad; sin embargo, su capacidad como instrumento

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

rítmico y de acompañamiento ha sido apenas explotada, siendo desde mediados del siglo XX que algunos violinistas comenzaron a desarrollar técnicas que permitieron usar el violín en el acto de acompañar.

Encontrar un punto de convergencia entre improvisación y acompañamiento, que no involucrara desarrollar la improvisación melódica, sino que, se entendiera el acompañamiento como una improvisación per se, fue un elemento de vital importancia que involucró entender desde muchas perspectivas la improvisación, hecho que además tiene que ver con el término *schematic fingering* y la transposición. La perspectiva de la improvisación como toma de decisiones fue fundamental en la comprensión del acompañamiento, entendida desde el hecho que no es crear de cero, sino que, es desarrollar habilidades a las que el instrumentista puede recurrir en cualquier momento, haciendo evidente su conocimiento sobre estilo, desplegando su destreza técnica. Todos estos elementos deben ponerse en juego interactuando con la base rítmica, fungiendo como base para el improvisador.

Por otro lado, el taller resultó ser una herramienta de una utilidad invaluable, ya que arrojó resultados que no se habían contemplado. Además, permitió ver una perspectiva real de los alumnos y el tallerista dentro de contextos jazzísticos. A su vez, permitió ver posibles cambios para futuros talleres.

Para ser un buen acompañante, el instrumentista debe conocer diversos recursos los cuales pueda utilizar durante el acompañamiento, por lo que tiene que prestar atención a diversos elementos estilísticos y técnicos para el mejor desempeño dentro de la base rítmica de un ensamble.

El uso de los registros semióticos que propone Carbajal-Vaca (2014), fue de gran ayuda para delimitar cada una de las necesidades del violinista acompañante, lo que a su vez permitió voltear la mirada hacia diversos pedagogos y propuestas, tanto con enfoque tradicional como contemporáneo, los cuales proponen estrategias que muchas veces son utilizadas sin la consciencia de lo que se está trabajando puntualmente, y por otro lado muchos alumnos y maestros desconocen, o bien no le dan la debida importancia.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Todo lo anteriormente mencionado ayudó a definir el perfil del alumno con intención de iniciarse en el arte de acompañar, por lo que se llegó a la conclusión de que muchas de las habilidades tradicionales no se pueden hacer a un lado. El instrumentista debe contar con una trayectoria que le permita tener un dominio pleno del arco y soltura de la mano izquierda.

Lo expuesto en este trabajo se puso en marcha en el taller, lo que permitió observar en contextos reales a violinistas resolviendo posibles problemáticas a las que se enfrentarían como acompañantes.

Uno de los resultados contundentes del taller demuestra que el violinista puede pensar efectivamente en formas y estructuras, lo que ayuda a agilizar el pensamiento de los acordes, evitando el pensamiento armónico de forma melódica, como el arpeggio. Los alumnos lograron resolver muchos problemas de digitación, así como de afinación siguiendo formas previamente aprendidas, así como la comprensión del diapasón a partir de la quinta. Esta perspectiva se adhiere a su vez a la perspectiva de improvisación de imitación y transposición.

La improvisación dentro del taller jugó un papel importante, ya que, por un lado, al no ser un taller propiamente de improvisación melódica, se buscaba que no ocupara mucho tiempo el hecho de tener que aprender escalas, por lo que se recurrió al uso de formas, hecho que reafirmó la utilidad a muchos niveles de esta forma de pensar el diapasón. Además, una habilidad a desarrollar en el acto de acompañar es poder hacer la transición entre solista y acompañante de manera sutil. No obstante, el elemento de la improvisación dentro del acompañamiento no se pudo trabajar a fondo, ya que los alumnos no lograron interiorizar todos los elementos a un nivel técnico y estilístico que les permitiera maniobrar a voluntad dentro del acompañamiento.

La aplicación de nuevas técnicas como el *chop*, el *ghosting*, y *muting*, resultaron de mucho interés, pero se hizo evidente la formación tradicional que tenían por lo que les fue difícil en un inicio ejecutar estas técnicas; sin embargo, la audición, imitación y repetición fueron de gran ayuda, así como la perspectiva del arco 3D, que ayuda a la comprensión del movimiento vertical contra el horizontal, así como la subdivisión constante del *beat*.

El conocimiento de estructuras formales, así como de estilo, a un nivel básico no representó gran problema. Se notó que la asimilación era rápida y fluida, no obstante, el desarrollo y estudio de variantes más complejas dentro de los estilos y géneros estudiados, fue punto débil del taller, ya que de contar con más tiempo puede ser trabajado más a fondo.

A este punto resulta evidente, que el aprendizaje de *riffs* y estructuras previamente construidas sería una manera eficaz de desarrollar elementos en el violinista que le permitan tomar decisiones estilísticas al momento de acompañar. Por ejemplo, el estudio de elementos *cliché* dentro de los estilos, como Figuras de *turn around* y finales, así como *vamps* y líneas melódicas replicadas a lo largo de la vuelta, elementos típicos del blues, o bien pasos cromáticos descendentes en una progresión de *samba*. Todo lo descrito en este párrafo resulta importante estudiarlo con calma por lo que es necesario el estudio en casa y contar con mucho tiempo para madurar la asimilación de los elementos estilísticos.

Hubo elementos que no se lograron integrar en el taller por la falta de tiempo, como el pizzicato de mano izquierda, por consiguiente, piezas que se habían considerado para trabajar esta técnica no se incluyeron en el repertorio. Cabe considerar que esta técnica permite ser muy preciso en cuanto al ritmo, tanto en compases regulares e irregulares, por lo que sería un elemento importante para integrar en un taller más extenso.

Otra técnica derivada del pizzicato que faltó introducir en el taller fue el punzar las cuerdas con los dedos, usando un dedo por cuerda, parecido a como lo harían los guitarristas cuando ejecutan un arpeggio o acorde cuando no se quiere usar rasgueo en todas las cuerdas.

Dentro del orden que siguió de las sesiones, respecto al uso de las técnicas, se escogió comenzar con el pizzicato y *quasi chitarra*, ya que se consideró lo más fácil de acceder respecto al ataque de más de dos cuerdas; sin embargo, se observó que el *chop* y el *ghosting*, pudieron ser introducidos desde el principio, haciendo énfasis en que son técnicas complementarias, y que además ayudan a comprender la subdivisión de los ritmos, e incluso se puede alterar con la técnica *quasi chitarra*, con la finalidad de entender el movimiento continuo de la mano. Dicha variación del taller resulta opcional, pero es un área de oportunidad para futuros estudios respecto a la asimilación de nuevas técnicas, así como para captar el interés de los participantes.

Respecto a los elementos tecnológicos que son de utilidad para acompañar con violín, dentro del taller se usaron constantemente pastilla, procesador de efectos y amplificador. Se tenía planeada una sesión exclusivamente para el estudio y experimentación de estas tecnologías, pero no fue posible. Esta área resultaría interesante explorar más a fondo, en conjunto con el uso de *software* y las técnicas extendidas usadas para el acompañamiento.

Cabe destacar, que la cantidad de géneros y estilos con los que se puede trabajar el acompañamiento en el violín son demasiados por lo que es imposible tratar en un solo taller, no obstante, se pudo replicar este taller con otros agregando estilos si se cambian los aquí propuestos por otros de interés del tallerista o bien de las personas que estén interesados en participar, siempre y cuando se tenga claro qué papel va a jugar el violín dentro de la base rítmica. Así pues, resultará de interés experimentar con las diferentes técnicas propuestas, los ritmos y estilos.

Algunos de los estilos o géneros que no se incluyeron en el taller ni en la guía, y que son usados dentro de esta perspectiva son los siguientes: el son cubano, ritmos venezolanos como el joropo, tangos, flamenco, reggae, salsa y bolero entre otros.

Es importante señalar que un elemento que considero puede cambiar en el taller, es comenzar primero con la perspectiva del arco 3D y *strum Bowing*, así como la introducción del *chop*, con la finalidad de captar la atención de los alumnos, además de que permite desarrollar más rápido la noción de acompañamiento rítmico, y puede integrarse la noción de *pizz quasi chitarra*. Una vez asimilado se puede comenzar con el orden propuesto en este documento adaptando cada una de las técnicas según el género o estilo a trabajar. Evidentemente, todo ejecutado con armonías simples en un inicio. Por el contrario, la propuesta tal como es expuesta en este trabajo, permite asimilar diferentes aspectos de manera progresiva y gradual, incluyendo técnica, estilo y armonía.

La Estancia que se realizó en la Universidad Federal de Rio Grande del Sur en la ciudad de Porto Alegre, Brasil, ayudó a fortalecer aspectos en los que no se logró profundizar en el taller como los ritmos latinos y/o brasileños, ya que se estudió el *ghosting* como una posibilidad técnica dentro del bossa nova, se estudiaron algunos ritmos y se ejecutaron con *chop*. Sin embargo, no se trabajaron diferentes estilos, sus ritmos, ni en la función que podría

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

tener el violín dentro de la música brasileña, así como la imitación de algunos instrumentos de percusión. En particular se hizo más cercano al tratamiento que tienen estos estilos en la guitarra.

Así pues, la estancia profesional permitió explorar la técnica de *ghosting*, hecho muy enriquecedor en cuanto a acompañamiento se refiere, ya que entender las variaciones rítmicas y las síncopas sin perder el ritmo y con tiempo estable, a la vez que permite mantener en su lugar las armonías y los cambios armónicos, por lo que las anticipaciones que suele representar un reto resultan más claros a la hora de ejecutarlos.

Respecto al *chop*, ha sido la técnica en la cual me había enfocado más, debido a que la bibliografía y videografía, consultados se centran mucho en esta técnica. Sin embargo, las aproximaciones que tuve con los dos violinistas interesados en el acompañamiento con violín no mostraron inquietud genuina en explotar esta técnica, a pesar de que suelen usarla como un efecto dentro de sus arreglos y composiciones, por lo que recurren a técnicas tradicionales para acompañar, hecho que me permitió ver otro panorama, porque finalmente, lo que se busca es ser efectivo a la hora de acompañar.

Respecto al párrafo anterior, una posibilidad de lograr diferentes colores, texturas y matices es el hecho de utilizar mezcladas las técnicas antes mencionadas. Sin embargo, se debe tener muy claro que es lo que se busca conseguir con cada una de ellas, ya sea efectos percusivos, agilidad rítmica, mejor reflejo de la armonía, etc.

En particular el estar en contacto con instrumentos de percusión y clases en donde se explicaron por separado, me dio la posibilidad de entender mejor la samba y los ritmos brasileiros, ya que fue más fácil desmenuzar la base rítmica y así evitar confusiones con la cantidad de instrumentos tocando a la vez. También ayudó el hecho de asistir a conciertos y presentaciones de diferentes agrupaciones y estilos dentro del jazz y la samba, en donde pude apreciar en contextos reales todo lo aprendido.

Referencias

- Abell, U. (1983). *Jazz Violin Studies*. Pacific, MO: Mel Bay.
- Anger, D. (2007). Darol Anger's Infamous "Chop". Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=8Lud1IMpJm4&index=3&list=PLZroDtUDTMpqUZ8ypTQWUEuHINWzJCgqf>
- Berkowitz, A. (2010). *The Improvising Mind: Cognition and Creativity in the Musical Moment*. Great Britain: OUP Oxford.
- Bolão, O. (2003). *Batuque É Um Privilégio*. Rio Grande, RJ - Brasil: Irmãos Vitale.
- Bortolotti, E. (2020). ¿Cómo tocar chops en el violin? (Parte 1 - La Historia) *Aprende a acompañar con tu instrumento*. México. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=WK6XA7qL9As&t=1s>
- Campayo-Muñoz, E., & Cabedo-Mas, A. (2018). Investigación-acción como recurso para la innovación y mejora de la práctica educativa en conservatorios: Una experiencia en las enseñanzas elementales de música en España. *Psychology, Society, & Education*, 10(1), 15–36. <https://doi.org/10.25115/psye.v10i1.1767>
- Capistrán, R. (2016) Notas ajenas al acorde e improvisación tonal al teclado: uniendo la teoría con la práctica. En *Educación musical universitaria: Filosofía y estrategias curriculares*. Aguascalientes, Ags: Editorial UAA.
- Carbajal-Vaca, I. S. (2014). *Acercamiento semiótico y epistemológico al aprendizaje de la música*. Universidad de Guadalajara. Recuperado de <http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/cgraduados/pdf/2012/acercamiento2012.pdf>
- Carbajal-Vaca, I. S. (2018). Estrategias de signifiación: Hacia una noesis musical compleja. En Correa-Ortega, J.P., Capistran-Gracia, R.W., Carbajal-Vaca, I. S y Moreno-Martínez, R.R. *Cuatro perspectivas del aprendizaje y la práctica musical a nivel superior*. Aguascalientes: UAA.
- Chediak, A. (2016). *Songbook choro*. São Paulo- Brasil: Irmãos Vitale.
- Cheng, M. (2017). *Improvisation in the Strings Classroom: compositions and arrangements for teaching creative music making* (tesis de maestría). York University, Toronto, Ontario.
- Cortés Peyrón, L. (2019). *Diferencias en la habilidad para la imitación directa y la transposición entre contrabajistas con dos perfiles formativos distintos. Una mirada a la improvisación y sus implicaciones en las formación de músicos profesionales* (Tesis de maestría). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.
- Cripps, C. (1999). *La música popular en el siglo XX*. Madrid, España: Ediciones AKAL.
- Delannoy, L. (2012). *¡Caliente!: Una historia del jazz latino*. México, DF: Fondo de Cultura Económica.
- Deninson, J. (2012). *Pluggin in*. Pacific, MD: Mel Bay.

- Driessen, C. (2011). *Casey Driessen Fiddling & Singing on a Gondola*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=aeOrHWYbVLg>
- Driessen, C. (2019). The Chop Notation Glossary—Explained & Demonstrated by Casey Driessen. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=3sqjFsi61Y8>
- Driessen, C. (2019). The Chop Notation Project. Recuperado de <https://www.caseydriessen.com/chop-notation-project>
- Dunscomb, J. R., y Hill, W. (2002). *Jazz Pedagogy: The Jazz Educator's Handbook and Resource Guide*. New York: Alfred Music Publishing.
- Faria, N., Korman, C. (2001). *Inside the Brazilian rhythm section: For guitar, piano, bass, and drums*. Petaluma, CA: Sher Music.
- Galamian, I., y Thomas, S. (2013). *Principles of violin playing and teaching*. Mineola, New York: Dover Publications, Inc.
- Gerle, R. (1983). *The art of practicing the violin: With useful hints for all string players*. London: Stainer & Bell.
- Glaser, M., y Grappelli, S. (1981). *Jazz Violin*. Oak Publications.
- Goetz, J. P., y LeCompte, M. D. (1988). *Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa*. Madrid: Ediciones Morata.
- Goodrick, M., y Haupers, M. (2003). *Mr. Goodchord's almanac of guitar voice-leading: For the year 2001 and beyond*. Volume I. Cambridge, Mass.: Liquid Harmony Books.
- Hardie, D. (2013). *Jazz Historiography: The Story of Jazz History Writing*. Bloomington, IN: iUniverse LLC.
- Hernandez, S. (2013). *Teaching Turtle Island Quartet Music: Selected String Orchestra Pieces for High School and College Musicians* (Tesis de doctorado). Florida State University College of Music, Tallahassee, Florida.
- Howes, C. (2015a). Extended Rhythmic Techniques for Violin & Cello. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=tMbEypondZk&t=164s>
- Howes, C. (2015b, septiembre 9). Beyond “the chop”- an approach to extended rhythmic techniques. Recuperado el 22 de febrero de 2020, de Violinist.com website: <https://www.violinist.com/blog/christianhowes/20159/17019/>
- Howes, C. (2016). “The Chop”- an easy approach w/ violinist Christian Howes. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=2PwINx-XwiU>
- Howes, C. (2018a). About Christian Howes: Violinist / Educator / Producer / Composer. Recuperado el 20 de febrero de 2020, de Christian Howes website: <https://christianhowes.com/>
- Howes, C. (2018b). Bossa / Samba Violin Solo Improvisation: Tristeza. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=NKFCRTbe97Y&list=RD_diiFLEB180&index=2
- Howes, C. (2018c). How to Play Bossa & Samba on Violin- Solo Improvisation: Tristeza (take 2). Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=_diiFLEB180

- Howes, C. (2018d). How to Play Bossa/ Samba on Violin or Cello. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?time_continue=7&v=xyAC8UtxdtY&feature=emb_title
- Kjelland, J. (2003). *Orchestral Bowing: Style and Function*. Van Nuys, Calif.: Alfred Music.
- Koichi, O. (2010). *Jazz Standard Bible*. Japón: Rittor Music.
- Komara, E., y Lee, P. (2004). *The Blues Encyclopedia*. New York, NY: Routledge.
- Leavitt, W. (1999). *A modern method for guitar: Volumes 1, 2, 3 complete*. Boston, MA; Milwaukee, Wis.: Berklee Press: Distributed by Hal Leonard Corp.
- Lieberman, J. L. (1997). *Improvising violin*. New York, NY: Huiksi Music.
- Lieberman, J. L. (2001). *The contemporary violinist*. New York, NY: Hal Leonard.
- Lockwood, D., y Darizcuren, F. (1998). *Cordes y Âme: Méthode d'improvisation et de violon jazz*. Paris: Éditions Salabert.
- Marohnic, C. (1992). *How to Create Jazz Chord Progressions*. Miami, Florida: Alfred Music.
- Muñoz, J. L. Z. (2009). *Didáctica de la música en la educación secundaria: Competencias docentes y aprendizaje*. Barcelona: Graó.
- Nicholas, A. (2016). *The History of Jazz and the Jazz Musicians*. USA: Lulu.com.
- O melhor do choro brasileiro. (1997). São Paulo, Brasil: Irmãos Vitale.
- O'Connor, M. (2012). *O'Connor Violin Method*. New York: Mark O'Connor Musik International.
- O'Connor, M. (2018). Maggie O'Connor Violin / Fiddle "Chopping" Instruction Video. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=41ZGFuUMn7g&list=PLuJ188cRKt3MNvV3ZaKefzmVIT9X-nX1D&index=20&t=0s>
- Page, C. (1980). *French lute tablature in the 14th century?* <https://doi.org/10.1093/earlyj/8.4.488>
- Plamenac, D. (1941). An Unknown Violin Tablature of the Early 17th Century. *Papers of the American Musicological Society*, 144-157. Recuperado el October 22, 2020, de <http://www.jstor.org/stable/43875776>
- Poutiainen, A. (2019). *Stringprovisation: A fingering Strategy for jazz violin improvisation* (segunda edición). Helsinki: Ari Poutiainen.
- Riker, W. (1994). *Mastering Blues Guitar*. Los Angeles: Alfred Publishing, Co., Inc.
- Risk, L. (2013). The Chop: The Diffusion of an Instrumental Technique across North Atlantic Fiddling Traditions. *Ethnomusicology*, 57(3), 428-454. <https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.57.3.0428>
- Sembos, E. C. (2007). *Chord Symbols in Jazz and Popular Music*. Morrisville, NC: Lulu Press, Inc.
- Silverman, T. (2010). Daily Diablogue: Mark o'conner camp/the chop. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=R6CPH3jsf0g>
- Silverman, T. (2018). *The Strum Bowing Method: How to Groove on Strings (Vols. 1- Tracy Silverman)*. Nashville, TN: Silverman Musical Enterprises.

Strange, P., & Strange, A. (2003). *The Contemporary Violin: Extended Performance Techniques*. California: University of California Press.

Suzuki violin school (Vol. 1). (2007). U.S.A: Alfred Publishing, Co., Inc.

The Pat Metheny real book—C instruments. (2017). Milwaukee, Wis.: Hal Leonard.

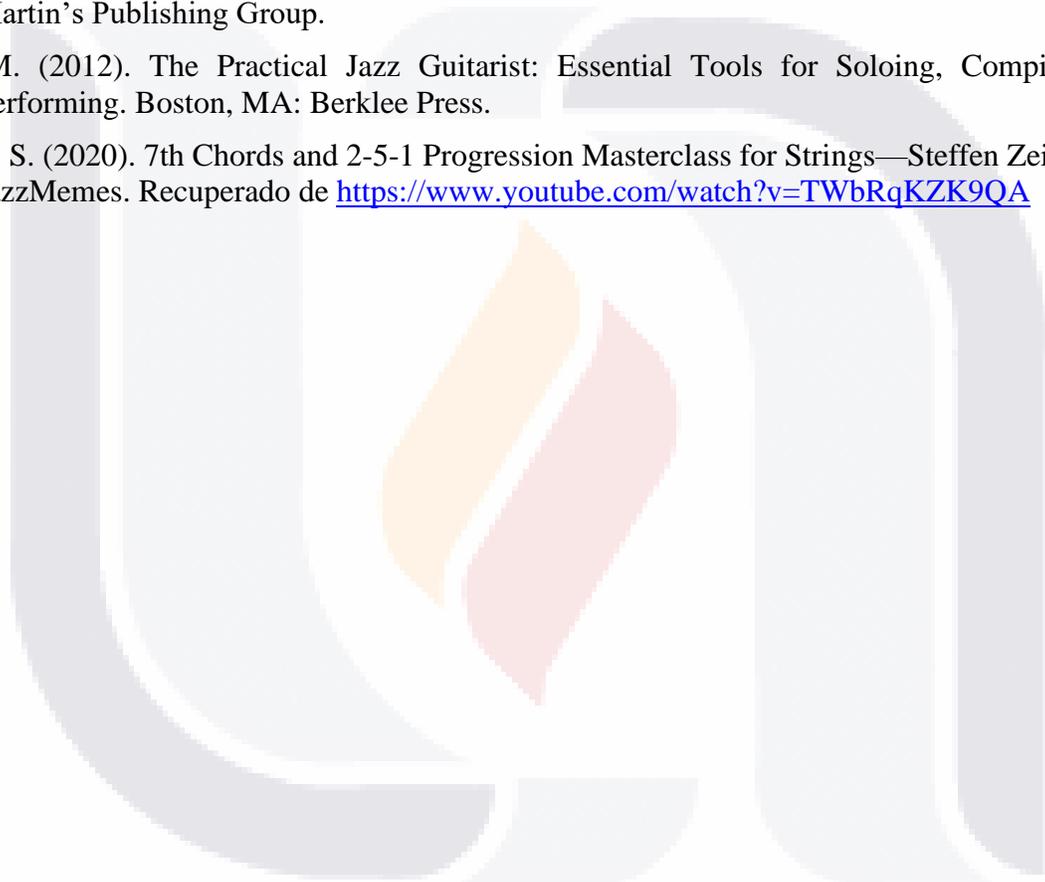
The Real book. (2004). Milwaukee, Wis.: Hal Leonard.

Venuti, J. (2005). *Joe Venuti: Never Before... Never Again*. Pacific, MD: Mel Bay Publications, Incorporated.

Vincent, R. (2014). *Funk: The Music, The People, and The Rhythm of The One*. New York, NY: St. Martin's Publishing Group.

White, M. (2012). *The Practical Jazz Guitarist: Essential Tools for Soloing, Comping and Performing*. Boston, MA: Berklee Press.

Zeichner, S. (2020). 7th Chords and 2-5-1 Progression Masterclass for Strings—Steffen Zeichner x JazzMemes. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=TWbRqKZK9QA>





Violín rítmico y de acompañamiento:

una guía didáctica para el violinista rítmico

Introducción:

La siguiente guía, es el producto final del proyecto realizado en la maestría en Arte de la Universidad Autónoma de Aguascalientes y tiene como objetivo servir de apoyo a los violinistas interesados en procesos creativos para abordar el violín como un instrumento de acompañamiento dentro de distintos géneros y estilos como podrían ser el jazz, el blues, funk, bossa nova y otros subgéneros como el *gypsy jazz*, fusión, latin, entre otros.

Para llevar a cabo la tarea de la realización de la presente guía, se estudió e integró una propuesta de aprendizaje de Carbajal Vaca (2014), a partir de la cual se modeló un proceso didáctico para el aprendizaje del violín como instrumento armónico. Su propuesta está fundamentada en la semiótica de Pierce y Duval, y sostiene que, a través de la movilización coordinada de por lo menos 8 registros semióticos se busca llegar a una noesis musical compleja que sea en sí misma una interpretación musical estético-expresiva que contenga, en el mayor grado posible las características que definen el concepto acordado como musicalidad (Carbajal-vaca, 2018). La idea principal es poner a disposición del violinista herramientas para que pueda desenvolverse de manera efectiva y ágil dentro de la base rítmica de un ensamble, haciéndolo eficaz en la ejecución de la armonía, en la lectura de *standards*⁹, generando a su vez destreza en ambas manos para desarrollarse como instrumentista rítmico.

Lo descrito en el párrafo anterior se conseguirá por medio de estrategias didácticas que ayuden al violinista a centrar su atención en aspectos particulares, que conlleven a la adquisición y el desarrollo de habilidades propias para el acompañamiento, tales como: lectura de cifrados armónicos y simbología, conocimiento armónico del diapasón no melódico (como acorde, no como arpeggio), técnicas tradicionales y extendidas tanto con

⁹ Pieza musical, que es un referente ya que es muy reconocido dentro del repertorio de jazz

pizzicato como con arco. Asimismo, se abordarán aspectos estilísticos de algunos géneros y estilos dentro del jazz y la música popular contemporánea.

Ya que la idea principal de esta guía es generar habilidades en el violinista, no se profundizará demasiado en cada uno de los elementos abordados a través del desarrollo exhaustivo de ejercicios, sino que, se hará mayor énfasis en las estrategias didácticas y cómo desarrollarlas; así pues, se incluirá también bibliografía de apoyo creada por violinistas que han desarrollado algunas de las técnicas a trabajar, con la finalidad de que el violinista fortalezca un pensamiento que le permita proponer de manera original y creativa una solución a sus necesidades como violinista rítmico.

Cómo usar esta guía

Esta guía está dividida en cuatro secciones.

La primera sección tiene como objetivo conocer la distribución armónica sobre el diapasón del violín, para después poder trabajar con las diferentes simbologías, progresiones armónicas y conducción de voces. Se trata de entender el violín como lo haría un guitarrista, por medio de figuras que pueda transportar a lo largo del diapasón, así como estrategias de transposición con la finalidad de auxiliar al violinista a agilizar este proceso y ser más eficaz a la hora de situar los dedos, con una buena afinación para conseguir de esta manera el reflejo de la cualidad armónica de cada acorde.

La segunda sección busca dar a conocer las técnicas disponibles en la mano derecha, para la producción del sonido y estrategias para desarrollarlas, así como elementos en los que el violinista debe centrar la atención para acompañar con un ritmo preciso y claro.

La tercera sección es la coordinación de las dos secciones anteriores, incluyendo elementos técnicos y estilísticos por medio de ejemplos y ejercicios.

La cuarta sección es una selección de piezas con el objetivo de ver lo estudiado en las secciones anteriores en contextos reales, y diferentes posibilidades de cómo resolver la parte armónica de las piezas.

Los ejemplos videograbados de la guía se encuentran en *youtube*, <https://www.youtube.com/playlist?list=PLthgv8-tQgP58ea7lifL-poOIZNLDG5M3>, y se encuentran numerados en el orden en el que aparecen.



Contenido

Introducción:..... 88

Capítulo 1: conoce tu diapason..... 93

Reconocimiento de intervalos en el diapason 96

Triadas 99

Acordes con séptima.....103

Acordes disminuidos y aumentados107

Tensiones 111

Acordes alterados (7 alt) 115

Capítulo 2: Dale ritmo 119

Pizzicato..... 119

Ricochet 124

Ghosting.....125

Chop..... 127

Capítulo 3: Acompañando con estilo..... 129

Blues.....130

Blues dominante130

Blues menor..... 133

Swing, shuffle 137

Funk.....138

Funk blues.....138

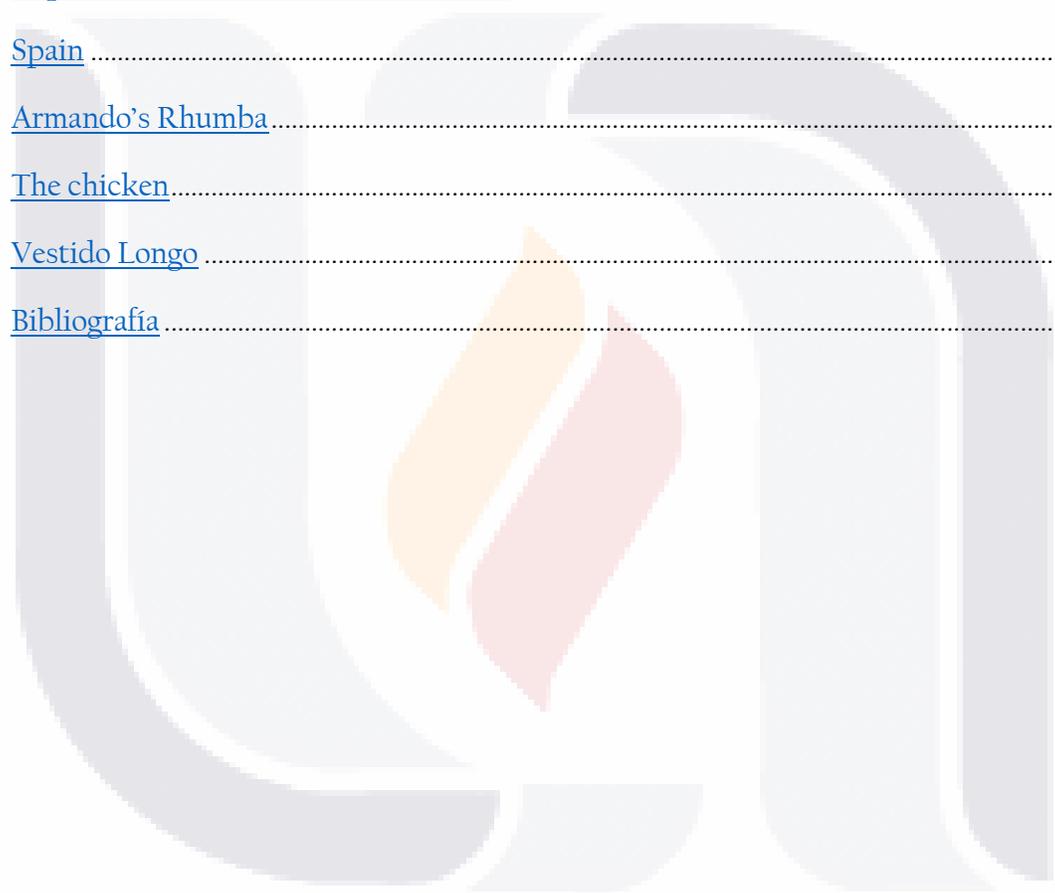
Funk y chop.....139

Bossa nova y Samba 140

Samba..... 140

Bossa nova..... 142

Jazz	142
Progresión ii V I	143
Cadena de dominantes o dominantes extendidos	143
Swing	144
Gypsy Jazz	144
Capítulo 4: Poniendo todo en contexto	146
Spain	146
Armando's Rhumba	148
The chicken	150
Vestido Longo	152
Bibliografía	155



Capítulo 1: conoce tu diapasón

El diapasón del violín es como una regla, pero la diferencia con la regla tradicional es que, en lugar de subdividir el metro en centímetros, milímetros, etc. las medidas son en tonos y semitonos siendo la más pequeña el semitono. También cabe notar que, a partir de la afinación por quintas del violín, podemos crear relaciones interválicas rápidamente, hecho que posibilita replicar formas a lo largo del diapasón.

Es importante también notar que conforme avanzamos sobre el diapasón, las distancias entre los dedos se acortan, lo que ocasiona que debamos ajustar en cada posición los dedos.

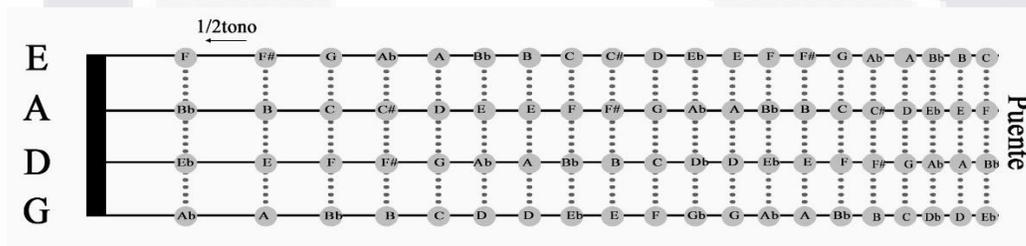


Fig.1 Distribución de notas en el diapasón

Esta guía se vale de tablaturas para ser más clara en la distribución de los tonos y semitonos, así como los intervalos armónicos dentro de los acordes, ayudando al mejor posicionamiento de los dedos y a la afinación.

Este ejemplo como los consecuentes tendrán una estructura similar, en la que las líneas punteadas representan la distribución por medios tonos y las líneas continuas representan las cuerdas en el violín y vienen acompañadas por el nombre en notación por letras, en donde la primera línea de arriba abajo es la cuerda de Mi(E), la segunda línea de arriba abajo es La (A), después Re (D), y al final y hasta abajo Sol (G).

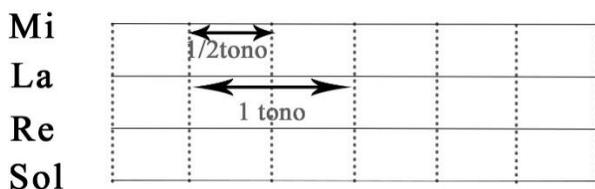


fig. 2 líneas medio tono

Los guitarristas suelen usar formas, las cuales pueden mover a lo largo del diapasón por medio del uso de cejillas o capo trastos; en el caso del violín, podemos mover las quintas sin ningún problema, ya que con un dedo podemos presionar dos cuerdas a la vez, cuestión que resultará de base para ir construyendo a partir de quintas acordes, ya que todo acorde construido a partir de terceras siempre tiene una quinta, y si seguimos con este patrón, entre la tercera y la séptima existe otra quinta. Es entonces importante entender la composición por quintas del violín, ya que por medio de estos intervalos tenemos dos notas del acorde y sólo necesitamos reconocer una nota en el caso de las triadas, o bien dos notas en caso de la séptima.

Del mismo modo a partir de las quintas podemos entender las tensiones disponibles, además de que a partir de este intervalo podemos acceder al resto de los intervalos.

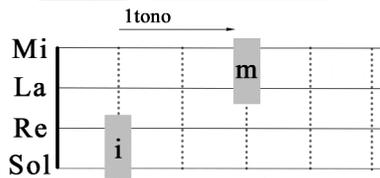


fig. 3 ejemplo de acorde mayor con séptima (Amaj7) construido a partir de quintas



fig. 4 ejemplo de posición de los dedos en el diapasón Amaj7

Como podemos apreciar en la figura 1, para fines prácticos, las referencias melódicas de medio tono, un tono y tono y medio se mantendrán, sin importar que la distancia real entre las notas sea de más de un tono y medio, por ejemplo, como se aprecia en la imagen,

tenemos el dedo índice presionando dos cuerdas y el dedo medio presionando dos cuerdas, ambos dedos separados por la distancia equivalente a un tono melódico.

Aunque el fin de esta guía didáctica es entender el diapasón para crear acordes, el conocimiento de patrones melódicos de tetracordes nos puede ser de gran ayuda para abordar los intervalos con rapidez. Para esta tarea contamos con cuatro tetracordes básicos basados en Gerle (1983):

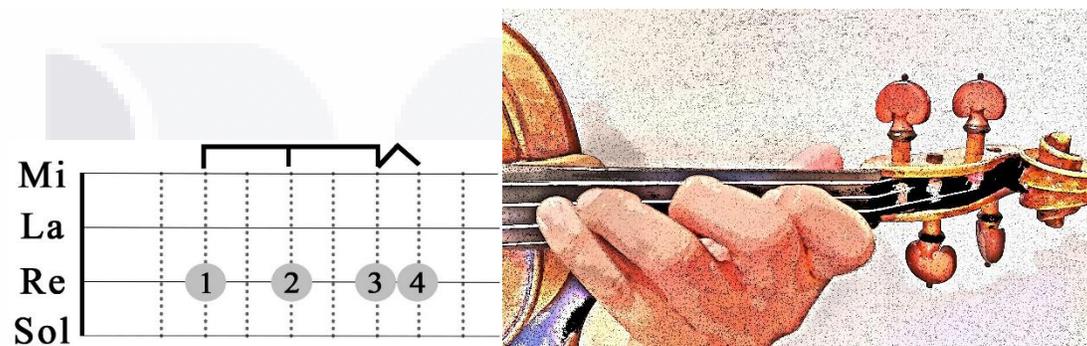


fig. 5. Distribución de tono- tono- semitono

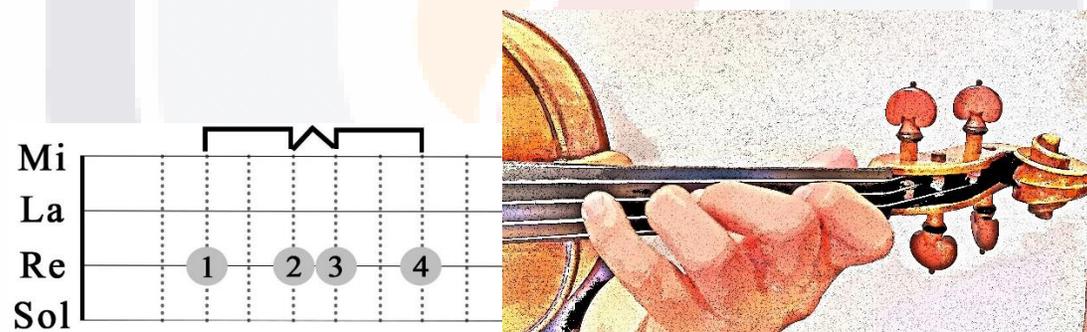


Fig. 6 Distribución tono-semitono-tono

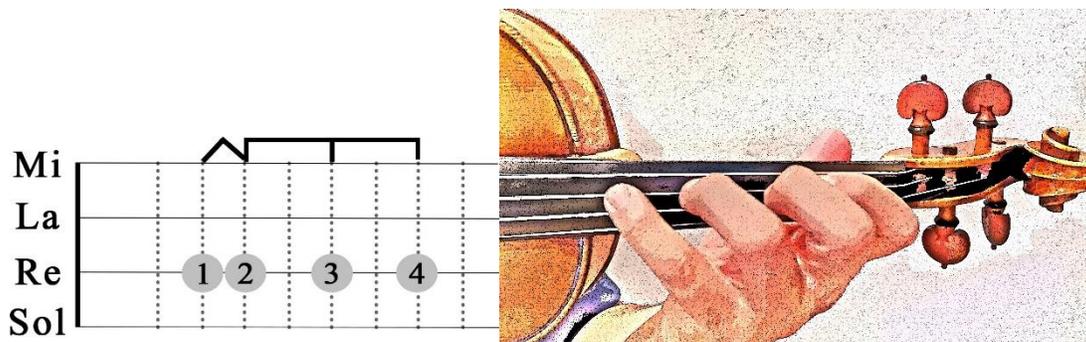


fig.7 distribución semitono-tono-tono

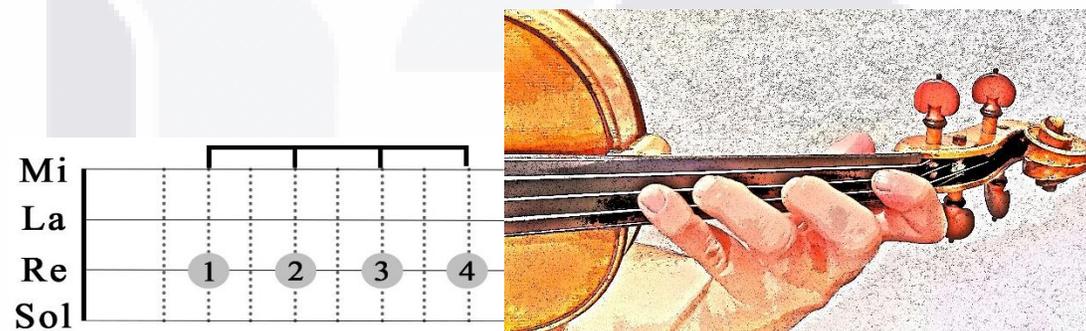


fig.8 distribución tono-tono-tono (tritono)

Es importante entender que estos patrones se encuentran “enmarcados” entre los límites del índice y el meñique, que en una misma cuerda resulta en una cuarta justa y con un salto de cuerda con la octava. El violinista con la finalidad de mejorar la afinación puede usar las figuras anteriores, dejando el dedo índice, y afinando primero los “postes” en la octava y después proceder a escuchar cada uno de los intervalos. Es imperativo, para mejorar la afinación, que el violinista reconozca los colores de los intervalos para poder ajustar cada intervalo, y así conseguir una afinación que refleje cada color interválico.

Estos patrones se pueden replicar con saltos de cuerda como es el caso de dobles cuerdas o acordes, pero hay que tener en cuenta que hay que hacer pequeños ajustes de distancia entre los dedos.

Reconocimiento de intervalos en el diapasón

La simbología utilizada será la siguiente:

T: tónica

2m: segunda menor

2: segunda

2 au: segunda aumentada

3m: tercera menor

3M: tercera mayor

4 dim: cuarta disminuida

4J: cuarta justa

4 au: cuarta aumentada

5 dim: quinta disminuida

5 o 5 J: quinta justa

5 au: quinta aumentada

6 m: sexta menor

6M: sexta mayor

7dim: séptima disminuida

7m: séptima menor

7M: séptima mayor

Respecto a los dedos serán las iniciales de los nombres de los dedos; en algunos ejemplos se usarán números.

i: índice (1)

m: medio (2)

a: anular (3)

me: meñique (4)

Si partimos desde la quinta, dejando de base la tónica, poniendo un dedo adelante tenemos la sexta y un dedo atrás la cuarta. Como se explicó anteriormente, todo dependerá de la distancia entre los dedos, ya que, si tenemos una sexta a medio tono de distancia de la quinta, será una sexta menor, si se encuentra a un tono de distancia será una sexta mayor; aplicando el mismo principio en la cuarta, medio tono atrás será una cuarta aumentada y un tono atrás será una cuarta justa, como se muestra en la siguiente imagen.

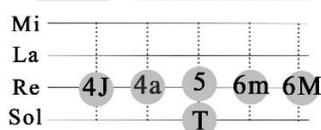


Fig. 9 distribución de intervalos en dos cuerdas a partir de la tónica

Si seguimos con esta lógica, con dedo índice en la tónica y el tercer dedo a distancia de tono y medio, tenemos la séptima menor, que encontramos en el acorde dominante y menor con séptima; con dos tonos de distancia tenemos séptima mayor. Para la séptima mayor, resulta de gran utilidad reconocer los patrones de la figura dos y cuatro, para entender la relación entre el segundo y tercer dedo que es de un tono entre los tres dedos.

Hay que tomar en cuenta, que las séptimas tanto mayor como menor las encontramos en medio tono y un tono detrás de la tónica.

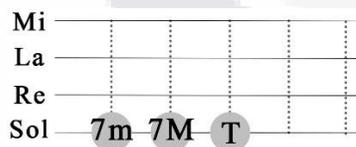


Fig. 9 séptimas mayor y menor

Con diferencia de tono y medio, pero ahora contando hacia atrás tenemos la tercera, la tónica con tercer dedo y en la siguiente cuerda con primer dedo se produce una tercera mayor; con dos tonos de distancia, tenemos la tercera menor.

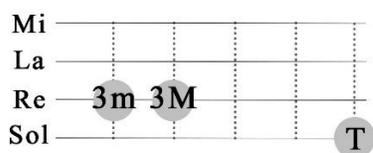


Fig.10 terceras mayor y menor

Entre el cuarto y el primer dedo tenemos las segundas mayores, basándonos en la figura de tonos completos, usando extensión de cuarto dedo podemos producir una segunda menor.

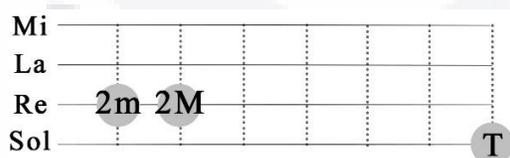


Fig. 11 segundas con en dos cuerdas

Triadas

Una vez interiorizados los conceptos anteriores, podemos generar triadas, tanto mayores como menores.

Muchas de las triadas las podemos encontrar en el repertorio tradicional. Reconocer estos acordes en el repertorio previamente trabajado, resulta de gran ayuda, ya que esas figuras las podemos utilizar en otras cuerdas y/o posiciones, con finalidad de transponerlas y así agilizar la ejecución de los acordes.

Es de gran importancia entender cómo se construyen estos acordes, ya que a partir de esta base se pueden construir el resto de los acordes, modificando los intervalos como se explicó previamente.

Tónica en el bajo

Ya sea con cuerdas al aire, con primer o segundo dedo pisamos la quinta, y en la siguiente cuerda con el siguiente dedo, a distancia de medio tono tenemos la tercera menor y a distancia de un tono la tercera mayor

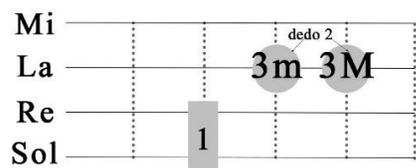


fig. 12 triadas menor y mayor con el bajo en la tónica



fig. 13 triada mayor en el diapasón



Fig. 14 triada menor en el diapasón

Tenemos una opción en la que, en la cuerda de Mi usando el siguiente dedo, podemos tener duplicada la tónica.

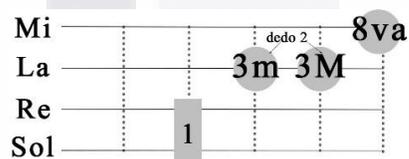


Fig. 15 triada con octava duplicada mayor y menor



Fig. 16 triada con octava duplicada

Si prescindimos de la quinta, comenzamos con el intervalo de tercera y podemos duplicar la octava digitando en la siguiente cuerda.

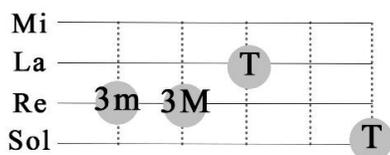


Fig.17 triada sin quinta con octava duplicada

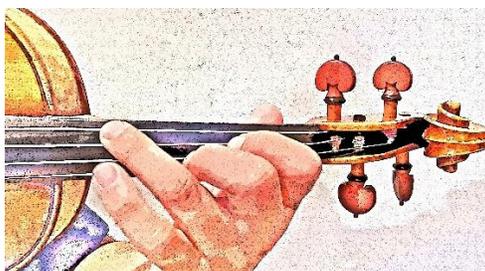


Fig.18 representación en el diapasón triada sin quinta

Con respecto a la figura anterior la quinta se encuentra en la misma cuerda, por lo que es posible intercalarla por la tercera por la quinta cambiando el índice por el anular

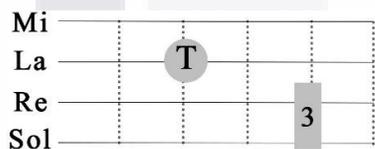


Fig.19 acorde de quinta y octava duplicada



Fig.20 representación en el diapasón quinta y octava

Tercera en el bajo

En este caso, la quinta nos queda adelante del dedo que esté presionando el bajo. La tercera mayor se ejecutará a medio tono y la tercera menor a un tono de distancia. El intervalo entre la tercera y la tónica es equivalente a una sexta, hecho que permite pensar más rápido los acordes cuando partimos de la tercera.

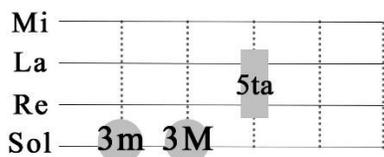


Fig. 21 triada con la tercera en el bajo (acorde comenzando con sexta)

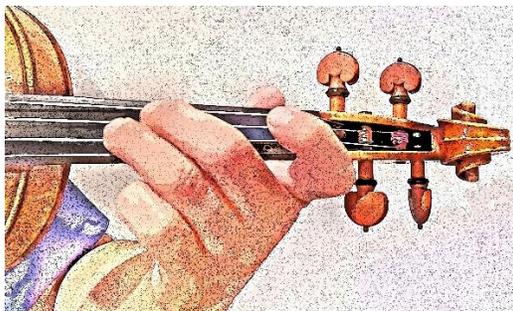


Fig. 22 triada mayor con la tercera en el bajo (acorde comenzando con sexta)



Fig. 23 triada menor con la tercera en el bajo (comenzando con sexta)

Quinta en el bajo

Este acorde resulta más sencillo entenderlo si lo vemos a partir de sextas superpuestas, lo que es el equivalente a terceras invertidas superpuestas

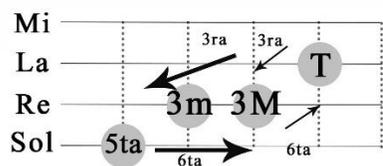


Fig. 23 triada con el bajo en la quinta (sextas superpuestas)

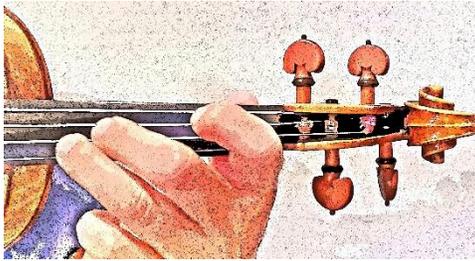


Fig. 24 triada mayor con la quinta en el bajo (sextas superpuestas)



Fig. 25 triada menor con la quinta en el bajo (sextas superpuestas)

Acordes con séptima

A partir de las figuras vistas en la sección de triadas, por medio del conocimiento de los intervalos, podemos deducir las séptimas, que en particular son acorde mayor con séptima mayor, acorde menor con séptima menor, y el acorde dominante, el cual se compone de una triada mayor y una séptima menor.

Séptima mayor (maj7, M7, CΔ7)

Esta séptima la podemos encontrar si usamos dos quintas separadas por el equivalente a un tono de distancia. Como se había mencionado en la sección de intervalos, la séptima mayor se encuentra medio tono detrás de la tónica, lo que coincide con la segunda quinta superpuesta, ya que la nota más aguda esta justo detrás de la tónica, que sería parecido al acorde de triada con octava duplicada.

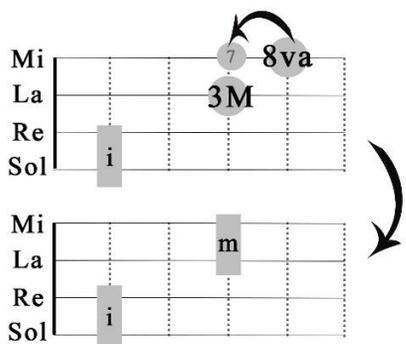


fig.26 séptima mayor con quintas superpuestas



fig.27 representación en el diapasón, acorde maj 7 con quintas superpuestas

También podemos identificar la séptima primero, y luego la tercera, la distancia entre los dedos es el equivalente a la de dos tonos de distancia melódica

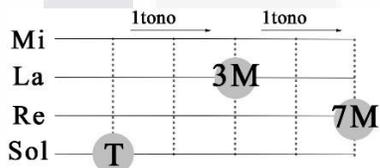


Fig. 28 acorde maj 7 sin quinta



Fig. 29 representación acorde maj 7 sin quinta

Séptima menor (min7, -7, m7)

Así como el acorde mayor, tenemos dos quintas superpuestas, pero en este caso, separados por distancia de medio tono.

Si comenzamos con la séptima, tenemos la tercera menor a un espacio de tono completo detrás.

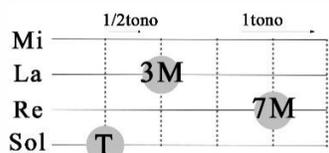


Fig.30 acorde min 7 sin quinta



Fig. 31 representación en el diapasón acorde min 7 sin quinta

Menor siete bemoles cinco (Ø, Ø7, -7^(b5))

Este acorde cuenta con una séptima menor pero su quinta es disminuida. Para identificarlo, podemos pensar que la quinta disminuida se encuentra medio tono detrás de la primera quinta por lo que tendremos que digitarla con otro dedo, y la segunda quinta queda superpuesta también. Entonces digitaríamos la tónica con segundo dedo, la quinta disminuida con primer dedo y la segunda quinta superpuesta con tercer dedo.

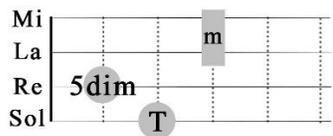
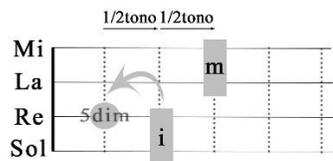


Fig. 32 acorde semidisminuido



Fig. 33 representación en el diapasón acorde semidisminuido

Debido a que el intervalo más importante es la quinta disminuida, podemos prescindir de la tercera menor.

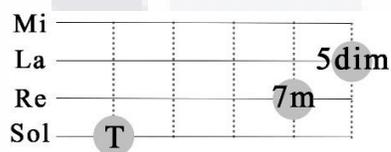


Fig. 34 acorde semidisminuido sin tercera

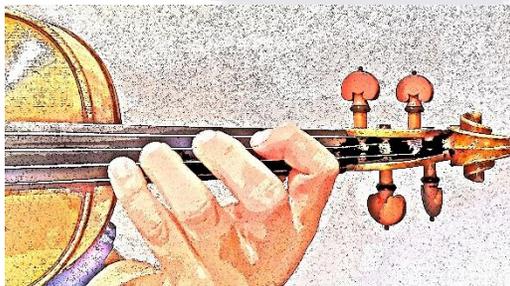


Fig. 35 representación en el diapasón acorde semidisminuido sin tercera

Séptima dominante (7)

Este acorde tiene una peculiaridad, ya que también tenemos dos quintas superpuestas, pero una de ellas es una quinta disminuida también conocida como tritono, el intervalo más importante de este acorde, que además es simétrico, por lo que desde la tercera o bien desde la séptima, el tritono siempre queda por detrás, a distancia de medio tono de la nota más grave; por tanto, podemos pensar el acorde a partir del tritono o bien como el resto de los acordes con séptima.

Como se observa en la figura 36, a partir del la tenemos la quinta digitada con el dedo índice y el tritono con el medio y anular.

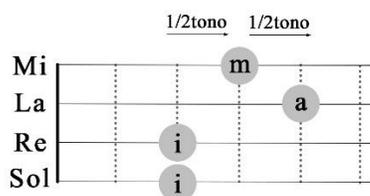


Fig. 36 acorde de La con séptima dominante



Fig. 37 representación acorde La siete con séptima dominante

Acordes disminuidos y aumentados

Estos acordes se caracterizan por ser simétricos, lo que nos facilitará identificar el acorde de manera ágil una vez que localicemos una de sus notas.

Debido a la distribución de las notas, en algunos casos las séptimas y la nota que define el acorde se encuentran en la misma cuerda, por lo que no podemos tener el acorde completo. En estos casos, una opción que ayuda a mantener el color y movimiento rítmico es tener movimiento melódico dentro del acorde.

Acorde disminuido (dim, o)

Dentro de este acorde es conveniente tener ubicadas las notas del arpeggio disminuido. Al ser un acorde simétrico, sigue un patrón que se puede identificar como una tercera menor en una misma cuerda, y pasar a la siguiente cuerda y tocar una tercera menor a una distancia de medio tono con respecto a la anterior y así sucesivamente.

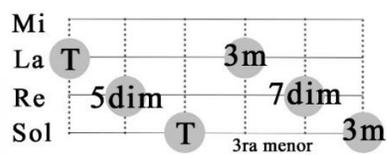


Fig. 38 distribución del arpeggio disminuido

Así, teniendo bien identificadas las notas del arpeggio, podemos digitar una nota en cada cuerda que sea parte del acorde. Primero comenzando por la quinta disminuida:

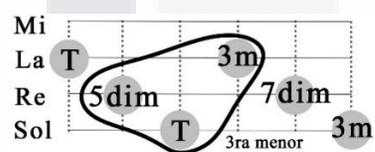


Fig. 39 acorde disminuido



Fig. 40 acorde de La disminuido

Comenzando por la séptima disminuida:

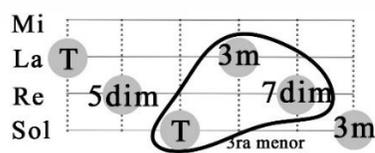


Fig. 41 acorde disminuido comenzando con la séptima



Fig. 42 representación en el diapasón del acorde disminuido comenzando con la séptima

En el siguiente ejemplo podemos tener el acorde en dos cuerdas, alternando de manera melódica entre la quinta y la 7ma

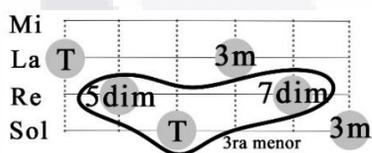


Fig. 43 movimiento entre séptima y quinta disminuida



Fig. 44 representación movimiento entre quinta disminuida y séptima

Acorde aumentado (aug, +, +7, +maj7)

El acorde aumentado es una triada mayor con la quinta aumentada, o bien puede entenderse como terceras mayores superpuestas, pero en el caso del violín resulta más sencillo pensarlo como sextas menores superpuestas.

Por otro lado, si deseamos incluir la séptima, a diferencia del acorde disminuido, no existe una séptima aumentada, ya que esta resultaría enarmónicamente en una octava, por lo que tenemos dos opciones de séptima: la séptima dominante o la séptima mayor.

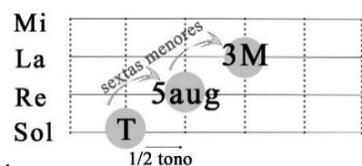


Fig. 45 acorde aumentado por sextas mayores superpuestas.



Fig.46 representación en el diapasón del acorde disminuido

Al igual que el acorde disminuido, una vez identificadas las notas del arpeggio no es posible discriminar cuales notas podemos ejecutar además de tener movimiento melódico interno.

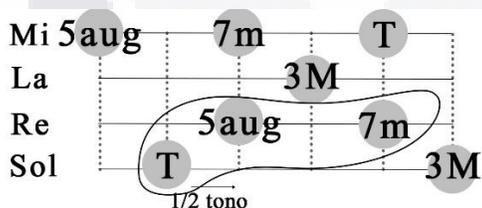


Fig.47 movimiento melódico entre quinta aumentada y séptima dominante



Fig. 48 representación en el diapasón entre quinta aumentada y séptima dominante

Comenzando con la séptima tendríamos la siguiente opción:

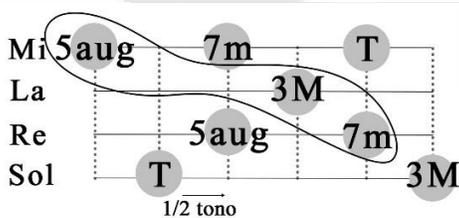


Fig. 49 acorde aumentado comenzando con la séptima dominante



Fig. 50 representación de acorde aumentado comenzando con la séptima dominante

El acorde aumentado con séptima mayor resulta fácil pensarlo como el ejemplo del acorde mayor con séptima mayor pensando en las quintas superpuestas, simplemente la primera quinta aumentada medio tono delante de la quinta justa usando el dedo medio. Algunas opciones adicionales se discutirán en la sección de acordes alterados.

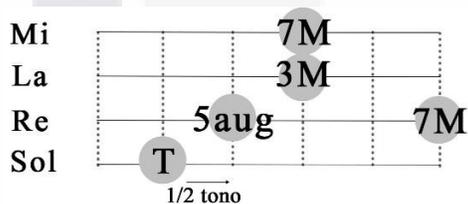


Fig. 51 acorde aumentado con séptima dominante completo



Fig. 52 representación de acorde aumentado con séptima dominante

Tensiones

Las tensiones son notas que resultan de las terceras superpuestas después de la séptima, es decir, si tenemos en un acorde de do mayor con séptima mayor, la tercera después del Si que es la séptima, sería un Re que es la novena, la tercera siguiente un Fa que es la oncena y una tercera más obtenemos la trecena que es el La.

Al tener más de cuatro notas, para digitar las tensiones, habrá que dejar fuera ciertas notas. Se podrá prescindir incluso de la octava de ser necesario.

Novenas

Las novenas dentro del violín resultan en intervalos que son difíciles de digitar. En la guitarra es posible digitar con un solo dedo de dos hasta las seis cuerdas usando la cejilla.

En el violín resulta difícil hacer una cejilla que involucre tres o cuatro cuerdas debido a la posición del instrumento; sin embargo, el ejecutante podrá tomar esta posibilidad como opción según lo cómodo que lo sienta.

Por otro lado, tenemos la opción de tocar melódicamente estas tensiones, o bien, como se menciona con anterioridad, podemos prescindir de algunas notas.

El movimiento de terceras hacia la novena lo podemos ver sobre la cuerda de La. O bien desde la cuerda de Fadesde la tónica.

Algo que podemos tener en cuenta es que la novena aumentada es enarmónicamente una tercera menor, esto resultará de utilidad para una mejor comprensión de la sección de acordes alterados.

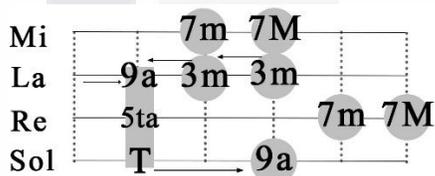


Fig. 53 distribución de novenas y terceras

La siguiente opción la podemos pensar como el acorde de quintas superpuestas comenzando desde la quinta, separada por distancia de medio tono tenemos la séptima menor y por un tono la séptima mayor.

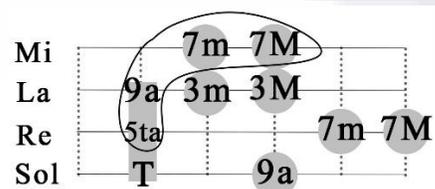


Fig. 54 acorde novena con séptima mayor y menor



Fig. 55 acorde con novena con séptima menor



Fig. 56 acorde novena con séptima mayor

El siguiente acorde comienza con la novena en el bajo, por lo que prescindiremos de la tónica.

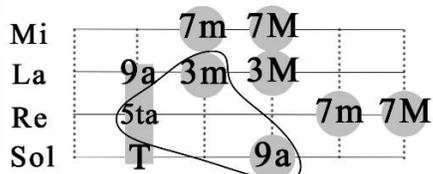


Fig. 57 acorde con novena en el bajo



Fig. 58 representación de acorde con novena en el bajo

Comenzando desde la séptima mayor tenemos el siguiente acorde, en este caso también prescindiremos de la tónica. Nótese que la figura resultante es la misma que un acorde mayor con tercera en el bajo.

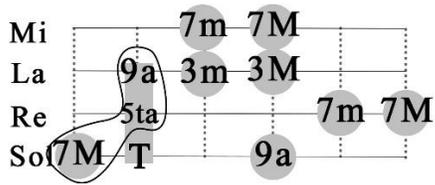


Fig. 59 acorde de novena con séptima en el bajo



Fig. 60 representación acorde de novena con séptima en el bajo

Cuartas y oncenas (sus4, 11)

Las cuartas suelen ser usadas en acordes con suspensión de cuarta, y a continuación se presentan algunas opciones.

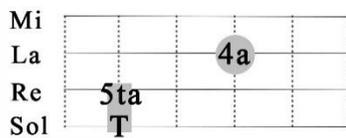


Fig. 61 acorde sus4



Fig. 62 representación en diapasón acorde sus 4

Si queremos introducir una séptima nos resulta el siguiente acorde:

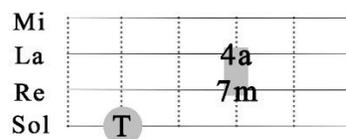


Fig. 63 acorde sus 4 con séptima dominante



Fig. 64 representación acorde sus 4 con séptima dominante

Acordes alterados (7 alt)

Los acordes alterados, son acordes a los cuales se les modifica alguna nota, con la finalidad de obtener intervalos aumentados o disminuidos, ya sea dentro de la triada, o bien de sus tensiones, puede ser quinta aumentada o disminuida, novena bemol o aumentada, oncena aumentada y trecena bemol. La manera más sencilla de abordar estos acordes es entender la naturaleza del acorde a trabajar, y después ubicar las notas que pueden ser substituidas o alteradas, y proceder al pensamiento interválico como se muestra en la sección de “conoce tu diapason”.

Dentro de las escalas que se suelen usar para evidenciar las tensiones alteradas, la escala menor melódica desde su séptimo grado es la que contiene todas las alteraciones posibles, además de que, al armonizar la escala menor melódica encontramos varios acordes con tensiones alteradas, como es el caso del cuarto grado que es un acorde con séptima y oncena aumentada, y el tercer grado un acorde dominante con séptima mayor.

Podemos entender la escala alterada como un tetracorde de la escala disminuida, y otro tetracorde de la escala de tonos completos.

Tetracorde medio tono-tono

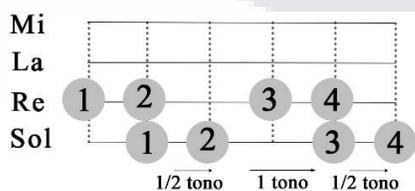


Fig. 65 tono semitono (escala disminuída)

Tetracorde tonos completos:

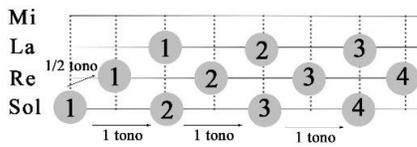


Fig. 66. tonos completos

Tetracorde medio tono-tono y tonos y tonos completos:

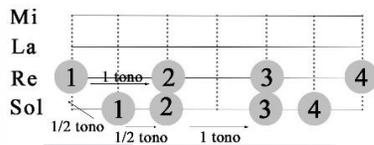


Fig. 67 medio tono-tono y tonos completos (escala alterada)

Los acordes alterados suelen ser acordes de séptima dominante con el resto de las notas alteradas, por lo que se puede pensar en el tritono, y el resto de las notas pueden ser las alteraciones.

En el siguiente ejemplo, tenemos la novena aumentada y después el tritono, en que la novena y la séptima son al mismo tiempo una quinta:

La novena menor con el tritono:

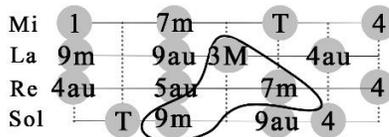


Fig. 68 novena alterada en el bajo



Fig.69 representación novena alterada en el bajo

En el siguiente ejemplo tenemos dos tensiones y la tónica

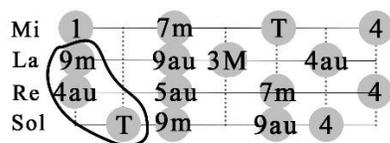


Fig. 70 cuarta aumentada y novena menor



Fig. 71 representación de acorde alterado con cuarta aumentada y novena menor

Novena y quinta aumentada con la tercera

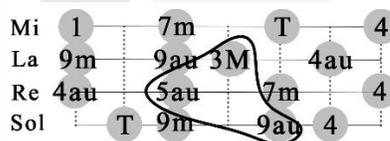


Fig. 72 novena aumentada y quinta aumentada



Fig. 73 representación de novena y quinta aumentada

Novena menor tónica y quinta aumentada

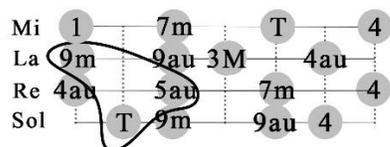


Fig. 74 novena menor y quinta aumentada

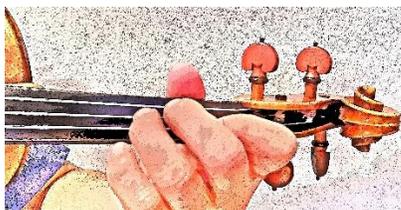


Fig. 75 representación de novena menor quinta aumentada

Los acordes que se trataron deberán usarse según el contexto y sólo si reflejan la calidad del acorde.



Capítulo 2: Dale ritmo

El ritmo es el elemento más importante en el jazz, así como en los géneros afines. Además, es el elemento que define gran parte del género o estilo a ejecutar.

Dentro de las técnicas de violín, existen varias posibilidades que nos permiten convertirnos en instrumentistas rítmicos muy precisos. Para esta tarea nos podemos valer de técnicas tradicionales como el pizzicato o bien de las técnicas extendidas como el chop, técnica que va creciendo en popularidad entre los violinistas.

Pizzicato

El pizzicato es una técnica bastante utilizada dentro de la tradición violinística. Esta técnica nos permite ejecutar desde una cuerda hasta las cuatro de una sola vez, lo que permite ejecutar notas simples hasta acordes completos.

Existen varias modalidades de pizzicato que podemos utilizar para el acompañamiento. La forma tradicional, en la que se posiciona el violín sobre el hombro. En lo particular, esta forma de pizzicato nos permite pasar del acompañamiento a la ejecución de la melodía con movimientos menos bruscos.

Para esta modalidad de pizzicato conviene ejecutarla con el dedo índice de la mano derecha.

Otro elemento que resulta de utilidad es que, podemos ejecutar los ataques los hacia abajo y de regreso podemos ejecutar los contratiempos, una forma muy guitarrística de ver el pizzicato, ya que es más parecido al rasgueo en la guitarra. Uno de los términos usados en inglés es el “*strumming*” (Silverman, 2018).



Fig. 76 pizzicato tradicional (con violín al hombro)

Una forma de abordar el rasgueo, es por medio de la técnica *quasi chitarra*, que consiste en sujetar el violín como una guitarra, ya sea en las piernas o bien sosteniéndolo bajo el brazo derecho, Uno de los términos usados en inglés es el “*strumming*” (Silverman, 2018). La ejecución puede ser con el pulgar, lo que da un sonido más suave y “redondo”, o bien con el índice procurando punzar las cuerdas con la parte más amplia de la uña y no solo con la punta. Podemos complementar este movimiento usando el pulgar cuando regresamos la mano en el contratiempo, en el movimiento hacia arriba.



Fig. 77 pizzicato quasi chitarra movimento de mano



Fig. 78 pizzicato quasi chitarra posición con dedos con arpeggio



video 1: rasgueo con índice y pulgar. <https://youtu.be/57KvGODr-XI>

Otros dedos pueden ser utilizados con la finalidad de hacer diferentes tipos de rasgueos y ritmos.



video 2 rasgueo varios dedos. <https://youtu.be/JZMhpLt7IEs>

El rasgueo, además de ser por sí mismo un recurso para acompañar en el violín, es un recurso de gran utilidad para entender los ritmos a ejecutar, para después trasladar esos ritmos a otras técnicas, ya que nos permite entender cuando se ataca un tiempo fuerte o un contratiempo. Esto se logra manteniendo el movimiento arriba y abajo, atacando los tiempos o contra tiempos del ritmo y esquivando las cuerdas cuando no existe ataque.



video 3 rasgueo esquivando ataques. <https://youtu.be/9IUJG84Xr4U>

Algo que resulta de gran utilidad es cantar el ritmo, usando las direcciones de las palabras. Usar las palabras en inglés *up* y *down*, resultan de gran utilidad por ser monosílabos. Esta es una técnica que recomienda Tracy Silverman (2018), que complementa señalando que si lo puedes cantar lo puedes tocar. En las técnicas consecuentes se retomará esta perspectiva, pero de los diferentes aspectos técnicos.



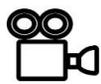
video 4 dilo y hazlo. <https://youtu.be/GdNE9mos46k>

Para comenzar a introducir acordes, podemos usar una vuelta simple de blues, la cual consta de tres acordes con séptima dominante que son los grados I, IV, V. la idea es acompañar en valores de cuartos cada acorde. En la sección de blues se profundiza más sobre este género.



video 5 blues acompañado por cuartos. https://youtu.be/zF_rZQzrrqM

Una vez que el violinista logre ejecutar cada uno de los acordes y cambios entre ellos manteniendo el ritmo, se puede ejecutar con *shuffle*, que consiste en agregar un contratiempo, que sería el equivalente a una negra de tresillo, seguido de un octavo de tresillo

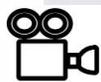


video 6 shuffle. <https://youtu.be/i-kOA8L96Ys>



video 7 blues acompañado con shuffle. <https://youtu.be/L2hCCYq4-64>

Ya que resulte fácil la ejecución de la vuelta de blues con ritmo en shuffle, se pueden introducir ritmos más “cuadrados”, como introducción al funk blues. Se pueden usar variaciones en ritmos de octavos y negras, o bien de dieciseisavos.



video 8 funk rasgueo. <https://youtu.be/CyJlk5gCyT4>

Pizzicato con mano izquierda

El pizzicato con la mano izquierda es una técnica la cual punza las cuerdas con algún dedo que se encuentre libre alternando entre ataques de arco o pizz con mano derecha. Es una técnica muy útil cuando de hacer ritmos ágiles se trata.

Esta técnica se suele notar con un signo de “+”, para las notas que tienen que ser ejecutadas con la mano izquierda.

Un ejercicio de gran utilidad en el uso de pizzicato es el ritmo del *ostinato* del *standard take five*. Este motivo se encuentra construido sobre un compás de 5/8, en la que los primeros tres octavos se encuentran sincopados.

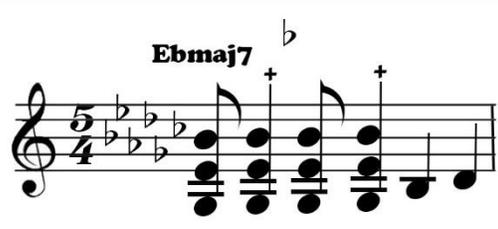


Fig. 79 célula rítmica Take Five para acompañamiento con pizzicato de mano izquierda

Usando pizz de mano izquierda, tocaríamos alternando entre arco y mano izquierda los primeros cuatro ataques, y los últimos dos ataques con arco.



video 9 ejemplo Take Five con pizzicato de mano izquierda. <https://youtu.be/cVRUIINFZ1s>

Esta técnica también se puede utilizar usando *chop*, todo dependerá de la necesidad de la pieza y de la creatividad del violinista para sacar el mayor provecho a esta técnica.

Ricochet

También conocida como *saltato*. Al igual que el pizzicato, es una técnica explotada desde el romanticismo, en la cual se ejecutan ritmos rápidos en una melodía, dejando rebotar el arco un número específico de veces en una misma dirección, puede ser hacia arriba o abajo; un ejemplo muy popular es el tema de la obertura de Guillermo Tell de Rosini (Kjelland, 2003).

Esta técnica se consigue posicionando el arco estratégicamente, y así, con el movimiento natural de *detaché*, logramos mantener estos saltos controlándolos con la mano. El sonido resultante es un intermedio entre *stacatto* y *pizzicato* parecido al del pizzicato, pero con un poco más de volumen, y con ciertas intensidades, podemos obtener un sonido percusivo, más parecido al del *chop*.

La ventaja de esta técnica es que, con muy poco esfuerzo podemos mantener ritmos por tiempos prolongados.

La idea principal es lograr el movimiento arriba y abajo, solo manteniendo el salto del arco y controlando el ritmo con los dedos que sostienen el arco.



video 10 ejercicio ricochet. <https://youtu.be/KnPjZ7KrpXQ>

Una vez que logremos hacer esto, podemos agregar ritmos, por ejemplo, podemos ejecutar *shuffle*, manteniendo el movimiento arriba y abajo.



video 11 ejemplo shuffle. <https://youtu.be/jib8oNURfag>

Por otro lado, si queremos ejecutar ritmos con figuras con dieciseisavos, o subdivisiones pequeñas, podemos hacer que el arco salte en la misma dirección varias veces.



video 12 ejemplo saltato. <https://youtu.be/X-UQfbsdiZ8>

Una vez que se domina cualquier movimiento posible, se pueden combinar las direcciones. *Spain* de Chick Corea, es una pieza en donde se utilizan valores de de dieciseisavos durante el acompañamiento, por lo que encuentro una buena opción usar esta técnica. Se pueden tomar células rítmicas aisladas, una vez que se dominan se pueden alternar entre ellas, según el acompañante lo decida.



video 13 ejemplo spain ricochet. <https://youtu.be/LPoJB92kbrY>

Ghosting

El *ghosting* o notas “fantasmas”, es una técnica que consiste en “apagar” o hacer *muting* poniendo los dedos superficialmente sobre las **cuerdas**, con la finalidad de que sea casi inaudible la nota. También se logra quitando presión en el arco, levantando los dedos superficialmente sobre las cuerdas o las dos.

Esta técnica resulta de gran utilidad para entender ritmos síncopados con subdivisiones de dieciseisavo. Como se mencionó en la sección de pizzicato, se puede intercambiar la técnica por el *ghosting*, cantando las direcciones del arco, en donde el movimiento es constante arriba y abajo, y las direcciones cantadas son los ataques de las notas acentuadas, mientras el resto se apagan o “*mutean*”.

Con esta técnica resulta difícil tocar más de dos cuerdas, pero es una opción muy útil para mantener el *groove*, ya que la subdivisión es constante. Es un buen recurso para géneros latinos como la samba o bossa nova.

Dependiendo del estilo, necesitamos conocer el ritmo característico, y de forma melódica incorporarlo en una escala o en una pieza sencilla; esto nos ayudará a comprender los cambios armónicos y después lo podemos aplicar a una pieza. El siguiente ejemplo usa la pieza de Estrellita del método Suzuki (2007), aplicando diferentes variaciones de samba; es una idea aportada por el maestro experto en violín popular brasileiro Felipe Karam.

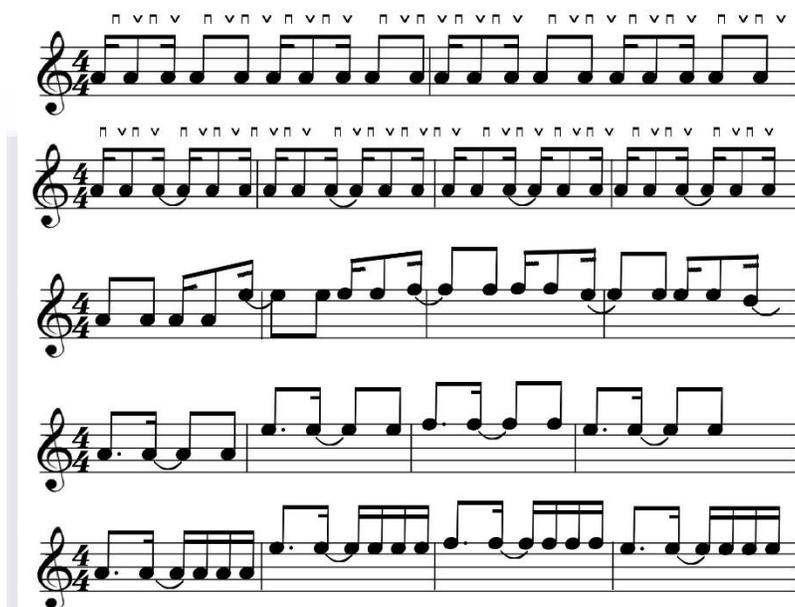


Fig. 80 figuras rítmicas de samba usando cuerda de La y melodía de Estrellita como aparece en el Método Suzuki (Suzuki violin school. Volume 1 Volume 1, 2007)



video 14 Ejemplos estrellita samba. <https://youtu.be/dwLR5vc3D0k>

Una vez interiorizados cada uno de esos ritmos, podemos acompañar una pieza. Es importante recordar, que el ritmo se puede decidir en el momento, se tiene que hacer de forma intuitiva y acompañando la melodía. A continuación, tenemos el fragmento de un *choro*, que es un género que como el jazz americano es un estilo de tocar, más que una camisa de fuerza para componer. Consolidado en Rio de Janeiro, sedujo a lo largo del siglo XX a los más renombrados músicos. La importancia del *choro*, puede ser medida por la atención que mereció de Heitor Villa-lobos y Tom Jobim (*O melhor do choro brasileiro*, 1997). Resulta un género interesante para poner a prueba las habilidades dentro de los ritmos de samba.



video 15 ejemplo choro Chorinho de Gafieira. <https://youtu.be/riw7i2Y6qls>

Chick Corea tiene una pieza llamada *Armando's rumba*, que popularizó el maestro del violín de jazz Jean Luc-Ponty. Este *standard* de jazz se ha convertido en repertorio “obligado” dentro de los violinistas. El ritmo es rumba jazz, y existen varios ejemplos que circulan por *internet*, en los que usan el *ghosting* para acompañar. Una versión de esta pieza la encontramos en el video del exintegrante de la *Turtle Island Quartet*, Mads Tolling en donde solo hay dos violines y un contrabajo, por lo que los acompañamientos se hacen únicamente con violín (Tolling, 2012).

A continuación, tenemos un ejemplo de la célula rítmica acompañada con violín.



video 16 ejemplo rítmico Armando's Rhumba. <https://youtu.be/YStHt52gQKo>

Chop

El chop es una técnica relativamente nueva, pero que va en ascenso de popularidad, ya que, por su versatilidad, permite trabajar diferentes géneros a través de su firmeza rítmica.

Resulta ser una técnica con un enfoque percusivo que emite un sonido a manera de chasquido y se logra atacando las cuerdas del violín con el talón del arco de manera vertical y, al levantarlo, se atacan las cuerdas generando sonido, ya sea una altura o bien otro sonido percusivo, lo que permite que se puedan ejecutar ritmos ágiles (dieciseisavos, seisillos, etc.) con una exactitud tal, que es posible trabajar con rítmicas muy complejas. Al ser una técnica que ha ido incrementando su popularidad dentro de los violinistas, se encuentra con facilidad en métodos de violín de diferentes estilos y géneros.

El chop se consigue con un movimiento firme descendente de forma vertical hacia las cuerdas, manteniendo las cerdas al lado contrario del puente, movimiento que suele ser contrario a lo que se busca en la técnica tradicional.



Fig. 81 chop de lado



Fig. 82 Chop de frente

Un aspecto práctico del *chop*, es que una vez que levantas el arco es posible atacar otra nota, haciendo un pequeño movimiento hacia arriba como la técnica tradicional.

El *muting* es un recurso que se utiliza dentro del *chop*, lo que permite realizar sonidos percusivos tanto descendentes como ascendentes.



video 17 ejemplo chop percusivo. <https://youtu.be/nXP7ESbdRCA>

El mismo ejemplo de *Armando's Rhumba* (Tolling, 2012), usado en el *ghosting*, contiene un ejemplo de *chop*. Es un buen punto de comparación entre estas dos técnicas.

Para desarrollar esta técnica podemos valernos de los ejemplos del blues usados en la sección de pizzicato, en particular el ejemplo de blues funk, en donde podemos introducir el chop en las notas que debemos “mutear”.



video 18 Ejemplo de variaciones chop. <https://youtu.be/YMiZE7nZV2Y>

Una vez que el ritmo y la técnica de *chop* son interiorizados, y se consigue el chasquido sin problema podemos ejecutar ritmos más complejos, intercalando alturas con chasquidos.

Dentro del mundo del *chop*, existen violinistas que se han dedicado a desarrollar esta técnica a otros niveles, como Cassey Driessen que se dio a la tarea a desarrollar diferentes variaciones del *chop*, con la finalidad de conseguir diferentes timbres y ritmos. En *chop notation Project* (Driessen, 2019), Cassey se dio a la tarea de hacer una compilación de estas técnicas y de una notación, con la finalidad de estandarizarlas.

Las diferentes variaciones de *chop*, son un recurso interesante para hacer cambios de ritmos, cuando se tratan de divisiones ternarias, además de la ampliación de la riqueza tímbrica.



video 19 Ejemplos chop notation. <https://youtu.be/o-mwclYNK74>

Capítulo 3: Acompañando con estilo

A continuación, se presenta una propuesta didáctica a través de los diferentes estilos, con la intención de ir incrementando la dificultad gradualmente, tanto de la ejecución de acordes, así como de las técnicas a trabajar.

La intención es que el alumno vaya aprendiendo acordes de la misma cualidad, a la vez que las ejecuta con una técnica en particular, partiendo con ritmos simples. Conforme va memorizando los acordes, puede ir incrementando su paleta armónica, agregando acordes según lo va permitiendo el estilo.

El alumno, tendrá que prestar atención a la cualidad de cada acorde, así como a la afinación y sonido producido según la técnica a trabajar.

Blues

La estructura básica del blues cuenta con tres áreas tonales de cuatro compases cada una, por lo que tenemos 12 compases en total. Esto es conocido como blues de 12 compases. Cada una de las áreas tonales representan un grado, por lo que tenemos en general I IV V. el primer grado es la sección de tónica, el cuarto grado el área de subdominante y por último el quinto grado el área de dominante.

Dentro de la estructura tradicional de blues podemos encontrar blues mayor, y blues menor.

El alumno deberá sentirse cómodo con los acordes en los cambios de las secciones subdominante y dominantes, al lograr identificar los niveles de tensión que suponen cada una de las áreas tonales. Una vez que logre estos cambios con naturalidad y sin necesidad de estar contando puede agregar acordes en ciertos puntos para enriquecer la armonía.

A continuación, se muestran ejemplos de los diferentes tipos de blues.

Blues dominante

En el blues dominante los tres acordes que se ejecutarán tienen cualidad de dominante, es decir, una triada mayor con séptima menor. En el caso de un blues en Mi, tendríamos los primeros cuatro compases, Mi 7 (E7), los siguientes cuatro La7 (A7) y los últimos cuatro Si7 (B7). Podemos comenzar con ataques en negras con pizz en posición de *quasi chitarra*. Las opciones para los acordes son los siguientes:

E7:

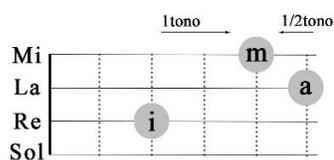


Fig. 83 Mi siete



Fig. 84 representación en el diapasón E7

Para el A7 tenemos dos opciones:

Opción 1:

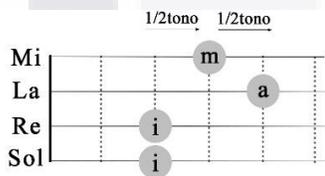


Fig. 85 La siete



Fig. 86 representación en el diapasón A7

Opción 2:

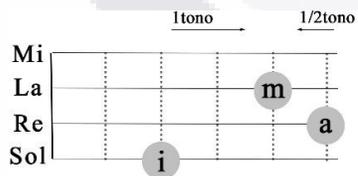


Fig. 87 A7 sin quinta



Fig. 88 representación en el diapasón A7 sin quinta

En la opción 1 tenemos el acorde completo, además, el movimiento del tritono respecto al E7 queda medio tono detrás por lo que sólo necesitamos mantener la figura del tritono y deslizarlo medio tono atrás, mantener el Mi y agregar el La en cuerda de Sol. Hay que tener en cuenta que el no quitar los dedos y volverlos a poner ahorra tiempo en el cambio de acorde.

Por otro lado, para la opción dos, prescindimos de la quinta, y la podemos ver como la misma figura del E7 empezando desde la cuerda de Sol, pero con la misma proporción de tonos y semitonos en cuanto a la separación de los dedos se refiere.

Para el acorde de la región de dominante podemos mover la figura que se haya escogido para hacer el acorde de la región subdominante y moverla a un tono de distancia hacia adelante.

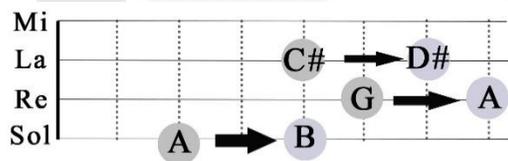


Fig. 89 movimiento de A7 a B7



Fig. 90 representación en el diapasón de B7

Una vez que se tienen bien interiorizados los acordes y las áreas tonales podemos hacer más compleja la vuelta como se muestra en la imagen:

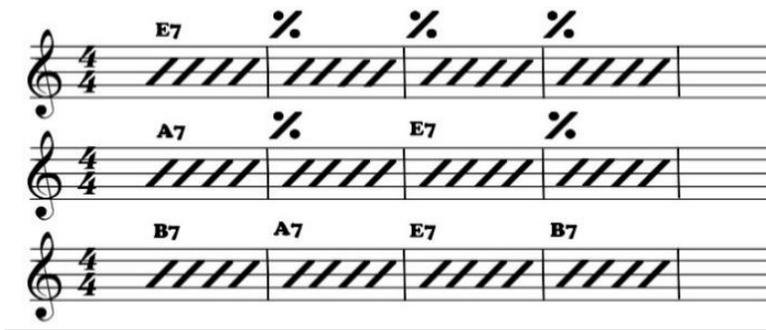


Fig. 91 vuelta básica de blues



video 20 blues dominante con acompañamiento. <https://youtu.be/qtqKXuTUQk>

Blues menor

La estructura de 12 compases se mantendrá en el blues menor; lo único que cambiará es la cualidad del acorde que se convierte a menor con séptima, salvo el acorde de quinto grado que permanecerá como dominante.

El acorde menor se compone de una triada menor con séptima menor.

Para los acordes menores tenemos la opción de pensar en quintas como se muestra en la siguiente figura:

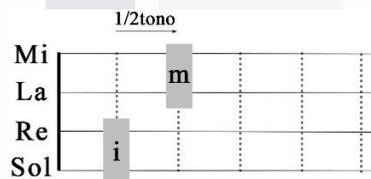


Fig. 92 acorde menor con séptima

También tenemos la opción similar a la figura del acorde dominante sin quinta, sólo moviendo la tercera medio tono atrás.

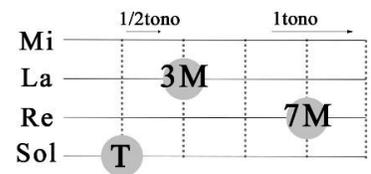


Fig. 93 acorde menor con séptima sin quinta



Fig.94 representación acorde menor con séptima

Con la finalidad de agregar más acordes al glosario personal del alumno, se puede tocar un blues en otra tonalidad. En este ejemplo en particular se muestra una vuelta de blues en Sol menor.

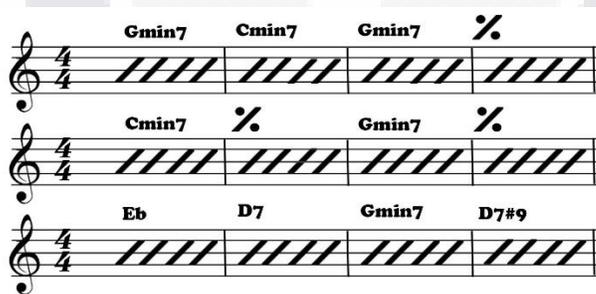


Fig. 95 vuelta de blues menor



video 21 ejemplo blues menor. <https://youtu.be/6TmiuLJd7v4>

La opción del Sol menor, podemos entenderla de la misma manera que los acordes antes propuestos, con la diferencia de que ahora tendremos la cuerda al aire de Sol. Si aplicamos la lógica de las quintas tenemos el Re menor y con dedo índice la segunda quinta superpuesta.

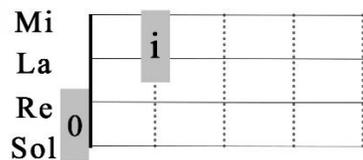


Fig. 96 Gmin7

Respecto de la otra opción tenemos el Fa natural con segundo dedo y el si bemol con dedo uno como se muestra en la figura:

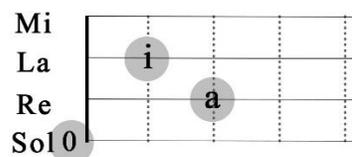


Fig. 97 Gmin7 segunda opción

Para el Do menor tenemos otra opción que es omitiendo la quinta y comenzando con el dedo anular en la tónica:

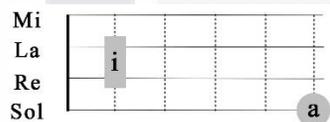


Fig. 98 Cmin7 sin quinta



Fig. 99 representación en el diapasón de Cmin7

Para el acorde de Mi bemol, tenemos la opción de tocar en inversión dejando el Faal aire:

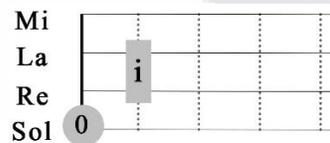


Fig. 100 Eb mayor

La opción del acorde dominante con novena aumentada podemos pensarla de varias maneras.

Hay que tener en cuenta que al momento de acompañar pensar con agilidad es lo más importante por lo que podemos pensar solo el tritono. Una vez que se tiene ubicado bien el tritono podemos proceder a agregar notas alrededor del tritono.

Para el caso del D7, si tenemos el tritono podemos agregar una quinta y nos queda un acorde disminuido que es el acorde de D7 sin la tónica, esto también es conocido como acorde dominante con generador omitido.

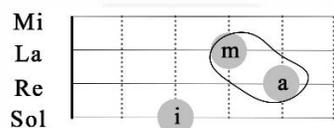


Fig. 101 Re siete sin tónica (generador omitido)



Fig. 102 representación Re siete sin tónica

Para el acorde de Re-7 con novena aumentada habrá que pensar enarmónicamente, por lo que tenemos como novena aumentada Fanatural. Así que tenemos una quinta entre la novena y la séptima, recordando que el tritono es simétrico, por lo que a partir de la séptima ubicamos el tritono:

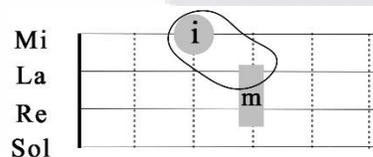


Fig. 103 Re7 con novena aumentada



Fig. 104 Representación de Re7 con novena aumentada

Swing, shuffle

Respecto al ritmo en el blues, contamos con el swing o shuffle. Esta célula rítmica nos ayuda a sentir el movimiento, diferenciando tiempos fuertes y contratiempos, lo que nos permite no perdernos en el ritmo a la vez que “camina” la pieza. Por lo que es una opción de ejecución del blues una vez que el alumno pueda tocar la vuelta de blues satisfactoriamente en ritmos de octavos.

El swing o shuffle consisten en un octavo de tresillo y un octavo de tresillo.

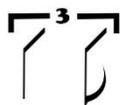


Fig. 105 figura swing

El shuffle suele notarse también como octavos de la siguiente manera:

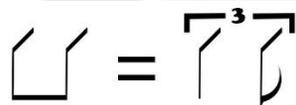


Fig. 106 escritura de octavos para shuffle

Se escribe suena



Fig. 107 ejemplo octavos escritos/sonido real

El ritmo de shuffle puede ser ejecutado con quasi chitarra. También, puede ser ejecutada con detaché y chop.



video 22 shuffle quasi chitarra. https://youtu.be/QSCnIPy9_bE

Para ejecutar el shuffle con chop, se puede tocar la primera figura de shuffle con acorde y la nota de cuarto de la segunda figura con chop y, en el contratiempo, acorde.



Fig.108 Shuffle con chop



video 23 shuffle con chop. <https://youtu.be/zzppa-63Hxs>

Funk

El funk es un género muy rítmico y sincopado, en el que, a través de células rítmicas simples pero repetitivas, se complementan los instrumentos que participan, como la batería y el bajo. Siempre existe una subdivisión presente en la que los acentos de tiempos fuertes y contratiempos se alternan, de tal manera que se logre un entramado denso. La armonía es muy similar a la del blues y el jazz en general.

En el violín, el funk se suele ejecutar usando chop, y sería lo más similar a lo que haría una guitarra mientras mantiene el movimiento abajo y arriba de la plumilla dejando sólo sonar algunos ataques con alturas y lo demás haciendo *muting*, para obtener sonidos percusivos.

Funk blues

Una manera sencilla de abordar el funk, es utilizando la vuelta de blues solo cambiando el ritmo de shuffle por un ritmo recto, en donde la percusión puede ser ejecutada con chop.

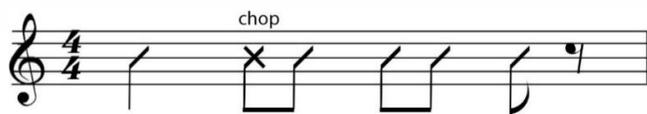


Fig.109 funk blues con chop



video 24 ejemplo funk blues. https://youtu.be/xy_iaW4J4AY

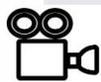
Funk y chop

Uno de los principales métodos para crear ritmos de funk, es el escuchar patrones de guitarra e imitarlos por medio del *ghosting* para después transportarlos al *chop*. Para esta tarea se puede cantar el patrón mientras se mueve el arco arriba y abajo en el aire. Una vez que interiorizamos las direcciones procedemos a cantar la dirección del arco, de preferencia en inglés por ser monosílabos, es decir *up* y *down*. Una vez interiorizado procedemos a ejecutarlo sobre las cuerdas, haciendo muting donde no hay acentos y pulsando las cuerdas en los acentos. Una vez esto interiorizado podemos intercambiar por chop.

Digamos que queremos ejecutar el siguiente ritmo:



Fig. 110 imitación de ritmo con ghosting



video 25 Ejemplo ghosting. <https://youtu.be/ln6Ews2qFZ1>

Mientras mantenemos la subdivisión en el arco tarareamos el ritmo y después cantamos las direcciones que serían, down down up up up down down. Una vez interiorizados procedemos a atacar las cuerdas y en los contratiempos de las notas negras y silencios de octavo hacemos *muting*, y las direcciones presionamos.



Fig. 111 ghosting, muting y alturas alternadas

Una vez entendido el ritmo y la dirección podemos ejecutar para abajo, levantando el arco en el contratiempo sin hacer sonido, y los *chops*, en las notas percusivas para abajo y cuando levantamos ejecutamos el acorde.

Otra manera que existe de generar ritmos, es agregar o quitar notas en figuras de dieciseisavos. Algunas variaciones que propone Deninzon (2012), son las siguientes:

Nótese que el arco debe estar arriba y abajo verticalmente, es decir se levanta produciendo sonido y deja caer sobre las cuerdas produciendo chop, siempre haciendo *muting*. En los silencios es necesario no producir ningún sonido controlando el arco al levantarlo.

A continuación, se muestra una opción que propone Deninzon:

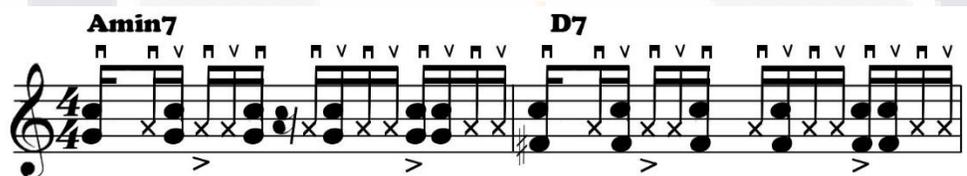


Fig. 112 chop con ritmo

Bossa nova y Samba

Dentro de la tradición musical brasileña, se encuentran la samba y el bossa nova, que, aunque sus características generales son la síncopa y armonías muy similares al jazz, tienen diferencias sustanciales.

Es verdad que la samba es más ágil que la bossa nova, pero no es solo la velocidad lo que lo diferencia, ya que dentro de la samba existen varios ritmos definidos que caracterizan el estilo en particular. Por ejemplo, el Baiao, que es un ritmo del nordeste de Brasil, el cual cuenta con sus características particulares.

Samba

Dentro del violín popular brasileño, el violín juega un papel de imitador de varios instrumentos dentro de la base rítmica, por lo que es esencial entender la base rítmica de la samba para poder ejecutar propiamente el ritmo en el violín.

Para comenzar tenemos que saber que la samba se escribe siempre en 2/4, y existe siempre una subdivisión de dieciseisavos, dicha subdivisión puede ser ejecutada por diferentes instrumentos, como *shakers*, *tamborin*; cuando el ritmo lo realiza una batería por lo regular se ejecuta con el platillo o hi hat.

Por otro lado, el tiempo fuerte de cada cuarto lo ejecuta el surdo; en la batería es remplazada por el bombo. El segundo cuarto del compás es acentuado.

La guitarra apoya al surdo tocando los bajos por quintas de cada acorde, e intercala ataques de acordes en octavos o síncopas de dieciseisavos dependiendo el ritmo.

Si se desea conocer más sobre la base rítmica y ritmos, en el libro *Inside de brazilian rhythm section* (Faria et al., 2001), se profundiza en la tarea propia de cada instrumento.

Una vez que entendimos la base general de la música brasileña, se debe tener en cuenta entenderemos que el arco del violín debe mantener la subdivisión de dieciseisavos todo el tiempo, por lo que será más fácil entender los ataques de la síncopa, un ejercicio similar al que se realiza en el *funk*, como se muestra en dicha sección.

Un ejercicio que resulta de utilidad para la comprensión de ritmos es ejecutar dichos ritmos en una sola cuerda e ir cambiando de notas sobre la escala, especialmente cuando hay una nota anticipada, aspecto que suele ser muy común en esta música. Por otro lado, Felipe Karam, maestro de violín popular brasileño, propone usar la pieza de estrellita como se propone en el método Suzuki (2007).

A continuación, se muestran los dos primeros ejercicios en cuerda de La, manteniendo el movimiento del arco arriba y abajo, y los tres últimos ejercicios usando la melodía de estrellita.



video 26 ejemplos estrellita. <https://youtu.be/2mc2GPFm4-8>

Los últimos dos ritmos son de Baiao, en donde el ritmo del primer tiempo se mantiene con corchea con puntillo y dieciseisavo, subdividiendo en octavos o dieciseisavos el segundo ritmo. Para este mismo ritmo Deninzon (2012), propone ya con acordes el siguiente

ejercicio con *chop*, nótese que la armonía refleja una progresión I IV, bien podríamos entender como II V I, agregando un Sol mayor con séptima después del acorde dominante:



Fig.113 ejemplo Baiiao con acordes



video 27 ejemplo Baiiao. https://youtu.be/YOs5_7fIFmU

Bossa nova

Respecto al Bossa nova se puede comenzar con ritmos básicos simples que se pueden alternar entre sí. Lo importante es mantener las síncopas complementando el bajo.

El siguiente ejemplo muestra una opción para ser ejecutada con *ghosting*.

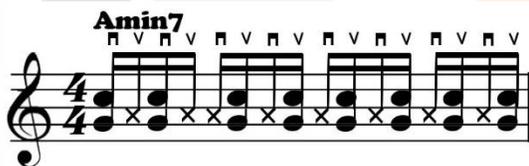


Fig. 114 bossa nova con ghosting

Por otro lado, podemos intercambiar las partes percusivas por *chop*.

También podemos ejecutar el siguiente ejercicio usando rasgueo:



Fig. 115 bossa nova com rasgueo

Jazz

En general todo lo que se ha abordado hasta este punto a lo largo de esta guía didáctica han sido elementos propios del jazz, en particular la armonía y la síncopa.

Progresión ii V I

Hay que tener en cuenta que la **base** armónica tradicional del jazz es la progresión ii V I, la cual, el segundo grado de la escala que cumple con la función de subdominante, el quinto grado dominante, y la tónica. Por ejemplo, en Sol mayor tenemos Amin7, D7, y Gmaj7, notemos que el movimiento es una distancia de cuarta justa entre cada acorde.

Esta misma progresión en menor puede ser ejecutada intercambiando el segundo grado menor por un acorde semidisminuido, el quinto grado permanece dominante y el acorde de tónica resulta menor. No obstante, se pueden hacer intercambios en los que la progresión es menor, pero resuelve a mayor, como es el caso del *latin jazz* o *jazz fusión*.

Por otro lado, se puede tener cualquier acorde dentro de una progresión, pero podemos introducir su respectivo ii V antes de llegar al acorde objetivo. Este recurso es muy utilizado en el blues con un enfoque más jazzístico. Por ejemplo, a cada acorde de la vuelta de blues podemos introducir una progresión ii V que resuelva a cada región.

Fig. 116 vuelta de blues con progresión ii-V-I

Como podemos observar en la imagen anterior en los compases anteriores al acorde de cada sección se aplica un ii V, salvo que en el octavo compás se aplica hacia un Domenor.

Cadena de dominantes o dominantes extendidos

Son aquellos acordes dominantes que resuelven por cuartas durante un periodo relativamente prolongado hasta llegar a un acorde objetivo.

Un ejemplo es si tenemos C maj 7, tenemos un G7 antes, y a su vez un quinto grado de Faque sería D7 y así sucesivamente, por lo que resultaría lo siguiente: E7-A7-D7-G7-Cmaj 7.

Este tipo de progresiones tienen una manera muy sencilla de resolver ya que el tritono lo podemos desplazar medio tono atrás entre cada acorde, por ejemplo, el tritono de E7 es G# y D. El tritono lo desplazamos medio tono hacia atrás en ambas notas, entonces resulta G y C#, por lo que se puede observar que obtenemos el tritono de A7 y, si seguimos con esa lógica, el siguiente tritono sería F# y C, tritono de D7 así sucesivamente.

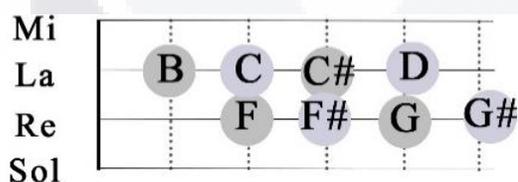


Fig. 117 movimiento cromático de tritono

Swing

El violín, como se había mencionado en el apartado dedicado a la samba, puede imitar lo que harían los platillos de la batería y mantener el ritmo de swing, ya sea con el *detaché*, *ricochet*, rasgueo o bien punzando las cuerdas.

Gypsy Jazz

Uno de los géneros que más han sido explotados en el violín, es el *gypsy jazz*.

Realmente dentro este estilo la complejidad se encuentra en mantener el ritmo, en tiempos muy ágiles. Un aspecto importante es que dentro del *gypsy jazz*, el violín suele tener un papel melódico y la guitarra se encarga de la armonía, por esta razón suele haber dos guitarras dentro de los ensambles de este estilo. No obstante, es posible imitar el ritmo que suele ejecutar la guitarra.



Fig. 118 ejemplo de chop en gypsy



video 28 ejemplo gypsy. <https://youtu.be/UkeOXl2j2Ag>

Por otro lado la armonía suele ser sencilla y no siempre tiene que haber acordes con séptima.



Capítulo 4: Poniendo todo en contexto

A continuación, se proponen algunas opciones para resolver el acompañamiento en *standards* populares. Las propuestas son a partir de lo estudiado hasta este punto.

El acompañamiento que se propone en las siguientes piezas es en la sección de improvisación.

Spain

Este *standard* es sin lugar a duda una de las más famosas piezas de Chick Corea y, aunque la armonía realmente no presenta un problema, tiene ciertos acordes a los que hay que poner atención.

La progresión de acordes del área de improvisación es la siguiente:

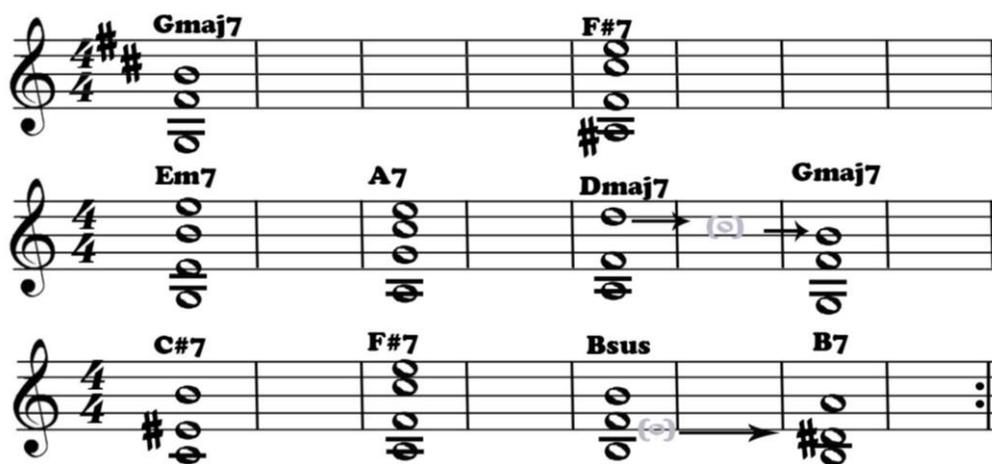


Fig. 119 conducción de voces para Spain de Chick Corea

Las figuras para los acordes propuestos en la figura anterior son los siguientes:

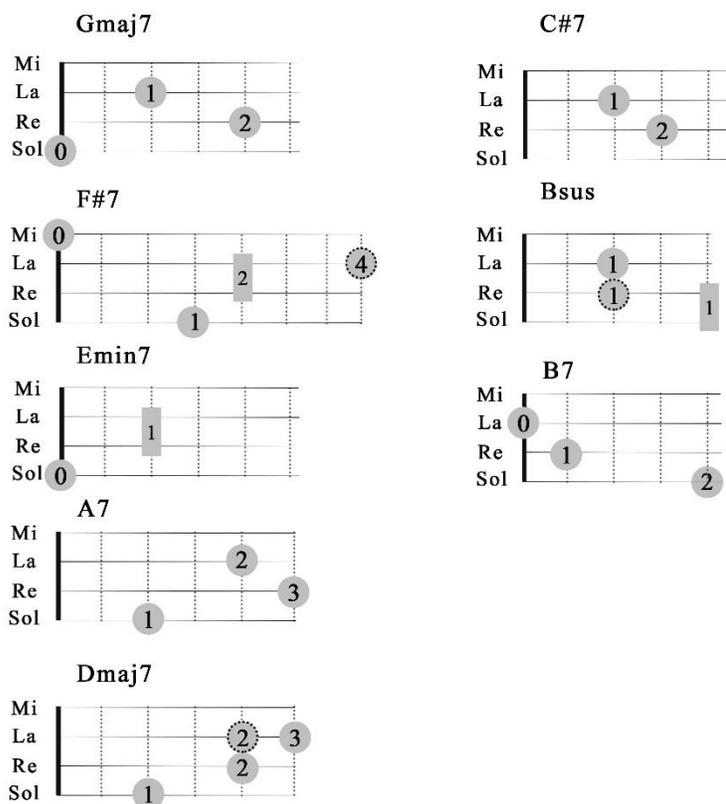


Fig. 120 opciones de tablatura para acordes de Spain

En la primera figura en los compases donde aparecen las notas en corchetes de color gris equivalen a las notas rodeadas por los círculos punteados en las tablaturas, como son los acordes de D maj 7 y Bsus. Dichas notas a su vez son opciones con las que se pueden generar líneas melódicas para dar mas movimiento interno a la armonía, y a la vez se completa el acorde, como es el caso del Dmaj7 en el que tenemos el acorde en primera inversión y sin séptima, para después ejecutar la séptima del acorde (do sostenido) que es una nota de paso entre el Re y el Si del acorde de Gmaj7.

Respecto a los acordes de B sus y B7, hay que tener en cuenta que el Mi desciende al Resostenido con el mismo dedo índice, haciendo extensión para atrás.

La pieza de Spain se encuentra escrita en 4/4, pero dá la sensación de compás partido, por lo que es más fácil sentir los cambios de acordes cada ocho pulsos en los primeros dos acordes y después cada cuatro pulsos. Por esta razón, la subdivisión de octavos la podemos sentir agrupada en cuatro.

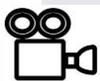
Debido a lo mencionado en el párrafo anterior, si queremos acompañar con *ghosting*, debemos mantener el movimiento de octavos y podemos acentuar.

Los primeros tiempos de los acordes, de vez en cuando introduciendo síncopas y anticipando notas. Para esto nos podemos basar en los ejercicios de samba.

Si queremos introducir *chop* en el acompañamiento, debemos mantener el movimiento de arco, arriba y debajo de forma vertical, manteniendo un enfoque percusivo para introducir alturas en las síncopas.



video 30 explicación Spain. <https://youtu.be/3qYyWVdE8Kc>



video 31 ejemplo sección de improvisación de Spain. <https://youtu.be/5Lg82cw7sfg>

Cabe mencionar que escuchar diferentes versiones de la misma pieza, nos puede dar un mejor panorama sobre los posibles ritmos. Recordemos que el arte de acompañar depende en gran medida de la improvisación de ritmos, por lo que el acompañante debe ser capaz de adaptarse a la base rítmica dando consistencia a la armonía.

Armando's Rhumba

En esta pieza, los acordes que pueden causar mas problemas serían los acordes disminuidos que aparecen en el tercer sistema, así como los acordes con novena que

aparecen al final del últimos sistema.

The image shows four systems of musical notation on a treble clef staff. The first system has four measures with chords: Cmin, D7, G7, and Cmin. The second system is empty. The third system has six measures with chords: C7, Fmin, D7/F#, Gmin, Ab°7, and A°7. The fourth system has six measures with chords: Eb/Bb, Bbsus7(b9), E7(#9), and Eb(6/9). The notation includes notes on the staff and chord symbols above the notes.

Fig.121 conducción de voces para Armando's Rhumba

Para el La bemol disminuido y el La disminuido se utiliza la misma forma desplazándola medio tono.

El Si bemol sus 7, podemos pensarlo como un acorde en donde la quinta a partir de la suspensión es aumentada para obtener el b9, o bien pensando tonica cuarta tónica, y esta última medio tono adelante:

The diagram shows a guitar fretboard with four strings labeled Mi, La, Re, and Sol. Fingerings are indicated by numbers in circles: 1 on the Sol string (first fret), 2 on the La string (second fret), and 3 on the Re string (third fret).

Fig.122 opción Bb7

Para resolver el Mi siete con novena sostenida, existen otras opciones pero ésta refleja lo que hace la melodía en las secciones anteriores; el siguiente acorde quedará más sencillo pero respeta la conducción de voces:

E7#9

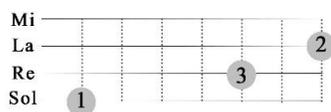


Fig. 123 opción MI siete con novena aumentada



Fig. 124 representación en el diapason de E7

Eb6/9

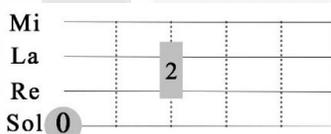


Fig. 125 opción Eb6/9

Para la parte rítmica, el ghosting resulta de mucha utilidad. Los acordes podemos digitarlos completos y con el arco dividimos de dos en dos para tener el arco completo.

Podemos estudiar esta sección con el siguiente ritmo:

The Chicken

Este *standard* the funk fue compuesto por Pee Wee Ellis y popularizada por el bajista Jaco Pastorius.

Esta pieza puede analizarse como tres secciones en las que cambian las tonalidades, es decir, Bb7 y Eb7, es el primer y cuarto grado de Bb, D7 y G7 primer y cuarto grado de D7 y lo mismo para el G7 y C7. No obstante, el Eb puede entenderse como una sustitución por tritono de A7 por lo que comparten tritono que resuelve al D7, así que podemos entender

desde B7b hasta C7, un movimiento cromático descendente de tritonos, como se muestra en la figura siguiente.

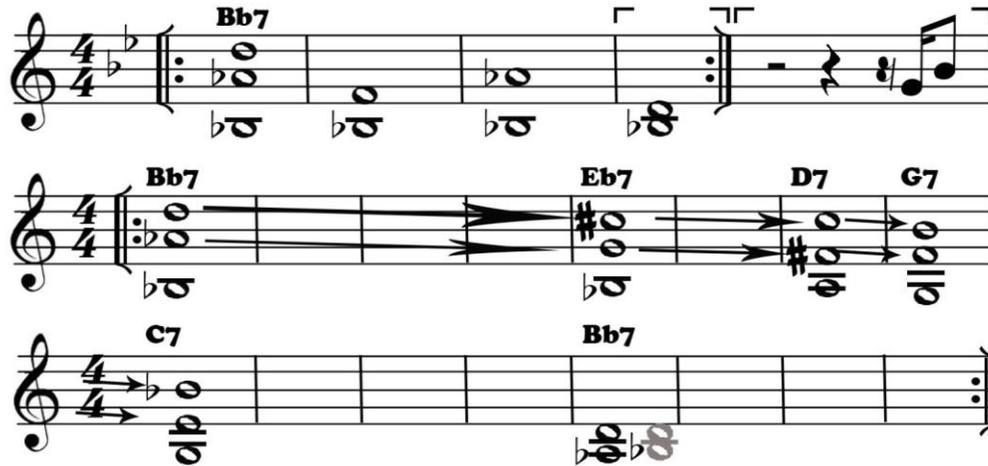


Fig.126 conducción de voces The Chicken



video 32 explicación The Chicken. <https://youtu.be/CK0rLc9gBVA>



video 33 ejemplo The Chicken con melodía. <https://youtu.be/TjwIBN7grYo>

Acordes:

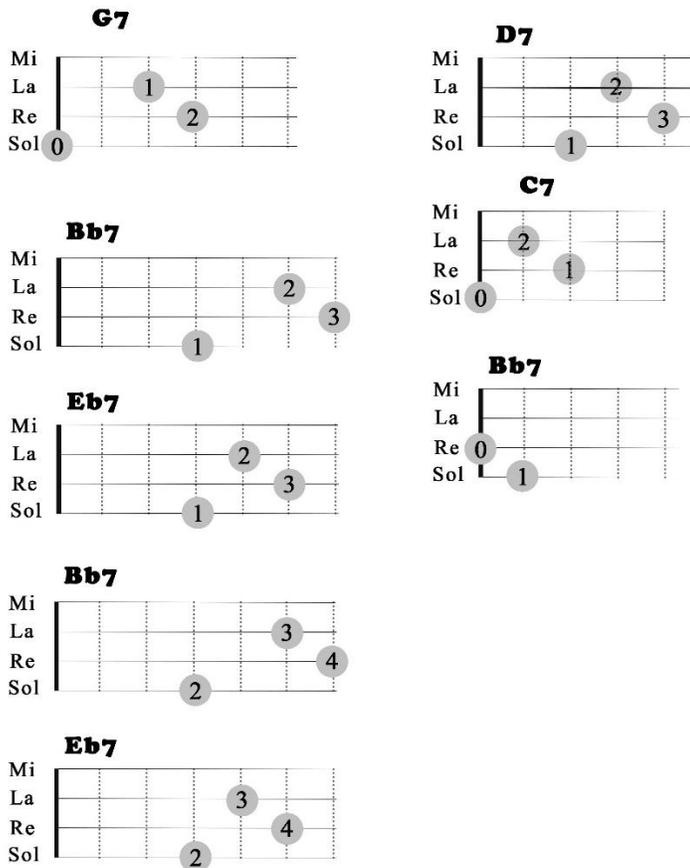


Fig. 127 acordes para The Chicken

Vestido Longo

Esta pieza comienza con un *vamp*, es decir, una idea musical que se repite durante un periodo, el cual puede dejarse la cuerda de Sol al aire y solo nos concentramos en las dos siguientes cuerdas en donde intervienen los dedos índice y medio, para el Fa y si bemol del G min 7 y cambia al mí y Do del C/G.

El primer acorde que aparece después del *vamp*, es un E7 con novena bemol, onцена sostenida y trecena, por lo que el acorde, cuenta con tercera mayor tónica y la novena bemol y la sexta, que también podríamos pensarlo como la forma de Re bemol mayor y la cuerda de Mi al aire.

En esta pieza, al tener muchos acordes, sugiero concentrarse en los paralelismos tocando cuando sea posible cuerdas al aire. Un ejemplo en particular que me gustaría

discutir es cómo pensar el D/Bb, el cual es realmente un Re mayor con la quinta aumentada, por tanto, es más sencillo pensarlo como un Bb aumentado, por lo que las formas quedan con los dedos índice, medio y anular continuos a distancia por medio tono en cuerda de sol, Re y La respectivamente.

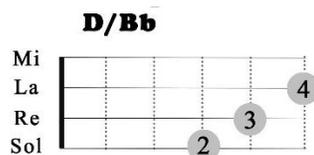


Fig. 128 acorde Re con bajo en Si bemol

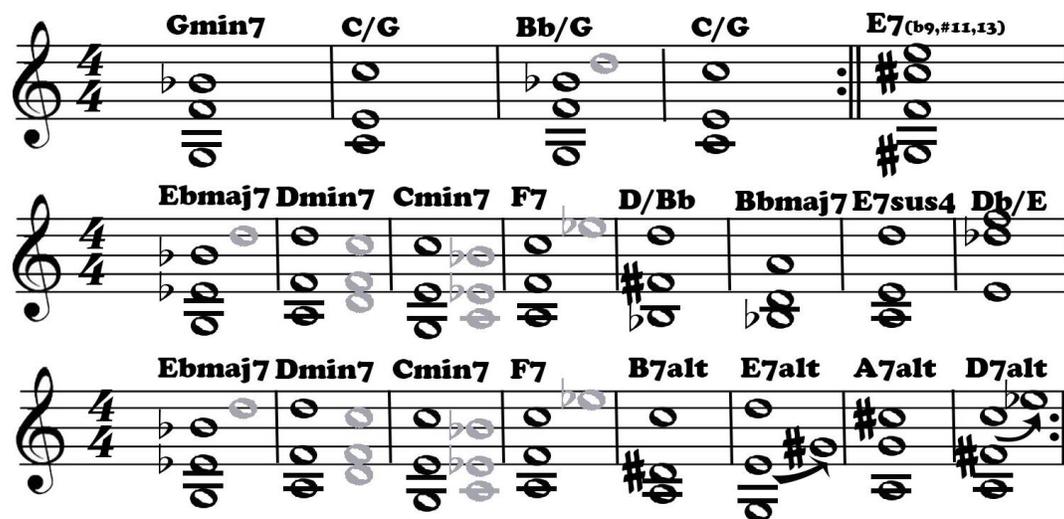


Fig. 129 conducción de acordes para Vestido Longo



video 34 explicación vestido longo. <https://youtu.be/sZk4xy-ShlE>



video 35 ejemplo de acompañamiento con melodía de Vestido Longo. <https://youtu.be/xVncO8NHgg4>

Acordes

Gmin7
Mi: 1, La: 2, Re: 0, Sol: 0

C/G
Mi: 2, La: 1, Re: 0, Sol: 4

Bb/G
Mi: 1, La: 3, Re: 0, Sol: 0

Esus7
Mi: 3, La: 0, Re: 1, Sol: 0

E7(b9,#11,13)
Mi: 0, La: 3, Re: 2, Sol: 1

B7alt
Mi: 3, La: 0, Re: 1, Sol: 2

A7alt
Mi: 2, La: 0, Re: 0, Sol: 1

Ebmaj7
Mi: 3, La: 1, Re: 0, Sol: 0

E7alt
Mi: 3, La: 4, Re: 1, Sol: 0

D7alt
Mi: 4, La: 2, Re: 3, Sol: 1

Cmin7
Mi: 2, La: 1, Re: 0, Sol: 0

Cmin7
Mi: 0, La: 0, Re: 0, Sol: 3

Dmin7
Mi: 3, La: 2, Re: 1, Sol: 0

Dmin7
Mi: 3, La: 1, Re: 0, Sol: 4

D/Bb
Mi: 4, La: 0, Re: 2, Sol: 2

Db/E
Mi: 1, La: 0, Re: 2, Sol: 0

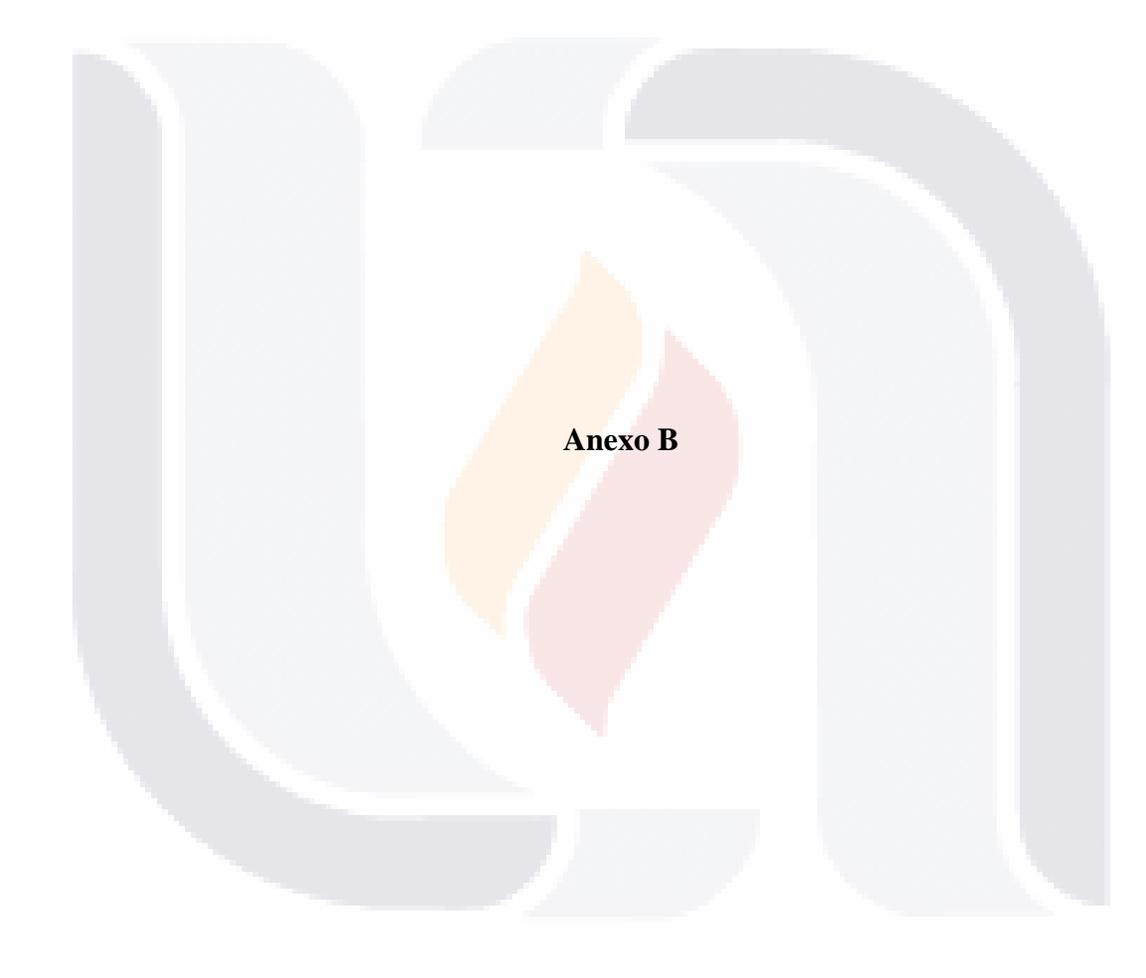
Bbmaj7
Mi: 0, La: 0, Re: 0, Sol: 2

F7
Mi: 4, La: 2, Re: 1, Sol: 0

Fig. 130 acordes para Vestido Longo

Bibliografía

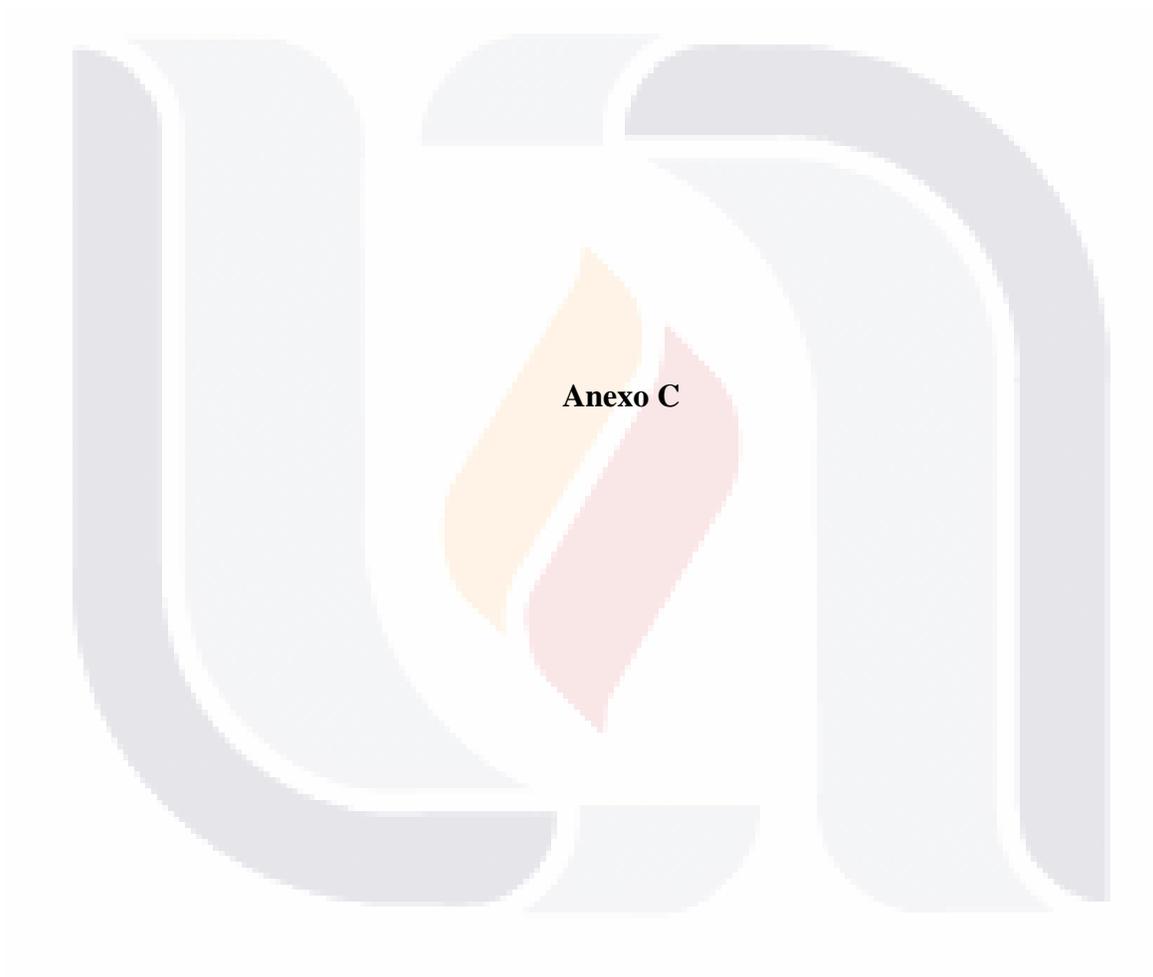
- Carbajal-Vaca, I. S. (2014). *Acercamiento semiótico y epistemológico al aprendizaje de la música* (1a edición). Guadalajara, Jalisco: CUCSH-UDG. Recuperado de <http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/cgraduados/pdf/2012/acercamiento2012.pdf>
- Carbajal-Vaca, I. S. (2018). Estrategias de signifiación: Hacia una noesis musical compleja. En J. P. Correa-Ortega, R. W. C. Capistra-Gracia, I. S. C. Vaca, & R. R. M. Martínez, *Cuatro perspectivas del aprendizaje y la práctica musical a nivel superior*. Aguascalientes: UAA.
- Deninzon, J. (2012). *Pluggin in*. Pacific, MD: Mel Bay.
- Driessen, C. (2019). *The Chop Notation Project*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=3sqjFsi6lY8>
- Faria, N., Korman, C., Finck, D., Brandao, I., Braga, P., & Café. (2001). *Inside the Brazilian rhythm section: For guitar, piano, bass, and drums*. Petaluma, CA: Sher Music.
- Gerle, R. (1983). *The art of practising the violin: With useful hints for all string players*. London: Stainer & Bell.
- O melhor do choro brasileiro*. (1997). São Paulo, Brasil: Irmãos Vitale.
- Silverman, T. (2018). *The Strum Bowing Method: How to Groove on Strings* (Vols. 1–Tracy Silverman). Nashville, TN: Silverman Musical Enterprises.
- Suzuki violin school* (Vol. 1). (2007). U.S.A: Alfred Publishing, Co., Inc.
- Tolling, M. (2012). *Armando's Rumba by Chick Corea—YouTube*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=5YdW2jsuFAw>



NOMBRE(S) DEL(OS) PROFESOR(ES):	Lic. Hugo David Tiscareño Talavera		CENTRO:	Centro de las Artes y la Cultura
NOMBRE DE LA MATERIA:	Taller de violín de acompañamiento		DEPARTAMENTO:	Departamento de Música
PROGRAMA EDUCATIVO:	Maestría en Arte		ACADEMIA:	
SEMESTRE:	1	GRUPO:	PERIODO:	Enero- junio 2019

PLANEACIÓN				SEGUIMIENTO
UNIDAD	CONTENIDO	ACTIVIDADES Y/O RECURSOS	FECHA PROGRAMADA	FECHA REAL
I	Presentación del programa Sesión de sensibilización	Sesión de preguntas referentes al taller. Explicación de las temáticas a trabajar en el taller. Firma de carta de consentimiento informado	8/02/2019	8/02/2019
I, II	SESIÓN 1	Introducción al blues	15/02/2019	15/02/2019
I, II, III	Sesión 2	blues dominante y blues menor, chop	22/02/2019	22/02/2019
I, II, III	Sesión 3	Blues menor, tensiones, extensiones y sustitución de acordes.	08/02/2019	08/02/2019
I, II, III	Sesión 4	blues, funk blues, resumen, chop	1/03/2019	1/03/2019
I, II, III	Sesión 5	Funk (se cubrió más propiamente la técnica de chop)	8/03/2019	22/03/2019
I, II, III	Sesión 6	funk variaciones y ritmos	15/03/2019	29/03/2019
I, II, III	Sesión 7	funk y el uso del pedal de wah! (esta sesión no se hizo, para poder centrarse en los temas centrales del taller)	22/03/2019	
I, II, III	Sesión 8	bossa nova y ritmos latinos	29/03/2019	12/04/2019
I, II, III	PRIMER PARCIAL Asistencia obligatoria	SEMINARIO II Sesión grupal. Exposiciones de avances	05/04/2019	
I, II, III	Sesión 9	Bossa nova y samba.	12/04/2019	24/05/2019
I, II, III	Sesión 10	swing		19/04/2019
I, II, III	Sesión 11	swing, jazz de 32 compases	26/04/2019	31/06/2019
I, II, III	Sesión 12	repaso general de los estilos y géneros tratados (evaluación)	02/05/2019	14/06/2019

RESULTADOS	
ALUMNOS INSCRITOS EN LA MATERIA	5
NO. DE ALUMNOS QUE PRESENTAN EXAMEN	3
% DE APROBADOS	60
% DE REPROBADOS	40
Observaciones:	Los dos alumnos que no aprobaron, fue debido a que por motivos personales tuvieron que abandonar el taller, por lo que solo asistieron a dos o tres sesiones según en caso. Los días que no se cumplieron fue por cancelación de los alumnos debido a actividades académicas que no les permitía asistir.



Planeación didáctica

Sesión: 1 “sensibilización”					
Objetivos: sensibilizar al alumno sobre las temáticas e intereses del taller.					
contenidos	Actividad del profesor	Actividad del estudiante	Recursos didácticos	Tiempo	evaluación
Preguntas e inquietudes	Preguntará a los alumnos sobre las expectativas del curso, así como los intereses que tienen al participar en este curso	Contestará las preguntas, describiendo sus expectativas e intereses.	Violín Pluma Plumones	20 min	El alumno deberá improvisar líneas melódicas sencillas, que suenen coherentes con la armonía propuesta por el maestro usando las escalas estudiadas.
Repaso general del programa				10 min	
Firma de consentimiento informado	Después de oír los intereses, los comparará con los objetivos del taller.	Escuchará al profesor,		5 min	
Improvisación				40 min	
La escala pentatónica mayor y menor	Les dará a los alumnos la carta, la leerán juntos y les pedirá que la firmen	Leerán junto con el profesor y firmarán la carta			
Escala mixo-blues					
Escala Blues	Pedirá al alumno que improvise con una progresión sencilla, y propondrá escalas para facilitar esta actividad	En su violín improvisará y participará de forma activa, según la propuesta del profesor			
observaciones					
<p>Los cinco alumnos que participaron en la actividad, se desarrollaron de manera satisfactoria a la hora de improvisar. Además asimilaron las escalas estudiadas de tal manera que ubicarla en el violín y ejecutar las líneas melódicas no fue ningún problema para ellos. Respecto a la parte auditiva, los cinco alumnos llegaron a conclusiones muy similares, ya que encontraron más fácil improvisar con el acorde menor que con el de dominante. También cabe recalcar que la escala mixo-blues, les causó un poco de conflicto en particular a la viola.</p> <p>El nivel es muy similar entre los cinco participantes, respecto al concepto de improvisación, aunque se notó que la viola tenía un conocimiento previo de las escalas a trabajar, y entendía con claridad la función primordial de estas escalas, así como su construcción básica.</p>					

Sesión 2: blues dominante					
Objetivos: familiarizar al alumno con los acordes mayores, y la vuelta de doce compases del blues mayor					
contenidos	Actividad del profesor	Actividad del estudiante	Recursos didácticos	Tiempo	evaluación
Rasgueo y pizzicato	El maestrante explicará las regiones de tónica, subdominante y dominante en un blues mayor.	El alumno: Participará activamente en las preguntas del maestrante, respecto las funciones armónicas expuestas.	Pintarrón Plumones Violín	10min	Se evaluará de manera positiva, si el alumno logra tocar una vuelta de blues satisfactoriamente, involucrando los acordes y áreas tonales, así como el uso de técnicas para la producción del sonido.
Acordes mayores, triadas, acordes con séptima dominante	Se expondrá el acorde de séptima dominante, y se explorará el violín, identificando estos acordes en el diapasón, así como su mejor conducción de voces	Buscará en su violín los acordes expuestos por el maestro, y participará activamente en la búsqueda de <i>voicings</i> adecuados para la ejecución del blues	Pastilla para amplificar el violín	10min	
Escala pentatónica, blues y mixo-blues	Respecto las técnicas de la mano derecha, Se valorará la mejor manera de ejecutar estos acordes. (pizzicato, rasgueo, <i>quasi chitarra</i>)	Experimentará las diferentes técnicas que crea, sean de mayor utilidad para la producción de l sonido	Amplificador	20 min	
Blues 12 compases	Se platicará sobre el ritmo y el <i>shuffle</i> en el blues, se ejecutarán unas vueltas de blues ya con ritmo y con las técnicas que se hayan convenido para la mejor ejecución del blues.	Experimentará con las técnicas expuestas, el <i>shuffle</i> , mientras desarrolla una vuelta de blues.	Procesador de efectos	20 min	
	Pedirá a los alumnos por pares, que improvisen y acompañen retomando lo estudiado en la clase anterior. Recordará y preguntará dudas de la sesión, para después hacer un resumen general de lo trabajado.	Mientras un par acompaña e improvisa, el resto de los alumnos escuchará con atención para después opinar de lo ejecutado por sus compañeros Participará escuchar a sus compañeros y en contestar las preguntas y escuchar el resumen		20 min	
observaciones					

Sesión 3: blues dominante y blues menor, chop

Objetivos: familiarizar al alumno con los acordes de séptima menor y dominante, así como su uso en el blues. Estilos de acompañamiento en mayor. Escalas disponibles en estos tipos de blues. Ejecutar el chop para aspectos rítmicos.

contenidos	Actividad del profesor	Actividad del estudiante	Recursos didácticos	Tiempo	evaluación
Acordes con séptima dominante y menor	El profesor: Procederá a recordar las vueltas de blues de la clase anterior.	El alumno: Participará activamente en recordar y contestar, las preguntas respecto de la clase anterior	Pintarrón Plumones Violín	15 min	Respecto de las respuestas proporcionadas, y al desarrollo de la clase, se evaluará si el alumno está siguiendo de manera progresiva, el aprendizaje del blues.
Vuelta de blues de 12 compases en dominante y menor	Expondrá los acordes de séptima menor, su construcción y lectura de notación.	Procederá a identificar estos acordes en su violín, identificando las secciones trabajadas en la clase anterior cambiando los acordes mayores a séptima	Pastilla para amplificar el violín Amplificador	15 min.	
chop	Pedirá a los alumnos que ejecuten varias vueltas del blues con acordes de séptima dominante, y después con séptima menor a manera de comparación. Se expondrá el chop, y las posibilidades en el blues,	Ejecutará varias vueltas de blues usando los acordes tratados. Ejecutará acordes usando el chop de manera creativa respetando los ritmos y vueltas en el blues.	Procesador de efectos	15 min 25 min 25 min	
	Pedirá a los alumnos por pares que acompañen e improvisen. Cuando acompañen se agregaran nuevos estilos de acompañamiento.	Tocará con otra persona alternando entre improvisación y acompañamiento. Cuando no esté tocando escuchará a sus compañeros para comentar, puntos que le llamaron la atención.			
	Pedirá opiniones, comentarios y preguntas respecto al blues. Resumirá y señalará los puntos valiosos de la sesión.	Expondrá sus inquietudes en el tema		15 min	
observaciones					

Sesión 4: Blues menor, tensiones, extensiones y sustitución de acordes.					
Objetivos: Familiarizar al alumno con las posibles tensiones de acordes que existen. Reconocer las partes en donde se puede usar sustitución de acordes para enriquecer al blues					
contenidos	Actividad del profesor	Actividad del estudiante	Recursos didácticos	Tiempo	evaluación
Blues menor 12 compases	El profesor	El alumno	Pintarrón		Se evaluará de manera positiva al alumno que logre ejecutar una vuelta de blues con los acordes estudiados, aplicando tensiones, y haciendo sustitución de acordes posibles.
Acordes con séptima menor	Retomará el blues menor de la clase anterior.	Experimentará en el violín las diferencias entre los diferentes tipos de blues	Plumones	15 min	
Tensiones de novena, oncena y trecena.	Expondrá las tensiones disponibles, y se platicará sobre su construcción en el diapason	Después de la explicación buscará las diferentes posibles tensiones en los acordes de una vuelta de blues mayor y menor que vaya exponiendo el maestro	Violín Pastilla para amplificar el violín	20 min.	
Extensiones de acordes	Pedirá al alumnos que ejecute vueltas de blues menor en diferentes tonalidades haciendo sustitución de acordes y usando tensiones en cada uno de los acordes.	Ejecutará un blues menor t mayor de 12 compases en las diferentes tonalidades, con sus posibles tensiones	Amplificador Procesador de efectos	20 min para mayor y 20 min para menor	
Sustitución de acorde	Permitirá que el alumno realice preguntas y comente inquietudes sobre el tema.	Reflexionará sobre el tema y preguntará inquietudes. Entre todos los alumnos se procederá a solucionar estas inquietudes		15 min	
observaciones					

Sesión 5: blues, funk blues, resumen, chop					
Objetivos: hacer un repaso general de lo estudiado respecto al blues. Hacer una introducción al funk a través del blues. Ver el uso del chop como facilitador.					
contenidos	Actividad del profesor	Actividad del estudiante	Recursos didácticos	Tiempo	evaluación
Tensiones de novena, oncenaria y treceña.	El profesor: A manera de evaluación, preguntara aleatoriamente, sobre elementos <u>del blues estudiados</u> .	El Alumno: Participará activamente en lo que pregunte el profesor.	Pintarrón Plumones Violín	15 min	Según la ejecución de la vuelta de blues y de cómo logre abordar los cambios de acordes en las diferentes secciones se <u>evaluará</u> como buena comprensión y
Extensiones de acordes	Expondrá el funk blues, y de <u>como</u> podemos usar el chop para su ejecución.	Escuchará la exposición del profesor	Pastilla para amplificar el violín Amplificador	15 min.	
Sustituciones de acordes	Se procederá a experimentar el funk blues y el chop	Experimentará el chop, y los ritmos del funk blues	Procesador de efectos	25 min	
Blues mayor y menor	Pedirá a los alumnos a ejecutar vueltas de blues funk, tanto en menor como en mayor. Se procederá a pares para que alguien improvise y alguien acompañe	En pares acompañaran e improvisaran según el estilo sugerido por el profesor, los que no estén participando escucharán a sus compañeros para hacer retroalimentación.		25 min	
	Se hará un resumen del blues y de sus <u>variaciones</u> así como sus transformaciones al funk blues, el uso de acordes y tensiones.	Participara en el resumen del blues, exponiendo sus opiniones respecto al tema.		15 min	
observaciones					

Sesión 6: funk					
Objetivos: conocer la base estructural de ritmo con 16vos en el funk. Experimentar el chop en la ejecución de ritmos de 16vo. <i>Palm muting</i>					
contenidos	Actividad del profesor	Actividad del estudiante	Recursos didácticos	Tiempo	evaluación
Ritmos de 16vo	El profesor:	El estudiante:	Pintarrón	15min	Se evaluará de manera positiva al alumno que logre ejecutar una vuelta de blues con chop. El ritmo debe ser estable, y los 16vos muy claros.
<i>Palm muting</i>	Retomará las similitudes con el blues, tratadas en la clase anterior.	Escuchará la explicación del profesor acerca de las características del funk	Plumones	15 min	
<i>Chop</i>			Violín		
Acordes con novena, novena disminuida y novena aumentada	<u>Expondrá el</u> funk de 16vos. Y el muteo de cuerdas como efecto percusivo	Experimentará el muteo de cuerdas usando arco y pizz	Pastilla para amplificar el violín	20 min	
	Expondrá el chop como técnica facilitadora para la ejecución de ritmos de dieciseisavos.	Experimentará el chop, con la finalidad de ejecutar ritmos ágiles	Amplificador	25min	
	Pedirá a los alumnos que experimenten una vuelta de blues con ritmo de dieciseisavos	Ejecutará una vuelta de blues con ritmo funk. Otro alumno procederá a improvisar sobre esas vueltas.	Procesador de efectos	20 min	
	Procederá al cierre resumiendo los puntos importantes tratados en la sesión			<u>15 min</u>	
observaciones					

Sesión 7: funk variaciones y ritmos.					
Objetivos: conocer las posibilidades rítmicas del funk. Desarrollar la técnica de chop, para la mejor ejecución de variaciones rítmicas dentro del funk.					
contenidos	Actividad del profesor	Actividad del estudiante	Recursos didácticos	Tiempo	evaluación
Funk menor	El profesor:	Estudiante:	Pintarrón	15min	El alumno será capaz de tocar una vuelta de blues en ritmos de 16vos usando diferentes combinaciones rítmicas usando el chop.
Variaciones rítmicas con chop.	Retomará lo aprendido sobre el funk en la sesión anterior.	Escuchará y participará sobre las características aprendidas del funk en la sesión anterior	Plumones	25 min	
	Expondrá las posibilidades rítmicas del chop.	Escuchará a las posibilidades sugeridas por el maestro del uso del chop	Violín		
	Pedirá a los alumnos a desarrollar una vuelta de blues menor aplicando las variaciones rítmicas sugeridas, con chop.	Ejecutará un blues menor con los ritmos sugeridos por el maestro	Pastilla para amplificar el violín	25 min	
	Pedirá a los alumnos acompañar e improvisar en pares	Acompañaran e improvisaran en pares.	Amplificador		
Resumirá los puntos importantes sobre el funk, el uso del chop.	Participara en el resumen de lo aprendido en la sesión.	Procesador de efectos	10 min		
observaciones					

Sesión 8: funk y el uso del pedal de wah!

Objetivos: conocer las posibilidades del efecto de wah! En la ejecución de funk. Desarrollar la técnica de chop.

contenidos	Actividad del profesor	Actividad del estudiante	Recursos didácticos	Tiempo	evaluación
El chop Wah!	<p>El profesor:</p> <p>Expondrá las posibilidades de usar el wah como recurso expresivo.</p> <p>Pedirá a los alumnos que experimenten con este recurso, tocando en estilo funk, ya sea menor o mayor, con chop y usando el wah</p> <p>Pedirá a los alumnos con los conocimientos adquiridos hasta el momento componer una pequeña pieza donde puedan acompañar e improvisar</p> <p>Procederá a dar sus impresiones y resaltar puntos importantes surgidos durante la sesión</p>	<p>Estudiante:</p> <p><u>Pondrá atención a la explicación del wah!</u> Y de las sugerencias de uso de este.</p> <p><u>El alumno experimentará el wha!</u> Mientras ejecuta un funk mayor o menor.</p> <p>Participarán activamente con sus compañeros en <u>al composición</u> de la pieza, para después, acompañar e improvisar.</p>	<p>Pintarrón</p> <p>Plumones</p> <p>Violín</p> <p>Pastilla para amplificar el violín</p> <p>Amplificador</p> <p>Procesador de efectos</p>	<p>15 min</p> <p>25min</p> <p>25 min</p> <p>15 min</p>	<p>El alumno será capaz de usar el wah, en un contexto de funk usando chop, tocando el ritmo <u>estable</u>.</p>

observaciones

--

Sesión 9: bossa nova y ritmos latinos

Objetivos: conocer los ritmos sincopados dentro del bossa nova. Aprender el *ghosting* o notas fantasma para la ejecución de ritmos sincopados. Conocer armonía usada en este género.

contenidos	Actividad del profesor	Actividad del estudiante	Recursos didácticos	Tiempo	evaluación
Ritmo de bossa. <i>Ghosting</i> Síncopa <u>Armonía</u> acordes con séptima mayor y novena Escalas y modos	<p>Profesor: Expondrá el ritmo de bossa y la síncopa.</p> <p>Expondrá acordes de séptima, su notación y características.</p> <p>Definirá <i>ghosting</i></p> <p>Pedirá a los alumnos que toquen progresiones de acordes extraídas de la chica de <u>ipanema</u>, utilizando la técnica expuesta.</p> <p>Expondrá posibles escalas para improvisar.</p> <p>Pedirá a los alumnos ejecutar progresiones de acordes con ritmo de bossa, para que otro alumno improvise sobre esa base</p> <p>Resumirá los puntos importantes de la sesión</p>	<p>Estudiante:</p> <p>Escuchará lo que el maestro exponga respecto al bossa nova y la síncopa, los acordes utilizados y la técnica de <i>ghosting</i></p> <p>Procederá a ejecutar estas técnicas en el contexto sugerido por el profesor.</p> <p>El alumno experimentará en su violín dichas escalas.</p> <p>Por pares improvisarán y acompañarán en dicho estilo.</p> <p>El alumno participara activamente en el cierre de la sesión.</p>	<p>Pintarrón</p> <p>Plumones</p> <p>Violín</p> <p>Pastilla para amplificar el violín</p> <p>Amplificador</p> <p>Procesador de efectos</p>	<p>10min</p> <p>10min</p> <p>25 min</p> <p><u>15 min</u></p> <p>30 min</p> <p>15 min</p>	<p>El alumno al final de la clase tendrá que ser capaz de tocar acordes con séptima mayor y novenas, mientras mantiene un ritmo de bossa sin mover el tiempo ni el ritmo. El acompañamiento debe reflejar las cualidades de los acordes ejecutados.</p>

observaciones

Sesión 10: Bossa nova y samba.					
Objetivos: ver las similitudes entre samba y bossa. La aplicación del chop dentro de estos dos géneros.					
contenidos	Actividad del profesor	Actividad del estudiante	Recursos didácticos	Tiempo	evaluación
Ritmo de samba	El profesor: Retomará elementos del bossa nova de la sesión anterior	El estudiante Participará en recordar los elementos del bossa nova estudiados en la sesión anterior.	Pintarrón Plumones Violín	10 min	El alumno tendrá que ser capaz de tocar satisfactoriamente, el ritmo de samba, usando la técnica que sea de su elección.
Chop				10min	
<i>Ghosting</i>	Expondrá las diferencias y similitudes entre la samba y la bossa nova	Escuchará las diferencias entre los dos géneros	Pastilla para amplificar el violín	10 min	
<i>ricochet</i>	Expondrá la posibilidad de usar <u>chop</u> así como el <u>ricochet</u> en estos géneros	Escuchará respecto al uso del chop en estos géneros	Amplificador	30 min	
	Pedirá al alumno que experimente estos ritmos con chop	En su violín ejecutará ejemplos de samba experimentando la posibilidad del chop	Procesador de efectos	10 min	
	Pedirá al alumno que comparé el <i>ghosting</i> con el chop, y que de sus puntos de vista respecto a lo que experimentó.	Usará el chop y el <i>ghosting</i> , y expondrá sus puntos de vista			
observaciones					



Sesión 11: swing					
Objetivos: explorar el ritmo de swing. Explorar las armonías usadas en standards de jazz populares. Estructura ii -V –I. gypsy jazz.					
contenidos	Actividad del profesor	Actividad del estudiante	Recursos didácticos	Tiempo	evaluación
Swing <u>Estructura armónica ii-V-I</u>	<p>El profesor:</p> <p>Expondrá el ritmo de swing o shuffle comparando a su vez con el shuffle del blues.</p> <p>Expondrá la estructura básica del ii-V-I, y características de los acordes involucrados</p> <p>Pedirá al alumno ejecutar la estructura ii-V-I con ritmo de cuartos, refiriendo al gypsy jazz</p> <p>Pedirá al alumno ejecutar la estructura ii-V-I con swing</p> <p>Pedirá a los alumnos a acompañen en improvisar en pares.</p> <p>Resumirá los puntos importantes destacados durante la sesión</p>	<p>El Alumno:</p> <p><u>Escuchará</u> la explicación del shuffle</p> <p>Escuchará la explicación ii-V_I</p> <p>Ejecutará la estructura de ii-V- I en diferentes tonalidades con ritmo de cuartos</p> <p>Ejecutará la estructura de ii-V- I en diferentes tonalidades con ritmo de swing</p>	<p>Pintarrón</p> <p>Plumones</p> <p>Violín</p> <p>Pastilla para amplificar el violín</p> <p>Amplificador</p> <p>Procesador de efectos</p>	<p>15 min</p> <p>15 min</p> <p>15 min</p> <p>20 min</p> <p>25 min</p> <p>10 min</p>	<p>El alumno será capaz de ejecutar estructuras ii-V-I en diferentes tonalidades de manera fluida y usando ritmo de cuartos y swing.</p>

Sesión 12: <u>swing, jazz</u> de 32 compases					
Objetivos: reforzar <u>el</u> lo aprendido respecto al swing. Conocer estructura de jazz de 32 compases.					
contenidos	Actividad del profesor	Actividad del estudiante	Recursos didácticos	Tiempo	evaluación
Swing Jazz 32 compases	<p>El profesor Retomará el swing de la sesión anterior</p> <p>presentará <u>standars</u> de jazz para su lectura.</p> <p>Se procederá a leer el cifrado de las piezas sugeridas.</p> <p>Se tocarán en otros estilos los standards.</p> <p>Por pares se ejecutará el standard, acompañando mientras alguien improvisa</p> <p>Resumen de la sesión, evidenciando la versatilidad del standard.</p>	<p>El alumno: Participará activamente junto con el profesor respecto a retomar el swing. Leerá los cifrados de los standards sugeridos.</p>	<p>Pintarrón</p> <p>Plumones</p> <p>Violín</p> <p>Pastilla para amplificar el violín</p> <p>Amplificador</p> <p>Procesador de efectos</p>	<p>15 min</p> <p>15min</p> <p>20min</p> <p>20 min</p> <p>25 min</p> <p>15 min</p>	<p>El alumno leerá el cifrado de un standard usando tanto ritmo de cuartos como swing de manera fluida.</p>
observaciones					

Sesión 13: repaso general de los estilos y géneros tratados (evaluación)					
Objetivos: hacer un repaso general del los géneros trabajados en el taller. Componer pieza para demostración.					
contenidos	Actividad del profesor	Actividad del estudiante	Recursos didácticos	Tiempo	evaluación
Swing Blues Funk Bossa Chop Pizzicato ghosting	<p>El <u>professor</u>:</p> <p>Propondrá standard de jazz y se procederá a su lectura en diferentes estilos.</p> <p>Pedirá a los alumnos a componer una pieza para presentación final</p> <p>Pedirá a los alumnos que decidan que piezas tocar para presentación final</p>	<p>El alumno</p> <p>Escuchará que standards se van a tocar</p> <p>El alumno procederá a componer la pieza sugerida por el maestro</p> <p>Se tomará decisión en conjunto</p>	<p>Pintarrón</p> <p>Plumones</p> <p>Violín</p> <p>Pastilla para amplificar el violín</p> <p>Amplificador</p> <p>Procesador de efectos</p>	<p>15 min</p> <p>40 min</p> <p>20 min</p>	<p>El alumno tendrá que usar todas las habilidades desarrolladas durante el taller, tanto para abordar los standards, así como para componer la <u>pieza solicitada</u>.</p>
observaciones					

