



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

Facultad de Ciencias de la Educación

Método para violín especializado en cambios de posición 1era a 2da, 1era a 3era, 1era a 4ta, 1era a 6ta y 7ma, notas pedal y dobles cuerdas de 3eras y 6tas con base a melodías populares de género San Juanito.

Trabajo de titulación como requisito previo para la obtención del título de:
Licenciada en pedagogía musical

Autora: Andrea Garrido Trejo

Director-tutor: Dr. Querubín Patricio Flores Núñez

AGRADECIMIENTO

Agradezco a Dios, quien me dio la oportunidad y los recursos para alcanzar esta meta.

A mi mamá, que me impulsa a superarme con su constante apoyo.

A mí maestra de violín María de Lourdes Flores quien me guío con paciencia y sabiduría enseñándome métodos superiores para sacar lo mejor de mí como solista con una técnica de sonido impecable.

DEDICATORIA

A todos aquellos estudiantes y profesionales que requieran elementos técnicos del violín estilizados en un método avanzado para utilizarlo en el ámbito académico, profesional y pedagógico.

Tabla de contenido

RESUMEN	3
ABSTRACT.....	4
INTRODUCCIÓN.....	5
CAPÍTULO 1	7
1. Planteamiento del problema.....	9
1.1. Formulación del problema	9
1.2. Interrogantes fundamentales de la investigación	10
1.2.1. Pregunta general	10
1.2.2. Preguntas específicas.....	10
1.3. Objetivos del proyecto de investigación.....	10
1.3.1. Objetivo general	10
1.3.2. Objetivos específicos	10
1.4. Justificación de la investigación	11
CAPÍTULO 2	13
2. Marco teórico.....	14
2.1. Antecedentes	14
2.2. Bases teóricas	15
2.2.1. Conceptualización	15
2.2.1.1. Definición del método de violín:	15
2.2.1.2. Secciones del método de violín del s. XIX:	15
2.2.1.3. Clasificación de los métodos de violín en el s. XIX:	17
2.2.1.4. El arco del siglo XIX:	18
2.2.1.5. La relajación	19
2.2.1.6. Violín y su escuela en el siglo XVIII.....	20
2.2.1.7. El violín y su escuela en el siglo XIX:	21
2.2.1.8. La música popular tradicional ecuatoriana mestiza de la época de oro de la música ecuatoriana.....	23
2.2.1.9. El violín en la música ecuatoriana tradicional mestiza de salón en la época de oro.....	25
2.2.1. 10. El Sanjuanito:	26
2.2.2.1. Las características de los estudios de violín especializado	26
2.2.2.2. El estudio del violín especializado en el aspecto técnico de cambios de posición de 1era a 2da.	28
2.2.2.3. El estudio del violín especializado en el aspecto técnico de cambios de posición de 1era a 3era.	31
2.2.2.4. El estudio del violín especializado en el aspecto técnico de cambios de posición de 1era a 4ta.	34

2.2.2.5. El estudio del violín especializado en el aspecto técnico del uso pedales melódicos y dobles cuerdas de 3eras y 6tas	37
3. Marco metodológico.....	46
3.1 Metodología de la investigación	46
3.1.1 Enfoque de la investigación.....	46
3.1.2 Alcance de la investigación	46
3.1.3. Diseño de la investigación.....	46
3.1.3 Método	47
4.Conclusiones.....	62
Fuentes bibliográficas.....	63

Figura 1 Postura del violinista	15
Figura 2 Tratado del método de Baillot	16
Figura 3 Posición correcta de la mano derecha y el arco respecto de las cuerdas.	19
Figura 4 Cambios de posición de 1era a 2da posición con su digitación específica.....	28
Figura 5 Intervalos en el diapasón del violín, 1era posición.	29
Figura 6 Estudio de 1era a 2da posición	30
Figura 7 Cambio de posición de 1era a 3era con su digitación en el pentagrama	32
Figura 8 Cambio de posición de 1era a 3era representado con base a la ilustración del diapasón del violín y sus intervalos imaginarios.....	33
Figura 9 Estudio de cambios de posición y cambios de cuerda.....	34
Figura 10 Representación gráfica del salto de 1era a 4ta posición con base a la ilustración de los intervalos en el violín.	35
Figura 11 Tonos, semitonos y sentido ascendente y descendente de la afinación.....	36
Figura 12 Cambio de posición de 1era a 4ta representado con su respectiva digitación en el pentagrama.	37
Figura 13 Ángulos del arco de la mano derecha.....	37
Figura 14 Estudio mixto de arpeggios, trinos y dobles cuerdas.....	40
Figura 15 Estudio de pedales y dobles cuerdas.....	41
Figura 16 Estudio de dobles cuerdas, octavas, terceras, sextas y cuartas.	42
Figura 17 Estudio 1, cambio de posición de 1era a 3era.....	53
Figura 18 Estudio 2, cambios de posición mixto, de 1era a 3era y de 1era a 4ta	62
Figura 19 Estudio 3, Cambios de posición de 1era a 4ta, a 3era y a 6ta posición.	57
Figura 20 Estudio 4, Cambio de posición de 1era a 4ta.....	59
Figura 21 Estudio 5, dobles cuerdas con cambio de 1era a 3era posición.	68

Tabla 1 Clasificación de los principales métodos del siglo XIX.	17
--	----

RESUMEN

Los métodos de violín del s. XIX marcaron una innovación extremadamente importante que fue el pilar de otros métodos modernos que se utilizan en la actualidad, entre las innovaciones más importantes se encuentran el uso de la hombrera como parte de estudio del solista, la relajación, el peso dirigido a partes específicas del arco, el cambio de arco y la estilización de la música popular nacional trasladando sus elementos estilísticos más importantes tal como el ritmo, la armonía y la melodía popular a estudios con retos técnicos tales como cambios de posición desafiantes y largos, dobles cuerdas, pedales y virtuosismo (velocidad y precisión en la interpretación). Los estudios y obras de estilo popular de los países en donde se interpretaron fueron a menudo acogidos de forma positiva tal como lo ilustran los relatos de varios investigadores especializados en interpretación del violín. Intérpretes como Paganini incluyeron en su repertorio creaciones que los conectaban con el público de cada localidad en ese momento, es así como los "compositores de oportunidad" fueron tan populares en Europa y Norte América independientemente de que su nacionalidad fuera distinta; o pedagogos como Wieniawski quienes dejaron obras con retos técnicos.

Palabras clave: métodos, s. XIX, virtuosismo, popular, violín.

ABSTRACT

Violin methods from XIX Century marked an innovation extremely important that became the basis of other modern methods that are used nowadays , some of the most important innovations that we shall mention we find the use of the shoulder rest as part of the soloist study routine, the relaxation while the performance last long, the weight applied in specific areas of the bow, specialized bow chances and stylization of traditional music form each country using their most representative stylish elements as the rithm, harmony and melody to adapt them to studies that use technique challenges as long and difficult shift positions double strings, pedals and virtuosity (speed and accuracy in the playing), the methods and music that has this popular elements were also admired and used in the countries that felt the conection with it's identity and that's how "opportunity composers" began so popular in Europe and North América. We can see how composers like Paganini or Masters as Wieniawski included this form of composition in their art works.

Keywords: method, XIX century, traditional, violin

INTRODUCCIÓN

Las expresiones artísticas populares son fundamentales ya que describen las costumbres, creencias e historia de su pueblo, la música al ser un medio de expresión masiva representa de manera inmediata a su pueblo a través de medios de comunicación y en lugares de concurrencia cotidiana, celebraciones y la cotidianidad que nos rodea en una sociedad efímera pero con necesidad de immortalizar y dar continuidad a sus expresiones artísticas. La música es el arte más preciso, por lo que una formación integral es indispensable para desarrollar habilidades técnicas interpretativas, de ejecución y composición.

El auto reconocimiento artístico de los pueblos genera en ellos una sensación de seguridad, y por ende de autoestima y valoración de sus formas de vida y a su vez de su esencia y estilo artístico en general. Innovar y mejorar las formas de expresión cultural crea fortaleza y exaltación de la cultura de la localidad, y al trascender ser visibles a los ojos del mundo.

Nuestro país es mega diverso, con varios géneros musicales los cuales están esperando innovaciones urgentes para no extinguirse, en Europa encontramos Wieniawski o Paganini y muchos otros quienes tomaron lo mejor de las culturas las cuales les acogieron y crearon piezas y estudios de carácter virtuoso realzando e immortalizando las expresiones de estas localidades e incluso creando material didáctico a partir de estas expresiones populares para facilitar el aprendizaje y permitir a los pupilos conocer más de la cultura y los elementos expresivos de cada lugar.

Los métodos de aprendizaje musical son imprescindibles en la formación del músico solista, le permite adquirir habilidades como la elasticidad, la memoria motriz de ambas manos, dominio técnico, musicalidad, independencia de los dedos entre muchas otras, los estudios musicales son fundamentales en el itinerario musical de los estudiantes de música y especialmente de los instrumentos de cuerda frotada.

En el presente trabajo de investigación en el capítulo 1 se plantea el problema, la pregunta principal, los objetivos específicos así como otros aspectos iniciales del documento; el capítulo 2 contiene la base teórica de la investigación que nos permite conocer a profundidad aspectos históricos y de análisis estructurales de algunos métodos fundamentales en el estudio del violín básico y avanzado de forma progresiva; y finalmente, el capítulo 3 es la propuesta académica, el método con base a música tradicional mestiza ecuatoriana y las conclusiones del proyecto.

CAPÍTULO 1

1. Planteamiento del problema

1.1. Formulación del problema

El programa de nivel superior del Conservatorio Superior Nacional de Música en dónde se adquiere el título de tecnología en música especialista en interpretación musical pide como requisito para el concierto de grado la interpretación de una obra tradicional ecuatoriana, la cual en el caso de los alumnos de violín muchas veces es meramente de carácter sencillo sin involucrar embellecimiento y enriquecimiento técnico que contribuya al desarrollo de la técnica de ambas manos, se limita a presentar en la mayoría de veces una línea melódica de una sola octava, repetitiva a pesar de que la música nacional así como una mórula se duplica y con eso repetir todo en una sola octava es un desperdicio de recursos expresivos que nos ayuden a alcanzar el virtuosismo y el dominio técnico.

El problema no solo se queda en ese aspecto, puesto que la mayoría del repertorio no tiene un acompañamiento para los co- repetidores en el piano, sino que se limitan a ser una hoja con línea melódica que lleva acordes que carecen de ritmo preciso y por ende para un co- repetidor extranjero sería complicado encontrar y comprender el estilo exacto para acompañar al solista en cuestión el violinista.

Al carecer de esta documentación formal, de la colocación de recursos de digitación en la partitura, la falta de cambios de posición que nos enriquezcan en el aprendizaje y la estilización de estas obras, se han quedado en el olvido especialmente en el círculo académico musical puesto que al ser piezas sencillas de interpretar, repetitivas y con digitación en la mayoría de casos en 1era posición, nos enfrentamos al olvido de estas obras musicales que son grandiosas pero en su origen funcionaron de forma satisfactoria ya que al haber 2-4 repeticiones de estribillos o coros, cada instrumento del conjunto de cámara que los interpretaba se turnaba para enriquecer la obra, cada uno brillaba como solista mientras que los otros los ornamentaban tal como nos muestran las grabaciones de grupos antiguos como los Barrieros, Los 4 nativos andinos, los gatos, entre otros.

Actualmente entre las obras escogidas por los alumnos de violín predominan obras que fueron creadas para la interpretación virtuosa adaptada a este instrumento cómo: “espantapájaros”, “danza ecuatoriana”, “pasional”; y tal vez “odio y amor”; esta limitación de temas nos da como

resultado una interpretación repetitiva y la aburrida conclusión de lo que el alumno de violín del Conservatorio Superior Nacional de Música va a interpretar en su grado.

1.2. Interrogantes fundamentales de la investigación

1.2.1. Pregunta general

- ¿Cuáles son los componentes de un método musical para violín especializado en el aspecto técnico de cambios de posición de 1era a 2da, 1era a 3era, 1era a 4ta posición, pedales melódicos y dobles cuerdas de 3eras y 6tas?

1.2.2. Preguntas específicas

- ¿Cuáles son las características de los estudios de violín especializado en el aspecto técnico de cambios de posición de 1era a 2da, 1era a 3era, 1era a 4ta posición, pedales melódicos y dobles cuerdas de 3eras y 6tas?
- ¿Cómo utilizar la digitación en el violín para enriquecer la interpretación de la música mestiza tradicional?
- ¿Cuáles son los componentes de un método de digitación virtuosa en el violín para enriquecer la interpretación de la música mestiza tradicional?

1.3. Objetivos del proyecto de investigación

1.3.1. Objetivo general

Diseñar un método musical para violín especializado en el aspecto técnico de cambios de posición de 1era a 2da, 1era a 3era, 1era a 4ta posición, pedales melódicos y dobles cuerdas de 3eras y 6tas.

1.3.2. Objetivos específicos

- **Determinar las características de los estudios de violín especializado en el aspecto técnico de cambios de posición de 1era a 2da, 1era a 3era, 1era a 4ta posición, pedales melódicos y dobles cuerdas de 3eras y 6tas.**
- **Fundamentar la digitación en el violín para enriquecer la interpretación de la música mestiza tradicional.**

- **Diseñar un método de digitación virtuosa en el violín para enriquecer la interpretación de la música mestiza tradicional.**

1.4. Justificación de la investigación

Como requisito para poder egresar y posteriormente graduarse un estudiante de música del Conservatorio Superior Nacional en Quito- Ecuador necesita interpretar en un concierto de grado al menos una obra popular de carácter tradicional ecuatoriano, este requisito es importante ya que el artista en formación tendrá la oportunidad de investigar acerca de las expresiones culturales de su lugar de origen, historia y compositores relevantes, entre los violinistas más destacados de nuestro país están Enrique Espín Yopez, Cursino Durán, Sixto Maria Durán, Humberto Salgado y Victor Aurelio Paredes, todos ellos creadores de piezas de considerable dificultad técnica y belleza interpretativa; sin embargo son piezas con un fin de exponer un trabajo compositivo, más no un método con un fin de enseñar y potenciar técnicas de ejecución, sonido y fundamentos técnicos como cambios de posición y dobles cuerdas.

El presente estudio presenta cinco estudios con fundamentos técnicos avanzados, especiales para estudiantes de nivel avanzado que requieran mejorar su técnica para ingresar o egresar de instituciones de nivel superior, pero que encuentren en su ejecución la expresión de nuestro país de una manera diferente, estilizada pero respetando su esencia como sucede en muchos lugares del mundo en dónde encontramos a Wieniawski plasmando los sonidos tradicionales slavs en piezas de gran dificultad o Kreutzer que dedico su vida a realizar sus métodos para obtener resultados en sus alumnos.

CAPÍTULO 2

2. Marco teórico

2.1. Antecedentes

En el Ecuador fuimos testigos de violinistas virtuosos quienes en sus trabajos creativos lograron plasmar las cadencias, intervalos y estilos rítmicos de nuestro país, entre los primeros y más representativos según Lituma (2020) están Enrique Espín Yopez, Cursino Durán, Sixto Maria Durán y Humberto Salgado; y sin embargo compositores como Gerardo Guevara han dado vida a composiciones como “Fiesta”, “Pasillo” o “espantapájaros” los cuales son obras reconocidas e interpretadas de forma continua en recitales de grado y conciertos; y como olvidar a Víctor Aurelio Paredes, violinista y compositor quiteño con su pasillo más memorable y hasta ahora muy interpretado especialmente por el maestro pianista también quiteño Nelson Maldonado “Odio y amor”.

En el trabajo de Lino (2011) se observa la descripción de la ejecución e inclusión del violín en la música tradicional ecuatoriana en la cultura cañari, podemos apreciar expresiones del pueblo cañari donde compara los sonidos de los instrumentos con la naturaleza, e incluso como los “taititas” o intérpretes adultos mayores experimentados que daban vida al instrumento en el escenario, quienes interpretaron el instrumento sentados para homogeneizar su interpretación en el grupo de una forma relajada y serena, mientras que, con el paso del tiempo modificaron su postura para tocar de pie, técnica que también se observa como recomendación en el método de Beriot (1858) para dinamizar y realzar su participación; el contenido está enfocado al rescate y narrativa cultural mientras que la información técnica interpretativa del violín se ve limitada ya que en nuestra cultura carecemos de una escuela más experimentada y ambiciosa en particular de este instrumento en el ámbito solista en la música popular que nos caracteriza y de acrobacias en cambios de posición y técnicas variadas en doble cuerda, pedales y demás elementos de formación y estilización violinística.

Córdova (2015) profundiza en métodos especializados en literatura inicial para pupilos muy jóvenes tales como Suzuki, métodos activos, bases psicológicas en la educación y una recopilación de piezas sencillas basadas en repertorio nacional para aprender las primeras notas musicales en el instrumento y digitación básica para conocer la primera posición, las bases son fundamentales para que el desarrollo del instrumentista alcance un nivel y su continuidad y significancia con su instrumento se fortalezca, y es por eso que la continuidad en cuanto a retos técnicos y construcción de la expresividad individual y colectiva fortaleciendo la identidad

nacional y adoptar cadencias y ritmos propios del lugar de origen y residencia del estudiante avanzado para utilizarlo también a nivel académico, profesional y comercial.

2.2. Bases teóricas

2.2.1. Conceptualización

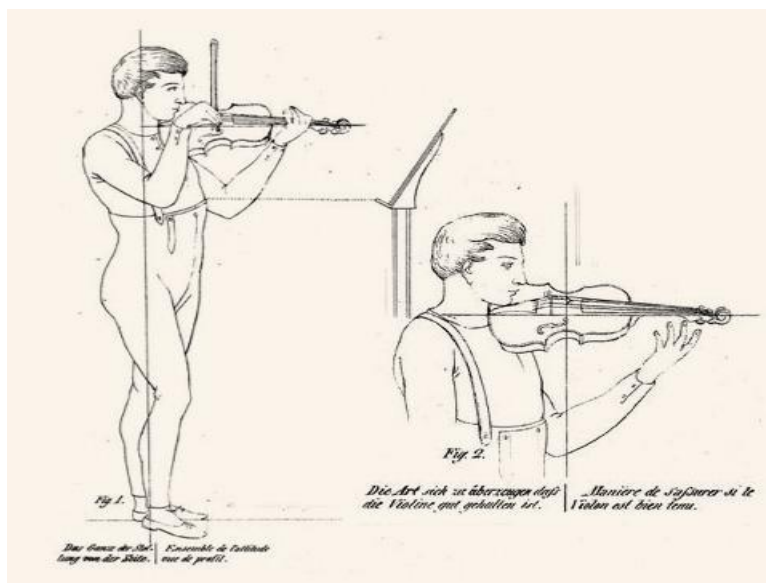
2.2.1.1. Definición del método de violín:

Mediante el análisis de algunos tratados y métodos como el “*methode de violon*”, “*Hans Sitt*”, “*Kreutzer*”, entre otros, podemos conocer de que el método de violín del siglo XIX es un sistema de enseñanza impreso o digital (en caso de ser escaneado o digitalizado en programas de creación y edición de partituras) que tiene como objetivo formar estudiantes con habilidades violinísticas naturales de manera progresiva hasta llegar al virtuosismo (precisión en la afinación y capacidad de dominar la velocidad rítmica de arco en coordinación de mano derecha).

2.2.1.2. Secciones del método de violín del s. XIX:

Cada método contiene al inicio una breve explicación de aspectos técnicos como la sujeción del arco, la postura que debe tener el intérprete respecto del atril, la distribución del peso sobre las piernas y la abertura ideal de las piernas a la hora de estudiar e incluso partes del violín y su ubicación tonal tal como vemos en métodos antiguos como podemos apreciar a continuación;

Figura 1 Postura del violinista

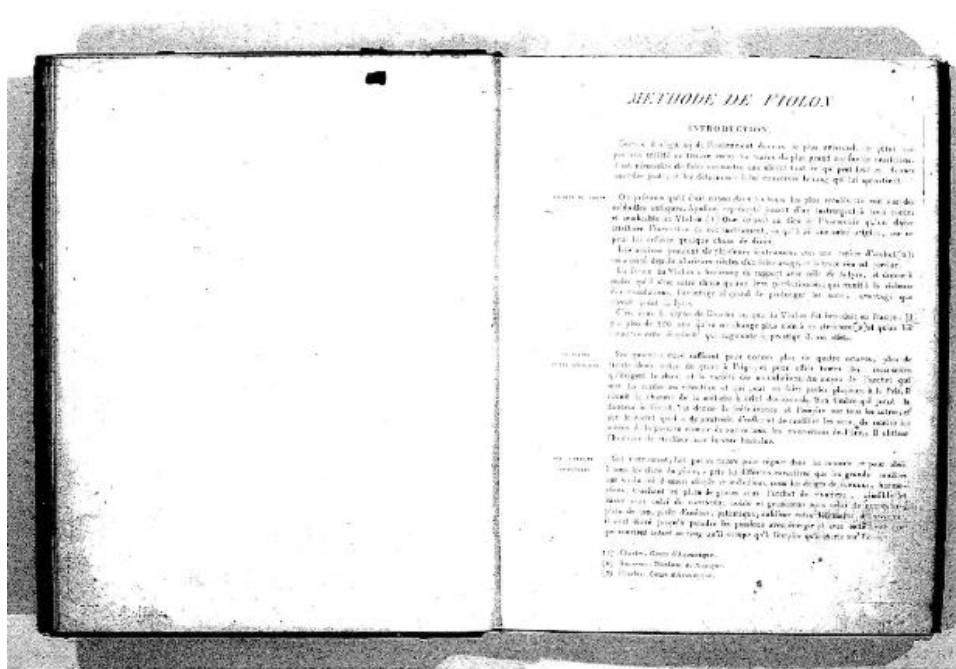


Fuente: Rescatado de <https://rebomborimusal.com/como-aprender-a-tocar-el-violon-consejos-y-trucos/>. “L’ art du violon” Baillot (1835).

Y párrafos explicativos al inicio como podemos visualizar en el “*Methode de violon*” (Baillot 1803)

Dónde existen una serie de artículos que describen como el intérprete debe manejar los aspectos técnicos sin gráficos, más bien redactados en indicaciones breves antes de presentar los ejercicios prácticos.

Figura 2 Tratado del método de Baillot



Fuente: Rescatado de IMSPL.com. “*Method de violon*” Baillot (1804).

En resumen, empieza con una explicación técnica de la postura y manejo del violín, el arco y el cuerpo (opcional), gráficos representativos a la explicación previa (opcional); y finalmente los ejercicios prácticos en secuencia progresiva de dificultad técnica para objetivos específicos en la ejecución integral.

2.2.1.3. Clasificación de los métodos de violín en el s. XIX:

A continuación, podemos encontrar una tabla de los principales pedagogos y autores de métodos del siglo XIX y su clasificación:

Tabla 1 Clasificación de los principales métodos del siglo XIX.

Método	Datos bibliográficos	Destreza con criterio de desempeño
Métodos avanzados de los grandes maestros de inicios de l siglo XIX.	(P. Baillot, P. Rode y R. Kreutzer: Methode du violon, 1802-03, París); (R. Kreutzer: 42 etudes ou caprices pour le violon, 1807, París) y (P. Baillot: L'art du violon, 1835, París).	- Innovaciones en el agarre del arco a partir del uso del nuevo arco de Tourte. - Desarrollo minucioso de la técnica a través de ejercicios secuenciales de dedos - Desarrollo de la musicalidad a través de obras y segmentos musicales de obras clásicas.
Métodos destinados exclusivamente a la pedagogía de la iniciación del instrumento violín	(D. Alard: Ecole du violon, 1846, París); (J. Dont: 24 exercices pour le violon preparatorias aux Etudes R. Kreutzer y P. Rode, 1849, París); (C. A. De Bériot: Methode de violon, Op. 102, vol. 1, 1858, París); (F. Wohlfart: Sixty Studies for the violin, Op. 45, Book I, 1874, Nueva York); (H. E. Kayser: 36 Etudes, Op. 20. Elementary and progressive studies for the violin, 1848, Nueva York) y (C. Dancla:	- Ejecución de escalas en el instrumento con variedad de digitaciones - Preparación para estudios más avanzados como los de Kreutzer -Desarrollo progresivo de habilidades musicales y secuenciados de estudios .

	Methode elementaire et progressif du violon, Op. 52, 1855, París).	
Métodos para desarrollar habilidades específicas y musicales	(J. F. Mazas: 75 études mélodiques et progressives, Op. 36, vol. 1, 1843, Leipzig); (H. Schradiek: Die as hule der Violintechnik, 1875, Hamburgo); (L. Spohr: Violinschule, 1832, Viena); (F. David: Violinschule, 1863, Nueva York) y (O. Sevcik: Die as hule der Violintechnik, 1875, Hamburgo)	-Desarrollo de la musicalidad -Desarrollo de la independencia de dedos en la mano izquierda -Desarrollo de la relajación y técnica a través de la introducción del uso de la mentonera. -Desarrollo de musicalidad a través de distintas danzas -Desarrollo de la colocación de dedos y posición de mano izquierda en el diapasón.

Fuente: Elaboración propia

2.2.1.4. El arco del siglo XIX:

En el siglo XIX el arco como artículo fundamental para la interpretación en el violín, tenía también apartados dedicados a su manejo en la ejecución de piezas musicales, al analizar las primeras hojas de Alard (1846), Beriot (1858), entre otros podemos llegar a la conclusión de que el agarre del arco debería ser con el dedo índice inclinado sobre el entorchado del arco (sección forrada con hilo metálico sobre el arco), los dedos medio y anular juntos, el meñique de forma curva soportando el peso el arco ubicado un poco antes del tornillo metálico de regulación de tensión del arco y el dedo pulgar de forma curva hacia adentro de cara a la yema del dedo anular, formando un círculo entre ellos.

A su vez podemos ver qué en varias ilustraciones podemos apreciar que la mano está ligeramente inclinada sobre el dedo índice y paralela al puente, evitando pasar hacia la sección del diapasón y permaneciendo en el área hueca entre el diapasón y el puente. Se recomienda en la mayoría de los métodos antes mencionados la sensación de relajación sobre los dedos, dejando caer el peso

sobre el arco apoyándose como un bastón y a su vez éste se apoye sobre las cuerdas como un soporte hidráulico para así generar la sensación de tacto en las falanges de la mano derecha.

Figura 3 Posición correcta de la mano derecha y el arco respecto de las cuerdas.



Fuente: Rescatado de:

https://www.researchgate.net/publication/317660154_Metodos_y_tratados_de_iniciacion_al_estudio_del_Violin_en_el_siglo_XIX_Metodos_y_tratados_de_iniciacion_al_estudio_del_Violin_en_el_siglo_XIX_Methods_and_treatises_for_the_learning_of_Violin_in_the_ni Beriot (1858)

2.2.1.5. La relajación

La relajación en el instrumento violín supone un tema fundamental en cuanto a la interpretación de obras y estudios, desde los de nivel inicial hasta los de nivel avanzado, en el siglo XIX muchos de los libros de metodología del violín contenían apartados dedicados a plantear ejercicios y mecanismos para alcanzar la relajación del intérprete tal como podemos apreciar en la “lista

electrónica europea de música en la educación” “LEEME” (2017) en la cual podemos ver una síntesis interesante de material didáctico del siglo XIX.

Baillot (1835) nos cita algunos artículos que hablan de la relajación, manejo de las sensaciones motrices de la mano derecha con conciencia, sugiriendo el uso del espejo para poder apreciar la distribución y sujeción del arco, así como el dominio de micro movimientos necesarios para realizar un adecuado cambio de arco.

2.2.1.6. Violín y su escuela en el siglo XVIII

La escuela italiana altamente reconocida hasta ese entonces gracias a compositores como Antonio Vivaldi (1675- 1741), Arcangelo Corelli (1653-1713), Giuseppe Tartini (1692-1770), entre otros, tuvo su auge durante el siglo XVIII especializándose en la exposición de géneros musicales específicos de Europa tales como la sonata o el concierto, géneros que en ese entonces mostraban a un solista virtuoso como el actor principal del performance de la época, acompañado por otros músicos que adoptaban un papel secundario en escena. Cómo lo relata Heller (1991).

Antonio Vivaldi fue un compositor, violinista y director quien vivió la mayor parte de su vida en Viena como nos narra el trabajo de Heller (1991), describe la ciudad como un lugar sereno y lo cita como la *Serenissima*, la cual paso por una serie de problemas y cambios estructurales en la época en la que Vivaldi desarrollo su carrera artística tales como la invasión Otomana y producto de ello perdieron las islas de Creta en 1669, posteriormente recuperaron los Peloponesios que fue arrebatado por los turcos gracias a la ayuda de los austriacos; sin embargo los austriacos tomaron después ese territorio al convertirse en potencia. Posteriormente Venecia dejo de ser un estado autónomo después de la revolución francesa y pasaría a ser parte del imperio de Napoleón Bonaparte.

Arcangelo Corelli así como Vivaldi y los artistas en este periodo se desarrollaron en esta época de varios cambios sociales y estructurales en Europa a partir de guerras y revoluciones que llevaron a masivas movilizaciones humanas y el intercambio cultural lo cual permitió el florecimiento de composiciones cargadas de identidad y añoranza de la cultura de origen lo cual dio paso como menciona Stowell (2011) como “compositores de oportunidad” los cuales conocieron la necesidad de conexión e identidad con el público al que se dirigían, por ende adoptar adornos y estilos rítmicos de otras culturas y de las suyas propias les permitirían llegar a más público y por ende elevar su influencia artística.

Comenzaron a haber cambios sociales determinantes para el cambio estéticos e ideológico de las sociedades de ese entonces, según la revista de LEEME (2017), las principales razones para el desplazamiento de la escuela italiana a segundo plano comenzó a través de hechos sociales como la revolución francesa, la cual dejó en la retina de los ciudadanos que todos somos iguales y que la educación debe ser un bien de acceso común y laico, así mismo la creación de nuevos y mejores conservatorios que ganaron prestigio a lo largo de los años como el Conservatoire de París (1796) los cuales comenzaron en la producción y distribución de métodos impresos para estudiar el violín y muchos otros instrumentos.

2.2.1.7. El violín y su escuela en el siglo XIX:

A comienzos del siglo XIX comienza a surgir un desplazamiento de la escuela italiana de cuerda frotada para surgir la escuela de cuerda frotada francesa como resultado de la acogida del estudio del instrumento por países como Holanda, Alemania, países slavs, de Europa oriental y Norte América. En el momento previo a la instauración de la escuela francesa de violín existieron acontecimientos sociales que marcaron el sufrimiento y posicionamiento de la escuela francesa de violín como lo fue la revolución francesa (1789) y la cual reforzó la necesidad de los ciudadanos por obtener una educación libre y accesible independientemente de la clase social de las personas, esta victoria de la clase obrera permitió que se creen espacios donde las personas se podía evitar libremente como el “Conservatoire de Paris” en el cual la educación musical fue dirigida a la formación de músicos para el ejército y en general para la educación musical, con varias modificaciones en cuanto a técnica y estilo, entre algunos de esos cambios destaca el desarrollo técnico del vibrato, la popularidad del uso de la hombrera como parte fundamental en el proceso técnico como soporte que permite la relajación.

La relajación fue otro de los aspectos principales en los métodos de violín de esa época como lo sugiere Robin Stowell (1985), esta vez de la mano de la universidad de Cambridge en su artículo “Técnicas de violín y performance en el siglo XVIII tardío y XIX temprano” donde podemos apreciar la exposición de reformas en el desarrollo técnico, métodos más complejos a comparación de los escritos previamente y un avance progresivo en el dominio técnico y la dificultad progresivamente aumentada a medida que se cambiaba de página.

Los estudios y piezas virtuosas para violín permitieron la evolución musical, expresiva y técnica de los grandes solistas formados en las mejores escuelas de cuerda frotada reconocidas a nivel

mundial como la escuela rusa y francesa en los siglos XVIII y principios del siglo XIX. Entre los autores más importantes abordaremos a Kreutzer y Wieniawski quienes curiosamente están relacionados en el aspecto técnico e histórico, aunque son de países diferentes tal como nos relata el artículo del musicólogo, investigador de técnicas de violín a lo largo de la historia y docente de música de Cardiff Robin Stowell autor e investigador de varios análisis de obras inmemorables que marcaron la historia académica de muchos estudiantes de conservatorio a nivel mundial.

En su artículo nos relata precisamente que Kreutzer, violinista y director de orquesta francés fue uno de los mejores violinistas de su época junto a Pierre Rode y Pierre Baillot quienes fundaron la escuela francesa de violín y crearon el tratado de violín ; Kreutzer quien fue reconocido a nivel mundial especialmente en Rusia y Europa por su virtuosismo y sus 42 estudios los cuales marcaron un gran reto para los niños virtuosos y estudiantes incluso en la actualidad quienes buscan mejorar el nivel de expresividad y virtuosismo.

Lambert Massart violinista belga fue uno de los pupilos mas cercanos de Kreutzer tras obtener una beca en París admiro su trabajo y la riqueza técnica adquirida a través de sus estudios y elaboró un suplemento académico minucioso llamado “El arte de interpretar los estudios de Kreutzer” datando arcos y digitaciones que aprendió de su maestro y así mismo enseñó en el Conservatoire de París durante 47 años; durante ese período formó a uno de los mejores pedagogos y más prolíficos violinistas comparado por Stowell en su artículo “ Henryk Wieniawski: el verdadero sucesor de Nicolò Paganini? Un trabajo comparativo de ambos virtuosos con la particular referencia de sus caprichos”. Wieniawski con 24 trabajos (pocos a comparación de otros violinistas y pedagogos a lo largo de la historia) nos demuestra que la calidad técnica es la que vuelve inmortal a un artista, autor o pedagogo muy por encima de la cantidad y que los retos técnicos forman grandes solistas.

Tal como narra Stowell en su trabajo comparativo, Wieniawski y Paganini eran muy similares tanto en desembolvimiento escénico como en solvencia técnica, sin embargo, Paganini conllevó de manera más comercial y misteriosa su apariencia delgada y singular, mientras que Wieniawski a pesar de tener una presencia imponente se dedicó a demostrar que el virtuosismo era fruto de la dedicación resiliente a sus pupilos y amigos más cercanos; pero, a su vez compartían una de las características más importantes de un autor pedagógico, clásico o de entretenimiento, la “autoría versátil de oportunidad” para sus audiencias, tanto Wieniawski como Paganini perfeccionaron y

supieron plasmar la identidad y los sonidos representativos de sus pueblos de origen en sus obras, con lo cual pudieron llegar primeramente a un mercado local, y a su vez con esta evolución y reconocimiento lograron investigar y crear obras que puedan plasmar la identidad de las culturas a las cuales se debían, es así como Paganini compone “Dios salve al rey” para llegar a la sensibilidad del pueblo británico y Wieniawski compone “Yankee Doodle” variaciones para conectarse con su público en norteamérica.

Wieniawski originario de Polonia creó varios estudios y piezas virtuosas empleando el sistema de composición occidental, sin embargo siempre incluyó pasajes que retrataron la esencia oscura y melódica de la identidad slava estilizándolo con cambios de posición acrobáticos, dobles cuerdas desde 3eras consecutivas (algo difíciles en pasajes con velocidad considerable), hasta de onceavas, y armónicos artificiales que requieren de bastante precisión con en su obra “Souvenir de Moscú” la cual dedico a su público originario en Rusia y finalizando esta entrega con un pasaje virtuoso en la última hoja que evoca a la danza tradicional “Kalinka” aunque no sea la misma, imita los sonidos y el estilo rítmico de esta canción tradicional rusa.

2.2.1.8. La música popular tradicional ecuatoriana mestiza de la época de oro de la música ecuatoriana.

La época dorada de la música tradicional mestiza ecuatoriana tiene su auge con un género tradicional como el pasillo ecuatoriano el cual formó parte de la vida cotidiana y fue altamente difundida en medios de comunicación (en ese entonces radios) tan populares que hasta ahora tenemos vestigios de su éxito tales como “Radio Quito”, “Radio Tarqui” ahora extinta, entre otros como nos narra Rodríguez 2018 y Bastidas (2012) en dónde también comprendemos que la música mestiza tradicional del Ecuador nace de un largo proceso en dónde los ciudadanos ven plasmado en sus versos la vida cotidiana, añoranzas, valores y un medio de expresión masiva que identifica a poblaciones y su cultura (costumbres, preferencias, realidades), sin embargo en el caso de nuestra música nacional casi nunca se trató de un medio de protesta.

El Ecuador es un país de diversidad cultural con géneros musicales en cada región, en sus costas nos encontramos con la cultura afro ecuatoriana, en la sierra principalmente con el pasillo, el albazo, el yaravi (muy poco interpretado en la actualidad), el San Juanito que es una danza ampliamente difundida y adaptada inclusive en fusiones con ritmos extranjeros como la cumbia, el rock, entre otros.

En la música tradicional mestiza especialmente en el año 1950 se percibe de forma distinta en el mismo país, solo en tres ciudades ya había una diferenciación clara, según Rodríguez (2018), entre Quito y Guayaquil (las ciudades más importantes del país) había una marcada diferencia, mientras que la música mestiza tradicional de salón era bien aceptada en Quito y aún más por las clases sociales pudientes, en Guayaquil las clases sociales de elite preferían diferenciarse por escuchar “boleros” y apartaron en gran medida al pasillo de sus salones.

Es así como en Quito en la música de salón tradicional mestiza (Pasillos, San Juanitos, Yaravies, Albazos, Aires típicos, entre otros) se vuelven materia prima para medios masivos dirigidos por empresarios como los citados al inicio de este apartado.

Es así como en Quito surge como predecesor de la música virtuosa tradicional para el violín solista uno de los mejores violinistas, quien nos dejó un clásico que según redacción la Hora (2024) compuso su más célebre pasillo virtuoso denominado “Quejas” en su versión prima, pero, que paso a ser el famoso “Odio y amor” indispensable para la formación del violinista virtuoso con expresiones propias del pasillo como su acompañamiento e introducción del tema melodioso en un tono muy tradicional de Em; luego interpretado por uno de los conjuntos más reconocidos antiguamente en el Ecuador como lo relata Bastidas (2012) en su investigación como lo fue “Jorge Aníbal Granja y su conjunto sinfónico” uno de sus tantas agrupaciones y quién se diferenció por ser uno de los músicos más versátiles y empresarios de su época a finales de los años 40 ya que fue arreglista y además puso su propio sello discográfico.

Y mencionando a grupos clásicos de la época, en 1947 previo a la época de oro de la música mestiza ecuatoriana, nace en Quito el grupo de “Los Barreros” el cual interpreto y grabó una cantidad considerable de piezas autóctonas mestizas como “Noches de Niza”, el San Juanito “Imposible olvidarte”, el albazo “Ama otra vez” el cual sería adaptado posteriormente por otros artistas. Y posteriormente en 1950 a la famosa orquesta “Salgado Jr.” Siendo la protagonista de fiestas en la capital según Bastidas (2012).

Entre los dúos y solistas más relevantes de la época nos encontramos a los Benítez y Valencia, Hnas. Mendoza Suasti, Carlota Jaramillo, Julio Jaramillo, Los gatos, Olga Guevara, Olga Valencia hermana del potolo Alberto Valencia y entre los instrumentistas destacamos al Pollo

Ortiz, Segundo Guaña, Segundo Bautista y muchos otros más, nuestra música nacional tiene infinidad de historias, ritmos, melodías y armonía, pero, aún nos falta mucho por estilizar y renovar este tesoro abandonado por los prejuicios y sintiendo un letargo en vez de encontrar el realce aplicado a un instrumento orquestal académico y solista como lo es el violín en versión de metodologías de estudio que eleven los retos técnicos en su ejecución.

2.2.1.9. El violín en la música ecuatoriana tradicional mestiza de salón en la época de oro.

El violín traído desde tiempo de la colonia como podemos apreciar en el trabajo de Lituma (2020) en dónde relata que el instrumento de cuerda frotada fue introducido principalmente por los españoles en sus celebraciones interpretando géneros europeos de la época como valeses, minuetos, etc. Con el tiempo el violín fue adaptándose en el ámbito religioso con el padre José Castelvi, el cual vivió en los años de 1930 aproximadamente, la iglesia en ese entonces era un ente importante en la educación en general y más aún en cuanto a las bellas artes, entre ellas la música.

En la época de oro, el violín mayoritariamente se interpretaba en la orquesta Sinfónica nacional, fundada por Sixto María Durán en 1938, Lituma 2020 nos indica que Sixto María Durán fue un importante pedagogo quien formó a varios artistas, y que a su vez compuso piezas musicales para ser interpretadas incorporando elementos estilísticos de nuestro país tal como “Leyenda ecuatoriana” y “Leyenda incásica”, ambas composiciones con influencia de la música indígena de nuestro país.

Otro de los grandes compositores mencionados en este trabajo investigativo es Corcino Durán, violinista emblemático del Ecuador así como Enrique Espín Yépez, quienes como colegas compartían su estilo académico, el cual fusionaron con elementos nativos de nuestra patria en obras musicales para concierto, que aunque fueron cortas mostraron un gran desempeño compositivo y significativo en cuanto a ser pioneros de la fusión de ritmos autóctonos y mestizos con las técnicas de ejecución y composición europeas del siglo XIX y XX.

En cuanto a los años 50 en los medios de difusión masiva, el violín tenía un papel más bien de engranaje musical, hubieron contadas participaciones en la música nacional como instrumento solista virtuoso, más bien fue protagonista de introducciones y estribillos en el mejor de los casos, tal como la introducción que nos brinda en la pieza “El Capariche” grabada por el dúo Benítez y Valencia. Por lo general el violín fue empleado en música orquestal sinfónica y como ornamento para variar en texturas compositivas a la hora de los estribillos y secciones instrumentales sin voz.

2.2.1. 10. El Sanjuanito:

El Sanjuanito es un género de los tantos géneros musicales ecuatorianos, según Banning (1991) no existe un origen o una denominación clara del género, hay varias versiones como nos cuenta que según Schechter (1983) que denomina al Sanjuanito como música ritual interpretada después de las fiestas del “Inty Raimy”.

La estructura básica del Sanjuanito, analizando algunos trabajos de la época de oro de la música mestiza tradicional nos muestra que en varios Sanjuanitos es de forma: Introducción- estribillo- sección A- estribillo- sección B- estribillo e introducción y finalización con sección B; sin embargo, al final cada compositor adoptará un estilo propio dependiendo de cuánto tiempo necesita que dure el performance.

El género Sanjuanito ha sido ampliamente expandido y aceptado entre los migrantes que se encuentran en países de Europa y Estados Unidos y ha tenido acogida en nuestras comunidades más lejanas de la ciudad, grupos como Ñanda Mañachi han exportado adoptado este género como su principal identidad musical y étnica, principalmente en la región de Imbabura en la comunidad de Otavalo.

2.2.2.1. Las características de los estudios de violín especializado

Según la revista de LEEME (2017) existen varios tratados y métodos los cuales se caracterizaban por tener apuntes muy específicos en temas que todo violinista debe conocer con base a su experiencia especialmente de los dedos utilizados en los cambios de posición, estudios de perfeccionamiento motor y memoria muscular, estudios donde se recomienda el uso de la mentonera para el estudio y la aplicación de la técnica de relajación del estudiante, el cual tiene como primeros pasos dejar caer la cabeza sobre la mentonera para sujetar el violín y tener más

libertad para que la mano izquierda pueda desenvolverse en su rol de digitar sobre el diapasón para alcanzar el virtuosismo y la afinación precisa de cada nota en yema de dedos.

Como analiza en el relato de la revista antes mencionada el primer tratado para violín y el más relevante para la construcción de otros métodos más modernos es el “Methode de violon”, el cual fue credo por Pierre Rode, Pierre Baillot y por uno de los pedagogos más célebres el cual tomaremos como referencia en este trabajo académico Rodolphe Kreutzer y el cual más tarde fue objeto de análisis por Baillot con el nombre “L’art du violon” Baillot (1835).

A partir de este importante antecedente podemos trazar una línea del tiempo desde este método realizado en el Conservatorio de París como el inicio de la enseñanza y los tratados para violín del siglo XIX, a partir de este punto podemos tomar en cuenta el método de Bruni (1804) como un método especializado en la postura del arco, botando por una postura más natural para sujetar el arco, además de acompañamientos de un segundo violín, permitiendo la independencia melódica de ambos intérpretes y de la musicalidad para lograr un trabajo musical.

En esta época se popularizaron los caprichos a niveles académicos avanzados, especialmente de compositores pasados como Paganini, sus caprichos fueron recopilados por otros autores y presentados como estudios para alcanzar un nivel avanzado- profesional incluso en la actualidad puesto que desafían los cambios de posición utilizados previamente para lograr el ansiado virtuosismo (velocidad y precisión en la ejecución de obras o estudios) lo cual permite llegar un poco mas cerca al dominio técnico.

Kreutzer en sus 42 estudios utilizó un mecanismo de composición más sistemático que compositores como Rode o Paganini, intentando avanzar de una forma más progresiva en el desarrollo técnico y musical del instrumento, sin embargo, podemos encontrar ciertos vacíos prácticos en sus estudios haciendo necesario un suplemento, un análisis o el acompañamiento de un tutor necesariamente para sortear los retos técnicos que contribuyan al desarrollo del solista académico.

Posteriormente surgieron autores que analizaron los estudios previamente mencionados tal como Charles Dancla (1855) el cual analiza y reedita obras como el “method de violon” , resaltando lo que ya habíamos mencionado antes, una falta de guía para sortear falencias técnicas, mientras que Dancla ofreció un método más explicativo y flexible con el estudiante.

Existen varios pedagogos en este periodo como Jacob Dont, Spohr, Beriot, Schradieck, entre muchos otros los cuales en esencia introducen las innovaciones como el uso de mentonera (Spohr 1832), el agarre del arco moderno con relajación y naturalidad (Pierre, Baillot, Kreutzer 1803), desarrollo de la independencia muscular de los dedos de la mano izquierda (Schradieck 1875), desarrollo sistemático y progresivo de la dificultad técnica en el violín utilizado hasta la actualidad (Dancla 1855); hay muchos más autores y pedagogos que marcaron generaciones de solistas, algunos se especializaron en la enseñanza inicial del violín a partir de canciones universales, otros a perfeccionar técnicas específicas, y otros a introducir innovaciones más eficaces a métodos anteriormente propuestos y este conjunto de características y componentes fueron los que crearon una formula didáctica que sigue formando generaciones en la actualidad.

Figura 4 Cambios de posición de 1era a 2da posición con su digitación específica.



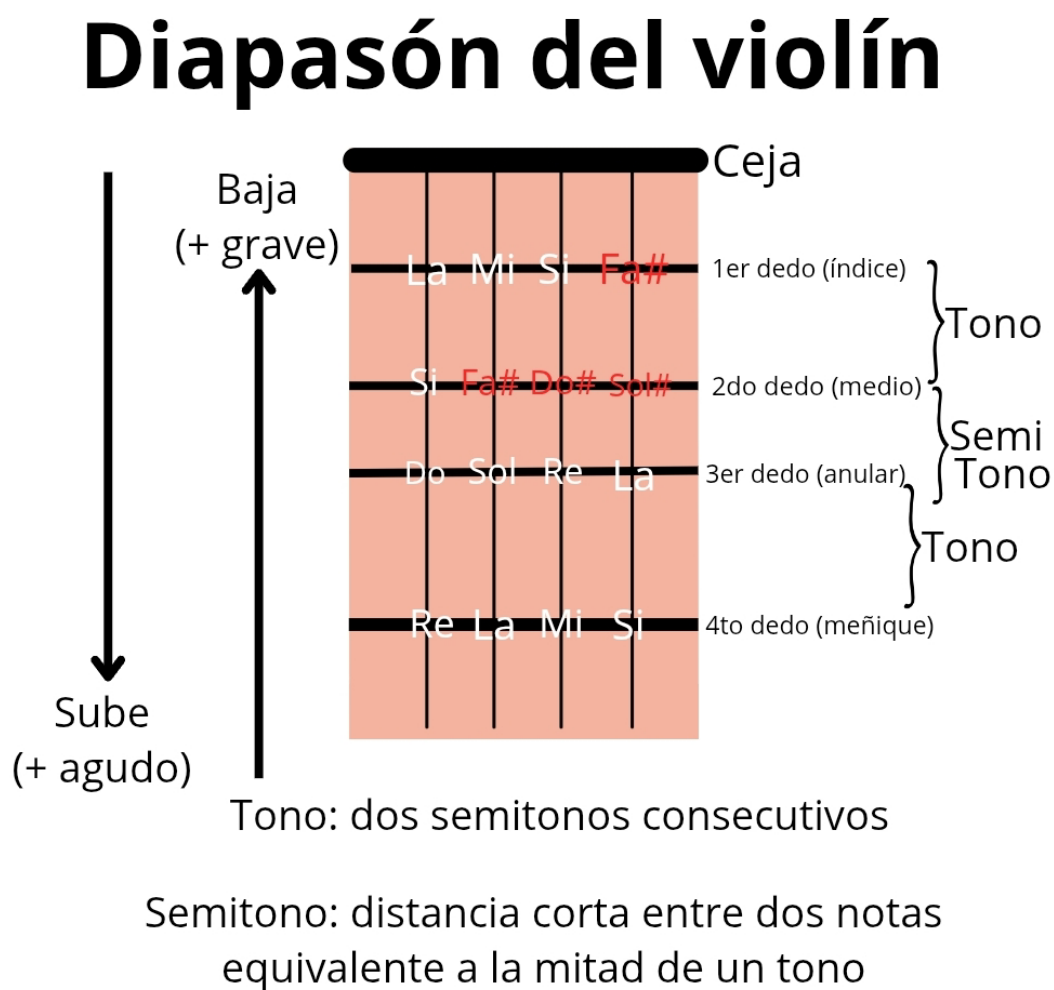
Fuente: Elaboración propia.

2.2.2.2. El estudio del violín especializado en el aspecto técnico de cambios de posición de 1era a 2da.

El cambio de 1era a 2da posición suele ser un cambio que se enseña después del cambio de 1era a 3era posición porque el cambio de 1era a 2da posición significa la variación en cuanto a la posición básica del 3er y 4to dedo que es de un tono de distancia según la metodología Suzuki ampliamente extendida a nivel mundial en la actualidad, el violín es un instrumento “microtonal”, lo cual según Otaola (1994), se traduce a la infinita posibilidad y libertad del músico de cuerdas a la ejecución de sonidos y de sus microtonos con total libertad cromática, por lo cual Suzuki

(1946) detalla en su método para violín la colocación de dedos para intérpretes principiantes en dónde podemos observar que entre la ceja del violín y el 1er dedo existe un tono de distancia, entre el 1er dedo y el 2do existe un tono de distancia, entre el 2do dedo y el 3ro existe un semitono de distancia; y, entre el 3er dedo y el 4to existe un tono de distancia.

Figura 5 Intervalos en el diapasón del violín, 1era posición.



Fuente: Elaboración propia.

Se denomina cambio de 1era a 2da posición porque el primer dedo (índice) el cual junto al pulgar son ejes en la primera posición y se transforman en ejes de la segunda posición al ejecutar lo que

se conoce como el procedimiento de cambio de posición la cual consiste en el desplazamiento lento de los 4 dedos de la mano izquierda en dirección al Centro del violín, guiándose por la colocación de dedos propia de Suzuki (1978) (distancias preestablecidas en primera posición entre tonos y semitonos antes presentados en la ilustración) hasta que el primer dedo de 1era posición (índice) se posicione en el lugar que ocupaba el 2do dedo (medio) en la primera posición; pero, sin cerrar o abrir los dedos, llegando así a un posicionamiento y colocación exactos, en dónde no debe olvidar la relación tonal y la distancia de dedos entre uno y otro entonces debemos tener claro lo que es un tono y semitono, y, la distancia entre un dedo y otro, pero, en efecto para conocer la distancia precisa se necesita experiencia, y para todos los estudiantes inexpertos se creo esta solución pedagógica la cual es la colocación de dedos en el estilo de Suzuki (1978)

Existen varios métodos de 2da posición fija, la cual es una excelente alternativa a la hora de estudiar y perfeccionar estas posiciones tal como el método de Hans Sitt libro 3(1895) con más de 100 estudios, tiene algunos métodos con 2da posición fija y mixta de 1era a 2da como podemos apreciar uno de los muchos ejemplos a continuación.

Figura 6 Estudio de 1era a 2da posición

Sitt
100 Studies, op. 32
Book 3: Studies in Changing Positions

**I. First Position. } Erste Lage.
II. Second Position. } Zweite Lage.
III. Third Position. } Dritte Lage.
IV. Fourth Position. } Vierte Lage.
V. Fifth Position. } Fünfte Lage.**

1ST & 2ND Position.

Andante.

41. 

Fuente: Rescatado de <https://www.el-atril.com/partituras/Sitt/Sitt3.pdf> .Hans Sitt (1981), libro 3: 100 estudios con cambios de posición. Fragmento del estudio 41.

Aunque también es posible ejecutar las notas en primera posición o también en otras posiciones, es importante tener una guía clara y dominar la digitación para poder encontrar la mejor opción a la hora de encontrarnos con estos técnicos que nos demanden inmediatez para resolver retos

técnicos especialmente si formamos parte de alguna agrupación ya que en el ensayo necesitamos aprovechar el tiempo al máximo y para ensamblar, cada integrante debe encontrarse con su parte melódica, rítmica y armónica lo antes posible.

Hacer un cambio de posición requiere de fracción de segundos e incluso más dependiendo de la experiencia y habilidades del intérprete, por lo cual, conocer el cambio de posición que más nos conviene es crucial para resolver los problemas técnicos lo antes posible y encajar perfectamente en el compás y evitar perder el pulso correcto y cuidar de la métrica.

2.2.2.3. El estudio del violín especializado en el aspecto técnico de cambios de posición de 1era a 3era.

El cambio de posición de 1era a 3era posición es el primer cambio que se enseña usualmente ya que comparte la misma distribución de dedos o muy similar a la que se encuentra en la primera posición fija, para enseñar este cambio básico se empieza por el método de nota de ayuda, consiste en los siguientes pasos:

- a. Dominar la primera posición y tener claras la colocación de los dedos en esa posición.
- b. Mantener la posición firme (no rígido pero no cambiar la mano derecha (abrir o cerrar dedos cambiando la posición)
- c. Deslizar brevemente la mano hasta que el primer dedo (índice) llegue a dónde debería estar el tercer dedo ocupado en 1era posición (dedo anular).
- d. Mientras se desliza aplicar el método conocido como “nota de ayuda” que consiste en que el alumno cambie de posición por ejemplo si lo hace desde el primero dedo de cuerda la (si natural) y desea conseguir trasladarse al primer dedo de 3era posición (re natural pero tocando con el índice), primero necesita deslizar todos los dedos en dirección a la cuerda, sin abrir la mano y descolocando los dedos ya que esto traería inestabilidad y falta de precisión pudiendo resultar en la desafinación, entonces llegaría el dedo anular hasta el (fa natural) como nota de ayuda con glissando por una breve fracción de segundos antes de levantar el dedo anular y el medio para finalmente colocar el primer dedo de 3era posición que sería el (re natural).

Figura 7 Cambio de posición de 1era a 3era con su digitación en el pentagrama

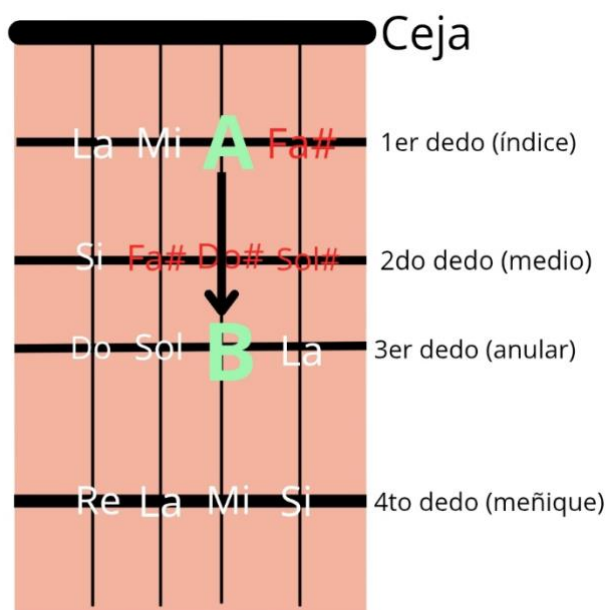


Fuente: Elaboración propia.

como podemos observar en la ilustración, por debajo tenemos la ubicación del dedo 1 (índice), y observamos el glissando que lleva hacia el dedo 1 de 3era posición (anteriormente el dedo 3 de primera posición) y que antes de llegar al dedo 1 de 3era posición utilizamos como apoyatura el dedo 3 de 3era posición, con el fin de copiar la posición de los dedos en primera posición con firmeza y manteniendo la proporción de las distancias en la posición original, así garantizamos que la afinación y la precisión sean automáticas a mediano plazo cuando ya haya un dominio de la técnica de cambio se retira la nota de ayuda y se elimina el glissando, dejando como resultado un cambio de posición eficiente en fracción de segundos manteniendo el ritmo y el dominio de la afinación.

Como podemos observar se denomina cambio de 1era a 3era posición ya que el dedo que antes cumplía la función de ser el 3er dedo de la primera posición en este caso de nuestro ejemplo visual (re natural) pasa a ser después de nuestro proceso de cambio de posición el 1er dedo de la 3era posición como nos ejemplifica la siguiente ilustración.

Figura 8 Cambio de posición de 1era a 3era representado con base a la ilustración del diapasón del violín y sus intervalos imaginarios.



Fuente: Elaboración propia

Si se desea regresar a primera posición se necesita la misma precisión y cambios lentos ya que con un movimiento muscular lento se genera memoria muscular y poco a poco se podrá subir la velocidad con el tiempo.

Hay varios estudios como Hans Sitt, Kreutzer, Sevcik, entre otros los cuales nos permiten aprovechar al máximo este aprendizaje, es siempre recomendable abordar suplementos pedagógicos previos antes de abordar este contenido, tal como Dancla, Don't y Suzuki para poder llegar a este nivel con una correcta colocación de dedos en primera posición.

Figura 9 Estudio de cambios de posición y cambios de cuerda.

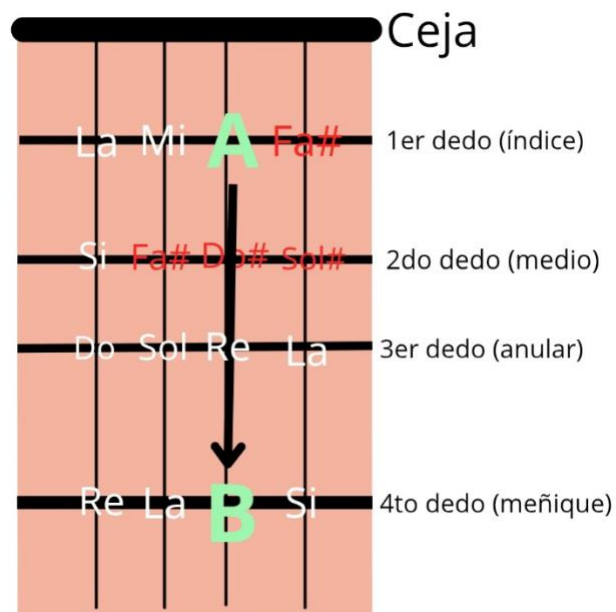


Fuente: Fragmento de “Estudios para violín” A. Yampolsky (1950). Kreutzer reedición.

Rescatado de <https://imslp.org>

2.2.2.4. El estudio del violín especializado en el aspecto técnico de cambios de posición de 1era a 4ta.

Figura 10 Representación gráfica del salto de 1era a 4ta posición con base a la ilustración de los

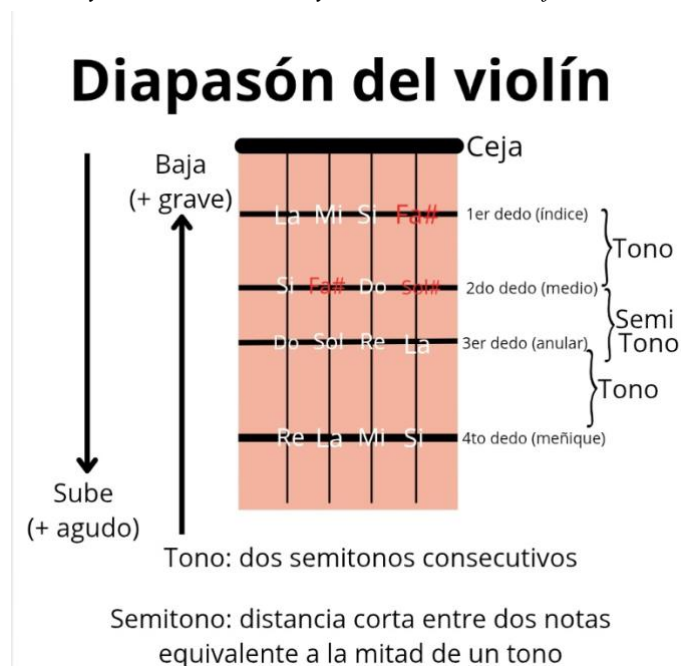


intervalos en el violín.

Fuente: Elaboración propia.

Cómo vimos anteriormente los cambios de posición son básicamente el desplazamiento de la mano izquierda en dirección al puente del violín, en esta ocasión de 1era a 4ta posición, el 4to dedo de la 1era posición (meñique) pasaría a ser el 1er dedo de la 4ta posición. Mientras más cerca del puente llegue la mano más agudo será el sonido emitido y mientras más cerca este la mano de la ceja más grave será el sonido en ejecución.

Figura 11 Tonos, semitonos y sentido ascendente y descendente de la afinación.



Fuente: Elaboración propia.

Las técnicas en el siglo XIX son variadas y no encontramos una técnica específica, pero, es necesario y muy útil adoptar la técnica antes expuesta en nuestra sección “El estudio del violín especializado en el aspecto técnico de cambios de posición de 1era a 3era” extraída del texto “*How to study Kreutzer*” Cutter (1903) en su traducción “Cómo estudiar Kreutzer” nos encontramos con un recurso muy valioso como lo es “la nota de ayuda”.

La nota de ayuda consiste en emplear como lo vemos en el gráfico una tercera menor como apoyatura con glissando y quitamos el dedo 3 (dedo anular que está digitando en este caso la 3era menor) antes de tocar exclusivamente la nota a la que quiere llegar.

Figura 12 Cambio de posición de 1era a 4ta representado con su respectiva digitación en el pentagrama.

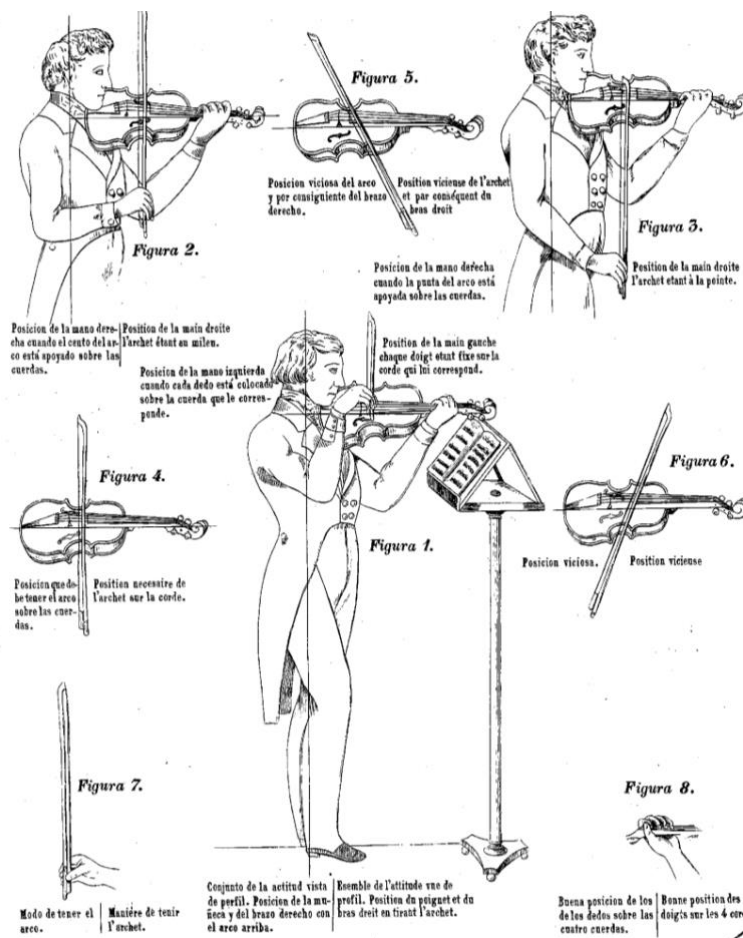


Fuente: Elaboración propia.

2.2.2.5. El estudio del violín especializado en el aspecto técnico del uso pedales melódicos y dobles cuerdas de 3eras y 6tas

En este periodo de tiempo en la historia del violín, encontramos por excelencia maestros en el tema de dobles cuerdas tanto de 3eras como se sextas; es bien sabido que para realizar cambios de cuerda adecuados tal como nos indican los autores de esta época, es importante tener claro el tema de los planos, en dónde, autores como Alard (1846), Baillot (1835), entre otros plantean que los ángulos de ejecución del arco son fundamental para evitar que se perciba el cambio de cuerda

Figura 13 Ángulos del arco de la mano derecha.



Fuente: Rescatado de: <https://arthaumusica.com/aprender-a-tocar-violin/metodos-violin-principiantes/>.
"Escuela para violín" D. Allard (1846).

Entre las recomendaciones está el tomar en cuenta los planos en los que se puede frotar cada cuerda de forma individual y sin tocar el resto tal como indica la figura 1, 2 y 3; es una destreza que se adquiere a lo largo del tiempo, es fundamental reconocer estos planos ya que el que brazo funciona como una palanca que no varía sus ángulos entre el codo, la muñeca y los dedos, sino que se mueve entre planos como una pala mecánica, muy similar al mecanismo que tienen las palas mecánicas para levantar la tierra, las cuales solo modifican su ubicación al movilizar sus llantas y automatizan el movimiento de la pala para cumplir su función así cuando estiran la pala aún conserva sus ángulos, simplemente los amplía en iguales proporciones utilizando como eje sus articulaciones para cumplir su función sea la distancia que necesite y el ángulo para cargar la tierra.

Entonces podemos decir que en cualquier caso, si necesitamos ejecutar un sonido de una sola cuerda o dos, la fórmula está en tener dominio de los planos, los ángulos y la consciencia de como nuestro brazo así como la pala mecánica debe modificar su ángulo para alcanzar ambas cuerdas en cuestión; uno de los errores más frecuentes como estudiantes es pretender presionar con fuerza el arco (aplicando presión con la mano, lo cual es diferente de dejar caer el peso con la naturalidad requerida en la técnica) para intentar alcanzar las dos cuerdas, lo cual

genera un sonido duro, y en ocasiones ruidos producto de la tensión y la falta de dominio del arco, para corregir esto necesitamos estudiar mirando nuestra mano en el espejo y experimentando los planos de una forma natural y con libertad del movimiento aplicado a cuerda al aire (sin digitación) y cuando sintamos la sensación colocar los dedos a velocidad baja hasta perfeccionar el sonido deseado y la afinación estable.

Usualmente para comenzar a estudiar estos estudios de dobles cuerdas en el violín, se sugieren los estudios de 5tas y 6tas (Nos referimos a 5tas y 6tas como las distancias encontradas entre la primera nota superior y la que está justo debajo de esta), tal como se aprecia desde el compás 14, cada una de las notas, tanto la que está arriba como la que está abajo tienen una digitación independiente, siendo que un dedo que podría ser el índice estará en una cuerda, y otro dedo que podría ser el medio, estaría en otra cuerda distinta y entre ellos debe cuidarse que la afinación sea precisa y nos resulte la 5ta o la 6ta, este tipo de estudios fortalecen la habilidad de afinar las cuerdas como nos sugiere Hohmann (1840) y como también lo sugiere Beriot (1858).

Figura 14 Estudio mixto de arpeggios, trinos y dobles cuerdas.

68 26

Трели в соединении с двойными нотами

Способ изучения для трели

Варианты:



Allegro [Скоро]

mf

Fuente: Rescatado de <https://imslp.org>. “Estudios para violín” A. Yampolsky (1950). Kreutzer reedición.

Continuando con el avance progresivo y sistemático de la dificultad, la mejor opción después de estudiar 5tas y 6tas guiándonos según la programación propia del libro son los pedales melódicos (los pedales melódicos en el violín son notas continuas que se repiten y acompañan otra melodía, mientras el arco la interpreta, hay mayor volumen del instrumento al estar dos cuerdas vibrando al mismo tiempo). Este tipo de estudios nos ayudan a mejorar la percepción de la afinación ya que comparamos las distancias entre la nota de base en el caso del ejercicio el Fa y el resto de notas que se ejecutan por encima o debajo del pedal.

Figura 15 Estudio de pedales y dobles cuerdas.



Fuente: Rescatado de <https://imslp.org>. Fragmento de “Estudios para violín” A. Yampolsky (1950). Kreutzer reedición.

Finalmente llegamos al estudio de las dobles cuerdas en concepto de 3eras (frotamos dos cuerdas y colocamos la digitación de dos dedos al mismo tiempo en distancia de terceras) usualmente estos estudios tienen mayor complejidad porque al estar bastante cerradas la voces, los sonidos emitidos individualmente por cada dedo necesitan la precisión exacta para lograr la altitud y la vibración particular perteneciente al intervalo correcto, por ejemplo, no es lo mismo la vibración entre dos notas que armónicamente tengan distancia de 5tas a la vibración producida por dos notas que ejecutadas al mismo tiempo tengan una distancia precisa de 3era (que además puede llegar a ser 3era menor o mayor, no como la 5ta que es una sola posibilidad ya que es un intervalo justo).

Para lograr la afinación exacta el intérprete no solo debe conocer la vibración particular de cada tipo de dobles cuerdas en el violín, sino, que debe conocer las distancias propias en su instrumento, tener ventajas fisiológicas como la visión y la correcta percepción auditiva y la experiencia necesaria para realizar esta tarea de forma automática. Por lo general estos ejercicios buscan un dominio integral (afinación, ritmo, armonía propia en las posibilidades del violín y dominio de los ángulos y el peso en el arco). Entre los ejemplos más determinantes encontramos estudios de Kreutzer. Yampolsky (1950) para todos estos retos presentados anteriormente en el

tema de dobles cuerdas y pedales, aunque Beriot (1958) en sus caprichos también tiene ejercicios muy interesantes en cuanto a pedales aplicados a melodías virtuosas.

Figura 16 Estudio de dobles cuerdas, octavas, terceras, sextas y cuartas.



Fuente: Rescatado de <https://imslp.org>. Fragmento de “Estudios para violín” A. Yampolsky (1950). Kreutzer reedición.

2.2.2.5.1. La afinación general del instrumento en base a las dobles cuerdas

En los estudios de dobles cuerdas la afinación es fundamental, el primer principio de dobles cuerdas se encuentra dirigido hacia la afinación del propio instrumento cómo tal, Hohmann 1840) quien es pionero en plantear la afinación de la cuerda LA (2da cuerda contando desde la cuerda más delgada que es la cuerda Mi) y luego de afinar la cuerda mencionada, realizar dobles cuerdas primero con Mi (1era cuerda) comprobando que entre ambas exista una 5ta (intervalo o distancia entre notas justas o exactas) y que en caso de no ser así, modificar la afinación de la 1era cuerda ya que, la afinación estará enteramente enfocada a la cuerda LA; luego lo segundo será comparar la afinación mediante dobles cuerdas entre LA y Re (3era cuerda) y repetimos el proceso, igualmente si no está afinado entre LA y Re, se modifica la afinación de Re hasta que coincida la distancia de una 5ta justa entre ellas; la cuerda Sol (4ta cuerda) se compara posteriormente con la cuerda Re y si entre ellas no está la distancia de 5ta se modifica la afinación de Sol ya que Re ya fue previamente ajustado para ser distante de la cuerda LA en distancia de una 5ta justa.

Beriot (1858) propone una serie de estudios que prometen mejorar la habilidad de percibir la afinación a través de pedales melódicos, estos mecanismos son el antecedente de lo que hoy conocemos como uno de los mejores ejercicios para la entonación para violín la cual se denomina según A. Zabanal (2019) como “drones” y básicamente consiste en emitir una nota continua (sea como pedal melódico en el violín en forma de bajo continuo (que no se detiene) mientras se tocan múltiples escalas para corroborar las distancias en dobles cuerdas de cada nota de la escala y el “dron” como base armónica de ubicación tonal.

CAPÍTULO 3

3. Marco metodológico

3.1 Metodología de la investigación

3.1.1 Enfoque de la investigación

El enfoque del presente trabajo es cualitativo ya que se centra en aplicar los recursos rítmicos, estéticos y melódicos del género musical tradicional ecuatoriano conocido como “San Juanito” para explorar las posibilidades técnicas de nivel avanzado desde una perspectiva interpretativa y subjetiva (Creswell, 2012; Gerring, 2012, 2014; Goertz & Mahoney, 2012; Hernández Sampieri et al., 2018; Schneider & Wagemann, 2012; Sotomayor, 2008).

El método nos permite recabar y analizar de una manera tradicional el carácter de la música popular ecuatoriana, permitiéndonos explotar sus recursos expresivos y rítmicos para fortalecer habilidades propias del violinista a lo largo de su educación musical individual. (Creswell, 2012; Gerring, 2012, 2014; Goertz & Mahoney, 2012; Hernández Sampieri et al., 2018; Schneider & Wagemann, 2012; Sotomayor, 2008).

3.1.2 Alcance de la investigación

Este método es de carácter exploratorio puesto que esta clase de método con base al género musical “San Juanito” para estudiantes de nivel avanzado del instrumento violín no ha sido concebido previamente desde la estética de la música nacional para fortalecer aspectos técnicos del solista. (Creswell, 2012; Gerring, 2012, 2014; Goertz & Mahoney, 2012; Hernández Sampieri et al., 2018; Schneider & Wagemann, 2012; Sotomayor, 2008).

3.1.3. Diseño de la investigación

El diseño de este método es práctico y participativo, puesto que se implementa una mejora y se cuenta con la participación de quienes están inmersos con la interpretación del violín, investigadores y compositores con el fin de reconocer, mejorar y desarrollar habilidades técnicas interpretativas, así como ser sujeto de análisis y mejora por parte de teóricos y compositores.

(Creswell, 2012; Gerring, 2012, 2014; Goertz & Mahoney, 2012; Hernández Sampieri et al., 2018; Schneider & Wagemann, 2012; Sotomayor, 2008).

3.1.3 Método de violín especializado “San Juanito”

El presente Método está basado en melodías y samples de música tradicional ecuatoriana, en un enfoque estilizado y técnico, para lo cual es necesario reforzar algunos principios y posiciones fundamentales para la óptima interpretación del solista en formación.

Los cambios de posición, dobles cuerdas y el conocimiento de la música tradicional popular es importante para que el alumno pueda reflejar los elementos estéticos de su localidad al salir del país, inspirarse para futuras creaciones, reafirmar y apropiarse de su identidad con seguridad y autoestima cultural.

A continuación, presentamos algunas recordaciones técnicas, recomendaciones básicas que todo estudiante aprende de su maestro, aspectos técnicos fundamentales para alcanzar un dominio técnico y expresivo; y, posteriormente los estudios pertenecientes al método propuesto.

Figura 17 Diseño curricular del método de violín avanzado.

Nombre del curso	ÁREA	ESPEC.		ALINEACIÓN AL EJE DE LA ANC
Método de violín especializado (San Juanito)	J	EDUCACIÓN Y CAPACITACIÓN	J.1 Capacitación (Identificación de Necesidades, Procesos de Capacitación Continua y por Competencias Laborales, Evaluación y Seguimiento)	DEMOCRATIZACIÓN

Tipo de Participante	Modalidades	Duración
JOVENES Y ADULTOS	PRESENCIAL	MEDIA

Requisitos mínimos de entrada al Curso.

DOMINAR LA UBICACIÓN TONAL EN PRIMERA POSICIÓN (TONOS Y SEMITONOS) EN PRIMERA, 3ERA, 2DA Y 4TA POSICIÓN, CAMBIOS DE POSICIÓN (MANO IZQUIERDA) Y TÉCNICA DE ARCO (MANO DERECHA)

Objetivo del Curso.

FORTALECER EL CONJUNTO DE DESTREZAS ADQUIRIDAS A LO LARGO DE LA EDUCACIÓN MUSICAL INDIVIDUAL, PARA RETROALIMENTAR Y ESTILIZAR LA IDENTIDAD POPULAR NACIONAL CON BASES TÉCNICAS PROFESIONALES A TRAVÉS DE ESTUDIOS DE REFUERZO CLÁSICOS EN LA ENSEÑANZA DEL VIOLÍN Y EL MÉTODO CON BASE AL GÉNERO MESTIZO TRADICIONAL ECUATORIANO "SAN JUANITO".

Contenidos del Curso.

Temas Principales.

1. ESTUDIOS INTRODUCTORIOS
2. MÉTODO TÉCNICO DE VIOLIN BASADO EN EL GÉNERO MESTIZO TRADICIONAL ECUATORIANO "SAN JUANITO"

Temas secundarios o sub temas

	HORAS POR CLASE	
1.1. MÉTODOS INTRODUCTORIOS PARA REFUERZO DE SONIDO (PESO E INERCIA), Y SUJECCIÓN DEL ARCO (MANO DERECHA)	4	SEMANA 1, 2
1.2. MÉTODOS INTRODUCTORIOS PARA REFORZAR INDEPENDENCIA DE DEDOS (MANO IZQUIERDA)	4	SEMANA 2, 3
1.3. MÉTODOS INTRODUCTORIOS PARA REFORZAR EL CROMATISMO	2	SEMANA 3
2.1. MÉTODO DE CAMBIO DE POSICIÓN DE 1ERA A 3ERA POSICIÓN.	2	SEMANA 4
2.2. MÉTODO DE CAMBIO DE POSICIÓN MIXTO DE 1ERA A 3ERA Y 1ERA A 4TA POSICIÓN.	2	SEMANA 5
EVALUACIÓN FORMATIVA	2	SEMANA 6 (EVALUACIÓN FORMATIVA) SEMANA 6
2.3. MÉTODO DE CAMBIO DE POSICIÓN DE 1ERA A 4TA POSICIÓN.	4	SEMANA 7, 8
2.4. MÉTODO DE CAMBIO DE POSICIÓN MIXTO DE 1ERA A 4TA Y DE 4TA A 6TA POSICIÓN.	2	SEMANA 9
2.5. MÉTODO DE DOBLES CUERDAS 3ERAS Y 6TAS EN 1ERA A 3ERA POSICIÓN	4	SEMANA 10, 11
EVALUACIÓN FINAL	2	SEMANA 12 (EVALUACIÓN FINAL) SEMANA 12
	TOTAL=	28

Estrategias de enseñanza - aprendizaje

METODOLOGÍA KREUTZER PARA EL DOMINIO DE LA TÉCNICA DE ARCO (MANO DERECHA) Y SCHRADIECK PARA LA MEJORA E INDEPENDENCIA DE LOS DEDOS DE LA MANO IZQUIERDA (DIGITACIÓN).

Mecanismos de evaluación.

Evaluación diagnóstica		Evaluación proceso formativo *		Evaluación final	
Técnica	Instrumento	Técnica	Instrumento	Técnica	Instrumento
PRUEBA	PRACTICAS DE INSTRUMENTO	PRUEBA	PRACTICAS DE INSTRUMENTO	PRUEBA	PRACTICAS DE INSTRUMENTO

Carga horaria:	Horas prácticas	24
	Horas teóricas	4
Bibliografía:	Scheradieck H. (1872), The school of violin techniques, Emile Chamoun, UK and EU.	
	Kreutzer (1796), Reedicion de Yalmpolsky 1 (2007), 42 Estudios y Caprichos para violín, Muzyka.	

.....
firma del responsable del Diseño Curricular

Nombre y Apellido: **ANDREA GARRIDO**
Cédula No.: **172202205**
Índice Dactilar: **V4333V4442**

Fuente: Elaboración propia

3.1.3.1 Postura corporal

Es recomendable mantener una postura erguida, la relajación corporal debe ser general, pero, prestando especial atención a la relajación en hombros, espalda, brazos, manos y dedos; la rigidez y la tensión son obstáculos significativos para los cambios de arco, la musicalidad y la expresividad en la mano derecha, y en la independencia de los dedos y cambios de posición en cuanto a la mano izquierda.

3.1.3.2 La mentonera

La sección inferior de la cabeza (mentón y mandíbula) son fundamentales para el virtuosismo, la independencia de dedos y cambios de posición, puesto que un error muy común de los estudiantes inclusive de niveles más avanzados es la sujeción del diapasón del violín con a mano izquierda, parece una acción lógica, pero que no es compatible con la técnica, puesto que al relajar la cabeza y el cuello, dejamos caer la mandíbula sobre la mentonera de forma natural, esto genera un soporte que permite mantener el violín en una posición de 90 grados permitiendo a la mano izquierda permanecer relajada sobre el diapasón usando el dedo pulgar e índice como soporte y a su vez haciendo posible los cambios de posición con fluidez y evitando un error común el cual es apretar fuertemente el diapasón con el dedo pulgar y el índice lo que dificulta y traba los cambios de posición, la independencia y velocidad de los dedos índice (dedo 1), medio (dedo 2) y meñique (dedo 3).

3.1.3.2.1 La hombrera

La hombrera es una pieza de materiales como el plástico o madera, utilizada como soporte para utilizar el violín sobre el hombro, permitiendo descansar la cabeza sobre la mentonera de manera que el violín pueda quedar recto y sea sencillo ejecutar cambios de posición y digitaciones en general. Es importante el ángulo en el que se coloque la hombrera, debe permanecer en una curvatura descendente, con la sección que se apoya sobre el hombro mas cercana a la punta de la tapa mientras que la sección que es cercana al pecho debe estar alejada de la punta de la tapa.

3.1.3.3 Mano izquierda

El brazo izquierdo debe estar relajado, colgado del diapasón sin exceder el peso, ligeramente apoyado, la muñeca debe estar separada del diapasón, el codo separado del torso y sin tensión, suave al tacto, con lo cual los dedos tendrán suficiente libertad para regular la velocidad y el brazo para ejecutar cambios de posición con fluidez y la velocidad requerida para ejecutar cualquier trabajo práctico musical.

3.1.3.4 Mano derecha (sujeción del arco)

La posición de la mano derecha es fundamental para lograr la expresividad y sonido técnico, la posición debe ser redonda desde una vista lateral entre el dedo meñique y el pulgar.

El dedo índice no debe estirarse más allá del entorchado sobre su segunda falange, pero tampoco debe estar pegado al dedo medio, debe permanecer una distancia mediana entre ambos dedos.

El dedo medio permanece en posición relajada, totalmente apoyado sobre el arco y pegado al dedo anular, ambos permanecen de la misma manera relajados sobre el arco.

El dedo meñique cumple una función muy específica, permite que el arco se mantenga en sentido horizontal, tenga equilibrio y flexibilidad para realizar los cambios de posición y ser base para la relajación y soporte de la mano en general al permanecer con su yema sobre una de las caras del leño hexagonal de esa sección del arco.

3.1.3.5 Técnica de sonido de mano derecha

La mano derecha es aquella que genera el sonido del instrumento con ayuda del arco, el sonido se genera a través de un mecanismo físico, las cerdas del arco son previamente frotadas con la resina para violín y luego las cerdas son ubicadas sobre las cuerdas metálicas del violín, cuando el intérprete mueve la mano y en sí el brazo derecho, el roce entre las cerdas con resina y las cuerdas metálicas genera fricción y producto de este fenómeno ocurre la vibración de las cuerdas la relajación y el movimiento consciente permiten el sonido con proyección que explicamos más adelante.

3.1.3.5.1 Distribución de arco

La correcta distribución del arco nos permite abarcar más notas en secciones ligadas, mientras más grande sea la arcada, mayor proyección de sonido habrá, mientras que, a menor arcada, menos proyectado o "piano" será el sonido.

3.1.3.5.2 Distribución de pesos en el arco

El arco naturalmente posee una distribución de pesos.

La base: Es la sección del arco donde encontramos una pieza que regula la tensión del arco llamada nuez, naturalmente esta sección del arco ya posee peso, por lo cual debemos evitar dejar caer peso y mantener un pulso ligero, suficiente para emitir sonido.

La punta: Es la sección del arco que posee poco peso, no hay mecanismo de regulación de tensión del arco, por lo cual se necesita dejar caer el peso apenas el arco llegue a una distancia aproximada de $\frac{3}{4}$ de arco lejos de la nuez.

3.1.3.5.3 Rebote y gravedad

Es importante comprender que para contar con la fluidez expresiva debemos tocar con un solo movimiento de brazo derecho como ha citado varios intérpretes de renombre, al cambiar de arco necesitamos aplicar el rebote lo cual consiste en dejar caer el brazo cuando se encuentre en la sección de punta del arco para conseguir la continuidad del sonido. Es importante recordar que se debe mantener el peso, retenido por los dedos de mano derecha, para generar el sonido constante y lírico.

3.1.3.5.4 Cambios de arco

Los cambios de arco deben ser lentos, en caso de ser en la sección de base de arco se debe realizar con lentitud, sin aplicar peso y utilizando los dedos en un movimiento lento similar a una caricia para que el sonido no se corte y se mantenga la calidad de sonido; en cambio, si el cambio se

realiza en la sección de punta del arco, se debe mantener el mismo peso liberado desde la distancia de $\frac{3}{4}$ de arco desde la base del mismo, así se mantendrá el sonido y se proyectará.

A continuación, presentamos algunos estudios del método de violín especializado con elementos de importancia técnica como los descritos anteriormente, los estudios introductorios de este método son del libro de Kreutzer (1796), o Scheradieck (1878).

1

[illegible]

53

Análisis:

El Estudio 1, así como los demás estudios de este método, están escritos en un compás de 2/4, compás tradicional del género "San Juanito", en tonalidad de Em muy utilizada en piezas violinísticas y en el pentagrama nacional en general, tiene una forma A-B-B en su forma más tradicional, en este caso tenemos el estribillo tradicional de esta obra con una variación aplicada a la escala menor pentáfona antes de ejecutar el sample principal, el cual es la herramienta principal para nuestro método, ya que, así como el estribillo las repeticiones en diferentes octavas nos guían tonalmente para saber dónde colocar la digitación y a través de la memoria motriz lograr un aprendizaje duradero y significativo. La inspiración en el tema "Imposible Olvidarte" del maestro trompetista y compositor Gonzalo Carrasco quien compuso el tema para el grupo del maestro Rodrigo Barreno y fue parte de su agrupación "Los Barrieros"

Guía:

Es importante considerar que el cambio de posición debe realizarse con movimiento de todo el brazo sin adelantar solo los dedos, el movimiento debe simular el de una palanca automáticamente sin variar la posición.

Cada octava debe sonar igual a la anterior, sin variaciones en la melodía a menos que así lo indique el estudio.



Figura 19, cambios de posición mixto, de 1era a 3era y de 1era a 4ta

2

Andrea Garrido

Violín

4 3 1 3 1 3 1 1 2 1 3 2 3 2 3 4 3 1 3 4 3 1 1 2 1 4 2 3 2

7 4 3 1 4 3 1 4 3 4 3 1 3 0 1 2— 3 4 3 1 1 2 4 2 1 2 3 2 1

13 3 4 2 2 1 3 1 2 3 1 4 3 1 4 3 1 4 3 4 3 1 3

19 1 2 3— 0 1 2 1 0 2 3 1 1 0 2 0 1 2 4 2 4 3 1 3 0 1 0 4 1

25 4 3 1 4 1 0 4 1 4 3 1 4 2 4 2 1 3 1 3 1 1 3 1 0 3 4 3 1 1 2 1 4 2 4 2 1

31 2 4 2 1 4 2 1 2 4 3 1 4 3 1 4 3 1 4 3 1 3

2 1 2 1 2

36 1 2 3— 0 1 2 1 0 2 3 1 1 0 2 0 1 2 0— 2 1

Vln.

Vln.

Vln.

Vln.

Vln.

Vln.

Fuente: Elaboración propia

Análisis:

El Estudio 2 esta en el compás 2/4, en tonalidad de Em tal como el anterior, en este caso la forma A esta complementada con algunas variaciones que fortalecen los cambios de 1era a 3era y 1era a 4ta como sample tome la sección A y parte del estribillo original de la obra, la cual también es inspirada en el San Juanito del Estudio 1.

Guía:

Para fortalecer los cambios en todos los estudios del presente método se debe empezar necesariamente estudiando lento, lo cual es esencial para que los músculos de la mano generen memoria muscular y después el cambio sea automático y pueda aumentarse la velocidad, si se encuentra dificultad en la independencia de dedos es provechoso estudiar a la mitad de la velocidad original y presionar a modo de golpe el diapasón, lo cual va a fortalecer los músculos de los dedos y al retirar hacerlo de manera brusca con cierta resistencia para que el ejercicio sea completo. Scheradieck (1899).

La digitación señalada es una guía referencial que puede ser sujeto de cambio si el solista lo ve necesario.



Figura 20 Estudio 3, Cambios de posición de 1era a 4ta, a 3era y a 6ta posición.

3

Andrea Garrido

4/0 1/0 1/4 3/4 1/0 4/0 1/0 4/0 4/0 1/0 1/4 3/4 1/0 4/0 2 4 2 1 2 4 2 1

Violín

6 1 2 1 3 2 4 2 1 2 1 3 1 2 2 2 2 2 4 2 1 2 0 2 2 3 2 0 3 2 4 3 1 2 4 2

Vln.

12 2 2 2 2 2 4 3 1 4 2 2 4 2 2 1 4 2 1 4 2 1 2 2 4 2 2 1 3 1 1 2 3 4

Vln.

17 3 1 2 4 2 2 1 4 2 1 4 2 4 2 4 2 1 2 4 2 1 1 2 1 3 2 4 2 1 4 4 4 4

Vln.

22 3 2 3 4 4 4 1 2 1 2 3 0 4 4 4 3 2 3 4 4 1 2 3 3 2 3 4 1

Vln.

28 1 2 4 2 2 1 3 1 1 2 3 4 3 1 2 4 2 2 1 4 2 1 4 2 4 2 4 2 1 2 4 2 1

Vln.

33 1 2 1 3 2 4 2 1 4

Vln.

37

Vln.

Fuente: Elaboración propia.

Análisis:

La obra esta compuesta en compás de 2/4, en tonalidad de Em, tomamos como sample el estribillo original, utilizando el pedal intercambiado entre la cuerda E al aire y el 4to dedo de la cuerda A, al final de cada estribillo nos encontramos con variaciones virtuosas para fortalecer la independencia de dedos, tomamos como tema principal el sample de las secciones A y B de la obra original con ligeras variaciones para aplicar a traves de octavas los cambios de posición, haciendo una pequeña introduccion al cambio de posicion de 1era a la 6ta posición.

Guía:

Como ya hemos visto previamente las octavas complementan el desarrollo de las habilidades de cambio de posición con desafíos progresivamente ascendentes.

Lo recomendable es seguir la digitación indicada, estudiar despacio y cuando se toque la nota de pedal y la nota principal, cuidar de que el ángulo del arco sobre las cuerdas sea el indicado, ya que usualmente los estudiantes cometen el error de presionar fuertemente el arco sobre las cuerdas para poder alcanzar ambas cuerdas, sin embargo lo que sucede es que el sonido se torna aspero y dificulta los cambios de cuerda.

El brazo derecho también es clave para alcanzar las diferentes octavas ya que si se mantiene el codo muy bajo se tiende a tocar la cuerda de la derecha y a veces no es lo que buscamos, asi como si el codo esta muy levantado genera tensión y defectos en la postura, es importante mantener el ángulo exacto y el equilibrio en el juego de pesos propio del arco.



Figura 21 Estudio 4, Cambio de posición de 1era a 4ta

4

Andrea Garrido

Violín

3 3 4 3 1 3 3 3 3 4 3 1 3 3 3 3 4 3 1 4 4 3 1 1 4 3 — 3 3 4 3

6

Vln. 1 3 3 3 3 4 3 1 3 3 3 3 4 3 1 4 4 3 1 1 4 3 — 1 4 3 1 1 1 4 3 1 4 3 1

12

Vln. 1 4 3 1 1 1 4 3 4 3 1 3 3 3 3 4 3 1 3 1 3 3 1 3 3 3 4 4 1 1 0 3

18

Vln. 3 3 3 4 3 1 3 1 3 3 1 3 3 3 4 4 1 1 4 3 1 1 1 1 1 2 3 1 0 2

24

Vln. 0 0 0 1 1 2 2 1 0 1 1 1 1 1 2 3 1 4 2 4 4 4 1 1 2 2 1 4

30

Vln. 3 3 4 3 1 3 3 3 3 4 3 1 3 3 3 3 4 3 1 4 4 3 1 1 4 3 — 3 3 4 3

35

Vln. 1 3 3 3 3 4 3 1 3 3 3 3 4 3 1 4 4 3 1 1 4 3 — 1 4 3 1 1 1 4

40

Vln. 3 4 3 1 3 4 3 1 1 2 1 4 2 4 2 1 2 4 2 1 1 3 1 4 3 4 3 1 3 4 3 1 0 4/0

Fuente: Elaboración propia

Análisis:

El Estudio 3 esta compuesto en compás 2/4, en tonalidad de Em, está inspirado en la obra tradicional popular del pentagrama ecuatoriano "Comisario Municipal", la cual fue compuesta por algunas fuentes mencionan a Rafael Barreiro, mientras que otros la atribuyen al reconocido músico y compositor ecuatoriano Segundo Bautista, el presente estudio toma el estribillo original, utilizando las octavas para su fin, el cual es realizar cambios de 1era a 4ta sin tomar en cuenta otras posiciones en el instrumento, después expone el tema A con la misma particularidad de ascender o descender una 8va entre cada repetición alternando este cambio para añadirle retos al intérprete.

Guía:

Para la fluidez en los cambios de posición se recomienda al solista mantener la mano, el codo y el brazo izquierdos relajados, caso contrario se tiende a apretar el pulgar y el índice en mano izquierda, lo cual genera fricción y entorpece los cambios añadiendo dificultad innecesaria en la ejecución.

Como mencionamos anteriormente es importante el ángulo del brazo derecho, para evitar tocar cuerdas innecesarias y para garantizar la comodidad de ambos brazos, lo cual garantizará la interpretación prolija.



Figura 22 Estudio 5, dobles cuerdas con cambio de 1era a 3era posición.

5

Andrea Garrido

Violín

4/2 2/0 3/1 4/2 4/2 3/1 4/2 3/4 3/4

3/4 3/1 3/4 3 3/1 3/4 1 3/4 3/4 1 3/4 3/4 3/4

7

4/2 2/0 3/1 4/2 4/2 3/1 4/2 3/4 3/4

3/4 4/2 3/4 3/1 3/1 3/4 1 3/1 3/4 3/4 4/2 3/4 3/1 3/1

12

4/2 2/0 3/1 4/2 4/2

3/4 1 3/1 2/0 3/1 4/2 3/4 3/4 3/4 4/2 3/4 3/1 3/1 3/4 1 3/1 2/0

17

4/2 2/0 3/1 4/2 4/2 3/1 4/2 3/4 3/4

3/4 4/2 3/4 3/1 3/1 3/4 1 2/0 3/4 3/1 3/4 1 3/1 3/4 1 3/4

23

3/4 1 3/4 3 1 3/4 2/0 3/1 3/1 3/1 3/1 3/1 1/0 3/1 1/0 1/0

32

Fuente: Elaboración propia

Análisis:

El Estudio 5 está compuesto en compás 2/4, en tonalidad de Em, está inspirada en la obra popular "Marujita Sebastiana" compuesta por el maestro Oswaldo Walo y popularizada por el grupo "Los duros de Tabacundo" para este estudio se tomó toda la obra, y se añadieron variaciones que contribuyen al estudio de las dobles cuerdas en 3eras y 6tas dependiendo del grado, ya que la tónica de cada célula musical esta armonizada con su 6ta correspondiente para asegurar el estilo en cuestión.

Guía:

Es recomendable ajustar la velocidad hasta encontrar la afinación correcta entre ambos sonidos, para lograr un estudio a dobles cuerdas es importante encontrar el intervalo perfecto entre ambas cuerdas puesto que en base a la experiencia se conoce que incluso a veces logrando las notas individuales en el caso de los instrumentos de cuerda frotada, a veces juntas no llegan al intervalo buscado, los ejercicios de dobles cuerdas son uno de los ejercicios mas laboriosos en donde la minuciosidad del intérprete marca la diferencia.

Como lo indicamos anteriormente para tocar dos cuerdas al mismo tiempo no es necesario presionar, lo cual es un error técnico, en cambio necesitamos prestar especial cuidado al ángulo del brazo derecho y de su muñeca.

4.Conclusiones

1. La innovación aplicada a la memoria popular colectiva contribuye a mantenerla en el tiempo y llegando a futuras generaciones con modificaciones que les permitan crecer a nivel cultural y académico con entusiasmo e interés.
2. Los métodos para el estudio del violín, así como de otros instrumentos como el piano, entre otros, requiere de metodología secuencial de los dedos, se necesitan patrones continuos y secuencias para generar flexibilidad y formación de la musculatura de ambas manos, así como los cambios de posición, los cuales generan más posibilidades de ejecución en distintas octavas.

3. La música tradicional ecuatoriana aún tiene muchas posibilidades de ser utilizada para ampliar métodos y proponer nuevas formas de educación musical en el violín, lo cual reafirme y exporte una identidad rentable que nos haga visibles al mundo, lo cual nos ayude a generar recursos económicos como otros países que exportan ritmos como la banda (México) o la cumbia (Colombia).

5. Recomendaciones:

1. Innovar el patrimonio musical es fundamental para preservarlo, manteniendo elementos estéticos base y utilizando las nuevas tecnologías, tendencias y retos técnicos pedagógicos.
2. La metodología en violín siempre debe tener como objetivo un buen sonido con fundamentos técnicos de sujeción y dominio consciente del arco, y, cambios de posición que sean ejecutados con precisión y relajación.
3. Es necesario crear escuela (potenciación de los conservatorios y creación de muchos más velando por los intereses de los alumnos y de unos pocos gestores culturales y músicos que abarcan el poder y manejo de la cultura en el país) y la potenciación del producto nacional dejando de lado el clasismo, los complejos personales y las conocidas "palancas" con las que se maneja el país.

Fuentes bibliográficas

Walter Kolneder (1970), Antonio Vivaldi: His Life and Work, University of California Press. Rescatado de:

https://books.google.com.ec/books?hl=es&lr=&id=oeQ0HIuQw5YC&oi=fnd&pg=PR2&dq=info:wbJkDaWnvAQJ:scholar.google.com/&ots=mCQV8q3aV4&sig=PgC3povDS_6WNJSII2-34OkC-XI&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

Benjamin Cutter (2018), How to Study Kreutzer – A Handbook for the Daily Use of Violin Teachers and Violin Students. Lulu.com. Rescatado de:

<https://books.google.com.ec/books?hl=es&lr=&id=sNZvDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA>

[l&dq=info:UYABrKuBgrgJ:scholar.google.com/&ots=rnlGJikmEB&sig=mFV70WunvCokWqZdGOSJPHYBZeo&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://scholar.google.com/&ots=rnlGJikmEB&sig=mFV70WunvCokWqZdGOSJPHYBZeo&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false)

Ana Garde Badillo y Josep Justems Carnicer (2017), Métodos y Tratados de Iniciación al estudio del violín en el siglo XIX, <https://ojs.uv.es/index.php/LEEME>, rescatado de: https://www.researchgate.net/publication/317660154_Metodos_y_tratados_de_iniciacion_al_estudio_del_Violin_en_el_siglo_XIX_Metodos_y_tratados_de_iniciacion_al_estudio_del_Violin_en_el_siglo_XIX_Methods_and_treatises_for_the_learning_of_Violin_in_the_ni

Carlos Delgado (2011), San Juanito como ritmo nacional del Ecuador, Universidad de Cuenca. Rescatado de: <https://rest-dspace.ucuenca.edu.ec/server/api/core/bitstreams/aa68eacd-a120-4fc2-a409-2ba60dec011/content>

Martha Rodríguez (2018), Pasillo ecuatoriano, radio e industrias culturales (1920-ca.1965). Disputas por el mercado de la música y el poder simbólico en el campo Cultural. Universidad Andina Simón Bolívar (Sede Ecuador). Rescatado de: <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/6195/1/TD104-DLLA-Rodriguez-Pasillo.pdf>

Lituma Guaraca, P. Historia del Violín en Ecuador y compositores destacados. Rescatado de: https://www.academia.edu/122671801/Historia_del_Viol%C3%ADn_en_Ecuador_y_compositores_destacados

María Martínez (2025), Sonidos de Identidad: Exploración de los Rasgos Nacionales en la Música para Violín, Universidad Autónoma de Bucaramanga. Rescatado de:

<https://repository.unab.edu.co/bitstream/handle/20.500.12749/32288/Trabajo%20escrito%20-%20Mari%CC%81a%20Jose%CC%81%20Marti%CC%81nez%20Arciniegas.pdf?sequence=3&isAllowed=y>

Allard. D. Escuela de violín método por D. Allard, Romero y Marzo. Madrid. Rescatado de: https://www.el-atril.com/partituras/Alard/Escuela_violin.pdf

Robin Stowell (2011), Henryk Wieniawski:” the true successor” of Nicolò Paganini? A comparative assessment of the two virtuosos with particular reference to their caprices, Edition Argus. Rescatado de: https://www.hkb-interpretation.ch/fileadmin/user_upload/documents/Publikationen/Bd.3/HKB3_70-90_Stowell.pdf

Kreutzer (1894), Forty- Two Studies or Caprices for the violin, G. Schirmer,inc. Rescatado de: <https://www.el-atril.com/partituras/Kreutzer/42%20estudios.pdf>

Hans Sitt (1895), 100 Studies, op. 32. Book 3: Studies in changing positions, Carl Fischer. Rescatado de: <https://www.el-atril.com/partituras/Sitt/Sitt3.pdf>

Scheradieck H. (1872), The school of violin techniques, Emile Chamount, UK and EU. Rescatado de: IMSLP.org

Goertz, G., & Mahoney, J. (2012). A tale of two cultures: Qualitative and quantitative research in the social sciences. Princeton university press