



Escuela de Música

Tema:

TÉCNICA E INTERPRETACIÓN DEL VIOLÍN EN TREINTA ACUARELAS

Producto Artístico

Trabajo de titulación presentado en conformidad con los requisitos establecidos para la obtención del título de Licenciado en Música con mención en instrumento

Presentada por:

Diego Alejandro Pástor Pazmiño

Tutor:

Mgs. Miguel P. Juárez

Quito 09 de diciembre del 2020

Resumen

Treinta acuarelas sobre la “Técnica e interpretación del violín” es un producto artístico que une el arte sonoro con el arte gráfico, partiendo de la visión del autor y su experiencia. Tiene tres ejes fundamentales: mente, cuerpo y alma, que son analizados desde la técnica instrumental, el entrenamiento físico y la puesta en escena o performance como objetivo final.

La dinámica del trabajo e investigación fue mediante un proceso de seguimiento en el transcurso de 333 días consecutivos, distribuidos de forma equitativa, haciendo énfasis en los tres puntos de enfoque descritos en el párrafo anterior.

La mente, analizada y representada mediante el estudio de los mecanismos técnicos para la práctica instrumental, tomando en cuenta postura, zona derecha (arco, punto de contacto sobre las cuerdas, distribución del peso, etc.) zona izquierda (posiciones, vibrato, contacto con el diapasón, etc.). En el desarrollo de las acuarelas se encuentra la descripción y referencia tanto de pedagogos como instrumentistas prácticos, métodos técnicos de la ejecución del instrumento entre otros perfiles fundamentales que aportan al proceso de la técnica e interpretación de violín. En el capítulo del cuerpo y el alma se puntualiza la necesidad de desarrollar un equilibrio entre las actividades que constituyen la cotidianidad de un instrumentista cuyo objetivo es dominar su instrumento y utilizar la música como un recurso de transformación social.

Las acuarelas fueron producidas en una libreta de 60/40cm, con hojas de un gramaje básico, además de técnica mixta entre acuarela/ lápiz y carboncillo. La obra consta con más de 60 acuarelas en su formato original, sin embargo 30 fueron las seleccionadas para esta investigación.

Palabras clave: violín – acuarela – técnica – mente – cuerpo – alma – Pástor

Abstract

Thirty watercolors on the technique and interpretation of the violin is an artistic product that unites sound art with graphic art, based on the author's vision and his experience, it has three fundamental axes: Mind, body and soul, which are analyzed from the instrumental technique, physical training and performance as the end result.

The dynamics of the work and research was through a follow-up process over 333 consecutive days, distributed equally, emphasizing the three focuses described in the previous paragraph. The mind, is analyzed and represented by studying the technical mechanisms for instrumental practice, taking into account the posture, right area (bow, point of contact on the strings, weight distribution, etc.), left area (positions, vibrato, contact with the fretboard, etc.). In the production of the watercolors, there is a description and reference of both pedagogues and practical instrumentalists, technical methods of playing the instrument, among other fundamental profiles that contribute to the process of the technique and interpretation of the violin. In the chapters the body and the soul, the need to develop a balance between the activities that constitute the daily life of an instrumentalist whose objective is to master his instrument and use music as a resource for social transformation is described.

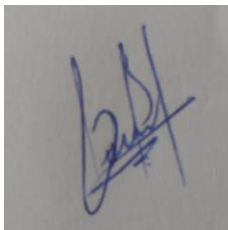
The watercolors were made in a 60/40 cm notebook, with sheets of a basic weight, as well as a mixed technique between watercolor / pencil and charcoal. The work consists of more than 60 watercolors in their original format, however only 30 were selected for this study.

Key words: violin - watercolor - technique - mind - body - soul – Pástor

DECLARATORIA

El presente documento se ciñe a las normas éticas y reglamentarias de la Universidad de Los Hemisferios. Así, declaro que lo contenido en éste ha sido redactado con entera sujeción al respeto de los derechos de autor, citando adecuadamente las fuentes. Por tal motivo, autorizo a la Biblioteca a que haga pública su disponibilidad para lectura, a la vez que cedo los derechos de publicación a la Universidad de Los Hemisferios.

De comprobarse que no cumplí con las estipulaciones éticas, incurriendo en caso de plagio, me someto a las determinaciones que la propia Universidad plantee. Asimismo, no podré disponer del contenido de la presente investigación a menos que eleve por escrito el requerimiento para su evaluación a la Comisión Permanente de la Universidad de los Hemisferios.

A square image containing a handwritten signature in blue ink. The signature is stylized and appears to be 'D. Pastor Pazmiño'.

Diego Alejandro Pástor Pazmiño

C.I: 1725210163

Un agradecimiento de vida a mi madre María y padre Juan Carlos quienes cotidianamente han llenado de amor e ilusiones todo este proceso de existencia, mis hermanos Carlos y Wagner iconos de inspiración y aprendizaje, Amaru y Camilo dos grandes esperanzas en este mundo y a todos mis maestros que con su sabiduría y paciencia han forjado mi anhelo de aprendizaje continuo.

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| 1. Introducción: Técnica en interpretación del violín en treinta acuarelas..... | 7 |
| Objetivo General y específicos..... | 10 |
| Justificación y problema..... | 11 |
| 2. Marco teórico..... | 13 |
| 3. Capítulo 1. Mente y técnica..... | 19 |
| 4. Capítulo 2. El cuerpo como herramienta fundamental..... | 46 |
| 5. Capítulo 3. Alma, lenguaje sonoro e interpretación..... | 58 |
| 6. Conclusiones..... | 71 |
| 7. Referencias..... | 74 |

1. Introducción: Técnica e interpretación del violín en treinta acuarelas

Diego Pástor, violinista ecuatoriano, estudiante de la carrera de música de la universidad de los hemisferios, unió sus dos pasiones de vida, tocar el violín y pintar. Las acuarelas se convierten en un recurso expresivo, descriptivo e interpretativo de la forma en la que el violinista percibe su instrumento y todo lo que involucra la puesta en escena, los procesos de ensayo, la influencia de los espacios de práctica y la distribución del tiempo. Además, el autor analiza la técnica del violín como recurso metódico práctico, que consiste en la reflexión cotidiana del instrumento transformada en imágenes con colores referentes a la apreciación de él mismo.

El proceso ilustrado surge como respuesta a la necesidad de un lenguaje artístico propio, fundamentado en el análisis auto - etnográfico, la reflexión introspectiva del acto de ser instrumentista y la influencia de la disciplina y el control por un determinado tiempo de estudio.

El objetivo de las reflexiones puestas en acuarelas de la técnica e interpretación del violín aplicada a procesos es materializarse como un recurso visual para la puesta en escena y la constitución de un lenguaje artístico propio. El impulso certero para realizar esta investigación fue intentar trascender el lenguaje sonoro al lenguaje visual mediante las capacidades individuales del autor. El problema que motiva la investigación son las constantes dudas sobre la técnica dominada como recurso expresivo, la búsqueda de comprensión definida de los efectos de la zona de contacto izquierda (nudillos, dedos, mano, muñeca... etc.) comprendida como la sección de digitalización, el lugar donde los dedos ejercen su movimiento para definir los sonidos deseados y la zona de contacto derecha (nudillos, dedos, muñeca, brazo...etc.) espacio donde el arco se junta con el cuerpo para dar ritmo a la fricción de las cerdas sobre la cuerda. Finalmente, la zona de contacto central (pies, rodillas, cintura, piernas, caja torácica, hombros, columna... etc.) comprendida como el cuerpo y su relación con el espacio, el movimiento que genera una postura equilibrada en peso y tensión musculares.

En el transcurso de la historia del violín se ha investigado sobre la técnica, la forma de tocar según las características de una determinada época o territorio, siendo estas las principales fuentes de información para la investigación en curso. Leopold Mozart en el siglo XVIII escribe el “Tratado sobre la técnica del violín” de donde se puede obtener muchos recursos para la interpretación clásica, sin embargo, esta obra no tiene como recurso las ilustraciones gráficas descriptivas. Uno de sus puntos fundamentales y relevantes es que el instrumentista tenga conocimientos de literatura y poesía para constituir una mejor idea del “afecto” que el compositor busca en la obra (Mozart, 1985) El afecto se entiende como la forma de producir el sonido expuesto por el manejo de arco. Giuseppe Tartini, maestro del alto barroco también investigó sobre la técnica del violín, principalmente en el uso del arco. Fue un virtuoso instrumentista y compositor que incluso se dijo que tuvo un pacto con el diablo para llegar al nivel que llegó, estas investigaciones tampoco contaban con ilustraciones (Tartini, El arte del arco, 1770)

Un autor fundamental para la investigación es Leonardo da Vinci (siglo XV) de quien se obtiene la motivación de la reflexión visual ilustrada para una mejor comprensión de los fenómenos físicos. Leonardo nace en Italia en la época renacentista, desde temprana edad muestra grandes capacidades para el dibujo y en el transcurso de su vida, a través de las experiencias con maestros, reyes y duques va consolidando su personalidad investigativa y creadora para que posteriormente se defina como una de las grandes mentes de la historia, basándose en la experiencia del pintor italiano el autor procura encaminar sus reflexiones ilustradas para una mejor capacidad instrumental descriptiva y expresiva (Zollner, 2011)

Frederik Matthias Alexander, pensador e investigador del cuerpo quien en el siglo XIX desarrolló a partir de un proceso profundo de análisis introspectivo luego de tener complicaciones para ejercer su profesión actoral, razón por la cual desarrolla la denominada técnica Alexander que define una estructura de consciencia central planteada como el “control primario” entendido como la relación entre el cuello, la cabeza y la espalda. Este autor es fundamental para la investigación ya que aporta de forma directa al análisis de las zonas corporales y su relación con el instrumento (Alcantara, 2013)

La relevancia de este estudio es alta ya que rompe con la zona de confort de un instrumentista enfocado a solo tocar el violín, acto que puede caer en mecanicismos limitantes de un lenguaje o estado de conciencia mayor. Las acuarelas como recurso principal son una característica propia del autor, razón por la cual la relevancia del estudio es mayor.

Las preguntas que buscamos responder son formuladas luego de un proceso de ensayo y error en la práctica instrumental y la puesta en escena. En el capítulo uno veremos técnica instrumental y se procura responder las siguientes preguntas: ¿qué distancia del arco sobre la cuerda es necesaria para obtener un movimiento ágil al contacto y constante en la distribución del peso y velocidad?: ¿cómo obtener un manejo de arco más eficaz en parámetros como el peso, la altura y la velocidad, capaz de brindar un sonido con características definidas?:¿cuándo el movimiento del brazo izquierdo es el adecuado para los cambios de posición seguros y libres?

En el desarrollo del capítulo dos se analiza la percepción física y se proyecta responder las siguientes preguntas: ¿cómo está el cuerpo con relación al ambiente?:¿cuánta tensión requiere el movimiento de las distintas zonas involucradas en la práctica instrumental?

Para finalizar el proceso, en el capítulo tres se reflexiona sobre la percepción interpretativa y se busca respuesta a los siguientes cuestionamientos: ¿cuándo los sueños son analizados de forma más consciente y capaz de definir una imagen para una determinada obra musical?:¿El dibujo como recurso de aprendizaje musical desarrolla una conexión favorable para la exteriorización de la información?

Estas preguntas pretenden ser aclaradas a través de las acuarelas. Donde el trabajo gráfico se proyecta como recurso expresivo, capaz de transmitir la seguridad que el intérprete buscó y encontró en el proceso de seguimiento, basándose en una estrategia metodológica auto etnografía, cuyo sujeto de estudio se fundamenta en el análisis de las experiencias individuales e interacción con terceros, además de tener un método cualitativo enfocado en datos descriptivos e interpretativos.

El objetivo general de esta investigación es compartir las experiencias encontradas y registradas en el proceso de la técnica e interpretación del violín en treinta acuarelas

Dentro del proceso se definió tres objetivos específicos:

1. Comprender mejor la técnica del violín
2. Definir sensaciones a través de imágenes y sonidos
3. Obtener un equilibrio a través de la constitución de hábitos de estudio y vida

El marco teórico interpretativo que más fundamenta la investigación es el de la técnica Alexander que conecta de forma directa con la información del cuerpo, sus niveles de control y consciencia fomentando la necesidad de un análisis similar con ilustraciones aplicadas al acto de tocar el violín

Los resultados a los que llegamos fueron interpretados de distintas formas:

- La capacidad de interpretar música determinada, completa de forma expresiva natural. Segura de cumplir con estándares altos de calidad musical en la puesta en escena, dinámicas, ritmo, presencia escénica.
- El trabajo cotidiano, enriquecido con disciplina y actividades claves para el objetivo final desarrolla hábitos positivos en el instrumentista.
- La consciencia física se vuelve mayor al realizar actividades que involucren movimiento y control, el entrenamiento de bajo impacto, que estimula los músculos genera salud corporal que influye en la práctica instrumental.
- La respiración está estrechamente conectada al manejo del arco y la forma de construir el sonido.
- La consciencia técnica se evidencia cuando es comprendida como recurso expresivo, por lo cual el tener una imagen clara y objetiva del deseo del interprete define la accesibilidad al control técnico.

Esta investigación está dedicada a instrumentistas de cuerda frotada que podrían observar las acuarelas y conectar con sus experiencias, logrando una sincronía que podría ayudar a alguna problemática técnica o interpretativa de los pasajes de música determinada. También esta direccionado a artistas visuales que experimenten con música y proyecciones gráficas.

El lector debe considerar la relevancia del conexionismo de actividades para obtener un conocimiento profundo, capaz de ser interiorizado en la mente y trascendente a la memoria, además de abrirse a la posibilidad de observar la música desde la perspectiva grafica de un instrumentista práctico.

La estructura del contenido está definida por tres directrices graficas:

- **Mente - Técnica del violín (objetivo)**
- **Interpretación del violín (subjetivo)**
- **Interrelación social, experiencias compartidas (interactiva y dinámica)**

Finalmente, el proceso gráfico es un tiempo de reflexión aplicado a un repertorio, puede cambiar hábitos de vida ya que es un sistema de práctica cotidiana que influye directamente en procesos mentales claros y objetivos.

La necesidad del producto artístico "Técnica e interpretación del violín en treinta acuarelas" se justifica con el objetivo de consolidar de forma eficiente y eficaz un aprendizaje a través del dibujo enfocado. Procurando ser un mecanismo de puente conector para el desarrollo de un lenguaje artístico propio cuya capacidad se consolide como herramienta metódica o de análisis para violinistas principalmente, instrumentistas prácticos, artistas visuales y literarios. Tomando como directrices los postulados e investigaciones sobre la conexión de saberes, la investigación auto etnográfica para la construcción de conocimiento, el análisis sobre la música, el arte y los procesos. Autores como Héctor Fiorini aportan directamente en la temática de la relevancia de un proceso reflexivo práctico en el acto de ser instrumentista, en este caso violinista y cómo definir con mayores recursos un discurso musical en la puesta en escena (Fiorini, 1996).

También analizamos la influencia directa de temáticas subconscientes e independientes entre cada sujeto de estudio, sobre la percepción de la música. Por ejemplo, en el texto: “El creador literario y el fantaseo” de Sigmund Freud se expone la idea, mediante una conferencia a principios del siglo XX, donde se afirma que los sueños y las fantasías llegan a ser la sustancia directa de la cual un artista construye en la realidad lo fantástico: “El sueño en general posee un sentido, si debe concedérselo el valor de un proceso anímico. La ciencia responde por la negativa; declara al soñar un proceso puramente fisiológico, tras el cual, en consecuencia, sería vano buscar un sentido, un significado, un propósito” (Freud, 1907 - 1908); de tal modo que, es fundamental un análisis reflexivo de las acciones que puede llevar un instrumentista para una mejor definición de su lenguaje artístico.

Una de las herramientas para comprender este proceso gráfico es a través de las leyes de la Gestalt como una corriente psicológica que interpreta y analiza la forma-figura según los principios que conectan canales sensoriales como la memoria, el pensamiento y la resolución de conflictos mediante la experiencia que un individuo ejerce con el ambiente cotidiano. “El todo es más que la suma de sus partes” es importante tomar en cuenta que una imagen definida sobre un repertorio, una escala, un intervalo o incluso una fórmula rítmica puede trascender en un proceso cinestésico hacia otros lenguajes artísticos brindando un recurso más para representar lo que el intérprete busca (González, 1970 - 1974).

En la parte técnica del violín, se analiza bajo la experiencia y concienciación de los recursos brindados en el proceso de aprendizaje musical, donde una tendencia a la técnica rusa ejerce el 80% del conocimiento del autor, entendida como sostener el arco al fondo del índice, sobre la tercera falange para tener una mayor sonoridad con menos esfuerzo.

Pedagogos como Leopold Auer y Sevcik consideraban que solo después de haber dominado y trabajado la técnica podía uno comenzar a abordar los problemas de interpretación. Estas fueron tendencias que tienen dos clasificaciones; escuela Rusa de la

Unión Soviética y otra que se desarrolló en América luego de la migración por la Segunda Guerra Mundial (Auer, 1845 - 1930).

En el transcurso de la investigación podemos encontrar los distintos recursos que un instrumentista puede utilizar en la práctica sonora, entendida como golpes de arco, fraseo, efectos dentro de la zona de contacto derecha (arco) y, por otro lado, vibrato, adornos, trinos, bordaduras, dobles cuerdas, efectos de la zona de contacto derecha, la sección del diapasón. Fundamentalmente esto se analiza a partir del tratado del violín de Leopold Mozart, tratado de la música de Giuseppe Tartini. (Tartini, Trattato di musica, 1754).

2. Marco Teórico

2.1. Técnica del violín

El violín es un instrumento de cuerda frotada, originario de Europa del siglo XVI, luego de antecedentes como la lira, la mandolina, el laud y la viola da gamba. Un instrumento que se introdujo por las zonas del continente cercanas a Asia e India. “Para formarse el gusto, el artista, dotado de un espíritu recto y de una imaginación ardiente, debe consagrar su vida a la investigación de la perfección ideal a la que es tan lisonjero aproximarse...” (Kreuzter, 1961).

Es indispensable el apetito de un lenguaje artístico capaz de trascender los sonidos a percepciones más fuertes y profundas. En el texto escrito hace ya más de 200 años por maestros del conservatorio de París donde exponen diversas temáticas sobre el violín, su naturaleza y recursos, las primeras cualidades del artista y la relevancia de la aproximación e interrelaciones de los artistas para la reflexión y mejora del lenguaje en sensaciones musicales. Una de las perspectivas principales es expuesta a través del concepto de sensaciones, por ejemplo, el autor describe; el sonido de Corelli como armonioso, conmovedor y lleno de gracia mientras que Tartini siendo amable y suave en su expresión, goza de un sonido más dulce. El autor considera fundamental la definición entre un sonido que divierte al oído y otro capaz de conmover el alma. (Duparloir, 1729).

2.1.1. Técnica Francesa:

Caracteres de la ejecución musical:

- Arcos con distintos acentos

Consiste en el uso de las figuraciones básicas, partiendo de binarias y ternarias hasta el manejo de figuraciones irregulares como corchea con punto y semicorchea ligada sobre una escala ascendente, partiendo de la búsqueda de independencia rítmica del arco.

- Manejo de notas largas esforzando y disminuyendo, recursos de Forte a Piano
- El matiz como elemento de expresión

2.2. Entre expresión (interpretación) y mecanismo (técnica)

Se considera el estado expresivo del arte como un nivel superior del control mecánico entendido como la familiarización con el instrumento, claridad en cambios de posición, los movimientos de los dedos, el manejo del arco y el conocimiento del mango del violín, para lograr un manejo determinante de los recursos técnicos enfocados a la necesidad expresiva

Ejemplo de los capítulos del método de Violín, estructurado por maestros del conservatorio de París.

- La postura del cuerpo – modo de sostener el violín
- El arco – Movimientos del arco y de los dedos
- Afinación
- Conocimiento del mástil
- Apoyaturas y trinos
- División del arco variedad de sonidos y ligaduras
- Adornos

En el desarrollo de los capítulos, el texto describe formas para tomar el instrumento, tanto en la zona izquierda como derecha.

La parte inferior de la coyuntura del dedo pulgar y la tercera del índice, deben sostener el violín, pero sin más fuerza que la necesaria a impedir que el mástil toque la parte de la mano que une el pulgar con el índice (Kreutzer, 1815).

Esta es una de las formas en las que el autor enseña la ubicación de la mano izquierda, similar a los otros puntos del método.

2.2.1. Técnica Italiana

Tartini, el arco y reflexiones a uno de sus discípulos. Magdalena Lombardi fue alumna de Giuseppe Tartini entre los años 1770 y 1773 se encontró una carta en la que el maestro describe la relevancia del manejo del arco.

El primer objeto de estudio debe ser apoyar el arco con tanta ligereza que el comienzo del sonido que usted produzca sea como un soplo y no como una sacudida; eso se consigue con la ligereza de la muñeca, continuando seguidamente con el golpe del arco reforzando el sonido tanto como se quiera... (Tartini, Javier Claudio, 1770).

Tartini aconseja interpretar la obra “fugaz” de Corelli con subdivisiones rítmicas para tener un manejo vigoroso y claro del arco, además del manejo de la mano izquierda donde habla de la necesidad de una independencia de dedos para los cuales también propone ejercicios entre cuerdas y posiciones fijas.

Francesco Geminiani y el arte de tocar el violín.

Geminiani fue un compositor y violinista italiano que se caracterizó por sus grandes aportes a la enseñanza del violín a través de su método denominado el arte del tocar el violín donde expone diversas características del uso del arco, adornos y formas de interpretar el barroco además de reglas para el manejo adecuado del instrumento, cuya interpretación debe denotar estas características:

- Manejo fluido y consciente del arco
- Claridad y agilidad en cambios de posición
- El instrumento siempre horizontal para el contacto paralelo del arco sobre las cuerdas
- Aire en el sonido (Geminiani, 2012)

2.3. Proceso creativo

Hector Fiorino, el psiquismo creador o el manifiesto del tercer paisaje. Fiorino es un investigador que llega a descubrir luego de analizar el pensamiento consciente con el inconsciente creador, el funcionamiento de los dominios de los sistemas cognitivos adaptativos del ser, donde la complejidad de las conexiones entre;

- Sujeto
- Objeto
- Pensamiento
- Temporalidad

Evidencian la creación de la “realidad” a partir de experiencias personales y contextos sociales, cuyo resultado es perceptible en las creaciones artísticas.

Dentro del modelo de investigación aplicada a los procesos ilustrativos de la técnica e interpretación del violín, evidenciamos el rol fundamental que determina el desarrollo de la creación artística, traducida dentro de la teoría sociocognitiva de aprendizaje como la búsqueda y aclaración a través de procesos creativos en este caso uniendo la rama del dibujo y la música aplicada a un repertorio específico.

Recorre los conceptos fundamentales de ese sistema -objetos de la creación, dimensiones del sujeto de la creación, espacios psíquicos donde se desenvuelven los procesos creadores y las formas de pensamiento de éstos (procesos terciarios, trans-temporalidad)-, y aquel que toma el orden creador como organizador de la teoría, de la técnica y de la clínica psicoanalíticas (Fiorini, 1996).

Es fundamental el análisis de un proceso creativo, la influencia del entorno y su capacidad para desarrollar una actitud proactiva, de igual forma el análisis introspectivo del sujeto de estudio con relación al mundo externo.

2.3.1. Performance y lenguaje artístico

- Las implicancias de la psicología en el arte del performance.

Cuando la puesta en escena constituye la herramienta principal de artista, capaz de construir un mundo con nada y hacer nada con todo.

[...] la acción del *performer* en la utilización exclusiva del organismo como objeto, investigando los límites físicos, psíquicos y espaciales, como así también utilizando el cuerpo desde la presentación social del género y de la imagen. Muchos artistas se han dedicado a trabajar desde la subjetividad y la fragilidad de estas metodologías, incorporando la conciencia de la acción como una herramienta más, construyendo así un registro subjetivo de lo que acontece en la experiencia. Será entonces este registro (entendido como un resultado de los elementos psicoafectivos del performer y de la experiencia objetual que acontece en un espacio determinando donde se resuelve la acción) un fenómeno a analizar, tomando en cuenta los aspectos perceptivos, representacionales como así también sus procesos afectivos y aquellos asociados a la identidad del artista (Gonzales, 2002).

La búsqueda de un lenguaje artístico se evidencia cuando el sujeto empieza a encontrar respuestas al conectar modos de expresión con un sustento sensitivo, idealista o experimental por lo cual el desarrollo de la percepción y la representación se tornan en sintonía para una puesta en escena eficaz con relación al objetivo expresivo. Es entonces cuando el artista se torna líder de su proceso creativo y encuentra la conexión entre el espacio que lo rodea, espacio que adapta y construye como su objeto de creación mediante imágenes internas donde los recursos conceptuales, técnicos y expresivos son el conector clave para que el receptor o espectador se vea afectado sensorialmente.

- Diseño

La investigación está diseñada de forma progresiva en un sistema de seguimiento práctico instrumental, teniendo como objetivo final la elaboración de un documento analítico y didáctico para la técnica e interpretación del violín mediante acuarelas

- Metodología

Parte del análisis auto etnográfico centrado en la sistematización de las experiencias propias a través del mecanismo de trabajo del método cualitativo enfocado en datos descriptivos e interpretativos.

Esta actividad estaría distribuida de forma equitativa entre tres parámetros y etapas:

Capítulo 1

- Mente y técnica

Capítulo 2

- El cuerpo como herramienta fundamental

Capítulo 3

- Alma, lenguaje sonoro e interpretación

Estas son las vertientes principales del objeto de estudio, el cual busca la respuesta a los siguientes cuestionamientos basados en el análisis de la psicología del aprendizaje, los procesos creativos y la interpretación musical como recurso de expresión para la puesta en escena de un repertorio determinado.

3. CAPITULO 1

MENTE Y TÉCNICA

La parte del ser humano que determina el actuar físico y mecánico de las acciones. Acciones resultantes de un proceso analítico, lógico que determina las cosas de forma más precisa. La mente se describe en las acuarelas como el ejercicio mecánico para la ejecución del instrumento

ZONAS DE CONTACTO



Imagen 01 – Acuarela correspondiente a Zonas de Contacto - Autor: Diego Pástor © 2019

Esta acuarela describe las dos zonas de contacto fundamentales en el acto de ejecutar el instrumento, por un lado, tenemos la zona derecha, comprendida como la zona del arco y el contacto con las cuerdas y por otro lado la zona izquierda, entendida como la mano y su contacto con el diapasón. El uso del color está estrechamente ligado a la forma de percibir el sonido, esta acuarela es el prelude de los estudios posteriores, donde se reflexiona sobre las dos principales zonas.

Encontrar el punto de contacto preciso entre las cerdas del arco y las cuerdas, tomando en cuenta los ángulos de cada cuerda, el peso y la velocidad de la mano izquierda con el contacto seguro de los dedos en el diapasón, donde las yemas son centros perceptivos no solo de la cuerda sino del ébano con el que el instrumento está construido.

Esta sección está enfocada en los mecanismos físicos que utilizamos para ejecutar el instrumento, razón por la cual las primeras ilustraciones no cuentan con color, ya que en este estudio el color es un recurso descriptivo del sonido y la percepción del autor. Este proceso está fundamentado en la reflexión sobre los estudios de técnica de Duparloir. (Duparloir, 1729).

EL ARCO Y LAS CUERDAS

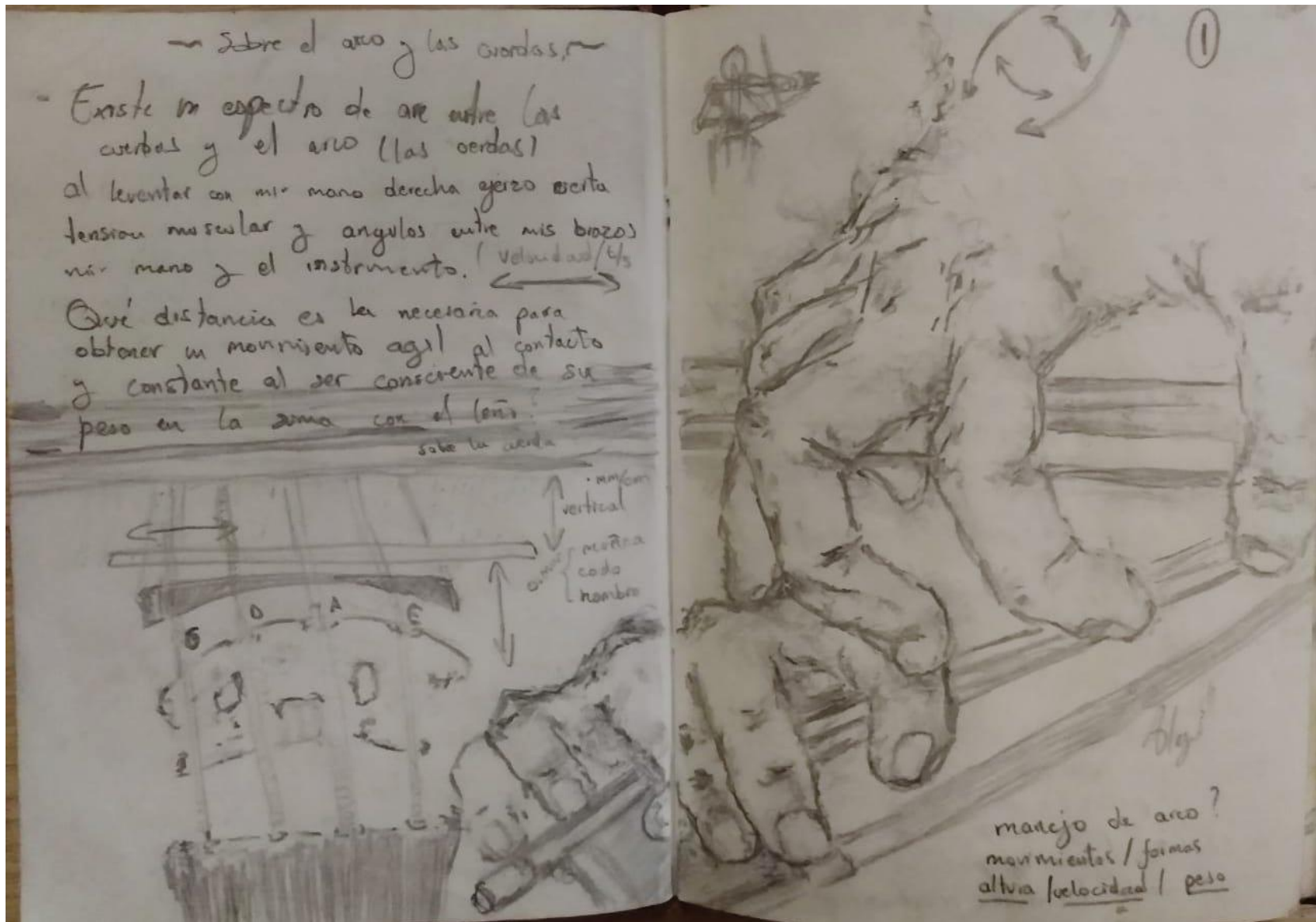


Imagen 02 – Acuarela correspondiente a El arco y las cuerdas - Autor: Diego Pastor © 2019

En esta sección el autor diagrama los bocetos sin color ya que primero se analiza el contacto de la mano derecha con el arco, su postura y consciencia de peso.

Existe un espectro de aire entre las cuerdas y el arco, las cerdas se ubican de forma paralela, tiene distintos ángulos a donde dirigirse para definir un matiz sonoro específico, al levantar la mano derecha se ejerce cierta tensión muscular y se define la postura para interpretar el instrumento.

Para obtener un movimiento ágil al contacto, constante en peso y equilibrado en velocidad consciente de la unión de yemas, dedos, nudillos, muñeca, antebrazo y todo el cuerpo a medida de la intensidad del movimiento.

PLANOS DE CUERDAS Y PUNTOS DE CONTACTO

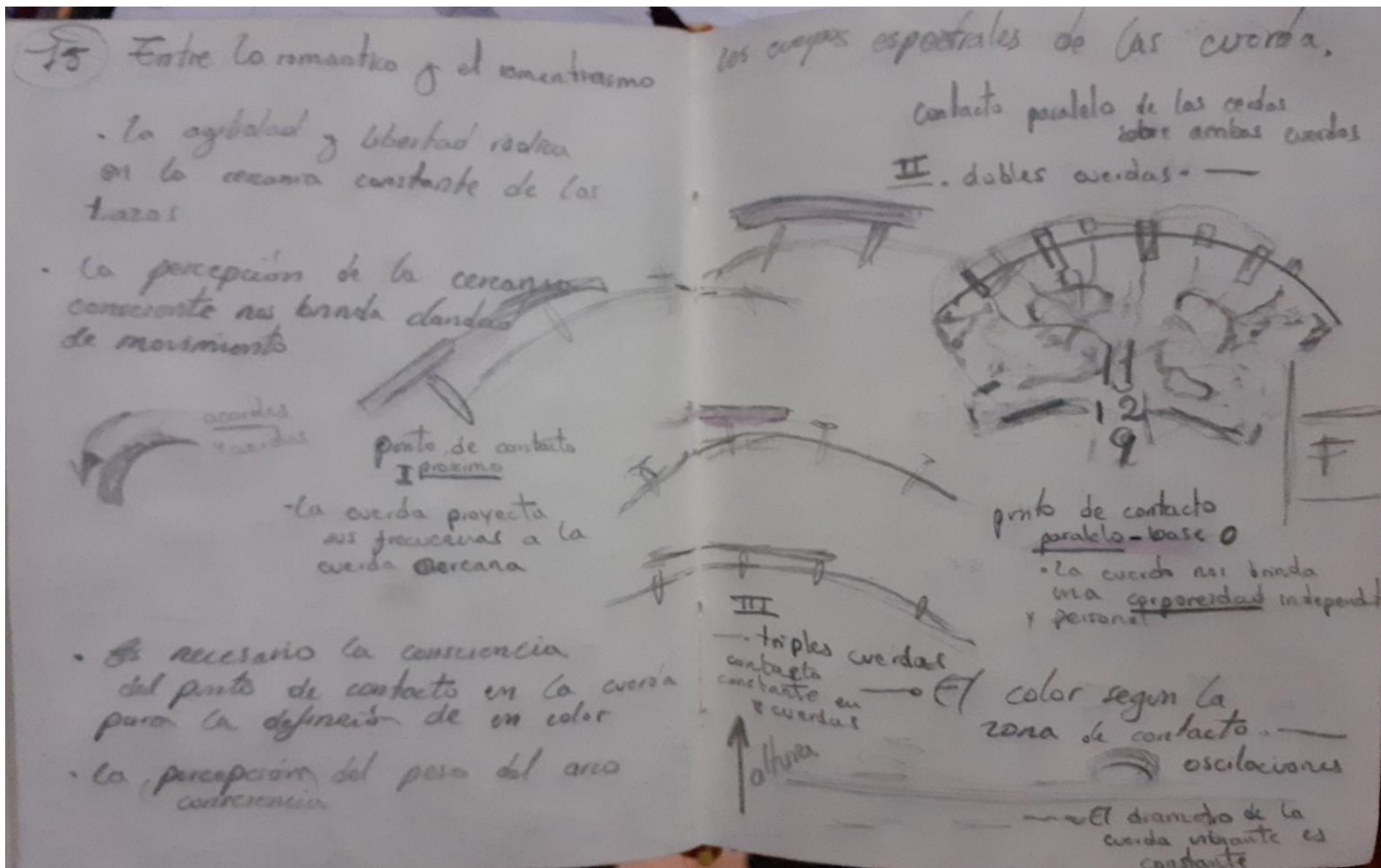


Imagen 03 – Acuarela correspondiente a Planos de cuerdas y puntos de contacto - Autor: Diego Pastor © 2019

El punto de contacto en la cuerda influye directamente en la sonoridad y el ángulo según la zona o rostro de la cuerda con relación al arco, para lo cual se describen tres planos o rostros por cuerda, entendidas como la relación directa o contacto entre las cerdas y el arco. Para lo cual podemos describir tres planos principales.

Plano A: Es aquel en el que el arco se inclina de manera vertical hacia la cuerda anterior, brindando un matiz más bajo y un contacto menor de las cerdas con relación a las cuerdas.

Plano B o plano paralelo: Es aquel en el cual las cerdas están paralelas a la cuerda, brindando un contacto constante y una sonoridad con mayor proyección y volumen.

Plano C: Es aquel que se ubica próximo a la cuerda posterior, brindando una sonoridad más baja pero que está cercana al plano A de la cuerda consecuente. Este rostro de la cuerda es utilizado para dobles cuerdas, es decir la unión entre los plano C y A brindan doble cuerda en un matiz leve.

Al realizar ejercicios de conexión entre planos de cuerda se puede jugar con el matiz que brinda cada rostro de cuerda, de igual manera tenemos la variación de sonoridad en cuanto al arco y su ubicación con relación al puente y diapasón, donde encontramos variables principales como:

Sul tasto: Es cuando el arco se ubica cercano al final del diapasón y por lo general en la punta del arco, evitando la perpendicularidad de las cerdas, lo que nos brinda una sonoridad similar a una flauta.

Sul ponticello: Es cuando el arco se ubica atrás del puente, brindando una sonoridad chillona o raspante, por lo general es utilizado como efecto para diversos géneros musicales

Zona central: El arco se ubica entre la mitad del diapasón y el puente de forma paralela brindando una sonoridad alta de la cuerda y el instrumento

Zona cercana al puente: En esta ubicación la sonoridad tiene mucho volumen y proyección ya que las vibraciones llegan de forma más directa a la tapa superior viajando por el alma del instrumento.

El estudio del punto de contacto y el ángulo de las cuerdas ayudan a encontrar sonoridades, texturas y colores para proyectar a través del instrumento, al realizar triples cuerdas o acordes la técnica radica en la relajación y la velocidad del punto de contacto y los planos, tanto de las cuerdas como del brazo.

EL ARCO Y LA RESPIRACIÓN



Imagen 04 – Acuarela correspondiente a El arco y la respiración - Autor: Diego Pastor © 2019

La conciencia en la respiración como una parte reguladora del ritmo y la fluidez sonora. En esta acuarela se analiza la relación del ritmo cardiaco con la distribución adecuada de la respiración para el uso del arco de forma interiorizada. Partiendo de líneas académicas como la técnica Alexander que nos habla sobre la conciencia corporal para la ejecución de actividades básicas como sentarse y ponerse de pie, o lavarse los dientes, hasta el acto de tocar un instrumento, actuar o cantar como fue el caso del autor.

Por ejemplo, Pedro de alcántara en su texto del músico integral, se analiza la relación de tensión y relajación para ejecutar distintas actividades, entre ellas se expone el manejo de un arco de flecha, su postura, los ángulos de los brazos y el cuerpo, además de la contracción torácica para el lanzamiento certero de la flecha y el objetivo posterior.

Es muy similar al acto de respirar e interpretar una nota sobre las cuerdas, cuando las cerdas están en contacto con la cuerda. Esto quiere decir que a medida que el arco adquiere velocidad, la respiración del interprete adquiere esa energía de forma inconsciente, es por esto, que a medida que el estudio progresa, se procura mantener un control equilibrado en las zonas de consciencia, en este caso, la respiración y el arco. Ya que, si la velocidad del arco es igual a la velocidad de la respiración, el intérprete terminará agotado y acelerado en el tempo, razón por la cual es fundamental la distribución equitativa de:

- Velocidad
- Peso
- Respiración
- Punto de contacto visual

Velocidad

La velocidad del arco involucra la distribución de los sonidos en el tiempo que dura el movimiento del arco, entendido como el tempo, sea ejecutado como un Allegro, Presto, Vivace, Moderato e incluso Adagio. Independientemente del tempo el instrumentista debe desarrollar una consciencia física y psicológica de la conexión entre la respiración y la distribución del sonido a través del arco sobre las cuerdas.

Respiración

La respiración es el acto básico de la existencia, mediante la consciencia de tensión y relajación muscular a través de la respiración y el movimiento el cuerpo puede mejorar flexibilidad y agilidad, en este estudio de caso aplicado a la respiración y el manejo de arco podemos determinar que a mayor velocidad en la mano derecha e izquierda, el intérprete debe encontrar en su respiración el impulso principal para el pasaje a interpretar, donde la respiración es un regulador de frases musicales que influirá directamente en la fluidez del repertorio a interpretar.

Punto de contacto visual

Es fundamental estar conscientes de la ubicación de la mirada ya que esta influye en el ángulo del rostro y por ende el cuello al contacto con el instrumento (mentonera - hombrera). Un punto de equilibrio de la postura es la relación focal entre los ojos del instrumentista y el caracol del violín, que en un principio de estudio ayuda a regular la postura y el ángulo de soporte del instrumento.

EL MANEJO DEL ARCO Y EL PESO



Imagen 05 – Acuarela correspondiente a El manejo del arco y el peso - Autor: Diego Pastor © 2019

Peso

El peso es la sección del manejo del arco que influye en la intensidad del sonido, si bien es cierto está manejado desde la columna vertebral hacia el omoplato, hombro y brazo. El contacto directo se ejerce en la mano y los dedos, siendo estos los primeros en distribuir el peso corporal hacia la nueva extensión del cuerpo, denominada arco. Es indispensable desarrollar consciencia sobre el índice, que regula el peso en la punta y mitad superior del arco mientras que el meñique regula el peso en la zona inferior, hasta llegar al talón. Al hablar sobre la técnica y manejo del arco es necesario tomar en cuenta la dinámica de la tensión y relajación, una dualidad indispensable en la vida, sin embargo, a veces no somos conscientes de su complementariedad.

Luego de leer el texto *In the integrated musician* escrito por Pedro de Alcántara, donde el autor brinda una descripción de la técnica Alexander, podemos comprender mejor el concepto del cuerpo musical, la importancia de la postura, el movimiento y la actitud. ya que en este caso específico del manejo del arco y la consciencia del peso se puede notar como influye en el sonido el manejo del brazo y el cuerpo en general como una herramienta musical que se funde con el instrumento. (Obsérvese acuarela #5) (Alcantara, 2013)

De tal modo que al hablar del peso del arco y su influencia en el sonido es fundamental realizar ejercicios en las distintas zonas, tanto como superior e inferior, diversos golpes de arco, denominados y descritos en el libro “La historia del violín” del autor Zdenko Silvela. (Silvela, 2013).

“Detaché: es un movimiento de arco que consiste en el peso constante en la cuerda, utilizando un sonido proyectado, donde todas las notas sean fluidas y uniformes.

Detaché porté: este golpe de arco tiene un ligero incremento del sonido al principio del arco seguido de una gradual disminución al final

Detaché lancé: Un golpe corto y rápido caracterizado por una gran velocidad del arco al inicio seguido por una deceleración de cada nota al final”

Legato: Golpe de arco que consiste en tocar más de un sonido a la vez, conectado de forma constante.

Martele: Golpe de arco energético, que emplea la velocidad desde la punta hasta el talón del arco con un peso inicial cuya imagen viene del golpe de un martillo

Staccato: Es cuando se emplea notas cortas con acento, desconectadas, variable de la velocidad entre cada nota y pasaje, por lo general se utiliza en movimientos rápidos

Spiccato: Este golpe de arco consiste en una dinámica cuyo movimiento se torna vertical a diferencia de los anteriores, la diferencia con el staccato radica en el manejo de la mano para relajar y saltar sobre la cuerda.

Yehudi Menuhi describe en varias de sus clases maestras el manejo de la mano derecha a través del estudio de cuerdas libres, previo al uso de la mano izquierda en la zona de los dedos sobre el diapasón. Es fundamental iniciar la práctica instrumental con la búsqueda de extraer un sonido de calidad del instrumento, calidad comprendida como sonido constante, con proyección y dinámica, un sonido capaz de presentar al oyente texturas y colores. (véase acuarela 6#)

Una de las principales características de los grandes maestros interpretes es lograr dominar la técnica como un recurso expresivo dentro de la necesidad de un lenguaje más grande que parámetros cerrados y con poca libertad experimental, es decir, la técnica comprendida como la herramienta para decir lo que el compositor o instrumentista siente, más no, como un vano ejercicio físico para leer partituras.

ZONA IZQUIERDA



Imagen 06 – Acuarela correspondiente a Zona izquierda - Autor: Diego Pastor © 2019

La zona izquierda comprendida como el contacto de los dedos en el diapasón, la diagramación de las posiciones, los patrones de dedos, el cromatismo, las distancias entre los tonos y semitonos (en primera instancia ya que el violín permite distancias más pequeñas), son el complemento del lenguaje que permite el violín. Si bien cierto en el proceso académico se parte de estudios sobre primera posición, tercera posición, segunda, cuarta, quinta... etc. El instrumentista puede generar un mapa mental de los sonidos en su diapasón, en esta acuarela tenemos una diagramación descriptiva de las posiciones, la influencia del pulgar y su relación con la movilidad para subir o bajar de las mismas.

Una de las motivaciones para realizar esta acuarela es la constante sensación de subir o bajar de posiciones como caminar a ciegas, ya que sin una comprensión previa de las conexiones y relación entre cada posición es sencillo perderse e incluso tomar cierto temor a posiciones agudas, lo cual suele suceder. Sin embargo, al reflexionar sobre la dinámica de los dedos en el diapasón se puede adquirir otra relación para tocar, no solo por posiciones, patrones o distancias, sino también por sistemas de agrupamiento o reflejos de posiciones en octavas superiores o inferiores. Este fue el resultado de la reflexión de ejercicios de autores como Kreutzer, M. Duparlot, Fiorillo, Carl Flesch, Don`t, Rode entre otros, que aportan directamente en conocer el universo que existe en el diapasón. También es necesario aclarar tres parámetros para dibujar mejor esta zona y sus movimientos.

Comprensión física o motora: Radica en la reflexión del movimiento corporal, la distancia, la ubicación y la relación del punto de salida hacia el punto de llegada

Comprensión sonora: Radica en la relación interválica entre los sonidos a exponer

Comprensión sensitiva: Radica en la percepción del instrumentista sobre el acto que realiza, es decir, al tocar un sonido cual es en el imaginario la forma o color, quizá sabor, u olor del sonido que expresa.

Es importante interpretar estas graficas como un proceso asociativo de la zona izquierda, las posiciones y la relación interválica entre ellas, lo que nos permite comprender y visualizar las notas en el violín de una forma esquematizada. Por lo cual el autor plantea un sistema de relaciones básicas para las posiciones bajas – medias y agudas, distribuidas en cada cuerda.

Sistema de relaciones o redes para las posiciones en la zona izquierda.

El violín es un instrumento cuya afinación tradicional es por quintas justas. Un intervalo musical cuya sonoridad brinda armonía o cierta comodidad al oído, el sistema de relaciones es una herramienta de ayuda para comprender mejor la ubicación de los dedos en el diapasón.

Iniciamos con el intervalo de quinta justa ya que al introducir el índice comprendido como dedo uno en la técnica del instrumento, notamos que en cada ubicación que sea puesto su proyección a la cuerda posterior, será siempre una quinta justa. Ejemplo

Dedo 1 en cuerda G: **A** proyección en cuerda D: **E**: Quinta justa

Dedo 2 en cuerda G: **B** proyección en cuerda D: **F#**: Quinta justa

Dedo 3 en cuerda G: C proyección en cuerda D: **G**: Quinta justa

Dedo 4 en cuerda G: **D** proyección en cuerda D: **A** Quinta justa

Es necesario comprender que la proyección en este caso es la ubicación del mismo dedo paralelo a la cuerda posterior, es así como en primera instancia podemos estructurar un sistema de relaciones interválicas entre los dedos, para lo cual ayuda patrones de ubicación y tener claridad en la teoría de intervalos.

ZONA IZQUIERDA

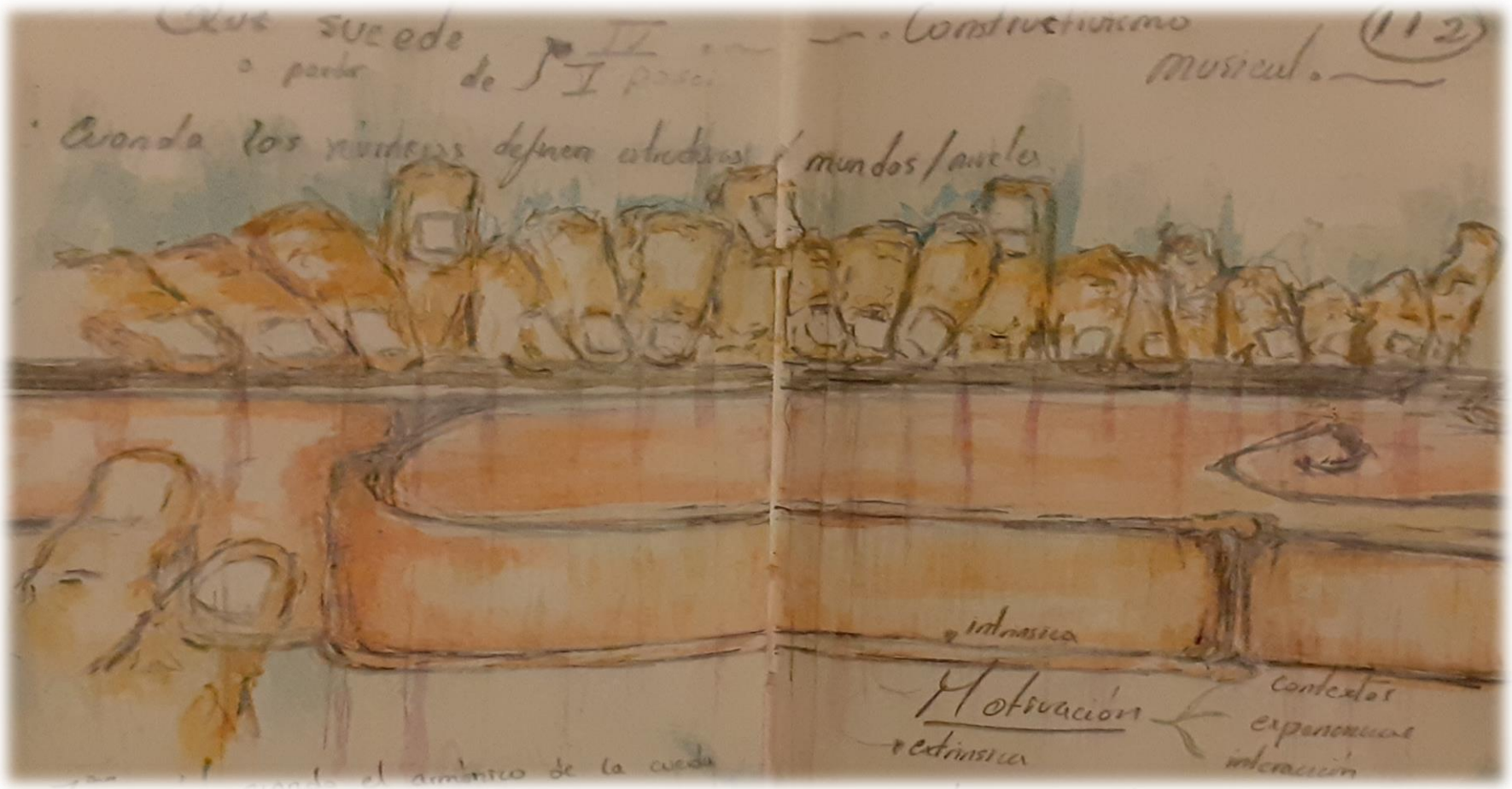


Imagen 07 – Acuarela correspondiente a Zona Izquierda - Autor: Diego Pastor © 2019

El sistema de relaciones aportó al autor en la visualización de las posiciones como una unidad proyectada en tesituras más altas o bajas, además de la relación entre los tonos y semitonos. Ejemplo

Sistema de relaciones o redes para las posiciones en la zona izquierda:

Ejemplo (1)

Primera posición en cuerda G: **Cuarta** posición en cuerda D: **primera** posición en cuerda A: **tercera** posición en cuerda E

Secuencia: A – B – C – D

Ejemplo (2)

Tercera posición en cuerda G: **sexta** posición en cuerda D: **segunda** posición en cuerda A: **Quinta** posición en cuerda E

Secuencia: C – D – E – F

Ejemplo (3)

Novena posición en cuerda E: **Sexta** posición en cuerda A : **Tercera** posición en cuerda D : **primera** posición en cuerda G

Secuencia: G – A – B – C

Esta manera de comprender las posiciones ayuda a visualizar las distancias o similitudes de posiciones que ya han sido tocadas pero que al ser muy agudas pueden confundir al instrumentista, por lo cual el autor plantea esta acuarela como una opción para visualizar las posiciones y sus formas de conectarse entre ellas, ya sea por relaciones interválicas, patrones de quintas justas, cuartas, terceras mayores y menores, sextas, entre otras que posteriormente serán descritas, o incluso imaginar que al estar en una posición aguda solo está replicando una posición baja básica, en donde los dedos requieren una distancia menor ya que la cuerda se encuentra a menor longitud con relación al puente, razón por la cual su sonido es más agudo. En conclusión, con la zona izquierda podemos

decir que es fundamental visualizar las posiciones, comprender la ubicación y movimiento de los dedos, previo a utilizar recursos como el vibrato y otras técnicas de esta zona.

DIBUJANDO EL SONIDO



Imagen 08 – Acuarela correspondiente a Dibujando el sonido - Autor: Diego Pastor © 2019

A medida que vamos construyendo una estructura técnica para poder interpretar el instrumento, vamos consolidando un nuevo lenguaje, razón por la cual el autor expone en esta acuarela la idea de dibujar el sonido, tal y como se hace en un papel, con sombras, proporciones, profundidad e incluso textura. La noción de dibujar el sonido fue el producto de relacionar la capacidad del dibujo con la técnica e interpretación del violín, ya que a través de estas ramas artísticas podemos crear un lenguaje unificado entre la música y el dibujo, en este caso acuarelas.

Dibujar el sonido, hacer trazos en el viendo a través de vibraciones es el resultado de la fricción del arco sobre las cuerdas, al igual que la fricción de un lápiz sobre un papel. Partiendo de esta idea el autor analiza y relaciona ambas texturas. El arco sobre la cuerda y el lápiz sobre el papel en cual determina las siguientes similitudes:

Profundidad e intensidad de los trazos: Comprendido en el dibujo como la capacidad de brindar mayor o menor definición de líneas y contornos gráficos, con relación al sonido, la capacidad de acentuar o disminuir el sonido.

Difuminación o degradación: Comprendido como la capacidad de jugar con la intensidad del color, ya sea desde un oscuro profundo a un claro transparente, logrando conectar tonalidades y colores en una imagen definida, con relación al sonido, la capacidad de matizar desde un piano profundo a un forte marcado, pasando por un crescendo y conectando entre las notas cual matiz de un paisaje.

La textura y composición: Comprendido como la forma en la que el artista utiliza los colores, la luz y la sombra, las transiciones y las formas, dotando al espectador una imagen capaz de poder sentir, logrando como objetivo final una sinestesia. Por ejemplo, en teoría del dibujo se empieza haciendo ejercicios con bodegones, entendido como la práctica gráfica de animales, frutas o flores, en el cual el pintor o dibujante tiene que plasmar la profundidad del cuadro frente a sus ojos, con relación a la música y la práctica instrumental el autor plantea la idea de la textura en el sonido como el manejo de los efectos y afectos, concepto propuesto ya en el siglo XVII y XVIII, donde el afecto es determinado por un

sentimiento para que el intérprete y receptor lo traduzca hacia los distintos sentidos y por otro lado el efecto, que evoca sonoridades de la naturaleza u otras posibilidades acústicas.

En breves rasgos podríamos concluir que el concepto de dibujar el sonido es para el autor, la reflexión sobre la posibilidad de brindar dimensiones de profundidad, textura y color al acto de interpretar el violín es traducir un lenguaje visual a un lenguaje sonoro y viceversa. Logrando describir al espectador y oyente una historia, un cuadro o una melodía mediante la sumatoria del arte sonoro y gráfico.

ESTADO VIBRATORIO

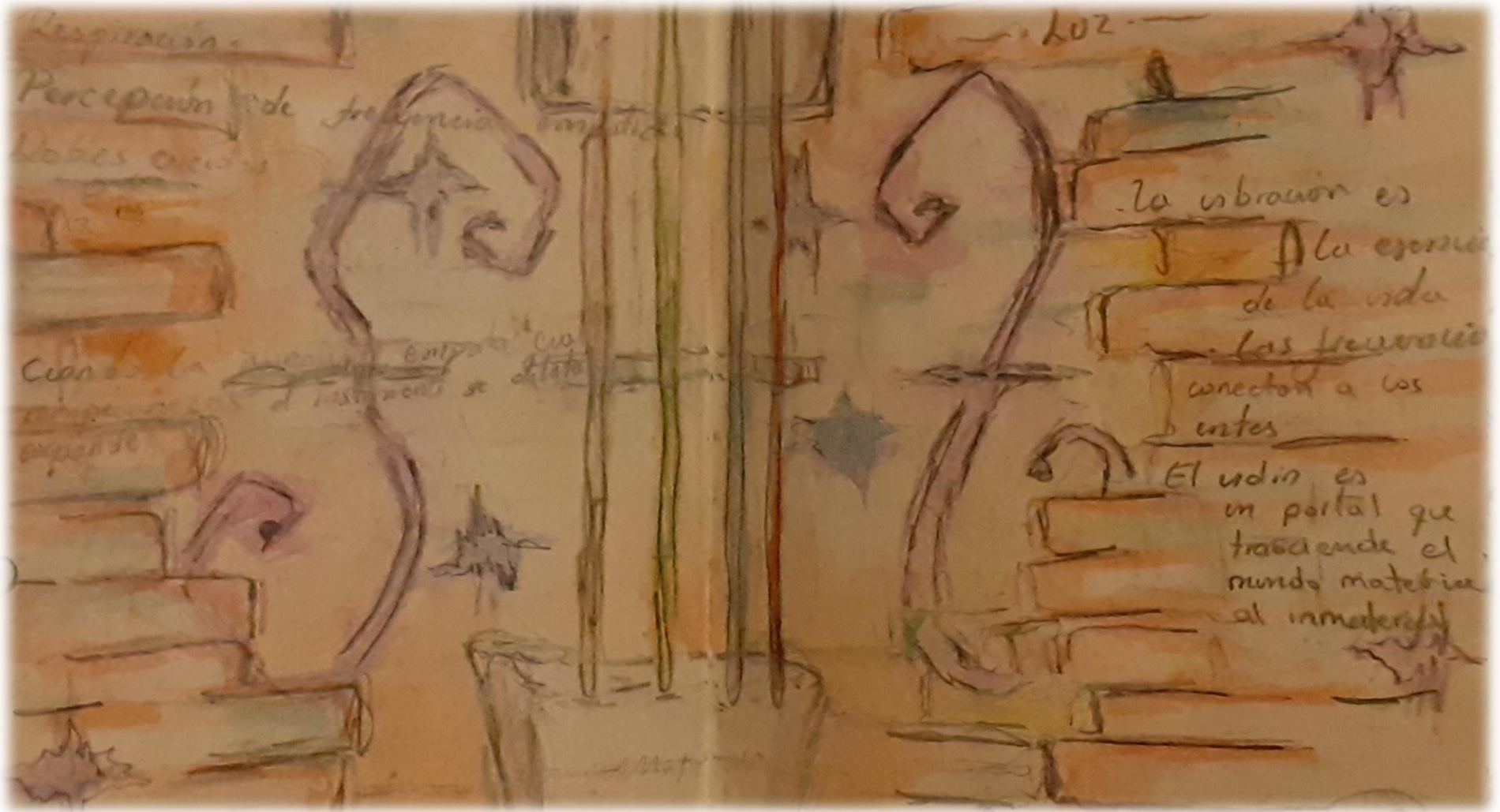


Imagen 09 – Acuarela correspondiente a Estado Vibratorio - Autor: Diego Pastor © 2019

El estado vibratorio está vinculado estrechamente en la percepción de la acústica del instrumento, entendido como el momento en que las frecuencias sonoras convergen entre sí para que el instrumento brinde la mayor armonía. Es decir. Dentro de la teoría acústica y organológica encontramos conceptos que inspiraron a esta acuarela.

Tomando en cuenta que el violín es un instrumento cuyas vibraciones son transversales, es decir, sus oscilaciones son perpendiculares a las cuerdas, brindando la sonoridad de cuerdas libres y las distintas posiciones. El estado vibratorio es desarrollar la sensibilidad para escuchar cuando la armonía y convergencia de frecuencias brinda principalmente afinación y timbre.

Estas nociones son comprendidas principalmente en estudios de frecuencias similares, por ejemplo, tocar en primera posición, cuarto dedo y cuerda D libre, como resultado del punto de convergencia para afirmar que el cuarto dedo está en el punto deseado, ejercicio similar en las cuerdas posteriores. Entonces el autor plantea que las formas de las frecuencias sonoras son como piezas de un rompecabezas microscópico, donde la empatía vibratoria define consonancias y disonancias tales que pueden incluso dilatar la madera del instrumento.

SOBRE EL ESTADO VIBRATORIO

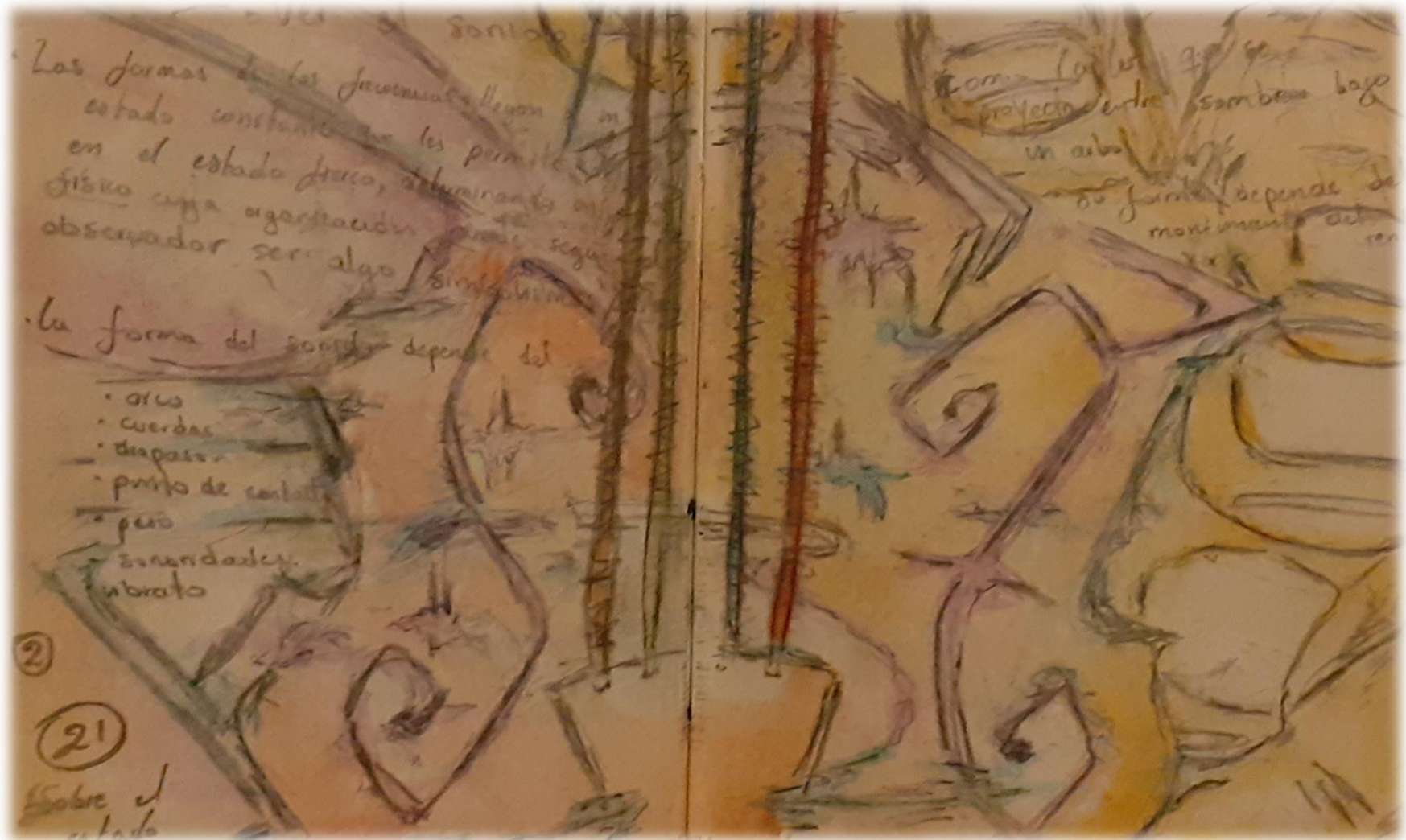


Imagen 10 – Acuarela correspondiente a Sobre el estado vibratorio - Autor: Diego Pastor © 2019

Ver el sonido, sentir el estado vibratorio dependerá del manejo del arco sobre las cuerdas y la ubicación de los dedos sobre el diapasón, partiendo de estos dos parámetros encontramos distintos recursos entre ambas zonas, izquierda o derecha. Tenemos distintos recursos como el vibrato, punto de contacto, peso y velocidad, brindando dimensionalidad del sonido acorde a la necesidad estilística del repertorio a interpretar.

En el libro de Paganini escrito por Sheppard y el Dr. Herbert se evidencia la influencia del uso de estos recursos para un manejo del sonido y la proyección de sonido, además de distribución de arco para pasajes rápidos. (Axelrod, 1979).

Es indispensable tomar en cuenta que dibujar el sonido implica controlar los tres puntos descritos en el párrafo anterior:

- Punto de contacto
- Peso del arco sobre las cuerdas
- Velocidad y distribución

4. CAPITULO 2

EL CUERPO

El medio con el cual las acciones mentales se materializan, sistema físico por el cual se lleva a cabo determinadas actividades, con énfasis en mecanismos del nivel de flexibilidad, libertad de movimiento, respiración y su conexión con los distintos movimientos que se involucran al tocar un violín. Razón por la cual el entrenamiento físico juega un rol fundamental para constitución del instrumentista.

RESPIRACIÓN, RITMO Y CONSCIENCIA



Imagen 11 – Acuarela correspondiente a Respiración, ritmo y consciencia - Autor: Diego Pástor © 2019

LA UNIDAD CON EL INSTRUMENTO



Imagen 12 – Acuarela correspondiente a La unidad con el instrumento - Autor: Diego Pastor © 2019

En el proceso de estudio académico musical se puede percibir la relación que el intérprete va generando con el instrumento, en el transcurso de tiempo la relación puede ser en mayor o menor medida una relación más grande que el ámbito profesional, previamente se describía la necesidad de una forma distinta de comprender el proceso técnico - académico, ya que al llegar a cierto nivel de profundidad y reflexión se puede apreciar la coexistencia de una vida a través de un instrumento. Este es el caso de la acuarela titulada “La unidad con el instrumento” ya que luego de construir una técnica en constante aprendizaje surgen sensaciones propias de libertad al momento de tocar, es decir, existe instantes en los que el instrumento este fundido con el cuerpo del instrumentista al igual que el fuego y una vela. Cuando los dedos en la zona izquierda son observados y sentidos de tal forma que no hace falta ver donde caen, ya que están definidos en el mapa mental que se va construyendo en el transcurso del tiempo. Cuando el arco se consolida como una extensión del brazo y su respiración regula el sonido del violín como la nueva voz del instrumentista.

ZONA IZQUIERDA – VIBRATO

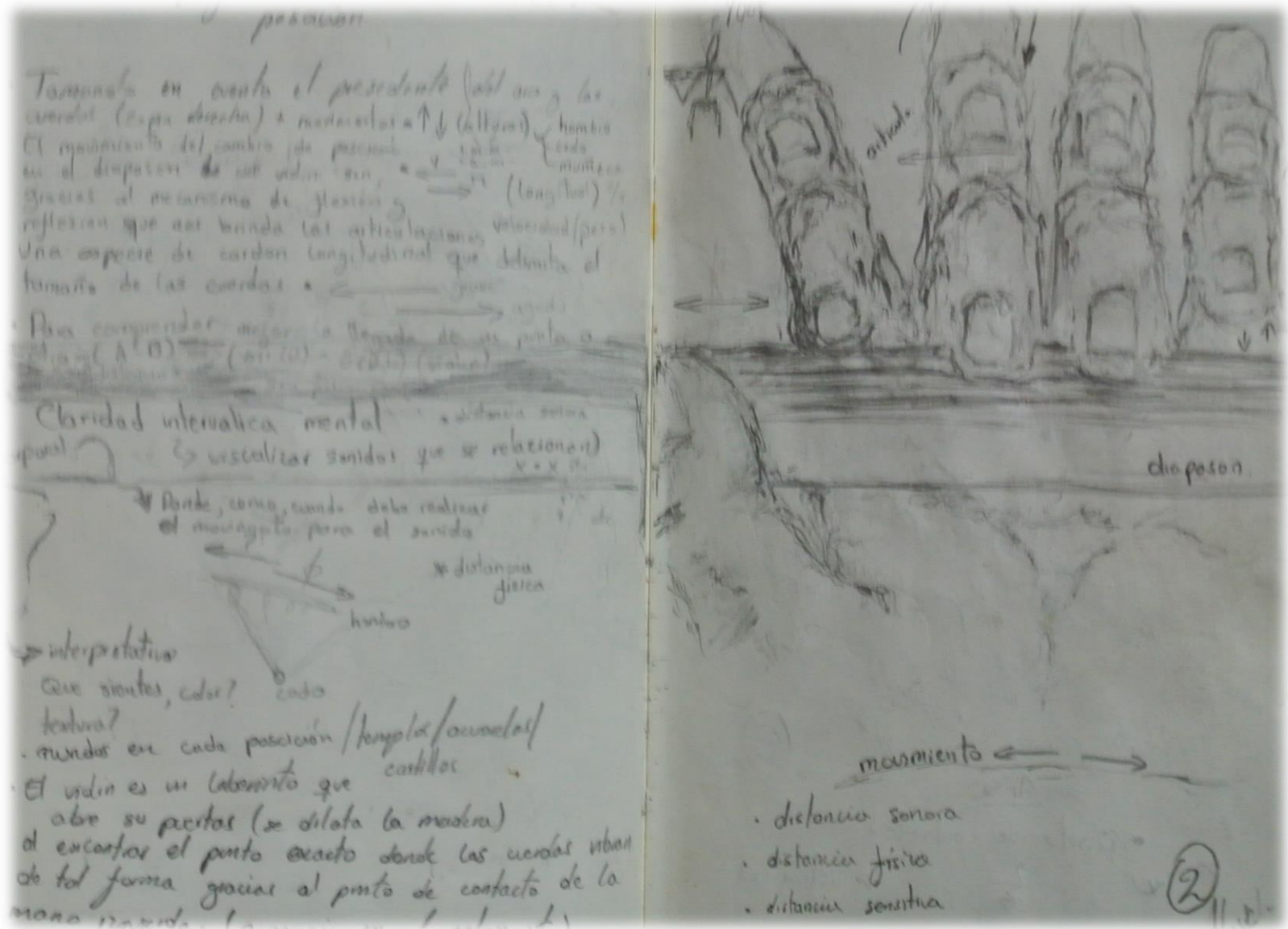


Imagen 13 – Acuarela correspondiente a Zona izquierda - vibrato - Autor: Diego Pastor © 2019

FUNDIENDOSE CON EL INSTRUMENTO

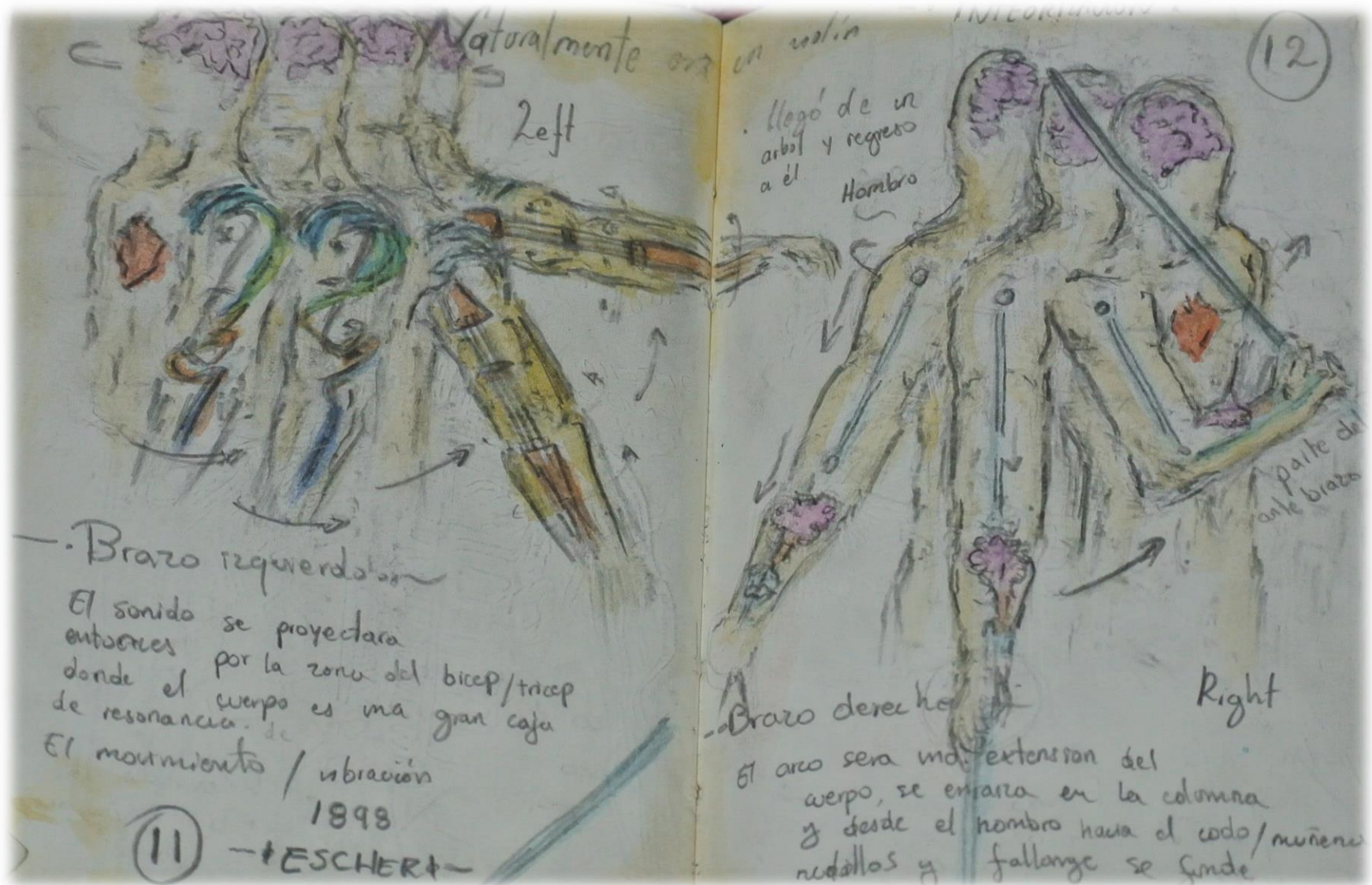


Imagen 15 – Acuarela correspondiente a Fundiéndose con el instrumento - Autor: Diego Pastor © 2019

PERCEPCION PSICO-ACUSTICA



Imagen 16 – Acuarela correspondiente a Percepción psico - acústica - Autor: Diego Pastor © 2019

CONECTANDO ZONA IZQUIERDA Y DERECHA

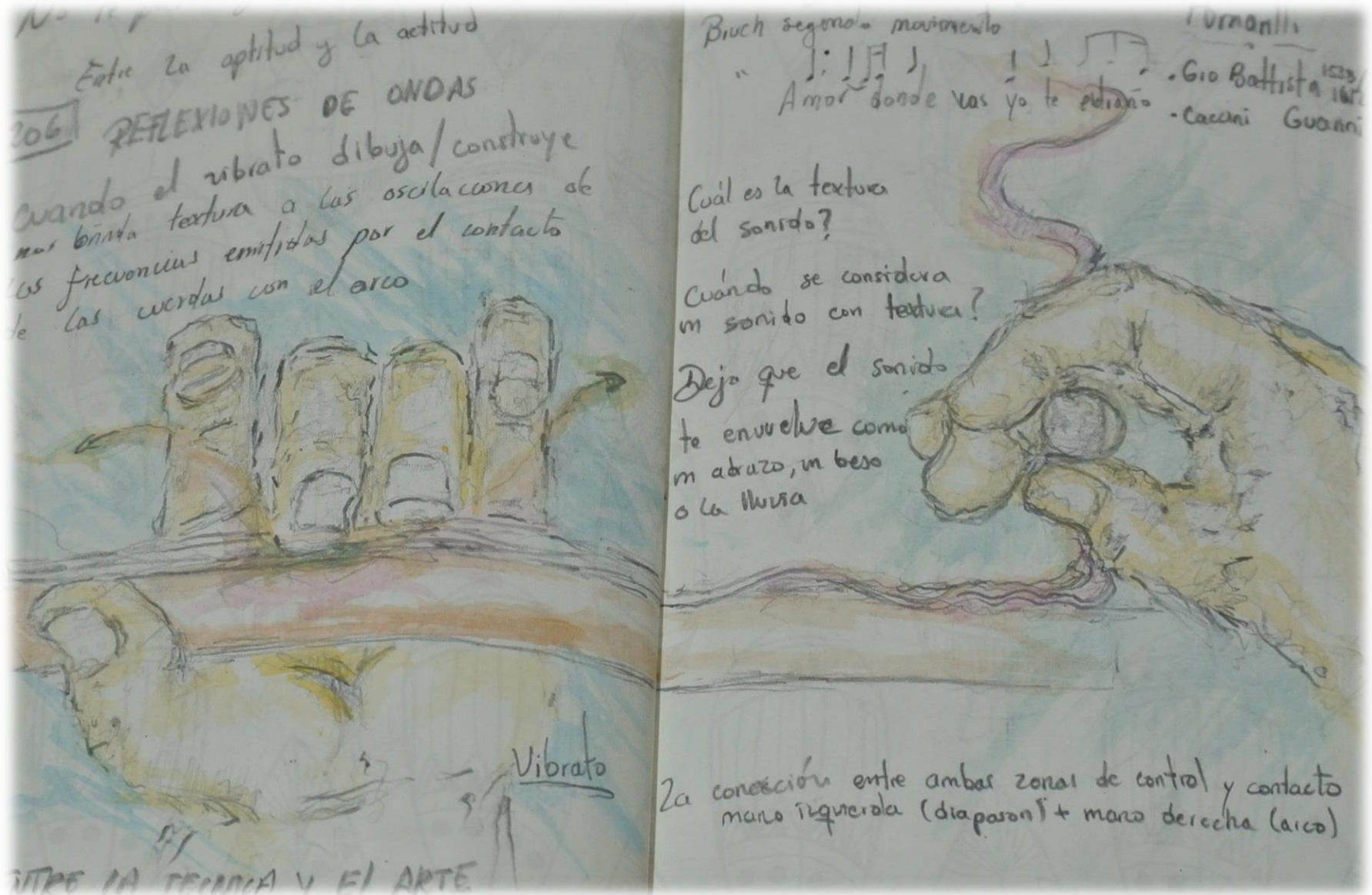


Imagen 17 – Acuarela correspondiente a Conectando zona izquierda y derecha - Autor: Diego Pastor © 2019

PATRONES Y GUIAS

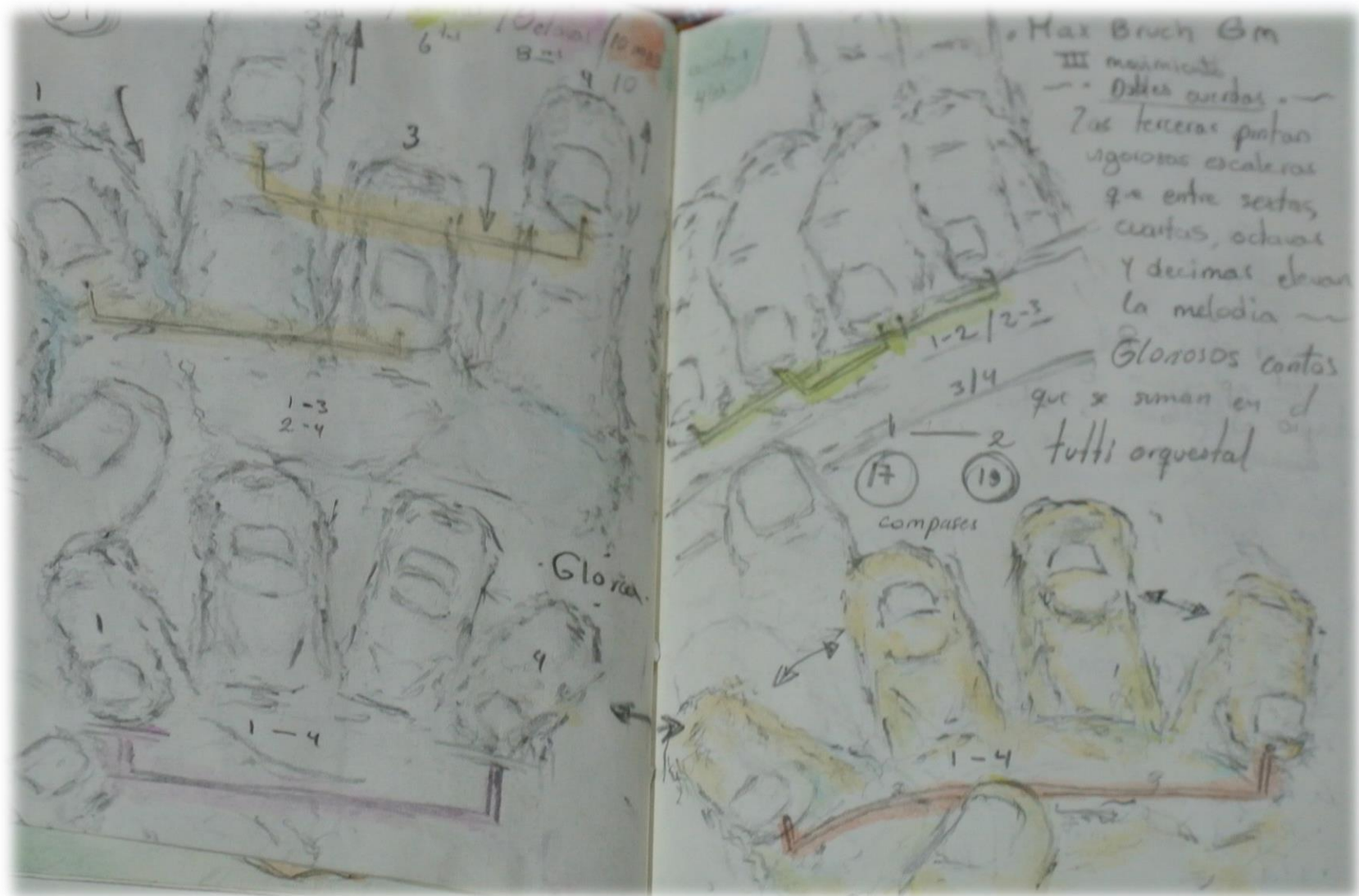


Imagen 18 – Acuarela correspondiente a patrones y guías - Autor: Diego Pastor © 2019

CONECTANDO LAS ZONAS



Imagen 19 – Acuarela correspondiente a conectado las zonas - Autor: Diego Pastor © 2019

SUJETANDO EL TIEMPO



Imagen 20 – Acuarela correspondiente a Sujetano el tiempo - Autor: Diego Pastor © 2019

5. CAPITULO 3

EL ALMA

Alma, lenguaje sonoro e interpretación

El ánimo con el que la persona enfoca su obrar hacia determinadas cosas o situaciones, de igual forma el sentido apreciativo del yo independiente con relación al sujeto en sociedad. En esta sección influye el medio en el que desarrollamos las actividades, la puesta en escena, la empatía y la construcción de un lenguaje artístico.

Leslie Shapard y el Dr. Herbert R. Axelrod escriben un libro sobre la vida de Paganini donde describen en 25 capítulos sobre su nacimiento, los primeros contactos con el instrumento, su familia, maestros, viajes e incluso citan a varios artistas que pintaron al gran maestro Paganini. Siendo una influencia directa en el desarrollo de este capítulo, ya que al igual que su texto, el lector puede encontrar ilustraciones de la forma que el autor vive y siente la relación con su instrumento, con su vida y su tiempo. (Axelrod, 1979).

En el desarrollo se analizan temáticas sobre la práctica instrumental grupal y la variedad de roles y actividades que el instrumentista tiene que cumplir en la cotidianidad, los sueños como guías para puestas en escena y conciertos e incluso encontraremos acuarelas que describen esas ansiedades de no poder dominar un repertorio previo a un concierto, también evidencia la necesidad de un arte libre, fiel a ideales como el rescate de música ancestral o sonoridades experimentales para un lenguaje más variado y rico en diversidad. Partiendo de análisis y conceptos expuestos por el gran autor ecuatoriano Agustín Cueva en su texto “Entre la ira y la esperanza” donde analiza la expresión cultural ecuatoriana limitada o segmentada por una escuela occidental cuyos dominios desvalorizan el arte distinto a aquellos estándares (Cueva, 1976).

ENTRELAZAMIENTO DE PASIONES



Imagen 21 – Acuarela correspondiente a Entrelazamiento de pasiones - Autor: Diego Pastor © 2019

EXPERIENCIAS COMPARTIDAS



Imagen 22 – Acuarela correspondiente a Experiencias compartidas - Autor: Diego Pastor © 2019

FANTASÍA CORAL – CASA DE LA MÚSICA



Imagen 23 – Acuarela correspondiente a Fantasía Coral – L. van Beethoven - Casa de la Música - Autor: Diego Pastor © 2019

PROCESOS MENTALES INTERNOS

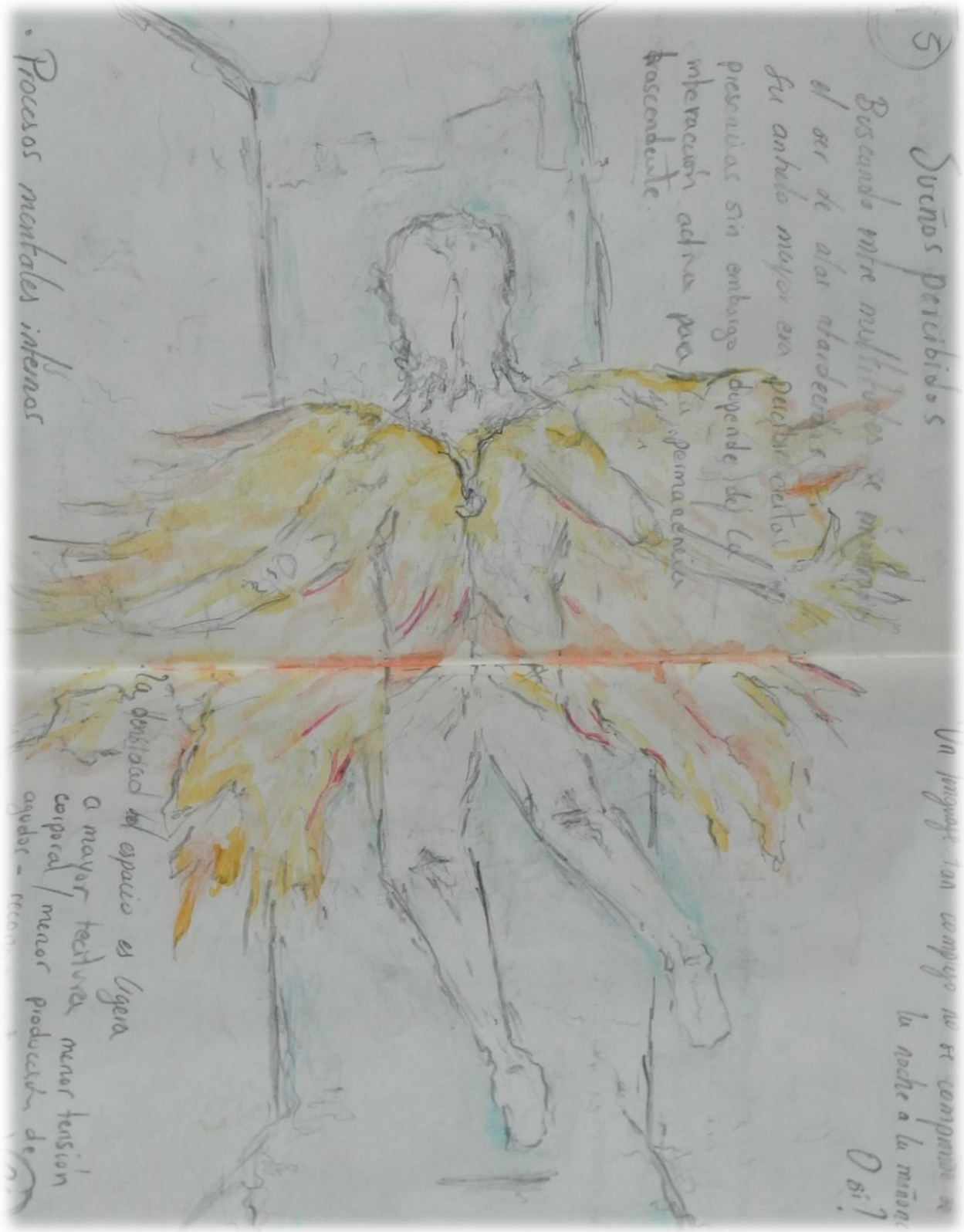


Imagen 24 – Acuarela correspondiente a Procesos mentales internos - Autor: Diego Pastor © 2019

EL FANTASMA OCULTO

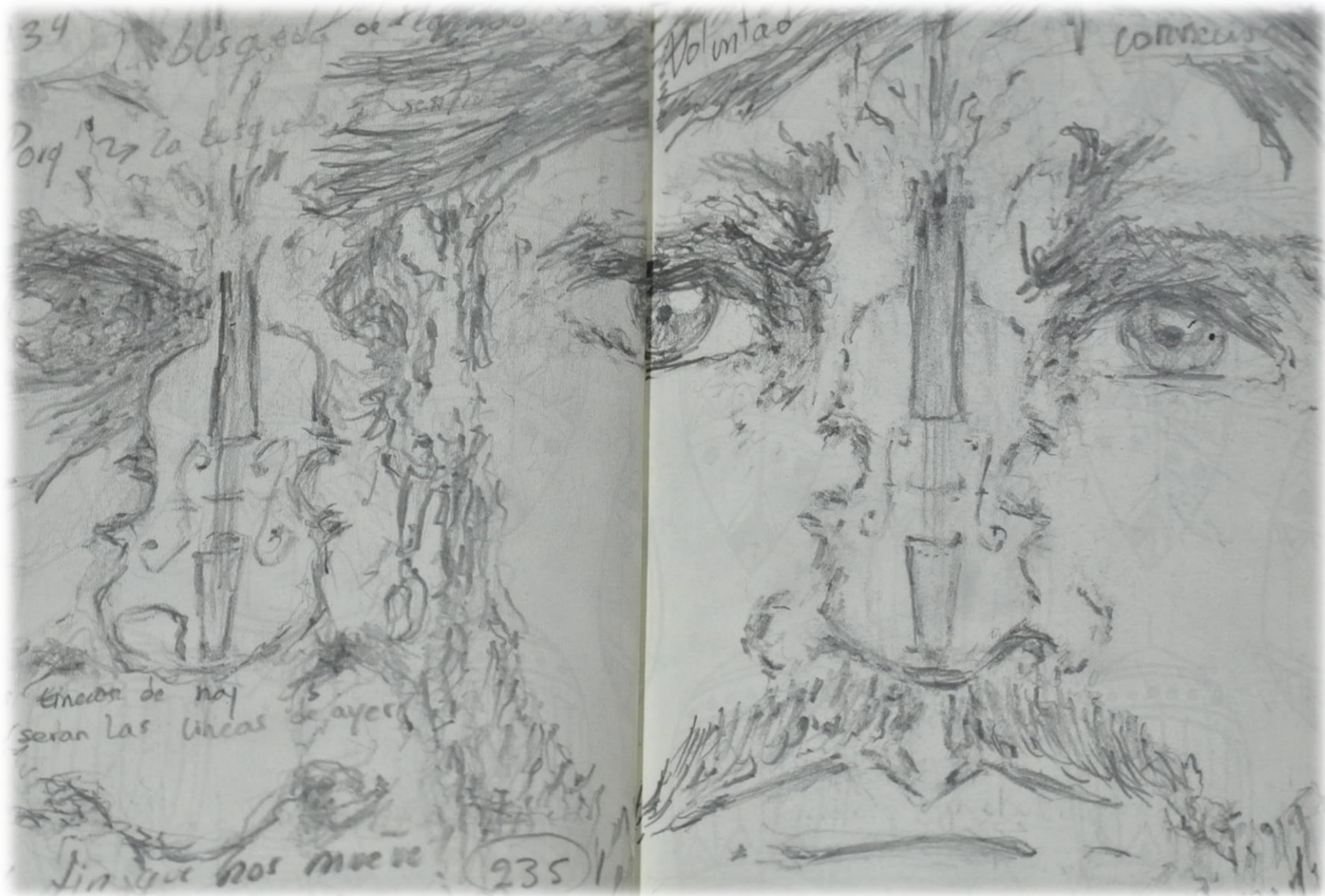


Imagen 25 – Acuarela correspondiente a El fantasma oculto - Autor: Diego Pastor © 2019

ARBOL CEREBRAL



Imagen 25 – Acuarela correspondiente a Árbol cerebral - Autor: Diego Pastor © 2019

ANIMALES INTERNOS

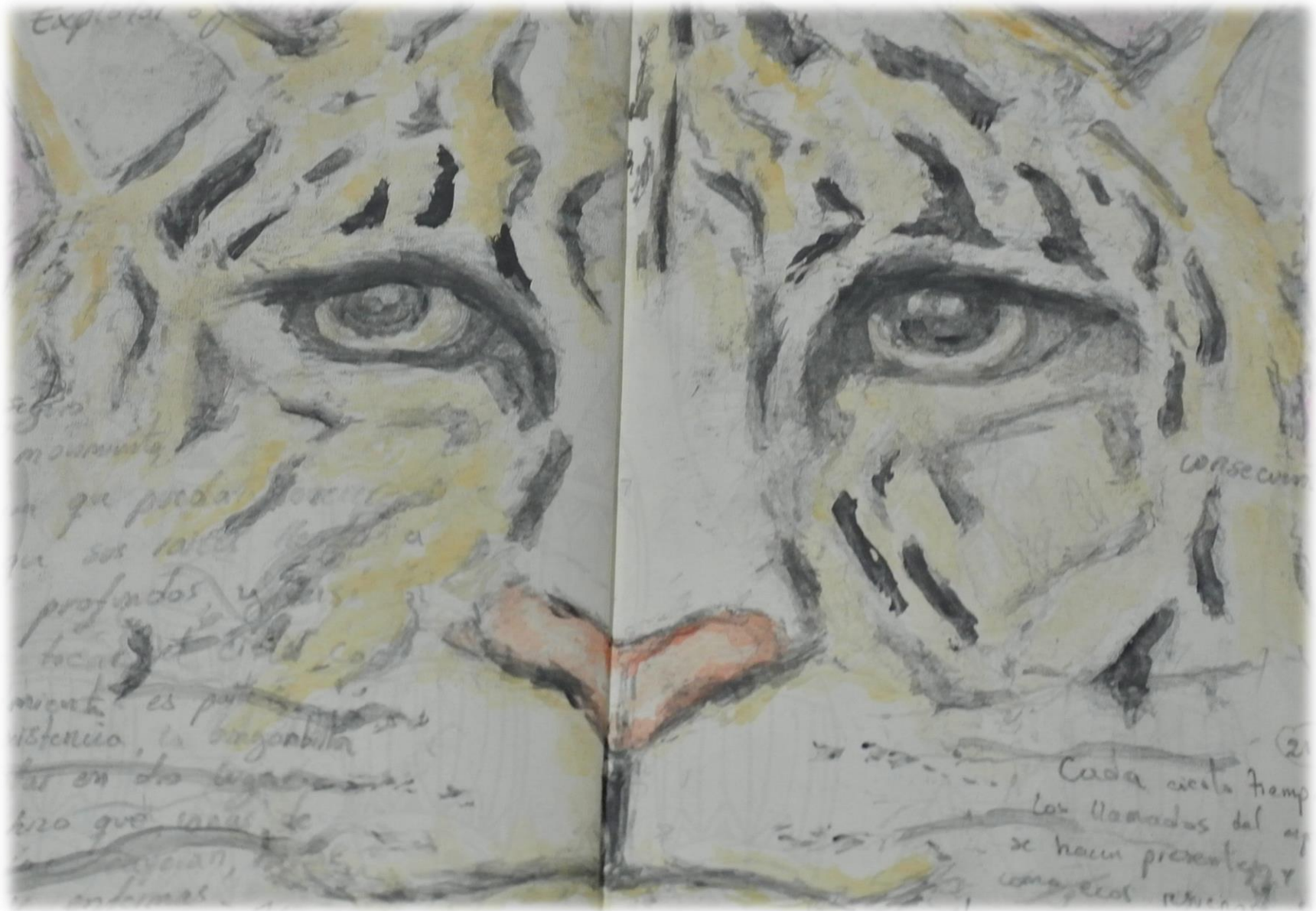


Imagen 26 – Acuarela correspondiente a Animales internos - Autor: Diego Pastor © 2019

PAZ INTERIOR Y CONTROL



Imagen 28 – Acuarela correspondiente a Paz interior y control - Autor: Diego Pastor © 2019

COMETA MUSICAL

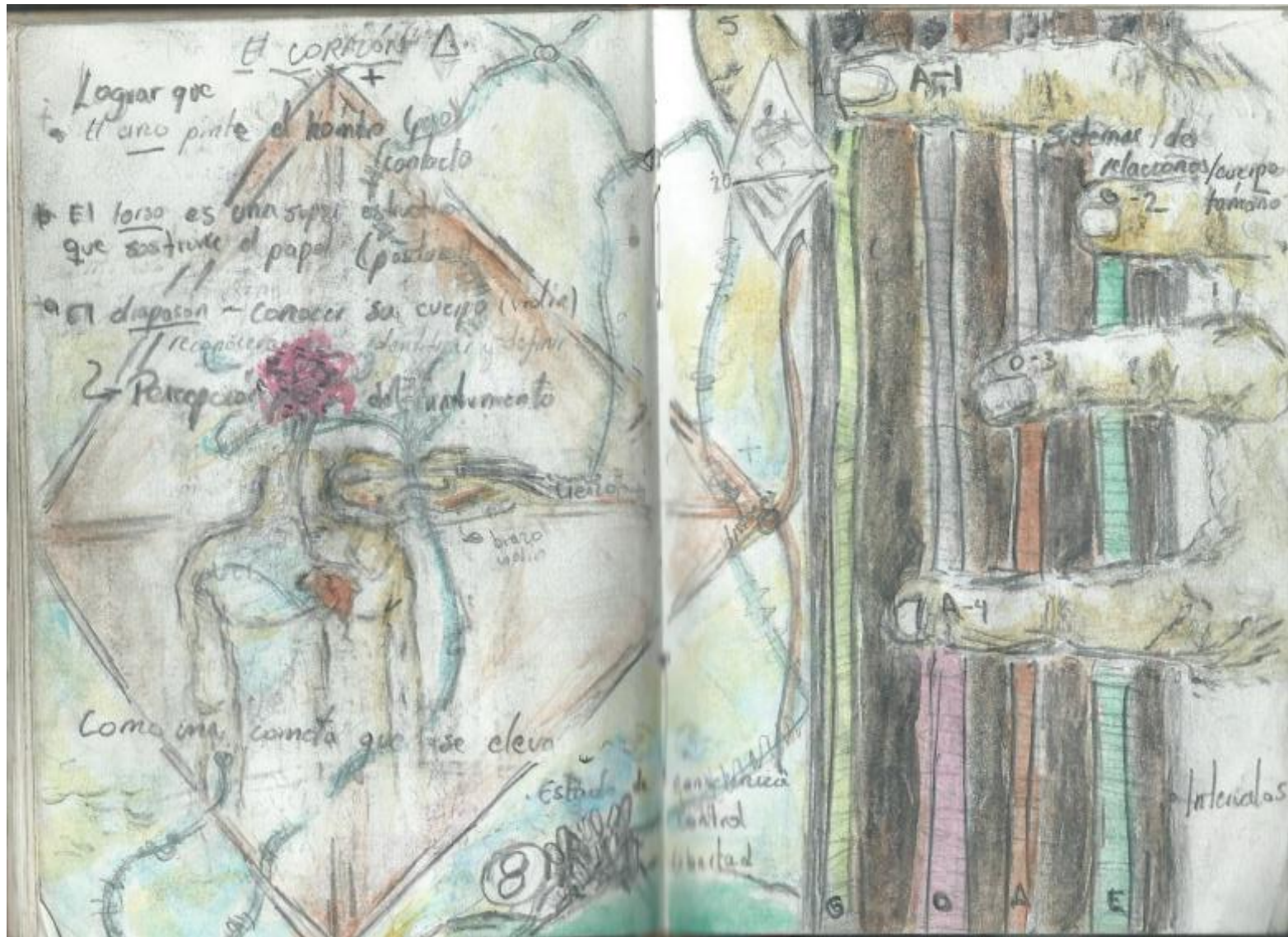


Imagen 29 – Acuarela correspondiente a Cometa musical - Autor: Diego Pastor © 2019

ARTE LIBRE

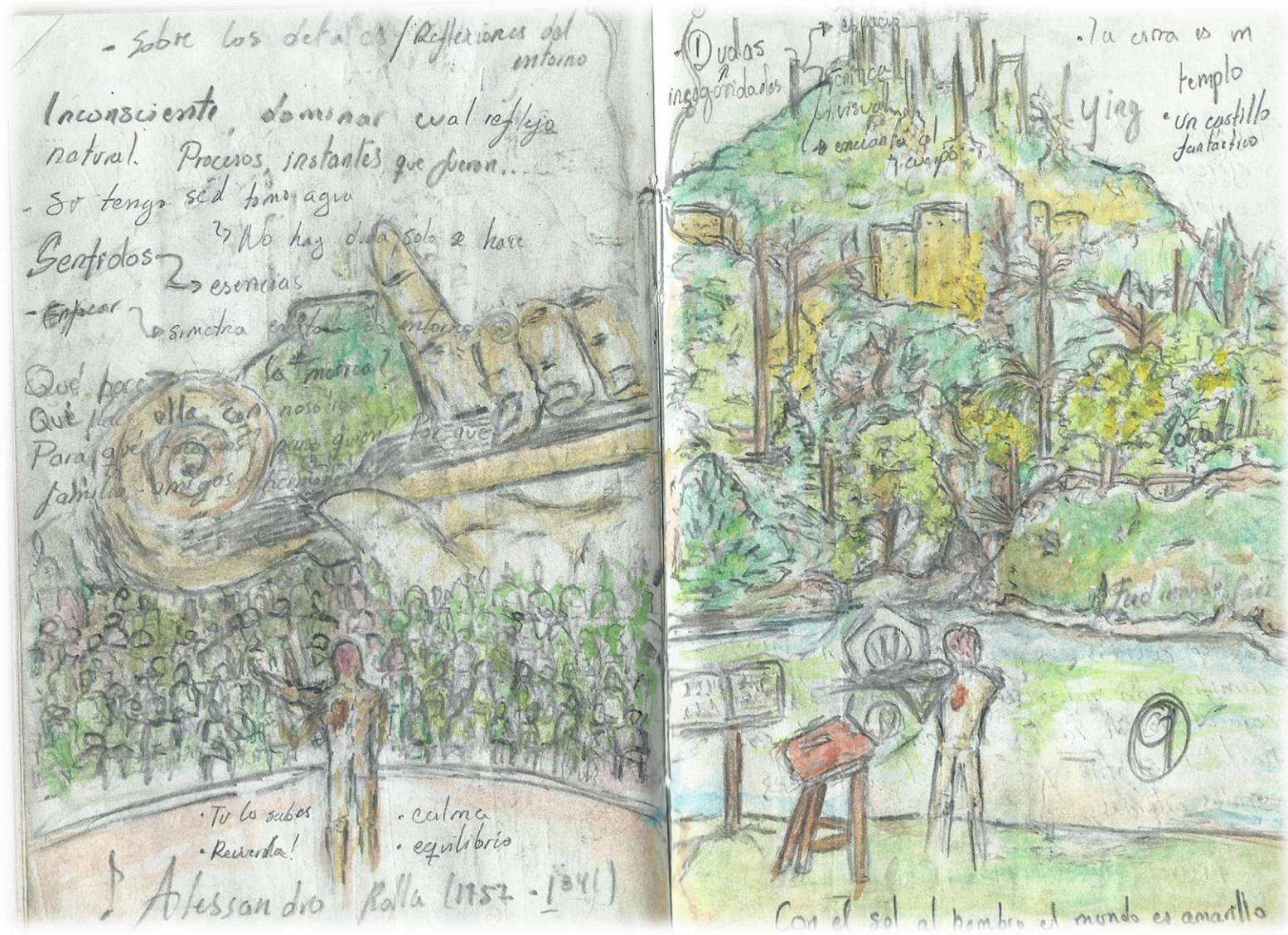


Imagen 30 – Acuarela correspondiente a Arte libre - Autor: Diego Pastor © 2019

6. Conclusiones

El proceso de técnica e interpretación del violín en 30 acuarelas aporta directamente en la forma de tocar el violín, ya que, al reflexionar mediante representaciones gráficas sobre el acto de ser instrumentista aumenta los niveles de atención que puede existir en una parte determinada del cuerpo o representa el mecanismo físico o técnico utilizado en un determinado pasaje, también brinda la posibilidad de definir en imágenes lo que el sonido puede hacer sentir al ejecutante.

Es indispensable evidenciar que todo el proceso de esta investigación fue realizado durante 333 días consecutivos, con jornadas de estudio aplicado y reflexivo sobre un repertorio determinado, en este caso, el concierto en sol m de Max Bruch, tango estudio #3 de Astor Piazzolla, preludio en Mi mayor de Johann Sebastián Bach y el pasillo “Despedida” del compositor ecuatoriano Gerardo Guevara además de una gran variedad de música orquestal, de cámara y repertorio popular.

Dentro de las conclusiones podemos definir tres postulados fundamentales.

6.1. El talento es necesario pero el trabajo reflexivo es fundamental.

Como resultado del primer capítulo, donde se ha reflexionado sobre la mente como el motor que guía a todas las acciones que puede realizar el cuerpo, se puede determinar que la repetición excesiva de un ejercicio, un pasaje técnico no es sinónimo de aprendizaje consciente, ya que muchas veces el instrumentista puede entrar en círculo vicioso de ensayo musical por repetición, pero sin reflexión, para lo cual se sugiere tomar en cuenta tres puntos:

- Postura
- Punto de contacto
- Respiración

Partiendo de estas estructuras fundamentales, el instrumentista puede construir y reflexionar de forma más enfocada sobre su cuerpo con relación al instrumento, la influencia que brinda la postura de las piernas en equilibrio con el piso, cintura y torso relajado pero firme, hombros y cuello con libertad de movimiento, tomando en cuenta que a medida que se va

interiorizando en estos procesos reflexivos el instrumentista construye un mejor control de su cuerpo al interpretar cualquier estilo musical. En cuanto al segundo punto, podemos desarrollar líneas de trabajo sobre calidad de sonido, dinámicas, golpes de arco, duración de notas en una distribución específica del arco, distribución de peso sobre el arco y las cuerdas, encontrar un manejo de tensiones equitativas entre la zona izquierda (dedos sobre el diapasón) y la zona derecha (arco). Finalmente, en el tercer punto, como línea guía, se encuentra la importancia de la respiración consciente en el intérprete al momento de dar entradas, construir frases musicales, desarrollar motivos o estructurar pasajes de gran velocidad, esto se traduce al lenguaje instrumental, ya que, si el violinista practica su repertorio primero en su voz, en la medida de lo posible, podrá de una forma más natural transformarla al lenguaje en su instrumento.

6.2. El cuerpo como la mente debe estar en constante entrenamiento.

El cuerpo es la herramienta física, desde el nacimiento de la persona se va fortaleciendo y afianzando mediante el proceso de crecimiento, es por lo que se considera fundamental que el cuerpo al igual que la mente, debe ser entrenado, distribuyendo el tiempo equitativamente para ensayos técnicos y ejercicios físicos de bajo impacto. Sobre todo, aquellos que aportan en la fortaleza de la postura, por ejemplo: nadar, correr, yoga, tai chi o aquellos que brinden flexibilidad al cuerpo. Es importante tomar en cuenta puntos fundamentales que el instrumentista debe ejercitar o estar en constante actividad muscular.

- Piernas
- Espalda
- Hombros

En esta sección hay que aclarar que el ejercicio físico de alto impacto, cuyas actividades tensionan los músculos puede alterar o influenciar la práctica instrumental, ya que, al entrenar de forma constante y sin un adecuado calentamiento previo y estiramiento final, la excesiva tensión muscular impide un manejo de arco controlado, sobre todo si el ejercicio que se practica es a partir de pesas o que involucre mucha fuerza en los brazos.

6.3. El alma es la luz que podemos compartir mediante un lenguaje artístico

En esta sección concluimos que el ser humano está interconectado con su entorno, su proceso histórico y su realidad social, contextos fundamentales para el desarrollo de un lenguaje

artístico capaz de conectar con sus oyentes, mediante la empatía y sinestesia, concluimos en que la actividad artística, trascendente del lenguaje musical puede generar cambios sociales, reflexiones colectivas, pero partiendo del trabajo individual. Para esto se encuentran tres puntos claves de consciencia.

- Distribuir el tiempo
- Construir un entorno creativo e inspirador
- Resolver ansiedades personales

Los músicos trabajan con el ritmo, aquel sonido básico que determina la velocidad de una u otra pieza, sin embargo, en términos mayores, el ritmo entendido como el tiempo en el que el ser humano desarrolla su vida, puede aprovechar e invertir sus actividades de la mejor forma posible, esta reflexión y resultado radica en la importancia de valorar los roles que involucran una vida, más allá de ser instrumentistas, somos seres sociales, hermanos, amigos, hijos, padres, novios... etc. Por lo cual lograr administrar esa riqueza inmaterial llamada tiempo, se convierte en un verdadero arte, que como consecuencia puede formarnos como seres virtuosos, dentro del concepto que expuso Sócrates hace muchos siglos, en complemento con esto, se encuentra y es de vital importancia la creación, construcción o adaptación de un espacio creativo, capaz de inspirar a la persona a continuar con sus actividades, ya que el lugar influye directamente con el fondo y forma de producir un trabajo o producto. Finalmente, al hablar sobre la resolución de ansiedades o conflictos personales, se ha podido determinar que no hay que apresurarse a las cosas, pero tampoco perder el tiempo. Habrá mucha música por interpretarse o crearse, solo hay que entrenarse día a día, paso a paso, con la mayor claridad posible del objetivo final.

En conclusión, del proceso de técnica e interpretación del violín en 30 acuarelas, se puede determinar que ser instrumentista es una etapa, es parte del proceso, como un artesano que construye y pule sus obras, sin embargo, en un lenguaje mayor se encuentra el artista, como la persona que logra transmitir y conectar con otros seres humanos mediante sus obras, cuyo fin va más allá de un deleite estético.

7. Referencias

- Alcantara, P. d. (2013). *Indirect Procedures*. New York: Oxford University Press.
- Auer, L. (1845 - 1930). *Violin playing as I teach it*. New York: Frederick A. Stokes Company.
- Axelrod, L. S.-D. (1979). *Paganini*. West Sylvania, Neptune City: Paganiana publications.
- Cueva, A. (1976). *Entre la ira y la esperanza*. Quito: ediciones solitierra.
- Duparlor, M. (1729). *The technic of the violin and bow*. Luxembourg: Leipzig Bosworth and Co. London.
- Fiorini, H. J. (1996). *El psiquismo creador*. Revista de Psicoanálisis, 222.
- Freud, S. (1907 - 1908). *El creador literario y el fantaseo*. Berlin: Hugo Heller.
- Geminiani, F. S. (2012). *El arte de tocar el violín*. Dublin: Arpeggio.
- Gonzales, L. (2002). *Performanceología. Obtenido de Todo sobre arte de Performance y Performancistas*. Recuperado de: <http://performancelogia.blogspot.com/2007/09/las-implicancias-de-la-psicologa-en-el.html>
- González, Á. M. (1970 - 1974). *Manual práctico de psicoterapia gestalt*. Chile: Desclée De Brouwer.
- Kreutzer, M. B.-R. (1815). *Método de Violín*. Madrid: Antonio Romero.
- Kreuzter, R. (1961). *42 studies*. Polonia: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Mozart, L. (1985). *A treatise on the Fundamental Principles of violin playing* (E. Knocker, trad.). New York: University Press Oxford.
- Silvela, Z. (2013). *Historia del violín*. Entrelíneas Editores.
- Tartini, G. (1754). *Trattato di musica*. Padua: Nella Stamperia del Seminario.
- Tartini, G. (1770). *El arte del arco*. Paris: Luigi Marescatti.
- Tartini, G. (1770). Javier Claudio. *Traducción integral y comentarios sobre la carta del violinista Giuseppe Tartini a la señora Magdalena Lombardini*. Recuperado de: <http://www.javierclaudio.com/tartini.html>
- Zollner, F. (2011). *Leonardo*. Santiago de Chile: Cordillera.