



Universidad de Oviedo

La tradición del violín en Asturias:
Técnica, interpretación y enseñanza en el ámbito
popular

Alumna: Celia Nieto García

Tutor: Daniel Moro Vallina

Grado en Historia y Ciencias de la Música

2023-2024

Julio 2024

ÍNDICE:

1. Introducción:	2
• Justificación y marco teórico	2
• Objetivos.....	4
• Estructura del trabajo.....	5
2. El violín en la música tradicional asturiana	7
3. Técnicas de violín tradicional	15
4. El violín en el acompañamiento de la voz y del baile.....	19
5. Análisis microtonal de una selección de repertorio.....	21
6. Enseñanza y conexión con el presente.....	28
7. Conclusiones.....	31
Bibliografía.....	33
ANEXO: Lista de intérpretes	34

1. Introducción:

- **Justificación y marco teórico**

Ante la presente escasez de nuevos intérpretes de violín en la escena tradicional, y la dificultad que supone acceder a recursos y materiales para su aprendizaje, con este Trabajo de Fin de Grado mi intención es realizar un estudio etnomusicológico que analice las diferentes prácticas del instrumento y sus características técnicas, organológicas y socioculturales en el marco geográfico asturiano, y dentro de la música tradicional del mismo. Pretendo así mismo, además de alimentar mi gran curiosidad y ganas de aprender sobre este tema, facilitar el acceso a esta información a toda persona interesada, con la esperanza de ayudar en la mejora de la escena musical actual y en el conocimiento del pasado de esta, pues un viejo amigo violinista me dijo hace poco sobre la escena de las islas británicas, que “todos esos músicos que ahora triunfan con el folk moderno conocen muy bien a los viejos y su música”¹. Por último, sería una gran alegría que esta aproximación inicial diera pie o sirviera de apoyo para nuevas investigaciones y/o proyectos que continúen propiciando la evolución y desarrollo de la música y el conocimiento etnomusicológico asturianos.

Para ello, me apoyaré en investigaciones y textos previos, que suponen una base muy sólida para el estudio de esta cuestión. Entre ellos será fundamental el Trabajo de Fin de Carrera que realizó Ana Lombardía en el año 2006 titulado “Acercamiento al vigulín”², que se tradujo posteriormente en un artículo de la revista editada por la Fundación Belenos, *Asturies: memoria encesa d'un país*³. Lombardía realiza un recorrido y análisis de los diferentes aspectos que caracterizan a la práctica del violín tradicional en Asturias,

¹ Roger Claridge. Oxford, 27 de enero, 2024.

² Lombardía González, Ana (2006). “Acercamiento al vigulín”. Trabajo Fin de Carrera, Conservatorio superior de Música de Oviedo.

³ Lombardía, Ana. 2007. «Averamiento a la tradición del vigulín n'Asturies.» *Asturies, memoria encesa d'un país* (Fundación Belenos) 42-59.

desde su llegada al territorio pasando por la técnica, repertorios o intérpretes tradicionales y llegando a la actualidad, atendiendo entonces a su evolución, no solo en la práctica sino también en la enseñanza. Este estudio resulta de gran interés a la hora de formar una visión general de lo que fue la práctica violinística en su momento de más relevancia entre los siglos XIX y XX.

Es así como la presente investigación tratará varios de los temas propuestos en dicho trabajo, además de contrastar la información y ampliarla con otros enfoques, como por ejemplo el método de análisis microtonal realizado por Felipe Rodicio Pavón sobre el repertorio de Florencio, *O Cego dos Vilares*⁴ (uno de los últimos informantes de la práctica violinística tradicional en Galicia). Rodicio aplicó las nuevas tecnologías dando como resultado un interesante estudio de las frecuencias de las notas empleadas por Florencio, y por ello he decidido incluir esta metodología en el trabajo como una forma más de análisis del repertorio, que utilizando el software de edición musical Melodyne⁵ aportará respuestas en cuanto a la sonoridad a la que se adscribía el violín en ese momento.

También serán de vital importancia otros textos escritos hace pocos años, como el recientemente publicado “La tradición del vigulín n’ Asturias”, escrito por Dolfu R. Fernández como capítulo perteneciente al libro *El celtismu musical asturianu*⁶. Este capítulo aporta información muy interesante en cuanto a la historia y la práctica del instrumento, incluyendo datos que demuestran la amplia experiencia de su redactor, al cual he tenido la oportunidad y la suerte de poder entrevistar para esta investigación. Esta publicación tiene su origen en la ponencia que el autor realizó en las primeras “Xornaes del vigulín tradicional” de Piloña, que consisten en un curso de violín tradicional asturiano que este año tendrá su cuarta edición, y para el cual se realizó una

⁴Rodicio, Felipe. 2018. *El violinista Florencio, O Cego dos Vilares. Aproximación a su estilo interpretativo a través del análisis microtonal*. Universidad Internacional de La Rioja. Trabajo de Fin de Grado dirigido por Daniel Moro Vallina.

⁵ <https://www.celemony.com/es/melodyne/what-is-melodyne>. Última consulta: 21/06/2024.

⁶Fernández, Dolfu. 2023. «La tradición del vigulín n'Asturies.» En *El celtismu musical asturianu*, 217-230. Oviedo: Fundación Belenos.

exhaustiva investigación publicada en la revista *Asturies, memoria encesa d' un país*⁷, en la cual también me basaré para realizar este trabajo. Ha sido de mucha ayuda el contacto con Rodrigo F. Joglar, responsable del curso y de dicha investigación, al que le tengo que agradecer su permanente predisposición a ayudar y los materiales de la investigación que compartió conmigo para este proyecto.

Además, se dará gran importancia a la hora de recabar información a los recursos visuales, gracias a los fondos del Museo del Pueblo de Asturias y a fotografías extraídas de los textos de la bibliografía, que serán debidamente referenciadas. En la medida de lo posible este proyecto pretende ayudar a recabar nuevos materiales mediante el trabajo de campo. Este trabajo de campo constituye igualmente un objetivo en sí mismo, pues mi intención es aportar nuevos materiales que sean de ayuda a futuras investigaciones o intereses. Entre estos materiales contaré también una lista de intérpretes a la que poder acudir para buscar fuentes e información.

- **Objetivos**

Con este trabajo, me planteo una serie de objetivos entre los que encontramos como elementos básicos la puesta en valor y reivindicación del violín como instrumento perteneciente a la escena tradicional asturiana. De todas formas, me gustaría llevarlos más allá de un simple reconocimiento, y así encontrar una utilidad práctica o algún tipo de impacto en la disciplina, que posibilite el aprendizaje del instrumento y la continuación de su inclusión en la escena musical actual de ámbito tradicional.

Mi objetivo principal sería entonces el de la divulgación. Poder satisfacer la curiosidad de toda persona interesada, sobre todo si son nuevos intérpretes con vistas a desarrollar su actividad en la escena asturiana actual y a seguir participando en ella y

⁷ F. Joglar, Rodrigo, Esteban G. Corteguera, Xose Anton "Ambas" Fernandez, y Ramses Ilesies. 2022. «La tradición del vigulín nel conceyu Piloña.» *Asturies, memoria encesa d'un país* 64-77.

desarrollándola, pues como ya se ha mencionado, la escasez de músicos jóvenes en activo es muy notable en esta escena, y supone una de mis principales preocupaciones.

Por ello, me he planteado una serie de objetivos secundarios que complementan al que acabo de mencionar:

- Conocer los elementos socioculturales a los que se adscribe el violín tradicional asturiano.
- Realizar un estudio de la técnica y el repertorio del instrumento en este contexto.
- Profundizar en el conocimiento del violín como acompañante de la voz y del baile.
- Profundizar en las formas de enseñanza que se pueden aplicar a la hora de abordar el violín fuera del mundo clásico y/o académico, pues existen muy pocos recursos accesibles para entender la práctica de violín tradicional, y en la actualidad se convierte en fundamental y urgente la necesidad de aumentar el número de nuevos intérpretes y participantes.

- **Estructura del trabajo**

Estructuraré en varios apartados este Trabajo de Fin de Grado, organizándolos en base a los diferentes aspectos que se engloban en la práctica musical popular y/o tradicional. Comenzaré por una contextualización general de esta práctica musical en el territorio asturiano, tratando de definir o acotar en cierto modo las diferentes situaciones que podemos encontrar con intervención violinística, y su funcionamiento. También realizaré algunos apuntes sobre la historia de este instrumento y su terminología en Asturias.

A continuación, explicaré varias cuestiones fundamentales con respecto a la técnica interpretativa del instrumento, como pueden ser el uso del arco, el movimiento de la mano izquierda, las formas de adornar, las distintas afinaciones del instrumento, o la forma de sostenerlo. Este epígrafe se verá complementado con el siguiente, que se

centra en detallar cómo cambia la interpretación cuando esta se encuentra ligada al baile y/o a la voz.

El siguiente apartado de este trabajo es en gran medida relevante, pues comprende la parte analítica de una selección de piezas sacadas de grabaciones de campo. Es aquí donde se encuentran las observaciones más concretas sobre las afinaciones y las escalas, y respaldadas en datos obtenidos gracias a Melodyne. Gracias a este programa también podremos señalar algunos detalles sobre la ornamentación y el uso de dobles cuerdas.

Para terminar, he decidido incluir también un epígrafe sobre la enseñanza, pues es un aspecto muy interesante del ámbito popular y tradicional, y su análisis facilita una mejor comprensión de las dinámicas musicales que se pueden ver. Es muy interesante complementar esta parte del estudio con la conexión con el presente de estas prácticas y formas de enseñanza, pues lógicamente, es gracias a la transmisión del conocimiento que este prevalece, y por tanto llega a la actualidad.

Todo ello quedará evaluado en el apartado de conclusiones, que cerrará este trabajo con una reflexión sobre los resultados obtenidos y su utilidad.

He decidido incluir como anexo una lista de intérpretes conocidos en Asturias, que recopila diversas enumeraciones hechas para otros estudios, y que espero sirva de utilidad para buscar información.

2. El violín en la música tradicional asturiana

Como sabemos, los inicios del violín en Asturias se enmarcan en la escena de la música religiosa, más concretamente en la actividad musical ejercida en la catedral de Oviedo. Esta comenzó en el siglo XVI, pero no se introdujo el violín en la plantilla instrumental de la orquesta de la catedral hasta la contratación del intérprete Miguel Hautecloque, conocido como Miguel el Flamenco en 1702⁸, que comenzó poco después a enseñar a los primeros violinistas asturianos, que eran en ese momento acólitos y mozos de coro vinculados a la catedral⁹. Teniendo en cuenta que el momento de mayor esplendor de la Catedral de Oviedo musicalmente hablando, fue durante el siglo XVIII, llama la atención que este siglo se iniciara con la inclusión del violín en la capilla catedralicia.

La orquesta de la catedral de Oviedo tendrá una gran trayectoria hasta su declive en el siglo XIX, contando con maestros de capilla que potenciarán en gran medida el uso del instrumento, como por ejemplo Pedro Furió, que con sus composiciones enriquecerá el tratamiento de los violines; o Joaquín Lázaro, que utiliza la cuerda de forma predominante en sus instrumentaciones, y escribe pasajes para violín de gran virtuosismo¹⁰.

Si bien es cierto que el violín gozaba de prestigio y protagonismo durante este momento, también tuvo sus detractores. El padre Jerónimo Feijoo, en su discurso *Música de los templos* (1726), condenó el uso del violín reiteradamente, pues la sonoridad por la que él abogaba era de tesitura grave, severa y con la ornamentación muy restringida, es decir, elementos muy lejanos al violín. Resulta especialmente llamativo y de gran interés para este estudio, que llega a compararlo con la gaita, instrumento que desprestigiaba incluso más por su carácter profano¹¹. Estas características comunes que destacaría

⁸Quintanal, Inmaculada. 1983. *La música en la catedral de Oviedo en el siglo XVIII*. Oviedo: Centro de estudios del siglo XVIII.

⁹Casares, Emilio. 1980. *La música en la catedral de Oviedo*. Oviedo: Servicio de publicaciones de la catedral de Oviedo. Pág. 135.

¹⁰Arias del Valle, Raul. 1976. *La orquesta de la S.I. catedral de Oviedo (1572-1933)*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.

¹¹Martín Moreno, Antonio. 1976. *El padre Feioo y las ideologías musicales del XVIII en España*. Orense: Instituto de Estudios Orensanos.

Feijoo como negativas podrían ser parte de las razones por las que diversos gaiteros escogieron el violín como segundo instrumento, llevando esto a su extendido uso en el ámbito popular.

El declive de la catedral y su poder derivan en una reducción drástica de su actividad musical a finales del siglo XIX, y por tanto se da paso a un mayor protagonismo de la música “académica” fuera del ámbito religioso. Este cambio posibilitará la creación de nuevas instituciones, entre las que se encontrarán como es obvio las dedicadas a la enseñanza musical. De esta forma se extenderá en el mundo civil la enseñanza del violín, y este instrumento se popularizará poco a poco, esparciéndose su práctica por el resto del territorio asturiano hasta asentarse y estar completamente asumido ya alcanzado el año 1900.

Como ejemplo de las primeras instituciones educativas donde era posible aprender a tocar el violín, encontramos la Academia de Bellas Artes de San Salvador. Los estudios de música se incluyeron en esta en 1883, y en ellos encontramos clases de violín a cargo del profesor Marcelino Fernández, que sería sustituido en 1886 por Francisco Torres Laguna¹². De todas formas, podemos ver que durante estos primeros años el número de alumnos matriculados en violín era escaso, contando la primera promoción con tan solo cuatro matrículas¹³. Existe mucha falta de información en cuanto a la difusión de la enseñanza musical más allá de Oviedo, si bien es cierto que encontramos algún dato como por ejemplo la evidencia de clases impartidas por el maestro Félix Segura Ricci en Llanes, a las cuales asistió un destacado violinista ciego de finales del siglo XIX y principios del XX, Juan Somohano Merodio, o “Xuan d’ Andrín”¹⁴. También podemos apuntar la existencia de algunas escuelas de música, por ejemplo en Infiesto, Piloña,

¹² Veterra y Estrada, Luis de. 1886. *Memoria de la Academia de Bellas Artes de San Salvador de Oviedo, cursos de 1882 a 1886*. Oviedo: Imprenta del Hospicio Provincial. P. 7.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Museo del Pueblo de Asturias. Ficha de inventario del violín de Juan Somohano Merodio, FM003037.

donde no existe evidencia de clases de violín, pero sí que se acudía a aprender teoría musical¹⁵.



*Ilustración 1. Grupo de niños en clase de violín con dos frailes.
Museo del Pueblo de Asturias.*

Llegando ya a la música en el ámbito popular y tradicional, antes de adentrarnos en el instrumento en sí y su práctica, vamos a detenernos en la terminología utilizada hoy en día y en su evolución. Si bien es cierto que está comúnmente aceptado y extendido el uso de “vigulín”, y sus diversas palabras derivadas como “vigulinero”, para referirse a este instrumento en el contexto determinado de la música tradicional asturiana, cabe destacar que en las extensas investigaciones realizadas por Xosé Ambás, Ramsés Ilesies y demás implicados, para el archivo ATOAM¹⁶, no se llegó a registrar el uso de este término por parte de un informante (sí aparecieron términos como “violineru” por ejemplo)¹⁷. Esto podría tomarse como dato anecdótico, ya que en la actualidad la palabra “vigulín” cuenta con gran arraigo entre los hablantes asturianos implicados en este ámbito. De todas formas, es importante tenerlo en cuenta no sólo por la formalidad de esta investigación, sino porque es un dato que hace reflexionar sobre los procesos de creación de la tradición y legitimización de esta, lejos de pretender estas líneas

¹⁵Fernández, Dolfu. 2023. «La tradición del vigulín n'Asturies.» En *El celtismu musical asturianu*, 217-230. Oviedo: Fundación Belenos.

¹⁶ Archivo de la Tradición Oral d'Ambás.

¹⁷ Xosé Antón Fernández “Ambás”. 2024.

criticar negativamente el término “vigulín”, que yo misma utilizo recurrentemente. Al parecer, este término está relacionado con el de “vigüela”, instrumento utilizado sobre todo en los siglos XV y XVI¹⁸.

Respecto al arco, también hay bastante terminología, encontrándose por ejemplo “rabil”, “cayáu”, “berdiascu”, o “cibiellu”¹⁹.

Retomando la historia del instrumento, encontramos que el primer dato sobre el uso del violín en el contexto popular es la contratación de dos violinistas y un tamboritero para las fiestas de Ribadesella en 1848²⁰. Este sería el primer registro, que ya demuestra que estaba relativamente normalizado, pero podemos marcar como época de esplendor el periodo comprendido entre 1890-1950²¹. Además, el hecho de que esta primera evidencia se ubique en Ribadesella es un reflejo de la mayor difusión del violín por el oriente asturiano que por el occidente, aunque en este también encontramos datos de intérpretes, lo cual es lógico teniendo en cuenta la existencia de estos músicos en Galicia y en general por los territorios articulados por el Camino de Santiago.

El violín se utilizaba de diversas formas, en distintos espacios y en diferentes agrupaciones, con lo que se puede destacar la heterogeneidad que encontramos no solo en su contexto sino también en su práctica, en concordancia con su uso en la actualidad, que también cuenta con esas características.

Los intérpretes eran hombres en su gran mayoría, encontrando excepciones como la Cieguina La Baraya (Coya), aunque se encuentran más mujeres acompañando con la percusión al violinista que tocando el instrumento en



Ilustración 2. Cieguina La Baraya.
Museo del Pueblo de Asturias.

¹⁸ Llaneza, Jose Angel, y Daniel Garcia de la Cuesta. 2002. *Instrumentos cordófonos en el folclore asturiano*. Gijón: VTP Editorial.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Lombardía, Ana. 2007. «Averamientu a la tradición del vigulín n'Asturies.» *Asturies, memoria encesa d'un país* (Fundación Belenos) 42-59.

²¹ *Ibidem*.



Ilustración 3. Retrato de Juan somohano Merodio acompañado por su nieto con el bombo. Museo del Pueblo de Asturias.

sí. Los músicos podían ser profesionales o no, y muchas veces eran vecinos del mismo concejo o de otro cercano que se desplazaban para actuar en otros pueblos y cobraban por ello, lo que no quiere decir que no existiera al mismo tiempo la figura del vecino aficionado que entretiene más informalmente a sus allegados²². Por otra parte, también encontramos a los ciegos copleros, que solían ser mendigos que recorrían los pueblos entreteniendo a sus habitantes con historias o noticias, y que muchas veces se acompañaban del violín o la zanfona. En Asturias encontramos figuras como los ya nombrados Xuan d'Andrín o la cieguina La Baraya, pero también Vicente el

ciego de Melendreras (Bimenes), o Basolu de Parres, que a pesar de su actividad recurrente en Parres, la informante (Sacramento Caso) declaró que los vecinos pensaban que él y su mujer eran de la zona de Cabrales por cómo hablaban²³. En el estudio de 2021 sobre la tradición de violín en el concejo de Piloña, se destaca como dato representativo de los concejos del centro y oriente asturianos la lejanía de su escena de violín tradicional (que fue muy fuerte) de los conceptos de ceguera y mendicidad²⁴. Sin embargo, también es relevante apuntar que en el artículo de Dolfu Rodríguez Fernández, el autor establece que no es precisa la distinción que se suele hacer englobando a los violinistas ciegos ambulantes en el occidente de Asturias y a los videntes en el oriente²⁵, aclarando que lógicamente, no todo es blanco o negro.

²²F. Joglar, Rodrigo, Esteban G. Corteguera, Xose Anton "Ambas" Fernandez, y Ramses Ilesies. 2022. «La tradición del vigulín nel conceyu Piloña.» *Asturies, memoria encesa d'un país* 64-77.

²³ Alvarez Peña, Alberto. 2003. «Dellos apuntes sobre'l vigulín n'Asturies.» *Anuariu de la música asturiana* 12-16.

²⁴F. Joglar, Rodrigo, Esteban G. Corteguera, Xose Anton "Ambas" Fernandez, y Ramses Ilesies. 2022. «La tradición del vigulín nel conceyu Piloña.» *Asturies, memoria encesa d'un país* 64-77..

²⁵ Fernández, Dolfu. 2023. «La tradición del vigulín n'Asturies.» En *El celtismu musical asturianu*, 217-230. Oviedo: Fundación Belenos.

Como ya se ha mencionado, es interesante recordar que en ocasiones eran los propios gaiteros quienes aprendían a tocar el violín, que era mucho mejor recibido en los espacios cerrados que la gaita, debido a su volumen más bajo, y probablemente más ligado a bailes a lo “agarrao” que eran más propios de dichos espacios cerrados. Por ejemplo, el propio Xuan d’Andrín enseñó a tocar el violín al popular gaitero “Manolo Rivas”, de La Portilla, fallecido en 1956²⁶.

Vemos así cómo el violín tuvo durante esta época una función principalmente festiva y de entretenimiento, usualmente muy ligada al acompañamiento del baile y del canto, y que incluso contaba con un repertorio propio. Si bien, cabe destacar que también se conoce su uso para la misa, encontrando como ejemplo de ello a Gonzalo Güerres, de Colunga²⁷. De todas formas, es arriesgado aventurarse a encajar al violín como perteneciente a un único momento, lugar, función o cualquier aspecto de este tipo, ya que su práctica, como se ha dicho, está caracterizada por la diversidad.

En todos estos aspectos se asemeja mucho a la gaita, pues ambos instrumentos se utilizan como voz principal que lleva la melodía, pero también como instrumentos acompañantes, en el caso del violín ya sea de romances, cantares, tonada.... Incluso se asemejan en la ornamentación, pues muchas veces el violín coincide en cuanto a la sonoridad de sus adornos con la gaita, lo que probablemente estaría relacionado con la imitación que ambos instrumentos hacen de la voz y las melodías cantadas, y también con la evidencia de que muchas veces eran gaiteros los que aprendían a tocar el violín.

La técnica violinística no destacaba por su complejidad, aun teniendo en cuenta la cantidad de técnicas interpretativas diferentes que encontramos, debido a la falta de unidad en cuanto a su aprendizaje²⁸. Tiene pocas innovaciones, pero sí cuenta con

²⁶ Museo del Pueblo de Asturias. Ficha de inventario del violín de Juan Somohano Merodio, FM003037.

²⁷ Álvarez Peña, Alberto. 2003. «Dellos apuntes sobre'l vigulín n'Asturies.» *Anuariu de la música asturiana* 12-16.

²⁸ Lombardía, Ana. 2007. «Averamientu a la tradición del vigulín n'Asturies.» *Asturies, memoria encesa d'un país* (Fundación Belenos) 42-59.

reflejos muy interesantes que apuntarían a prácticas más antiguas que la propia introducción del instrumento en Asturias, y que se encuentran principalmente en el uso de la modalidad en las afinaciones abiertas, alejadas de la estándar Sol-Re-La-Mi. Parece ser una adaptación de la técnica de instrumentos anteriores de cuerda frotada, que podemos remontar hasta el medievo, a las nuevas posibilidades del violín²⁹.

Pero también tiene otras características, como la ornamentación, el uso de dobles cuerdas, así como muchas de las formas de sostener el instrumento, o los acentos conseguidos mediante golpes de arco.

Encontramos un ejemplo en uno de los episodios de *Camín de Cantares*, popular programa de la televisión asturiana a principios del siglo XXI. En él vemos como Alfredo Peón, de Tañes (Caso), toca un romance sosteniendo el violín como era propio sostener la antigua bandurria, de forma vertical sobre sus piernas, e incluso



Ilustración 4. Clip del programa *Camín de Cantares* con la entrevista a Alfredo Peón. TPA.

deslizando su mano por el mástil para alcanzar algunas notas³⁰. Es necesario apuntar que, en la grabación de este episodio, el informante tiene 93 años y su uso del instrumento no es frecuente desde hace mucho tiempo, con lo que su interpretación debe ser analizada teniendo también en cuenta estos aspectos. De todas formas, sabemos que sí se utilizaban los cambios de posición, casi exclusivamente a tercera.

En cuanto a conjuntos instrumentales, había de muchos tipos, desde un solo violín que podía estar acompañado por un instrumento de percusión, que era lo más común, hasta dúos, u otro tipo de formaciones o bandinas con flauta, tambor, harmonio...³¹

²⁹ F. Joglar, Rodrigo, Esteban G. Corteguera, Xose Anton "Ambas" Fernandez, y Ramses Ilesies. 2022. «La tradición del vigulín nel conceyu Piloña.» *Asturies, memoria encesa d'un país* 64-77.

³⁰ «Camín de cantares», programa 8, temporada 2. RTPA. Visualización en el canal de Youtube «Alberto Ablanado» el 15 de marzo de 2024.

³¹ Fernández, Dolfu. 2023. «La tradición del vigulín n'Asturies.» En *El celtismu musical asturianu*, 217-230. Oviedo: Fundación Belenos.

Era muy común ver parejas en las que el violín iba acompañado por un bombo, normalmente interpretado por un discípulo del violinista o un familiar cercano que lo acompañaba.

Respecto al ámbito tradicional, este es un estudio de la práctica y uso del violín en un momento en el que la comunicación y la información eran mucho más escasas, con lo que las dinámicas de aprendizaje y de intercambio eran distintas. Aún así, tanto el instrumento, como el repertorio, como los bailes, siguen llevándose a cabo hoy en día, con lo que cabe mencionar algunos aspectos en relación con eso, como así se hará. Al investigar para este estudio, me surgió la pregunta, ¿estamos ante la pérdida de la tradición o ante la evolución de esta? Y como me respondió Dolfu, no se trata de cómo lleguemos a hacer una cosa, sino de qué es lo que estamos haciendo.

3. Técnicas de violín tradicional

La práctica de violín y su técnica en el ámbito popular y tradicional difieren mucho de las del mundo clásico, que al estar academizado cuenta con mucha más homogeneidad.

Comienzo por un repaso de las diferentes maneras de colocar el violín, que podemos observar principalmente gracias a las fuentes fotográficas. Al igual que en tantos aspectos de los que hablé, aquí también encontramos mucha diversidad, lo cual es normal pues cada intérprete tiene un violín y un cuerpo distintos. Además de la postura típica de la educación de violín reglada, encontramos otras que llaman la atención, como por ejemplo la de la Cieguina La Baraya que reposa el violín desde su hombro hacia fuera/arriba (como se puede ver en la Ilustración 5). Esto resulta muy llamativo, ya que puede llevarnos a deducir que no utilizaba o lo hacía con poca frecuencia la o las cuerdas más graves, pues colocando el violín de esta forma quedan muy poco accesibles, pero no podemos confirmarlo ya que no contamos con grabaciones que lo demuestren o no. También la postura de Xuan d'Andrín en una de sus fotografías, que coloca el violín sobre su pecho, como se puede ver en intérpretes de otras zonas de Europa (ilustración 6).



*Ilustración 6. Cieguina La Baraya.
Juan Evangelista Canellada.
Extraído de "Averamiento a la
tradición del vigulín n'Asturies.*



*Ilustración 5. Juan Somohano Merodio. Museo del
Pueblo de Asturias.*

Recuerda en cierto modo a Florencio, *O cego dos vilares*, en cuyas fotografías se le puede ver incluso apoyar el brazo en su rodilla al tocar sentado³².

Estos dos, serían los ejemplos en los que la posición del violín en el pecho del intérprete se encuentra más extremada, y entre ambos encontramos infinidad de posiciones, con almohadilla o sin ella y con mayor sujección del cuello o menos. No sé hasta qué punto sería muy atrevido comentar que la ceguera podría influir en este tipo de colocaciones, pues ambos extremos los protagonizan intérpretes ciegos, que cuentan con menos referencias sobre la colocación del violín, mientras que los intérpretes videntes que he observado suelen tener posturas más centradas, o más cercanas a la estándar que se suele enseñar, por decirlo de alguna manera.

Por otro lado, antes de explicar las características de la mano izquierda y de la derecha, hay que comentar el caso de las afinaciones del instrumento, pues hay mas de una. Una de las conclusiones del estudio de 2021 en la revista *Asturies, emoria encesa d'un país*, se refiere precisamente a la conexión con tradiciones modales muy antiguas a través de las afinaciones en abierto que encontramos en ocasiones para los violines³³. Encontramos varios ejemplos, así que comenzaré por uno de este mismo artículo, que es la explicación que dió Antonio Espina, de Villar d'Espinaréu, último representante de todos estos intérpretes, y protagonista de la tercera edición de les "Xornaes del vigulín". Antonio aprendió a tocar el violín con Ramonín "El tuertu", que le enseñó a afinar el violín por intervalos de quinta, pero las dos primeras a distancia de octava de las dos últimas. Dicho de otra forma, afinaría la segunda cuerda a distancia de quinta de la primera; la tercera, a distancia de octava también de la primera; y por último la cuarta, a distancia de quinta de la tercera³⁴. No especifico las notas de cada cuerda porque en este caso no existía un diapasón o nota de referencia para afinar el instrumento, sino

³²Rodicio, Felipe. 2018. *El violinista Florencio, O Cego dos Vilares. Aproximación a su estilo interpretativo a través del análisis microtonal*. Universidad Internacional de La Rioja. Trabajo de Fin de Grado dirigido por Daniel Moro Vallina.

³³ F. Joglar, Rodrigo, Esteban G. Corteguera, Xose Anton "Ambas" Fernandez, y Ramses Ilesies. 2022. «La tradición del vigulín nel conceyu Piloña.» *Asturies, memoria encesa d'un país* 64-77.

³⁴Ibidem, p. 71.

que se buscaba una sonoridad atractiva para el músico con la primera cuerda, y a partir de ahí se afinaban las demás.

También encontramos el caso de Pepe de Güela, que afinaba La – Re – Sol - Do³⁵, y sin punto de referencia al igual que Antonio y “El tuertu”. En este caso los intervalos serían de cuarta, lo que es muy interesante pues la cuerda al aire coincide con el tercer dedo de su consecutiva inferior, en vez de con el cuarto como es el caso al afinar por quintas, y la sonoridad es muy llamativa para el oído acostumbrado a las quintas.

Por último, como se verá más adelante, en el análisis de “Al pasar per el puertu”, se ve que el intérprete Mariano Díaz tiene afinado el violín por quintas, pero un tono por debajo de la afinación estándar. En general, al no afinar mediante diapasón, los violines solían estar algo más graves que hoy en día, y esto bien puede ser un reflejo de ello.

Pasando a la mano derecha, cabe destacar la ligereza con la que se suele coger el arco, muchas veces sin llegar a apoyar siquiera el meñique, y alejándose la mano de la nuez del arco en muchas ocasiones. Al parecer, era común que los arcos utilizados estuvieran mal contrapesados, provocando así las variaciones de la posición de la mano derecha para contrarrestarlo³⁶.



Ilustración 7. Juan Forcelledo. Archivo familiar. Extraída de "La tradición del vigulín nel conceyu Piloña".



Ilustración 8. David Forcelledo. Archivo familiar. Extraída de "La tradición del vigulín nel conceyu Piloña".



Ilustración 9. Museo del Pueblo de Asturias.

³⁵ Dolfu Fernández, entrevista realizada el 01/05/2024.

³⁶ Lombardía, Ana. 2007. «Averamientu a la tradición del vigulín n'Asturies.» *Asturies, memoria encesa d'un país* (Fundación Belenos) 42-59.

Atendiendo a la forma de mover el arco, no existe una técnica clara, al igual que en tantos otros aspectos. Lo que sí está claro es que la mano derecha lleva la función rítmica principalmente, con lo que el movimiento del arco se adaptará al tipo de pieza que se esté tocando y a su acentuación. El cambio de arco coincidirá con un pulso importante, y los acentos más importantes se suelen realizar arco abajo³⁷ ya que este movimiento comienza con más fuerza. Esto se debe a que la mano que sostiene el arco se encuentra más cerca del puente, y por ello su peso cae más verticalmente sobre las cuerdas que cuando se aleja, por lo que en un arco el sonido varía debido a la diferencia de peso entre un extremo y el otro, siendo más fuerte y contundente el talón que la punta. Tomando como ejemplo la muñeira, es muy común ligar las notas de tres en tres coincidiendo con las tres corcheas de un pulso, otorgando así a la pieza ese balanceo para el baile. También se toca sin ligar las notas, dependiendo en general del tipo de pieza y del carácter que el intérprete le quiera dar.

En la entrevista que le hice a Dolfu³⁸, apuntó un dato muy interesante respecto a la técnica y al uso del arco y de las ligaduras, en lo que se veían gustos distintos. Al parecer, los violinistas que tenían más gusto por el tango cuando llegó y lo solían tocar, tenían tendencia a ligar más las notas de las melodías, llevando el arco mucho más suelto, al igual que utilizaban más el vibrato o el cambio a tercera posición que los que no eran tan cercanos al tango.

Respecto a la mano izquierda caben destacar varias características. Son importantes los adornos, que tienen un carácter improvisado donde prima la intuición. Encontramos grupetos, mordentes, notas de paso, trinos...

Se suele tocar en primera posición, pero en determinadas ocasiones se sube a tercera. Como se ha dicho, era más frecuente subir de posición para los que interpretaban tango, y hay grabaciones de interpretaciones de este tipo de piezas entre las cuales se llega

³⁷Lombardía, Ana. 2007. «Averamiento a la tradición del vigalín n'Asturies.» *Asturies, memoria encesa d'un país* (Fundación Belenos) 42-59.

³⁸ Lamuño, 01/05/2024.

incluso a encontrar una subida mediante un glissando hasta quinta posición³⁹. Podemos ver algunos cambios de posición más allá de eso y en repertorios menos específicos, sobre todo como herramienta de sustitución del cuarto dedo cuando este no llegaba fácilmente, pues era poco común utilizarlo ya que esa nota se corresponde con la de la siguiente cuerda al aire.

Se suelen utilizar dobles cuerdas para acompañar, a veces específicamente para adornar una nota, pero también de forma más continuada a modo de bordón, como también hacía la bandurria, por ejemplo.

4. El violín en interacción con la voz y el baile

Resulta de gran interés y utilidad hasta hoy en día, conocer el tratamiento que realizaban los intérpretes de la música dependiendo de si acompañaban a la voz o al baile, o no. Son situaciones que los violinistas actuales se siguen encontrando como es obvio, y por ello tomar consciencia de estos cambios y técnicas tal y como se hacían antes es en gran medida enriquecedor para poder desarrollar esta actividad ahora, y añadirle cada uno su toque personal. Respecto a esto, se llegó incluso a dedicar la segunda edición del curso “Xornaes del vigulín tradicional n’Asturies”, a la enseñanza del acompañamiento del baile con el instrumento⁴⁰.

En lo que se refiere al acompañamiento de la voz, existen datos muy curiosos. Encontramos que el violín podía ser un perfecto sustituto/equivalente de la gaita a la hora de acompañar el canto. Cuando esto ocurría, el papel del violín se adhería al que desempeñaba el gaitero más usualmente, de forma que el cantante no sufriera confusiones ya que estaba más acostumbrado a la gaita⁴¹. Esta situación contrastaría con la mayor libertad interpretativa cuando el violín tocaba solo. Y es que, como se verá

³⁹Lombardía, Ana. 2007. «Averamientu a la tradición del vigulín n’Asturies.» *Asturies, memoria encesa d’un país* (Fundación Belenos) 42-59.

⁴⁰Xornaes del vigulín tradicional n’Asturies. Edición II, 2022.

⁴¹Dolfu Fernández, entrevista realizada el 01/05/2024.

también más adelante, la ausencia de un cantante no tenía por qué suponer un obstáculo a la hora de escuchar tonada, pues, aunque sin letra, el violín podía interpretar la melodía. Más adelante analizaremos una grabación de campo en la que se escucha la tonada “Al pasar per el puertu” tocada al violín por Mariano Díaz⁴², entre otras piezas. En este caso, al no tener el papel de acompañante sino el de la voz principal, no se incluirían los floreos que la gaita o el instrumento acompañante suele interpretar intercalados con la voz, sino que se toca la melodía que llevaría la letra únicamente⁴³.

Además de la tonada, el violín intervenía en el resto de repertorio vocal. Destacan por ejemplo los romances y las coplas, interpretadas comunmente por los ciegos ambulantes que recorrían los pueblos entreteniendo a los vecinos y llevando noticias y pícaras rimas. El violín solía doblar a la voz y acompañarla, y a menudo entre estrofa y estrofa metía otra melodía, ya fuera improvisada o tomada de otra pieza que cuadrara bien⁴⁴. Hoy en día sigue siendo común esta acción, que encontramos por ejemplo y entre muchas otras situaciones cuando una panderetera canta en las sesiones, y el resto de músicos doblan su melodía y la intercalan con otra que se saben.

Por otro lado, respecto al acompañamiento del baile, si bien se ha dicho que la mejor adaptabilidad del violín frente a la gaita a los espacios cerrados fue parte de las razones por las que se aprendió este instrumento, a pesar de que los bailes “a lo agarrao” se suelen ligar con más frecuencia a estos espacios, el violín tiene repertorio tanto para baile “agarrao” como para baile “a lo suelto”. Es decir, desde jotas, gallegadas, muñeiras, saltones etc. que se bailarían a lo suelto y se corresponden con una etapa anterior, hasta pasodobles, polcas, valsos, mazurcas... que serían algo más novedoso y que aparecen más tarde en el siglo XX causando revuelo, llegando incluso a bailes más recientes y de moda como pudo ser el tango. También hay bailes de corro, que serían una mezcla ya

⁴² Grabación perteneciente al Archivo de L’Andecha folclor d’Uviéu.

⁴³ Dolfu Fernández, entrevista realizada el 01/05/2024.

⁴⁴ Lombardía, Ana. 2007. «Averamientu a la tradición del vigalín n’Asturies.» *Asturies, memoria encesa d’un país* (Fundación Belenos) 42-59.

que suelen alternar baile suelto y baile agarrao, como las dancitas o xirandillas. Las danzas, por su parte, más que con lo festivo se relacionan con lo ritual.⁴⁵

Cabe recordar ya que es importante, que el repertorio no tiene por qué ser exclusivo de un instrumento, sino intercambiable y compartido, como vimos con el ejemplo de la tonada y como se demuestra día a día cuando distintos intérpretes aprenden las mismas melodías. De todas formas, por cuestiones organológicas hay piezas más apropiadas o adaptadas para algunos instrumentos que para otros, y es común ver cómo algunos temas muy comunes entre los intérpretes de un instrumento conllevan una dificultad en otros instrumentos que los hacen poco sonados por ellos.

Volviendo al tema, tocar para el baile es muy distinto que tocar para público sentado o que solo escucha. Aunque los que bailan deben seguir a la música, esta debe estar interpretada teniéndoles en cuenta, con la acentuación adecuada mediante los golpes de arco, y las partes correspondientes. Cuando hay instrumentos de percusión como la pandereta, se suelen realizar ritmos que funcionan como señales sonoras que indican el cambio de paso en el baile, y esto es posible replicarlo con el violín y se ve comúnmente en la actualidad. Lo que está claro es que para desempeñar correctamente esta función, el intérprete debe tener nociones de cómo funciona ese baile, las partes que tiene etc.

5. Análisis microtonal

Realizaré un estudio analítico tomando como base dos grabaciones de antiguos violinistas, a las que he tenido la suerte de poder acceder gracias a Rodrigo F. Joglar y a Pepín de Muñalén. Dicho estudio dará lugar a una serie de tablas comparando las frecuencias de las grabaciones con las de la afinación estándar actual del violín, basándome en el estudio de Felipe Rodicio Pavón⁴⁶, así como analizando diferentes aspectos musicales como el estilo de trino y el uso de las dobles cuerdas.

⁴⁵Lombardía, Ana. 2007. «Averamiento a la tradición del vigalín n'Asturies.» *Asturies, memoria encesa d'un país* (Fundación Belenos) 42-59.

⁴⁶Rodicio, Felipe. 2018. *El violinista Florencio, O Cego dos Vilares. Aproximación a su estilo interpretativo a través del análisis microtonal*. Universidad Internacional de La Rioja. Trabajo de Fin de Grado dirigido por Daniel Moro Vallina..

Para ello será muy útil trabajar con el sistema de Cents de Alexander Ellis, utilizando la página web del departamento de Física y Astronomía de la Universidad de Georgia⁴⁷, de forma que las comparaciones con la afinación estándar van a ser mucho más claras de identificar. Posteriormente todo se reflejará en tablas y gráficos para exponerlo de forma visual y comprensible. Rodicio establece como significativa la variación comprendida entre los 20 y los 25 cents (lo que se correspondería con un octavo de tono), y así lo consideraremos en este trabajo, también debido al factor de subjetividad que supone utilizar únicamente el oído para identificar cambios importantes⁴⁸.

Antes de comenzar, cabe aclarar que en el análisis de la afinación del violín realicé una media con todas las frecuencias a las que se escucha la nota al aire. Aunque no intervengan los dedos de la mano izquierda, la nota varía según el arco vaya más rápido o despacio, con más o menos peso o según la distancia con respecto al puente. En cambio, para el resto de notas de la escala, incluyo dos datos, que se corresponden con la frecuencia más baja y la más alta, estableciendo así un rango a partir del cual estudiaré en qué casos aparecen más a menudo unas frecuencias u otras.

- **AL PASAR PER EL PUERTU, Mariano Díaz**

Se trata de una famosa pieza de tonada, en este caso interpretada únicamente por el violín y sin voz, que pertenece al archivo del grupo etnográfico L'Andecha Folclor d'Uviéu⁴⁹. Como ya me había descrito Dolfu en nuestra entrevista, anterior a trabajar con este audio, el intérprete, al no estar acompañando a la voz, se salta los floreos que haría en ese caso en las pausas del cantante.

A continuación presento una transcripción de las primeras frases musicales de la grabación, como muestra de la melodía. He decidido transcribirla sin división por

⁴⁷<http://hyperphysics.phy-astr.gsu.edu>, Última consulta: 19/06/2024

⁴⁸Rodicio, Felipe. 2018. *El violinista Florencio, O Cego dos Vilares. Aproximación a su estilo interpretativo a través del análisis microtonal*. Universidad Internacional de La Rioja. Trabajo de Fin de Grado dirigido por Daniel Moro Vallina..

⁴⁹ Asociación cultural L'Andecha Folclor d'Uviéu.

compases y con una figuración aproximada debido a su marcado carácter Ad Libitum y al fraseo libre que el intérprete realiza. Respecto a las notas, busco que sean un reflejo de la base de la melodía, sin adornos y con la mayor simplificación posible.

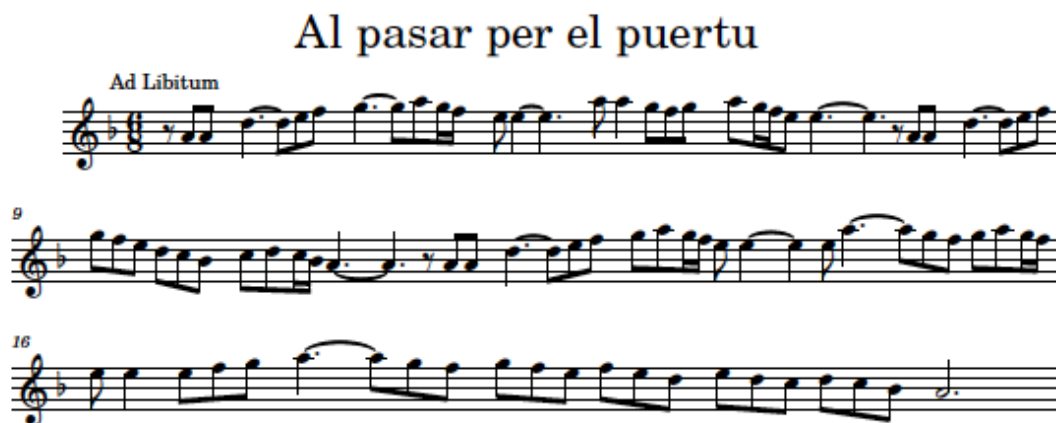


Ilustración 10. Transcripción "Al pasar per el puertu", interpretación de Mariano Díaz.

Del análisis con Melodyne podemos destacar diferentes cosas:

- El violín está afinado de la siguiente manera, organizándose las filas de arriba a abajo en correspondencia con las cuerdas más agudas a más graves. Como se puede ver, la cuarta cuerda no llega a tocarse, con lo que desconozco con qué nota se identificaría (ya que las otras están un tono por debajo de la afinación estándar, podría ser un Fa). Las otras tres se organizan por quintas (Do-Sol-Re), y atendiendo a los cents, el Do es la cuerda que varía de forma más relevante.

AFINACIÓN DEL VIOLÍN		
NOTA	ESTÁNDAR	GRABACIÓN
Re 5 +13c	587.33 hz	591.9 hz
Sol 4	391.995 hz	391.93 hz
Do 4 +21c	261.626 hz	264.9 hz
X - no suena		

Ilustración 11. Afinación del violín de Mariano Díaz en "Al pasar per el puerto".

- La escala completa de la pieza sería Sol frigio, que se correspondería con la digitación de La frigia, si el violín estuviese afinado en afinación estándar.

A continuación, presento el gráfico con el análisis de las frecuencias. En él se encuentra cada nota de la escala, con los hercios que tendría en afinación temperada, seguido del rango de frecuencias que encontré en cada nota correspondiente, pues ya que el dedo no cae siempre en el mismo lugar, no encontramos los mismos hercios cada vez que suena una nota. Como siempre se utilizan las cuerdas al aire en vez del cuarto dedo, estas varían mucho menos, con lo que incluyo la frecuencia media que saqué en un principio, como ya he explicado.

ESCALA		
NOTA	ESTÁNDAR	GRABACIÓN
Sol 5 (-45, +21)	783.99 hz	763.7 - 793.6 hz
Fa (-38, +45)	698.45 hz	683.4 - 717 hz
Mib (-17, +44 c)	622.25 hz	616.3 - 638.3 hz
Re (+13 c)	587.33 hz	591.9 hz
Do 5 (-31, +30c)	523.25 hz	514 - 532.5 hz
Sib (-11, +38 c)	466.16 hz	463.3 - 476.5 hz
Lab (-44, +1 c)	415.3 hz	404.8 - 415.5 hz
Sol 4	391.995 hz	391.93 hz

Ilustración 12. Escala de "Al pasar per el puertu".

En base a esto querría destacar algunas observaciones. Por ejemplo, si nos fijamos en los patrones de aparición de estas frecuencias en el gráfico de Melodyne, se refleja muy claramente el movimiento natural de los dedos, pues las frecuencias más altas de cada nota suelen coincidir cuando se acaba de tocar la nota consecutiva superior, mientras que las más bajas aparecen cuando se utiliza la nota como adorno de la consecutiva inferior.

Por otro lado, llegamos a escuchar Si natural en algunas ocasiones (cuando la nota real de la escala es Sib), que no parecen ser confusiones porque se repiten de la misma forma en el mismo lugar de la melodía, que sería un dibujo que alarga la cadencia de la última parte, diferenciándola de la cadencia de la primera parte. Es un dato muy interesante porque sigue confirmando el carácter modal que se ha comentado con anterioridad.

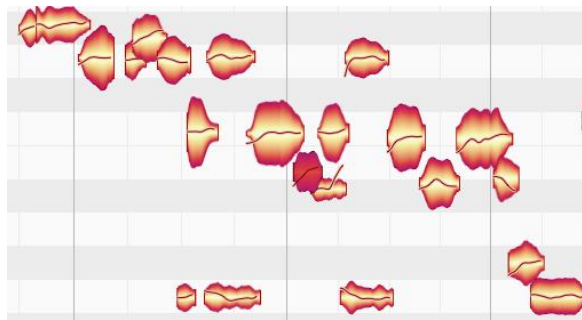


Ilustración 13. La nota destacada es el Si natural.

- Podemos ver en el gráfico creado por Melodyne que utiliza las dobles cuerdas como adorno en lugares específicos. Concretamente, la cuerda utilizada como adorno sería la más grave consecutiva a la cuerda en la que está tocando lo que desea adornar. Prácticamente siempre coincide que realiza intervalos de octava, en los cuales además de la cuerda al aire que utiliza como adorno, tendría el tercer dedo puesto en la cuerda superior; y de quinta, lo que sería ambas cuerdas al aire. En este último caso hay ocasiones en las que llega incluso a tocar la siguiente cuerda más grave con el impulso que hace del arco.

- Destaca el adorno que hace sobre el quinto grado de la escala que está utilizando (Sol frigio). Dicho adorno consiste en un vistoso trino a distancia de semitono (lo cual está dentro de la escala) sobre la cuerda al aire hecho con el primer dedo en media posición. Se trata de un adorno frecuente del que Dolfu me habló en la entrevista que le hice, como ejemplo de ejecuciones que él empezó a hacer por intuición pero que se vieron confirmadas por un informante al que visitó⁵⁰. Este trino es mucho más sutil y rápido, podría decirse que “comprimido”, que el trino clásico que tenemos más fácilmente en la cabeza, pues su intervalo es más pequeño. En sonoridad, se trataría más bien de un vibrato sobre la cuerda al aire utilizando el primer dedo, que un trino con dos notas diferenciadas.

⁵⁰ Dolfu Fernández, entrevista realizada el 01/05/2024.

- **CANTAR DE RAMÓN DE LA CUESTE**

Esta grabación también pertenece al Archivo de L'Andecha Folclor d'Uviéu⁵¹, y en ella Ramón de la Cuesta, de Llenín (Cangas de Onís) interpreta un cantar que acompaña con su violín. En la grabación escuchamos cómo se da el tono con el instrumento y a continuación canta una estrofa de carácter cómico, tras la cual repite la melodía con el violín de forma más adornada, seguida de un estribillo instrumental. Para este análisis utilizaremos únicamente los fragmentos instrumentales, pues no llega a acompañarse del violín cuando canta. En este caso también incluyo una pequeña partitura que representa el esqueleto melódico que realiza el violín, por si es de utilidad.



Ilustración 14. Transcripción del cantar de Ramón de La Cuesta.

⁵¹ Asociación cultural L'Andecha Folclor d'Uviéu.

En este caso destacamos los siguientes aspectos:

- En cuanto a la afinación del instrumento, podemos decir que en este caso se trata de una clara representación de la costumbre que había de afinar los violines con una frecuencia más baja que la utilizada hoy en día, en la cual afinamos el La4 a 440 hz, o incluso a 442 hz. Como se ve en la Ilustración 14, este violín se encuentra afinado casi medio tono por debajo de la afinación estandar, quedando entonces Solb – Reb – Lab – Mib, si bien afinadas algo altas. Cabe destacar una vez más, que en la grabación no llegan a sonar las cuatro cuerdas, con lo que en este caso la nota Solb vuelve a ser una deducción en base al resto de cuerdas y cómo están afinadas.

AFINACIÓN DEL VIOLÍN		
NOTA	ESTÁNDAR	GRABACIÓN
Mib 5 +44c	622.25 hz	638.4 hz
Lab 4 + 39c	415.3 hz	424.8 hz
Reb 4 +15c	277.18 hz	279.6 hz
X - No suena		

Ilustración 15. Afinación del violín de Ramón de La Cuesta.

- La escala de este cantar se corresponde en cuanto a digitación en el violín con la de Re menor melódica en afinación estándar, pero en este caso su sonoridad sería la de Reb menor melódica. En esta escala, el tercer grado o mediante sería Fab/Mi, que como podemos ver, Melodyne en repetidas ocasiones la reconocía muchas veces como un Mi muy alto (entre + 57c y +71c). En la tabla decidí transcribirla como Fa, con las equivalencias necesarias, pues el rango en el que suena está comprendido entre el cuarto de tono que divide el Mi y el Fa, y la propia nota Fa natural, lo que la hace una nota muy característica. Apreciamos claramente que cuando se utiliza esta nota como nota real de la melodía, su frecuencia se acerca más al Fa5, alejándose de la escala menor melódica. En estas ocasiones en el gráfico de Melodyne la nota se ve de forma más clara y limpia, pues no sufre la rapidez que tendría si fuera adorno. Por otro lado, las ocasiones en las que se utiliza como adorno es cuando el programa la reconoce más cerca del cuarto de tono entre Mi y Fa. Me parece

relevante en cuanto a esta nota y a lo fuera o dentro que se puede encontrar de la escala menor melódica, que el violín también se encuentra afinado más o menos un cuarto de tono por encima en esta cuerda. Por ello, suena la nota Fa5 en alguna ocasión, cuando debería sonar Fab (Mi), pero como la propia cuerda ya está alta de por sí sobre el Mib, no da la impresión de que ese Fa se salga de la escala de la pieza. Otras dos notas destacables son la subdominante y la dominante, que también se encuentran altas por ese mismo motivo de la afinación del violín, pero que demuestran que la escala está afinada ya que el Lab 5 (tercer dedo en la primera cuerda) coincide en frecuencia con el Lab al aire (segunda cuerda).

ESCALA		
NOTA	ESTÁNDAR	GRABACIÓN
Lab (+24, +37c)	830.6 hz	842.1, 848.7 hz
Solb (+29, +60c)	739.99 hz	752.7, 766.1 hz
Fa 5 (-43, -1 c)	698.45 hz	681.5, 698 hz
Mib 5 +44c	622.25 hz	638.4 hz
Reb (-2, +25 c)	554.37 hz	553.8, 562.4 hz
Do 5 (-21, +4 c)	523.25 hz	516.8, 524.5 hz
No suena	-	-
Lab 4 + 39c	415.3 hz	424.8 hz

Ilustración 16. Escala del "Cantar de Ramón de La Cuesta".

- Es destacable de esta interpretación la vistosidad de los adornos que utiliza en los finales de frase descendentes. Cada nota se ve adornada con un mordente por arriba, con una velocidad considerable.

6. Enseñanza y conexión con el presente

Han sido muchas y muy diversas las maneras en las que se transmitía la información a lo largo de la historia. El caso del violín no es una excepción, y por ello es muy interesante analizar cómo se enseñaba y aprendía.

Estas técnicas y prácticas de violín tradicional de las que venimos hablando no llegaron a academizarse de forma oficial, ni existen métodos pedagógicos que guíen su enseñanza, y es así cómo encontramos tal variedad de casos en cuanto a cómo se llegó a aprender el instrumento, lo cual no es tan común en otras situaciones como en el aprendizaje reglado de violín clásico.

Al parecer, muchas veces los informantes aclaran que son completamente autodidactas, sin embargo, es necesario señalar que en esos casos también es beneficioso analizar su aprendizaje pues las influencias y fuentes de conocimiento de esas personas son importantes de conocer, aunque hayan tenido escasas horas de explicación explícita sobre cómo tocar el instrumento. De lo que no hay duda es que lo que lleva al dominio de un instrumento es la práctica, y por muchas explicaciones a las que se asista, es necesario ensayarlas durante mucho tiempo para llegar a controlarlas.

En el caso de los violinistas antiguos, había distintas formas de comenzar con el instrumento, pero la más común era como aprendiz de otro violinista. Este era el caso de muchos, como por ejemplo Secundino Pérez “Cúa”, alumno de “Quilo” de Priede; Manuel Rivas, que aprendió de Juan de Andrín; o el propio Antonio Espina, que como he dicho en un apartado anterior, aprendió con Ramonín “El Tuertu”. Este último, tenía una caracteríasta forma de enseñar el instrumento, mediante tablaturas semejantes a las de la guitarra, donde se podían ver las cuerdas del violín con puntos representando la posición de los dedos⁵².

⁵² F. Joglar, Rodrigo, Esteban G. Corteguera, Xose Anton "Ambas" Fernandez, y Ramses Ilesies. 2022. «La tradición del vigalín nel conceyu Piloña.» *Asturies, memoria encesa d'un país* 64-77.



Ilustración 17. "Pachín el d'El Corral", con un aprendiz. César Gancedo Martínez. Extraída de "Averamientu a la tradición del vigulín n'Asturies"

Era común tanto aprender de oído como aprender gracias a partituras, que también podía decirse “per notes”, o “per música”⁵³. A veces, incluso si no asistían a clases de violín propiamente dicho, acudían a clases de música en escuelas cercanas. Es el caso de Julio Tamargo Álvarez, de Candamo, que como me contó su hijo Juan, aprendió música y sabía leer partituras⁵⁴.

Secundino Pérez “Cúa”, aprendiz de Aquilino Ardavín, o “Quilo” de Priede, era músico de profesión, y durante la década de 1950 fue a examinarse de teoría musical hasta Barcelona. Solía transcribir las melodías, y eso dio lugar a una gran recopilación de partituras manuscritas con una buena representación del repertorio de la época⁵⁵.

Otra forma que he visto mediante la cual se aprendía repertorio, era escuchándolo en las gramolas o radios cuando se tenía acceso a ellas. Este año entrevisté a mi abuela, y me contó que un músico acudía a su casa cada año y aprendía canciones en la radio⁵⁶. Este dato lo he leído también en otros textos, con lo cual no se trata de algo puntual. Es

⁵³ F. Joglar, Rodrigo, Esteban G. Corteguera, Xose Anton "Ambas" Fernandez, y Ramses Ilesies. 2022. «La tradición del vigulín nel conceyu Piloña.» *Asturies, memoria encesa d'un país*. Pág. 69.

⁵⁴ Juan Tamargo, de El Valle, Candamo. 06/06/2024

⁵⁵ F. Joglar, Rodrigo, Esteban G. Corteguera, Xose Anton "Ambas" Fernandez, y Ramses Ilesies. 2022. «La tradición del vigulín nel conceyu Piloña.» *Asturies, memoria encesa d'un país* 64-77.

⁵⁶ Trinidad Gómez García, 15/02/2024.

el caso por ejemplo de Eduardo “Cachai” de Roces, aprendía repertorio escuchando las gramolas de las romerías⁵⁷.

Como en todas las situaciones, durante esa época era mucho más complicado acceder a la información y al conocimiento que en la actualidad, y por ello la principal fuente de aprendizaje era el contacto con otras personas interesadas en lo mismo, en contraste con nuestra época, en la cual es posible aprender en solitario gracias a los medios de reproducción musical sobre todo online, pero también los analógicos. Aún así, establecer relaciones en torno a la práctica que sea de interés, siempre será beneficioso no solo para desarrollar aptitudes y mejorarlas, sino para continuar con la evolución que otorga a esta música la característica de “viva”.

En la actualidad se puede aprender violín tradicional mediante algunos cursos de música que se realizan de forma puntual a lo largo del año (Xornaes del vigulín, Folkonexion, Llar...) pero existen pocos profesores en activo que tengan oferta de clases regulares, como es el caso de Lisardo Prieto o Bárbara González-Quevedo Pedrayes. De todas formas, algo que caracteriza a prácticamente la totalidad de intérpretes coetáneos, son las horas encerrados aprendiendo el repertorio mediante discos, Youtube, Spotify... Y casi siempre de forma estrechamente ligada a la música folk, que en el caso del violín en los últimos tiempos es un género que va de la mano con la música tradicional. Precisamente respecto a esto, las sesiones de música folk son una gran herramienta con la que contamos hoy en día a la hora de aprender el repertorio y el estilo, pues, aunque en ellas también prevalezca la música irlandesa, escocesa, bretona etc. También se toca mucho repertorio asturiano, tradicional o no, y los músicos que participan en ellas son parte de los máximos exponentes que tenemos en este tema a nivel interpretativo.

⁵⁷ Alvarez Peña, Alberto. 2003. «Dellos apuntes sobre'l vigulín n'Asturies.» *Anuariu de la música asturiana* P. 15.

7. Conclusiones

Como hemos visto a lo largo de este Trabajo de Fin de Grado, si algo caracteriza la práctica del violín en los ámbitos popular y tradicional es la diversidad y la heterogeneidad, encontrando variadas formas tanto de técnica, en cuyo apartado hemos repasado la multitud de colocaciones del violín o formas de coger el arco entre otras; como de repertorio, ya sea para el baile, para acompañar la voz o la melodía por sí misma; o de contextos, como podrían ser los lugares en los que se toca, el tipo de evento o de público, que hemos visto en los primeros epígrafes de este Trabajo de Fin de Grado; y un gran etc. Por ello me gustaría que esto fuera una llamada a la experimentación, y a la relajación en cuanto a la preocupación por lo que se puede hacer o lo que no, pues una práctica predominantemente ligada al ocio y al entretenimiento como es esta, se merece gozar de esa libertad.

Por otro lado, gracias al análisis microtonal mediante el programa Melodyne, hemos visto aspectos interpretativos que señalan algunos textos, pero esta vez reflejados en una fuente sonora. Lo principal serían las distintas formas de afinar el violín, que suponen una característica de gran interés y que hoy en día se encuentra más bien olvidada (con algunas excepciones), en favor de la afinación estándar Sol-Re-La-Mi. Además de esto observamos distintos rangos de frecuencias utilizadas en cada nota de la escala, y los posibles factores que podrían configurarlos, completando estos apuntes con algunos aspectos sobre la ornamentación.

En la última edición del Alcuentru Trad-Urbán, en Lugo, asistí a una charla con Carme López Fernández, Ramón do Serrador, Aida Mariño Ardura y Jonathan Martínez Fuente como ponentes, y Carla Riquelme como mediadora, en la cual se trataron una serie de puntos guía sobre la música tradicional que encontré muy interesantes. Me gustaría centrarme en una conversación que se mantuvo en esa charla sobre la “emancipación de las informantes”. Es una cuestión que me dio mucho que pensar, pues está a la orden del día en Asturias la búsqueda de validación mediante los trabajos de campo para

desenvolvemos en la música tradicional. En cierto modo también nos acercamos a esto en la entrevista con Dolfu, pero desde una perspectiva distinta. Uno de los apuntes que me resultó más impactante de los que hizo, fue precisamente esta situación de las grabaciones como fuente de aprendizaje, pero en sentido cronológico inverso, es decir, según me explicó muchas veces algunos aspectos interpretativos que se hacían por intuición (por ejemplo, influidos por otras situaciones similares aprendidas de músicas de fuera), aparecían pasado el tiempo en grabaciones antiguas, que reflejaban esos mismos detalles en Asturias.

No hay duda de que estas recogidas e investigaciones, con la información que han aportado sobre la práctica viva del violín en tiempos pasados de los pueblos asturianos, han supuesto un factor clave en la (re)inclusión y (re)normalización de este instrumento en la escena tradicional actual fuera del mundo folk, donde se había asentado con más aplomo desde el celtismo, así como una enorme y muy preciada fuente de aprendizaje. De todas formas, teniendo en cuenta todos los datos recogidos en las investigaciones sobre la improvisación, el factor intuitivo o el intercambio/asimilación de repertorio de otros lugares, resultaría paradójico que precisamente estos factores que son más orgánicos y variables, se restringieran hoy en día en favor del total respeto y adhesión a lo dicho y hecho por los informantes en las grabaciones. Pues, ¿estamos hablando de la pérdida de la tradición o de su evolución? Estamos ante la adaptación a nuevos tiempos de las dinámicas y prácticas anteriores, por ello a la hora de denominarnos vigulineros tradicionales, se trata más bien de qué es lo que estamos haciendo, en vez de cómo llegamos a hacerlo⁵⁸.

⁵⁸ Dolfu fernández. Entrevista realizada el 01/05/2024.

Bibliografía

- Alvarez Peña, Alberto. 2003. «Dellos apuntes sobre'l vigulín n'Asturies.» *Anuariu de la música asturiana* 12-16.
- Arias del Valle, Raul. 1976. *La orquesta de la S.I. catedral de Oviedo (1572-1933)*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.
- Casares, Emilio. 1980. *La música en la catedral de Oviedo*. Oviedo: Servicio de publicaciones de la catedral de Oviedo.
- F. Joglar, Rodrigo, Esteban G. Corteguera, Xose Anton "Ambas" Fernandez, y Ramses llesies. 2022. «La tradición del vigulín nel conceyu Piloña.» *Asturies, memoria encesa d'un país* 64-77.
- Fernández, Dolfu. 2023. «La tradición del vigulín n'Asturies.» En *El celtismu musical asturianu*, 217-230. Oviedo: Fundación Belenos.
- Llaneza, Jose Angel, y Daniel Garcia de la Cuesta. 2002. *Instrumentos cordófonos en el folclore asturiano*. Gijón: VTP Editorial.
- Lombardía, Ana. 2007. «Averamientu a la tradición del vigulín n'Asturies.» *Asturies, memoria encesa d'un país* (Fundación Belenos) 42-59.
- Martín Moreno, Antonio. 1976. *El padre Feioo y las ideologías musicales del XVIII en España*. Orense: Instituto de Estudios Orensanos.
- Quintanal, Inmaculada. 1983. *La música en la catedral de Oviedo en el siglo XVIII*. Oviedo: Centro de estudios del siglo XVIII.
- Rodicio, Felipe. 2018. *El violinista Florencio, O Cego dos Vilares. Aproximación a su estilo interpretativo a través del análisis microtonal*. Universidad Internacional de La Rioja.
- Veterra y Estrada, Luis de. 1886. *Memoria de la Academia de Bellas Artes de San Salvador de Oviedo, cursos de 1882 a 1886*. Oviedo: Imprenta del Hospicio Provincial.

ANEXO: Lista de Intérpretes.

1. Ramón López Golzález (Llenín). Afincado en La Riera, Cangas de Onís.
2. Andrés de Sordea (Piloña).
3. Jesús Sánchez, de Lliberdón (Colunga). Casado en Villascusa.
4. Manolín, de La Espina (Anayo, Piloña)
5. Gonzalo Güerres, de Pivierda (Colunga). También tocaba para la misa.
6. Alvarín el Coxu, de Llares (Anayo, Piloña).
7. Paulino Raigosu, de Llares (Anayo, Piloña). Comenzó acompañando con el bombo a Alvarín el Coxu.
8. Leoncio, de Priesca (Villaviciosa).
9. Marianín, de Villaverde (Amieva). También tocaba la gaita.
10. Mesindín, de Cazu (Ponga).
11. Alfredo Blanco Rodríguez, de Samalea (Piloña).
12. Secundino de Cúa (Piloña).
13. Aquilino Ardavindía, de Priede (Piloña). También tocaba la gaita.
14. Pepe Güela, de Les Covayes (Piloña).
15. Paco Menéndez, natural de Lligüeria (Piloña). Fue a vivir a La Piñera.
16. Ramonín, conocido como Ramón el Tuertu o Ramón el Moru, natural e El Moru (Piloña), vivió en Rifabar y murió en Gijón.
17. José Espina, de El Peral (El Moru, Piloña).
18. Secundino, de El Peruyeru (Piloña).
19. Ramón de Campa, de Piñera (Cabranes). Emigró a Buenos Aires.
20. La Cieguina La Baraya (Cabranes).
21. Un ciego de Costespines (Bimenes).
22. Vicente el ciego, de Melendrerros (Bimenes).
23. Benigno, de Serandías (Boal). Era gaitero, pero como también tocaba el violín lo llamaban El Violu.
24. Benito Tamés, natural de Corao Castiello (Cangas de Onís).
25. Eduardo “Cachai”, de Rocés (Gijón).
26. Basolu, conocido en Parres.

27. Juan Somohano Merodio, o Juan de Andrín (Llanes).
28. Pachín de Mingulitu (Panicera, Grao).
29. El Bique (Colunga).

Esta es una primera enumeración, sacada de una lista más detallada hecha por Alberto Álvarez Peña para el Anuario de la música asturiana 2003. Se puede complementar con otros nombres, que encontramos en “Averamientu a la tradición del vigulín n’Asturies”:

30. Francisco Gancedo Huerta, o Pachín el d’El Corral (1880-1970), de Carreña (Cabrales).
31. Adolfo, popular de Llanes.

Junto a los más de sesenta nombres sólo del concejo de Piloña, recogidos en el artículo “La tradición del vigulín nel conceyu Piloña”, en *Asturies, memoria encesa d’un país*.