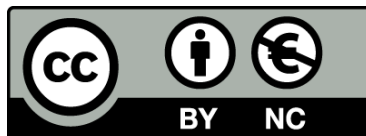




UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Historia de la enseñanza del violín en su etapa inicial: escuela, tratados y métodos

Ana Garde Badillo



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial 3.0. Espanya de Creative Commons**.

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial 3.0. España de Creative Commons**.

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial 3.0. Spain License**.



**HISTORIA DE LA
ENSEÑANZA DEL VIOLÍN
EN SU ETAPA INICIAL:
ESCUELAS, TRATADOS Y
MÉTODOS**

**TESIS DOCTORAL
Doctorado en "HISTORIA I
TEORIA DE LES ARTS"**

Autor
Ana Garde Badillo

Dirigida por
Dr. Josep Gustems Carnicer
Dra. Caterina Calderón Garrido

Tutor
Dr. Xosé Aviñoa Pérez

Barcelona, 2015

HISTORIA DE LA ENSEÑANZA DEL VIOLÍN EN SU ETAPA INICIAL: ESCUELAS, TRATADOS Y MÉTODOS

TESIS DOCTORAL
Doctorado en "HISTORIA I TEORIA DE LES
ARTS"



Autor

Ana Garde Badillo

Dirigida por

Dr. Josep Gustems Carnicer

Dra. Caterina Calderón Garrido

Tutor

Dr. Xosé Aviñoa Pérez

Barcelona, 2015

Para Ignacio

AGRADECIMIENTOS

A mi tutor el Dr. Xosé Aviñoa quien apoyó decididamente mi proceso desde la obtención del diploma de estudios avanzados, a mi posterior doctorado con un tema poco estudiado en el plan de estudios en el que me matriculé depositando en todo momento una inmensa confianza así como alentándome a escribir esta tesis para mi enriquecimiento personal como profesora de violín y en general como persona.

A mis queridos directores de tesis Caterina Calderón Garrido y Josep Gustems Carnicer, quienes desde el primer momento creyeron incondicionalmente en mi proyecto y lo han seguido haciendo durante todos estos años. Ha sido un auténtico placer compartir con estos excelentes profesionales a los cuales les tengo un profundo respeto y admiración gracias a su destacadísima trayectoria tanto en el campo de la psicología, como en el de la pedagogía musical. A ellos les agradezco principalmente que aceptaran dirigir mi tesis con gran entusiasmo hacia un tema muy poco trabajado en el ámbito de la Universidad de Barcelona. Espero que este sea el comienzo de una duradera y enriquecedora amistad.

A mi maestro y padre musical el gran violinista Don Gonçal Comellas, por haber sembrado en mí desde hace muchos años la pasión y la vocación hacia el estudio de la interpretación del violín, así como la inquietud por transmitir estos conocimientos a través de la enseñanza del maravilloso arte de tocar este instrumento.

A mi fiel amigo y compañero de batallas Jorge Escribano que siempre ha estado a mi lado tanto en los buenos como en los momentos de mayor dificultad en mi vida tanto privada como profesional.

A mis maestros de violín desde la infancia, en especial al maestro José Luis Torrecillas, donde quiera que estés, gracias por tu paciencia, y por haberme inculcado el amor hacia este instrumento.

Historia de la enseñanza del violín en su etapa inicial: escuelas, tratados y métodos

A mi padre por haber creído en mí y en mi potencial siempre. A mi madre, por enseñarme a luchar por lo que quiero en mi vida. A mi hermana por las eternas horas que tuvo que aguantarme, repitiendo una y otra vez cada pasaje y cada pieza musical a la que me enfrentaba.

Al amor de mi vida, por estar cerca de mí, por apoyarme, por no dejarme caer nunca, por todas las horas que no hemos podido estar juntos y por todo lo que me quieres y ayudas en cada momento.

Y por último, a vosotros, a mis queridos alumnos, a todos y cada uno de los que habéis estado y estáis en mi vida. Muchísimas gracias por enseñarme a enseñar este precioso instrumento llamado violín.



ÍNDICE GENERAL

ÍNDICE DE FIGURAS	11
RESUMEN	17
1. INTRODUCCIÓN	21
1.1 Tema de estudio	23
1.2 Organización del trabajo	23
1.3 Interés del tema	25
1.4 Antecedentes del tema	27
1.4.1. Libros referenciales de la historia de la interpretación y del desarrollo de la técnica del violín	29
1.4.2. Libros que hablan sobre la historia de la pedagogía del violín	31
1.5 Objetivos de la tesis	31
2. MARCO TEÓRICO	35
2.1. El violín: antecedentes y evolución histórica.	37
2.2. La enseñanza del violín a lo largo de la historia	43
2.2.1. Las principales escuelas violinísticas y sus diferentes etapas	48
2.2.1.1. La escuela clásica italiana	49
2.2.1.2. La escuela clásica alemana	56
2.2.1.3. La escuela clásica francesa	58
2.2.1.4. La escuela clásica inglesa	60
2.2.1.5. La escuela romántica francesa y belga	62
2.2.1.6. La escuela romántica italiana	67
2.2.1.7. La escuela romántica alemana y su área de influencia	68
2.2.1.8. La transición a la época moderna	71
2.2.1.9. La escuela moderna: alemana, rusa y americana	79
2.2.1.10. Los grandes violinistas y virtuosos del siglo XX	84
2.2.2. Los principales métodos y tratados históricos de la pedagogía del violín destinada la fase inicial	90

2.2.2.1. Siglo XVII	91
2.2.2.2. Siglo XVIII	95
2.2.2.3. Siglo XIX	106
2.2.2.4. Siglos XX y XXI	114
2.2.3. La enseñanza del violín a nivel elemental: objetivos, contenidos, procedimientos y metodología didáctica	127
2.2.3.1. El profesor	127
2.2.3.2. La familia	136
2.2.3.3. La programación didáctica en la fase inicial del aprendizaje del violín	143
2.2.3.4. La metodología de la enseñanza del violín en su fase inicial	147
2.2.3.5. Secuenciación de los contenidos en la enseñanza del violín en su etapa inicial.	154
3. METODOLOGÍA	167
3.1. Tipo de metodología.	169
3.2. Muestra. Criterios de selección, inclusión y exclusión.	170
3.3. Técnicas y procedimientos de recogida de información	173
3.4. El instrumento registrador. Elaboración y validación.	174
4. RESULTADOS	183
4.1. Análisis de las escuelas, tratados y métodos del siglo XVIII	185
4.1.1. Descripción de los contenidos de los métodos seleccionados del siglo XVIII	186
4.1.2. Síntesis de contenidos de los métodos seleccionados del siglo XVIII respecto a la plantilla de análisis.	228
4.2. Análisis de las escuelas, tratados y métodos del siglo XIX	239
4.2.1. Descripción de los contenidos de los métodos seleccionados del siglo XIX	241
4.2.2. Síntesis de contenidos de los métodos seleccionados del siglo XIX respecto a la plantilla de análisis.	344
4.3. Análisis de las escuelas, tratados y métodos de los siglos XX y XXI	357
4.3.1. Descripción de los contenidos de los métodos seleccionados de los siglos XX y XXI	359
4.3.2. Síntesis de contenidos de los métodos seleccionados de los siglos XX y XXI respecto a la plantilla de análisis.	488
5. CONCLUSIONES	521
5.1. Conclusiones referidas a objetivos	523

5.2.Limitaciones y prospectiva	537
6. BIBLIOGRAFÍA	537
ÍNDICE DE FIGURAS	
Figura 1. Descriptores de la escala piloto/Escala definitiva.....	178
Figura 2: Portada del libro de F. Geminiani <i>Art of playing on the violin</i> , en una versión francesa: <i>L'art de jouer le violon</i> , París, 1752. De la forma de sujetar el violín.....	186
Figura 3: Ejemplo I, Sección E.....	189
Figura 4: Ejemplo II.	189
Figura 5: Ejemplo V.	189
Figura 6: Ejemplo VII.	189
Figura 7: Ejemplo X.	190
Figura 8: Extracto de la Canción número III.....	192
Figura 9: Portada del Tratado	196
Figura 10: Ejemplo capítulo III.	198
Figura 11: Ejemplo capítulo VIII, (secciones 1 y 9).	199
Figura 12: Portada	203
Figura 13: Dedicatoria	204
Figura 14: Explicación y conocimiento de los tonos.....	207
Figura 15: Nomenclatura de los símbolos de arco arriba, y arco abajo.....	208
Figura 16: Portada del método.....	209
Figura 17: dedicatoria.....	210
Figura 18: Portada de la Parte prima Fuente: Galeazzi (1791).....	211
Figura 19: Portada de la parte segunda.....	212
Figura 20: Ejemplo del artículo IV	214
Figura 21: Ejemplo de la regla IX	214
Figura 22: Portada del método.....	216
Figura 23: Modo de colocación del violín.....	217
Figura 24: Modo de sujetar el arco/diapasón del violín con la ubicación de los tonos y semitonos/división del arco	217
Figura 25: Diapasón del violín con división de los sonidos.....	218
Figura 26: Lección primera.	220
Figura 27: Portada.	224
Figura 28: Extracto de los registros.....	225
Figura 29: Artículo primero: Gammas o Escalas cromática y diatónica.	226
Figura 30: Maestros de diferentes escuelas que se encuentran en el método.....	226

Figura 31: Extracto de un Menuet	227
Figura 32: Variaciones del Tratado de Tartini.....	227
Figura 33: Portada del libro.....	241
Figura 34: Ejemplo de ejercicio en cuerdas al aire.....	243
Figura 35: Ejercicio de escala propuesto por Baillot.....	244
Figura 36: Ejemplo de apoyatura	245
Figura 37: Ejemplo de trino.....	245
Figura 38: Ejemplo de términos musicales que aportan carácter y velocidad.....	246
Figura 39: Ejemplo de <i>martelatto</i> y de <i>stacatto</i>	246
Figura 40: Ejemplo de ejercicio para desarrollar el <i>legato</i>	247
Figura 41: Ejemplo de <i>sostenuto</i> y sus variantes.....	247
Figura 42: Ejemplo de ejercicio para el vibrato con el arco.....	249
Figura 43: Portada del método.....	249
Figura 44: Ejercicio de articulación.....	251
Figura 45: Ejercicio para desarrollar el gran <i>detaché</i>	252
Figura 46: Ejercicio para practicar el <i>legato</i>	253
Figura 47: Portada del libro.....	255
Figura 48: Pentagrama, líneas y espacios.....	257
Figuras 49 y 50: Dibujos sobre la correcta colocación postural.....	258
Figura 51: Ejercicio en cuerdas al aire	258
Figura 52: Ejercicio solamente con tres dedos	259
Figura 53: Orden jerárquico de las figuras musicales	259
Figura 54: Los distintos compases.....	259
Figura 55: Ejercicio con indicación de la velocidad recomendada para ser tocado	260
Figura 56: Ejercicio para conocer los intervalos	260
Figura 57: Las diferentes tonalidades y sus armaduras	261
Figura 58: Diferentes tipos de intervalos.....	261
Figura 59: Los cambios de posición	262
Figura 60: ejercicio para el control de la presión y del sonido en el arco	262
Figura 61: Ejercicio para practicar variaciones rítmicas y de articulación con el arco.....	263
Figura 62: Portada de <i>L'art du violon</i>	264
Figura 63: Colocación del violín de pie y sentado.	266
Figura 64: Gráficos de dirección del arco en el violín.	267
Figura 65: Ejercicios preliminares.....	268
Figura 66: Ejemplos de escalas y ejercicios a dos voces.....	269
Figura 67: Digitaciones de escala cromática.	269
Figura 68: Ejemplos de ornamentos.	270

Figura 69: Ejemplos de <i>stacatto</i>	270
Figura 70: Ejemplos de <i>detaché</i> elástico o ligero.....	271
Figura 71: Ejemplos de <i>spicatto</i>	271
Figura 72: Ejemplos de ejercicio en octava posición.....	272
Figura 73: Ejemplos de tablas de contenido.....	273
Figura 74: Ejemplos de división del arco.....	275
Figura 75: Portada.....	276
Figuras 76 y 77: Aspectos básicos del lenguaje musical.....	279
Figura 78: ejercicios de notas tocadas en la cuerda de Mi.....	280
Figura 79: Pieza que plantea todas las dificultades de los ejercicios anteriores.....	280
Figura 80: Portada del libro.....	282
Figura 81: Ejercicio núm. 30.....	284
Figura 82: Portada.....	285
Figura 83: Ejercicio de colocación postural.....	287
Figura 84: Ejercicio de afinación. Fuente: Alard (1846).....	287
Figura 85: Ejercicio de conducción del arco en cuerdas al aire.....	288
Figura 86: Ejercicio para la utilización del primer dedo.....	288
Figura 87: Ejercicio de intervalos.....	288
Figura 88: Ejercicio de escalas.....	289
Figura 89: Ejercicio de escala cromática.....	289
Figura 90: Ejercicio de ligaduras en cuerdas al aire.....	290
Figura 91: Ejercicio de ligaduras en la escala de la menor.....	290
Figura 92: Ejercicio de articulación rítmica.....	291
Figura 93: Ejercicio para aprender a tocar la negra con puntillo.....	291
Figura 94: Ejercicio para practicar la apoyatura.....	292
Figura 95: Portada de título.....	296
Figura 96. Ejercicio para desarrollar la articulación y la anticipación.....	297
Figura 97: Ejercicio de octavas.....	299
Figura 98: Portada.....	301
Figura 99: Ejercicio para la correcta distribución del arco.....	302
Figura 100: Portada del libro.....	304
Figura 101: Colocación postural.....	306
Figura 102: Ejercicios en cuerdas al aire.....	307
Figura 103: Ejercicios núm. 7 y núm. 8.....	308
Figura 104: Portada.....	310
Figura 105: Signos empleados y las partes del violín.....	312
Figura 106: gráficos colocación postural.....	313

Figura 107: gráficos de términos musicales.	313
Figura 108: Ejercicios de cuerdas al aire.	314
Figura 109: Primera melodía con acompañamiento de un segundo violín.....	316
Figura 110: Ejercicios para trabajar las ligaduras en cuerdas diferentes.....	317
Figura 111: Ejercicios en segunda posición	317
Figura 112: Primera melodía en segunda posición.....	318
Figura 113: Ejercicios en tercera posición	318
Figura 114: Escalas en quinta posición.	319
Figura 115: Ejercicio para trabajar la articulación rítmica en el arco	319
Figura 116: Ejercicios preparatorios de trino.	320
Figura 117: Portada.	322
Figura 118: Ejercicios para el <i>legato</i> y la articulación de los dedos	323
Figura 119: Ejercicios de cambios de posición	324
Figura 120: Portada del libro.	325
Figura 121: Las partes del violín y del arco	326
Figura 122: Colocación de los pies.....	326
Figura 123: Colocación de la mano izquierda.....	327
Figura 124: Nociones básicas sobre el lenguaje musical	328
Figura 125: esquema sobre las figuras musicales.....	329
Figura 126: Esquema de esquemas rítmicos irregulares	329
Figura 127: Ejercicio con acompañamiento de un segundo violín.....	330
Figura 128: Ejercicio para trabajar las notas ligadas.....	330
Figura 129: Ejercicio núm 44	331
Figura 130: Ejercicio con el ritmo a modo de giga	331
Figura 131: Esquema de las tonalidades	332
Figura 132: Esquema de los intervalos.....	332
Figura 133: Escalas presentadas en ritmo de corcheas.....	333
Figura 134: Ejercicios de escalas en semicorcheas y un acompañamiento de segundo violín.....	333
Figura 134: Portada del libro.	334
Figura 135: Ejercicios núm. 2 y 3	336
Figura 136. Portada del libro.	338
Figura 137: Ejercicio núm. 3 para el desarrollo de una correcta articulación de los dedos de la mano izquierda.....	341
Figura 138: Portada del libro.	341
Figura 138: Dibujos de la colocación postural	342
Figura 139: Ejercicios en dobles cuerdas	343
Figura 140: Ejemplo de ejercicio con el dibujo del diapasón.....	343

Figura 141: portada.....	359
Figura 142: Explicación de los ejercicios en mayúsculas	364
Figura 143: portada.....	365
Figura 144: Ejemplo de canción.....	367
Figura 145: portada.....	368
Figura 146: Representación de las cuerdas.....	369
Figura 147: Ejercicios rítmicos con las diferentes cuerdas.	370
Figura 148: Ejercicios de cambios de posición.	371
Figura 149: Ejemplo de ejercicio	372
Figura 150: Portada.	373
Figura 151: Variaciones de la canción <i>Twinkle, Twinkle, Little Star</i>	376
Figura 152: portada.....	383
Figura 153: Portada.	387
Figura 154: Canción resumen de los contenidos trabajados.....	388
Figura 155: Portada.	390
Figura 156: Fotografía de Leopold Auer.....	395
Figura 157: Portada.	395
Figura 158: Ejemplos de la correcta colocación de la mano izquierda.	396
Figura 159: Ejemplo de la correcta conducción y sujeción del arco.	397
Figura 160: Ejemplo de canciones con el acompañamiento de un segundo violín.	397
Figura 161: Portada.	399
Figura 162: Ejemplo de ejercicio.	402
Figura 163: portada.....	403
Figura 164: Esquemas para introducir diferentes conceptos de la técnica del violín...	405
Figura 165: portada.....	406
Figura 166: Ejemplo de colocación del violín.....	407
Figura 167: Portada.	410
Figura 168: Signos empleados en el libro	412
Figura 169: Ejemplo de diferentes variaciones, expuestas para el estudio preliminar del estudio al que preceden.....	413
Figura 170: Portada.	419
Figura 171: Dibujo sobre las partes del violín y del arco.....	420
Figura 172: Ejemplo de la división del arco.....	424
Figura 173: descripción.	426
Figura 174: Portada.	427
Figura 175: Portada.	429
Figura 176: Personajes que van a ser los protagonistas del método.....	433

Figura 177: Las cuerdas del violín y sus semejanzas con los objetos atribuidos	434
Figura 178: Ejercicios para coger de forma correcta el arco	434
Figura 179: Ejemplos de signos y abreviaturas que van a aparecer en el libro.....	435
Figura 180: Ejemplo de colocación postural frente al atril	436
Figura 181: Canción final de despedida	437
Figura 182: Portada.	439
Figura 183: Ejemplo de canción con dos opciones y un acompañamiento de un segundo violín.....	442
Figura 184: Pieza al estilo de C. M. Weber.....	443
Figura 185: Ejemplo de ejercicio con cuatro voces.....	443
Figura 186: portada.....	445
Figura 187: Ejemplo de una canción con un acompañamiento de un segundo violín..	448
Figura 188: Portada.	450
Figura 189: Portada.	452
Figura 190: portada.....	459
Figura 191: Portada.	469
Figura 192: Portada.	474
Figura 193: Portada.	477
Figura 194: Ejemplos de ejercicios de Yoga.....	481
Figura 195: Portada.	482
Figura 196: Portada.	484

RESUMEN

La presente tesis es un análisis de los tratados, métodos y libros sobre la pedagogía y la enseñanza del violín, en su fase inicial, existentes en el período que va desde mediados del siglo XVIII hasta el siglo XXI. Este trabajo consta de varios apartados: en primer lugar mostramos una declaración de intenciones en cuanto a los objetivos y la metodología desempeñada; una exposición de los orígenes y antecedentes del violín y de las principales escuelas violinísticas partiendo desde el siglo XVII hasta nuestros días.

El cuerpo central de la tesis representa un total de 47 fuentes pedagógicas, donde se examinan los contenidos didácticos, la idoneidad de sus planteamientos y su efectividad en la práctica en nuestra época actual con alumnos que se inician en el aprendizaje. A su vez se van a comparar y contrastar los resultados con los principios pedagógicos actuales de la enseñanza del violín en la fase inicial. A este grueso le sigue un estudio comparativo de todos los métodos, tratados y libros propuestos para llegar a una conclusión sobre los textos de enseñanza que hemos considerado más importantes en las épocas estudiadas ofreciendo una visión prospectiva a futuros trabajos de investigación que sigan la misma línea de estudio de nuestra tesis doctoral.

ABSTRACT

This thesis is an analysis of treaties, methods and books on pedagogy and teaching violin in its initial phase, existing in the period from the mid-eighteenth century to the twenty-first century. It consists of several sections: first a declaration of intent with regard to the objectives and methodology performed; followed by the exposition of the origins and history of the violin and the major violin schools starting from the seventeenth century to our days.

The main body of the thesis includes a total of 47 pedagogical sources, where the teaching contents are examined, the appropriateness of its approach and its effectiveness in practice in our present time with students who start learning the violin. We also compare and contrast the results with current pedagogical principles of teaching the violin at an early stage. This main part is followed by a comparative study of all methods, treatises and books proposed, reaching a conclusion on teaching texts which

we have considered to be the most important in the studied period of time and offering a prospective view to future research which follows the same line of investigation as our thesis.

ZUSAMMENFASSUNG

Diese Doktorarbeit ist eine Untersuchung der Abhandlungen, Methoden und Bücher über Geigenpädagogik und –unterricht in der ersten Lernphase, die seit der Mitte des achtzehnten bis zum einundzwanzigsten Jahrhundert veröffentlicht worden sind. Sie besteht aus mehreren Abschnitten: Zuerst wird die Zielsetzung und die angewandte Methodik dargelegt, gefolgt von der Darstellung der Ursprünge und der Geschichte der Violine und der wichtigsten Violinschulen vom siebzehnten Jahrhundert bis heute.

Der Hauptteil der Arbeit untersucht insgesamt 47 pädagogische Quellen hinsichtlich ihrer Lehrinhalte sowie der Angemessenheit ihres Ansatzes und ihrer Wirksamkeit in der heutigen Lehrpraxis mit Schülern, die mit dem Geigenlernen beginnen. Darüber hinaus werden die Ergebnisse dieser Methoden mit den aktuellen pädagogischen Prinzipien des frühzeitigen Geigenunterrichtes verglichen. Diesem Hauptteil folgt eine vergleichende Untersuchung aller Methoden, Abhandlungen und Bücher zur Erarbeitung einer Schlussfolgerung unter Berücksichtigung der als wichtig erachteten Lehrtexte aus dem untersuchten Zeitraum. Den Abschluss bildet ein Ausblick auf zukünftige Forschungsarbeiten mit der gleichen Forschungsrichtung wie diese Doktorarbeit..

RÉSUMÉ

Cette thèse est une analyse des traités, méthodes et livres sur la pédagogie et l'enseignement du violon dans sa phase initiale, soit du milieu du XVIII^e siècle au XXI^e siècle. Ce travail se compose de plusieurs parties: tout d'abord une déclaration d'intention sur les objectifs et la méthodologie appliquée; puis une présentation des origines et de l'histoire du violon ainsi que les principales écoles en partant du XVII^e siècle jusqu'à nos jours.

La partie centrale de cette thèse est composée de 47 sources pédagogiques où sont examinés leur contenu didactique, la pertinence leur approche ainsi que leur efficacité dans la pratique, à notre époque, avec des élèves débutants. Pour la suite, une étude comparative est effectuée de toutes les méthodes, traités et livres proposés pour arriver à une conclusion sur les textes d'enseignement que nous avons considéré comme étant les plus importants parmi les époques étudiées en une vision prospective à des futurs qui suivraient la même ligne que notre thèse doctorale.

CAPÍTULO 1

~

INTRODUCCIÓN

1.1. TEMA DE ESTUDIO

El principal objetivo de esta investigación ha sido recopilar la mayor parte de los métodos, tratados y libros destinados a la enseñanza del violín en su etapa inicial, desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta la actualidad; analizarlos de forma exhaustiva, y exponerlos de la forma más clara posible, tratando de extraer su validez dentro del campo de la pedagogía del violín en la actualidad, así como observar la manera de cada autor de organizar los contenidos, realizando comparaciones entre ellos y llegando a conclusiones sobre su adecuación y su vigencia en la actualidad.

El interés de esta investigación se basa principalmente en averiguar cómo se gestionaba el aprendizaje del violín, es decir, desde qué punto o concepto partían en las épocas en que vivieron los autores y pedagogos de las fuentes propuestas y analizadas, y realizar una comparación de los elementos didácticos de una época con respecto a las fuentes actuales.

Hemos delimitado esta investigación, partiendo de la época cuando el violín ya era una realidad sonora en sí misma (s. XVII) y con una entidad propia como para poder desarrollar una serie de tratados y métodos que hablen sobre su pedagogía y su interpretación. Esto nos ha llevado a indagar y descubrir la gran y extensa obra dedicada y destinada al violín, siendo necesaria una delimitación, ya que se han querido exponer aquellas fuentes que más envergadura y mayor trascendencia han tenido a lo largo de la historia de la pedagogía violinística, comparándolas con las metodologías actuales y analizando aspectos como su utilidad en el aula en la actualidad, su aportación y adecuación a los planes de estudio actuales o programas vigentes, así como los objetivos que pretendían cumplir.

1.2. ORGANIZACIÓN DEL TRABAJO

Tras realizar un breve recorrido por la historia y los orígenes del violín, así como la historia de las diferentes escuelas que surgieron a lo largo de las diferentes épocas, y dependiendo del área o país que más influencia tuviera en aquel momento, se ha realizado un estudio descriptivo y comparativo de los principales métodos, tratados y

libros pertenecientes a las principales escuelas, mostrando sus diferentes partes y exponiendo esquemáticamente cómo están ordenados y secuenciados sus contenidos.

Se ha realizado una explicación detallada de las distintas partes, los capítulos y los epígrafes, con comentarios y observaciones sobre la manera de aplicar la enseñanza del violín y todo aquello que puede resultar competente con el tema de estudio de nuestra investigación. También valoramos la efectividad de los tratados, métodos y libros y su aportación a la enseñanza del violín en la etapa inicial.

Como conclusión final de esta investigación, se pretende cotejar la información que se ha extraído de cada fuente analizada, desde la perspectiva actual de la pedagogía del violín y de los programas actuales de los centros y conservatorios, con el fin de responder si los métodos expuestos se corresponden con algún programa de estudios existente en la época de su publicación o simplemente están confeccionados de una forma libre y arbitraria o tal vez, ordenados de una forma estructurada; si responderían a las necesidades en las tendencias pedagógicas actuales, y si tuvieron o tienen mucha o poca difusión en su época y en épocas posteriores.

Con toda esta información expuesta se tratará de llegar a una serie de conclusiones sobre la enseñanza del violín en su etapa inicial, así como de extraer los aspectos positivos y negativos del estado de la enseñanza de este instrumento en el pasado y en la actualidad, exponiendo las deducciones a las que hemos llegado.

En el CAPÍTULO 2, presentamos una síntesis del origen del violín y cómo este ha evolucionado hasta nuestra época actual. Partimos de que el violín y su identidad propia, nace a mediados del siglo XVI y desde entonces morfológicamente pocas han sido sus modificaciones físicas. Diferente es el caso del arco, el productor del sonido, el cual ha evolucionado bastante hasta adquirir su forma definitiva a finales del siglo XVIII, de la mano de F. Tourte. Después realizamos un recorrido por la historia de las diferentes escuelas del violín que han surgido a lo largo de las distintas épocas, dependiendo del área o país que más influencia tuviera en cada momento.

En el CAPÍTULO 3, nos encontramos con la metodología. En este apartado explicamos el método que hemos empleado para llevar a cabo el objetivo final de nuestra Tesis. Presentamos la unidad de análisis empleada, que va a ser bastante extensa, ya que analizamos cada uno de los métodos, tratados y libros propuestos. Esto nos permite observar su progresión didáctica en su conjunto, la secuencia de los contenidos expuestos y su adecuación formal al curriculum de la época en la que fueron escritos, comparándolos con la época actual. Para el análisis exhaustivo del contenido hemos empleado un esquema con una serie de elementos conceptuales distribuidos y ordenados en seis ejes o parámetros. En este esquema se realiza una clasificación de contenidos que sirven de modelo para poder realizar un análisis de los aspectos más importantes relacionados con la progresión secuencial del aprendizaje del violín en su etapa inicial.

En el CAPÍTULO 4, exponemos los métodos analizados de forma esquemático-descriptiva, y dejamos constancia de aspectos como: extensión, grado de complejidad y sencillez de los ejercicios descritos, estilo del autor, si van acompañados de melodías a dos voces o acompañamientos con el piano, así como algunas otras particularidades. En cuanto a los libros, hemos tratado de exponer los diferentes enfoques de los autores propuestos, y los aspectos que han interesado al pedagogo o autor, cuando decidió escribir su libro.

En el CAPÍTULO 5, mostramos las conclusiones a las que hemos llegado tras el análisis de las fuentes propuestas, añadimos las limitaciones que nos hemos encontrado y una visión prospectiva para futuros investigadores que quieran profundizar y ampliar el tema de estudio de nuestra investigación.

En el CAPÍTULO 6, mostramos todas las fuentes que nos han servido para hacer realidad nuestra tesis.

1.3. INTERÉS DEL TEMA

Esta tesis encuentra su justificación en la necesidad de mejorar tanto la calidad de la metodología actual con la cual se está enseñando el violín en la etapa inicial, así como la cantidad y adecuación de los aprendizajes referidos al desarrollo de las habilidades,

destrezas, competencias y logros que los alumnos de iniciación al violín están recibiendo en la actualidad.

Un ejemplo de esto lo podemos encontrar en una de las metodologías que más difusión han tenido en el campo de la iniciación al violín. Esta metodología es sin lugar a dudas, el famoso y conocidísimo método Suzuki, ideado por su creador Shinichi Suzuki. No es únicamente un método de iniciación propiamente dicho, si no que se trata de toda una filosofía de la enseñanza del violín, destinada a todo aquel que quiera conocer y aprender este instrumento desde el comienzo. En la actualidad, este método continúa teniendo bastante éxito, ya que fundamentalmente, favorece un desarrollo pedagógico e inicial bastante progresivo y aplicable a cualquier edad, debido a que aporta una base previa con el instrumento que sirve de gran ayuda para el desarrollo de una línea pedagógica, y de una carrera de éxito con respecto a este instrumento.

No se ha encontrado ningún estudio similar sobre los planteamientos pedagógicos de los métodos, tratados y libros destinados a la enseñanza del violín en su fase inicial, por lo que este trabajo resulta de gran interés, tanto para la musicología como para la educación musical y la enseñanza del violín.

Además, nuestra labor se centra tanto en el proceso de enseñanza/aprendizaje, así como en el planteamiento de una acción metodológica más descriptiva, relacionando las fuentes del conocimiento expuestas con las orientaciones metodológicas que ofrecen, y su programación de las diferentes actividades y lecciones para el logro del objetivo que sería principalmente el enseñar a los aprendices de una forma adecuada.

Esta investigación es fundamentalmente analítico-descriptiva, ya que analiza exhaustivamente cada una de las fuentes propuestas, detallando sus contenidos y su adecuación a la enseñanza del violín en su etapa inicial, siendo el capítulo cuatro el de mayor volumen. Consideramos que esta tesis marca un punto de arranque, puesto que establece un modo de analizar la metodología del violín que más repercusión ha tenido y tiene en la actualidad en su fase inicial.

Con este trabajo pretendemos servir de guía a los profesionales de la materia, en cuanto a la determinación selectiva de lo bueno de cada método y libro y desechar lo malo, siempre enfocado a la labor docente del proceso de enseñanza/aprendizaje a los alumnos que se inician en el aprendizaje del violín.

Una vez efectuada dicha investigación, dejamos el camino abierto para posteriores investigaciones, para que profundicen aún más en aquellos aspectos que hayan quedado menos estudiados, y sobre todo para que continúen avanzando en el conocimiento del proceso de aprendizaje y enseñanza de un instrumento como el violín.

1.4. ANTECEDENTES

En referencia al tema de estudio de esta investigación, hemos podido observar el profundo vacío que existe en nuestro país, sobre el tema expuesto. Parece ser que el estudio de la enseñanza/aprendizaje del violín en su etapa inicial, a través del análisis de métodos, tratados y libros, y su repercusión en el ámbito de la pedagogía, es un tema poco difundido y explotado en nuestro país. En parte, consideramos que este desconocimiento procede de diferentes aspectos tales como:

- La falta de másters y posgrados sobre el tema dentro del ámbito de las universidades españolas.
- La falta de adecuación de los planes de estudio de las universidades, con respecto a los contenidos de las enseñanzas superiores de música.
- Y el hecho fundamental, que marca el principal problema, es el que no exista unos estudios de enseñanzas superiores de música dentro de las universidades españolas, donde den cabida a los músicos profesionales a desarrollar sus trabajos e ideas dentro del campo de la interpretación y de la investigación musical. Esta laguna, hace que el trabajo de los intérpretes que quieran completar su formación, tengan que introducirse en programas de doctorado, cuya línea de investigación está más enfocada hacia la musicología, dejando muy vacío el apartado de la educación o pedagogía de un instrumento, así como de su interpretación.

En referencia al tema de estudio de la historia de la enseñanza/aprendizaje del violín en su fase inicial, y a través del análisis de diferentes fuentes de carácter primario, se ha podido constatar que no existe ninguna Tesis o trabajo de investigación en profundidad, que analice de forma tan completa los métodos, tratados y libros, sus metodologías y su

repercusión en el proceso de enseñanza/aprendizaje del violín en la etapa inicial del proceso y su adaptación a los nuevos planes de estudio.

Entre la gran cantidad de tesis leídas y publicadas en el extranjero que tratan de dilucidar temas afines, una de las cuales nos ha servido de referencia, sin lugar a dudas, para nuestro estudio es la publicada en el año 2012, en la universidad Trinity College de Dublín, por Gwendolyn Masin, titulada: *Violin Teaching in the new millennium*, tesis que trata de abordar una serie de cuestiones relativas a la pedagogía del violín y su rendimiento desde la segunda guerra mundial. Utiliza el término “transnacionalidad cultural” para referirse a cómo a lo largo de la Historia ha disminuido el carácter principal y distintivo de las diferentes escuelas históricas del violín y de su pedagogía, y cómo este hecho ha dado lugar a una unión de todas estas corrientes, que ha hecho que se pierda esta visión tan histórica de la enseñanza del violín y de lo que significa el arte en sí de su aprendizaje. Además, en esta tesis, la autora compara la práctica actual con las que prevalecían entre la mitad del siglo XVIII y las décadas de después de la Segunda guerra mundial. También discute la falta de tratados publicados por pedagogos contemporáneos. La tesis de Masin trata de ser una discusión sobre la genealogía de la enseñanza, entre los distinguidos pedagogos de la actualidad y los maestros o pedagogos del siglo XVIII. Además, identifica los problemas más importantes de la técnica y del patrimonio artístico de la pedagogía violínica mantenida por los mejores maestros y violinistas en la actualidad.

Otra tesis fundamental, fuente de inspiración para nuestro trabajo, ha sido el publicado en el año 2006 en la Universidad de Texas, escrito por Kelley M. Arney y titulado: *A comparison of the violin pedagogy of Auer, Flesh and Galamian: Improving accessibility and use through characterization and indexing*. Esta investigación tiene un enfoque bastante general y poco concreto, sin embargo el objetivo de esta tesis es desarrollar una serie de herramientas que faciliten el uso de los tratados de violín escritos por Leopold Auer (1921), Carl Flesh (1923) e Iván Galamian (1962), facilitando a los futuros profesores e intérpretes el uso de ellos con la mayor eficacia. El autor utiliza un índice común para estos tres tratados expuestos, para que el pedagogo pueda acceder a varios enfoques de un mismo concepto, es decir, lo que hace son una

serie de tablas de contenidos que enlazan los preceptos históricos y filosóficos de los tratados con respecto a los enfoques actuales.

Y por último, la tesis publicada en el año 2003, en Texas por Jonathan Ward Swartz, titulada *Perspectives of Violin Pedagogy: A Study of the Treatises of Francesco Geminiani, Pierre Baillot, and Ivan Galamian, and a Working Manual by Jonathan Swartz*. En esta investigación se presenta un manual de trabajo guiado y orientado para maestros, pedagogos e intérpretes, basándose en los principios pedagógicos seleccionados de tratados de violín de los siglos XVIII, XIX y XX. Trata de conceptualizar las diversas técnicas que en ellos se exponen, cuyo principal propósito es garantizar una técnica adecuada con el instrumento. Esta tesis analiza de una manera un poco más reducida una de las líneas de investigación que pretendemos desarrollar con nuestra investigación. Comienza con una introducción sobre las perspectivas modernas de la pedagogía del violín en la actualidad con respecto a las planteadas en los tratados de Francesco Geminiani (1751), Pierre Baillot (1835) e Ivan Galamian (1962). El autor selecciona estos tres tratados como las obras referentes de la época en las que fueron escritas y publicadas.

1.4.1. Libros referenciales de la historia de la interpretación y del desarrollo de la técnica del violín

Un libro de referencia para el estudio de la historia de la evolución del violín, es el libro de David Boyden *The History of violin playing from its Origins to 1761* (2001). Se trata de una excelente obra cuyo sustancial discurso está basado en la música del violín y en su desarrollo y conexión o interpelación con su práctica e interpretación. El libro está dividido en cuatro apartados cronológicos, en cada uno de ellos contiene muchos conceptos del desarrollo del violín y del arco según la época de la que parte.

Particularmente y en la misma línea que el autor anterior cabría destacar el artículo del número 77 de la revista *Strad: Violin Technique in The Seventeenth Century*, de Frank Clarkson, publicado en Enero del año 1967. Se trata de un discurso sobre los cambios de la técnica del violín durante el siglo XVII, en estrecha conexión con el desarrollo contemporáneo del instrumento y del arco.

Considerando las características físicas del instrumento durante el siglo XVIII, y la cantidad de métodos y composiciones que surgen durante esta época, cabe destacar el análisis que hace David Boyden en un artículo titulado *The Violin and its Technique in The 18th Century*, publicado en enero del año 1955 en el número 36 de la revista *Musical Quarterly*. Este autor nos pone de manifiesto su amplio conocimiento y su interés por la investigación del instrumento así como por su evolución. En una línea de investigación similar, nos encontramos con Robin Stowell, un férreo investigador de la evolución de la técnica del violín en las diferentes épocas, especialmente durante el siglo XVIII y sus obras más destacadas son: *Violin Technique and Performance Practice in The Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries* (1990) y el libro *The Early Violin and Viola: A Practical Guide* (2001).

Para entender y comprender cómo era la interpretación durante el siglo XVIII, nos encontramos con el libro *String Playing in Baroque Music* (1977), del autor Robert Donington. En este libro el autor nos ofrece una serie de consejos prácticos sobre el funcionamiento y la interpretación de la música Barroca.

En cuanto a los libros dedicados al estudio del siglo XIX y de su pedagogía, basados en los métodos y en los tratados que surgen, podemos destacar, el trabajo de la autora Aristide Wirsta *L'Enseignement du violín Au XIXeme siecle* (1971), sobre las escuelas del violín alemana, inglesa y rusa. En la misma línea de investigación nos encontramos con David Milsom con su trabajo *Theory and Practice in Late Nineteenth Century Violin Performance; an examination of style in performance 1850-1900* (2003), se trata de una evaluación sobre la práctica musical del violín a mediados del siglo XIX, particularmente en la escuela alemana y en la franco-belga.

A partir del siglo XX, la mayor parte de los trabajos analizados parten del hecho de ser investigaciones críticas, es decir, comparan, analizan y discuten la manera de tocar en esta época así como la forma de enseñar. Un ejemplo muy claro nos lo muestra Frederick H. Martens con su libro: *Violin mastery talks with master violinists and teachers* (2006).

1.4.2. Libros que hablan de la historia y de la pedagogía del violín

Uno de los libros que hemos utilizado como referente para nuestra investigación en lo que respecta al apartado de La pedagogía del violín, es el del autor Robin Stowell: *In the Cambridge Companion to the Violin* (1992), más concretamente en el apartado titulado *The Pedagogical Literature*. Este autor traza una perspectiva de los principales tratados y estudios desde el barroco hasta el siglo XX. Además, pone de manifiesto la abundante metodología descrita para el violín a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, desde los métodos históricos de L. Mozart, Gemianini, L'Abbe le fils y Herrando hasta los más actuales europeos, asiáticos y americanos, pasando por los del siglo XIX y primera mitad del XX, cuyos autores más destacados serían Baillot, De Beriot, Alard, Auer, Joaquim, Sevcik, Crickboom, Flesh, etc.

Otro libro referente es el de Walther Kolneder, *The Amadeus Book of the Violin* (1998). Se trata de un libro de mucha utilidad para nuestra tesis, ya que sus capítulos cubren prácticamente toda la historia del violín desde el siglo XVI hasta el XX. Está dividido en tres partes que parten de aspectos como: las características físicas, construcción del violín y del arco; el origen del violín; los constructores más significativos; los tratados más importantes de cada época; los pedagogos más relevantes, etc.

1.5. OBJETIVOS DE LA TESIS

Esta tesis está tratando de recopilar las informaciones más relevantes sobre la pedagogía, la enseñanza y la didáctica del violín destinada a alumnos en su fase inicial. Para ello se ha realizado un análisis exhaustivo de algunos de los métodos y libros más difundidos en el panorama actual, cuyos criterios pedagógicos pueden ser aplicados y destinados a los alumnos que se inician en el proceso del aprendizaje del violín. Existen innumerables métodos de iniciación al violín, pero la mayoría de este tipo de metodologías no son adaptables a alumnos que se inician en el instrumento, sobre todo si se encuentran en el estadio evolutivo de la etapa infantil, si a esto le añadimos la falta de investigación en el campo de la pedagogía musical destinada a esta fase temprana del conocimiento, nos encontramos con uno de los problemas de base que será la falta de fundamentos en el ámbito de la enseñanza del violín destinada a este tipo de alumnos.

Debemos reconocer que ningún método muestra la solución para todos los problemas de la enseñanza musical e instrumental. El maestro deberá contemplar que cada situación de enseñanza dictará el método más apropiado para ser usado, así como se puede realizar todas las combinaciones posibles y variaciones de los métodos empleados, marcando así la metodología y la didáctica que el profesor deberá diseñar para alcanzar los objetivos precisos y de manera progresiva.

Nuestra labor se centra en tratar de organizar todo lo publicado y lo que más relevancia tiene en el campo de la pedagogía del violín, tratando de conseguir todos los libros que hablan sobre diferentes aspectos de la historia del violín. Nos hemos centrado en las fuentes documentales, utilizando una metodología de análisis descriptiva que relacione las diferentes fuentes encontradas con su acción en la práctica y su grado de optimización con respecto a la metodología de la enseñanza del violín.

Con esta tesis se pretende indagar sobre la forma en la que se llevaba a cabo la enseñanza/aprendizaje del violín, desde el siglo XVIII a la actualidad, a través del análisis de una amplia cantidad de métodos y tratados, o la gran mayoría de los que hemos considerado más relevantes dentro del estudio de la tesis.

Así pues, el **objetivo principal** de esta tesis es tratar de recopilar la mayor parte de los métodos destinados a la iniciación del violín a lo largo de la historia, analizarlos de forma exhaustiva, exponerlos de la forma más clara y concisa, mostrar su validez en el panorama actual, indagar la causa que llevó a cada autor a organizar los contenidos de su método, y llegar a conclusiones de su posible aplicación en el aula con alumnos que se inician en el proceso de enseñanza/aprendizaje.

Como **objetivos específicos operativos** se plantean los siguientes:

1. Recopilar y seleccionar una muestra relevante de los métodos de enseñanza-aprendizaje, publicaciones y materiales didácticos más relevantes a lo largo de la historia sobre la enseñanza del violín en su fase inicial.
2. Diseñar una plantilla *ad-hoc* validada por expertos para poder comparar los diferentes métodos de enseñanza del violín.
3. Realizar un análisis descriptivo y comparativo entre las metodologías seleccionadas aplicando la plantilla diseñada.

4. Aportar pautas a futuros profesores que se inicien en la labor de la enseñanza del violín en su fase inicial.

CAPÍTULO 2

~

MARCO TEÓRICO

2.1 El violín: antecedentes y evolución histórica.

Muchos son los autores y violinistas que han tratado de definir de una forma poética lo que significa para ellos el violín, atribuyéndoles cualidades como la versatilidad, y la capacidad de este instrumento de traspasar barreras emocionales (Silvela, 2003). Menuhin plantea que quizás sea uno de los *artefectos más hermosos creados por el hombre y unos de los más caprichosos de manejar* (Menuhin, 1987: 12) Su propia anatomía o cuerpo físico le convierte en un vehículo que transporta emociones a través de sus sonidos (Stowell, 1992). Lo que realmente estamos escuchando al oír el sonido de un violín, es la *onda sonora* producida por su caja de resonancia y no por el movimiento de sus cuerdas (Merino, 2007).

En cuanto al origen del instrumento, existen bastantes datos contradictorios, es decir, es bastante complicado tratar de saber cuáles son los antepasados de este instrumento que apareció en el transcurso del siglo XVI. (Boyden, 1990)

No obstante, es en la segunda mitad del siglo XVI, cuando el violín queda establecido con su identidad definitiva y perdurable hasta nuestros días junto con la familia, denominada familia del violín y formada por: violín, viola, violoncello y contrabajo (Pasquali y Príncipe, 2007). La primera mención escrita del auténtico violín, aparece en *El Epítomé musical des tons et accordz* de Philibert Jambé-de-Fer, de 1556:

El violín es muy distinto a la viola. Denominamos viola aquella con la que gentilhombres, mercaderes y otras gentes virtuosas pasan el tiempo. Al otro le llamamos violín y es el que se usa para bailar (Boyden, 1990: 31).

Según esta definición, en el siglo XVI el violín estaba considerado un instrumento de carácter popular que acompañaba bailes y danzas, que eran tocadas por gente de clases populares. Según Boyden, la evolución del instrumento estará estrechamente ligada al desarrollo de la música en este periodo.

2.1.1 Evolución terminológica y morfológica del violín

Los antecedentes de este instrumento, y la aparición de su familia, se fundamentan en diversas teorías sobre el tema; en conclusión podemos tratar de exponer que estos instrumentos de cuerda y su evolución es tan antigua como la existencia de las culturas relacionadas con la historia de la civilización humana. Existen muchas teorías e investigaciones al respecto; una de las más adecuadas parte de las clasificaciones que realizó el musicólogo Curt Sachs (1881-1959). Este autor llegó a la conclusión de que los instrumentos de cuerda pueden ser, percutidos, punteados y frotados y, de tal manera que propuso una clasificación a partir de las cualidades y de las estructuras de los instrumentos de cuerda. Por tanto las *citaras* y *laúdes*, formarían parte de la familia de los cordófonos las *citaras*, definidas como instrumentos de cuerda simples ya que el cuerpo del instrumento y el mango son una misma pieza, y pueden tener o no agregada a ella una caja de resonancia; mientras que los *laúdes* estarían definidos como instrumentos compuestos puesto que el mango y el cuerpo del instrumento o caja de resonancia están acopladas (Sachs, 2006).

El investigador Adolfo Salazar planteó que las *citaras*, *liras* y *arpas* fueron los instrumentos de la antigua cultura clásica o grecolatina, donde el uso del arco todavía era bastante desconocido hasta la llegada de instrumentos de cuerda semejantes y procedentes del oriente medio. Esta mezcla de instrumentos del tipo laúd, junto con las *citaras* clásicas así como los instrumentos de arco procedentes de Asia, permanecieron en constante evolución hasta el siglo XIV, transformándose en la zona de Occidente en los instrumentos antecesores de la familia del violín (Salazar, 2003).

Aparece en Europa durante el siglo IV un instrumento denominado el *crouth*, tenemos constancia de este instrumento gracias a un inventario eclesial en donde se muestra que era muy utilizado en la casa sacerdotal de los pueblos celtas, y fue empleado además en Bretaña, Escocia, Gales e Irlanda. Este instrumento era parecido al arpa. Su evolución dio lugar al instrumento conocido por el nombre de *rotta*, cuyo cuerpo tenía también un fondo plano, y cuatro cuerdas afinadas por quintas; para hacerlo sonar se apoyaba en las rodillas.

Existe un estudio sobre los antecedentes del violín realizado por el violinista Oscar Carreras (1985), quien menciona algunos instrumentos antiguos cuya procedencia parte del ámbito oriental. Estos son: el *nefer egipcio*, el *ravanastron hindú*, la *lira griega*, y el *rebab árabe* (traído por los moros en el siglo octavo. En los tratados acerca de la música de los siglos VIII-X, existen referencias acerca de la existencia de instrumentos de arco.

Los arqueólogos han encontrado en dos ciudades de Polonia (Opol y Gdansk), dos instrumentos que datan de los siglos XI-XIII, muy parecidos en estructura al violín. Existió también un instrumento antiguo polaco conocido como *Masanka*, que se afinaba por quintas, y hacia el sur de Polonia, el popular *Gueñsle* o *Guensliky* que no tenía trastes, se afinaba por quintas y se sostenía en el hombro. Estos violines polacos serán conocidos en Europa a principios del siglo XVI y tuvieron una gran importancia en el desarrollo de la familia de la cuerda. Aunque tradicionalmente la mayor parte de las investigaciones se centran en la creación italiana existen muchas similitudes sobre la sonoridad y la resonancia de estos instrumentos con respecto a sus homónimos italianos. Hacia la mitad del siglo XV era también difundido en Polonia un instrumento folclórico que se afinaba por quintas y supuestamente tenía cuatro cuerdas, este instrumento era llamado *scripitza* (Piñero, 2006).

Para entender mejor el origen y la procedencia del violín los autores Pasquali y Príncipe (2007) plantean una división de dos zonas geográficas: por un lado, los instrumentos orientales, y por otro lado los instrumentos septentrionales. Dentro de los instrumentos orientales nos encontramos con:

- El *Nefer*, instrumento egipcio con mango regular y dorso convado. Está reproducido en muchos bajorrelieves y forma parte del alfabeto jeroglífico.
- El *Ravanastron*, usado en la India en tiempos remotos y también en la actualidad. Está formado con una caña gruesa de bambú y una piel de serpiente tendida sobre una de sus aberturas. Tenía dos cuerdas de seda; más tarde una sola de tripa apoyada sobre un puentecillo. El arco era también de bambú, con crines.
- El *Omerti* (deriva del anterior, pero más perfeccionado) está formado con la mitad de un coco vacío. Su abertura está recubierta por una piel de gacela o bien por una fina lámina de madera. Su mango es largo y tiene dos cuerdas.

- El *Urh* y el *Sien* (instrumento chino y japonés respectivamente derivan del ravanastron y del omerti, ya que tienen idénticas características de construcción).
- El *Kemangek a gouz* (parecido al ravanastron) está construido con la mitad de un coco vacío simétricamente perforado y cubierto por una piel. Consta de dos cuerdas y un puntal de hierro que permitía apoyar el instrumento en el suelo.
- La *lyra griega*, construida con un caparazón de tortuga, los brazos y el travesaño en la parte superior con forma de cordal.
- El *rebab árabe* fue introducido en España por los árabes en el siglo VIII. Su forma es trapezoidal o de plano de pergamino. Tiene una, dos o tres cuerdas. Los árabes llaman al de dos cuerdas “rebab de los cantores” y, “rebab de los poetas”, al que tiene sólo una cuerda ya que éste impide que la voz de los narradores o improvisadores se salga de tono. Se toca como el violonchelo y se apoya en el suelo con un puntal de hierro.
- El *rebab tunecino y argelino* (muy diferente del anterior), su fondo era convado, con dos grandes escotaduras laterales, la tapa armónica era tan sólo la mitad del largo del instrumento. Tenía la forma de un zueco y constaba de dos cuerdas de tripa.

Dentro de los instrumentos septentrionales nos encontramos con:

- El *cruth*, usado por los bardos, casta sacerdotal de los pueblos celtas, común en Bretania, Escocia, Gales e Irlanda. Se utilizaba para acompañar los cantos religiosos y profanos. Su caja de resonancia, sin curvaturas laterales, estaba constituida por dos tapas planas unidas por los aros. Este instrumento evolucionó bastante siendo usado en Inglaterra y Gales hasta el siglo XVIII.
- La *rota*, aparece hacia el siglo XIII, con cuatro cuerdas (la-re-sol-do), que se tocaba apoyándola sobre las rodillas.
- La *lira de arco*, se encuentra en manuscritos y grabados del siglo IX. Era de fondo convexo como la moderna mandolina, de un solo cuerpo que, al contraerse gradualmente hacia la parte superior formaba el mango del instrumento. En su origen tenía una sola cuerda y de forma progresiva el número de las mismas aumentó. Existían varios tipos entre los que se encontraban: la

lira pagana, la *lira rústica*, y la *lira mendicorum* (llamada así porque la usaban los mendigos).

- La *giga* (probablemente deriva de la lira de arco), era de una sola pieza y de fondo convexo. La tapa armónica era plana, tenía dos C perforadas y un puentecillo. El mango resultaba del adelgazamiento de la caja y terminaba con una curva, con frecuencia idéntica a la del violín y con la voluta esculpida como en la viola. Este instrumento que se halla en Francia, Alemania e Inglaterra, tenía tres cuerdas aunque se conocen de una y de cuatro y en los cuadros de los pintores italianos se reproduce con varias (Pasquali y Príncipe, 2007).

A finales del siglo XIII, la rota cae en desuso en provecho de un instrumento denominado *vihuela*. Este instrumento tiene un gran impulso y sus variantes incluso triplican hasta el número de sus cuerdas (hasta 16 para la lirona, de la familia de las violas). Un dato muy curioso es que la afinación por quintas tiende a generalizarse. Jerónimo de Moravia, en su *Tractatus de musica*, fechado en el siglo XII, va a distinguir tres afinaciones de la vihuela de cinco cuerdas, de donde un compuesto de cuartas y de quintas alternadas determina la afinación del antecesor más directo del violín que sería la *lira da braccio*, y establecería la afinación del violín (Flamer y Tordjman, 1991).

El violín está en íntima relación con la evolución de la viola. Durante los siglos XV y XVI la denominación de “viola” era dada a todos los instrumentos de cuerda que empleaban un arco o algo similar para la producción del sonido. La diferencia entre unas y otras estaba en la forma en la que se tocaban, su tesitura y su tamaño. Las principales eran *viola da gamba* (se tocaba sujetandola con las piernas) antecesora del violoncello y la *viola da braccio*, que es la antecesora del violín (Sandys y Forster, 2006).

Es imposible afirmar la fecha exacta de la aparición del violín si bien se hace mención del *vyollon* en 1523, pero se ignora si este instrumento tenía ya las características que conocemos del violín actual, o si era aún una transformación de la *lira da braccio*. Generalmente la confusión procede del vocabulario, es decir, de las diferentes acepciones dadas a los instrumentos de características similares al violín. Así en Alemania la palabra *Geige* pudo designar, en los siglos XV y XVI diversos tipos de

instrumentos. En cuanto a la palabra *violon*, aparece como término en la Francia del año 1556; *violino* aparece en Italia en el año 1538, y *violin*, en el 1572 en Inglaterra.

El verdadero origen del violín procedería de la familia de las *viola da braccio*, puesto que sobrevive a la familia del recién llegado violín. Lucien Greilsamer, llega incluso a exponer la duda de si el violín procede del rabel o de la viola, afirmando que es un error buscar filiaciones propiamente morfológicas: *se han buscado los orígenes de la familia del violín prescindiendo del arco e interesándose únicamente por la forma del cuerpo sonoro. Nosotros quisiéramos afirmar que ese cuerpo sonoro a su vez no empezó a vibrar y a vivir hasta el día en que un genial anónimo lo dotó de un alma y fue a partir de ese momento, y no antes, cuando se creó realmente el primer instrumento de la familia del violín* (Greilsamer, 1978: 15-16).

Con esta afirmación cabe pues considerar que la aparición del alma constituye el verdadero acto del nacimiento del violín. En efecto, no la poseían ni el rabel, ni los otros instrumentos arcaicos derivados del crouth. Greilsamer añade: *a partir de las vihuelas provistas de eses susceptibles de recibir un alma y más tarde transformadas en violas se encuentran las características especiales de los instrumentos de la familia del violín* (Greilsamer, 1978: 14).

La única certeza que podemos tener es que el instrumento vio la luz, en la forma en que lo conocemos, en el decenio de 1520-1530 (Flamer y Tordjman, 1988: 13). Robin Stowell observa que: *las representaciones más antiguas y el instrumento del género violín que conocemos se encuentran en un retablo pintado por G. Ferrari en 1529 y en el fresco de la cúpula de Nuestra Señora de Saronno, que data de 1535*. Entre los violines de cuatro cuerdas con fecha conocida, los más antiguos ya llegados hasta nosotros llevan la fecha de 1555, lo que permite suponer que transcurrieron casi 20 años antes de que se le añadiera al instrumento una cuarta cuerda (Stowell, 2008: 6).

Durante el siglo XVI nos encontramos con una evolución en la sintaxis musical: cada vez más una parte instrumental vendrá a sostener y a doblar la voz principal, sacando así al instrumento del papel de acompañamiento. Esta consiguiente emancipación musical dará lugar al desarrollo de diferentes conjuntos instrumentales que darán su fruto en el siglo XVIII. Este hecho generó la búsqueda de diferentes tesituras instrumentales

provocando a los constructores de instrumentos de arco a investigar y dar nuevas formas a sus “violas”. Esta investigación hizo que apareciera un pequeño instrumento con voz de soprano y con tesitura extremadamente aguda y brillante, este es sin duda el violín que surge a mediados del siglo XVI probablemente en Brescia. Con él caen en desuso todos los instrumentos de arco anteriores dando lugar así al nacimiento de la llamada familia del violín (violín, viola, cello y contrabajo), que adquirirá la misma forma y estética del instrumento (Carreras, 1985).

2.1.2 La evolución musical en el lenguaje violinístico

La ruptura con el mundo vocal y religioso da lugar a una nueva etapa donde la estética del placer estará al servicio de la música ésta intenta acercarse a la tradición popular por medio de los instrumentos, con lo cuál es a finales del siglo XVI cuando asistiremos a un fuerte impulso de la música profana instrumental. Se van a publicar las primeras composiciones puramente instrumentales como las *canzoni da sonari*, cuyo solo título manifiesta la voluntad de escribir música puramente instrumental, incluso si la forma sigue aún muy próxima a las obras a cuatro voces. Con este espíritu, Venecia ve nacer el madrigal para voz e instrumento y más adelante las obras de los hermanos Gabrieli en las que la parte del violín es realmente independiente (Boyden y VV.AA 1990).

En 1585, G. Bassano escribirá partes de violín más melódicas todavía. Pero es en la obertura del Orfeo de Monteverdi (representada en Mantua en 1607 y publicada en Venecia en 1609) donde se produce el auténtico choque revolucionario. Ya solo la idea de obertura es considerada como algo revolucionario hasta la fecha puesto que constituye una obra en sí misma con una identidad propia dentro de la propia obra dramática. Cuando en 1624 compone el *Combattimento de Tancrede et Clorinde*, Monteverdi ya lo tiene claro y va a conceder a los instrumentos características representativas en función del timbre y dentro del punto de vista dramático. Todo esto lleva a que los compositores violinistas den un nuevo impulso al instrumento y revolucionen la técnica gracias a sus ornamentaciones y a sus matices expresivos. (Honolka y Richter, 1983).

A nivel musical, el primero que introdujo el violín en la música clásica fue Claudio Monteverdi en su Orfeo de 1607, incluido en las fiestas de pastores. Giovanni Battista

Fontana y Biagio Marini (Apel, 2000) son los primeros en componer sonatas “da chiesa y da camera” para el violín, alrededor de 1630. Gasparo Florencio Zanetti, nacido en 1626 fue el primero en escribir un libro didáctico para el violín (López, 1987).

Poco a poco el violín fue introduciéndose en la música clásica denominada culta, primero como masa instrumental, hasta la aparición del *concerto grosso*, como un pequeño grupo reducido que se selecciona de entre la orquesta para tocar a modo *concertante*. A este pequeño grupo formado por dos violines y bajo continuo se le denominó *concertino*, que no hay que confundir con el “concertino” tal y como lo conocemos en la actualidad. Y así el violín fue adquiriendo protagonismo hasta llegar al concierto para violín solo (Boyden y VV.AA 1990).

La técnica del violín avanzaba rápidamente en Italia gracias en parte a que los italianos poseían los mejores constructores y compositores de violín, cuya experimentación llevaron al desarrollo de una de las principales formas musicales del siglo XVIII, la sonata (Honolka y Richter, 1983).

Estas primeras composiciones para violín fueron llamadas por los alemanes “trisonatas”, contenían varias partes que debían ser tocadas por dos voces en el agudo que sonaban en fugas de imitación y por un bajo continuo. El bajo continuo era un instrumento polifónico como el órgano o el clave. Pronto se dio la posibilidad de que éste pudiera realizar la segunda voz del violín, quedando establecido un modelo de sonata para violín solo y continuo. Las trisonatas consistían en la recopilación de diversas piezas musicales divididas en dos partes (“partita”, “partida”, “dividida”). Se trataba, en un origen de la transcripción de música vocal o de danza, que debían de ser tocadas en sucesión, una detrás de la otra. Estas sonatas se dividen en dos grupos: *sonata da chiesa* y *sonata da camera*. Ambos tipos tienen en común la alternancia de un cierto número de movimientos contrastantes, su diferenciación procede del tipo de piezas que contiene:

La sonata da chiesa: inspirada por la polifonía austera de la música vocal de la iglesia y constituida por piezas de diferentes tempos que contrastan entre sí. *La sonata da camera*: consiste en una serie de danzas, en donde el tono solemne y grave de la Sarabanda contrasta con los más alegres de la *Giga* y la *Courante* (Randel, 2003).

En el transcurso del siglo XVIII hasta principios del siglo XIX, el violín evoluciona para convertirse en el violín moderno que conocemos, no tanto en su parte visible o estética sino en la regulación del propio instrumento, es decir, el cambio del largo del mango, y de las cuerdas. Esto dará al instrumento una mayor proyección y una mayor potencia. El diapasón, pieza de madera fija bajo la tabla en sentido de la longitud se vuelve más fuerte, más alta y más larga y el ángulo del mango también aumenta de modo importante durante el siglo XIX (Boyden, 1980).

Durante el siglo XIX los principales compositores volcaron su atención en la composición de obras en las que el principal protagonista era el violín. Dando lugar al florecimiento del concierto para violín solista, cuyos principales ejemplos fueron los conciertos de: Beethoven, Mendelssohn, Brahms y Tchaikovsky. Obras referentes para la formación de los violinistas profesionales en la actualidad. (Sadie, 1998)

2.1.3 Los primeros constructores del violín

Entre los primeros violeros y constructores cabe citar a Giovanni Giacomo Dalla Coma (1484-1530) y Zanetto de Michelis da Montechiaro (1488-1562). Estos probablemente fueron los más cercanos a la construcción de instrumentos semejantes al violín en sus inicios. Otro fue Gaspar S. Duiffopruggar (1514-1570), más conocido como “Tieffenbrüker”, alemán establecido en Francia a quienes algunos atribuyen la creación del instrumento. Este hecho crea cierta controversia entre los investigadores, ya que Alberto Bachmann, en su *An Encyclopedia of the Violin* (1966) expone que todos los violines atribuidos a este constructor son falsos, habiendo sido realizados por el constructor francés Vuillaume en el año 1827.

Existe una gran discusión con respecto a la creación definitiva del violín. Es muy corriente atribuir a Gasparo da Saló (Brescia, 1542 -1609) la invención del violín, este nació en una pequeña villa de Brescia llamada Saló, de apellido Bertollotti, pero siempre firmaba sus instrumentos como se dio a conocer: Gasparo da Saló.

No existe ninguna duda de que Gasparo da Saló fue uno de los pioneros en la construcción del violín. Sin embargo está claramente demostrado que antes de nacer

este constructor ya existía una acreditada escuela de violería en Cremona, con una representación tan prestigiosa como la de Andrea Amati, que nació muchos años antes que Gasparo da Saló, es por este motivo por lo que algunos autores e investigadores consideran que pudo ser Andrea Amati, quien realizó el primer violín de cuatro cuerdas con la forma y características actuales. Sin embargo, las fechas de su nacimiento y muerte son muy distintas según las bibliografías consultadas: *El Universal Dictionary of Violin and Bow Makers* (1997) dice que: *nació en 1525 y murió en 1600 o en el 1611*, y además señala que *algunas autoridades dicen que murió en 1583*. En el *diccionario Akal/ Grove de la música* (2000), en su artículo sobre Amati, se puede leer: *Andrea (antes de 1511-después de 1580* con lo que nos vuelve a dejar bastantes dudas. Además, añade: *que creó y perfeccionó las formas del violín, la viola y el violonchelo tal como actualmente las conocemos*. Por su parte el *diccionario biográfico de la música* de J. Ricart Matas (1980) nos ofrece una breve reseña de cada miembro de la familia Amati, los siguientes aspectos sobre Andrea: *violero italiano célebre por haber sido el iniciador de la dinastía de violero y como reformador del violín*. Nació y murió en Cremona (hacia 1520-1611). En un párrafo anterior donde menciona la familia de forma genérica dice: *hacia 1520-hacia 1612*, dejándonos aún más con la duda sobre su muerte. La confusión aumenta al consultar *An Encyclopedia of the violin* de A. Bachmann (1966), donde puede leerse: *"Amati, Andrea, Cremona, b. about 1535, d after 1611"*. Con respecto al anterior dato tenemos 15 años de diferencia sobre la fecha en la que nació. En el libro *el violín de Pasquali y Príncipe* (2007), en el capítulo "violería", nos encontramos por orden cronológico los primeros violeros; en primer lugar nos encontramos con: *Amati, Andrea: 1510 -1580*. Con lo cual la duda todavía sigue en aumento ya que con respecto a esta referencia y la anterior existen 25 años de diferencia en el dato de nacimiento y 31 años en el de su muerte.

En conclusión a lo añadido, no podemos hablar con certeza de quién fue el creador propiamente del violín, ya que es muy probable que ambos constructores fueran contemporáneos y llegaran ambos a las mismas conclusiones técnicas y morfológicas con lo que respecta al violín.

Sin embargo David D. Boyden (1990), en su libro *The History of Violin Playing from its Origins to 1761*, da por resuelto el problema con la conclusión de que ninguno de ellos pudo ser el iniciador del auténtico violín ya que antes de que nacieran o firmarían sus

primeros violines ya se conocía uno representado en la pintura de Gaudenzio Ferrari titulada *La Madonna del Naranjo* de 1529 -1530, en manos de uno de los ángeles. Según este autor se trata de la más antigua pintura conocida en la que aparece un violín. Pero si analizamos el citado violín a partir de la pequeña reproducción que aparece en este libro, podemos ver que varios detalles importantes muestran que exactamente no se atiende a lo que consideramos el auténtico modelo de violín definitivo como los realizados por Amati y Gasparo da Saló o todos los maestros luthieres siguientes.

La teoría que creemos que muestra la mayor certeza al respecto con este tema es la planteada por W. Henley (1997). Según este autor, Andrea Amati, maestro violero del siglo XVI fue el fundador de la escuela de Cremona, artesano de violas y de ribeabas, además afirma que este constructor no realizó violines hasta aproximadamente 1560. También nos dice que *fue asistido por Gasparo da Saló, probablemente cierto puesto que su estilo fue fundado en la escuela Bresciana*. Creó y perfeccionó las formas del violín, la viola y el violonchelo tal como actualmente los conocemos; de los escasos instrumentos conservados, que datan entre 1564 y 1574, la mayoría llevan el escudo de armas de Carlos IX de Francia.

Cremona será la cuna del verdadero desarrollo de los instrumentos de arco. El nombre de Antonio Stradivari (1644-1737) pronto se convirtió en sinónimo de perfección: fue discípulo de Andrea Amati y a él se le deben las más absolutas obras maestras de la construcción de instrumentos de arco. Si bien han llegado hasta nosotros solamente algunas decenas de instrumentos, a menudo distorsionados, como resultado de diversas modificaciones y reparaciones, cabe pensar que en su taller se crearon entre unos 600 y 800 violines, todos diferentes. Es un misterio aun sin resolver, el por qué de la perfección de los instrumentos creados por Stradivari. La teoría más actual nos hace participes de que absolutamente todos los elementos que componen el instrumento, desde la forma de las bóvedas hasta la composición del barniz, etc. hacen que estos instrumentos estén considerados como las obras más preciadas del arte de la construcción del violín (Hill, 2008). Sin embargo otro autor, Giuseppe Guarneri del Gesù casi lo habría superado si no hubiese muerto a la temprana edad de 46 años. Sus violines eran más anchos por el centro y generalmente más sonoros que los del maestro Stradivari, cuyos instrumentos tienen un "temperamento" totalmente único e

inigualable, un ejemplo es el famoso violín que tocó Paganini, conservado en el museo de Genova (Hill, 2005).

En Francia, la tradición de luthería se remonta a Nicholas Medart III y a Louis Guersant. Alrededor del año 1790, Didier Nicolas fundó la célebre fábrica de Mirecourt, pero fue sobre todo en el siglo XIX cuando la construcción francesa de instrumentos de cuerda alcanzó su máximo apogeo, a través de la figura de Nicolas Lupot, los hermanos Charles-Francoise y Guillaume Gand, Auguste-Sebastien Bernardel y J. B Vuillaume, violero con mucho talento cuya fama la debía gracias a copiar los instrumentos que ya habían construido otros.

Inglaterra tuvo también sus violeros: Barak Norman y sus sucesores, y Alemania tenía a Jacob Stainer, cuya gloria superó incluso durante cierto tiempo a la de los maestros de Cremona. Johann Sebastian Bach y Leopold Mozart tocaron instrumentos suyos (Boyden, 2002).

2.2.1 Las principales escuelas violinísticas y sus diferentes etapas.

El término “escuela”, como tal, aparece en función de las diferentes corrientes, tendencias de un determinado país y de una determinada época. Estas diferencias van a definir la forma de interpretar, así como la técnica propiamente del violín. Sería mucho más adecuado hablar de ciertas similitudes comunes en algunos tipos de violinistas, con respecto a su época vivida, o a su nacionalidad (Fernández Arbós, 1924).

Por tanto, no existiría una tendencia o una corriente, denominada escuela, si no existiese un profesor o un maestro que siguiera una serie de pautas o de estructuras estéticas, que a su vez son seguidas por los diferentes alumnos o discípulos. Hubo una época donde era posible reconocer a qué tradición o escuela pertenecía un determinado intérprete. Actualmente, tras la globalización y la homogeneización de los métodos pedagógicos clásicos y actuales, es bastante difícil adivinar la procedencia de la escuela de cualquier violinista (Carreras, 1985).

A continuación, vamos a tratar de definir las tendencias, corrientes o escuelas violinísticas más importantes que surgieron en Europa desde el siglo XVII hasta

nuestros días. Trataremos, además, de incluir en ellas a los grandes maestros y violinistas más famosos de toda la historia del violín.

2.2.1.1 La escuela clásica italiana

Italia es considerada como la cuna del violín. Es en este país donde surgen diversos compositores y a su vez violinistas los cuales desarrollan no solo una extensa literatura musical, sino que promueven la evolución técnica del instrumento para conseguir redondear y perfeccionar el instrumento casi tal cual nos ha llegado a nuestras manos en la actualidad (Silvela, 2003).

En el transcurso del siglo XVI aparece un fuerte impulso de la música profana instrumental, esto se desarrolla principalmente en la zona de Brescia, lugar en el que también se desarrolla un incipiente arte en la construcción de violines. En esta época se publican las primeras *canzoni da sonari*; su propio título indica la voluntad de escribir música instrumental. Con este mismo enfoque, Venecia es partícipe del nacimiento del madrigal para voz e instrumento; otro ejemplo son las obras de los hermanos Gabrieli, en las que la parte del violín es realmente independiente (Boyden, 1980: 37).

Durante el siglo XVII el dominio musical procedía fundamentalmente de un concepto más individualista. Esta concepción hizo posible el hecho de descubrir una nueva actitud, cuyo protagonismo se encontraba en la voz. A su vez esto generó también independencia e individualidad de los instrumentos. Los resultados más evidentes fueron el desarrollo de un nuevo género musical denominado ópera, que fomentó nuevas formas en la música instrumental. La expresión de unos pocos instrumentos se había desarrollado con anterioridad, aunque, antes del 1600 la música instrumental fue en gran medida secundaria a la música vocal. La música vocal, en especial la religiosa, fue el principal centro de interés en el renacimiento (Boyden y VV. AA, 1990).

El siglo XVII cambió de forma gradual la subordinación de lo religioso frente a la música secular y el comienzo de la subordinación de la música vocal frente a la música instrumental. A principios del siglo XVII, el violín fue el instrumento con mayor

potencial sin explotar hasta entonces para la expresividad o la expresión individual. Robert Donington asegura que las cualidades que se le han concedido a la familia del violín y su actual liderazgo no son tanto por su belleza de tono sino por su extraordinaria flexibilidad:

“A excepción de la voz, pocos instrumentos tienen exactamente el mismo poder de modificar su calidad y volumen en el curso de una sola nota. El violín puede sostener su tono todavía más sin descanso; puede atacar cada nota con una variedad aún más amplia de estilos. Su gama de notas es mucho mayor y puede saltar sobre todo este rango con una agilidad casi inigualable. Tiene una asombrosa selección de cualidades tonales que tienen como consecuencia un perfecto control de tono, lo que permite a un buen intérprete para estar siempre adecuadamente en sintonía” (Donington, 1998: 46).

En la primera mitad del siglo XVII, el periodo denominado como barroco temprano, el violín fue asociado a la danza y a todo tipo de entretenimiento de fiestas, bodas, y celebraciones. Los instrumentos eran empleados como música de acompañamiento. Poco a poco y tras el auge del violín, muchos compositores le otorgaron un amplio protagonismo (Donington, 1998).

Otro dato que cabe destacar es que a lo largo de este siglo (s. XVII) el violín pasó a formar parte de la orquesta empleada en la ópera. En ella se desarrollan nuevas formas musicales, tales como la sonata, donde el violín no sólo se utilizaba para duplicar las líneas vocales, sino que además se empleaban partes independientes para dar aún mayor expresividad a la música. Éste será el comienzo de la escritura idiomática para el violín. A finales del siglo XVII ya existe un estilo de escritura orientado exclusivamente al violín y a su familia de instrumentos. (Kolneder, 1998).

La parte superior de las composiciones, que antes doblaba la voz, se vuelve predominante, es decir, la llamada melodía se va a denominar con el término de *cantus*, una voz principal que más tarde fue sustituida por un instrumento, siendo el origen de los instrumentos solistas. Durante el siglo XVIII empieza una nueva época, que deja totalmente de lado la música sacra y religiosa en provecho de una nueva estética musical, una música que sirva para el mero disfrute de los oyentes. Este nuevo arte

instrumental va a ser el que consagre al violín como el gran protagonista de las nuevas composiciones (Donington, 1998). Sin embargo, la obra que rompe con todos los moldes anteriores, fue la famosa obertura del Orfeo de Monteverdi representada en Mantua en 1607 y publicada en Venecia en 1609 (Randel, 2003).

Claudio Monteverdi (1567-1643) fue el primer gran compositor que descubrió el poder de atracción de la ópera durante las primeras décadas del siglo XVII. Éste se convirtió en el género principal atrayendo un mayor interés por los compositores y por el público en general. Italia se convirtió en el centro de este nuevo mundo musical, donde estas primitivas óperas inicialmente estaban destinadas a cubrir eventos importantes en las familias aristocráticas. (Selfridge-Field, 1975). Una de las principales obras de este compositor, estrenada en el año 1607, denominada Orfeo, fue clave para el desarrollo del lenguaje violinístico. En esta ópera el compositor utiliza el violín para doblar las partes corales, y también en dos interludios puramente instrumentales: la obertura y el movimiento “Possento Spirito” (Boyden, 2002).

La idea de una obertura ya constituye en sí misma una revolución, puesto que aporta a la escritura instrumental una nueva dignidad, dando Monteverdi diferentes afectos a cada uno de los instrumentos. Esto también se puede observar en su obra compuesta en 1624, el *Combattimento de Tancrede et Clorinde*: por primera vez se concede a los instrumentos una función dramática y sus timbres se van a utilizar en el contexto teatral. Esta revolución llevada a cabo por Monteverdi fue desarrollándose cada vez más habiendo una evolución de técnicas y concediéndole a la música instrumental un amplio protagonismo (Kolneder, 1998).

Monteverdi, además, conocía bastante bien este instrumento, ya que en un principio se ganó la vida tocando el violín y la viola bastarda. Principalmente, la escritura de este compositor se rige por el principio estético-musical establecido durante el renacimiento, por el que la escritura instrumental trata de expresar el significado de las palabras (Kolneder, 1998). De esta manera utiliza el violín para asociarlo a diferentes estados emocionales, como por ejemplo la alegría, combinado con la flauta que va a retratar un estado de ánimo pastoral. Un rasgo característico de este compositor para el violín es que no excedía el rango de la primera posición y rara vez empleaba la cuerda de sol. (Boyden, 2002).

Además, Monteverdi fue un excelente profesor de violín; entre sus alumnos y discípulos destacan: Carlo Farina (1600-1639), Biagio Marini (1587-1663) (quien también estudió composición con él) y Giovanni Baptista Fontana (1571-1630) de la región de Brescia, violinista virtuoso y compositor superdotado, el cual murió en el año 1631 víctima de la peste. Solamente una de las obras de este compositor fue publicada en el año 1641; esta obra consta de 18 composiciones que incluyen seis sonatas. Estos tres virtuosos violinistas estuvieron al servicio de Monteverdi en la Corte de Mantua (Kolneder, 1998).

Otros violinistas de esta época, como por ejemplo Salamone Rossi (1570-1630) y Giovanni Battista Buonamente (1595-1642), fueron asociados también con la corte de Mantua durante los primeros años del siglo XVII. Stowell (1990) considera que estos violinistas fueron encontrando un mayor desarrollo trabajando para las catedrales y para las Cortes, principales en Italia y Alemania.

Uno de los más famosos virtuosos de esta época fue el maestro Biagio Marini (1587-1663), fundador de la literatura de violín solo. Su principal obra fue *Affetti Musicali*, donde encontramos las primeras representaciones conocidas de monodia sólo instrumental. Esta obra fue publicada en el año 1617, y se trataba de una colección de piezas instrumentales que constaban de dos y tres voces. Se trata de una obra de vital importancia en el desarrollo idiomático del violín y de la sonata italiana durante el siglo XVII. Marini, entre 1623 hasta 1626, formó parte del servicio de la corte de los Wittelsbachs, en Nuremberg (Alemania); aquí aprendió el estilo alemán especialmente en lo que respecta a las dobles cuerdas (Stowell, 2008).

De esta época también destacamos a otro virtuoso, Carlo Farina (1600-1639) quien estuvo como concertino de Henrich Schütz en Dresde. Este violinista es recordado principalmente como un innovador en el ámbito de la técnica del violín por su obra principal *Capriccio Stravaganti*, de gran influencia sobre los alemanes de finales del siglo XVII (Boyden, 2002).

Tanto Marini como Farina, establecieron un puente entre Italia y Alemania; gracias a ellos se pudo crear un estilo único basado fundamentalmente en el desarrollo idiomático y musical del violín en Italia. Sin duda esta relación no fue únicamente unilateral, sino

que además estos autores pudieron aprender del estilo alemán y desarrollarlo hasta límites inigualables. Uno de los principales hallazgos que pudieron extraer de la cultura musical alemana fue el dominio de la música polifónica para violín (Halle, 1949).

Es bastante notable que en esta época no se utilizara la última cuerda (la cuerda de sol) ya que probablemente las condiciones mecánicas en cuanto al material no eran del todo aceptables y como consecuencia probablemente se producía un sonido pobre (Boyden, 2002).

Antes de que Roma se convirtiera en el centro de la música italiana para violín, las ciudades más importantes eran las del norte de Italia, especialmente Venecia y Bolonia. De Venecia son destacables Giovanni Legrenzi (1626-1690), que compuso música sacra; Giovanni Battista Vitali (1632-1692) y su hijo Tomaso Antonio Vitali (1663-1745), autor de la famosa Chacona, ambos músicos boloñeses (Boyden, 2002).

La primera gran escuela reconocida en la Historia de la pedagogía del violín es la que Corelli creó en Roma. A continuación se expone un breve relato de los violinistas más influyentes de esta **escuela romana** (Silvela, 2003).

Arcangelo Corelli, Marqués de Landenburg, nació en Fusignano en 1653 y murió en Roma en 1713. Ejerció una gran influencia en la historia de la música, en forma, estilo y técnica instrumental, especialmente en Italia, pero pronto se propagó fuera de los confines nacionales convirtiéndose en un fenómeno europeo. Corelli impuso normas de disciplina desconocidas en su época preparando el camino para los ulteriores progresos que siguieron sus pautas durante el siglo XVIII: un ejemplo es el de mover el arco todos por igual en un conjunto orquestal.

Alumno de Matteo Simeoni para la composición y de Bassani para el violín, ha dejado numerosas sonatas que aún hoy son muy apreciadas por los concertistas, pero sobre todo supo mantener un equilibrio entre la musicalidad apreciada y valorada por este, con respecto al virtuosismo y la ornamentación exagerada de la época. Su catálogo de obras refleja un estilo más destacado, basado en destacar las aportaciones técnicas y estéticas con respecto al instrumento así como incluir ciertas reminiscencias polifónicas a través de las dobles cuerdas, los acordes, etc. ampliando la perspectiva técnica del instrumento.

El violín como instrumento polifónico nace con Corelli. El número y la calidad de sus alumnos hacen de él el profesor más eminente de su siglo: Valentini, Carbonelli, Geminiani, Somis y Locatelli, entre otros (Silvela, 2003).

Giuseppe Torelli (1658-1709), fue un eminente intérprete del violín y muy prolífico compositor para este instrumento, sin embargo sus composiciones están mal consideradas debido a que no tienen originalidad en sus melodías y modulaciones. Al igual que Corelli, Torelli comienza a destacar uno o dos violines dentro del concertino o coro favorito. Su op. 6 probablemente sea la primera obra que contenga un violín solista, por lo que se puede pensar que éste es el fundador del concierto para violín. (Grout, 1960). Aunque comparte con Stradella y Corelli la paternidad del *concerto grosso* (Bachmann, 1966).

Giovanni Battista Somis (1688-1763), fue el más prestigioso alumno de Corelli, pasó sus enseñanzas a Pugnani quien a su vez se las paso a Viotti. Perteneció a una familia de músicos ilustres que durante varias generaciones habían prestado sus servicios en la capilla ducal de Turín. Estudió primero el violín con su padre y con sólo 8 años en 1696 fue admitido como violinista en la orquesta ducal. En 1703 el duque de Saboya le envió a Roma, donde estudió cuatro años con Corelli y luego pasó a Venecia para estudiar con Vivaldi durante cierto tiempo. En 1707 volvió a Turín obteniendo los cargos de primer violín y director hasta su muerte. Viajó poco, pero su fama se expandió por toda Europa gracias a uno de sus alumnos más destacados, Felice Giardini, quien trabajó en París e Inglaterra, donde vivió más de 30 años. Sin lugar a dudas, su alumno más importante fue Pugnani, maestro de Viotti, y fundador de la escuela romántica.

Su técnica no era tan brillante y exigente como la de Tartini, asemejándose más bien a la humildad y al estilo sencillo de su maestro Corelli. Se hizo famoso por poseer el paso de arco más majestuoso de toda Europa (Silvela, 2003).

Francesco Geminiani (1674-1782) fue otro de los alumnos más relevantes de Corelli. En 1714 dejó Italia para irse a Londres, donde su éxito fue inmediato como virtuoso y violinista, teniendo la suerte de ser apoyado por varios de los más poderosos patrones y mecenas. Su música, teoría y estilo estaban basados en la teoría del "buen gusto", que

consistía en expresar con gran sutileza las intenciones del compositor, así como en la utilización de ornamentaciones dentro de los límites del buen gusto.

Para adquirir el buen gusto este compositor y violinista recomienda al intérprete que esta invitado a inspirar a su público a través de su interpretación, estudiada con anterioridad y tratando de extraer de la composición su extremada belleza. Los principales tratados de Gemianini son *Arte de tocar el violín*, de 1751 (su obra más importante); *El tratado sobre el buen gusto en el arte de la música*, de 1749; *Reglas para tocar con buen gusto*; y *La Guida armonica*, de 1754 (Careri, 1993).

Giuseppe Tartini (1692-1770), fue un excelente virtuoso cuyo estilo se propagó por toda Europa por su gran destreza con el instrumento. Compuso una sonata muy famosa denominada *El trino del diablo* cuya historia se ha hecho legendaria ya que se decía que recibió la aparición del diablo, que le sugirió los efectos instrumentales de esta posterior sonata. El estilo de Tartini fue elogiado especialmente por su flexibilidad, destreza, la magia de su arco y, sobre todo, por la perfecta afinación. Como persona era extremadamente tímido, pero en la intimidad de sus amigos era brillante e ingenioso.

Fundó una escuela superior de violín en Padua en 1728. Sus obras más importantes son: la sonata *El trino del diablo* y *L'Arte dell' arco*, obra didáctica para la técnica del arco y mano izquierda. Pietro Nardini (1722-1793), su más célebre alumno, contribuyó a difundir su fama (Silvela, 2003).

Otra de las grandes escuelas italianas fue la **escuela veneciana** fundada por Antonio Vivaldi (1680-1743). Vivaldi fue uno de los compositores más influyentes de su generación, puso los cimientos del concierto barroco maduro, contribuyendo al desarrollo del estilo musical, la técnica del violín y la práctica de la orquestación italiana.

Vivaldi fue una persona tan poco convencional como músico y como persona, que inevitablemente debía suscitar muchos comentarios adversos en su tiempo. Su avaricia por el dinero no tenía límites y su vanidad era notoria. Sus contemporáneos le admiraban más como intérprete que como compositor. Fue un consumado virtuoso, un

malabarista nato, con una marcada predilección en el violín por posiciones muy altas, pasajes de tipo cadencial y múltiples dobles cuerdas.

Otros violinistas y compositores que cabe destacar de esta escuela serían: Francesco María Veracini (1685-1750), un gran virtuoso del violín, maestro de capilla en Dresde y en Londres. Compuso sonatas y conciertos para violín, siendo el Ave María una de sus obras más conocidas. Gaetano Pugnani (1731-1798), alumno de Somis y Tartini. Quién en 1770 fundó una escuela de violín donde estudiaron los mejores violinistas de la época, entre ellos Viotti (padre del moderno arte del violín). (Kolneder, 1998)

2.2.1.2. La escuela clásica alemana

Durante la primera parte del siglo XVII, el papel desempeñado por los violinistas alemanes no fue tan innovador como el de los italianos. La música para violín fue adquiriendo poco a poco mucha mayor importancia gracias al estilo compositivo de algunos autores, cuyo desarrollo técnico y musical era bastante más elaborado y de muchísima mayor trascendencia (Chaconnes, Pasacaglias, Partitas, etc.) (Hill, 2005)

Los primeros autores del siglo XVII que compusieron música para violín fueron: Hans Leo Hassler (1564-1612) y Michael Praetorius (1571-1621). Estos no empleaban la forma de sonata, para sus composiciones, sino que el violín formaba parte de danzas. Otros compositores, como el caso de Heinrich Schültz compusieron a la manera de los italianos, ya que era el estilo dominante en toda Europa (Haar, 2006).

A finales del siglo XVII se dio un amplio desarrollo de la técnica violinística y esto se debió fundamentalmente a dos compositores: Johann Jakob Walther (1650-1717) en la zona de Dresde, y Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644-1704) en Salzburgo, ambos contemporáneos de Corelli. Estos autores produjeron obras de gran calidad y virtuosismo, ampliando así los horizontes técnicos con mayor rango de intervalos, dobles cuerda, golpes de arco, etc. Todas estas destrezas muy comparables a las del gran maestro Paganini (Kolneder, 1998).

Otras figuras del violín de esta época también de bastante relevancia son Johann Heinrich Schmelzter (1623-1680) en Viena y Johann Paul Westhoff (1644-1704) en

Dresde. Estos autores fueron los predecesores del estilo compositivo de aquella época, y marcaron una estética y una técnica de composición bastante elaborada, que supuso un primer enfoque en el estilo que más tarde adoptaría Bach, en sus Sonatas y partitas para violín solo. Otro violinista destacado fue Georg Muffat (1653-1704) quien estudió con Lully en París durante muchos años, y también en Roma con Corelli. Probablemente por sus influencias fue un importante introductor del estilo francés en Alemania, aunando la estética francesa e italiana junto a su origen alemán (Kolneder, 1998).

En cuanto a la literatura del violín alemana, en esta época nos encontramos con dos compositores fundamentales; por un lado Biber con sus Sonatas del Rosario de 1674, y el libro de Sonatas *Unam Ceylum*, de 1681. Por otro lado Walther con su obra *Scherzi Musicale* de 1676 y *Hortulus Chelicus* de 1688. Estas obras resumen los avances técnicos y compositivos de la escuela alemana en la segunda mitad del siglo XVII. Se trata generalmente de sonatas a sólo, con un acompañamiento de bajo continuo y con un final sin acompañamiento que es la *Pasacaglia*, que generalmente cierra la colección. Estas obras son un claro precedente de la obra para violín sólo de Bach y del gusto alemán por la variación. En cuanto a las características técnicas desarrolladas en ellas, era habitual el empleo del registro agudo del instrumento, hasta la séptima posición, la indicación de puntos o señales encima de las notas para indicar el carácter destacado o corto; la utilización de golpes de arco bastante originales, como por ejemplo: *staccatos*, bariolajes; notas rápidas; dobles, triples y acordes en ocasiones bastantes seguidos (Kolneder, 1998).

Ya bien entrado el siglo XVIII, los avances técnicos y el nuevo estilo creado fundamentalmente en Italia, influenciaron totalmente a los compositores alemanes, que se dejaron deslumbrar por autores como Vivaldi o Locatelli. Una de las principales aportaciones tanto a la historia de la literatura del violín fueron, sin lugar a dudas, las sonatas y partitas para violín sólo, de Johann Sebastian Bach. A pesar de haber tenido obras ya precedentes como las de Biber o Walther, Bach se adaptó al nuevo estilo y al nuevo lenguaje de la época. En esta obra se encuentran: tres obras en forma de Suite de danzas o *Sonata da camera* y otras tres en forma de *Sonata da Chiesa*. Los dos grupos tienen un esquema bastante personal llevando sobre todo el segundo movimiento fugado, o la fuga, a un extremo de complicación contrapuntístico nunca visto hasta entonces en una composición para violín sólo. También en algunos de los movimientos

de sus obras, este compositor llegó a límites poco habituales y bastante complejos tanto técnicamente como estructuralmente, como la famosa Chacona, movimiento encontrado en la segunda partita (Kolneder, 1998).

Como centro importante del desarrollo del violín nos encontramos con la ciudad de Dresde que contó con la presencia de Veracini, fundando una escuela alemana en esta ciudad, cuyos principales representantes fueron Heinnichen, Pisendel (alumno de Vivaldi y de Torelli) y el bohemio Franz Benda, que estuvo en la ciudad una temporada antes de formar parte de la corte de Federico el grande (White, 1992)

Otra importante escuela del violín fue la desarrollada en la ciudad de Manheim. Sus principales representantes fueron: J. W. A Stamitz, y su hijo Carl Stamitz.

En conclusión podemos decir que en Alemania la primera mitad del siglo estuvo marcada por la influencia de violinistas italianos y franceses y el cambio hacia una propia identidad o escuela de interpretación del violín propiamente alemana vino dado por figuras como Benda o Stamitz, que formaron una escuela y un estilo propios. Benda, que llegó a crear un bagaje musical importante enseñando a sus tres hermanos y a su vez a los hijos de sus hermanos, contribuyó a afianzar una escuela con una identidad bastante individual. Dos de sus alumnos más famosos fueron Friedrich Wilhelm Rust y Johan Peter Salomón, quien fue empresario de Haydn. Además se encargó de interpretar las obras para violín sólo de Bach, cuando ya estaban bastante olvidadas (Carrau, 2013).

Otros violinistas alemanes destacados fueron Friedrich Wilhelm Pixis (niño prodigio que estudió con Viotti) y Johann Friedrich Eck (en la línea de influencia de la escuela de Manheim) (Stowell, 2008).

2.2.1.3. La escuela clásica francesa

A principios del siglo XVII los avances musicales y técnicos con respecto al violín en Francia no fueron de gran relevancia. Lo que más destacó en este país fue la música de danza, en general, una música fácil sin muchos virtuosismos, aunque en este periodo no

se tiene constancia de mucha música escrita debido a que con frecuencia se tocaba de oído o se improvisaba. Hasta finales del siglo XVII Francia no empezó a utilizar formas plenamente italianas como la sonata. Los primeros autores fueron Couperin, Jacquet de la Guerre y Jean Fery Rebel (Sadie, 1998).

La creación en el año 1626 de los 24 *violons du Roi* por Luis XIV, hizo que el violín adquiriese mayor relevancia durante esta época (Cyr, 2012: 30). En Francia, no existe constancia de una escuela con discípulos, como pasó en Italia o Alemania. Sin embargo, aparece un compositor muy relevante, Jean Baptiste Lully, con su nuevo estilo, basado en formas de danza. Lully fue una gran influencia para el desarrollo de un lenguaje violinístico francés. Técnicamente era un estilo bastante sencillo: obras en primera posición, sin dobles cuerdas, ni acordes y muy distante de los avances técnicos y virtuosísticos de los alemanes e italianos. Su complejidad estaba basada únicamente en la rítmica de las piezas, como por ejemplo, esquemas con dobles puntillos y esquemas con hemiolias (De la Laurencie, 1922)

Durante mucho tiempo se asoció el violín a la música de danza y hasta prácticamente la última década del siglo XVII no se encuentran apenas ejemplos de sonatas destinadas únicamente a este instrumento. La figura de Jean Baptiste Lully (1632-1687) es decisiva para el avance musical y técnico del violín en Francia durante esta época. Este autor supo crear un estilo musical muy personal y particular, bastante amanerado, que precisaba de una manera o forma de interpretar muy organizada y con un criterio de disciplina muy elevado. La forma de interpretar estaba basada en la improvisación de los ornamentos, desarrollando un elevado número de pequeños adornos escritos, que pasaron a formar parte del “estilo francés” de interpretación (Boyden, 2002).

Cabe destacar, a modo de anécdota, que Lully, ante la decadencia de los 24 *violons du Roi*, persuadió a Luis XIV para crear en 1656 un nuevo grupo llamado *Le petits violons du Roi*, en el año 1715. Bajo el reinado de Luis XV, fue suprimido este grupo. La influencia provocada por Lully llegó a toda Europa; sobre todo a Alemania, Inglaterra y Países Bajos. Uno de sus alumnos más destacados fue Muffat, este ayudó a extender el estilo francés a través de sus propias composiciones musicales y pedagógicas (Kolneder, 1998). La escritura francesa continuó ampliándose en la música de cuerda. Movimientos como la obertura a la francesa (lento -fugado -lento), nos muestran hasta

qué punto la influencia fue bastante notable en toda Europa no sólo como obertura de ópera, sino como obra instrumental o de conjunto (Jacobs, 1990).

El violín se utilizó, además de para la danza, en la música religiosa y sobre todo en las óperas de Lully, repletas de oberturas, danzas intercaladas, interludios, o música descriptiva (Stowell, 2008). A partir del siglo XVIII, se realizaron los primeros modelos de composiciones al estilo de las sonatas italianas. Los primeros autores fueron Françoise Couperin, Elisabeth Jacquet de La Guerre y Jean Fery Rebel, seguidos por autores como Mondonville, Leclair o Guillemain. Estos compositores adoptaron los modelos de avances técnicos de los italianos y los aplicaron a sonatas y conciertos. No fue hasta 1720, gracias a Leclair, cuando se instauró el modelo de los italianos. Algunos de los violinistas franceses más destacados fueron Antonio Piani, Mischel Mascitti, Jean Baptiste Anet, Jean Baptiste Senaillié, Guillemain, Guignon y Mondonville (Anthony y Hajdu, 1989).

Sin lugar a dudas, el principal compositor de la primera parte del siglo XVIII fue Jean Marie Leclair, alumno de Somis y autor de muchas obras para violín, sonatas a sólo, a trio, conciertos, dúos de violines, etc. Sus composiciones requieren un elevado nivel técnico, ya que aparece en ellas multitud de dobles cuerdas y acordes a pesar de seguir los modelos italianos, es bastante notorio el estilo francés, incorporando rasgos autóctonos. Una de las figuras que traspasó el estilo de Leclair fue Pierre Gaviniés (1728-1800), quien se considera el sucesor directo de este compositor. Es autor de una obra pedagógica sus famosos *Vingt-quatre Matinéés* (Monthly musical record, Vol. II, 1872).

2.2.1.4. La escuela clásica inglesa

El caso de Inglaterra es muy similar a lo ocurrido en Francia, en un primer momento, el violín se asocia a la música de danza. Es muy característico de Inglaterra el empleo del violín en la música destinada al teatro y en nuevas formas musicales que combinen la danza con el teatro.

En la corte, el violín formaba parte de los eventos privados y de entretenimiento del rey. En 1621, Thomas Lupo fue nombrado "compositor de violín" por James I para el

entretenimiento de su majestad. Con Charles I, *La Royal Band* cuenta con 14 intérpretes de cuerda, al estilo de los 24 *Violons du Roi* franceses.

Existe bastante música de Cámara inglesa de este periodo, y en cuanto a la música escénica, en esta época el género más famoso era el *Masque*, donde el violín no es empleado de manera continua sistemática como en la ópera italiana, sino que suele incorporar números de danza en grupo solamente cuando la ocasión lo requiere (Boyden, 2002).

Durante la primera parte del siglo XVII, tanto en Inglaterra como en Francia fue poco habitual emplear el violín como solista. Así como en Italia se desarrolló la sonata para violín solista, con el gran impulso técnico y musical que ello supuso, en Inglaterra el violín formaba parte de grupos polifónicos. Tras una época de inestabilidad política, no fue hasta la restauración en 1660, con Charles II, que la música obtuvo influencias del extranjero y el violín captó la atención de los músicos ingleses de la mano de compositores como John Jenkins.

En cuanto a la escuela inglesa podemos decir que se ha nutrido tradicionalmente de violinistas extranjeros. En cuanto a sus personajes más destacados podemos citar a Thomas Baltzar de Lübeck, alemán que llegó a Inglaterra en 1655 y asombró por su extraordinaria técnica y dominio del instrumento. Un ejemplo similar fue la llegada en 1672 del violinista italiano Nicola Matteis con sus célebres interpretaciones de sus propias obras. (Boyden, 2002).

El gran impacto de las nuevas corrientes interpretativas y al alto nivel técnico de los violinistas llegados de Alemania e Italia a Inglaterra, generó una influencia enorme en los músicos ingleses, provocando la edición de música europea en Inglaterra.

El violín se fue introduciendo en primer lugar en las fantasías, tradicionalmente interpretadas con viola de gamba. Se le dedicaron también obras en exclusiva sobre todo en forma de variaciones sobre un bajo ostinato. Un buen ejemplo de esto lo encontramos en dos libros de autor anónimo, titulados *The Division Violin*, editados en 1684. Otras dos obras también importantes fueron *The Dancing Master* de 1651 y *The Apollós Banquet* de 1669, ambas dedicadas a danzas inglesas y francesas, interpretadas con violín y con aires populares (North, 1846).

El nivel técnico con respecto al instrumento de finales del siglo XVII en Inglaterra, estuvo marcado especialmente por la ejecución de notas rápidas, el poco uso de la cuarta cuerda, y siempre la utilización de la primera posición, salvo excepciones (Boyden, 2002).

Uno de los principales compositores de esta época fue William Young cuyas sonatas a dos, tres o cuatro partes con bajo continuo se convirtieron en obras referenciales. Por otro lado también nos encontramos con Henry Purcell, y su conjunto de sonatas, cuya influencia italiana es bastante notoria y sin perder el sello inglés del contrapunto habitual (Hill, 2005).

Una segunda generación de violinistas procedentes de Italia fundamentalmente fueron Francesco Geminiani, Pietro Castrucci, Attilio Ariosti y Francesco Maria Veracini. Sin lugar a dudas, el que más influencia tuvo en este país fue Geminiani, tanto como compositor, como profesor o teórico del violín. Entre sus alumnos más destacados se encuentran, entre otros Mathew Duborg, Charles Avison, William Corbett, etc (Careri, 1993).

2.2.1.5. La escuela romántica francesa y belga

A finales del siglo XVIII la evolución de la escuela francesa de violín hizo que surgiera una verdadera revolución en la manera de tocar e interpretar el violín. Esta revolución provocó que los compositores se centrasen en la composición de multitud de obras destinadas a este instrumento donde mostraban un amplio catálogo de recursos técnicos y expresivo-musicales (Milsom, 2003).

Jean Marie Leclair (Lión, 1697-1794) fue el fundador de la Escuela de violín francesa a la que llevó el estilo italiano de Somis, puesto que fue su maestro y Somis fue alumno directo de Corelli, por lo que puede decirse que Leclair llevó la escuela romana a Francia. Conoció en Holanda a Locatelli y fue llamado el “Corelli francés”, de quien fue un destacado seguidor en el uso de las dobles cuerdas y de la polifonía en el violín. Además de gran maestro, Leclair fue violinista y compositor, que combinó lo mejor del estilo italiano y del estilo francés. (Sadie, 2001)

La escuela romántica de violín francesa surge del talento y de las ideas innovadoras del violinista italiano Giovanni Battista Viotti (1755-1779), alumno del célebre violinista Gaetano Pugnani (1731-1798), perteneciente a la segunda generación de alumnos que procedían de la tradición de Corelli (Bachmann, 1966).

Giovanni Battista Viotti (1755-1779) nació en la localidad piamontesa de Fontanetto y se trasladó a París en 1782. Lo más significativo de su ajetreada vida se concentra en los años que vivió en París, donde fue reconocido como el mejor violinista vivo, aunque posteriormente tuvo que huir a Londres, ya que el público francés le cogió antipatía y no dio más conciertos allí. Desde entonces se dedicó a la enseñanza y a la composición hasta que decidió poner fin a su carrera musical para dedicarse al comercio de los vinos.

Alberto Bachmann (1966) lo calificaría como uno de los más famosos violinistas de la historia y está considerado como el último miembro de la escuela clásica italiana de violín, que hizo posible la conexión entre la nueva escuela francesa y la escuela clásica italiana. Fue el padre y fundador de la denominada escuela moderna del violín, la cual fue representada, evolucionada y desarrollada por sus discípulos Rode, Baillot y Kreutzer. Su aportación musical más influyente, además de la composición de numerosas obras y conciertos para violín, fue la de instaurar unas bases técnicas y estilísticas que serían el punto de partida de la moderna escuela del violín. Su influencia se extendió por toda Europa hasta el año 1820, cuando la aparición de Paganini eclipsó a Viotti, provocando de nuevo una revolución en la manera de tocar el violín (Milsom, 2003).

Sin embargo, fue la figura de Viotti la que condensó la herencia violinística que Italia entregaría a Europa y al mundo, ya que Paganini apenas se dedicó a la enseñanza (Ferriz, 2009).

El estilo violinístico e interpretativo de Viotti tuvo su continuación en sus admiradores y discípulos: Baillot, Rode y Kreutzer. Estos violinistas fueron a su vez profesores y fundadores del Conservatorio de París. Para estos tres profesores tal era la importancia de los conciertos y obras de Viotti, que se convirtieron en repertorio obligado para los estudiantes de violín del Conservatorio de París. (Baines, 1961: 1274)

La gran revolución de Viotti se debió en gran parte a su interés por los avances técnicos del instrumento. Viotti trabajó junto a Françoise Tourte (1747-1835), maestro

constructor de arcos, creando un arco más largo que el anterior existente; a este arco se le conoce con el nombre del “arco de Tourte”. Estaba hecho de madera de Pernambuco, una madera más flexible y ligera. En cuanto a sus características, además de ser más largo, tenía una curvatura cóncava, provocando un mayor peso en los extremos. En el talón incorporó una pieza metálica o tornillo, que servía para dar mayor tensión a las cerdas o crines, además facilitaba que las cerdas estuvieran planas y uniformes en contacto con las cuerdas, produciendo mayor volumen y estabilidad. Estos cambios provocaron un auténtico cambio en la manera de tocar, ya que permitían tocar arcadas más largas, con *legato*, con claridad y con rapidez (Prieto, 1998) En relación a la técnica del arco, Viotti utilizó el llamado “golpe de Viotti”, usando un ataque más fuerte con el arco (Pajares, 2013: 347).

Viotti viajó a París en el año 1782, debutando en el *Concert Spirituel* el 13 de marzo de 1782; era tal su dominio de su Stradivarius, que causo un éxito absoluto. Su estilo estaba basado fundamentalmente en el desarrollo del *cantabile* y de la imitación del instrumento como si fuera la voz humana, basado en el principio expresado por Tartini "*per ben suonare, ben cantare*". A finales del siglo XVIII, Viotti estableció las bases del lenguaje violinístico necesarias para todo el desarrollo posterior (Romanticismo, Postromanticismo, Nacionalismo) del siglo XIX y casi mitad del siglo XX (De la Laurencie, 1922).

Uno de los hechos históricos fundamentales para el desarrollo de la cultura musical, fue el hecho de que tras la revolución francesa se generó un concepto o modelo social basado en el establecimiento de una cultura para todos, como deber del estado y derecho fundamental de la ciudadanía. Gracias a este marco se fundó uno de los referentes de la enseñanza musical y violinística de la historia; nos referimos a la fundación y establecimiento del Conservatorio de París en el año 1795 (Triviño, 2015).

En los principios del siglo XIX la gran mayor parte de los virtuosos del violín, combinaron su enfoque o manera de enseñar el violín a través de tratados que contenían una selección de estudios cortos o *etudes*, término que ya había aparecido anteriormente a fines del siglo XVIII. Los estudios se fueron perfeccionando gracias a autores como Rodolphe Kreutzer (1766-1831), Pierre Rode (1774-1830) o Pierre Baillot (1771-1842), quienes escribieron algunos tratados, destinados tanto a estudiantes avanzados como

principiantes, compendios de estudios cuidadosamente seleccionados y graduados, donde cada uno se concentra en una habilidad técnica o interpretativa específica. Estos tres autores fueron los fundadores del Conservatorio de París (Triviño, 2015).

Entre los alumnos de Baillot hay que destacar a François Antoine Habeneck (1781-1849) y a Charles Dancla (1818-1907). Charles Dancla fue autor de un método progresivo para violín y de numerosas obras didácticas. Habeneck fue maestro de Delphin Alard (1815-1888) y Léonard Hubert (1819-1908); tuvo mucha fama como director de orquesta y divulgó las obras orquestales de Beethoven en el periodo 1806-1815. Fue director de la ópera de 1821 a 1824 y posteriormente profesor de violín en el Conservatorio de París.

Delphin Alard (Bayonne, 1815-1888), fue un famoso violinista sucesor de Pierre Baillot en el Conservatorio de París y maestro de Pablo Sarasate (1844-1908). Alard retomó las enseñanzas de Baillot y escribió también un tratado de violín de gran valor didáctico (Wörner, 1973).

Pierre Rodolphe Kreutzer (1766-1832) fue educado por su padre en los principios de la escuela de Leopold Mozart; más tarde estudió con Anton Stamitz antes de ser alumno de Viotti. Kreutzer alcanzó en París las más altas responsabilidades artísticas: sustituyó a Pierre Rode como primer violín del teatro de la ópera; fue director del mismo teatro en 1817, profesor del Instituto Nacional de Música y entre 1795 y 1826 ocupó en el Conservatorio de París la cátedra de violín junto con Pierre Baillot y Pierre Rode (Charlton, 1980). Su obra didáctica *42 Estudios o Caprichos* es reconocida por todos los maestros y profesores de todas las escuelas del violín como las obras básicas y el pan de cada día de los violinistas de cualquier país que quieran adquirir una buena técnica con el instrumento (Somerville, 1924).

Pierre Rode (1774-1830) fue alumno de Viotti y debutó ejecutando un concierto de su maestro. Fue igualmente profesor en el Conservatorio de París desde 1795 y solista de cámara de Napoleón I y del zar Alejandro de Rusia. (Porta, 2000)

El Conservatorio de París fue la primera institución pública destinada a la enseñanza musical; constituyó en su época uno de los principales referentes puesto que estableció un modelo educativo para toda Europa, hasta prácticamente nuestra época actual. En un primer momento fue llamado *Ecole Royal de Chant et Declamation*, fundada en los

años de la revolución francesa, en 1783. Posteriormente fue denominado *Institut National de Musique* y ya en el año 1795 surge con la entidad de Conservatorio Nacional de Música (Chailley, 1991). Por decreto, una de las principales tareas del Conservatorio de París era la publicación de obras o materiales de enseñanza. En abril de 1801 se formó una comisión de once miembros, los cuales se encargaron de la creación de este novedoso material pedagógico. Entre ellos encontramos a tres profesores de violín Kreutzer, Rode y Baillot, quienes el 14 de febrero del año 1802 publicaron el primer manuscrito de su *Methode de violon*. El texto describe la manera de tocar el violín y su enseñanza durante esta época (Kolneder, 1998).

A partir de la fundación del Conservatorio de París fueron surgiendo en Europa distintos conservatorios: el de Praga (1811), Viena (1817), Milán (1824), Leipzig (1843), Bruselas (1813), la *Royal Academy of Music* (Londres, 1822), San Petersburgo, y Moscú (1866), y el de Berlín (1869) (Latham, 2008; Bennett, 2010).

A mediados del siglo XIX nació en Bruselas el *Real Conservatorio*. Uno de sus fundadores fue el célebre violinista Charles-Auguste d'Beriot (1802-1870), discípulo directo de Viotti. Este conservatorio estaba en estrecha relación con el Conservatorio de París, gracias al intercambio de las ideas pedagógicas de sus profesores. Este intercambio facilitó la estandarización de la técnica de tocar el violín, fusionándose en la famosa escuela franco-belga. El discípulo más conocido de Beriot fue Henry Vieuxtemps, gran virtuoso y compositor de siete conciertos para violín y orquesta y de varias obras para violín, viola y piano (Stowell, 2008).

También debemos referirnos a algunos representantes españoles de la escuela franco-belga, como Pablo Sarasate (1844-1908), alumno de Alard en París. Sarasate fue un gran virtuoso en su época y considerado como un continuador de Paganini. Escribió muchas obras para violín y piano, de gran dificultad técnica, tomando como inspiración la riqueza musical española y transcripciones de grandes óperas para violín y orquesta como Carmen de Bizet, Don Giovanni de Mozart o el Fausto de Gounod. Otro español que estudió en Bélgica fue Jesús de Monasterio (1836-1903), alumno de Beriot y más tarde profesor y director del Conservatorio de Madrid. Otro alumno de Alard fue el concertista Enrique Fernández Arbós (1883-1939) (Plantón, 2000).

2.2.1.6. La escuela romántica italiana

Italia desarrolló en el siglo XIX una amplia devoción por el gusto virtuosístico, gracias a la figura de Paganini. Su figura y su halo de misterio en cuanto a su vida tanto social como privada, provocaron el generar en el público un gran fanatismo, no solo por su forma de tocar con sus acrobacias mecánicas y técnicas, sino por su vida, generándose el *mito de Paganini*. (Griffiths, 2009)

Niccolò Paganini (1782-1840), un genovés, de familia humilde, fue obligado por su padre a tocar el violín día y noche. Sus características físicas (tenía el síndrome de Marfan, enfermedad en la que todas las terminaciones del cuerpo son más largas de lo normal) le permitieron desarrollar una técnica hasta hoy día inigualable. (López, 2012) Sus composiciones muestran un gran dominio y el profundo trabajo realizado durante su vida. Un ejemplo lo encontramos en una de sus obras más importantes, los famosos y conocidísimos *24 capricci* (Stratton, 1907).

En cuanto a su legado musical, este gran virtuoso no fundó ni formó ninguna escuela, ya que no tuvo ningún alumno al que se le reconociera y que igualara su fama, sin embargo, se podría decir que existen dos figuras en el campo de la interpretación y la composición del violín que trataron de basar su técnica y composiciones en la técnica del propio Paganini. Estos fueron: Henrich Wilhelm Ernst (1814-1865), que tras asistir a un concierto en Viena, quedó impresionado componiendo su obra *The Last Rose of Summer* y el compositor Henryk Wieniawski, que incluía en sus *Etudes-Caprices* sus propias variaciones sobre *God Save The King*, en la que casi iguala a las variaciones compuestas por Paganini sobre este tema (Jablonski y Jasinska, 2006).

Podemos decir que la música de Paganini, dependía íntegramente de su propio estilo de interpretación. Durante su vida solo publicó cinco números de Opus, todos los cuales estaban destinados a la interpretación propia, incluyendo sus 24 caprichos Opus 1. El resto de obras quedaron en manuscrito hasta el año 1851, presumiendo de que sólo el podía interpretar sus obras.

Su violín favorito era un Guarneri del Gesù de 1742, al que le puso el nombre de *Il Cannone*, debido a su potente sonido. Su arco era bastante anticuado, una réplica del modelo de Tartini, con la vara paralela a las crines o cerdas (Stowell, 1990)

2.2.1.7. La escuela romántica alemana y su área de influencia

Durante el siglo XIX se desarrolló la escuela alemana del violín, gracias fundamentalmente al desarrollo compositivo y musical de esta época. Fue una época de gran esplendor, donde el violín fue uno de los instrumentos más polifacéticos. Muchos compositores alemanes centraron su atención en este instrumento desplegando toda su creatividad; es la época de mayor apogeo en la composición de importantes conciertos (Beethoven, Brahms, Mendelssohn) que harán que la técnica del violín se desarrolle hasta límites indescriptibles.

Sin embargo, Alemania no tenía a comienzos del siglo XIX ningún centro cultural que se pudiera comparar con el Conservatorio de París. La mayoría de los violinistas alemanes estaban influenciados por Franz Benda en Berlín, o por los violinistas profesionales procedentes de la escuela de Manheim, que se habían trasladado también a ciudades como Munich. Esta proliferación de músicos por toda Alemania generó un gran impulso y desarrollo para la técnica del violín (Kolneder, 1998).

Una de sus principales figuras fue el virtuoso Louis Spohr (1784-1859). Éste fue introducido a la música gracias a un inmigrante francés que enseguida observó sus grandes dotes y cualidades para el violín. Con quince años pasó a formar parte como músico de la Corte de Braunschweig, pronto su patrón, un violinista aficionado, proporcionó fondos para su formación continua mientras acompañaba a Franz Eck en una gira de conciertos en Rusia.

Spohr era ídolo de Rode y un gran defensor de las primeras obras de Wagner. Además, compuso diversas obras, poco conocidas y ya en desuso en nuestra época. Su técnica se distinguió fundamentalmente por su amplia sonoridad, mediante una excelente técnica de la mano izquierda, pero sin lugar a dudas, lo más destacable fue su dominio del *staccato*, que a menudo utilizó en sus obras, mostrando su enorme talento para este golpe de arco. Otra de las cualidades de Spohr, era la enseñanza del violín, llegando a tener unos 187 alumnos, de los cuales 150 eran alemanes, esto indica que generó un gran impacto en la interpretación del violín en Alemania. Uno de sus alumnos más aclamados fue Ferdinand David (Brown, 1984).

Además de ser un gran violinista le gustaba descubrir y mostrar obras de sus antecesores compañeros, rescatando obras de Corelli, Veracini, Biber, Geminiani, y Vitali, entre otros. Es conocido también por ayudar a su gran amigo Mendelssohn en la composición de sus conciertos para violín, tratando de guiarle para que sus composiciones estuvieran en una línea virtuosa conservando un carácter muy violinístico.

Fundó junto con su más celebre alumno, Ferdinand David el Conservatorio de Leipzig en el año 1843. También llevó a cabo la transformación de la orquesta del Gewandhaus cuya dirección le fue encomendada en el año 1835, siendo uno de los conjuntos más importantes de Europa en aquella época (Honolka y Richter, 1983).

Otro violinista que cabe destacar fue Joseph Joachim (1831-1899), nacido cerca de Bratislava. Se convirtió en un excelente representante de la Escuela alemana de violín, ya que se trasladó a Viena para estudiar bajo los preceptos de Hellmesberger y con Bohm. A la edad de 12 años se graduó en el Conservatorio de Viena, interpretando el concierto en Mi Mayor de Vieuxtemps. Uno de sus tutores musicales fue Mendelssohn, quien mostró un gran interés por el joven violinista, guiándole durante toda su carrera.

Joachim debutó ante el público como un gran virtuoso en mayo de 1844, tocando el concierto para violín y orquesta de L. v. Beethoven, bajo la dirección orquestal de Mendelssohn. Un año más tarde interpretó el concierto en Mi menor de F. Mendelssohn, bajo la batuta de R. Schumann. En Dresde, a la edad de los dieciséis años fue concertino de la orquesta de la Gewandhaus, y profesor del Conservatorio de la misma ciudad. Diversas giras como concertino le llevaron a Weimar, donde contactó con F. Listz, y a Hannover, donde contactó con J. Brahms, forjando con este último una gran amistad. Es sabido que Joachim dio excelentes consejos a J. Brahms durante la composición de su concierto para violín (Moser, 1901).

En 1869, Joachim fue llamado para dirigir la nueva academia de música de la ciudad, un importante hecho en la vida musical de Berlín, ya que pasó a ser el centro musical más importante de toda Alemania y continúa siéndolo para toda Europa en la época actual. Su técnica con el violín era impresionante, avalada por una gran expresividad musical en sus interpretaciones de las sonatas y partitas de Bach y del Concierto de Beethoven. Durante años sus interpretaciones fueron referenciales para los violinistas de la época.

En 1899 Joachim celebró su sexagésimo aniversario como solista en un concierto celebrado en Budapest en el que participaron 76 violinistas, todos alumnos suyos. Sus enseñanzas se caracterizaban por poner menor énfasis en aspectos de carácter más técnico, profundizando mayoritariamente en la parte musical. Como resultado, su nivel de logro con sus alumnos fue muy elevado generando grandes intérpretes de los que destaca fundamentalmente Leopold Auer (Stowell, 2000).

Bohemia era una pequeña región de la corona del imperio de los Habsburgo, tuvo un lugar importante durante el siglo XVIII y XIX en el desarrollo de la técnica del violín. Un factor clave fue que algunas de las familias de los violinistas más destacados, como por ejemplo las de Stamitz y Benda, se mudaron allí. La base fundamental del Conservatorio de Praga, estaba directamente inspirado en el plan de estudios del Conservatorio de París. Una de las figuras del violín que ayudó a establecer a Praga como uno de los centros de formación e interpretación del violín más importante fue Friedrich Wilhelm Pixis, de Mannheim. Entre sus alumnos destacan Johann Wenzel Kalliwoda (1801-1866), y su sucesor en el Conservatorio de Praga, Moritz (1812-1865), quien a su vez formó grandes concertistas como por ejemplo Ferdinand Laub (1832-1875) virtuoso que enseñó en Moscú y a su vez estuvo en Weimar y Berlín. Otro destacado docente que llegó a dirigir el Conservatorio de Praga durante casi 20 años fue Anton Bennewitz (1833-1926), profesor de Otokar Sevcik (1825-1934), sin lugar a dudas uno de los grandes maestros y pedagogos de la historia del violín (Stowell, 2008).

En Hungría, en 1859 Listz publicó un libro titulado: *Des Bohémiens et de leur musique*. Se trata de un libro que habla sobre los gitanos y la música que se producía en aquella época en Hungría, hablando sobre la interpretación de los grandes violinistas gitanos desde el punto de vista de su percepción auditiva. Uno de los gitanos que más impresionó a este compositor fue Janos Bihari (1764-1827). Más tarde, gracias a las investigaciones de Kodaly y de Bartok se pudo establecer y aclarar la diferencia entre la música gitana y la verdadera música popular húngara. No obstante, existían estrechos lazos entre la música popular húngara y la música gitana; estos lazos contribuyeron al desarrollo de la técnica del violín en Hungría. Uno de los mayores problemas que perseguían a estos músicos húngaros, era el hecho de poder adquirir una técnica adecuada al estilo musical, para poderse adaptar a un repertorio clásico y romántico. Muchos de estos violinistas preferían trasladarse a Viena para estudiar con músicos de allí. El fundador de la escuela

húngara de violín fue Eugen Huber (1858-1937), quien más tarde fue conocido con el nombre de Jenő Hubay (Stowell, 2008).

En Polonia, durante bastantes años, la música popular polaca favoreció el desarrollo del violín como instrumento principal. En la autobiografía de Telemann, éste recuerda a estos grupos de música procedentes de la zona de Cracovia destacando que su interpretación tenía una "*belleza bárbara*". Los violines, además, eran afinados una tercera más alta de lo normal. También podían improvisar con bastante facilidad y habilidad junto con otros instrumentos. Gracias a las alianzas políticas se pudo establecer un contacto cercano entre los músicos polacos y los de la corte de Dresde; como resultado, muchos músicos polacos encontraron trabajo en la capilla real de Dresde, donde pronto aparecieron reminiscencias populares de la música polaca en la música culta. Uno de los primeros violinistas polacos más conocidos en Europa occidental fue Adam Jarzeleski (1590-1649), que perteneció a la orquesta del elector Johann Siegmund von Brandenburg. Otros violinistas de la época fueron Johan Hubner (1696, Varsovia), que se formó en Viena y más tarde se trasladó a Rusia, Félix Janiewicz (1762-1848) quien en varias ocasiones apareció como solista en el *Concert Spirituel* en París, y Lipinski, como concertino de la orquesta de Dresde y admirado por su interpretación de la música de Bach. Durante la segunda mitad del siglo XIX los violinistas polacos generalmente se trasladaban a París para su formación, como Henri Wieniawski (1835-1880), alumno de Massart en el Conservatorio de París (Stowell, 2008).

2.2.1.8. La transición a la época moderna

La transición a la época moderna se produce gracias especialmente al fundador y padre de la escuela francesa del violín del siglo XIX, Giovanni Battista Viotti (1753-1824), alumno de Pugnani (1731-1798), quien a su vez fue alumno de Giuseppe Tartini (1692-1770).

Durante el siglo XVIII los violinistas franceses fueron los pioneros en asimilar las tradiciones estéticas de otras regiones, gracias a la cantidad de artistas que viajaron a París, mostrando sus avances artísticos. Este punto hizo que por parte de las clases de la aristocracia francesa se generara un debate acerca de definir una identidad propia y

estética basada en la tradición nacional. Es por este motivo por el que huían y se resistían a las influencias extranjeras. Un claro ejemplo lo encontramos en el compositor Lully. A finales del siglo XVIII París se convertirá en el centro de las migraciones de artistas y virtuosos del violín procedentes de Italia, provocando la integración de nuevas estéticas, apoyadas por los enciclopedistas, los cuales atribuían cierto fundamento revolucionario al hecho de asumir el lirismo italiano, como una muestra de expresión de libertad. Es en este marco en el que aparece la figura de Viotti, presentándose en el *Concert Spirituel*. Esta presentación marcó un antes y un después en la tradición musical francesa, produciendo una ruptura lingüística, y ensalzando a Viotti como el precursor del modernismo musical. Este autor será una figura clave para la evolución de la literatura musical violinística, gracias a la composición de su obra concertante (Schwarz, 1987; Triviño, 2015).

En cuanto a la metodología didáctica, el *Methodes* de los autores Rode, Kreutzer y Baillot, trascendió las barreras pedagógicas recogiendo una unificación de las enseñanzas y de las tradiciones musicales europeas de todo el siglo XVIII.

Otro hecho bastante importante de fusión musical, fue el arco creado por Françoise Tourte, bajo los requerimientos de Viotti. Éste fue impuesto desde el Conservatorio de París y extendido por toda Europa hasta nuestra época actual, como el único modelo a emplear, abandonando los modelos anteriores. Como consecuencia se generó una eliminación de las diferencias generacionales, escolásticas y estéticas, produciéndose el final de las tradiciones nacionales del siglo XVIII en pro de un nuevo enfoque de escuelas interpretativas, que pretendían formar al alumnado para iniciarse en el oficio y en la profesión de músico. (Triviño, 2015).

A continuación exponemos un esquema de cómo Viotti ha influido notablemente en las generaciones de violinistas hasta nuestra época. No se han incluido todos los nombres, sino que se han seleccionando los que hemos considerado como principales a modo de ejemplo (Masin, 2012):

Alumnos de Viotti:

- Baillot (Pierre-Marie-François de Sales) (1771–1842)
- Bériot (Charles-Auguste de) (1802–1870), también alumno de Baillot.

- Cartier (Jean-Baptiste) (1765–1841).
- Duranowski (Auguste) (1770–1834).
- Kreutzer (Rodolphe) (1766–1831).
- Robberechts (André) (1797–1860), también alumno de Baillot.
- Rode (Jacques-Pierre-Joseph) (1774–1830).
- Pixis (Friedrich-Wilhelm) (1785–1842).

Alumno de Pixis (Viotti): Mildner (Mořic) (1812–1865).

Alumno de Mildner (Pixis-Viotti): Bennewitz (Antonín) (1833–1926).

Alumnos de Bennewitz (Mildner- Pixis-Viotti):

- Haliř (Karel) (1859–1909), también alumno de Joachim Karbulka (Joseph) (1866–1920).
- Ševčik (Otakar) (1852–1934).

Alumno de Joachim (Bennewitz-Mildner-Pixis-Viotti): Stolyarsky (Pyotr Solomonovich) (1871–1944), también alumno de Mlynarski.

Alumnos de Ševčik (Bennewitz-Mildner-Pixis-Viotti):

- Huml (Václav) (1880–1953).
- Zimbalist (Efrem) (1889–1985), también alumno de Auer.

Alumno de Huml (Ševčik-Bennewitz-Mildner-Pixis-Viotti): Spiller (Ljerko) (1908–2008), también alumno de Thibaud y Enescu.

Alumno de Spiller (Huml-Ševčik-Bennewitz-Mildner-Pixis-Viotti) + (Thibaud-Marsick-Léonard-Habeneck-Baillot-Viotti) + (Thibaud-Ysaÿe-Vieuxtemps-Bériot-Viotti): Chumachenco (Ana) (b. 1945), también alumna de Végh.

Alumnos de Baillot (Viotti):

- Bériot (Charles-Auguste de) (1802–1870), también alumno de Robberechts y de Viotti.
- Habeneck (François-Antoine) (1781–1849).
- Maurin (Jean-Pierre) (1822–1894), profesor de Lucien Capet (1873–1928).
- Mazas (Jacques-Féréol) (1782–1849).
- Robberechts (André) (1797–1860), también alumno de Viotti.

- Sauzay (Eugène-Charles) (1809–1901), también alumno de Marsick.

Alumno de Bériot (Viotti): Vieuxtemps (Henri) (1820–1881).

Alumnos de Rode (Viotti):

- Böhm (Joseph) (1795–1876).
- Lafont (Charles-Philippe) (1781–1839).

Alumno de Robberechts (Viotti): Bériot (Charles-Auguste de) (1802–1870), también alumno de Baillot y Viotti.

Alumnos de Habeneck (Baillot-Viotti):

- Lalo (Edouard-Victor-Antoine) (1823–1892).
- Léonard (Hubert) (1819–1890).

Alumnos de Léonard (Habeneck-Baillot-Viotti):

- Marsick (Martin-Pierre-Joseph) (1848–1924), también alumno de Joachim y Massart (Lambert) (1811–1892).
- Marteau (Henri) (1874–1934).
- Thomson (César) (1857–1931).

Alumnos de Marsick (Léonard-Habeneck-Baillot-Viotti):

- Enescu (George) (1881–1955), también alumno de Ysaÿe.
- Flesch (Carl) (1873–1944), también alumno de Grün y Sauzay Sauzay (Eugène-Charles) (1809–1901), también alumno de Baillot.
- Thibaud (Jacques) (1880–1953), también alumno de Ysaÿe.

Alumno de Thomson (Léonard-Habeneck-Baillot-Viotti):

- Back (Oskar) (1879–1963), también alumno de Grün y Ysaÿe.
- Alumno de Back (Thomson-Léonard-Habeneck-Baillot-Viotti) + (Ysaÿe-Vieuxtemps-Bériot-Viotti) + (Grün-Böhm-Rode-Viotti).
- Krebbers (Herman) (b. 1923).

Alumnos de Enescu (Marsick-Léonard-Habeneck-Baillot-Viotti):

- Grumiaux (Arthur) (1921–1986), también alumno de Dubois.
- Menuhin (Yehudi) (1916–1999), también alumno de Persinger.
- Spiller (Ljerko) (1908–2008), también alumno de Huml y Thibaud.

Alumnos de Persinger (Ysaÿe-Vieuxtemps-Bériot-Viotti) + (Thibaud-Marsick-Joachim-Böhm-Rode-Viotti) + (Thibaud-Marsick-Léonard-Habeneck-Baillet-Viotti):

- Menuhin (Yehudi) (1916–1999), también alumno de Enescu.
- Ricci (Ruggiero) (b. 1918).
- Stern (Isaac) (1920–2001).

Alumnos de Thibaud (Ysaÿe-Vieuxtemps-Bériot-Viotti) + (Marsick-Léonard-Habeneck –Baillet- Viotti):

- Persinger (Louis) (1887–1966), también alumno de Ysaÿe.
- Spiller (Ljerko) (1908–2008), también alumno de Huml y Enescu.
- Szeryng (Henryk) (1918–1988), también alumno de Flesch.

Alumnos de Flesch (Marsick-Léonard-Habeneck-Baillet-Viotti) + (Sauzay-Marsick-Léonard-Habeneck-Baillet-Viotti) + (Sauzay-Baillet-Viotti) + (Grün-Böhm-Rode-Viotti):

- Haendel (Ida) (b. 1928).
- Hassid (Josef) (1923–1950).
- Moodie (Alma) (1898–1943).
- Neaman (Yfrah) (1923–2003), también alumno de Rostal Neveu (Ginette) (1919–1949).
- Rostal (Max) (1905–1991), también alumno de Rosé Szeryng (Henryk) (1918–1988), también alumno de Thibaud.

Alumnos de Rostal (Flesch-Marsick-Léonard-Habeneck-Baillet-Viotti):

- Brainin (Norbert) (1923–2005).
- Brandis (Thomas) (b. 1935).
- Neaman (Yfrah) (1923–2003), también alumno de Flesch Nissel (Siegmond) (1922–2008).
- Ozim (Igor) (b. 1931).
- Peinemann (Edith) (b. 1937).

Alumnos de Vieuxtemps (Bériot-Viotti):

- Hubay (Jenö) (1858–1937), también alumno de Joachim.

- Ysaÿe (Eugène) (1858–1931), también alumno de Wieniawski (Henryk) (1835–1880) y Massart (Lambert).

Alumnos de Ysaÿe (Vieuxtemps-Bériot-Viotti):

- Back (Oskar) (1879–1963), también alumno de Grün y Thomson.
- Crickboom (Mathieu) (1871–1947).
- Dubois (Alfred) (1898–1949).
- Enescu (George) (1881–1955), también alumno de Marsick.
- Gingold (Josef) (1909–1995).
- Milstein (Nathan Mironovich) (1903–1992), también alumno de Goldstein y Stolyarsky.
- Persinger (Louis) (1887–1966), también alumno de Thibaud.
- Thibaud (Jacques) (1880–1953), también alumno de Marsick.

Alumnos de Böhm (Rode-Viotti):

- Dont (Jakob) (1815–1888).
- Ernst (Heinrich Wilhelm) (1814–1876).
- Grün (Jakob) (1837–1916).
- Hellmesberger (Georg) (1800–1873).
- Joachim (Joseph) (1831–1907).

Alumno de Dont (Böhm-Rode-Viotti): Auer (Leopold) (1845–1930), también alumno de Joachim.

Alumnos de Auer (Dont-Böhm-Rode-Viotti) + (Joachim-Böhm-Rode-Viotti):

- Elman (Misha Saulovich) (1891–1967).
- Heifetz (Jascha Rubimovich) (1901–1987), también alumno de Stolyarsky.
- Milstein (Nathan Mironovich) (1903–1992), también alumno de Goldstein, Stolyarsky y Ysaÿe.
- Mlynarski (Emil) (1870–1935).
- Sibor (Boris Ossipovich) (1880–1961).
- Zimbalist (Efrem) (1889–1985), también alumno de Ševčík.

Alumno de Mlynarski (Auer-Dont-Böhm-Rode-Viotti) + (Auer-Joachim-Böhm-Rode-Viotti): Stolyarsky (Pyotr Solomonovich) (1871–1944), también alumno de Joachim Karbulka.

Alumno de Sibor (Auer-Dont-Böhm-Rode-Viotti) + (Auer-Joachim-Böhm-Rode-Viotti): Mostras (Konstantin Georgiyevich) (1886–1965).

Alumno de Mostras (Sibor-Auer-Dont-Böhm-Rode-Viotti) + (Sibo- Auer-Joachim-Böhm-Rode- Viotti): Galamian (Ivan Alexandrovich) (1903–1981), también alumno de Capet.

Alumnos de Grün (Böhm-Rode-Viotti):

- Back (Oskar) (1879–1963), también alumno de Thomson y Ysaÿe.
- Flesch (Carl) (1873–1944), alumno de Marsick y Sauzay.

Alumnos de Hellmesberger (Böhm-Rode-Viotti):

- Hellmesberger (Joseph) (1828–1893).
- Rosé (Arnold) (1863–1946).

Alumnos de Joachim (Böhm-Rode-Viotti):

- Auer (Leopold) (1845–1930), también alumno de Dont Burmester (Willy) (1869–1933).
- Courvoisier (Carl) (1846–1908).
- Eldering (Bram) (1865–1943), también alumno de Hubay.
- Haliř (Karel) (1859–1909), también alumno de Bennewitz.
- Hubay (Jenö) (1858–1937), también alumno de Vieuxtemps.
- Huberman (Bronislaw) (1882–1947).
- Klingler (Karl) (1879–1971).
- Marsick (Martin-Pierre-Joseph) (1848–1924), también alumno de Léonard y Massart.
- Moser (Andreas) (1859–1925).
- Powell (Maud) (1868–1920).
- Vécsey (Ferenc) (1893–1935), también alumno de Hubay.

Alumnos de Hubay (Joachim-Böhm-Rode-Viotti) + (Vieuxtemps-Bériot-Viotti):

- Bachmann (Alberto) (1875–1963).

- D'Aranyi (Jelly) (1893–1966).
- Eldering (Bram) (1865–1943), también alumno de Joachim Fehér (Ilona) (1901–1988).
- Fenyves (Lóránd) (1918–2004).
- Gertler (André) (1907–1998).
- Geyer (Stefi) (1888–1956).
- Ormandy (Eugene) (1899–1985).
- Pártos (Ödön) (1907–1977).
- Rubinstein (Erna) (1903–1966).
- Székely (Zoltán) (1903–2001).
- Szigeti (József) (1892–1973).
- Telmányi (Emil) (1892–1988).
- Vécsey (Ferenc) (1893–1935), también alumno de Joachim Végh (Sándor) (1912–1997).

Alumnos de Gertler (Hubay-Joachim-Böhm-Rode-Viotti):

- Masin (Ronald) (n. 1937-).
- Kelemen (Maria) (n. 1938-).

Alumna de Végh (Hubay-Joachim-Böhm-Rode-Viotti): Chastain (Nora) (n. 1961-), también alumna de Chumachenco Chumachenco (Ana) (1945), y también estudiante de Spiller y Szigeti Höbarth (Erich) (1956).

Alumnos de Fehér (Hubay-Joachim-Böhm-Rode-Viotti):

- Ashkenasi (Shmuel) (b. 1941), también alumno de Zimbalist.
- Perlman (Itzhak) (b. 1945).
- Zuckerman (Pinchas) (b. 1948)

Alumno de Zimbalist (Auer-Dont-Böhm-Rode-Viotti) + (Auer-Joachim-Böhm-Rode-Viotti) + (Ševčík-Bennewitz-Mildner-Pixis-Viotti): Ashkenasi (Shmuel) (1941-), también alumno de Fehér.

Alumnos de Stolyarsky (Karbulka-Bennewitz-Mildner-Pixis-Viotti) + (Mlynarski-Auer-Dont-Böhm-Rode-Viotti) + (Mlynarski-Auer-Joachim-Böhm-Rode-Viotti):

- Gilels (Elizabeth Grigorievna) (1919–2008), también alumna de Yampolsky (Abram Ilich) (1890–1956).
- Goldstein (Boris Emanuilovich) (1922–1987), también alumno de Yampolsky (Abram Ilich).
- Grach (Eduard Davidovich) (1930-).
- Heifetz (Jascha Rubimovich) (1901–1987), también alumno de Auer.
- Milstein (Nathan Mironovich) (1903–1992), también alumno de Auer, Goldstein y Ysaÿe.
- Oistrakh (David Fyodorovich) (1908–1974).

Alumnos de Oistrakh (David Fyodorovich) (Stolyarsky-Karbulka-Bennewitz Mildner-Pixis-Viotti) + (Stolyarsky-Mlynarski-Auer-Dont-Böhm-Rode-Viotti):

- Bron (Zakhar Nuchimovich) (1947-), también alumno de Oistrakh (Igor Davidovich) y Goldstein (Boris Emanuilovich) (1922–1987).
- Kagan (Oleg Moiseyevich) (1946–1990).
- Klimov (Valery Alexandrovich) (1931-).
- Kremer (Gidon Markusovich) (1947-).
- Kuschnir (Boris Jakovlevich) (1948-), también alumno de Belenky (Boris Vladimirovich) (1911–1987).
- Mordkovich (Lydia Mendelevna) (1944-).
- Oistrakh (Igor Davidovich) (1931-).
- Pikaizen (Victor Alexandrovich) (1933-).

2.2.1.9. La escuela moderna: alemana, rusa y americana

A mediados del siglo XIX, la pedagogía del violín se había desarrollado de forma notable. Uno de los factores más importantes en la elección de un buen maestro de violín era el hecho de que conocieran fundamentalmente la manera de tocar de las épocas anteriores, así como su filosofía. Es en este entorno, donde la escuela alemana comenzó a establecerse como uno de los núcleos educativos más importantes de aquella época, gracias a la figura del gran virtuoso y pedagogo Joseph Joachim (Abell, 1955).

Reconocido como uno de los más grandes violinistas, Joachim, además, se estableció como uno de los maestros más importantes, consolidándose una fama a nivel internacional, ya que en aquella época se le consideraba como el mejor maestro para garantizarse una carrera de solista y de éxito con el instrumento. La fama que se generó hacia la figura de Joachim estaba basada fundamentalmente en su interpretación de los conciertos de Rode, los cuartetos de cuerda de Beethoven y las sonatas y partitas de J. S. Bach. Además, su íntima amistad con el compositor alemán Johannes Brahms hizo que se avanzara en la literatura romántica para violín y en la aclamada causa romántica “la música por el amor a la música”. Sin lugar a dudas, la labor que hizo Joachim como profesor, interprete y editor ha influido notablemente en la manera en como se aprende y se enseña el violín en la actualidad.

Uno de sus más notables discípulos fue Leopold Auer (1845-1930), el fundador de la escuela rusa de violín con sede en el Conservatorio de San Petersburgo. Fue uno de los maestros más influyentes y entre sus alumnos más notables destacan Mischa Elman (1892-1967), Efrem Zimbalist (1889-1985) y el legendario violinista Jascha Heifetz (1901-1987). Los últimos años de su vida los pasó en Estados Unidos, donde publicó una de las obras más conocidas en el panorama de la pedagogía del violín: *Violin playing as I teach it*. Este libro marcó el inicio de una vuelta a la escritura académica sobre la técnica del violín, y en la actualidad sigue considerándose una exposición del pensamiento pedagógico del siglo XX. (Silvela, 2003)

Una nueva dimensión se abría en el mundo de la interpretación del violín, gracias fundamentalmente a la integración de diferentes tradiciones y culturas de otros países, así como la migración de la escuela centroeuropea a Rusia y América. El público reclamaba una nueva generación de concertistas cuya principal figura fue Leopold Auer. Tanto su fama como su importancia y trascendencia en la historia y en la evolución de la técnica del violín se centraron casi exclusivamente en su faceta como profesor. Este hecho marcó un hito en la nueva concepción de la pedagogía del violín, ya que el maestro en otras épocas anteriores era, además, un célebre concertista y virtuoso, donde la relación entre el maestro y el discípulo se convertía en algunos casos en un intercambio de opiniones en donde la imitación era el principal principio del aprendizaje con el instrumento. A partir de la figura de Leopold Auer la docencia del violín se dignificó en exclusividad, sin tener que demostrar a los alumnos algo más allá que sus

propias enseñanzas, puesto que lo fundamental estaba en obtener resultados con los alumnos. Entre sus alumnos de primerísimo nivel destacaron cuatro: Heifetz, Elmann, Milstein y Zimbalist, considerados como los más destacados e importantes concertistas y virtuosos del violín de la primera mitad del siglo XX (Gallardo, 2007).

Otro centro de principal interés para los violinistas rusos era La Academia de Berlín, según el violinista Carl Flesch. En sus memorias (1979) plasma como los violinistas rusos tenían una excepcional técnica por encima de los violinistas alemanes. Una de las características principales de la técnica de los violinistas rusos era su gran dominio de la mano derecha, o de la mano del arco. La escuela fundada y comenzada por Auer en Rusia, fue continuada por el famoso violinista David Oistrakh, fusión perfecta e insuperable de todas las tendencias europeas. (Flesch, 1979)

En cuanto a los Estados Unidos, cabe destacar que a principios del siglo XIX un gran número de virtuosos procedentes de Europa se trasladó a América. Por aquel entonces no existía una tradición en el desarrollo de una escuela o forma de tocar el violín americana. Sin embargo, gracias a la fundación de la Sociedad Filarmónica de Nueva York en 1842 y de la Sociedad Sinfónica de Nueva York en 1878, el desarrollo del violín en América creció en muy poco tiempo, gracias fundamentalmente a la influencia de otros intérpretes que querían formar parte de estas dos principales orquestas que procedían de Europa. Además, grandes pedagogos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX se trasladaron a los Estados Unidos para mostrar su manera de enseñar a las nuevas generaciones de violinistas. Con esto, Estados Unidos se convirtió en uno de los centros más importantes del mundo donde acudían violinistas extranjeros de la talla de Auer, Heifetz, Kreisler, Menuhin y Milstein, algunos de los más destacados.

Los acontecimientos de la Alemania nazi en el año 1933, fueron la causa principal del éxodo y de la huida de los virtuosos del violín y de los maestros más sobresalientes a los Estados Unidos. La tragedia desarrollada durante la Segunda Guerra Mundial hizo que no sólo grandes violinistas emigraran, sino que además grandes compositores, directores de orquesta, cantantes e instrumentistas huyeran de la realidad europea. La mayor parte de estos grandes músicos adquirieron la ciudadanía estadounidense (Kolneder, 1998).

Durante el siglo XX el término “escuela” perdió totalmente el significado de épocas anteriores, ya que lo importante va a ser fundamentalmente observar el desarrollo y la evolución de la técnica durante toda la carrera de estos grandes virtuosos del violín, sin importar el lugar, origen o procedencia de estos excelentes músicos (Flamer y Tordjman, 1991).

A lo largo del siglo XX el número de profesores distinguidos fue en aumento siguiendo además, la línea de especialización docente que había establecido en su momento Auer. Uno de los más destacados fue el húngaro de formación vienesa Carl Flesch. Se trasladó a París donde entró en contacto con la escuela franco-belga. Este autor es un investigador sobre todo en la faceta histórica de la enseñanza del violín, tratando de elaborar nuevas soluciones para la eficacia de la enseñanza. Su principal obra fue *The Art of Violin Playing*, publicada en Berlín en 1928. Consta de dos volúmenes en donde el autor realiza un compendio de todo el conocimiento violínístico, fruto de sus largos años de experiencia como profesor y como intérprete (Kolneder, 1998). Flesch trata, desde los aspectos más leves del mundo del violín, hasta los ejemplos del repertorio más elaborado; se trata de una de las grandes obras referentes de la pedagogía del violín del siglo XX. Tal vez el autor quiso conseguir una obra que englobara un conocimiento integral sobre la manera o forma de tocar el violín. Además de esta obra pedagógica, el legado de Flesch se complementa gracias a un sistema de escalas. Esta obra didáctica está presente actualmente en toda la totalidad de los conservatorios europeos. Uno de sus discípulos, Max Rostal, ha sido el encargado de divulgar tanto en Londres, lugar de su docencia, como por toda Europa la obra de su maestro hasta la actualidad siendo, además, el revisor y editor de todas sus obras (Nardolillo, 2014).

La acogida americana a músicos rusos, centroeuropeos y judíos que escapaban tanto del fascismo como de la represión estalinista generó una particular manera de interpretación que dió su fruto en nombres como Menuhin, Persinger o Stern. Toda una nueva dimensión de solistas carismáticos y muy expresivos que dominarán el reciente inaugurado mundo discográfico. Eran por tanto una presencia mayoritariamente de la tradición violinístico-judía, siendo concertistas de primer nivel los cuales aportaban en sus avances técnicos una dosis de emotividad y de pasión contenida propia de un pueblo que vivía una situación muy complicada (Kolneder, 1998).

Otro de los grandes maestros de mayor influencia en el último cuarto del siglo XX, fue Ivan Galamian, quien en la misma línea de Auer y de Flesch, ejerció la ciencia de la enseñanza, aportando a ella toda la creatividad de un artista con la reflexión y la dedicación metódica de un científico. Además de sus revisiones de partituras esenciales, su obra se centra en un tratado técnico de escalas y de arpeggios y en su obra teórica por excelencia *Principles of Violin Playing and Teaching*, de 1962. Se trata de un reflejo de *El Arte del Violín* de Carl Flesch, pero en un formato condensado, práctico, resolutivo y sencillo. En este tratado basa toda la actividad interpretativa en el concepto de “correlación”, novedoso y original, siendo un nuevo enfoque a las teorías contemporáneas de psicomotricidad. De sus enseñanzas han salido los nombres más relevantes de los escenarios de finales del siglo XX y de nuestra actualidad; a modo de ejemplo destacamos: Perlman y Zukerman. Fue el jefe del departamento de violín de la Juilliard School of Music (Silvela, 2003).

Otro nombre importante y maestro de la Universidad de Indiana es Josef Gingold (1909-1995) quien también ha influido notablemente en la generación de virtuosos del panorama actual, un ejemplo de ello es uno de sus más famosos discípulos Joshua Bell (New York magazine, 1990).

Todos los maestros y violinistas nombrados han tenido un impacto histórico significativo en la forma en la que actualmente se enseña a tocar el violín. Gracias al bagaje pedagógico de estos grandes maestros los profesores y estudiantes actuales pueden comprender y reconocer la importancia de los conceptos aprendidos por los grandes profesores y virtuosos del pasado, y así poder continuar trazando una línea de investigación y de desarrollo técnico con el instrumento.

En conclusión, durante todo el siglo XX el concepto de escuela se ha ido desvaneciendo, ya que lo que es en sí perdurable es sin duda la manera que los grandes violinistas tocan y llegan a emocionar, gracias a su sonido, su espectacular dominio del instrumento o su expresividad, cualidades muchas veces innatas en cada uno de los grandes violinistas y virtuosos de la historia del violín. No obstante, se pueden denotar en la manera o forma de interpretar ciertas similitudes y características comunes en su ejecución, que han llevado a clasificarlos por escuelas o formas de tocar. Sin embargo, muchos de ellos aunque de procedencia de un estilo y de una escuela, según su país o

región, observamos que su forma de tocar no se corresponde con el país de origen del violinista. Un ejemplo de ello lo podemos encontrar en la figura del gran virtuoso David Oistrakh, ruso de nacimiento, a quien se ha considerado el sucesor de la escuela rusa fundada por el pedagogo Leopold Auer. Sin embargo, al observar su técnica podemos denotar como este gran violinista utiliza la manera franco-belga de sujeción del arco, en donde el arco se apoya en la segunda falange a diferencia de la escuela rusa, en la cual el arco se apoya sobre la tercera falange. (Jusefovich, 1979)

2.2.1.10. Los grandes violinistas y virtuosos del siglo XX

A continuación nombraremos algunos de los más grandes virtuosos del violín, cuya forma de tocar ha pasado a la historia de la interpretación del violín gracias a sus cualidades tanto a nivel técnico, como a nivel musical y que son considerados por la crítica musical como los mayores representantes del violín. Sólo se han incluido aquellos que hemos creído de mayor relevancia (Schwarz, 1983):

Eugène Ysaÿe (1858-1931), violinista, director y compositor nacido en Lieja. Sus maestros fueron el polaco Henryk Wieniawski y el belga Henri Vieuxtemps. Fue director de la orquesta de Berlín, con la que realizó numerosas giras. En 1886 el compositor Cesar Frank compuso para él su famosa sonata para violín. Entre 1886 y 1898 trabajó como profesor del Conservatorio de Bruselas donde fundó el famoso cuarteto que lleva su nombre. En 1894 creó la Sociedad de conciertos Ysaÿe en Bruselas. Entre 1918 y 1922 fue director de la sinfónica de Cincinnati. Entre sus composiciones se encuentran sonatas, conciertos y obras para violín. En 1937 el monarca belga inauguró el concurso internacional Ysaÿe, certamen que se realiza en Bruselas cada cinco años. Una de sus obras más conocidas son las seis sonatas para violín solo op. 27, editadas en el año 1924, y cada una de ellas está dedicada a un gran violinista del siglo XX: la primera dedicada a Szigeti y respectivamente a Thibaud, Enescu, Kreisler, Crickboom y Quiroga. Se trata de una recopilación de la técnica del violín del siglo XX, al igual que los conciertos y caprichos de Paganini (Bachman, 1966).

Fritz Kreisler (1875-1962), violinista y compositor austriaco. Nació en Viena, recibió a los cuatro años las primeras clases de violín de su padre, aficionado al instrumento.

Estudió en los conservatorios de su ciudad natal y de París. A los 14 años realizó una gira por los Estados Unidos. A su regreso a Viena inició sus estudios de medicina y arte y se enroló durante un breve período como oficial de la armada austriaca. Reanudó su carrera musical en 1899 y su asombrosa técnica le convirtió en uno de los mejores violinistas de su tiempo. Su interpretación del concierto para violín en si menor, Opus 61 de Eduard Elgar, obra que encargó y estrenó en 1910 en el Queen's Hall con el propio compositor como director de la orquesta, fue memorable. Compuso numerosas piezas para violín como por ejemplo: *La precieuse*, prelude y allegro y las variaciones sobre un tema de Corelli que, en un intento de confundir a la crítica, atribuyó a compositores de los siglos XVII y XVIII. Del resto de su producción destacan las obras para violín: *Caprice viennois*, *Liebesfreud*, *Liebeslied* y *Tambourin chinois*, un cuarteto de cuerda y varias operetas entre ellas, *flor de Manzano* representada en Nueva York en 1919 y *El nudo matrimonial* de 1923. Durante la Primera Guerra Mundial interrumpió de nuevo su carrera como concertista y se alistó en la armada austriaca. En 1938 adquirió la nacionalidad francesa y en 1943 la estadounidense, donde a partir de 1940 fijó su residencia.

Joseph Szigeti (1892-1973), violinista húngaro nacido en Budapest. Estudió en la academia de música de su ciudad natal haciendo su debut con sólo 13 años. En 1913 se estableció en Suiza, donde fue durante ocho años profesor del Conservatorio de Ginebra. Al comenzar la Segunda Guerra Mundial viajó a Estados Unidos, nacionalizándose ciudadano norteamericano en 1951. En 1960 volvió nuevamente a Suiza, compaginando sus conciertos con la tarea de profesor. Szigeti fue un artista intelectual íntegro, evitó que lo clasificaran como un virtuoso, colocándose así mismo totalmente al servicio de la música. Además de su repertorio, dominó la música de varios compositores del siglo XX como Stravinski, Bartok, Ravel, Prokofiev y Honegger. Escribió los libros: *Con las cuerdas adheridas* (1947), *El libro de notas de un violinista* (1965), y *Szigeti on the violin: improvisaciones en los temas de un violinista* (1969).

Jascha Heifetz (1901-1987), violinista estadounidense de origen y formación rusa. Nació en Vilna, Lituania. Se matriculó en la escuela de música de su ciudad natal a los cuatro años y se graduó cuatro años más tarde, debutando como concertista a los siete años. Tras su graduación, estudio en el Conservatorio de San Petersburgo con el

prestigioso profesor Leopold Auer. En 1917 debutó en Estados Unidos y la crítica lo consideró como uno de los mejores violinistas de su tiempo. Adquirió la nacionalidad estadounidense en 1925. Realizó numerosas giras por todo el mundo y recibió la admiración general por su técnica de la calidad lírica de sus interpretaciones. En 1939 encargó un concierto para violín a William Walton. En su última etapa dedicó prácticamente todo su tiempo a la música de Cámara, y a realizar grabaciones de los principales conciertos y obras para violín.

Zino Francescatti (1902-1991), violinista francés nacido en Marsella. Su padre, de origen veronés, fue su maestro, y transmitió a su hijo sus conocimientos en la técnica del instrumento. Enseguida alcanzó notoriedad como violinista. Su carrera europea se vio truncada por la Segunda Guerra Mundial, hecho que le hizo emigrar a América. Tanto en su presentación en Nueva York como en Buenos Aires, Fritz obtuvo grandes éxitos.

Nathan Milstein (1903-1974), violinista estadounidense de origen ruso, famoso por una sonoridad de gran belleza y pureza. Estudió con el famoso violinista húngaro Leopold Auer en el Conservatorio de San Petersburgo. Debutó en 1915 como solista y en 1929 se estableció definitivamente en los Estados Unidos. Destaca por su interpretación enérgica y refinada y su modo intelectualizado de acercarse a las partituras. Realizó largas giras con el pianista Vladimir Horowitz y el violonchelista Gregor Piatigorski, ambos estadounidenses de origen ruso y colaboró en diversas ocasiones con el violinista belga Eugene Ysaye en Bruselas.

David Oistrakh (1908-1974), violinista soviético, famoso por su excelente técnica y su potente sonoridad. Nació en Odessa y estudió en su ciudad natal con Piotr Stolyarski hasta que se graduó en 1926. Al año de su graduación, el compositor Alexander Glazunov le instó a interpretar su concierto para violín. Trabajó desde 1934 como profesor en el Conservatorio de Moscú, y tuvo como discípulos, entre otros, a su hijo, el violinista Igor Oistrakh. Además, estuvo muy comprometido con la nueva música aconsejando al compositor Serguei Prokofiev sobre aspectos de la técnica de interpretación del violín. Estrenó numerosas obras compuestas por músicos soviéticos como Aram Kachaturian y Dmitri Shostakovich. Actuó como solista con las principales orquestas europeas y estadounidenses y en 1958 comenzó una carrera en paralelo como director de orquesta.

Yehudi Menuhin (1916-1999), violinista judío de origen estadounidense, uno de los principales virtuosos de su generación. Nació en Nueva York, y a la edad de siete años hizo su primera aparición en público como solista de la orquesta sinfónica de San Francisco. Más tarde estudió con George Enescu, violinista y compositor rumano que influyó de una manera decisiva en su evolución musical y con el violinista alemán Adolfo Bush. Durante su carrera se relacionó con los más importantes compositores del siglo XX. En 1932, con 16 años, hizo una memorable grabación del concierto para violín de Elgar, dirigido por el propio compositor. En 1944 encargó y estrenó la sonata para violín sólo de Bartok. Realizó frecuentes giras, a menudo acompañado por su hermana, la pianista Hephzibah Menuhin. Más tarde dirigió la Bath Festival Orchestra, que se transformó en la Menuhin Festival Orchestra. En 1963 fundó la Escuela Menuhin de Música en Surrey, Inglaterra. También tocó con el famoso sitarista indio Ravi Shankar, quien compuso *Prabhati* (1966) para él. Él mismo escribió su autobiografía, *El viaje inacabado*, que se publicó en 1977. Se trasladó a Londres en 1959, donde fue nombrado caballero de la orden real en 1965 y en 1985 se convirtió en súbdito británico. En 1993 lo nombraron Lord y fue miembro de la orden del mérito, uno de los mayores honores de Gran Bretaña.

Henrik Szeryng (1918-1988) violinista mexicano de ascendencia polaca. Nació en Zelazowa Wola, cerca de Varsovia y recibió de su madre las primeras clases de violín. Gracias a la mediación de Bronislaw Hubermann fue aceptado como alumno de Carl Flesch en Berlín desde 1928 hasta 1932. Tras la interpretación del concierto en re mayor para violín y orquesta de Beethoven, bajo la dirección de Bruno Walter en Varsovia en el año 1935, concierto que causó gran admiración al público y a la crítica. Continuó sus estudios con Gabriel Bouillon y Nadia Boulanger en París. Durante la Segunda Guerra Mundial fue oficial de enlace intérprete del general polaco Sikorski. Al finalizar la guerra se estableció en México y en 1946 adoptó la nacionalidad mexicana. Su labor en la academia musical de la ciudad de México de 1948 a 1956 le valió el título de embajador de buena voluntad. Durante los años siguientes actuó en los escenarios de todo el mundo como uno de los violinistas virtuosos más significativos de nuestro tiempo, interpretando todos los grandes conciertos para este instrumento. A partir de 1970 se convirtió en asesor especial de México en la Unesco. En 1971 causó gran sensación su interpretación del concierto número tres para violín de Niccolò Paganini, que durante mucho tiempo se consideró desaparecido. Junto al repertorio clásico, este

violinista prestó especial atención a la música contemporánea. Interpretó numerosos estrenos y obras que le habían sido dedicadas personalmente.

Isaac Stern (1920-2001), violinista nacionalizado estadounidense nacido en Kremenetz (Ucrania), llegó a San Francisco a la edad de un año. Es el único gran violinista formado exclusivamente en Estados Unidos. Estudió en el conservatorio de música de San Francisco e hizo su presentación artística con la Sinfónica de San Francisco bajo la dirección del francés Pierre Monteux, a los 11 años. El concierto del Carnegie Hall en Nueva York en 1943 le consagró como uno de los más grandes violinistas. Ha realizado numerosas grabaciones y desde 1948 ha realizado giras por todo el mundo, incluida la antigua Unión Soviética y Extremo Oriente. La gira por la República popular China, que fue un gran éxito, se llevó al cine con el título “De Mao a Mozart- Isaac Stern en China”, por el que obtuvo un Óscar en 1982. En 1960 fundó una asociación que salvó de su demolición el Carnegie Hall.

Leonid Kogan (1924-1982), violinista ruso nacido en Dnepropetrovsk (Ucrania). Era un virtuoso fuera de serie, y fue el máximo exponente de la violinística soviética contemporánea. Se formó en el Conservatorio de Moscú del que sería profesor desde 1952. El gran salto a la fama internacional de este violinista se produce al conseguir el premio de Bruselas en el año 1951. Después, su prestigio se afianza no sólo como concertista, sino también como miembro de un ilustre trío que formó junto con el pianista Emil Gilels y el violonchelista Rostropovitch. Quizás desde los tiempos del denominado período del “millón” (por alusión a su elevado coste), en el que se unieron Einstein, Heifetz y Piatigorski, no se había dado una agrupación de cámara tan sensacional. La belleza sonora de este violinista y la suprema elegancia de su fraseo, así como el cuidado por los más mínimos detalles expresivos y la ductilidad para abordar con éxito todos los estilos, desde Bach, Vivaldi hasta Prokofiev y Shostakovich, hacían de él un artista antológico.

Actualmente la técnica del violín ha evolucionado de una forma tan abismal, así como el nivel de exigencia, que hoy en día para destacar entre un amplio grupo de violinistas profesionales, se necesita no solo tener un dominio absoluto del instrumento, sino una amplia musicalidad que permita comunicar con el público de una manera completa. El desarrollo de los medios de comunicación ha permitido que cualquier violinista pueda

acceder a la interpretación de los grandes maestros del violín de otras épocas, habiendo grabaciones editadas e inéditas en Internet de violinistas ya desde comienzos del siglo XX (Lawson y Stowell, 2005).

A continuación, y a modo de ejemplo, vamos a nombrar algunos de los más celebres violinistas actuales, aquellos que consideramos de mayor importancia en el campo de la interpretación del violín en la actualidad:

- 1941 Salvatore Accardo
- 1941 Uto Ughi
- 1945 Itzhak Perlman
- 1947 Gidon Kremer
- 1948 Kyun Wha Chung
- 1948 Pinchas Zukerman
- 1952 Silvia Marcovici
- 1963 Ann Sophie Mutter
- 1963 Karen Briggs
- 1965 Sholomo Mintz
- 1967 Joshua Bell
- 1970 Anne Akiko Meyers
- 1971 Gil Shaham
- 1971 Vadim Repin
- 1974 Maxime Vengerov
- 1979 Hilary Hahn
- 1978 Janine Jansen
- 1980 Sarah Chang
- 1983 Julia Fisher
- 1985 Leticia Moreno

2.2.2 Los principales métodos y tratados históricos de la pedagogía del violín destinados a la fase inicial

Poco después del 1600 el violín comenzó su desarrollo potencial e idiomático, gracias fundamentalmente a la aparición de nuevas formas musicales (como fue el caso de la sonata) (Boyden, 1980). La técnica del violín se convirtió en un objeto de considerable atención y de continua observación y experimentación. Esto hizo que se emplearan nuevos efectos sonoros con el violín, tales como: golpes de arco, pasajes con escalas más elaboradas, la utilización de diferentes posiciones por encima de la primera posición, etc, provocando que el violín desarrollase en poco tiempo una evolucionada técnica. No obstante, cabe destacar que en esta época el violín, a nivel mecánico no estaba tan evolucionado como en el siglo siguiente (siglo XVIII). Es por este motivo por el que su desarrollo técnico no llegó a ser tan brillante como en la etapa siguiente (Boyden, 1955).

La voz humana era considerada como el modelo a seguir como criterio del buen sonido. El desarrollo estilístico de las obras para violín durante el siglo XVII con respecto a su técnica tendía a polarizarse en dos modelos:

1. Un modelo de estilo simple, educado y rítmico, destinado a la música de danza.
2. Y otro más elaborado a nivel técnico y con una gran libertad rítmica.

Ambos estilos fueron asociados con el estilo francés y con el italiano respectivamente. Otras naciones, tendieron a seguir su ejemplo. Sin embargo, el estilo francés cayó en desuso durante el siglo XVIII, estandarizándose así el modelo italiano en todos los países europeos. A partir del año 1720, Francia adquirió el modelo de interpretación, composición y estilo musical italiano, gracias a la figura de Jean Marie Leclair (1697-1764) el cuál se marchó a Italia convirtiéndose en discípulo de Giovanni Battista Somis (1686-1763). Sus composiciones están basadas plenamente en el estilo italiano (Kolneder, 1998).

Las primeras obras o métodos de enseñanza, en donde aparece la palabra "violín" son los que familiarizan al intérprete con *passagi*, es decir, el trabajo se ejecuta mediante el uso de la ornamentación y la disminución. Ejecución que requiere una velocidad y una habilidad determinada, lo que sugiere que este tipo de modelos, también se utilizaban

para otros instrumentos (Hill, 2005). Un ejemplo de esto es el tratado titulado: *Regole pasatiempo di música: Madrigali e motetti passeggiatti* (reglas de disminución y ornamentación de madrigales y motetes) escrito por Giovanni Bovicelli (Venecia, 1594). El autor, cantante en la catedral de Milán, instruye a los cantantes sobre el hecho de: “llenar el intervalo de quinta” cuestión también aplicable a los ejercicios con arco.

Cabe destacar que estos primeros libros de instrucciones (más tarde llamados métodos de violín o tratados) fueron el origen del cambio que se estaba produciendo en el desarrollo de la técnica del violín. Por otro lado, su aparición fue muy lenta y paulatina durante el siglo XVII (Kolneder, 1998).

2.2.2.1 El siglo XVII

A menudo, en esta época nos encontramos con tratados musicales que tratan de aspectos más generales de la música, presentando ciertas nociones sobre la manera de tocar el violín, el estado de su técnica, así como de su pedagogía. Otra fuente de información donde encontraremos aspectos referentes a la técnica del violín será en los prefacios de las composiciones e incluso en las tablaturas. Un ejemplo de esto lo podemos encontrar en algunos libros de carácter musical más general, como *To the Skill of Musick*, de John Playford, de 1658, o el *Idea boni Cantoris* de Georg Falck, de 1688, obras generales que contienen apartados para la práctica de la técnica del violín.

Fundamentalmente, los primeros tratados de violín aparecerán en Alemania e Inglaterra durante la segunda mitad del siglo XVI. Un ejemplo de ello lo encontramos en la obra de Gasparo Zanetti *Il scolaro per imparare a suonare di violino ed altri stromenti*. Se trata del primer método de violín pero, como era habitual en esta época, la obra no solamente estaba destinada a este instrumento, sino que de manera general estaba destinada a todos los instrumentos de la familia del violín. Esta obra didáctica muestra diversos ejemplos musicales utilizando dos notaciones: la notación normal de la mano izquierda y la tablatura del violín. (Kolneder, 1998)

Esta obra proporciona al estudiante dos posibles vías para solucionar los problemas de articulación en el violín:

1. La extensión del cuarto dedo que es nombrado con un cinco (costumbre popularizada en el s. XIX).
2. La utilización de una tablatura para el violín.

Zanetti añade una serie de instrucciones para el buen funcionamiento del arco, usando la letra T de “*tirare*” (para el arco abajo) y la letra P de “*puntare*” (para el arco arriba) (Porta, 2000).

Por otro lado, aparecen también una serie de métodos para violín que simplemente eran recopilaciones de música destinada a ser bailada. Un ejemplo de esto lo podemos encontrar en la obra de John Playford *The Apollo's Banquet*, de 1669. El autor va a proponer una serie de danzas inglesas y francesas; de aires populares (marchas, gigas, minuetos, zarabandas, etc.) para ser interpretadas con violín.

En el año 1693, a finales del siglo XVII, cabe destacar *The Gentleman's Diversion on The Violín Explained*, publicada en Londres. Sin embargo, solo se sabe de él por las referencias en otras publicaciones, ya que sólo existe una copia en la Biblioteca de Gales. Se trata del primer método para principiantes dedicado exclusivamente al violín. Las primeras páginas hablan sobre la técnica y la manera de tocar el violín, el resto son pequeñas piezas para violín y bajo continuo y para dúo de dos violines. Esta referencia se puede encontrar en el libro de Jeffrey Pulver *Violín Methods Old and New*, así como en las 10 partes de la revista *Stradivari* dedicadas al repertorio de la enseñanza del violín, publicadas en los años 60 por Montague Cleeve (Pulver, 1923).

A partir del año 1695 aparecen otras obras dedicadas específicamente al violín y a su aprendizaje. Estas son:

- *El Compendium Musicae Instrumentalis chelicae*, de Daniel Merck, publicada en Augsburgo. Es un tratado que contiene una serie de elementales pautas de enseñanza principalmente destinadas al violín. Además incluye una pequeña sección destinada a la viola y a la viola de gamba.
1. Dos obras anónimas publicadas en Londres: *Nolens Volens or You Shall Learn to Play on the Violin whether you will*, editada y vendida por T. Cross y otra titulada *The self-instructor on the violin or the art of playing on that instrument*, publicadas por Miller, Walsh y Hare.

Podemos decir que estos tres ejemplos forman parte de los primeros tratados de violín, que se dedican plenamente al desarrollo de la técnica del instrumento. Se caracterizaban por su simplicidad, ya que muestran elementos básicos de la técnica del violín, sin apenas profundizar en la manera de interpretar o de tocar el instrumento, dando meramente una pincelada o acercamiento hacia este.

Merck escribe para violinistas alemanes aficionados a tocar el violín. En su obra habla de aspectos técnicos, sin embargo deja de lado otros conceptos, tales como el *spicatto* o el *arpeggiatto*, muy utilizados por los violinistas aclamados de la época como Walther, Biber o Westhuff. Justifica esto, argumentando que su tratado no está destinado a violinistas profesionales si no a principiantes o aficionados. Su obra está considerada la primera representación de la Escuela alemana de violín (Boyden, 2002).

Similarmente Georg Falck en su *Idea boni cantoris*, también deja de lado aspectos más técnicos del violín como la *escordatura*, justificando que su sección de instrumentos de cuerda está destinada a principiantes.

Otro autor que cabría destacar es Daniel Speer, en su obra *Grundrichtiger kurtz leicht und nöthiger Unterricht der musicalischen Kunst*, publicada en Ulm en 1687 aboga por que los estudiantes investiguen sobre su propia manera o forma de sujetar el arco y el violín, dejando plena libertad con respecto a este tema (Boyden, 2002).

En conclusión, podríamos decir que los tratados del siglo XVII empezaron a trazar una línea de argumentación pedagógica hacia una evolución en la literatura pedagógica del violín, que floreció a partir de mediados del siglo XVIII gracias a la aparición de tratados como el de Geminiani o el de Leopold Mozart siendo el primer tratado teórico y pedagógico que reflejará la forma de tocar, interpretar y enseñar el violín durante todo el siglo XVIII.

A continuación se presenta una lista con las obras pedagógicas más importantes del siglo XVII que incluye solamente aquellas que tienen que ver exclusivamente con la interpretación y el aprendizaje del violín (Koldener, 1998: 289).

1630. Anónimo, *Principia sopra'l violino*.

1645. Gasparo Zanetti, *Il scolaro para imparare a suonare di violino ed altri stromenti*, Milán.
1658. John Playford, *A brief Introduction to the Skill of Musick for song an Viol. Segundo Libro, Directions for the playing on the Viol de Gambo, and also on the Treble Violin*, Londres.
1659. Christopher Simpson, *The Division Violist, or An Introduction to the Playing upon a Ground*, Londres.
1669. John Playford, *Apollo's Banquet for the Treble-Violin...to which Is Added the Tunes of the French Dances also Rules and Directions for Practitioners on the Treble-Violin*, Londres.
- 1676-85. Nicola Matteis, *Ayres of the Violin*, Londres (libros 1 y 2, 1676; libros 3 y 4, 1685).
1678. John Jenkins, *New Lessons for Viols or Violins*, Londres.
1682. Anónimo, *Ductor ad pandorum, or A Tutor for the Treble Violin*, Londres.
- 1684-5. John Playford, *The Division Violin*, Londres.
1687. *Clark's Introduction to the Violin*, Londres.
1687. Johann Wilhelm Furchheim, *Auserlesenes Violin-Exercitium aus verschiedenen Sonaten, Arien, Balletten, Allemanden, Couranten, sarabanden und Gigueen von fünf partien bestehend*, Dresden.
1687. Daniel Speer, *Grund-richtiger kuntz leicht und nothiger Unterricht der musicalischen Kunst*, Ulm.
1688. Georg Falck, *Idea boni cantoris*, Nuremberg.
1693. John Lenton, *The Genteleman's Diversion, or The Violin Explained*, Londres.
1695. Anónimo, *The Self-Instructor on the Violin, or The Art of Playing on That Instrument*, Londres.
1695. Anónimo, *Nolens volens, or You Shall Learn to Play on the violin Whether You Will or No*, Londres.
1695. Daniel Merck, *Compendium Musicae Instrumentalis Chelicae, das ist: Kurtzer Begrif, welcher Gestalen die Instrumental-Music auf der Violin, Pratschen, Viola da Gamba und Bass, grundlich und leicht zu erlernen seye*, Augsburgo.
1698. Georg Muffat, *Florilegium secundum*, Passau.
1699. John Banister, *The Compleat Tutor to the Violin*, Londres.

2.1.2.2. El siglo XVIII

A partir del año 1700 el violín ya había experimentado un amplio desarrollo técnico, gracias a las formas musicales heredadas del siglo anterior, la sonata y la variación respectivamente. Sin embargo, la aparición del concepto de “virtuoso” no apareció hasta la llegada de la nueva forma musical: el concierto, especialmente tras los conciertos compuestos por Vivaldi y Locatelli, obras, que requerían de un mayor esfuerzo técnico por parte del intérprete. Este despliegue técnico era traducido por diversos efectos o golpes de arco, pasajes que requerían una articulación libre, así como, la utilización de posiciones más altas (durante el siglo XVIII se estandarizaron siete posiciones a lo largo del diapasón del violín) (Boyden y VV.AA, 1980).

La mayor parte de los tratados y métodos propuestos constan de una extensa parte introductoria con aspectos básicos, como la colocación del violín y del arco. También muestran aspectos más generales de la música, como por ejemplo: el origen y evolución del instrumento, las figuras musicales y su duración, etc. Algunos de estos manuales sentaron las bases de la pedagogía del violín posterior y de su interpretación, llegado a nuestros días como herencia de la didáctica violinística del pasado.

Según Robin Stowell (2008) se trata de obras seminales de la instrucción del violín que se han mantenido a lo largo de la historia de la pedagogía del violín, siendo bastante influyentes en el desarrollo de su técnica y enseñanza. Con la descripción detallada de estos tratados, se pretende proporcionar una información de cómo se han desarrollado las cuestiones técnicas, filosóficas, históricas y pedagógicas.

Los métodos del siglo XVIII trataban, en su mayor parte los siguientes aspectos técnicos:

1. Cómo sujetar el violín y el arco.
2. Los golpes de arco.
3. Técnica de la mano izquierda y de la mano derecha.
4. Ornamentación, incluyendo el vibrato.
5. Cuestiones de carácter más general, que incluyen: la historia de la música, la expresividad y la estética musical.

Durante el siglo XVIII, los italianos fueron los pioneros en el desarrollo técnico violinístico. Sin embargo, los alemanes y los franceses no se quedaron atrás. Un ejemplo de esto lo encontramos en una de las mayores obras de la literatura violinística, *Las partitas y sonatas para violín solo* de J. S. Bach (Schwarz, 1987).

Los métodos y tratados que surgieron en la primera mitad del siglo XVIII, eran en su mayoría publicaciones inglesas. Muchos de los autores de estas obras pedagógicas prefirieron permanecer en el anonimato, uno de los motivos pudiera ser el hecho de que estas obras contenían una serie de conceptos y conocimientos que podrían estar copiados a partir de las enseñanzas de un determinado maestro en particular. Un ejemplo de esto nos lo encontramos en el año 1701 con el tratado *The compleat Musick-Master* (1704), editado por John Young. Además, en muchos casos se reeditaban ampliando su formato. En 1727, aparece una nueva edición del método citado, con ejemplos musicales nuevos, siendo una versión mucha más amplia que la anterior.

En el año 1711, Monteclair publica una obra pedagógica titulada *Méthode Facile por apprendre a jouer du violon*. Este breve tratado contiene en sus primeras páginas los principios básicos de la técnica del violín siendo una clara representación de la escuela francesa, cuyos avances técnicos están basados en la relajación de la mano izquierda, con el codo debajo del violín y la mano derecha también relajada y con el pulgar apoyado en las cerdas del violín (colocación francesa de la mano derecha, muy distinta a la forma italiana) (Stowell, 1990).

Un año después del método de Monteclair, G. A. Piani presenta en su método una selección de piezas que incluyen cambios de posiciones. Otro tratadista, P. Prelleur (1731), organista y clavecinista, propone en su método una serie de obras para ser interpretadas con el violín. Además, incluye una parte más histórica, relatando la historia de la sinfonía y los términos que en ella aparecen (mediante un diccionario).

Michel Corrette representa en su método *L'ecole d'Orphée* del año 1738 una selección de piezas desde el Renacimiento hasta el siglo XVIII, que representan o ilustran el personaje de Orfeo a través del violín. Corrette fue un gran organista, que compuso métodos para otros instrumentos además del violín. Para la técnica de los cambios de posición recomienda que la barbilla este bien presionada y sujetando el violín para que

la mano izquierda quede libre al realizar los cambios de posición y sobre todo al volver a la primera posición (Boyden, 2002).

Otro gran pedagogo del violín fue Carlo Tesserini. Su método fue una gran contribución a la técnica y a la interpretación del violín, así como a su práctica interpretativa. Se trata de un compendio de ejercicios escritos en todas las tonalidades mayores y menores (esto recuerda el estilo del *Das wohltemperierte Klavier* de J. S. Bach¹). Alienta a los estudiantes a iniciarse en el estudio de la improvisación. El éxito de su método hizo que se tradujera al inglés y al francés. La edición francesa fue dotada de un título bastante actual en cuanto a la manera de promocionar el método. Su traducción sería “Un nuevo enfoque metódico para aprender a tocar el violín en un mes”.

Los 101 caprichos de Franz Benda, fueron compuestos como fruto de su labor docente. Sin embargo el manuscrito no fue publicado en vida del autor y fue pasándose de generación en generación de estudiantes. Aparecen diversos ejemplos de improvisaciones, así como ejemplos más elaborados que recuerdan el estilo de la música para violín solo de Bach (Sonatas y partitas para violín solo) (Kolneder, 1998).

En conclusión, esta primera mitad del siglo XVIII asienta la base del aprendizaje del instrumento en cuanto a aspectos más técnicos y nada resueltos en el siglo anterior.

A mediados del siglo XVIII el violín desarrolló una amplia popularidad, tanto como instrumento que interpretaba música tradicional y popular como instrumento para intérpretes profesionales. Éste hecho llevó a la publicación de un gran número de tratados pedagógicos. Muchos de estos tratados fueron creados y diseñados para aquellos que pretendían iniciarse en el arte de la interpretación violinista, sin embargo, las diferencias entre los tratados son menos importantes que el gran número de ellos que surgieron durante el siglo XVIII. Otro dato importante es que estaban escritos por músicos e intérpretes reconocidos, tanto por su labor pedagógica, como por su faceta profesional.

¹ El temperamento igualitario propone que los 12 semitonos de la escala cromática sean de igual dimensión, por lo que cualquier pieza puede sonar de forma similar si se toca desde cualquier tonalidad, cosa que no ocurría en los temperamentos anteriores, como el sistema pitagórico, el mesotónico, etc.

Durante el siglo XVIII, existe una gran diferencia entre la metodología destinada a violinistas profesionales, frente a la destinada a los violinistas aficionados. El violinista virtuoso era considerado en esta época con un profundo respeto por parte de los violinistas aprendices a los que les hubiera gustado alcanzar semejante nivel de dominio con el instrumento. Los aficionados sin embargo, tenían una técnica muy rudimentaria y escasa. Esto les permitía poder tocar en diferentes grupos orquestales para disfrutar de la música pero no pretendían dedicarse a nivel profesional (Schwarz, 1983).

La formación del virtuoso era y, en la actualidad sigue siendo, responsabilidad de un buen profesor, donde la relación entre el alumno y el profesor esté basada en alcanzar un avanzado grado de consecución técnica y expresiva respecto al instrumento. Es por este motivo por el que surgen muchos tratados, a partir del año 1750 destinados a este tipo de alumnos, que querían dedicarse profesionalmente al instrumento. Eran manuales destinados al profesor para ayudar al alumno a conseguir una adecuada enseñanza con el instrumento (Bachman, 1966).

La mayor parte de los tratados publicados durante la segunda mitad del siglo XVIII lo fueron en Inglaterra, Alemania o Francia. Sin embargo, el máximo desarrollo de la técnica violinística se dio en Italia. Cabe plantearse el hecho de que los italianos consideraban como preferente las enseñanzas directas de los profesores frente a la publicación y edición de su metodología. Con esto, cabe pensar que los italianos daban mayor importancia a la tradición oral mediante la cual se intercambia el conocimiento a través de la experiencia vital de una clase *in situ*, y no consideraban tan importante el hecho en sí de que estuviera transcrita al papel. Es por este motivo por el que uno de los principales tratados, publicado a mediados del siglo XVIII, el tratado de Geminiani, refleja el estado de una avanzada técnica violinística italiana (Kolneder, 1998).

La publicación del Tratado de Francesco Geminiani, *The Art of playing on the violin* en Londres en el año 1751 dio un nuevo enfoque a la transmisión de la enseñanza del instrumento de forma teórica. Fue publicado un año después de la muerte de J. S. Bach cuando aparecieron un gran número de métodos y de tratados para varios instrumentos. Según Walter Kolneder (1998) tal abundancia de fuentes (tratados) tiene como objetivo fundamentalmente preservar y continuar con la tradición anterior para que pudiera llegar a las nuevas generaciones y no se perdiera en el olvido. Este nuevo desarrollo

musical, requería mayores exigencias en los tratados destinados a la enseñanza, donde, además de incluir los avances técnicos, también proporcionaba cuestiones más destinadas a la interpretación y al estilo musical de la época.

El tratado de Geminiani está basado en la estabilidad de la tradición de la enseñanza clásica del violín la cual fue dominada por los italianos durante dos siglos. Además, es fundamental para conocer la educación de la manera de tocar de la generación de violinistas italianos posteriores a Corelli, en cuya más importante representación se encontraban compositores y violinistas como Locatelli, Veracini y el mismo Geminiani.

Otra obra fundamental de esta época es el famoso tratado de Tartini *Traité des agrements*, del año 1754. Se trata de un compendio de la manera de interpretar la ornamentación y los adornos durante esta época. Otra obra también relevante del mismo autor fue *L'arte dell Arco*, que no se puede considerar en sí un método ya que se trata de 50 variaciones sobre un tema de Corelli y cada variación muestra diferentes dificultades para trabajar con el arco. Un texto de Tartini bastante interesante para poder observar la evolución del desarrollo de la técnica del violín durante esta época, fue una carta escrita por este autor (Tartini) y destinada a su alumna Maddalena Lombardini. Su título es: *Lettera alla Signora Maddalena Lombardini*, fue escrita en el año 1760, y publicada diez años después, en el año 1770. En esta carta el autor describe aspectos tan relevantes como el buen uso del arco, la práctica de conciertos transportados a otras posiciones, así como la manera adecuada de realizar los trinos (Stowell, 2000).

El final de la denominada “era del Barroco” estuvo marcada fundamentalmente por la aparición de los más importantes tratados destinados al violín y a su interpretación así como a su pedagogía. El primero de estos tratados fue el de Leopold Mozart *Versuch einer gründlichen Violinschule*, publicado en el año 1756. Se trata de uno de los tratados más leídos, publicados y estudiados de la literatura pedagógica del violín, una obra didáctica que contiene todos los aspectos esenciales sobre la manera de tocar el violín.

El tratado de Leopold Mozart, es un método muy ecléctico y novedoso ya que representa la más pura tradición alemana y una nueva actitud frente a la enseñanza del violín, basada en los aspectos más relevantes de la técnica violinística de la tradición

italiana. En este tratado nos encontramos con partes del tratado de Tartini. La enseñanza de este tratado está destinada a los violinistas alemanes como Pisendel, Johann, Karl Stamitz y Franz Benda, todos ellos fundadores de la escuela alemana. Cabe destacar que la tradición polifónica alemana fundada por J. S. Bach y desarrollada durante el siglo XVII no es tratada dentro de la obra de L. Mozart, pues presta importancia a otros aspectos técnicos que mantienen la tradición y desarrollo de la técnica violinística procedente de Italia, por lo que se deduce que L. Mozart pretendió hacer llegar la tradición italiana a los violinistas alemanes y austriacos de su época.

Otro tratado importante, escrito en español es el tratado de José Herrando, *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín*, publicado en París en el año 1756, justo el mismo año que el tratado de Leopold Mozart. Este tratado está enmarcado dentro de la tradición clásica italiana. En su propio método se describe a sí mismo como primer violín de la capilla real española. Y también añade que ha recibido lecciones de Corelli.

El Tratado de Galeazzi no es un tratado plenamente completo como el de L. Mozart o el de F. Geminiani. Sin embargo, incorpora a la enseñanza del violín un concepto bastante novedoso sobre la técnica: hasta esa fecha todos los tratados y métodos comenzaban el estudio de las escalas, a través de la escala de Do Mayor; Galeazzi fue más allá y plantea que la mejor manera de comenzar el estudio de las escalas con el violín es a través de la escala de Sol Mayor. Esto permitirá evitar el tritono y requerirá solo dos posiciones de los dedos. Por otro lado, la tónica y la dominante se tocan con cuerdas al aire, facilitando el control de la entonación.

El método de Campagnoli trata de ser la última manifestación didáctica de la tradición clásica italiana y de la técnica violinística del siglo XVIII. Otro de los métodos relevantes de violín es el escrito por Jean Baptiste Cartier, *L'art du violon* (1798). Fue alumno de Viotti en París y segundo concertino de la ópera de París desde 1791. Su método muestra 49 composiciones en orden progresivo, a modo de recopilatorio de obras que el autor considera esenciales de la historia del violín.

Uno de los tratados considerados como la última obra pedagógica del Barroco, es el tratado de *L'Abbe le Fils* (Joseph-Barnabé Saint-Sevin, 1761). Este tratado de *L'Abbé le fils* trata de ser un método prototipo que muestra la vieja tradición de la danza

francesa y la nueva tradición de la sonata italiana. Además, es bastante innovador, puesto que impulsa los comienzos del liderazgo de la escuela francesa (finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX) frente a la italiana. Introduce y consolida dos parámetros fundamentales: la nueva forma moderna de sujetar el violín (con la barbilla encima del cordal y hacia el lado izquierdo del cordal), así como la apertura hacia una nueva visión dentro del campo de los armónicos (naturales y artificiales).

Un método que consideramos revolucionario es el de Fiorillo (1790), llamado *Etude pour le violon*. En este método aparece por primera vez la palabra *Etude* o Estudio. El término se refiere a una composición de una extensión no determinada, destinada al estudio de alguna dificultad técnica concreta, por ejemplo, un problema en la articulación, etc. Es diferente que un ejercicio, ya que un Estudio está considerado una pieza con una forma musical concreta, mientras que un ejercicio es mucho más corto y no tiene una forma musical, teniendo como único patrón el hecho de ser una pieza repetitiva y destinada al control de la técnica del instrumentista.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII estos estudios fueron fundamentales en el desarrollo adecuado de una técnica violinística. Por este motivo autores como Fiorillo realizaron esta pequeña selección de estudios, que ayudan a favorecer el desarrollo técnico del violinista aprendiz. Esto es el comienzo de los llamados “caprichos” para violín. Sin embargo, no está muy clara la utilización del término *Etude* dentro de la práctica violinística. Con lo cual, el título de *Etude du violon* de Fiorillo, podría ser traducido por: “un compendio de estudios o caprichos musicales” (Kolneder, 1998).

Hacia finales del siglo XVIII hubo un amplio desarrollo de la técnica violinística hacia la modernidad gracias a la creación del Conservatorio de París. Este surge en el año 1795, respaldado por tres figuras y grandes maestros del violín, estos fueron: Kreutzer, Rode, Baillot y Gaviniés. Además, individualmente realizaron sus propios métodos, donde exponían de manera muy metódica y progresiva su manera de enseñar y sus avances técnicos. Así como los ejercicios y estudios o caprichos para lograrlo. Estos profesores inauguraron una nueva época o era del violín: la famosa era romántica.

El método bastante divulgativo y que ha alcanzado gran repercusión a lo largo de la historia del violín es el escrito por Rodolphe Kreutzer. Es una obra tan trascendente para

la historia de la enseñanza violinística, que ha perdurado y aún está considerada como una obra clave en el estudio y la práctica del violín. Se trata de cuarenta estudios para violín, titulado *40 Etudes ou caprices pour le violon*. Kreutzer es considerado el padre del “estudio” (también denominados “caprichos”). La fecha que está establecida como su posible fecha de publicación se sitúa entre 1798 y 1799 a pesar de que existe mucha controversia al respecto, parece ser que lo correcto es atribuirle esta fecha de publicación, ya que surge aproximadamente cuatro años después de la Fundación del Conservatorio de París, fundado en 1795, año en el que Rodolphe Kreutzer fue nombrado profesor titular del Conservatorio de París.

El final del siglo XVIII, estará marcado por una gran obra didáctica titulada *Les vingt-quatre matinéé* (1794), escritos por Pierre Gaviniès. Se trata de una serie de “estudios matutinos”, como el propio autor los denomina, donde se abordan diferentes aspectos de la técnica violinística. Estos surgen para cubrir la necesidad que existía de tejer un puente entre los caprichos de Locatelli y los posteriores caprichos de Paganini. Es decir, surgen para equilibrar la pedagogía violinística a través de obras que proporcionan a los aprendices todo el material necesario y sistemático para poder reproducir con cierta calidad la música de los grandes maestros, como Mozart o Haydn (Kolneder, 1998).

A continuación se presenta una lista con las obras pedagógicas más importantes del siglo XVIII que incluye solamente aquellas que tienen que ver exclusivamente con la interpretación y el aprendizaje del violín (Koldener, 1998: 317):

- 1701. Anónimo, *Musical Recreations, or The Whole Art and Mastery of Playing on the Violin*, Londres.
- 1704. Anónimo, *The Compleat Musick-Master*, Londres.
- 1709. Anónimo, *Book of Instruction for the Violin*, Londres.
- 1709. Anónimo, *The New Violin-Master*, Londres.
- 1711-2 Michel Pignolet de Montéclair, *Methode facile pour apprendre à jouer du violon avec un abrègè des principes de musique nécessaires pour cet instrument*, París.
- 1712. Giovanni Antonio Piani, *Twelve Sonatas for Violin and Figured Bass*, París.
- 1718. Pierre Dupont, *Principes de violon par demandes et par reponse par lequel toutes personne pouront aprendre l' euxmêmes à soner dudit instrument*, París.
- 1718. Johann Graff, *Sei soli a violino solo e cont.*, op. 1, Bamberg.
- 1721. Anónimo, *Books for Learnes on the Violin*, Londres.

1730. Robert Crome, *The Fiddle New Model'd, or A useful Introduction for the Violin*, Londres.
1731. Peter Prelleur, *The Modern Musick-Master, or The Universal Musician*, Londres (facsim rpt Kassel, Londres 1965).
1732. Joseph Fr. B. C. Majer, *Museum Musicum Theoretico Practicum, das ist neueröffneter Theoretisch-u. Practischer Music-Saal, Schawábisch Hall* (facsim. Rpts. Kassel 1954, 1968).
1733. Pietro Antonio Locatelli, *L'art del violino: XII concerti, cioè violino solo con XXIV capricci ad libitum, op. 3*, Amsterdam.
1734. Carlo Tessarini, *Il maestro e discepolo, divertimenti da camera a due violini*, op. 2, Urbino.
1735. Jean-Joseph Cassanèa de Mondonville, *Les sons harmoniques, sonates à violon seul avec la basse continue op. 4*, París.
1738. Michel Corrette, *L'école d'Orphée: Methode pour apprendre facilement à jouer du violon dans le goût française et italien*, París (facsim. Rpt. Ginebra 1973).
1738. J. P. Eisel, *Musicus Autodidaktus*, Erfurt.
1740. Franz Benda, *101 caprices, manuscript copies in several libraries*.
1741. Carlo Tessarini, *Grammatica di musica: Insegna il modo facile per bene imparare di sonare il violino sù la parte*, Roma.
1745. Francesco Geminiani, *Rules for Playing in a True Taste on the Violin, German Flute, violoncello and Harpsichord*, Londres.
1745. P. Pinelli, *Nouvelle étude*, Paris (Junto o añadido a L'arte dell'arco de Tartini).
1745. Carlo Tessarini, *Grammatica per I principiante di violin*, Roma.
1750. Bordet, *Methode raisonnée pour apprendre la musique d'une façon Claire et plus précise à laquelle on joint l'étudue de la flûte traversière*, du violon, París.
1750. Robert Bremner, *The Compleat Tutor for the violin*, Londres.
1750. Carlo Tessarini, *Nouvelle méthode pour apprendre par thèorie dans un mois de tems à jouer du violon*, Liege.
1751. Francesco Geminiani, *The Art of Playing on The Violin*, Londres (facsim. Rpt. 1952).
1752. Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlín (rpt. Kassel 1992; Inglaterra. Trad. Nueva York 1966, 1985).

1754. Giuseppe Tartini, *Regole per arrivare a saper ben suonar il violino*, Bolonia (eds, en Inglés, Francés y Alemán como *Traité des agréments de la musique*, París 1771, Nueva York 1961).
1755. George Chr. Wagenseil, *Rudimenta Panduristae oder Geig-Fundamente*, Ausburgo.
1756. José Herrando, *Arte y Puntual explicación del modo de tocar el violon*, París.
1756. Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Ausburg (trad. Inglés. Londres 1948,1985).
1757. Wenceslaus Wodiczka, *Instructions pour les commençans*, Amsterdam.
1758. Giuseppe Tartini, *L' arte dell'arco, ou L'art de l'archet*, París.
1761. L'Abbé le fils, *Principes du violon pour apprendre le doigté de cet instrument et les differends agréments dont il est susceptible*, París (facsim. Rpts. París 1961, Ginebra 1976).
1762. Carlo Zuccari, *The True Method of Playing an Adagio Made Easy by Twelve Examples*, Londres.
1763. E. C. R. Brijon, *Réflexions sur la musique et sur la vraie manière de l'exécuter sur le violon*, París (facsim. Rpt. Ginebra 1971).
1763. Ignatz Franz Xaver Kürzinger, *Getreuer Unterricht zum Singen mit Manieren, und die Violin zu spielen*, Augsburg.
1766. Anónimo, *Tablature idéale du violon, jugée par feu M. le Clair l'Ainé être la véritable*, París.
1767. Stephen Philbot, *An Introduction to the Art of Playing on the Violin, on an Entire New Plan*, Londres.
1770. Valentin Roeser, *Méthode raisonnée pour apprendre à jouer le violon*, París
1774. George Simon Löhlein, *Anweisung zum Violinspielen, mit practischen Beyspielen und zur Uebung mit vier und zwanzig kleinen Duetten erläutert*, Leipzig.
1774. Jean-Théodore Tarade, *Nouveaux principes de musique et du violon*, París.
1775. Antonio Lolli, *École du violon avec alto et basse*, op. 8, París.
1776. John. Fr. Reichardt, *Über die Pflichten des Ripien-Violinisten*, Berlín.
1777. P. Signoretti, *Methode contenant les principes de la musique et du violon*, La Haya.
1780. Anonimo, *The Compleat Tutor for the Violin*, Londres.
1780. Vanheck, *Méthode de violon et musique*, París.

1782. Michel Corrette, *L'art de se perfectionner dans le violon*, París (facsim. Rpt. Ginebra 1973).
1783. Leoni, *Méthode raisonnée pour passer du violon à la mandoline*, París.
1783. Francesco Geminiani, *The Entire and Compleate Tutor for the Violin*, Londres.
1783. Francesco Geminiani, *New and Compleat Instructions for the Violin*, Londres.
1783. Francesco Geminiani, *The Compleat Tutor for the Violin*, Londres.
1784. I. Astachofi, *Ecole de violon*, St Petersburgo.
1784. Antonio Bartolomeo Bruni, *Nouvelle méthode de violon*, París.
1784. Bornet l' aîné, *Journal du violon*, París.
1785. Ignaz Scheweigl, *Grundlehre der Violin*, Viena.
1786. Joseph Gehot, *The Art of Bowing The Violin*, Londres.
1786. Ignaz Scheigl, *Verbesserte Grundlehre der Violin*, Viena.
1786. A. B. Bruni, *Caprices et airs variés en forme d'étude pour un violon seul*, París.
1786. Bornet L' aîne, *Nouvelle méthode de violon et de musique, dans laquelle, on a observé toutes les gradations nécessaires pour apprendre ces deux arts ensemble*, París.
1790. Jean-Joseph Cambini, *Méthode de violon*, París.
1790. Federico Fiorillo, *Étude pour le violon, formant 36 caprices op.3*, París.
1790. Frédéric Thiémé, *Principes abrégés de musique à l'usage de ceux qui veulent apprendre à jouer du violon*, París.
1790. Anton Wranitzky, *Violinfundament*, Viena.
1791. Francesco Galeazzi, *Elementi teorico-pratici di musica*, Roma (parte 2 1796).
1792. Joseph Schmidt, *Principes de violon*, Amsterdam.
1792. Johann Adam Hiller, *Anweisung zum Violinspielen, für Schulen, und zum Selbstunterricht; nebst einem Kurzgefassten Lexicon der fremden Wörter und Bennungen in der Musik*, Leipzig.
1793. Nicolo Mestrino, *Fantasie et variations pour violon seul*, París.
1793. J. B. Labendens, *Nouvelle méthode pour apprendre a jouer du violon et à lire la musique*, París.
1795. Alday l' aîne, *Nouvelle méthode de violon*, Lyon.
1795. Jean-Joseph Cambini, *Petite méthode de violon*, París.
1796. M. Durieu, *Méthode de violon par demandes et réponses*, París.
1797. Bartolomeo Campagnoli, *Metodo per violino op. 21*, Milán.

1798. Antoine Bailleux, *Méthode raisonnée pour apprendre a jouer du violon*, París (facsim. Rpt Ginebra 1971).

1798. Jean-Baptiste Cartier, *L'art du violon, ou Collection choisie dans les sonates écoles italiennes, françoises et allemandes*, París (facsim. Rpt Nueva York 1973).

1798. Bernard Lorenziti, *Principes ou nouvelle méthode de musique pour apprendre à jouer facilement du violon*, París.

1798. P. Vignetti, *Etudes pour le violon op. 2*, París.

1798. Michel Woldemar, *Grande méthode ou étude élémentaire pour le violon*, París.

1798-99. Rodolphe Kreutzer, *40 Etudes ou caprices pour le violon*, París.

1799. Peter Fux, *Caprice pour un violon seul*, Viena.

1800. Pierre Gaviniès, *Les vingt-quatre matineés*, París.

1800. Ferdinand Kauer, *Neverfasste Violinschule nebst Tonstücken zur Übung*, Viena.

1800. Ferdinand Kauer, *Scuola prattica oder 40 Fantasien und Fermaten für einer Violine*, Viena.

2.2.2.3. El siglo XIX

La mayor parte de los métodos de esta época, estaban destinados a principiantes. Suelen comenzar con una primera parte introductoria, donde muestran conceptos básicos de la técnica del violín. Seguidamente presentan estudios y pequeñas piezas cuya dificultad es muy poco probable que llegue a abordar un estudiante, a no ser que lleve unos 6 o 7 años en el estudio del violín. Un claro ejemplo de esta imposibilidad de poder ser interpretado lo encontraremos en los Caprichos de Paganini, un compendio de composiciones y variaciones de otros temas cuyo alto valor técnico y virtuoso, aún hoy en día es inalcanzable para la mayor parte de los estudiantes y de los profesionales del violín, siendo muy pocos los caprichos que pueden ser interpretados por los estudiantes (Silvela, 2003).

A mediados del siglo XIX, nos encontramos con un fenómeno contrario a lo que sucedía en la época precedente. Parece que muchos autores se dedican a la edición de metodologías más asequibles y progresivas destinadas a principiantes, donde ayudar al estudiante a resolver sus problemas técnicos y a poder tratar de abordar alguna de las obras de principios del siglo. Este es el caso de Dancla (1855), autor que realizó una metodología basada en varios libros didácticos. En ellos trata y además justifica su

insatisfacción con los materiales didácticos existentes a principios del siglo XIX. Realiza además en el prefacio de su método una crítica a su maestro Baillot, del cuál se encargó de reeditar y revisar el *Method de violon* (Kreutzer, Rode y Baillot). Dancla expresa que es necesario un método adicional a este para poder afrontar el estudio de la reedición proporcionada por Baillot (Dancla, 1855).

Uno de los principales métodos de la época fue el *Method de violon* (1802-03), creado y desarrollado en el Conservatorio de París por Baillot, Kreutzer y Rode y revisado posteriormente por Baillot *L'art du violon* (1835). Aunque su texto pedagógico es bastante desproporcionado y largo con respecto a su parte más práctica, sin duda se trata de un método que va a describir a la perfección el estado de la pedagogía del violín a partir del siglo XIX. Es el método histórico por excelencia que marcó el principio del desarrollo de la técnica del violín durante el siglo XIX y su estandarización de la técnica moderna del violín (Kolneder, 1998).

Es muy interesante observar el planteamiento didáctico de estos tres autores, ya en los albores del siglo XIX. Una de las principales premisas del método va a ser el tratar de animar e incentivar a los alumnos a través de la técnica y de la mecánica del violín, para poder dotarse a fondo de una serie de herramientas que le sirvan en su interpretación musical. Proporciona una serie de estudios muy valiosos y progresivos, que emplearía el principiante como punto de partida, hasta conseguir un dominio así como alcanzar un nivel de carácter más profesional.

Otro método de esta época fue el método de Bruni (1804). Este es un método bastante interesante por varios motivos: uno de ellos es su concepción bastante moderna de sujeción del arco, ya que aboga por una posición más natural, despegando el codo del cuerpo, resultando más cercana a nuestra época actual. Otro motivo es su organización, siendo un método bastante estructurado, pues se compone de 107 piezas con acompañamiento de un segundo violín. Todas estas circunstancias harán de él un libro bastante útil para el desarrollo de la técnica y de la musicalidad.

En esta época surgirá un nuevo enfoque, nos encontramos ante el nacimiento del concepto de “capricho”. Muchos autores recopilaban extractos y trozos de los conciertos y los reutilizaban, variando algunas de sus partes, surgiendo así estas nuevas piezas

musicales con un carácter técnico y un nivel de exigencia superior. Esta idea se puso de moda durante esta época, por tanto muchos autores componían estas pequeñas piezas. Este es el caso de los famosos 24 caprichos de Rode o los ya extremadamente virtuosísticos 24 caprichos de Paganini (Kolneder, 1998).

Del mismo modo, Kreutzer también componía pequeñas piezas y su criterio era bastante más pedagógico que el de Rode o Paganini. En su método trata de exponer una serie de estudios progresivos en los que intentará plasmar los principios básicos de la técnica del violín. Su método, con su revisión y ampliación de 40 estudios a 42 estudios resulta muy desorganizado y complejo el método más trabajado y considerado más importante dentro del estudio del violín en la actualidad y en general en toda la historia de la pedagogía violinística.

El modelo de Rode o el de Paganini, son más cercanos en fundamentación a *El clave bien temperado* de J.S. Bach. Algunos de estos caprichos son considerados como piezas clave de la formación de un violinista profesional en nuestra actualidad. Un ejemplo de ello lo encontramos en los caprichos más famosos y estudiados, gracias a su accesibilidad técnica, tal es el caso los caprichos 16 y 24 de Paganini, y en los caprichos de Rode: el número 3 (en la segunda posición); número 9 (en la cuarta posición) y el número 10 (en tercera posición). Los caprichos de Rode han perdurado hasta nuestra época como auténticas piezas que desarrollan la técnica del violín de una forma muy integral y virtuosística, considerándose la antesala a los caprichos de Paganini.

Hay métodos como el de Habeneck (1842) que no han conservado un lugar tan privilegiado en la actualidad, debido quizás a su extensa parte teórica al comienzo del método. Otros han formado parte en la actualidad de todos los planes de estudio universales dentro de los Conservatorios y centros musicales actuales. Estos son, sin duda el método de Kayser, de Dancla y el de Mazas (1843). Ambos métodos no aportan nada en el ámbito teórico, sin embargo continúan con la línea pedagógica instaurada durante el siglo XIX. Otro método de estudio precedente a obras didácticas de mayor envergadura será el método de Kayser (1848). Se le ha considerado a lo largo de la historia de la pedagogía del violín como un método previo para el estudio de *Los 42 estudios de Kreutzer*.

Dentro de esta misma línea pedagógica y destinada a los principiantes, nos encontramos con el método de Alard (1848) y sobretudo el de Beriot (1858-60), un representante de la escuela franco-belga, fusión de la francesa y la belga, que trata de enseñar una evolución natural en la técnica del violín, a diferencia de la escuela italiana, influida por Paganini. Se trata de un método que ofrece ejercicios preparatorios donde se prepara al principiante desde un primer momento para tratar de alcanzar un nivel técnico adecuado a las circunstancias del momento y de las obras de la época. Beriot añade una novedad que es el hecho de tomar elementos de la técnica vocal y aplicarlos a la técnica del violín. En su método aparecen términos como “*port de voix*” que traducido, sería el portamento en el canto.

Otros grandes métodos de la época fueron los de Dont (1849) y el de Hohmann (1840), primer tratadista cuya obra esta destinada plenamente al grado inicial o a las enseñanzas elementales de música. Su método de violín, perfectamente organizado y estucurado, está ordenado en cinco volúmenes y ha sido traducido a muchos idiomas, convirtiéndose en uno de los libros de referencia del violín para principiantes.

Muchos de los métodos para principiantes eran de origen alemán. Esto es debido a que a mediados del siglo XIX la enseñanza del violín formaba parte de los planes de estudio de la asignatura de música en los centros de primaria. Este plan de estudios pretendía elevar el nivel y el gusto musical a través del aprendizaje del violín. Posteriormente se desarrolló con otros instrumentos. Esto llevó a la publicación de una gran cantidad de obras pedagógicas destinadas a los centros de Primaria. Un ejemplo de esta metodología la encontramos en el método de Tottmann (1874) (Kolneder, 1998).

La aportación de los tratadistas alemanes está justificada gracias a su intensa tradición musical, así como su amplia actividad cultural. Es por este motivo por el que hemos de mencionar el tratado de Spohr (1832), referente en Alemania y gran virtuoso. Su tratado muestra el amplio dominio del instrumento. En la misma línea, destacamos a David (1863), su discípulo. Su tratado es una síntesis de la pedagogía y de su didáctica llevada a cabo en el conservatorio de Leipzig, otro de los centros de mayor relevancia a nivel de la pedagogía del violín durante la época (Brown, 2006).

Viena fue otro de los centros de publicación y de edición de métodos, gracias a su amplia tradición en la música orquestal y camerística. Esto hizo que se prodigara la publicación de una gran cantidad de material destinado a la didáctica del violín. Es en este contexto donde surgen obras como: el método de Kreutzer, el de Dont, Hellmesberger, etc. (Stowell, 1990)

Otro método bastante representativo de la época fue el de Schradieck (1875). Este autor se centra principalmente en el desarrollo de la articulación de la mano izquierda. Libro referencial en este sentido y que aún se sigue utilizando en la actualidad.

En conclusión, el material didáctico para violín que floreció durante todo el siglo XIX, estaba impulsado por las condiciones sociales más favorecedoras, ya que es en esta época donde asistimos a:

- El desarrollo de la industria de la publicación y de la edición musical.
- La fundación de los distintos conservatorios, entidades en donde se va a desarrollar y evolucionar la pedagogía de la música.

Esto dio paso a un enfoque más sistemático de la educación musical, surgiendo la necesidad de un material didáctico que plasmase las necesidades pedagógicas de la época (Triviño, 2015).

Dentro de la tradición violinística centro-europea, destacamos a Sevcik (1881). Este autor revolucionó el estudio de la técnica del violín, elaborando una sistematización metodológica e integral de la técnica básica del violín, con un carácter bastante científico y basado en el sistema diatónico de afinación. Además, elaboró un análisis científico exhaustivo de los elementos de la ejecución violinística, desarrollando una metodología basada en una serie de libros didácticos cuyos ejercicios estarán destinados al control absoluto de la técnica, tanto para alumnos de enseñanzas elementales, intermedias y superiores. Es sin duda un autor que culminó el siglo XIX y a la vez enlaza con el siglo XX.

A continuación se presenta una lista con las obras pedagógicas más importantes del siglo XIX que incluye solamente aquellas que tienen que ver exclusivamente con la interpretación y el aprendizaje del violín (Kolnener, 1998: 451-453):

- 1802/03. Baillot, Rode, y Kreutzer, *Methode de violon*, Paris (facsim. rpt. Geneva 1973)
1803. Baillot, *Douze caprices*, op. 2, París.
1803. Fenkner, *Anweisungen zum Violinspielen*, Halle.
1804. Bruni, *Methode pour le violon composee sur l'alphabet musical de M. Duhan*, París.
1807. Andre, *Anleitung zum Violinspielen*, op. 30, París.
1808. Lottin, *Principes elementaires de musique et de violon*, París.
1810. Hermg, *Praktische Violinschule*, Leipzig.
1810. Fröhlich, *Violinschule* (extraído de *Die Allgemeine Theoretische und Praktische Musikschule*) Bologna y Bonn.
1811. Jousse, *The Theory and Practice of the Violin*, Londres.
- ca. 1812. Kreutzer, *Dix-neuf etudes ou caprices pour le violon seul*, París.
- ca. 1813. Rode, *Vingt-quatre caprices en forme d'etudes dans les vingt- quatre tons de la gamme*, París.
1816. Keith, *A Violin Preceptor on an Entire New Principle Calculated to Lay a Regular and Stable Foundation for Young Practitioners*, Londres.
1818. Baillard, *Methode de violon, adoptee pour les pages de la Musique du Roi de France*, París.
- ca. 1818/1820. Rolla, *50 petits exercices progressifs*, Leipzig.
1818. Libon, *30 caprices*, op. 15, Milán.
1818. Paganini, *24 capricci*, op. 1, Milán.
1818. Rode, *Douze études pour le violon avec accompagnement de piano al libitum*, París.
- 1820/22. Rovelli, *Twelve caprices*, op. 3 y 5.
- ca. 1820. Cobham, *Harmonic System for the Violin: A Treatise in Single and Double Harmonies*, Londres.
1820. Mazas, *Methode de violon suivie d'un traite des sons harmoniques en simple et double chords*, París.
1820. Saint-Lubin, *Six caprices ou etudes*, op. 42, Leipzig.
1822. Macdonald, *A Treatise on the Harmonie System Arising from the Vibrations of the Aliquot Divisions of Strings*, Londres.
1825. Turbry, *Methode de violon sympathique*, París.
1829. Blumenthal, *Abhandlung über die Eigenthümlichkeit des Flageolets...Auf der Violine*, Viena.

1832. Spohr, *Violinschule. In drei Abtheilungen. Mit erläuternden Kupfertafeln*, Viena.
1835. Baillot, *L'art du violon*, París. (Eng. trans. by Louise Goldberg, Evanston, 111-, 1991).
1835. Bambeck, *Theoretisch-praktische Anleitung zum Violinspiel für Dilettanten, namentlich auch Schullehrer, Seminaristen. . .*, Stuttgart.
1837. Bergerre, *Method de violon adoptee par le Conservatoire de Paris*, París.
1840. Hamilton, *A Catechism for the Violin*, London (19th printing 1889!).
- ca. 1840. Hohmann, *Praktische Violinschule*, Nuremberg.
1840. Ries, *Violinschule für den Anfangs-Unterricht. Mit besonderer Berücksichtigung für den Gebrauch an Seminarien, Musikschulen etc.*, Leipzig.
1842. Habeneck, *Method theorique et pratique*, París.
1842. Loder, *For the Violin: The Whole of the Modern Art of Bowing*, Londres.
1843. Anonymous, *The Hand-book of the Violin: Its Theory and Practice*, Londres.
1843. Mazas, *75 etudes melodiques et progressives, op. 36 (vol. 1: Etudes speciales, vol. 2: Etudes brillantes, vol. 3: Etudes d'artistes)*, Leipzig.
- pre 1844. Sträub, *Kurze Anleitung zum Violinspielen für Lehrer und Lernende*, Stuttgart
Zimmermann, *Praktische Violinschule (46 booklets)*, Dresden.
1846. Vieuxtemps, *Six Concert Etudes*, op. 16, Leipzig.
- ca. 1846. Alard, *Ecole du violon*, París.
- pre 1848. Dont, *24 Vorübungen zu Kreutzers und Rodes Etüden*, op. 37, Viena.
1848. Kayser, *Thirty-six Etudes*, op. 20, Leipzig.
1849. Dont, *Etüden und Kapricen*, op. 35, Viena.
1850. Le Dohny and Blumer, *Petite encyclopedie instrumentale*, París.
1850. Dont, *Theoretische und praktische Beiträge zur Ergänzung der Violinschulen und zur Erleichterung des Unterrichts (8 parts)*, Wiener-Neustadt.
1850. Leonard, *La gymnastique du violon*, Mainz.
1854. Wieniaswki, *L'ecole moderne*, op. 10, Leipzig.
1855. Dancla, *Method elementaire et progressive du violon*, op. 52, París.
1856. Wälde, *Violinschule zum eigentlichen Hausgebrauch, oder zum Unterricht für Zöglinge für Stadt und Land*, Berlín
- 1858/60. Beriot, *Method de violon*, op. 102(3 vols.), París.
1858. Meyer, *Schule der dritten, Lage*.
1859. Dancla, *Ecole du mecanisme*, op. 74, Leipzig.
1859. Lvov, *Method de violon*. St. Petersburgo.

1859. Panseron, *L'art de moduler au violon* (con ejemplos de Dancla), París.
1863. David, *Violinschule* (part 1: *Der Anfänger*, part 2: *Der vorgerückte Schüler*), Leipzig.
1863. Sattler, *Chor-Violinschule, zunächst filr Präparanden- Anstalten*, Leipzig
1863. Wieniawski, *Etudes-caprices avec accompagnement d'un second violon*, op. 18, Leipzig.
1864. Burg, *Das Büchlein von der Geige, oder die Grundmaterialien des Violinspiels*, Leipzig.
1867. Beriot. *Ecole transcendante du violon, annexe de la methode*, Mainz.
1867. Kayser, *Nueste Methode des Violinspiels*, op. 32, Hamburgo.
1869. Meerts, *Le mecanisme de l'archet*, Mainz.
1870. Ludwig Abel, *6 grosse Etüden nach Motiven aus Wagners Der fliegende Holländer und Tannhäuser*, Berlín.
1873. Courvoisier, *Die Grundlage der Violintechnik*, Berlín.
1874. Tottmann, *Führer durch den Violin-Unterricht*, Leipzig.
1874. Wohlfahrt, *60 Etüden*, Leipzig.
1875. D'Este, *The Violin in Class: Complete Graduated Guide to the Art of Playing*, Londres.
1875. Mukhopadhyaya, *Bahoolina Tatwa, or A Treatise on Violin*, Calcuta 1281 (=1875).
1875. Schradieck, *Die Schule der Violintechnik*, Hamburgo.
1878. Courvoisier, *Die Violintechnik*, Colonia.
1878. Jesús de Monasterio, *20 Et. art. de Concert*, Madrid.
- ca. 1880. Anonymous, *The Art of Playing the Violin without a Master*, Glasgow.
1880. Schröder, *Preis- Violinschule fur Lehrerseminarien*, Colonia.
1881. Sevcik, *Schule der Violintechnik*, op. 1 (4 vols.), Leipzig.
1882. Mitchell, *How to Hold a Violin and Bow*, Londres.
1883. Moret. *Le secret du violon, ou L'art de bien travailler*. París.
1886. Säuret, *20 grandes etudes*, op. 24, Leipzig.
1887. Hiebach, *Methodik des Violinunterrichts*, Wiener-Neustadt.
1887. Schulz, *Die Violintechnik in ihrem ganzen Umfang nach neuestem System dargestellt*, Hannover
1888. Sauzay, *Le violon harmonique: Ses ressources, son employ dans les ecoles anciennes et modernes*, París.
1890. Ysaye, *Exercices et gammes* (publicado en 1967 por Szigeti, ed.).

1892. Kross, *Die Kunst der Bogenführung*, Leipzig.
1892. Lippich, *Über die Wirkungsweise des Violinbogens*, Leipzig.
1893. Visrdot, *Neuf etudes-caprices*, París.
1895. Sevcik, *Schule der Bogentechnik*, op. 2 (6 vols.), Leipzig.
1895. Sevcik, *Lagenwechsel- und Tonleitervorstudien*, op. 8, Leipzig.
1896. Säuret, *Gradus ad Parnassum du violiniste*, op. 36 (5 vols.), Leipzig.
1896. Hoya, *Die Grundlagen der Violintechnik*, Leipzig (part 2, Die Grundlagen der Technik des Violinspiels).
1898. Viardot, *L'archet* (twenty etudes), París.
- pre1900. Scholz, *Das Staccatostudium*, op. 11, Leipzig.

2.2.2.4. Siglos XX y XXI

El desarrollo de las comunicaciones en el siglo XX permitió a los músicos poder asimilar y conocer interpretaciones de todo el mundo. Las posibilidades de grabación cambiaron fundamentalmente el carácter de la ejecución e interpretación musicales. Los estudios de grabación generaron una nueva concepción en la precisión técnica que a su vez se introdujo también en las salas de concierto. Esta industria de la grabación ha influido notablemente en la comercialización de diversos tipos de música, tanto de la música popular como en la música clásica.

Durante el siglo XIX la música popular estaba más ligada a salas de concierto, teatros o inclusive a reuniones familiares y domésticas. A partir de la revolución industrial el público iba cada vez más a los parques o jardines públicos, salones de baile y teatros de variedades en busca de música. Esto provocó que la música “seria o culta” fuera alejada del alcance del público en general ya que este tipo de música popular que surgió durante comienzos del siglo XX sustituyó la accesibilidad que habían creado compositores como Verdi o Wagner.

De América llegó el jazz, que era un nuevo estilo musical que combinaba diversos elementos musicales de África, Europa y América. La improvisación era una de las principales características esenciales de este estilo musical en el que los intérpretes demostraban sus habilidades en este campo tan complejo; gracias a esto, el jazz se popularizó y fue considerado un arte sutil y de gran complejidad, provocando la

desaparición de las barreras nacionales dentro del campo de la música, puesto cualquier representación de ella podía ser trasladada y grabada con facilidad y por lo tanto formar parte de un entramado comercial. Esto hizo que los intérpretes debían adaptarse a las situaciones nuevas y ofrecer una gran destreza técnica cada vez mayor. Esta destreza no sólo requería un gran dominio del instrumento, sino que además se les exigía a los intérpretes una supremacía en la ejecución de diferentes patrones rítmicos. Gracias a esta exigencia surgen nuevas metodologías basadas en conseguir que los músicos adquieran estas capacidades de una manera más precisa. Uno de los grandes logros educativos y metodológicos de principios del siglo XX fue la aparición de un nuevo enfoque gracias a las investigaciones y las aportaciones en este campo del suizo Emile Jacques Dalcroze. Su principal logro fue enseñar a pensar y a sentir diferentes patrones rítmicos simultáneamente (Lawson, 2005).

Dadas las posibilidades técnicas y de extremada destreza virtuosística que ofrecía el siglo XX, el modelo a seguir para los jóvenes violinistas fueron los grandes intérpretes que se podían escuchar gracias a las grabaciones que dejaban constancia de su interpretación y de su manera de tocar. Esto provocó que no hubiera ningún tipo de prejuicio de las ideas particulares que pudieran tener los maestros acerca de una técnica o de otra en concreto. Un ejemplo de ello fue la controversia generada por el uso con el violín de la técnica llamada *vibrato*. Muchos maestros estaban en contra del uso exhaustivo de esta técnica. A menudo había cierta confrontación entre los alumnos que querían imitar a violinistas famosos que sí que utilizaban con rigurosidad y destreza esta técnica, sin embargo estaban marcados por la enseñanza de su propio profesor, el cual les guiaba dentro de su metodología y les aconsejaba no excederse en el uso (Silvela, 2003).

A la mayoría de los instrumentistas de orquesta se les exigía abarcar ámbitos extendidos y técnicas nuevas. Los recursos electrónicos desarrollados a lo largo del siglo XX amenazaron con usurpar del todo el papel del intérprete. En 1947, Stravinsky condenó la interpretación y exigió un enfoque estrictamente objetivo por parte del intérprete. Sin embargo, la notación musical se extendió incorporando elementos gráficos no convencionales para inspirar la improvisación, mientras que los principios aleatorios o de probabilidad también constituyen en esta época una gran fuente de experimentación. Esto provocó la indeterminación del intérprete, guiando al intérprete hacia un proceso

de orden aleatorio o fortuito. Toda esta nueva corriente y música vanguardista que surgen en esta época provocaron la aparición de la ruptura total y del concepto que hasta ahora se tenía de lo que se consideraba música sería. Un ejemplo lo podemos encontrar en el famoso compositor John Cage.

Actualmente los intérpretes se han beneficiado de las oportunidades que le han rendido la radio, la televisión, los Cds, DVDs y sobre todo el gran descubrimiento tecnológico denominado Internet. También hoy en día la gestión musical de las orquestas ha permitido dar la posibilidad de llegar a ellos a través de la educación y de los centros educativos como una manera de tratar de conservar la actividad musical, tratando de inculcar en las jóvenes generaciones la necesidad de mantener la música en directo como algo especial y vivo.

Desde finales del siglo XIX y especialmente desde la segunda guerra mundial, el lenguaje musical occidental, tanto en el ámbito popular, como en el ámbito de la música clásica se ha extendido siendo apreciado más allá de las fronteras geográficas de occidente. Ante esta expansión y popularidad del lenguaje musical occidental surge la transnacionalidad cuyo término se empezó a originar debido a la creciente interdependencia económica de los estados-nación y los imperios de Europa, que junto con el capitalismo dieron lugar a este espíritu de no nacionalidad, sino de transnacionalidad.

En términos musicales o de cultura musica podemos decir en este sentido que la interculturalidad de los maestros occidentales produjo una propagación internacional de la música clásica occidental producida, sobre todo, gracias a la pedagogía de la música cuya expansión fue llevada a otras culturas totalmente diferentes, tanto políticamente, como filosóficamente. Uno de los ejemplos más extendidos e influyentes de esta preparación cultural y musica así como de la asimilación de la pedagogía musical en cadena se situó fundamentalmente en Japón. Este fue el primer país oriental en tener un profundo impacto a nivel económico e industrial en cuanto a la fabricación occidental. Durante el siglo XX surge una nueva concepción de la educación musical propagada fundamentalmente por la aparición del famoso método Suzuki. Este método fue una fuente de asimilación intercultural y un excelente ejemplo de la transnacionalidad cultural y musical. El padre de Suzuki fue un fabricante de instrumentos de cuerda

tradicionales japoneses. En la década de 1870 se convirtió en uno de los fabricantes más exitosos de violines. Suzuki marchó a Berlín en el año 1921 hasta el año 1928, época en la cual conoció a su esposa y regresó a Japón. Durante su estancia en Berlín estudió violín con dos distinguidos alumnos de Joachim. A su vuelta a Japón desarrolló un nuevo enfoque en la enseñanza de la música y del violín, que actualmente se conoce como el “método Suzuki”, aunque cabe señalar que él nunca lo describió como un método propiamente dicho. Estos libros pedagógicos tan reconocidos a nivel internacional son el fruto de una enraizada filosofía de vida en donde, además, se influyen aspectos de la filosofía oriental. Al igual que muchos grandes educadores, Suzuki cree en el valor de la música como parte contribuyente a completar la experiencia humana y de la formación del carácter del individuo (Hermann, 1995).

La metodología Suzuki surge en la década de 1930 arraigada profundamente en la relación entre un niño y los adultos por los que el niño está rodeado en sus primeros años, especialmente por sus padres o educadores. Cabe destacar que el propio Suzuki no dejó ninguna relación completa y por escrito de sus métodos pedagógicos para la enseñanza de la música. Sin embargo la esencia de su filosofía se puede extraer de su famoso libro "*Educados con amor: el enfoque clásico de la educación del talento*". Este método fue extendido por todo el mundo con una gran rapidez gracias al éxito en la producción de un gran número de instrumentistas de cuerda que tenían gran facilidad técnica a una edad bastante temprana. Este desarrollo ha llegado hasta nuestra época actual siendo uno de los métodos en la actualidad más difundidos y utilizados en Europa y en Estados Unidos principalmente (Masin, 2012).

El comienzo de la era moderna del violín está marcado fundamentalmente por el uso del *vibrato*. Zdenko Silvela en su libro *Historia del violín* (2003) establece que la era moderna comienza gracias al uso de esta técnica desarrollada por el maestro Lambert Massart, autor cuyos discípulos fueron laureados en todo el mundo por su manera de tocar repleta de una expresividad extrema. Uno de sus discípulos más conocidos fue Wieniaski, aunque desgraciadamente no existe ninguna grabación que ponga de manifiesto la manera de tocar de este gran violinista. Muchos consideraban que forma de tocar emocionaba al público gracias al uso de un expresivo *vibrato*, en el que su sonido se realizaba de una manera extraordinaria. Otro de los discípulos de Massart fue Kreisler del que existen grabaciones donde es destacable su intenso uso del *vibrato*.

En general, podemos destacar que Massart fue un espectacular profesor cuyo lema era el siguiente: "un violinista no debe asombrar a sus oyentes por su técnica, sino por su extrema expresividad" (Silvela, 2003:199). Massart fue un innovador, atrevido ya que todos los pedagogos y maestros del momento y de su época condenaban expresamente e incluso por escrito el uso del *vibrato*. Este maestro no sólo utilizó el *vibrato* en el desarrollo de su técnica sino que además lo enseñó a sus alumnos demostrando con ello una enorme fe en lo que estaba haciendo y en el futuro de sus enseñanzas.

El *vibrato* de este autor y de sus discípulos fue denominado en un principio como *vibrato francés*; pero pronto la propagación del mismo por todo el mundo así como su universalización provocó el concepto de *vibrato universal*. Fue profesor del Conservatorio de París y discípulo de los grandes maestros de este mismo Conservatorio: Kreutzer y Rode.

La escuela francesa fue absorbida por la nueva escuela fundada por Massart, llamada también la escuela moderna universal del *vibrato*. Esta escuela, además provocó bastantes críticas, siendo acusada de desnaturalizar la perfecta afinación del sonido y añadir innecesarios acentos a la interpretación. Ya bien entrado el siglo XX había autores y maestros como por ejemplo Auer, que no lo aceptaban. Este autor, en su libro *Violin playing as I teach it* (1921), aconseja no abusar del *vibrato* utilizándolo en algunas ocasiones que lo requieran y en función del texto musical (Auer, 1921)

Las primeras décadas del siglo XX fueron testigos de una transformación de la práctica del *vibrato*: los concertistas de violín empezaron a usarlo de manera más latente y casi continuamente, iniciando una tendencia que pervive aún en el siglo XXI. Lo que había sido en épocas pasadas un efecto especial se ha convertido en un elemento integral del sonido del violín en la actualidad (Katz, 2008).

La escuela moderna del violín se introduce en el siglo XX gracias a tres grandes violinistas: Carl Flesch, Leopold Auer e Ivan Galamian. Estos tres autores están considerados los mejores maestros del violín del siglo XX (Stowell, 1990).

Carl Flesch fue un gran maestro y el eslabón que unió al padre de la escuela moderna del violín que surge a finales del siglo XIX, Massart, con el siglo XX. Como intérprete fue

famoso por su pureza clásica así como su asimilación intelectual de diferentes estilos. Sus interpretaciones contemplan desde los conciertos de Beethoven y Brahms pasando por las más vistosas técnicas de Paganini. Fue además uno de los grandes maestros del siglo XX. De sus enseñanzas surgieron grandes violinistas y virtuosos del violín como Max Rostal, Henryk Szeryng, Ginette Neveu, Ida Haendel, Joseph Hassid, entre otros. Publicó varios tratados entre los que destaca el completísimo *Die Kunst des Violin-Spiels* Vol. I y II (1923-28), que trata de reducir la técnica del violín a unos simples y moderados movimientos básicos.

Leopold Auer, fue un gran virtuoso del violín y, además, uno de los grandes maestros y profesores del siglo XX. Durante muchos años fue profesor del Conservatorio de San Petersburgo, reemplazando a Wieniaski tras su muerte. Pasó más de medio siglo como profesor en Rusia, periodo durante el cual ejerció una influencia decisiva en la escuela rusa del violín, rechazando sobre todo la nueva manera de tocar el violín donde el uso del *vibrato* estaba muy generalizado. Su método de enseñanza estaba basado en el virtuosismo controlado por el buen gusto. La mayoría de sus alumnos acudieron a él con la técnica ya dominada, por lo que este autor se dedicó a perfeccionar su buen gusto y la facultad de transmisión artística. El estilo de Auer recuerda al de su maestro Joachim, sin embargo, a pesar de estar en contra del *vibrato*, la mayoría de sus alumnos más destacados lo utilizaron en sus interpretaciones; un ejemplo es el famoso violinista Heifetz.

Ivan Galamian fue un gran intérprete del violín. Su cualidad principal fue la de ser un gran maestro y profesor de violín, considerado uno de los mejores profesores del siglo XX con afamados alumnos tales como Perlman, Chung y Zukerman. Este autor revolucionó la técnica de la enseñanza del violín con un enorme éxito. Las principales características de su metodología se encuentran descritas en su tratado *Principles of Violin Playing and Teaching* (1962). Sus teorías se basan en su convicción de que la relación entre maestro-alumno es fundamental para el éxito de la enseñanza del violín, ya que cada alumno necesita su propia e individual enseñanza en función de sus características particulares. Sus ideas fundamentales se centran en la construcción de la técnica absoluta, cuyo fundamento descansa en la correcta relación de la mente con los músculos, es decir, el fácil y rápido funcionamiento de la secuencia en la que las órdenes del cerebro producen la deseada respuesta muscular. A esta relación mental-

física la llama correlación. La mejora de esta correlación entre la mente y el músculo es la clave para el dominio y el control técnico. Lo importante para el desarrollo de una adecuada técnica es que los músculos reaccionen y tengan una respuesta a las directrices marcadas por la mente. Cuanto mejor sea la correlación, mejor será la facilidad y precisión técnica (Kolneder, 1998)

Algunos métodos están basados en el principio fundamental de la técnica de la relajación corporal que permite conseguir un desarrollo técnico con el instrumento al nivel más alto pero con un mínimo nivel de esfuerzo gracias al buen funcionamiento corporal en relación con encontrar un equilibrio con el cuerpo y con los movimientos realizados para la acción de tocar un instrumento. Cabe destacar los diversos estudios e investigaciones llevadas a cabo por Frederik Mathias Alexander, quién desarrollo un método de concienciación corporal conocido actualmente como “Técnica Alexander” (Craze, 1999). Uno de los métodos que comparte los mismos preceptos que la Técnica Alexander es el método realizado por la profesora y violinista húngara Kato Havas. Esta metodología está en auge en países como Inglaterra, Bélgica y Estados Unidos, donde se imparten cursos de formación llevados a cabo por la propia autora de la metodología.

Su método trata de dar una descripción a los problemas más comunes del aprendizaje del violín basado en un nuevo enfoque y así es llamado su método: “*New aproach to violin playing*” (1961), donde la energía del cuerpo fluye libremente consiguiendo con ello una libertad de tensión en los movimientos y un equilibrio fundamental del cuerpo. También incorpora los principios de la metodología de Zoltan Kodaly basada en la audición interna (primero escucharse y después expresar lo que hemos interiorizado). Intenta transmitir un buen equilibrio físico gracias al entrenamiento rítmico que activa la sensación de no sostener el violín y el arco.

Otro de los métodos que comparten la misma filosofía de concienciación corporal será el “*Aproach to string playing*”. Este método desarrollado y difundido por el profesor y violinista húngaro Paul Rolland en Estados Unidos, en los años 60, revolucionó el panorama pedagógico violinístico emprendiendo un amplio proyecto de investigación basado en las mejoras técnicas de la adquisición de movimientos corporales libres de tensión en la ejecución e interpretación del violín y de la viola. Este método está en estrecha relación con el de Kato Havas, puesto que en ambos se da una especial

importancia a los principios que rigen los movimientos en los instrumentos de cuerda y al equilibrio corporal como base del buen funcionamiento motor de cada parte en sí misma evitando la tensión estática para adquirir una buena disposición y flexibilidad de movimientos en el aprendizaje del instrumento.

Algunos métodos basados en la educación instrumental desarrollada en edades tempranas utilizan los preceptos y principios de la metodología ideada por Zoltán Kodaly basados en favorecer el aprendizaje musical en edades tempranas, integrándolas en su vida y en su enriquecimiento personal a través de los sentidos: oído (los sonidos), vista (la lectura musical), el tacto (el ritmo, la melodía y la práctica instrumental) y el corazón (potenciando la expresividad y la sensibilidad).

- o Utilizar las canciones infantiles populares como herramientas del aprendizaje musical, puesto que constan de melodías fáciles de reconocer y repetitivas.
- o Trabajar mucho la voz, ya que esta es el instrumento más accesible, planteando melodías tradicionales del país natal del niño, creando un paralelismo entre el aprendizaje de la lengua materna y la práctica con la voz para posteriormente aplicarlo a la compleja estructura de la ejecución instrumental con la mayor naturalidad.
- o Utilizar el solfeo relativo, es decir, primero se canta y se interioriza la melodía y después se lee pero a través del recurso del do-móvil (leer partituras con su escritura musical en el pentagrama pero con la nota do o la según se trate de escalas mayores o menores).
- o Utilizar esquemas rítmicos sustituyendo los esquemas propuestos por sílabas por ejemplo: ta (negra), ti-ti (corcheas).
- o En general, el sistema de Kodaly trata de sacar el mayor partido de las habilidades musicales del niño en sus diferentes etapas del crecimiento, rechazando totalmente todo patrón de enseñanza lógica donde no existe una relación entre la secuenciación de conceptos y contenidos con los conocimientos que el niño aprende de forma natural (Díaz, 2007: 65-66).

Otro método que comparte los mismos preceptos de la tradición de Kodaly es el propuesto por el violinista y pedagogo húngaro Geza Szilvay, basado también en la filosofía del compositor y pedagogo Zoltán Kodaly. Se trata de un método cuya sede se encuentra en Finlandia (Helsinki) bastante importante y difundido en todo el panorama

internacional actual, gracias a los amplios congresos, simposios y cursos realizados para la formación de maestros en la metodología de “*colourstring*”.

Otro concepto importante en el desarrollo de estas metodologías es el hecho de trabajar la memoria musical, de vital importancia, puesto que al memorizar las piezas éstas adquieren una mayor expresividad en su ejecución. Para una buena memorización, primero se ha de cantar la pieza en repetidas ocasiones con su carácter. Por ejemplo no se tiene el mismo carácter cuando se toca un *allegro* que cuando se toca un *lento* o un *adagio expresivo*.

“La percepción de una melodía, por ejemplo, se podría explicar en los mismos términos en que la lingüística explica una oración. La idea central es que existen equivalentes musicales de las estructuras “superficiales” y “profundas” del lenguaje; tanto es así, que los elementos musicales y las reglas jerárquicas para su combinación y procesamiento están almacenadas en la memoria” (Hargreaves, 1998: 22).

Como novedad estaría el hecho de que para estos métodos la enseñanza musical debe estar coordinada y dirigida por los padres y se debe adaptar al entorno escolar puesto que es importante una práctica musical diaria. Son métodos que han revolucionado en cierta manera la manera de entender el concepto de la didáctica del violín y que parten de la importancia del aprendizaje en edades tempranas, es decir, plantean el inicio del instrumento a partir de los tres años de edad como base fundamental de encarar una actitud positiva y una filosofía de vida encaminada al buen desarrollo y entrenamiento tanto motor como intelectual de una adecuada evolución con el instrumento.

El primero de los métodos de mayor difusión en este nuevo concepto de enseñanza violinística es sin lugar a dudas el desarrollado por el maestro Shinichi Suzuki, conocido actualmente con el nombre de *Método Suzuki* (1978). Este autor revolucionó la manera de entender la pedagogía del violín desarrollando un método pionero destinado al inicio de niños pequeños (tres años) como base del éxito adquirido en una futura carrera violinística. Este nuevo concepto fue expandido por todo el mundo primero por Japón, luego Europa, Australia, y por último por Sudamérica.

El estudio del violín está basado en lo que el propio Suzuki denominó como: “*El aprendizaje de la lengua materna*”. En 1950 inauguró en Estados Unidos el “Talent Educational Research Institut” cuya filosofía reside en la idea de que el talento no es algo innato, es decir, no procede desde que nacemos sino que es algo que se debe desarrollar durante todo proceso de enseñanza-aprendizaje. Sin duda se trata de uno de los métodos más difundidos, existiendo centros y escuelas de formación de maestros que continúan los principios pedagógicos y la filosofía de enseñanza del maestro Shinichi Suzuki.

Otro motivo fundamental a la hora de incluir una metodología u otra en un esquema es que analice los aspectos fundamentales del acto de enseñar a un alumno a tocar el violín. Por este motivo se ha incluido uno de los métodos para principiantes más difundidos en la historia del violín, el Método de Mathieu Crickboom (1923), dividido en: “El violín teórico y Práctico” (cinco volúmenes que cubren las enseñanzas elementales); “La técnica del violín Vol. I” (un complemento técnico con ejercicios, escalas y arpeggios del primer libro) y una recopilación de piezas y canciones populares para violín y piano titulada “*Chants et Morceaux*”.

Otro de los métodos esenciales será el escrito por los autores Joseph Joachim y Andreas Moser (1905). Este método, dividido en 3 volúmenes, trata de ser una excelente guía para la iniciación del violín, donde los autores plantean el aprendizaje del instrumento de una forma natural y comprensiva. Se ha seleccionado el segundo de ellos, ya que está destinado a los cambios de posición y ofrece una serie de ejercicios progresivos que van a desarrollar esta técnica. Se trata de un excelente libro para iniciar a los alumnos a lograr una cualidad fundamental de la mano izquierda, que es indispensable para el desarrollo de la técnica del violín.

Otro libro esencial para la formación del violinista principiante será la *Antología de estudios para violín* (1985), escrito por Antonio Arias. Este profesor de violín dedicó un enorme periodo de tiempo de su vida a seleccionar cuidadosamente una serie de estudios y de ejercicios cuyo objetivo principal fue el lograr un dominio técnico con el violín, que van desde los más elementales estudios de Alard hasta el virtuosismo de los caprichos de Paganini. Hemos seleccionado el libro I, destinado a la enseñanza elemental del violín.

Otro método es el *Graded course of violin playing* (1921) de Leopold Auer, uno de los más afamados y reconocidos maestros del violín durante todo el siglo XX. El volumen I es el que se ha seleccionado para el análisis porque muestra un trabajo inicial, comenzando por desarrollar la destreza de la mano y del brazo derecho. Todos los ejercicios propuestos van a ser realizados con cuerdas al aire o abiertas.

Además hemos tratado de escoger y seleccionar aquellos métodos actuales que se dan a conocer en el ámbito de la iniciación del violín, algunos de ellos más que consagrados. Este es el caso del método *All for Strings* (1985) (publicado en Estados Unidos en los años 80), *The Doflein Method* (1932) o “El progreso del violinista” (un método de iniciación al violín combinado con teoría de la música y la práctica de dúos) y *Sing clap and play* (1987), que trata de ser un método entretenido y destinado a la enseñanza inicial del violín, donde se da especial importancia a la interiorización musical del repertorio, previamente asimilando los conceptos rítmicos y de entonación para posteriormente poder tocar las piezas planteadas.

El Método de Javier Claudio es uno de los métodos actuales más completos, dinámicos y lúdicos para la enseñanza del violín a niños. En su *Álbum para violín* (2003) utiliza una serie de juegos ilustrados con dibujos adecuados a la enseñanza de alumnos que se inician. Como complemento a este método se encuentra *El Álbum para violín con pequeñas canciones y melodías con piano*.

El Método de Bernat Pomar, un violinista y pedagogo destacado en la enseñanza del violín a niños. Su método *El meu violí i el meu arc* publicado en 1994, es uno de los libros que más aceptación tiene entre los profesores de violín.

Otro método es el de Wladimiro Martín (1995), destinado a desarrollar en los alumnos la práctica en los conjuntos musicales. Cabe destacar también el método de Emilio Mateu *El violín* (1987), libro de iniciación donde trata de resolver diferentes cuestiones en relación a la técnica elemental del violín y el método de iniciación al violín de Pablo Cortés (1995).

Otro método que debemos incluir en este análisis es el escrito por el profesor Villarreal, titulado *Con l'arco* (2002). Se trata de un libro inicial que muestra bastantes ejercicios preparatorios para adquirir destreza con el arco.

Uno de los libros sobre la técnica y ejecución con el violín, esencial a la hora de realizar un análisis de la historia de la pedagogía del violín en su fase inicial, es el libro escrito por Leopold Auer *Violin Playing as I Teach It* (1921). Se trata de un excelente libro de los más importantes maestros del violín, recogiendo su experiencia profesional de más de sesenta años. Los capítulos del libro hacen referencia a: la colocación del violín; el *vibrato* y el *portamento*; los cambios de posición; las dobles cuerdas; los trinos; el *pizzicato*, el miedo escénico y los factores que influyen en una correcta interpretación con el instrumento.

Otro tratado pedagógico es el escrito por el autor Carl Flesch, *The Art of Violin Playing* (1923). Se trata de un método esencial del siglo XX pues, en palabras del propio autor “*con este libro pretendo elevar el arte de tocar el violín desde la más cruda experiencia a un plano superior y lógicamente formado*” (1923:8). Se trata de un manual dirigido tanto a profesores como a intérpretes. El primer volumen, seleccionado para el análisis, consta de dos partes: la primera más técnica y que se ocupa de los aspectos mecánicos en cuanto a la colocación del cuerpo y las técnicas de la mano izquierda y derecha, y una segunda parte desde una perspectiva más científica, aplicando la técnica a los problemas musicales.

Otro libro escogido para el análisis y del mismo autor es *Los problemas del sonido en el violín* (1931). Este libro tiene como objetivo remediar un problema que el autor ha observado tras su experiencia, basado en que los problemas del sonido en la acción de tocar el violín se han transferido del brazo derecho a la mano izquierda, dando paso a un sonido poco cuidado y como el propio autor indica “*aguado*”. Para corregir esta situación el autor aconseja seguir sus consejos sobre las diferentes técnicas del arco; la posición de la mano izquierda, el *vibrato* y la forma de tocar los acordes. Además ofrece una serie de ejercicios y de ejemplos musicales. Este libro es un excelente complemento del tratado anterior, pero centrado en este problema en concreto.

Otro de los libros referenciales es el escrito por Ivan Galamian *Principles of Violin playing and Teaching* (1962). Se trata de un novedoso sistema de enseñanza, basado en la experiencia profesional de este maestro y pedagogo. Trata de cuestiones generales de la técnica y la interpretación, la mano izquierda, la colocación del cuerpo, el progreso a través del desplazamiento, el arco y su conducción. En general, el sistema de Galamian

establece una gran flexibilidad y un nuevo enfoque en la interpretación y enseñanza del violín, basado fundamentalmente en la importancia de adquirir un control mental absoluto sobre el movimiento físico, así como del control del arco (descuidado en décadas anteriores en favor de las técnicas de la mano izquierda).

Otro libro importante que hemos seleccionado para el análisis es el libro de Yehudi Menuhin *Six lessons with Yehudi Menuhin* (1971). Este libro surge de un reportaje que contenía seis películas realizadas por James Archibald con Yehudi Menuhin, en el año 1963. Cada película de una duración de 25 minutos representa un aspecto particular y fundamental de la técnica del violín. Fueron realizadas en la Escuela de Música Yehudi Menuhin con un pequeño grupo de alumnos con diferentes niveles. Los capítulos de este libro corresponden a las seis lecciones de las películas, además han sido ampliados con dibujos y diagramas ilustrativos.

Otro libro revolucionario es el de Dominique Hoppenot: *El violín interior* (1981). Se trata de un excelente libro donde la autora permite concienciar al violinista a trabajar desde el interior, aprendiendo a escuchar a nuestro cuerpo y poniéndolo en armonía y equilibrio con respecto a la acción de tocar el violín. Pretende cambiar y encauzar la relación tormentosa que sufren muchos violinistas con el instrumento y tratar de ayudar a superar estas frustraciones dando una serie de recomendaciones. Es un excelente libro terapéutico para los violinistas y para enfocar la enseñanza desde un punto de vista más positivo.

Otro libro importante en este análisis es el escrito por Shinichi Suzuki, *Educados con amor* (1983). Se trata de un libro que va a plantear y desarrollar la filosofía de este autor y su modo de enfocar la enseñanza del violín desde un punto de vista enriquecedor y positivo para los alumnos. Plantea el hecho de que cualquiera con trabajo y esfuerzo puede aprender a desarrollar unas elevadas actitudes para alcanzar un excelente nivel musical e instrumental. Estipula que el talento no es innato, si no que ha de cultivarse y educarse, así como también destaca que el éxito de una actividad adecuada está basado en el desarrollo de una adecuada metodología de estudio.

2.2.3 La enseñanza del violín a nivel elemental: objetivos, contenidos, procedimientos y metodología didáctica

Hemos considerado importante establecer varios factores esenciales en el desarrollo de una adecuada labor educativa en la enseñanza del violín. Estos tres factores son: el profesor (como guía y mediador del proceso pedagógico), la familia y especialmente los padres (como observadores y participantes directos del proceso de enseñanza) y los métodos de enseñanza del violín (como los medios para llegar a los objetivos de la enseñanza instrumental).

2.2.3.1. El Profesor

A la hora de enfrentarse con la enseñanza de un instrumento como el violín el profesor debería plantearse las siguientes cuestiones para que su modo o método de enseñanza sea efectivo no sólo a nivel personal, por la satisfacción que aporta el poder enseñar los conocimientos adquiridos durante años de sacrificio, estudio y perseverancia con el instrumento, sino a nivel profesional, dando o aportando un enfoque organizado y significativo al aprendizaje del instrumento:

- ¿Cuáles son los pasos previos que se deben seguir a la hora de graduar las secuencias para el aprendizaje del violín, teniendo en cuenta las diferencias de cada alumno?
- ¿Cuáles son las principales habilidades que se deben enseñar a un principiante y qué conocimientos musicales estarán implicados en ello?
- ¿Cuál es la edad cronológica del alumno, y partiendo de esto, cuáles son los procesos de desarrollo mental y psicológico de las diferentes etapas evolutivas?

Además de dar respuesta a estas preguntas el profesor deberá tener en cuenta la metodología que va a utilizar en el proceso de enseñanza, ya que esto va a ser la clave de su éxito pedagógico. La metodología empleada deberá de ser clara y organizada, además deberá incluir una serie de variables fundamentales en el proceso de la enseñanza con el violín. Estas variables tendrán que estar basadas en una serie de criterios fundamentales como: (Calvo, 2006).

- **Las actividades:** deberán ser secuenciadas y deberán fomentar el desarrollo del interés por parte de los alumnos hacia el aprendizaje del violín. Deberán ser adecuadas al grado o nivel del que partimos con los alumnos y a la edad de estos, ya que no sería lo mismo plantear actividades para alumnos de tres años de edad que para alumnos de 10 años (Ortiz, 2005). Los alumnos de tres años tienen una concentración limitada, con lo cual las actividades que planteemos para este tipo de alumnos tendrán que contener elementos muy lúdicos y vistosos que atraigan su atención durante el tiempo del desarrollo de las mismas. Además habrá que contar con el factor del tiempo y deberán ser muy variadas para que el alumno no caiga en el aburrimiento y pueda mantener la atención durante todo el desarrollo de la clase. Por otro lado, deberán contener elementos ya trabajados en otras clases para fomentar un carácter reforzador y de aplicación para ampliar nuevos conocimientos.
- **El tiempo de duración de cada sesión** o clase semanal. Este es un criterio bastante importante y a tener en cuenta no solo por parte del profesor sino por parte de la institución, ya sea conservatorio o escuela de música. Puesto que en primer lugar se debe tener en cuenta que los alumnos de infantil no tienen el mismo grado de atención que los de primaria o secundaria, por lo que las clases deberían ser, como mucho, de 30 minutos semanales, que podrían dividirse en dos sesiones de 15 minutos con un pequeño descanso, para que el alumno asimile de forma correcta los contenidos trabajados en las actividades planteadas. De esta forma, estamos dejando un espacio libre de asimilación de contenidos y de libertad de expresión para que, el alumno explore y pueda jugar con otros elementos que no necesariamente formen parte de su clase o sesión de violín.
- **La utilización de recursos pedagógicos** adecuados a la edad del alumno. Estos forman una parte esencial en el proceso del aprendizaje y nos van a ayudar a lograr en la medida de lo posible los fines u objetivos de nuestra metodología educativa, ya que gracias a ellos podemos conseguir que nuestra metodología pueda ser un modelo de referencia en el futuro profesional de nuestros alumnos. A la hora de enseñar el profesor será uno de los factores responsables del éxito o del fracaso de los alumnos, siempre y cuando los alumnos logren entender y

llevar a la práctica mediante el estudio y la perseverancia los procesos de la enseñanza-aprendizaje. Alexander Ortiz Ocaña (2009) establece que *"el profesor debe partir siempre de las potencialidades, y necesidades individuales de los estudiantes y con ellos crear y fomentar un clima de comunicación para que la comunicación provoque el éxito de la enseñanza"* (Ortiz, 2009:7). Además, como ayuda y formando parte de los materiales de enseñanza, estarían implicados los recursos o utensilios didácticos. Para María Isabel Corrales Palomo y Milagros Sierras Gómez: *"la correcta selección y utilización de los diferentes recursos va a condicionar la eficacia del proceso formativo"* (Corrales y Sierras, 2012:21). Un ejemplo de ello a la hora de trabajar con niños y niñas pequeños es la utilización de elementos de juego (pequeños muñecos de goma para separar los dedos, fichas o dibujos del instrumento para conocer sus partes, pegatinas con colores vistosos como indicadores de una determinada posición, etc.) que, aplicados a la enseñanza del violín, van a facilitar que el alumno entienda y comprenda de una forma más clara la técnica violinística basada en:

- o La perfección de movimientos de coordinación con ambos brazos.
- o La adecuada colocación del violín y del arco.
- o La articulación, colocación y relajación de los dedos de la mano izquierda, etc.

Gracias a estos recursos vamos a intentar lograr que el alumno entienda y sea consciente de una adecuada técnica a la hora de tocar el violín. Si por el contrario el profesor no es capaz de plantearse estas cuestiones caerá en la más absoluta desorganización y el aprendizaje por parte del alumno será desestructurado, sin progresión y con falta de objetivos claros.

En el trabajo de Cristina Isabel Gallego García: *Recursos didácticos para la expresión musical en Educación infantil* (2004) se expone una clasificación de los recursos didácticos destinados al desarrollo de la expresividad musical en la Etapa Infantil (de 0-6 años), estos se van a clasificar en:

- *Recursos didácticos musicales:* Es decir, el pulso o tiempo de los compases (que en esta etapa serán simples), el acento o tiempo fuerte en cada uno de los compases, la repetición sucesiva de los ritmos y las

melodías, el eco o repetición exacta de lo escuchado, los parámetros del sonido (timbre, intensidad, duración, altura, etc.).

- *Recursos didácticos extramusicales*: Es decir, los distintos contextos o situaciones de comunicación que empleamos en las actividades musicales, como: los cuentos, las representaciones plásticas o gráficas, los medios audiovisuales, etc.

- **El desarrollo de la afectividad del alumno**. Otro punto clave que el profesor debería tener en cuenta sería el hecho de que el aprendizaje de una disciplina como la música y más concretamente el estudio de un instrumento va a fomentar en el alumno el desarrollo de la inteligencia emocional (Goleman, 1995).

La música es una de las disciplinas artísticas en que los afectos y las emociones juegan un papel fundamental en el aprendizaje. A continuación vamos a nombrar algunas de las claves esenciales de las que el profesor debería tener en cuenta para desarrollar la afectividad en el aula, dentro del proceso de enseñanza (Zaragozá, 2009).

- Desarrollar en el aula un ambiente positivo y relajado: creando un buen clima de trabajo para que el alumno se sienta bien y con ganas de aprender. De lo contrario el profesor podrá conducir al alumno a una gran frustración, a la falta de autoestima y de empatía con el propio profesor. Para el alumno, el profesor junto con sus padres van a ser modelos a seguir ya que van a poseer la manera ideal de ver, entender y reaccionar ante las circunstancias tanto negativas como positivas de la vida (Castejón y Navas, 2015).
- Por otro lado la profundidad de la relación maestro-alumno es uno de los factores más importantes en la determinación de la posibilidad de que un maestro ayude a un alumno a conseguir los objetivos propuestos en el proceso de enseñanza-aprendizaje. Según Jonathan Cohen (2003), en la relación maestro-alumno se pueden distinguir dos tipos de orientación empática basados en:

- o *El mundo tal como el niño lo ve*: entender y comprender cómo el niño ve el entorno que le rodea. A partir de los principios de *subjetividad, sentido y adaptación*. Estos principios inducirán al maestro a mantener una actitud fundamental si se enfrenta con algún alumno que muestre un *comportamiento negativo*, tratando de comprender esta negatividad. Por tanto, el maestro deberá orientar su labor a ayudar al alumno a indagarse, a comprender más plenamente y a cambiar, ofreciéndole ideas *dosificadas y no coercitivas*. Esto hará que el alumno esté más apegado al maestro y muestre de manera más temprana su confianza a este.

- o *La necesidad que tiene el niño del maestro*: La empatía con el nivel de necesidad que el niño tiene del maestro, se basa en el principio de *relación y fluidez*. El profesor deberá ser sumamente flexible y deberá de tratar que el alumno se esfuerce y haga el trabajo por sí mismo. La actuación del maestro tratará de establecer un plan de acción *para el niño, junto a él, con él y a distancia*. El maestro tratará siempre de impulsar de forma necesaria al niño a rendir en su máximo nivel sin forzarle y facilitándole o ayudándole en la medida de lo posible siendo sensibles y observando al alumno de forma precisa y continuada.

- o El profesor deberá mostrarse abierto, amable, simpático y cariñoso: es decir, tendrá que desarrollar estos afectos para que el alumno se sienta apegado, con ganas y con la suficiente motivación de descubrir y de aprender. El profesor deberá de fomentar en sus alumnos una actitud de confianza libre de inhibiciones. Se trata de crear una atmósfera afirmativa sin caer en el error de la excesiva permisividad y sin llegar a establecer un criterio de que todo es válido. Basándose en la pauta de: “yo puedo hacerlo”.

- o Amor por la música y por el instrumento: Se trata de una fuerza vital que deberá ser transmitida por el profesor y va a ser uno de los posibles motores que llevarán a la continuidad en el proceso de aprendizaje con el instrumento.
- o Puede ser muy favorable que, tanto padre como madre participen juntos o de forma intercalada en las clases semanales con el instrumento en alumnos que son de edades infantiles. Esto fomentará el desarrollo de lazos más estrechos con sus padres así como establecerá un apego positivo en el ámbito familiar. Según Lobato (2006), debemos entender que la influencia de la educación familiar y social en el comportamiento de los individuos estaría marcada y dirigida por los estereotipos de género, fomentando en los niños un mayor control en la expresión de afecto y una mayor agresividad, mientras que las niñas por el contrario son orientadas hacia una mayor expresividad de cariño y afecto, y una mayor sensibilidad hacia los demás.
- **Competencias motrices en la enseñanza del violín a nivel elemental.** Otro punto clave es que en el aprendizaje de una disciplina el profesor deberá conocer los diferentes estadios de la psicología del desarrollo en lo que respecta a las destrezas o habilidades motoras de cada edad, así como deberá atender a las diferencias de cada alumno puesto que cada persona no posee las mismas habilidades para ciertas cosas. Un ejemplo de ello es el trabajo con alumnos zurdos; estos dominarán mejor su articulación con la mano izquierda que su brazo derecho o el paso del arco (Calvo, 2006).

Belkis Pentón (2007) plantea que la motricidad refleja todos los movimientos del ser humano y estos movimientos determinan el control motor de los niños manifestado por medio de una serie de habilidades básicas, siendo la motricidad el reflejo existente entre los movimientos, el desarrollo psicológico, y el desarrollo del ser humano. Concluye diciendo que la motricidad está en estrecha relación entre el desarrollo social, cognitivo-afectivo y motriz, incidiendo en los

niños/as como una unidad. La autora desarrolla los dos tipos de motricidad existentes:

- o La Motricidad gruesa: son acciones de grandes grupos musculares y posturales, movimientos de todo el cuerpo o de grandes segmentos corporales.
 - o La Motricidad fina: es la acción de pequeños grupos musculares de la cara y de los pies, movimientos precisos de las manos, cara y pies.
- **Adecuación del lenguaje al alumno.** Otro punto clave sería el hecho de que el profesor conozca el desarrollo lingüístico del alumno respecto a su edad cronológica, ya que así podrá entender y valorar mejor la forma de expresarse de cada alumno y poder adecuar los contenidos planteados en cada actividad.

“El lenguaje es una expresión socializada para H. Wallon (...) según J. Piaget seguiría en principio procesos de carácter egocéntricos. Tratando de ser un lenguaje más recogido y centrado sobre sí mismo que en el adulto. Esta noción de egocentrismo representaría una interpretación del hecho de que el niño no manifiesta ya el deseo de comunicar su pensamiento a otro, ni de conformarlo al de los otros sino que se ha cerrado, se ha replegado sobre sí mismo, en realidad por falta de medios como dice H. Wallon” (Bergeron, 1992: 36).

Es una obviedad que el lenguaje oral facilite la adquisición de conceptos destinados al aprendizaje de una disciplina artística, como es la música. Sin embargo, el profesor deberá tener claro que el aprendizaje del violín implica el desarrollo de multitud de competencias en todos los ámbitos tanto musicales, corporales, interpersonales, intrapersonales, etc. Además tener en cuenta lo que expresa el autor de las *inteligencias múltiples*, Howard Gardner (1995: 154):

“Si el área es música, el profesor debe de ser capaz de pensar musicalmente, y no, simplemente, presentar la música a través del lenguaje o de la lógica”.

Con lo cual, el profesor tendrá la responsabilidad de proveer las herramientas adecuadas y transformar el currículo, de manera que puedan permitir al estudiante

desarrollarse de forma integral y al máximo para alcanzar el éxito en el área en la cual posea más capacidad: en el caso de una disciplina musical, el profesor tendrá que tener en cuenta el fomentar en los alumnos el desarrollo de su inteligencia musical. La música además puede comprenderse de forma intuitiva, como la practican aquellos que aprenden de oído, o bien, puede comprenderse formalmente, como la practican aquellos que aprenden a leer el pentagrama musical. También, puede darse el caso de aprenderse de ambas formas a la vez. No obstante para poder desarrollar esta inteligencia, los estudiantes necesitan ejercitarla y reforzarla (Suazo, 2007).

- **Motivación en las clases.** La automotivación forma parte de la inteligencia emocional y ésta es a su vez el impulso personal que nos permite enfrentarnos a cualquier tarea con afán de superación. Es por este motivo por el cual el profesor deberá poner en marcha todos los mecanismos o recursos didácticos para promover que suceda dentro del aprendizaje a través de (Molas, 2005):
 - o Ejercicios o actividades en los que el alumno pueda expresarse libremente.
 - o Proporcionar experiencias que conecten con su forma de entender el mundo.
 - o Proporcionar estímulos afectivos a través de alabanzas, premios y afectos.

Además el profesor deberá tener en cuenta que existen dos tipos de motivación, siendo ésta un proceso por el que se inicia y se mantiene una conducta, está además relacionada con la dificultad de la tarea, la inteligencia, habilidades y competencias específicas, o la comparación con iguales (Gustems y Calderón, 2006):

- o **La motivación intrínseca**, que depende de la propia actividad. Al respecto podemos citar (Gustems, 2007) :
 - Las necesidades psicológicas tales como: la curiosidad, la efectividad y la causación personal (coincidencias personales que

dan significado especial a alguna actividad), ingredientes básicos para fomentar la motivación.

- Las características de la actividad, teniendo en cuenta el estadio evolutivo en el que se encuentra el alumno y analizando sus propiedades y los desafíos que conlleva la actividad.
- Las autopercepciones, que parten de la imagen que tiene cada individuo de sus posibilidades y las pautas para llegar a conocerse de una forma realista. Destacarían la autodeterminación o voluntad y la sensación de competencia.

o **La motivación extrínseca** cuyos elementos serían (Gustems, 2007):

- El desvío atencional. Fijar la atención en algún elemento externo que distraiga de un problema o situación.
- Los aprendizajes vicarios. Aquellos que se realizan por imitación de conductas, valores, etc.
- Las técnicas de modificación de conducta. Persiguen cambios a través de los diferentes tipos de refuerzos.

• Otro punto clave que el profesor deberá plantearse es que la disminución de la motivación inicial en el aprendizaje del violín, puede deberse a diferentes factores como la falta de adaptación de las actividades propuestas al desarrollo cognoscitivo del alumno, o el forzar el aprendizaje con castigos o actitudes negativas que podrán llevar al fracaso en el aprendizaje por parte del alumno (Alonso, 2005).

En definitiva, para realizar una actividad que requiere tanta constancia como tocar un instrumento, es necesario que el individuo sienta tanto una motivación interna (auto motivación) como externa, siendo de vital importancia la primera pues, nos va a facilitar sentimientos de competencia, autodeterminación, o autonomía de compromiso necesarios para llevar a cabo y con éxito cualquier actividad, ya sea musical o de otra índole que se proponga el individuo (Urcola, 2008).

En conclusión, el profesor deberá tratar de desarrollar en sus alumnos una serie de habilidades tanto mentales como motrices, con la finalidad de conseguir desarrollar un conjunto de principios fundamentales en la enseñanza del violín que partirían, por un lado del dominio de la motricidad fina (que deberá de ser secuenciada y graduada por el profesor para que el alumno aprenda a controlarla de manera progresiva) pasando por el desarrollo de las aptitudes artístico-musicales, induciendo en los alumnos la capacidad de entender y sentir el significado de la música y su fuerte sentido expresivo (Oriana, 2001).

Además, el profesor tendrá que tener en cuenta las diferencias existentes entre los alumnos/as a con los que va a trabajar, así como diversos aspectos a la hora de desarrollar su propia metodología. Estos aspectos son bastante variables y atienden a los parámetros que se presentan en los siguientes apartados (Gutiérrez, 2007).

2.2.3.2. La familia

Los padres o la familia deberán tener siempre presente que los niños aprenden la música poco a poco y de forma muy progresiva. A menudo los padres demandan a los profesores que enseñen a sus hijos de una forma rápida, sin pensar que el proceso de aprendizaje no depende solamente del profesor sino del grado de percepción y entendimiento que tenga el alumno, puesto que es importante entender que cada niño tiene un ritmo diferente de aprendizaje (Cabrera, 2007). Este ritmo va a estar determinado por la edad pedagógica, que es muy distinta de la cronológica (se trata de la capacidad que tiene el niño de procesar, comprender y entender la información) y determinará la calidad y ritmo del aprendizaje (Viñao, 1990). Para ello proponemos que los padres participen en la educación musical de sus hijos mediante:

Fomentar el autocontrol en sus hijos

Se trata de un objetivo primordial que deben plantearse los padres en los primeros años de vida familiar. Los padres necesitan inculcar una serie de hábitos o pautas con respecto a su vida familiar, es decir, marcar una serie de horarios con respecto a sus comidas, horas de sueño, de juego, hábitos de higiene tanto corporal como intelectual, fomentando la cultura en todas sus ramas desde: escuchar música, leerles cuentos para dormirles o tranquilizarles, jugar con ellos, dejarles pintar y manipular plastilina,

hablarles mucho y contarles cosas nuevas, etc. En definitiva, estar con ellos e intentar atender en la medida de lo posible y desde las diferencias personales a todas sus necesidades básicas. Todo esto hará que el niño se desarrolle en un ambiente positivo para que sea capaz de tener una adecuada contención, tanto en el colegio como en otro tipo de actividades o clases como en su clase de violín (Aranda, 2008). Si por el contrario los padres no toman conciencia de la importancia de establecer ritmos estables de vida caerán en la más absoluta desatención de las necesidades tanto educativas (puesto que afectará al entorno educativo) como afectivas, pudiendo dar lugar a crear en el niño ciertos rasgos de estrés o desorden ambiental, que si van ligados a un déficit de atención pueden ser un serio hándicap para poder desarrollar cualquier tipo de actividad dentro de un marco educativo específico (Escabia, 2008).

“El autocontrol aparece por primera vez durante el tercer año, cuando los niños comienzan a oponerse a que les hagan las cosas y a expresar su deseo de hacerlas ellos mismos. La mayor parte del control externo que estos niños han experimentado se refiere a instrucciones verbales de los padres. Al afirmar su independencia, los niños intentan a veces, en este momento, realizar ellos ese papel, y adoptan algunas de las mismas órdenes. En este punto, pues, un cierto control verbal sobre la conducta del niño ha comenzado a cambiar de las fuentes externas hacia el propio niño (...) El paso final llega cuando el niño interioriza el control, dirigiendo su conducta en silencio más que a través del habla” (Marshall, 2001:593).

Todo este planteamiento está emparentado y relacionado con la teoría de Vigotsky, el cual estaba más interesado por la observación general de que los niños en su etapa preescolar se hablaban a sí mismos mientras realizan un cometido o un determinado tipo de conducta, lo que se ha denominado en la psicología evolutiva como *“habla privada”*. Vigotsky razona que el *“habla privada”* surge de las interacciones de los niños con sus padres y otros adultos mientras trabajan juntos en las mismas tareas. Con el transcurso de muchas interacciones, los niños comenzarán a utilizar las directrices de sus padres pero de forma interna, es decir, en forma de pensamiento, esto hará que de forma progresiva puedan dirigir su propia conducta. Vigotsky cree que la

autorregulación se desarrolla a partir de las interacciones sociales, en un proceso que lo denomina *sociogénesis* (Marshall, 2001).

Piaget, por el contrario la denominaba *habla egocéntrica*, pensando que era algo mínimamente importante para el desarrollo cognoscitivo.

“El egocentrismo es, de una parte, la primacía de la autosatisfacción sobre el reconocimiento objetivo, y de la otra, la distorsión de la realidad para satisfacer la actividad y el punto de vista del individuo. Es, en ambos casos, inconsciente, siendo, en esencia, resultado de una distinción fallida entre lo subjetivo y lo objetivo” (Richmond, 1993: 45).

Eduardo Martí, en su libro *Psicología evolutiva: teorías y ámbitos de investigación*, trata de responder a la discusión entre ambos autores acerca de lo que cada uno entiende por lenguaje egocéntrico de la siguiente manera:

“Para Vigotsky, el lenguaje egocéntrico y lenguaje comunicativo son ambos sociales (a pesar de que sus funciones difieran). Piaget critica la ambigüedad del término “social”: acepta que el lenguaje egocéntrico pueda ser social en el sentido en que puede establecer un contacto entre personas, pero subraya que desde el punto de vista de la cooperación intelectual permanece inadaptado, centrado al punto de vista del sujeto (...) Para Vigotsky, el lenguaje egocéntrico es una fase evolutiva intermedia entre el lenguaje social y el lenguaje interiorizado” (Martí, 1991: 135-6).

Apoyo y confianza en la clase. Es necesario que el padre/madre participe en la clase de violín fundamentalmente en sus comienzos, y sobre todo dependiendo de la edad cronológica del alumno, ofreciendo a su hijo un apoyo externo gracias al vínculo afectivo establecido en el ambiente familiar durante los primeros años de vida. Este vínculo especial es el denominado “apego” y se va a formar entre la madre/padre con el hijo o entre el cuidador primario y el hijo, está asociada a crear relaciones saludables a lo largo de su vida y al éxito personal y educativo del niño. Se trata de una forma de comportamiento que promueve la proximidad con respecto a sus padres o cuidadores (Bowlby, 1998).

En una clase de violín, al estar presentes las figuras de apego el niño se mostrará con una actitud positiva y de confianza hacia el aprendizaje despertando un gran interés por conocer, explorar y manipular el mundo del instrumento escogido. Además para fomentar un apego seguro y positivo es necesario que los padres o cuidadores llenen de atenciones y cuidados a sus hijos mediante abrazos, besos, caricias, en definitiva actitudes positivas que les van a aportar una gran estabilidad emocional. En cuanto a la clase de violín, este apego se mostrará mediante las alabanzas por sus progresos y sus logros de forma continua, mostrando una actitud relajada y de satisfacción y prestando mucha atención a todo el proceso de aprendizaje, puesto que deberán dejarse guiar por el profesor en todo momento y deberán ayudar a sus hijos en la práctica con el instrumento, siguiendo las pautas que el profesor le ha marcado en cada clase semanal.

“Lo que caracteriza fundamentalmente la relación parental es el apego. Éste se refiere al poderoso vínculo que une a padres e hijos y que se establece tempranamente desde los primeros días que siguen al nacimiento. El apego garantiza al niño un vínculo de seguridad en la medida en que sabe en el caso de dificultad o de angustia podrá recurrir a una persona que lo protegerá y lo reconfortará” (Ganoach y Golder, 2005: 230).

Para que los padres puedan motivar e incentivar a sus hijos hacia el aprendizaje de un instrumento musical será necesario que traten de intentar reducir los factores de inhibición, fracaso o distracción con el objetivo de que el niño se sienta atraído para realizar este tipo de actividad (Carrasco y Basterretche, 1998).

En primer lugar los padres deberán preparar a sus hijos a través de charlas distendidas cuyo objetivo será el tratar de evitar la posible tensión o ansiedad que provoca el enfrentarse a cualquier actividad nueva. Que en este caso sería su primera clase de violín.

Un ejemplo de estímulo positivo para este tipo de actividades es el intentar captar la atención del niño gracias a grabaciones musicales o audiovisuales en donde aparezcan niños de su misma edad tocando el instrumento escogido. Gracias a esto, el niño podrá sentirse plenamente motivado por iniciarse en el aprendizaje puesto que a la edad de tres

años el niño intenta repetir las mismas conductas que observa tanto en adultos como en otros niños.

“Uno de los principales factores que favorecen la participación activa de los niños es la imitación. Una imitación libremente consentida, siempre tiene su origen en la afectividad y se reduce a una reproducción aproximada, pues los niños no son todavía capaces de analizar los gestos que pretenden imitar. La imitación puede presentar dos aspectos distintos:

- *Imitación de un niño por el que siente interés afectivo.*
- *Imitación del efecto observable que produce una determinada acción (ruido, ritmo, etc.)”* (Bruel y Berzı, 1994: 17).

Necesidad de incentivar y de premiar los logros conseguidos con el instrumento.

Los padres deberán intentar simular los efectos positivos que se van a derivar del aprendizaje de un instrumento, cuyo propósito será la continuidad de manera motivada de la realización de la sucesiva habilidad o actitud recién adquirida con el instrumento. Por el contrario, utilizar medidas coercitivas o de castigo nos llevan al más rotundo fracaso, puesto que conseguir la obediencia, mediante este tipo de medidas de un niño/a es bastante desaconsejable, puesto que lo que trataremos de lograr se convertirá en una frustración y desmotivación por parte del niño/a, que se revelará en contra de la nueva actividad artística.

“La persuasión es un sentimiento no ético y sustanciado más en la lógica que en la sensibilidad y, como tal, todavía es poco asequible al niño (...) El arte de convencer a un niño consiste en entender que los niños necesitan un cierto tiempo para obedecer, ya que los cambios imprevistos impuestos por los demás no les agradan” (Canova, 1991: 89).

Supervisión del trabajo en casa. Es necesario que el padre/madre participe en la clase. En la práctica del violín los padres deberán de ser una proyección del profesor, intentando retransmitir a sus hijos todas las pautas trabajadas en cada clase semanal y repitiendo cada una de las actividades de forma muy secuenciada y organizada, es decir,

tendrán que supervisar el trabajo repartiendo y espaciando por días las actividades que ha planteado el profesor en la clase.

En definitiva deberán jugar con sus hijos a tocar el instrumento sin forzar a sus hijos si estos se muestran poco receptivos en un determinado momento. Es muy conveniente establecer un horario de práctica con el violín para que el niño adquiera cierta disciplina y forme parte de su rutina diaria; de esta forma conseguirán que se naturalice el estudio con el instrumento

Según Rodríguez (2004) existen diferentes modelos de relación paterno-filial que han surgido como síntesis de las diversas investigaciones y análisis de reconocidos psicólogos y expertos en el estudio de las diferentes conductas que surgen de las relaciones paterno-filiales. Son los siguientes:

- Modelo de Schaefer.

Según Schaefer (1958), en función de la conducta paterna hacia los hijos surgen cuatro tipos de padres sobre dos tipos de dimensiones denominadas bipolares: amor/hostilidad y autonomía/control. El cruce de ambas mediante dos ejes ortogonales presenta cuatro tipos de padres en función de su conducta:

- a. Padres superprotectores. (alto grado de amor y de control sobre sus hijos).
- b. Padres democráticos (alto grado de amor y de autonomía ofrecida a sus hijos).
- c. Padres negligentes o apreciativos (se muestran hostiles e indiferentes con sus hijos pero que les conceden alto grado de autonomía).
- d. Padres autoritarios (padres hostiles pero con alto grado de control).

- Modelo de Becker.

Modelo tridimensional de conducta paterna basada en la actitud tranquila-objetiva frente a la actitud ansiosa-emocional. De la combinación de los estos ejes surgen ocho tipologías: amor/hostilidad, restrictividad/permisividad y actitud tranquila/ansiosa. Por todo ello tenemos:

- e. Padres afectuosos, permisivos y de actitud emocional-ansiosa (modelo democrático).
- f. Padres afectuosos, permisivos y de actitud tranquila-objetiva (según el modelo de Schaefer de padres democráticos. Son padres que reconocen y respetan la individualidad de sus hijos, explican el establecimiento de normas, dialogan con sus hijos y toman decisiones conjuntamente).
- g. Padres afectuosos, restrictivos y de actitud emocional-ansiosa (modelo superprotector).
- h. Padres afectuosos, restrictivos y de actitud tranquila-objetiva (entran dentro del modelo superprotector de Schaefer).
- i. Padres hostiles, permisivos y de actitud emocional-ansiosa (padres inestables que entran dentro del modelo de negligentes según Schaefer).
- j. Padres hostiles, permisivos y de actitud tranquila-objetiva (padres inestables y despreocupados son caracterizados por Schaefer como negligentes).
- k. Padres hostiles, restrictivos y de actitud emocional-ansiosa (caracterizados por Schaefer como hostiles o autoritarios).
- l. Padres hostiles, restrictivos y de actitud tranquila-objetiva (padres rígidos e incluidos en la categoría de autoritarios según Schaefer).

- Modelo de Baummind.

Integra los extremos de la polaridad autoritaria-permisiva. Estudia la autoridad parental y establece sus rasgos más relevantes de los distintos tipos de padres.

- a. Padres autoritarios: caracterizados por otorgar un valor especial a la obediencia a partir de sus actitudes y conductas. Tienden a controlar las actitudes de los hijos conforme a códigos absolutos. Ignoran la individualidad y las opiniones de los hijos. Son menos afectivos y más despegados emocionalmente.
- b. Padres permisivos: no controlan a sus hijos y no ejercen autoridad, tienden a emplear el razonamiento consultando a la hora de tomar decisiones familiares. Estimulan la individualidad de sus hijos pero no les marcan pautas o normas sociales.
- c. Padres con autoridad: afectuosos, receptivos y racionales con sus hijos al mismo tiempo que controladores y exigentes. Ejercen un control razonable, mediante normas claras aceptadas y morales. Fomentan el diálogo abierto y valoran el

comportamiento disciplinado estimulando la autoconfianza, la independencia y la individualidad. Ejercen una disciplina del tipo inductivo.

Todos estos modelos podemos encontrarlos en las situaciones de enseñanza del violín con niños pequeños, y serán condicionantes importantes a la hora de regular la práctica y el estímulo en casa así como la motivación sobre los alumnos.

2.2.3.3 La programación didáctica en la fase inicial del aprendizaje del violín

La programación didáctica es la organización previa de la acción educativa para un período o nivel determinado, en consonancia con los objetivos establecidos. Esto va a contribuir a mejorar la calidad de la enseñanza, reforzando los objetivos y favoreciendo una autonomía pedagógica, así como la adaptación al contexto, y consiguiendo rentabilizar los esfuerzos, el tiempo y los recursos didácticos (Cano y Nieto, 2006).

La programación referida a la enseñanza del violín en el nivel inicial está actualmente fijada en España legislativamente mediante la Ley orgánica 2/2006 del 3 de Mayo de Educación. En el artículo 48.1 de dicha ley orgánica, se establece que las enseñanzas elementales de Música y Danza tendrán las características y la organización que las administraciones educativas determinen. Dicha ley orgánica propone que los departamentos didácticos de cada Comunidad autónoma desarrollarán sus propias programaciones didácticas correspondientes a los distintos cursos o ámbitos mediante la concreción de los objetivos, la ordenación de los contenidos, el establecimiento de la metodología y de los procedimientos y criterios de evaluación.

Objetivos

Los objetivos educativos son las intenciones que van a orientar el diseño y la realización de las actividades necesarias para que sea posible la consecución de las finalidades educativas. Estos tienen que promover el desarrollo de los niveles con una finalidad educativa, orientando así la selección y secuenciación de los contenidos, y la realización de determinadas actividades de acuerdo con las orientaciones metodológicas generales que se determinen. (Díaz, 1980)

En primer lugar nos encontramos con los objetivos generales de las enseñanzas elementales de música. A continuación exponemos a modo de ejemplo de forma esquemático-descriptiva los objetivos generales de las enseñanzas elementales de música, extraídos de la Programación didáctica de violín del departamento de cuerda del Conservatorio elemental de música Triana, en Sevilla.

“Las enseñanzas elementales de música contribuirán a desarrollar en el alumnado las capacidades siguientes:

- *Apreciar la importancia de la música como lenguaje artístico y medio de expresión cultural de los pueblos y de las personas.*
- *Conocer y valorar el patrimonio musical con especial atención a las diferencias entre cada comunidad autónoma.*
- *Interpretar y practicar la música con el fin de enriquecer sus posibilidades de comunicación y de realización personal.*
- *Desarrollar los hábitos de trabajo individual y de grupo, de esfuerzo y de responsabilidad que supone el aprendizaje de la música.*
- *Desarrollar la concentración y la audición como condiciones necesarias para la práctica interpretación de la música*
- *participar en agrupaciones vocales e instrumentales integrándose equilibradamente en el conjunto.*
- *Actuar en público, con seguridad en sí mismo y comprender la función comunicativa de la interpretación artística.*
- *Conocer y comprender las diferentes tendencias artísticas y culturales de nuestra época”.* (Jurado, 2003: 65-69)

Objetivos generales de los instrumentos de cuerda.

La enseñanza elemental de los instrumentos tendrá como objetivo contribuir a desarrollar en los alumnos las siguientes capacidades:

1. *Adoptar una correcta posición corporal en consonancia con la configuración del instrumento.*

2. *Conocer las características y posibilidades sonoras del instrumento, saber utilizarlas dentro de las exigencias del nivel, así como desarrollar hábitos de cuidado y mantenimiento del mismo.*
3. *Adquirir una técnica básica que permita interpretar correctamente en público un repertorio integrado por obras o piezas de diferentes estilos.*
4. *Aquí desarrollar hábitos de estudio básicos correctos y eficaces.*
5. *Conocer la técnica de los recursos para el control de la afinación del instrumento.*
6. *Despertar en el alumno el apreciar respeto por el arte de la música a través del conocimiento es instrumento y de su literatur (Jurado, 2003).*

Contenidos

Cuando hablamos de contenidos nos estamos refiriendo a los conceptos, procedimientos, actitudes en la enseñanza/aprendizaje del violín, es decir aquellos que se consideran útiles y necesarios para promover el desarrollo personal y no solamente el instrumental. Se trata por tanto de justificar las intenciones educativas, resolviendo la respuesta de: ¿qué enseñar? (López, 2005).

La secuenciación de los contenidos deberá promover el crecimiento de los esquemas de conocimiento del alumno, aproximándolo gradualmente a las estructuras conceptuales, es decir, tratando de conseguir que el alumno adquiera de forma eficaz una serie de conceptos fundamentales en el aprendizaje del violín.

En cuanto a los contenidos específicos del violín que propone el Conservatorio de Triana, en Sevilla, nos encontramos con:

- *Practicar los ejercicios de relajación y de control muscular, de manera que permitan adoptar una postura adecuada del cuerpo, una correcta colocación del instrumento y la coordinación entre ambas manos.*
- *Producción del sonido mediante el empleo de las cuerdas al aire con todo el arco y utilizando distintas longitudes o partes de este.*
- *Inculcar principios básicos de la digitación, las arcadas, los cambios de cuerda y las ligaduras.*

- *Promover el aprendizaje de los golpes de arco básicos, la articulación, las dinámicas, y el vibrato, entre otros, como elementos de expresión musical*
- *Tratar de practicar ejercicios que desarrollan la sensibilidad auditiva, como elemento fundamental e indispensable para la obtención de una calidad Sonora.*
- *Aportar técnicas y recursos para el control de la afinación.*
- *Desarrollar progresivamente la capacidad técnica y mecánica de los alumnos, a través de: escalas, arpeggios, intervalos, trabajándolos con diferentes articulaciones, velocidades, dinámicas y registros.*
- *Tratar de ser capaz de interpretar fragmentos sencillos de obras.*
- *Estudio de las diferentes posiciones en el diapasón del violín.*
- *Estudio de las dobles cuerdas, acordes y trinos.*
- *Fomentar la práctica de la improvisación libre basada en efectos clínicos, y dirigida sobre esquemas armónicos sencillos, motivos melódicos y ritmos básicos.*
- *Técnicas de estudio*
- *comprensión de las estructuras musicales, para fomentar una interpretación consciente y no solamente intuitiva*
- *conocimiento de obras del repertorio del instrumento a través de los medios audiovisuales.*
- *Realización de conciertos periódicos con las obras trabajadas.*
- *Estudios y obras que se consideren útiles para el desarrollo de la capacidad interpretativa del alumno.*
- *Práctica de conjunto o con medios audiovisuales.*
- *Conocimiento de la fisiología, evolución, construcción y mantenimiento del instrumento.*

En general, podemos decir que la **Programación didáctica** es un instrumento imprescindible para desarrollar un adecuado trabajo didáctico. A su vez deberá de ser abierta pudiéndose mejorar en la medida de las necesidades educativas que nos encontremos durante el proceso de enseñanza con el violín, siendo el primer acto de la intervención educativa que se debe de poner en marcha mediante la comunicación y la interacción. Para la elaboración de las actividades se ha de tener en cuenta los siguientes factores (García, López y Vives, 2005: 43):

- *La motivación.*

- *El seguimiento de las actividades.*
- *La orientación de los alumnos y las diferencias individuales del aprendizaje.*
- *La flexibilidad de la aplicación de la Programación, que permita adecuarse a las diferentes circunstancias que pueden surgir.*

2.2.3.4. La metodología de la enseñanza del violín en su fase inicial

La etapa de iniciación, es un período bastante delicado e importante para el alumno, ya que es donde se va a producir la evolución y el desarrollo más importante de toda la vida musical del alumno. En un primer momento, el alumno comenzará familiarizándose con el violín, y tras cuatro cursos de aprendizaje, en los cuales tendrá que ir asumiendo de forma progresiva unos contenidos básicos, podrá pasar a afrontar el siguiente nivel o las enseñanzas profesionales. Cabe destacar que quienes reciben estas enseñanzas básicas, si se parte de la premisa de que son niños, se deberá entender que estos están en un continuo cambio de desarrollo físico e intelectual y emocional y que por tanto continuamente van a necesitar un trato especial e individualizado, de todos los conceptos y de la metodología de enseñanza (Jurado, 2003).

Lo ideal en un adecuado proceso de enseñanza con el violín, es el aprendizaje individual mediante dos sesiones semanales, así como también utilizar la práctica grupal para que los alumnos puedan intercambiar conocimientos y experiencias, utilizando en todo momento textos motivadores y efectivos. Este tipo de enseñanza promoverá la socialización natural que posee el alumnado para incentivarlo en sus primeros años de enseñanza con el instrumento que son, sin lugar a dudas los más significativos y los más difíciles y duros. Además será de suma importancia, y sobre todo para qué el proceso de enseñanza/aprendizaje sea eficaz, dar importancia a la atención de estudio en casa. Se tratará de inculcar o de establecer pautas o rutinas de estudio y el trabajo individual en casa (Valeva, 2014).

Las orientaciones metodológicas

A la hora de establecer unas orientaciones metodológicas para la enseñanza elemental del violín se tendrá que tener en cuenta que el enfoque metodológico variará en función de las características de los alumnos, partiendo de que muy pocos se van a dedicar profesionalmente al instrumento. Por tanto las necesidades se tendrán que adecuar a una heterogeneidad del alumnado, en base a que la mayor parte de los alumnos que se inician en el aprendizaje del violín, todavía no tienen clara su vocación musical. Por tanto la metodología va a integrar todas aquellas decisiones que organizan el proceso de enseñanza/aprendizaje. Y, entre ellas, se va a hacer especial hincapié en la atención individual y colectiva, la organización del tiempo, del espacio, y de los recursos pedagógicos o didácticos (Gervilla, 2006).

El repertorio

A la hora de la elección del repertorio, se deberá tener en cuenta que existen muchos métodos de iniciación al violín pero solo en algunos de ellos encontramos pautas para el profesor, dejando el campo muy abierto a la creatividad e imaginación de éste. Es decir, no dejan muy clara la pregunta de: ¿Cómo enseñar?

Cada profesor deberá de elaborar su propia metodología. La libertad de cátedra permite utilizar la metodología que cada profesor considere pertinente. Otro problema que nos encontramos es la escasez de traducciones al castellano de tratados de grandes maestros que hacen referencia sobre la enseñanza del violín. La adopción de un enfoque metodológico determinado depende fundamentalmente de dos factores:

- *La propia materia*, que a veces obliga a adoptar una determinada metodología.
- *La idiosincrasia del profesor* que se siente más identificado con una u otra práctica educativa (Pérez, 2006).

En conclusión, para lograr una metodología didáctica adecuada es necesario recopilar información de diversos métodos de iniciación y extraer de ellos aquellas actividades que nos puedan ser útiles para aplicarlas a la enseñanza del violín. Estas actividades

deberán partir de una serie de principios didácticos que deben respetarse para poder conseguir una enseñanza de calidad (Gustems, 2007).

- **PROXIMIDAD:** La enseñanza deberá introducir elementos familiares, como por ejemplo utilizar canciones que ya conozcan previamente.
- **ORDEN, CAUSA Y CONTIGÜIDAD ESPACIAL Y TEMPORAL:** Los métodos de enseñanza deben ir de lo simple a lo complejo para que lo aprendido en una pieza se aplique, se relacione y se amplíe en las siguientes.
- **ADECUACIÓN:** La enseñanza debe adaptarse a las necesidades y posibilidades de cada alumno. Un ejemplo, es el identificar cada cuerda del violín con un color, un tamaño y un personaje diferente.
- **ESPONTANEIDAD:** Se debe promover la creatividad del alumno animándole a que explore su instrumento, improvisando canciones. La pauta sería: “Haz lo que quieras, pero con una buena colocación del violín y del arco sobre las cuerdas”.
- **FRECUENCIA/MOTIVACIÓN:** Desarrollar a través de las actividades planteadas una automotivación por parte del alumno de querer tocar en casa su instrumento y repetir las actividades que tanto le gustaron el día de la clase. Un ejemplo: jugar a ser profesor/ra de violín. Se trata de una actividad muy divertida para ellos que además continua en la línea del juego simbólico.
- **EFEECTO:** Utilizar juegos, canciones o actividades de forma muy repetitiva y de memoria para conseguir el éxito.

En cuanto a los principios metodológicos que hacen referencia a los criterios y decisiones que organizan la acción didáctica y que a su vez, comprenden diversos aspectos tales como: el papel que juega el profesor, el papel de los alumnos y las técnicas didácticas (que en este caso serían los métodos tanto deductivos, inductivos, de descubrimiento, cooperativos, competitivos, etc.). Podríamos encontrar:

- *Nivel de desarrollo del alumno:* exige tener en cuenta las características del nivel evolutivo en el que se encuentra el alumno, que determinan las capacidades que poseen, así como sus posibilidades de razonamiento y aprendizaje, esto constituye su nivel de competencia cognitiva.

- *Asegurar la construcción de aprendizajes significativos:* para asegurar el aprendizaje significativo, en primer lugar el contenido debe de ser significativo, es decir, desde el punto de vista del área que se esté trabajando como desde el punto de vista de la estructura psicológica del alumno. Una segunda condición se refiere a que el alumno tenga una actitud favorable para aprender significativamente, es decir, que esté preparado para conectar lo nuevo con lo que ya sabe.
- *Posibilitar que los alumnos realicen aprendizajes significativos por sí solos:* conseguir que los alumnos sean capaces de aprender a aprender. Presta atención a la adquisición de estrategias cognitivas de planificación y regulación de la propia actividad del aprendizaje. Todo aprendizaje significativo supone memorización, es decir, recuerdo de lo aprendido para realizar nuevos aprendizajes (Pérez, 2006).

Objetivos, contenidos, repertorio y criterios de evaluación por cursos, para la enseñanza elemental de violín

Hemos tomado como modelo una programación didáctica, la de un Conservatorio que imparte las enseñanzas elementales de música, en Andalucía: el Conservatorio Elemental de Música Priego de Cordoba. Exponemos como ejemplo los dos primeros cursos de las enseñanzas elementales de música. No incluimos las actividades, puesto que consideramos que tienen un carácter más personal y particular, atendiendo a las necesidades del centro y en función del alumnado existente en el momento.

“Primer Curso

Objetivos:

- *Adoptar una posición corporal armoniosa, flexible, dinámica y equilibrada.*
- *Aprender a coger correctamente el violín y el arco.*
- *Colocar correctamente el brazo y la mano izquierda, practicando las diferentes disposiciones de los dedos.*
- *Realizar golpes de arco básicos, y cambios de cuerda.*

- *Ejecutar dobles cuerdas básicas.*
- *Desarrollar la sensibilidad auditiva.*
- *Ejercitar la memoria.*
- *Conocer las partes y elementos del violín y del arco.*
- *Adquirir hábitos de estudio correctos y eficaces.*

Contenidos:

- *Correcta posición corporal y del instrumento.*
- *Diferentes disposiciones de los dedos de la mano izquierda.*
- *Escalas y arpeggios en 1 y 2 octavas.*
- *Golpes de arco básicos.*
- *Dobles cuerdas: iniciación con cuerdas al aire.*
- *Desarrollo de la sensibilidad auditiva como premisa indispensable para la obtención de una buena calidad del sonido.*
- *Entrenamiento permanente y progresivo de la memoria, a través de estructuras formales simples: pregunta -respuesta, repeticiones, variaciones, etc.*
- *Conocimiento de las partes y elementos del violín y del arco.*
- *Adquisición de hábitos de estudio correctos y eficaces.*

Criterios de evaluación

Los alumnos tendrán que demostrar el grado de asimilación de las siguientes capacidades:

- *Adoptar una posición corporal armoniosa, flexible, dinámica y equilibrada.*
- *Coger correctamente el violín y el arco.*

Historia de la enseñanza del violín en su etapa inicial: escuelas, tratados y métodos

- *Colocar correctamente el brazo y la mano izquierda, practicando las diferentes disposiciones de los dedos.*
- *Realizar golpes de arco básicos.*
- *Realizar cambios de cuerda.*
- *Ejecutar dobles cuerdas básicas.*
- *Desarrollar la sensibilidad auditiva.*
- *Ejercitar la memoria.*
- *Conocer las partes y elementos del violín y del arco.*
- *Adquirir hábitos de estudio correctos y eficaces.*

Segundo curso

Objetivos:

- *Mantener una adecuada posición corporal y del instrumento.*
- *Dominar todas las disposiciones de los dedos en primera posición.*
- *Realizar golpes de arco básicos, y aprender otros nuevos.*
- *Ejecutar dobles cuerdas.*
- *Iniciar el estudio de los cambios de posición.*
- *Conocer terminología musical aplicada en la interpretación (matices e indicaciones).*
- *Continuar desarrollando la sensibilidad auditiva y la memoria.*
- *Adquirir hábitos de estudio correctos y eficaces.*

Contenidos:

- *Correcta posición corporal y del instrumento.*
- *Diferentes disposiciones de los dedos de la mano izquierda.*

- *Escalas y arpeggios en 1 y 2 octavas.*
- *Golpes de arco básicos, y aprendizaje de otros.*
- *Ejecución de los diferentes planos de las cuerdas (incluyendo las dobles cuerdas).*
- *Dobles cuerdas: realización de ejercicios con una de las cuerdas al aire.*
- *Iniciación al estudio de cambios de posición.*
- *Terminología musical aplicada la interpretación (matices e indicaciones)*
- *Desarrollo de la sensibilidad auditiva, y la memoria.*
- *Adquisición de hábitos de estudio correctos y eficaces.*

Criterios de evaluación

Los alumnos tendrán que demostrar el grado de asimilación de las siguientes capacidades:

- *Mantener una adecuada posición corporal y del instrumento.*
- *Dominar todas las disposiciones de los dedos en primera posición.*
- *Realizar golpes de arco básicos, y otros nuevos.*
- *Ejecutar dobles cuerdas.*
- *Efectuar ejercicios de iniciación de cambios de posición.*
- *Conocer terminología musical aplicada la interpretación.*
- *Continuar desarrollando la sensibilidad auditiva y la memoria*
- *Adquirir hábitos de estudio correctos y eficaces”(Programación didáctica, Departamento de cuerda frotada, 2011-2012: 47-49)*

2.2.3.5 Secuenciación de los contenidos en la enseñanza del violín en su etapa inicial

De los distintos apartados de los puntos anteriores, hemos extraído la siguiente secuencia, una ordenación que consideramos fundamental dentro del proceso de enseñanza-aprendizaje, en su etapa inicial. Mostraremos cuatro propuestas didácticas o unidades didácticas a modo de ejemplo, de un primer punto de partida del proceso de enseñanza a los alumnos que se inician partiendo desde cero en su nivel de conocimientos.

EJEMPLO 1: RELAJACIÓN Y ENTRENAMIENTO FÍSICO

INTRODUCCIÓN

Los alumnos que hayan elegido como instrumento el violín, deberán ser conscientes de la importancia de la relajación tanto de los brazos como del cuerpo en general.

- El equilibrio debe de ser una búsqueda continua por parte del alumno, puesto que un equilibrio perfecto del cuerpo, que sea dinámico y a la vez estático condicionará todo el resto de las demás indagaciones con el violín y será la base de una adecuada interpretación y ejecución con el instrumento.
- La búsqueda estará encabezada por el encuentro de un estado del cuerpo en reposo, sometido a fuerzas iguales y contrarias, ausentes de agitación, tensión y nerviosismo. Este equilibrio deberá de ser adaptado a cada persona que se inicie en el aprendizaje de un instrumento como el violín.
- Encontrar el equilibrio ideal sin la ayuda del violín, facilitará una mejor comprensión entre uno mismo y el instrumento, que nos llevará a obtener una perspectiva o imagen mental de la manera ideal y natural de tocar el instrumento en el que nos hemos iniciado.

Desde hace algunos años estamos asistiendo a una auténtica rehabilitación del cuerpo humano. Esta relación corporal inspira no solo a todas las ciencias humanas sino también a un gran número de actividades artísticas como lo son: la música, la danza y el teatro. Este esplendor en el desarrollo de la expresión corporal mediante la relajación, el yoga, las artes marciales, etc. confirma la idea de que el hombre debe reconciliarse con su cuerpo (Estruch, 2009).

Sin embargo, sorprende como en la enseñanza de los instrumentos musicales, y en especial los instrumentos de cuerda frotada el gran ausente es el cuerpo, dando prioridad a otros aspectos de carácter más musical. Es decir, aprendemos a tocar el violín y a hacer música pero nos olvidamos que ésta se expresa a través del cuerpo y por él también se desfigura cuando no está del todo armonizado. En el estudio del violín solo tienen importancia los dedos, como si fuera los únicos responsables de su agilidad, precisión y de la calidad de la ejecución, olvidándonos de que el cuerpo es el principal engranaje que los hace funcionar de una manera adecuada y libre de tensiones, por este motivo es necesario iniciar a los alumnos en la búsqueda de un equilibrio corporal adecuado como base del éxito en la ejecución del violín (Hoppenot, 1991).

ASPECTOS DIDÁCTICOS

Para la acción de tocar el violín es necesario poner en funcionamiento un complejo de asociaciones y mecanismos de control simultáneo que habrá de desarrollarse de forma independiente y sin el instrumento durante las primeras clases. Esto proporcionará en gran medida que el alumno comprenda lo que debe y no debe hacerse. Con lo cual esta será la principal premisa que deberemos desarrollar en nuestros alumnos puesto que un mal funcionamiento físico con falta de memoria corporal llevará a una inadecuada adaptación del instrumento a la anatomía de cada alumno en su individualidad (Hoppenot, 1991).

OBJETIVOS DIDÁCTICOS

- Armonizar el cuerpo habiendo encontrado un adecuado equilibrio corporal.
- Interiorizar este equilibrio sin ayuda del instrumento para facilitar una mejor conexión mental.
- Interiorizar que este equilibrio parte de los pies que van a ser los encargados de un correcto ensamblaje del cuerpo, cuya separación será proporcional a la altura y al volumen del cuerpo.
- Ser capaz de balancearse sin perder la estabilidad general del cuerpo; las piernas permanecerán flexibles y elásticas, y las rodillas estarán levemente dobladas y convexas hacia el exterior.
- Lograr una buena fijación de los hombros que caerán por sí mismos y estarán relajados para dejar libres a los brazos.
- Concienciar a los músculos de la espalda para que esté flexible.

- Imaginar los músculos de la espalda, su función, saber localizarlos y hacerles funcionar cuando queramos. (objetivos extraídos de la metodología de Paul Rolland, 1974)

CONTENIDOS CONCEPTUALES

- Conocimiento de un buen equilibrio corporal que parta de los pies como base de éste.
- Conocimiento de una adecuada colocación de los hombros/omoplatos y trapecios para que estos se encuentren relajados.
- Conocimiento de una adecuada relajación de los brazos con la imagen mental de: las mangas de una chaqueta colgadas de una percha.

CONTENIDOS PROCEDIMENTALES

- Realización de juegos sencillos sin el instrumento.
- Reconocimiento de un adecuado estado de relajación-acción libre de tensiones.
- Reconocimiento de un adecuado equilibrio corporal.
- Reconocimiento mediante el balanceo de una adecuada distribución del peso en cada pierna.

CONTENIDOS ACTITUDINALES

- Valoración de un buen equilibrio corporal como base de un buen desarrollo motor con el instrumento.
- Valoración de un buen estado de relajación y de armonía corporal libre de tensiones.

METODOLOGÍA

La metodología empleada atiende a ciertos parámetros fundamentales que se tienen que inculcar en los alumnos: estos van desde la concienciación corporal de cada individuo, la búsqueda y el propio conocimiento de los músculos y partes del cuerpo implicadas en la acción de tocar violín, la relajación-activa, la búsqueda del equilibrio corporal, etc. Todos ellos serán los responsables de que el alumno adquiera ciertos logros con su instrumento, porque debemos de inculcar la necesidad de que la música se expresa a través del cuerpo y este necesita pasar por un proceso mental que sirva para formar en el alumno una imagen mental de sí mismo a la hora de tocar el instrumento. Se trata de

una propuesta fundamental que debe realizarse en las primeras sesiones previas y antes de coger el instrumento.

EJEMPLO 2: EL PIZZICATO COMO PUNTO DE PARTIDA

INTRODUCCIÓN

- Los alumnos que se inician en la práctica del violín, deberán conocer la técnica del pizzicato como parte de la interpretación musical con el instrumento.
- El *pizzicato* es una técnica musical que consiste en tocar el violín pellizcando las cuerdas con la yema de los dedos.
- Es importante que el alumno conozca y practique la técnica del *pizzicato* puesto que existen muchas obras en donde esta técnica hace su aparición ya sea para acompañar un pasaje o fragmento musical, como en la interpretación de obras completas con dicha técnica, como por ejemplo: “*Polka pizzicato*” de J. Strauss.

El *pizzicato* es una técnica musical basada en producir sonido mediante el pellizco de las cuerdas con los dedos en vez de con el arco. Trata de ser una forma o manera de introducir a los alumnos en la práctica e interpretación de canciones, sin la necesidad de incluir el arco. De esta forma el alumno se acostumbrará a coordinar los movimientos de la mano derecha. El dedo pulgar se apoyará al final del diapasón y con el dedo índice se tirará o pellizcará cada cuerda, mientras que con los otros tres dedos restantes se podrá sujetar el arco.

Se deberá practicar de las dos maneras: sin el arco, y con el arco (ya que hay veces que se tiene que volver a colocar el arco con cierta rapidez y no daría tiempo si no se tiene sujeto previamente con estos dedos de la mano derecha). El compositor advierte al intérprete de que hay que ejecutar ciertas notas de esta manera escribiendo en la partitura “pizz” antes de la primera nota pellizcada y con el arco cuando hay que volver a frotar las cuerdas. También debemos enseñar a los alumnos otras formas de tocar el *pizzicato*, como por ejemplo, sujetando el violín a modo de guitarra o banjo.

ASPECTOS DIDÁCTICOS

Con esta propuesta se pretende que el alumno adquiera la técnica del *pizzicato* con una cierta destreza y rapidez. Este debe de practicarse puesto que para tocarlo de forma

correcta se tiene que saber con exactitud en qué momento ha de sonar la nota. Es decir, se tienen que realizar ejercicios o canciones en donde el alumno deba obligarse a preparar el dedo con el que va a pellizcar la nota y tocarla en el mismo momento en que debe de sonar y a tempo.

OBJETIVOS DIDÁCTICOS

- Tocar *pizzicato* con el dedo índice de la mano derecha dejando que la cuerda vibre de forma natural por el propio impulso del pellizco, controlando que el tirón no sea excesivo.
- Aprender las distintas formas de realización del *pizzicato*: con el índice/con los dedos de la mano izquierda/sujetando el violín a modo de guitarra o banjo.
- Reconocer e interiorizar como suena el violín en ciertos pasajes orquestales con la técnica del *pizzicato*.

CONTENIDOS CONCEPTUALES

- Conocimiento de una buena técnica del *pizzicato*.
- Conocimiento de una buena y adecuada colocación del instrumento, para llevar a cabo la realización de la técnica del *pizzicato*.
- Conocimiento de una adecuada colocación de la mano derecha e izquierda a la hora de realizar dicha técnica.

CONTENIDOS PROCEDIMENTALES

- Interpretación de canciones sencillas para ser interpretadas con *pizzicato*.
- Interpretación de las mismas sin ayuda del profesor.
- Interpretación de estas canciones de memoria y con el acompañamiento con arco del profesor con una segunda voz.
- Asimilación de una adecuada posición del instrumento como ayuda de una buena interpretación con *pizzicato*.
- Asimilación de una adecuada colocación de la mano derecha para realizar la técnica del *pizzicato*.

CONTENIDOS ACTITUDINALES

- Valoración de una buena técnica del *pizzicato*.

- Valoración de una buena interpretación de la técnica como base de una adecuada destreza motriz en el desarrollo de la misma.

METODOLOGÍA

Esta propuesta didáctica está basada en el aprendizaje participativo, siendo el alumno el principal protagonista del proceso de formación. Se trata de que el alumno reconozca e interiorice una técnica musical no convencional, pero que se ha convertido en una forma de interpretación con el instrumento bastante utilizada y empleada en el mundo musical, siendo uno de los principales recursos utilizados por los compositores en distintos pasajes o fragmentos. Además esta técnica invita a que el alumno se divierta en su práctica ya que es bastante sencilla aprenderla. Por otro lado se trata de un recurso con el que el profesor puede introducir al alumno en la interpretación de un repertorio de canciones, en donde el alumno se va a sentir participe ya desde las primeras clases de un proceso musical y de interpretación de canciones, que no le van a resultar difíciles de memorizar. Se trata de un recurso muy divertido, dinámico y lúdico que va a motivar al alumno hacia el aprendizaje del instrumento.

EJEMPLO 3: COLOCACIÓN DEL INSTRUMENTO

INTRODUCCIÓN

Los alumnos que han elegido como instrumento el violín necesitarán reforzar y entender de forma continuada la importancia de una buena colocación del instrumento con respecto a su cuerpo, en la búsqueda de un equilibrio corporal que les ayude a interiorizar y a naturalizar la manera adecuada de la sujeción del violín, encima de su hombro izquierdo.

- Una buena colocación del instrumento que tenga como objetivo principal interiorizar una buena y adecuada postura corporal como la base del éxito con el instrumento.
- Que haya una interacción entre cuerpo y mente, sin que esto se dé de forma aislada formando parte de una actitud corporal naturalizada y meditada previamente.
- Fijar una posición básica que forme parte de punto de partida para después ubicarse dentro en relación con su fisionomía.

- Conseguir que el alumno adquiriera una buena posición y colocación del instrumento que le sirva y le ayude en su clase de violín y en su práctica o estudio diario en casa.

Uno de los principales problemas a los que se enfrenta un alumno a la hora de iniciarse en el estudio y la práctica del violín, es el hecho de fijar una imagen mental de una buena colocación del instrumento con respecto al cuerpo, sin que esto sea un impedimento en su praxis diaria. Con lo cuál el profesor deberá de hacer entender que una buena colocación del instrumento será la base de un futuro éxito en el proceso de aprendizaje con el violín, teniéndose que reforzarse y adaptarse en función de la fisonomía y el crecimiento de cada alumno (Galamian, 1985)

ASPECTOS DIDÁCTICOS

Con esta propuesta se pretende que el alumno adquiriera una autonomía con respecto a la colocación del instrumento. Si bien en este primer curso de violín la búsqueda de una posición o colocación del instrumento será una búsqueda continua por parte del alumno, teniéndose que reforzar en cada sesión posterior. Una buena ayuda serán las actividades que a continuación plantearemos a modo de juegos. Estos harán que el alumno adquiriera una buena imagen mental de cómo sería la manera adecuada de colocarse el violín.

OBJETIVOS DIDÁCTICOS

- Colocar su violín sobre el hombro izquierdo sin ayuda del profesor.
- Reconocer e interiorizar una buena colocación del instrumento.
- Ser capaz de observarse y corregir su posición si éste está colocado de forma incorrecta.
- Lograr una buena sujeción del instrumento encima del hombro izquierdo, sobre el hueso de la clavícula.
- Ser capaz de sostener el instrumento sin la ayuda de los brazos y con el propio peso de la cabeza.

CONTENIDOS CONCEPTUALES

- Conocimiento de una buena y adecuada colocación del instrumento, encima del hombro izquierdo.

- Adecuada colocación del peso del cuerpo sobre los pies, formando una línea con la cadera y con una ligera flexión de las rodillas.
- Adecuada colocación de la espalda y de los hombros en relajación.
- Altura adecuada del instrumento, formando una línea que esté a la altura de la nariz con respecto a la cabeza o voluta del instrumento.

CONTENIDOS PROCEDIMENTALES

- Realización de juegos sencillos de colocación del instrumento.
- Realización de los mismos sin ayuda del profesor.
- Reconocimiento de una correcta posición del instrumento.
- Reconocimiento de un buen equilibrio corporal con respecto a la sujeción del instrumento.
- Asimilación de la buena posición del instrumento como ayuda de una adecuada interpretación.

CONTENIDOS ACTITUDINALES

- Valoración de una buena colocación como base de un adecuado desarrollo motriz con el instrumento.
- Valoración de una buena colocación tras la observación de la colocación del instrumento en la historia de los grandes intérpretes.

METODOLOGÍA

Esta propuesta didáctica está basada en inculcar en nuestros alumnos la manera adecuada de colocación y de sujeción del instrumento. El violín ha de colocarse longitudinalmente en una línea paralela al suelo. Ello quiere decir que la barbada y la voluta deben estar a la misma altura. Transversalmente, y sobre la base general de la inclinación de 45°, son aceptables posiciones más planas y más inclinadas, dependiendo siempre de la constitución física del alumno.

Nuestro antebrazo izquierdo, que permanecía colgado y abandonado a su peso, rotará ahora unos 45° hacia fuera, en sentido contrario a las agujas de un reloj, de modo que la palma de la mano quede mirando hacia el frente. Elevemos la mano lentamente mediante la flexión del codo hasta la altura del hombro izquierdo. Después, la separaremos del hombro hasta alcanzar la posición desde la cual, en su momento, habrá

de sostener el mango del violín. Finalmente, muñeca y antebrazo rotarán nuevamente hacia fuera, ahora en el mismo sentido que las agujas de un reloj, acompañándose de un ligero desplazamiento del codo hacia dentro. La referencia de que este ajuste se ha realizado correctamente, la hallaremos en que podremos ver, sin mover la cabeza, el lado exterior de nuestro dedo meñique.

En todo este proceso, los dedos de la mano izquierda deben permanecer relajados. Su primera falange debe prolongar la línea de la mano. La segunda y la tercera, deben colgar relajadamente de la primera. En cuanto al pulgar, debe conservar su curvatura natural. Por lo demás, es de capital importancia que los hombros y la espalda no modifiquen su postura inicial.

EJEMPLO 4: COLOCACIÓN DEL ARCO

INTRODUCCIÓN

- Los alumnos que se inicien en el aprendizaje del violín, necesitarán entender y reforzar de forma progresiva la importancia de una buena sujeción del arco, que le lleve al éxito en su interpretación y que sea la base de un buen sonido.
- Además deberán ser capaces de entender la función de cada dedo a la hora de coger el arco, de esta forma interiorizarán mejor la correcta posición de la mano derecha y comprenderán la importancia que tiene darle a cada dedo su función exacta.
- Conseguir que el alumno sea capaz de sujetar del arco y de conducirlo por las diferentes cuerdas con un cierto grado de precisión, será el éxito de un adecuado trabajo con el arco como base de un buen sonido, libre de asperezas y de tensiones.

Cuando un alumno comienza a iniciarse en el aprendizaje del violín, suelen aparecer ciertas tensiones o miedos a lo desconocido. Esto mismo aplicado a la sujeción del arco, llevará al agarrotamiento de los músculos y a la falta de una inadecuada conducción. Por este motivo, el profesor deberá de hacer mucho hincapié en la relajación corporal, explicándole los músculos que van a interferir en la acción de pasar el arco por las cuerdas, tratando que el alumno interiorice el movimiento, de forma mental. Además, será importante explicar a los alumnos la función de los dedos. Gracias a todo esto

conseguiremos que el alumno sea consciente de los movimientos adecuados que debe lograr o conseguir en su ejecución.

ASPECTOS DIDÁCTICOS

Con esta propuesta se pretende que el alumno adquiera una autonomía respecto a la conducción del arco. Durante este primer curso será una premisa fundamental el tratar de inculcar al alumno a conseguir un estado de acción-relajación con respecto al arco, siendo necesario que el buen paso del arco, sea reforzado en posteriores sesiones, para que de este modo quede continuamente reforzado el contenido de manera continuada. Las actividades planteadas en esta unidad lograrán que el alumno consiga cierta destreza a la hora de pasar el arco por las cuerdas.

OBJETIVOS DIDÁCTICOS

- Colocar una buena posición de los dedos en el arco sin ayuda del profesor.
- Reconocer e interiorizar una buena sujeción del arco.
- Ser capaz de observarse y corregir la colocación del arco si esta se da de forma incorrecta.
- Lograr una buena conducción del arco sobre las cuerdas, llevando el arco de forma paralela al puente y utilizando toda la cinta de las cerdas para que el peso y la presión sean adecuados.
- Ser capaz de conducir el arco de una forma adecuada sin tensión en la muñeca y sin una excesiva presión sobre las cuerdas, que haga que no se rompa el sonido y que la cuerda vibre de una forma natural.

CONTENIDOS CONCEPTUALES

- Conocimiento de una buena posición y colocación de los dedos en el arco.
- Conocimiento de una adecuada presión del arco sobre las cuerdas sin que se rompa del sonido.
- Conocimiento de una adecuada colocación del brazo derecho sobre las cuerdas, así como de los diferentes ángulos que se forman al pasar el arco en una cuerda u en otra.
- Conocimiento del manejo adecuado del arco y de los golpes de arco básicos, que ayuden a lograr un sonido de calidad.
- Conocimiento del movimiento de muñeca sin tensión añadida.

CONTENIDOS PROCEDIMENTALES

- Realización de juegos sencillos que ayuden a sujetar el arco de una forma correcta.
- Realización de los mismos sin ayuda del profesor.
- Valoración de una correcta posición del arco sobre las cuerdas, manteniendo el paralelo del arco entre el puente y el diapasón.
- Asimilación de los golpes de arco básicos y la precisión con que se ejecuten.

CONTENIDOS ACTITUDINALES

- Valoración de una buena sujeción del arco, fruto de un buen funcionamiento.
- Valoración de las distintas formas de sujeción del arco en la historia del violín, observando las distintas escuelas.

METODOLOGÍA

La conducción del arco debe aprenderse y es importantísima. Al principio creemos que tocar el violín es simplemente pasan el arco por las cuerdas y manejar bien los dedos de la mano izquierda para pisar las cuerdas con la suficiente precisión y rapidez. La conducción del arco nos parece que tiene menos importancia.

Pero la realidad es otra: el sonido del violín se produce con el brazo derecho. Es importante aprender desde el principio a conducir correctamente el arco para obtener un sonido claro, potente y uniforme. El brazo derecho debe sentirse relajado durante todos sus movimientos, sean éstos lentos o rápidos. La mano debe asir el arco de una forma especial. Los elementos arco, mano, muñeca, antebrazo, brazo y hombro deben sentirse flexiblemente unidos entre sí y formando un todo que trabaja coordinadamente. La conducción correcta del arco es muy difícil y exige años de práctica.

El arco debe conducirse siempre perpendicularmente a la cuerda y apoyarse en el punto medio entre el puente y el final del diapasón. El ataque debe partir siempre del arco apoyado y en reposo. Deberá usarse toda la longitud del arco.

Al deslizarse el arco entre punta y talón, la presión del arco sobre la cuerda debe mantenerse constante, para lo cual, la actitud de la mano derecha debe cambiar conforme el punto de apoyo pasa del talón al arco y viceversa. En el extremo del arco cerca del talón, la presión del arco sobre la cuerda es debida al peso del antebrazo, por

lo que el dedo índice debe estar suelto, sin presionar el arco, mientras que en el extremo cerca de la punta, el índice debe aplicar fuerza hacia abajo para mantener la presión del arco sobre la cuerda. El dedo meñique debe hacer lo contrario que el dedo índice: en el talón, el meñique debe presionar el extremo de la vara para compensar el peso del resto del arco, y en la punta el meñique debe estar suelto. Al deslizarse el arco entre los dos extremos, la mano debe pasar gradualmente de una a otra actitud.

Además, en cada cambio de sentido en el movimiento del arco, la mano debe actuar con una cierta elasticidad para evitar cambios bruscos del brazo. Es como si la mano se moviese algo retrasadamente respecto al antebrazo. Esto se consigue haciendo que la alineación mano-antebrazo varíe en el momento del cambio de sentido. Todos estos aspectos será de vital importancia transmitírseles a nuestros alumnos para que obtengan un cierto logro en la conducción y en el paso del arco.

CAPÍTULO 3

~

METODOLOGÍA

3.1 TIPO DE METODOLOGÍA.

La metodología es la manera de realizar una investigación, señalando los límites y alcances, procedimientos y estrategias (Bisquerra, 2009)). Este autor, explica que para que los métodos sean efectivos se requiere de medios técnicos que recojan información. Esta manera de obtener información también se verá afectada por el grado de implicación del investigador.

En este trabajo se ha empleado el método descriptivo mediante análisis documental, ya que no se va a incluir en este trabajo ninguna experimentación. El objetivo de la metodología descriptiva es mostrar, sacar a la luz ciertas características de una situación particular para permitir su evaluación. Para ello se trata de observar, indagar y analizar los contenidos, en esta última empleando principalmente la exposición detallada y crítica de los contenidos de una selección de métodos y libros dedicados a la enseñanza del violín en su fase inicial desde mediados del siglo XVIII hasta la actualidad.

Según Porta y Silva (2003, p.8), Krippendorff define el análisis del contenido como: “*la técnica destinada a formular, a partir de ciertos datos, interferencias reproducibles y válidas que pueden aplicarse a un contexto*”. Consideramos que este tipo de metodología es la que mejor se adapta al tema del trabajo, porque el análisis de los contenidos de cada método o libro expuesto se refiere a aquellas técnicas destinadas a determinar las características didácticas, describiéndolas de forma crítica y analizando su aportación y adecuación a las enseñanzas regladas de la época actual, así como a su grado de vigencia en la actualidad.

La *investigación descriptiva* como lo indica su nombre, intenta entrar en detalle en los elementos constitutivos de una situación determinada describiendo lo que existe sin modificar ninguna de sus variables, en concreto. En este estudio se pretende recopilar los métodos de enseñanza-aprendizaje, publicaciones y materiales didácticos más relevantes sobre la enseñanza del violín en su fase inicial y buscar informaciones que ayuden a tomar posteriores decisiones. Durante esta fase se diseñará una plantilla *ad-hoc* validada por expertos para poder comparar los diferentes métodos de enseñanza del violín.

3.2 MUESTRA. CRITERIOS DE SELECCIÓN, INCLUSIÓN Y EXCLUSIÓN.

Se pretende analizar los métodos y libros destinados a la pedagogía del violín en su nivel inicial que más repercusión han tenido en el panorama educativo actual desde mediados del siglo XVIII hasta la actualidad.

Del siglo XVIII hemos escogido aquellos tratados más influyentes y los más ampliamente difundidos, que han traspasado las barreras del tiempo hasta nuestros días y que están destinados a violinistas que se inician en el aprendizaje del violín y que, además, quieren profundizar en sus conocimientos para llegar a convertirse en un futuro en profesionales de este instrumento. Los tratados que hemos propuesto para analizar van a aparecer en el período de 1751-1800. Se trata de obras prototipo en la enseñanza del violín en Italia, Alemania y Francia.

Los métodos del s. XIX propuestos para el análisis han sido seleccionados por diferentes motivos. Estos se podrían justificar según:

- El método histórico por excelencia que marcó el principio del desarrollo de la técnica del violín durante el siglo XIX, surgido en el Conservatorio de París, de los tres grandes maestros del violín: Kreutzer, Rode y Baillot. Estos tres autores marcaron la estandarización de la técnica del violín gracias a su *Methodes de violín*, instaurando el principio de la escuela moderna del violín. Después fue revisado por Baillot, ampliado y evolucionado, apareciendo *L'art du violon*.
- Los métodos de los grandes maestros del violín de principios del siglo XIX: el método de Kreutzer, con su revisión y ampliación de 40 estudios a 42 estudios. A pesar de ser desorganizado y complejo, no deja de ser el padre nuestro o el método más trabajado y considerado más importante dentro del estudio del violín en la actualidad y desde su aparición.
- Métodos de mayor relevancia dentro del panorama de la pedagogía del violín y que mayor perdurabilidad han tenido a lo largo de la Historia, formando parte en la actualidad de todos los planes de estudio universales dentro de los Conservatorios y centros musicales. Estos son sin duda el método de Kayser, Dancla y el de Mazas. Dichos métodos no aportan nada teórico, sin embargo continúan con la línea pedagógica instaurada durante el siglo XIX.
- Los métodos destinados exclusivamente a la pedagogía del violín en su fase inicial. Dentro de este grupo encontramos el método de Alard, que continúa la misma línea

del método de Baillot, pero sin embargo es bastante más secuencial y progresivo. El método de Beriot, que provocó la polarización de la técnica del violín, dando lugar a la fusión entre la escuela francesa y la belga, y permitiendo la estandarización de la técnica natural y no tan virtuosística como sucedía en Italia con el caso de Paganini. Otros métodos importantes que caben destacarse para el desarrollo de la fase inicial fueron las metodologías de Dont, Wolfhart y fundamentalmente Hohmann. Su método se considera una de las primeras obras más organizadas y estructuradas de la pedagogía del violín en la fase inicial del aprendizaje.

- Otro método bastante representativo del siglo XIX será el de Schradieck. Este autor se centrar principalmente en el desarrollo de la articulación de la mano izquierda. Es un libro referencial y que aún se sigue utilizando en la actualidad.
- La aportación de los tratadistas alemanes, está justificada gracias a su intensa tradición musical, así como su amplia actividad cultural. Es por este motivo por el que hemos incluido el tratado de Spohr, referente en Alemania, y gran virtuoso. En la misma línea, destacamos a su discípulo David, cuyo tratado es una síntesis de la pedagogía y de su didáctica llevada a cabo en el conservatorio de Leipzig, otro de los centros con más relevancia a nivel de la pedagogía del violín durante la época.
- Dentro de la tradición violinística centro-europea, destacamos a Sevcik. Este autor revolucionó el estudio de la técnica del violín, elaborando una sistematización metodológica e integral de la técnica básica del violín, con un carácter bastante científico. Este sistema está basado en el sistema diatónico de afinación. Además, elabora una disección científica y exhaustiva de los elementos de la ejecución violinística, desarrollando una metodología, basada en una serie de libros didácticos cuyos ejercicios están destinados al control absoluto de la técnica. Sus ejercicios están destinados a la técnica de la mano derecha/izquierda para alumnos de enseñanzas elementales, intermedias y superiores. Es sin duda el autor que culmina y a la vez enlaza con el siglo XX.

Los métodos del siglo XX, se podrían justificar según los siguientes criterios:

- Los métodos que comparten los mismos preceptos de la técnica Alexander y responden al principio fundamental de la concienciación corporal, en donde el cuerpo y su energía fluye libremente evitando las tensiones que pueden surgir mediante la práctica y el estudio del violín. Estos métodos son el método de

Kato Havas (1968) y el de Paul Rolland (1971). Ambos métodos se basan en la adquisición de un buen equilibrio corporal.

- Por otro lado hemos escogido aquellos métodos basados en la educación musical desarrollada sobre todo en la etapa infantil. Además, estos métodos comparten ciertas características comunes y siguen la tradición didáctica de Zoltán Kodaly. Nos referimos al método de Geza Szilvay (1977) y el método Suzuki (1978).
- Otros criterios que hemos tenido en cuenta han sido la difusión y perdurabilidad histórica dentro del panorama actual de la enseñanza del violín en su fase inicial. Por este motivo hemos seleccionado el método de Joseph Joachim y de su discípulo Andreas Moser (1905), el de Mathieu Crickboom (1923) y el de Leopold Auer (1926).
- En cuanto a métodos actuales hemos seleccionado aquellos que han tenido mayor éxito y circulación en distintos países. Éstos son métodos referenciales para la iniciación del violín. Se trata del método de Erich y Elma Dolflein (1932), el de Gerald E. Anderson y Robert S. Frost (1985), el método de Garth Rickard y Heather Cox (1987) y el de Egon Sassmannhaus y Kurt Sassmanhaus (1976).
- También hemos considerado adecuado seleccionar métodos españoles actuales destinados a la enseñanza del violín en su fase inicial. Hemos escogido aquellos que dan importancia fundamentalmente a los comienzos con el violín. El de Emilio Mateu (1987), Pablo Cortés (1995), Wladimiro Martin (1995), José Manuel Villarreal (2002), el de Javier Claudio (2003) y Bernat Pomar (1994).
- Por otro lado, hemos realizado una selección de libros teóricos de gran relevancia para la pedagogía del violín. Sus autores fueron grandes maestros y excelentes violinistas, gracias a su aportación teórica, hemos podido realizar un análisis de los elementos fundamentales de sus metodologías de enseñanza y de sus recursos y herramientas didácticas. En primer lugar se encuentra el libro de Leopold Auer (1921), en este se nos muestra la experiencia profesional del autor. Otro libro fundamental es el de Carl Flesch (1923), que invita a adquirir una adecuada técnica con el violín estando en perfecto balance y equilibrio con la interpretación. En 1983, se publicó un libro escrito por Sinichi Suzuki, en donde se nos muestra su filosofía de la enseñanza del violín. Otro libro fundamental será el de Yehudi Menuhin (1971), basado en la técnica del propio

autor a la hora de enfrentarse con la acción de tocar el violín. Otro libro es el escrito por Dominique Hoppenot (1981), en donde la autora motiva a los alumnos a tocar el violín con un grado de confianza bastante elevado, tratando de evitar el temido "miedo escénico". Otro libro que muestra los problemas que pueden surgir en cuanto a la producción de un buen sonido con el violín es el escrito por Carl Flesch (1931). Por último cabe destacar la obra teórica de Iván Galamian (1962), en ella se nos presentan todos los aspectos fundamentales de la técnica del violín que deben estar presentes en los violinistas durante la acción de tocar.

3.3. TECNICAS Y PROCEDIMIENTOS DE RECOGIDA DE INFORMACIÓN

La mayor parte de las fuentes utilizadas en esta tesis son de carácter primario. Estas han sido obtenidas en las distintas Bibliotecas de Barcelona y alrededores, tales bibliotecas son: La Biblioteca Nacional de Catalunya, la Biblioteca de la Escuela Superior de Música de Catalunya (ESMUC), La Biblioteca de la Universidad Autónoma de Barcelona, Biblioteca de la Universitat Pompeu Fabra, Biblioteca de la Universitat Oberta de Catalunya, Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, la Biblioteca Nacional, la Biblioteca de Cataluña, así como en la red de bibliotecas universitarias españolas y en el catálogo de tesis *on line* TDX y en las bases de datos de artículos científicos como ERIC y el catálogo *on line* de revistas científicas en versión electrónica que la Universitat de Barcelona pone a disposición de los investigadores. También se ha utilizado la base de datos TESEO, donde se han consultado las citas de tesis dedicadas a la enseñanza del violín y donde se ha podido comprobar que no existe ninguna tesis española con el mismo contenido que la expuesta.

Para el análisis de contenidos se ha tenido que optar por esclarecer y definir las principales unidades de análisis significativas para nuestro fin, presentes en los métodos, tratados y libros propuestos. Esto nos permitirá observar su progresión didáctica en su conjunto, la secuencia de los contenidos expuestos y su adecuación formal al currículo de la época en la que fueron escritos, comparándolas con la época actual. Por tanto se trata de un análisis exhaustivo del contenido basado en la documentación publicada en su momento y que ha llegado hasta nuestros días.

3.4 EL INSTRUMENTO REGISTRADOR. ELABORACIÓN Y VALIDACIÓN

Para el análisis del contenido se ha empleado un esquema, con una serie de elementos conceptuales distribuidos y ordenados en seis grandes ejes o parámetros. Para la presentación o exposición de cada método o libro hemos optado por realizar un pequeño resumen descriptivo inicial donde se sintetizan los contenidos didácticos y la secuencia de los ejercicios y piezas propuestos en ellos.

Para efectuar el análisis de los contenidos se ha diseñado y validado una escala de contenidos de enseñanza del violín en su fase inicial, que permite establecer los contenidos conceptuales, procedimentales y actitudinales presentes en cada uno de los métodos y tratados seleccionados. Para ello se ha partido de un análisis documental piloto de algunos métodos que no fueron seleccionados inicialmente para su análisis, que se cotejó con informaciones obtenidas en los planes docentes de los conservatorios elementales, para establecer su validez interna (Oriol, 2004). También se ha tomado en cuenta la distribución de contenidos propuestos por Ronald Muchnik (2010), en su artículo *Fifteen principles of violin playing*, y del trabajo de Johanna Wilhelmina Roos (2005), en la Universidad de Pretoria, titulado *Violin playing: teaching freedom of movement*.

En la elaboración del instrumento se han tenido en cuenta la claridad en la redacción, la simplicidad en el diseño, así como la delimitación operativa de las variables de estudio, a partir de los objetivos y contenidos del estudio tal y como recomiendan Hoinville y Jowell (1978) para el diseño y la operativización de las variables analizadas con el fin de obtener buenas respuestas. Para la elaboración y validación de la escala se han seguido los consejos de Gustems (2007), Folgueiras (2009), Porta y Ferrández (2009) y Ramos (2010), que fueron los siguientes:

Construcción de la escala piloto. A partir de una completa revisión bibliográfica sobre los aspectos relacionados con la enseñanza y la didáctica de la música se plantearon las dimensiones que deberían incluirse en el instrumento (Granda, Cortijo y Alemany, 2012). En esta primera fase se contempló la inclusión de treinta y tres dimensiones o competencias. El orden del que está dispuesto dicho esquema parte de tres ejes,

vertientes o parámetros fundamentales, dentro de cada parámetro están incluidas una serie de competencias. Estas son:

1. EJE DIDÁCTICO – METODOLÓGICO.

Se trata de todas esas estrategias que lograrán establecer el ambiente en el que los alumnos desarrollen sus habilidades motrices a la hora de tocar el violín; los conocimientos que van adquirir en el desarrollo del proceso de aprendizaje; así como los valores fundamentales (de convivencia y disciplina). Todo esto va a facilitar que logren el éxito esperado con el instrumento.

2. EJE MOTRIZ – COGNITIVO Y AUDITIVO MUSICAL.

Plantea todas aquellas dificultades mas comunes que se presentan en la practica del violín, considerando aquellos contenidos fundamentales para su enseñanza – aprendizaje. Estos contenidos están divididos en:

- La postura corporal (colocación del violín y del arco).
- El trabajo con el arco (tirar y empujar; cambios de cuerda; distribución y golpes de arco básicos, etc.).
- La mano izquierda (posición inicial; articulación de los dedos; relajación de los dedos y del pulgar, etc.)
- Las destrezas y habilidades auditivas (concepto del buen sonido; afinación; discriminación auditiva; memoria musical).

3. EJE DEL DESARROLLO EMOCIONAL

Basado en conseguir una actitud de confianza y de respeto hacia la música, tratando de inculcar una serie de valores en los alumnos que procedan tanto de la implicación parental, como de la motivación tanto intrínseca (desarrollando el amor por la música) como extrínseca (por medio de reforzadores positivos que alienten al alumno hacia una buena practica del instrumento.

Los ítems y descriptores propuestos en esta escala fueron:

1. EJE DIDÁCTICO – METODOLÓGICO

1.1 Organización de la clase

1.1.1 Horario de las clases

1.1.2 Adaptación del mobiliario

1.1.3 Clase individual

1.1.4 Clase grupal

1.2 Repertorio seleccionado

1.2.1 De lo simple a lo complejo

1.2.2 Melodías infantiles populares

1.2.3 Canciones con letra adaptada

1.3 Utilización materiales adaptados

1.3.1 Ilustraciones-Fotografías

1.3.2 Personajes adaptados

1.3.3 Cd's/ Dvd's

2. EJE MOTRIZ – COGNITIVO Y AUDITIVO MUSICAL

2.1 Destrezas y habilidades motrices

2.1.1 Colocación del violín

2.1.1.1 Cabeza

2.1.1.2 Mentón/Hombros

2.1.1.3 Tronco/Caderas/Pies

2.1.2 Colocación del arco

2.1.2.1 Posición dedos mano derecha

2.1.2.2 Colocación Brazo derecho

1. Posición dedos mano derecha

2.1.3 Trabajo con el arco

2.1.3.1 Tirar-Empujar

2.1.3.2 Cambios de cuerda

2.1.3.3 Distribución del arco

2.1.3.4 Golpes de arco básicos

2.1.4 Colocación m. izquierda

2.1.4.1 Posición inicial

2.1.4.2 Articulación de los dedos

2.1.4.3 Relajación de los dedos- pulgar

2.2 Destrezas y habilidades auditivas

2.2.1 Concepto del buen sonido

2.2.2 Afinación

2.2.3 Memoria musical

- Discriminación auditiva

3. EJE DEL DESARROLLO EMOCIONAL-AFECTIVO

3.1 Motivación del profesor

3.1.1 Intrínseca (amor a la música)

3.1.2 Extrínseca (reforzadores positivos)

3.2 Implicación parental

3.2.1 Clase individual

3.2.2 Practica instrumental en casa

3.3 Lenguaje de los alumnos

3.3.1 Capacidades lingüísticas

3.3.2 Lecto-escritur

La escala inicial quedó confeccionada de la siguiente manera:

MÉTODOS DE INICIACIÓN AL VIOLÍN

1. Didáctico-metodológico	1.1. Organización de la clase	1.1.1. Horario de las clases																				
		1.1.2. Adaptación del mobiliario																				
		1.1.3. Clase individual																				
		1.1.4. Clase grupal																				
	1.2. Repertorio seleccionado	1.2.1. De lo simple a lo complejo																				
		1.2.2. Melodías infantiles populares																				
		1.2.3. Canciones con letra adaptada																				
	1.3. Utilización de materiales adaptados	1.3.1. Ilustraciones/fotografías																				
		1.3.2. Partituras adaptadas																				
		1.3.3. CDDVD																				
2. Motriz-cognitivo/auditivo-musical	2.1. Destrezas y habilidades motrices	2.1.1. Colocación del violín	2.1.1.1. Cabeza																			
			2.1.1.2. Mentón/hombros																			
			2.1.1.3. Tronco/caderas/pies																			
		2.1.2. Colocación del arco	2.1.2.1. Posición mano dcha.																			
			2.1.2.2. Colocación brazo dcho.																			
			2.1.2.3. Función dedos m. dcha.																			
		2.1.3. Trabajo con el arco	2.1.3.1. Tirar-empujar																			
			2.1.3.2. Cambios de cuerda																			
			2.1.3.3. Distribución arco																			
			2.1.3.4. Golpes arco básicos																			
		2.1.4. Colocación mano izda.	2.1.4.1. Posición inicial																			
			2.1.4.2. Articulación dedos																			
	2.1.4.3. Relajación pulgar																					
	2.2. Destrezas y habilidades auditivas	2.2.1. Concepto del buen sonido																				
2.2.2. Afinación																						
2.2.3. Memoria musical																						
2.2.4. Discriminación auditiva																						
3. Desarrollo emocional-afectivo	3.1. Motivación profesor	3.1.1. Intrínseca (amor música)																				
		3.1.2. Extrínseca (reforzadores)																				
	3.2. Implicación parental	3.2.1. Clase individual																				
		3.2.2. Practica instrumento en casa																				
	3.3. Lenguaje de los alumnos	3.3.1. Capacidades lingüísticas																				
		3.3.2. Lecto-escritura																				

Figura 1. Descriptores de la escala piloto.

Fuente: Elaboración propia

A continuación se decidió el número de ítems que constituirían cada dimensión, teniendo en cuenta el número de ítems de esta primera escala. A la hora de redactar los ítems, se tuvieron en cuenta los siguientes criterios: relevancia, claridad, discriminación y bipolaridad (Morales, 2006).

Estudio de los ítems de la escala. En esta fase se analizaron los aspectos relacionados con la terminología y el contenido de los ítems de la escala piloto que evaluaría el nivel de aprendizaje de lenguaje musical. Para ello se contó con la opinión de tres profesores expertos del área de Didáctica de la Expresión Musical de la Universidad de Barcelona. Con la intención de obtener una valoración lo más amplia posible por parte de los expertos participantes, se les solicitó que para cada uno de los ítems o preguntas evaluarán tres aspectos:

- Calidad técnica: grado en el que el ítem, por su redacción, no induce a sesgos conceptuales y recoge con precisión los conceptos que se pretenden evaluar.
- Representatividad: grado en el que el planteamiento del ítem es el mejor posible, es decir, se analiza la relevancia de los ítems en el análisis de la enseñanza del violín en su fase inicial.
- Coherencia: grado de relación entre ítems y dimensiones analizadas, es decir, la adecuación de los elementos de la enseñanza del violín en su fase inicial en el contexto de la enseñanza y aprendizaje en su fase inicial, frecuentemente con niños de corta edad.

Cada uno de estos aspectos fue evaluado. Con las opiniones y sugerencias de los expertos, se elaboró el cuestionario final teniendo en cuenta las aportaciones recibidas por los expertos, la escala final se compuso de 57 ítems.

Revisión lingüística de los ítems de la escala. Dicha revisión técnica corrió a cargo de profesorado experto del área de Didáctica de la Lengua y la Literatura de la Universidad de Barcelona. Con sus aportaciones respecto a sesgos gramaticales y terminológicos se construyó la escala final.

DATOS BIBLIOGRÁFICOS	
TÍTULO	
AUTOR	
AÑO DE EDICIÓN	
CIUDAD	
EDITORIAL	
N.º DE PÁGS.	

			SÍ	NO	N.º
1. Didáctico- metodológico	1.1. Organización docente	1.1.1- Clase individual			
		1.1.2- Clase colectiva			
	1.2. Repertorio seleccionado	1.2.1- De lo simple a lo complejo			
		1.2.2- Melodías populares			
		1.2.3.-Melodías tradicionales			
		1.2.4- Melodías adaptadas/variaciones			
		1.2.5- Melodías propias			
		1.2.6.-Ejercicios técnicos			
	1.3. Herramientas didácticas	1.3.1- Ilustraciones/grabados/fotografías			
		1.3.2- Partituras adaptadas			
		1.3.3- Uso de elementos externos: CD/DVD			
		1.3.4.- Uso de textos explicativos			
		1.3.5.-Uso de cifrados u otros códigos			

			SÍ	NO	N.º
2. Destrezas y habilidades motrices	2.1- Colocación del violín	2.1.1- Posición de la cabeza/cuello			
		2.1.2- Posición del mentón			
		2.1.3- Relajación y colocación de los hombros			
		2.1.4- Posición del tronco			
		2.1.5- Posición de las caderas			
		2.1.6- Posición de las rodillas			
		2.1.7- Posición de los pies			
		2.1.8- Equilibrio corporal			
	2.2- Sujeción del arco	2.2.1- Posición de la mano derecha			
		2.2.2- Rol de los dedos			
		2.2.3- La verticalidad y la horizontalidad/el peso del brazo derecho			
		2.2.4- Nivel del codo			
		2.3.1- Cambios de cuerda			
		2.3.2- Distribución del arco			
	2.3- Trabajo con el arco	2.3.3- Tirar-empujar/arco abajo y arco arriba			
	2.4- Colocación de la mano izquierda	2.3.4- Golpes de arco: <i>martelé/detaché/saltillo</i>			
		2.3.5- Conducción del arco			
		2.4.1- Posición de la mano natural			
		2.4.2- Dedos encima de las cuerdas			
		2.4.3- Presión de las cuerdas			
		2.4.4- Articulación de los dedos			
		2.4.5- Colocación del pulgar			
		2.4.6- Pronación/supinación			
	2.2- Sujeción del arco	2.4.7- Extensiones			
		2.4.8- Cambios de posiciones entendiendo el mecanismo			
		2.4.9- Preparación al <i>vibrato</i>			
		2.4.10- Preparación al trino			
2.4.11- Preparación para las apoyaturas/mordentes					

		SÍ	NO	N.º	
3. Destrezas y habilidades auditivas	3.1- Producción de un buen sonido				
	3.2- Concepto de la afinación	3.2.1- Desarrollo del oído musical			
		3.2.2- El oído absoluto y su desarrollo			
		3.2.3- El oído relativo y su desarrollo			
4. Refuerzo del lenguaje musical: Lectura y ritmo	4.1- Figuras y su duración				
	4.2- El tempo				
	4.3- El ritmo	4.3.1- Desarrollo de un buen concepto rítmico			
		4.3.2- Estudio de las variaciones rítmicas			
		4.3.3- Lectura musical			
5. Cognición	5.1 Memoria : Desarrollo de la memoria musical				
	5.2. Interpretación: Desarrollo del concepto de una adecuada interpretación				
6. Desarrollo emocional y afectivo	6.1 Motivación del profesor	5.1.1- Motivación intrínseca			
		5.1.2- Motivación extrínseca			
	6.2 Implicación personal	5.2.1- En la clase individual/colectiva			
		5.2.3- Práctica del instrumento			
	6.3. Implicación familiar: roles explícitos				

Figura 1. Escala definitiva.

Fuente: Elaboración propia

CAPÍTULO 4

~

RESULTADOS

4.1. ANÁLISIS DE LAS ESCUELAS, TRATADOS Y MÉTODOS DEL SIGLO XVIII

Los tratados que hemos propuesto para analizar aparecieron entre el periodo de 1751-1800. Se trata de obras prototípicas en la enseñanza del violín en Italia, Alemania y Francia, obras seminales en el estudio de la enseñanza violinística durante el siglo XVIII. Comenzamos el análisis partiendo de una fecha crucial (1751), año que marca el principio de un nuevo enfoque de la pedagogía del violín, ya que sienta las bases y establece nuevas formas de enfocar la enseñanza de este instrumento. Este nuevo enfoque procede de la publicación del Tratado de Francesco Geminiani, *Art of playing on the violin* en Londres en el año 1751, publicado un año después de la muerte de J. S. Bach. Después de la muerte de Bach, aparecieron un gran número de métodos y de tratados para varios instrumentos. Según Walter Kolneder, tal abundancia de fuentes, está basada fundamentalmente en preservar y continuar con la tradición anterior para que pudieran llegar a las nuevas generaciones y no se perdieran en el olvido (Kolneder, 1998: 341).

Este nuevo desarrollo musical requería mayores exigencias técnicas en los tratados destinados a la enseñanza, donde, además, de incluir los avances técnicos, también proporciona cuestiones destinadas a la interpretación y al estilo musical de la época. Es en este punto de partida en el que nos hemos centrado a la hora de realizar la selección de los tratados y métodos propuestos para ser analizados.

- El tratado de Geminiani está basado en la estabilidad de la tradición de la enseñanza clásica del violín.
- El tratado de Leopold Mozart representa la más pura tradición alemana y una nueva actitud frente a la enseñanza del violín basada en los aspectos más relevantes de la técnica violinística italiana.
- El tratado de José Herrando, *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín*, publicado en París en el año 1756, justo el mismo año que el tratado de Leopold Mozart, está enmarcado dentro de la tradición clásica italiana.

- El Tratado de Galeazzi, que aunque no es un tratado plenamente completo, como el de L. Mozart o F. Geminiani, incorpora a la enseñanza del violín un concepto bastante novedoso, puesto que plantea que la mejor manera de comenzar el estudio de las escalas es a través de la escala de Sol Mayor evitando el tritono y no en Do Mayor como era habitual.
- El método de Campagnoli, la última manifestación didáctica de la tradición clásica italiana, violinística del siglo XVIII.

4.1.1. DESCRIPCIÓN DEL CONTENIDO DE LOS MÉTODOS SELECCIONADOS DEL SIGLO XVIII

1751, Francesco Geminiani (1687-1762), *The Art of Playing on the violin*, Londres. Reedición con introducción de D. Boyden, Oxford University Press, 1951.



Figura 2: Portada del libro de F. Geminiani *Art of playing on the violin*, en una versión francesa: *L'art de jouer le violon*, París, 1752. De la forma de sujetar el violín.

Fuente: Geminiani (1951).

RESEÑA BIOGRÁFICA DEL AUTOR

Francesco Geminiani (Lucca 1687-Dublín 1762). Fue un polifacético violinista, teórico y pedagogo que dedicó gran parte de los últimos años de su vida a escribir tratados musicales para diferentes instrumentos y géneros. Todos sus trabajos fueron publicados en Inglaterra, lugar donde había establecido su residencia desde el año 1714 (Sadie, 2001).

DESCRIPCIÓN DEL MÉTODO

Título del Método: Francesco Geminiani (1687-1762), *The Art of Playing on the violin*, Opus 9, Londres: J. Johnson, 1751: reedición, con una introducción escrita por David D. Boyden, Londres: Oxford University Press, 1951.

PREFACIO

El método comienza con un prefacio donde el autor expone lo que considera como “El verdadero arte de tocar el violín”. Comienza este preámbulo con una frase de raíz filosófica y profunda acerca de la intencionalidad de la música:

“La intención de la música no radica sólo en satisfacer al oído sino también en expresar sentimientos, despertar la imaginación, actuar sobre la mente y dominar las pasiones” (Geminiani, 1951: 1).

El tratado de Geminiani revela una flexibilidad extrema en la creación musical mostrando una preocupación por el resultado musical por encima de todo. Dicho “Arte de tocar el violín” está en conexión con dotar al instrumento de un tono tan bello y sublime que sea comparable con la voz humana, aportando a cada interpretación una medida exacta de precisión, delicadeza y expresión.

Geminiani entiende que el buen gusto de tocar el violín está en estrecha relación con la naturalidad y que todo aquello que huya de esto será una caricatura extraña de lo que debiera ser el “arte en sí mismo de tocar el violín”. Sorprende que recomiende este tratado tanto a intérpretes violinistas como a los intérpretes de violonchelo incluyendo 12 piezas a dúo para violín y violonchelo (con un bajo cifrado, destinado al clave).

Explicación de cada ejemplo

Muestra 24 ejercicios técnicos a los que el autor llama “ejemplos”. Cada ejemplo está dividido a su vez en pequeños subapartados de una extensión variable.

El autor explica en 9 páginas cada uno de los ejemplos o ejercicios técnicos. Se trata de composiciones propias cuyo orden muestra una progresión de lo que el autor considera como contenidos básicos para conocer de forma completa el instrumento.

El Ejemplo I está dividido a su vez en varios apartados:

- Representa un dibujo del diapasón del violín. Marca la extensión del instrumento en cuanto a tonos y semitonos basándose en la escala diatónica. Geminiani recomienda señalar el diapasón para aprender a tocar con una entonación adecuada.
- Muestra la técnica para conseguir una buena colocación de la mano izquierda donde cada dedo se coloca en una cuerda diferente.
- Habla sobre la colocación del violín. Establece que debe colocarse debajo de la clavícula y con el instrumento un poco girado hacia la derecha. También considera que el buen sonido del violín está basado en el buen funcionamiento del arco. Muestra la sujeción del arco y cómo el movimiento implica la relajación del hombro, la utilización de la muñeca y del antebrazo. También explica cómo el buen manejo está basado en pasar todo el arco con la presión adecuada sin romper el sonido y sin interrupción del movimiento conectando cada arco abajo con el siguiente arco arriba.
- Muestra las 7 posiciones. Habla de empezar aprendiendo la primera y después continuar con las demás. Presenta el cifrado de cada dedo y de la cuerda al aire o abierta (sin presionar ningún dedo) y de cómo debe desplazarse la mano izquierda para el cambio con el pulgar más atrás que el índice. Recomienda no utilizar el arco hasta el ejemplo número VII.
- Habla sobre el funcionamiento de las posiciones en el violín. En vez de “cambio de posición” lo denomina como “transposición de la mano”. El cambio de posición es un movimiento curvo que proviene del antebrazo izquierdo y lo que hace es modificar la posición de la mano y su colocación inicial en el diapasón moviéndose en bloque con el brazo hasta el lugar donde se encuentra la nota a la que se quiera llegar. Este movimiento es tanto ascendente como descendente.
- Contiene escalas en sentido ascendente y descendente con “la transposición de la mano”. Además, habla de las alteraciones.

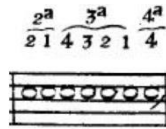


Figura 3: Ejemplo I, Sección E.

Fuente: Geminiani (1951: 1).

Del ejemplo II al ejemplo VII:

Trata de la práctica de las escalas y contiene diferentes escalas tanto diatónicas como cromáticas, con cambios de posición y en diferentes tonalidades (ver figuras 4, 5 y 6).



Figura 4: Ejemplo II.

Fuente: Geminiani (1951: 2).



Figura 5: Ejemplo V.

Fuente: Geminiani (1951: 4).



Figura 6: Ejemplo VII.

Fuente: Geminiani (1951: 5).

Del ejemplo VIII al ejemplo XVII:

Desde el ejemplo VIII ya existe una melodía cuyas subdivisiones van a ser variaciones de la primera melodía con esquemas rítmicos diferentes. Es curioso el uso del acompañamiento del bajo continuo. Se trata de una indicación para que el maestro pueda acompañar al alumno en la realización del mismo. También resulta bastante curioso el uso de los términos musicales para dar carácter al ejemplo o ejercicio.

El tratado contiene:

- Escalas en diferentes tonalidades y compases que van desde Sol Mayor, Mi Mayor, La Mayor, Mi bemol Mayor, Re Mayor. El ejemplo IX está en Do Mayor con sus variantes rítmicas.



Figura 7: Ejemplo X.

Fuente: Geminiani (1951: 12).

- Ejercicios para el control del arco, la ejecución y la correcta entonación (ejemplo IX y XVI).
- En el ejemplo XV aparecen las 7 posiciones.

Ejemplo XVIII

Contiene ornamentos de expresión como:

- El trino simple.
- El trino compuesto.
- La apoyatura superior.
- La apoyatura inferior.
- La nota mantenida.
- El *stacatto*.
- El aumento y la disminución de la intensidad del sonido.
- Del *piano* y del *forte*.
- De la anticipación.
- De la separación.

- Del *mordente*.

- Del *vibrato*.

En el ejemplo XIX muestra cómo ejecutar ornamentos en una sola nota.

Ejemplo XX

Habla de la expresividad de las arcadas y plantea las diferentes formas de tocar las diferentes figuras musicales.

Ejemplo XXI

De cómo tocar arpeggios.

Del XXII-XXIII

Habla de las dobles cuerdas y de ejercicios para realizarlas con diferentes variantes

Ejemplo XXIV

Se trata de un ejercicio para adquirir una gran destreza con el arco así como una técnica adecuada. Aconseja no parar el arco uniendo cada nota en *legato* (ligar dos notas para que parezca que no existe cambio de arco). No se debe marcar el tempo de cada compás con un acento ya que, según el autor, desvirtúa la intención del compositor.

A continuación añade una serie de 12 melodías para *violon* y *cello* con acompañamiento de bajo continuo. Parecen una serie de melodías compuestas a modo de resumen de lo expuesto en sus ejercicios técnicos con anterioridad. Da bastante libertad al intérprete o alumno para desarrollar su propia interpretación puesto que carece totalmente de argumentación descriptiva. Ya en el mismo prefacio expone sin dar ninguna explicación al respecto su carencia de explicaciones que argumenten la práctica de estas 12 composiciones. (ver figura 8).



Figura 8: Extracto de la Canción número III.

Fuente: Geminiani (1951: 12).

Aportación a la enseñanza del violín en su fase inicial.

A pesar del reconocimiento como una de las primeras aportaciones respecto al arte de la interpretación, hoy en día recibe la consideración principal como fuente de interés histórico que nos sirve como un ejemplo de la forma de tocar el violín y de la pedagogía en el siglo XVIII. Los eruditos consideran que la técnica descrita en este tratado tiene poca validez actualmente debido a que usa un violín antiguo que no se parece en nada al violín moderno. De hecho, poco tiempo después de la aparición de este tratado, el violín adquirió ya una forma bastante similar al violín moderno de nuestra actualidad. Estas alteraciones en la forma del instrumento estaban más destinadas a mejorar la producción del sonido. Además, apareció un arco después de 1750 cuya novedad más importante fue la forma de la vara que era cóncava. Esta vara fue estandarizada por Françoise Tourte.

Otro tema es la colocación del violín por debajo de la clavícula. Poco después de la aparición del tratado, los violinistas empezaron a sujetarlo entre la clavícula y el mentón. Posteriores ediciones y traducciones de *El arte de tocar el violín* utilizan las instrucciones originales de Geminiani, aunque muestran imágenes añadidas de cómo se tiene que sujetar el violín con la barbilla. Muchos investigadores han criticado el contenido de la obra alegando que contiene pocos preceptos, este es el caso de Enrico Careri: “*al carecer de cualquier exposición sistemática y de preceptos, las obras de Geminiani parecen ser poco más que manuales prácticos para los músicos*” (Careri, 1993:161).

Geminiani no intentó enseñar por preceptos. Su intención era proporcionar material con el que los estudiantes pudiesen aprender los procedimientos adecuados de ejecución, y a su vez, la práctica de los ejemplos proporcionase el hábito de un rendimiento adecuado (Boyden, en Geminiani, 1951).

En cierto modo, Geminiani en su prefacio advierte de la falta de instrucciones a los estudiantes de la siguiente manera:

“Después de los varios ejemplos, he añadido 12 piezas en diferentes estilos para un violín y un violonchelo con un bajo continuo. No he dado ninguna dirección para su interpretación” (Geminiani, 1951: 1).

La brevedad de sus consejos en todo el tratado nos da a entender que Geminiani no tuvo una filosofía muy clara de la interpretación violinística. Su metodología estaba basada directamente en la interpretación de sus ejercicios para adquirir un adecuado conocimiento de la técnica violinística.

Principios fundamentales del tratado de Geminiani que podrían ser aplicables a la enseñanza del violín en la actualidad:

- El concepto del buen sonido

Uno de estos principios es el concepto del buen sonido. Geminiani fue uno de los pioneros en plantear que el sonido del violín debía de ser comparable con la voz humana, expuesto en su ejemplo número XVIII respecto a lo que él denomina “*Forte y Piano*” o adornos de expresión. Según Geminiani, los adornos son extremadamente necesarios para expresar la intención de la melodía puesto que son comparables a las subidas y bajadas de voz que realiza un orador a la hora de dar un discurso.

- La técnica del arco

Geminiani también afirma que el uso del arco para la calidad del sonido y la creación musical son fundamentales para un buen desarrollo de la técnica violinística. Fue, además, uno de los primeros en establecer la división del arco y las implicaciones que conlleva el punto de contacto o el punto de resonancia.

- La mano izquierda

Uno de los puntos primordiales en este tratado y que ha traspasado las fronteras del tiempo es el modo de colocación de la mano izquierda en el violín algo conocido

actualmente y denominado como “el agarre Geminiani”. Consiste en colocar el primer dedo en la primera cuerda, el segundo en la segunda y así sucesivamente. Esto hace que se tenga la colocación perfecta de los cuatro dedos y permite que el codo tenga una posición adecuada mucho más centrada y debajo del violín.

En el ejemplo I sección C instruye al violinista a no levantar los dedos hasta que haya necesidad de hacerlo y estrictamente para colocarlos en otro lugar. De nuevo, en los ejemplos VII y IX vuelve a recordar que los dedos deben estar descansando sobre las cuerdas. Este concepto es extremadamente eficaz para el desarrollo de una buena técnica de la mano izquierda. La idea es que la mano izquierda trabaja más eficientemente con un número más reducido de acciones o movimientos.

- Independencia de la mano izquierda y de la mano derecha

El tratado de Geminiani aboga por una separación en el aprendizaje de las manos izquierda y derecha (una idea bastante avanzada). Geminiani alude a los beneficios de esta separación ya que recomienda no estudiar con arco los seis primeros ejemplos de sus ejercicios. Cuando explica el ejemplo número VII recomienda que el estudiante se espere hasta que no haya llegado al ejemplo XXIV donde explica “El arte del arco”. Establece que primeramente se domine el ejemplo XXIV para posteriormente realizar el ejemplo VII. Cuando son principiantes, se les enseña a tocar *pizzicato* para el desarrollo de la mano izquierda, así como a pasar el arco por cuerdas abiertas o al aire separando la acción de ambas manos.

- Digitaciones cromáticas

En el ejemplo G de su tratado Geminiani sugiere realizar escalas cromáticas pero utilizando un nuevo dedo en cada nota (a diferencia de sus contemporáneos). Añade una escala errónea con una digitación que considera no adecuada ya que explica que utilizar el mismo dedo de forma sucesiva, no favorece la rapidez de la mano izquierda. David Boyden afirma que era tal la anticipación de Geminiani a su tiempo que tuvo que ser redescubierta en el siglo XX por Joseph Achron y Carl Flesch. (Boyden, “Introduction”, *Geminiani facsimile edition*, 1951).

- Arco

Otro dato curioso es que se opone a la regla del arco abajo (de sus colegas contemporáneos franceses), regla que establece que el comienzo de cada compás deberá de ser arco abajo. Plantea al estudiante a no hacerlo de esta manera alternando unas veces arco abajo y otras arco arriba.

- Vibrato

Además, aboga por el uso del *vibrato* continuo al igual que en la actualidad, invitando al estudiante a emplearlo con la mayor frecuencia. Años después de Geminiani el tema del *vibrato* ha sido un elemento de amplios debates volviendo a establecerse plenamente en el siglo XX por el violinista Fritz Kreisler como un elemento importantísimo en el desarrollo de la técnica violinística actual.

1756, Leopold Mozart (1719-1787) *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburgo. (Oxford University Press, 3ª edición, 1985. Reeditado: Arpeggio, Trad. Nieves Pascual León, 2013).

RESEÑA BIOGRÁFICA DEL AUTOR

Leopold Mozart (1719-1787) permaneció ligado a Augsburgo durante toda su vida, la ciudad que le había visto nacer. Todos sus intereses y conocimientos humanísticos y culturales así como sus amplios conocimientos musicales le fueron transmitidos en su ciudad y en sus estudios en el Liceo de los Jesuitas. Leopold siempre se esforzó por mantener su ciudadanía en Ausburg. Fue cuarto violinista en la Corte de Salzburgo, una de las más relevantes en aquella época, donde también se le adjudicó la labor de enseñar a los jóvenes violinistas. Esta práctica pedagógica fue su principal inspiración en la redacción de su tratado *Violinschule*. En 1756 aparece en Ausburgo la primera edición de su tratado llamado *Versuch einer gründlichehen Violinschule*. Tal fue la fama y su posterior extensión por Europa de esta primera edición que diez años más tarde se editó la traducción del tratado al holandés en el año 1766 que estuvo a cargo de Johannes Enschede. A ésta le siguió una traducción francesa por Valentin Roeser. (Plath, 1997).

DESCRIPCIÓN DEL MÉTODO

TÍTULO: *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg, 1756 (Oxford University Press, 3ª edición, 1985. Reeditado: Arpeggio, Trad. Nieves Pascual León, 2013).



Figura 9: Portada del Tratado

Fuente: L. Mozart (2013).

Comienza con una dedicatoria:

“Al excelentísimo e Ilustrísimo Príncipe del Sacro Imperio Romano, Siegmund Christoph, del condado de Strattenbach, Arzobispo de Salzburgo, nacido Legado de la sacra sede romana y Primado de Alemania” (Mozart, 1756: portada).

Por esta dedicatoria podemos observar el gran respeto que profesaba Leopold Mozart a este señor ya que le nombra y se dirige a él con términos como “excelentísimo, ilustrísimo y Príncipe”.

L. Mozart argumenta que este tratado trata de ser un libro de instrucción para aquellos intérpretes que se embarquen en el afán de lograr un sonido puro y excelente. Nos encontramos con un tratado mucho más teórico que práctico dedicado a la enseñanza del violín. Sus contenidos están expuestos en 12 capítulos que el autor considera fundamentales a la hora de enfrentarse con la práctica y el aprendizaje del violín. Son capítulos con muchos ejemplos prácticos y orientaciones tanto para el maestro como para el alumno. Además, en él aparecen una serie de contenidos teóricos de carácter más histórico-teórico-musical que incorpora dentro de su Introducción y en su primer

capítulo. Estos contenidos están justificados como medio de contextualizar históricamente el arte de la música antes de adentrarse en el estudio de la técnica violinística.

Introducción

En su inicio habla sobre la tipología de los instrumentos de cuerda y en particular el violín. Hace un breve recorrido sobre el término “violín” y su procedencia. A continuación expone el origen de la música partiendo del sentido etimológico de la palabra. Añade un ensayo sobre una breve historia de la música partiendo del mito de Apolo y de Orfeo.

Capítulo I

En este capítulo anima a los profesores a iniciar a los alumnos en el conocimiento de la procedencia de las notas musicales y su escritura histórica o moderna, así como sobre las líneas y claves en uso. Seguidamente explica conceptos como ritmo, medida musical, compases, duración de las figuras, etc. Anima al profesor a explicar correctamente cómo debe interpretar el alumno una pieza tratando de empezar y de acabar siempre con el mismo tempo inicial. Cabe destacar un apartado con la explicación sobre los términos musicales.

Capítulo II

Este capítulo trata de orientar al profesor acerca de la colocación del violín y del arco.

Capítulo III

Orientaciones sobre lo que debe conocer el alumno antes de tocar: el compás, la tonalidad y el tempo. Esto le sirve para hablar sobre las tonalidades si son mayores o menores así como para adentrarse en los diferentes intervalos y su relación.



Figura 10: Ejemplo capítulo III.

Fuente: L. Mozart (2013: 70).

Capítulo IV

Hace hincapié en la regulación de los arcos comenzando siempre en arco abajo y terminando en arco arriba.

Capítulo V

Sobre la búsqueda por parte del alumno del buen sonido gracias al equilibrio de la presión del arco.

Capítulo VI

Habla del tresillo como ritmo irregular. Este aporta una buena articulación en la mano izquierda. Además, en este capítulo por primera vez justifica que todos los ejemplos expuestos estén en DO Mayor argumentando que es más sencillo aprender esta escala diatónica que no comenzar con otras.

Capítulo VII

Acerca de las diferentes variantes del arco que se pueden realizar en notas que tienen igual duración. Esto hace enriquecer la práctica y el desarrollo del movimiento de la mano derecha. Mozart entiende como “variante del arco” a la capacidad del violinista de realizar diferentes cambios de acentos o de articulación rítmica (ligaduras, de dos o de más grupos) aplicándolas a un determinado pasaje de notas que tienen el mismo esquema rítmico.

Capítulo VIII

Plantea los cambios de posición y la media posición sin profundizar mucho en el tema y con muchos ejemplos.



Figura 11: Ejemplo capítulo VIII, (secciones 1 y 9).

Fuente: L. Mozart (2013: 135).

Capítulos XI, X y XI

Dedicado a la interpretación del instrumento y de los adornos: las apoyaturas, los trinos, los *mordentes* y el *vibrato*.

Capítulo XII

Plantea la importancia de la práctica diaria y de la interpretación. Parte de la base que se debe reproducir con la más estricta exigencia lo que hay en la partitura tratando de darle sentimiento y emotividad.

Aportación a la enseñanza del violín en su fase inicial.

Se trata de un método dedicado a la enseñanza del violín, es decir, L. Mozart escribió un manual destinado a los profesores y (como dice en el prólogo) a los alumnos que fueron instruidos de forma incorrecta.

Es un enfoque bastante metódico de la enseñanza del violín. L. Mozart incluye en la primera parte del libro una introducción a la historia de la música junto con un glosario de términos musicales. En la segunda parte del libro L. Mozart expone la técnica propiamente del violín explicando la forma correcta de sostener el violín y el arco. Utiliza a modo de ejemplos unas ilustraciones que muestran, por un lado, el camino correcto y por otro el incorrecto. Recomienda sujetar el violín con la barbilla y hacia la cuerda de Mi o primera cuerda (posición totalmente obsoleta en la actualidad). Para la conducción del arco propone una técnica bastante actual, recomienda dejar el hombro relajado para que el movimiento venga del codo dejando la muñeca con gran libertad.

El tratado de Leopold Mozart es un método de violín bien organizado, destinado a ser un complemento del repertorio para violín por su carácter teórico. Tuvo una profunda

influencia y una amplia divulgación, editándose en diferentes idiomas. La segunda edición apareció en el año 1770 seguida de otras ediciones publicadas por la misma editorial en 1787 y 1800. Otras ediciones piratas aparecieron en 1791 y 1801. En el año 1804 se publicó en Frankfurt, Viena y Leipzig. La impresión de Viena fue editada y revisada por J. Pieringer. En el año 1766 se tradujo al holandés y en el año 1770 al francés titulado *Methodes raisonnées*. Como dato curioso, el autor tuvo que pagar al editor 300 florines para ayudar a sufragar los costes de la impresión.

Principios fundamentales del tratado de Leopold Mozart aplicables a la enseñanza del violín en la actualidad:

- Posición del violín y del arco

Para la posición del violín plantea dos ejemplos o dos maneras de sujetarlo:

En primer lugar el violín se sujeta en la parte superior del pecho. L. Mozart argumenta que esta posición debe de ser cómoda y natural. Sin embargo, añade que es difícil encontrar la naturalidad ya que no existe apoyo alguno. Con este planteamiento Mozart podría pretender hacer un guiño a la manera de sujetar el violín de la época anterior a la publicación de este tratado tratando de realizar una crítica a la forma de sujeción del violín anterior a la publicación de su método.

A continuación explica lo que considera que es la forma más correcta y natural de colocarse el violín. Esta manera que surge a partir de este tratado quedó establecida en aquella época y se basa en colocar el violín contra el cuello, sobre el hombro izquierdo y encima de la clavícula. Además, la barbilla se apoya sobre el violín favoreciendo la sujeción del instrumento.

Posición del codo derecho

El codo del brazo derecho debe estar cómodo y sin levantarse demasiado en la conducción del arco. Para colocar la mano izquierda no se debe sujetar el mango del instrumento con toda la mano. Simplemente se utilizarán dos apoyos: el índice y el pulgar. La mano permanecerá libre y sin tensiones para que el meñique pueda estirarse y no se esconda (excelente observación, ya que la mayoría de los principiantes caen en este fallo común).

Luego establece la manera adecuada de sujetar el arco y el rol que tendrán los dedos. Otro dato muy importante es que el meñique permanece siempre pegado al arco y nunca se separa ya que este dedo incide en la conducción y el control del arco en el talón. También habla del índice de la mano derecha que deberá estar flexionado y en forma de gancho.

La importancia de un buen sonido

Para conseguir un buen sonido recomienda primeramente fijarse en la colocación del instrumento. Los dedos de la mano izquierda presionan las cuerdas con firmeza. Otro dato importante es no sujetar el arco con debilidad extrema, ya que el resultado sonoro será bastante pobre, limitado y carente de expresividad.

Pone varios ejemplos de la manera en la que se tiene que subdividir el arco para dar menos o más presión según la zona en la que nos encontremos. Al comienzo del arco la presión será más débil para ir aumentándola hacia el centro del arco y finalizar otra vez de forma débil.

Las notas largas deberán practicarse manteniendo según el párrafo anterior de tal forma que el sonido sea delicado y comparable a un cantante que mantenga la nota sin respiración alguna. Para los sonidos suaves o *piano*, el arco debe alejarse del puente y la presión de los dedos será más débil frente a los sonidos *forte* donde la mano debe sujetar con fuerza y firmeza intentando que el arco este lo más cercano al puente que se pueda.

Las variaciones rítmicas en pasajes con sucesión de notas iguales

En pasajes con grupos iguales se debe ejecutar con una gran regularidad, es decir, tratando que todas las notas sean iguales. Además, se hará especial hincapié en la primera de cada grupo, matizándola y dándole un carácter más fuerte al inicio.

Después muestra una serie de ejemplos con variantes: dos ligadas, dos sueltas, una suelta y tres ligadas, dos sueltas y dos ligadas, una suelta, dos ligadas y una suelta, cuatro ligadas, etc. Aconseja pasar el arco en toda su extensión tanto en arco arriba como en arco abajo.

- Los cambios de posición

L. Mozart explica por qué realizarlos y cómo. El por qué radica según su criterio en tres criterios: necesidad (cuando es necesario debido a la tésitura), comodidad (para pasajes en los que la distancia de las notas hace necesario su uso), y para tocar notas en la misma cuerda con carácter *cantabile*.

Plantea la tercera posición como la manera más fácil para comenzar a entender los cambios de posición (esta es la posición donde la mano queda de la forma más natural). Es curioso porque L. Mozart se refiere a esta tercera posición como “posición entera”.

- Otras indicaciones expresivas

La principal curiosidad que plantea L. Mozart en su tratado es el hecho fundamental de instruir al alumno en un conocimiento integral, es decir, trata de que el alumno adquiera cierta conciencia de la historia y del origen del instrumento, así como del origen del lenguaje musical.

Otro dato curioso es que dedica un capítulo íntegro a hablar sobre lo que considera los elementos fundamentales de una buena práctica violinística. Estos están basados en una correcta y adecuada lectura previa sin instrumento, es decir, entender y analizar los elementos de la partitura que se quiera tocar para posteriormente tocarla. Dar importancia al orden de las cosas: leer correctamente de acuerdo con las indicaciones del compositor, así como reproducir los sentimientos o “afectos que reinan en la pieza”.

L. Mozart recomienda no tocar como un solista antes de no haber entendido el funcionamiento de acompañar una pieza.

1756, José Herrando, *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín*, París: Vendôme, 1756, B.N., M/2539.



Figura 12: Portada

Fuente: Herrando (1756).

RESEÑA BIOGRÁFICA DEL AUTOR

José Herrando (1680-1763) fue un violinista y compositor español del Barroco. La vida de José de Herrando discurre durante la etapa de desarrollo y esplendor del arte barroco, los años de influencia omnipresente de los italianos en todas las cortes europeas.

La oscuridad que envuelve la vida de Herrando como lo poco que se sabe de Manalt y tantos otros maestros dieciochescos pone de manifiesto la escasa atención que se prestaba en la corte madrileña, musicalmente italianizada, a los compositores españoles. En 1754 Herrando era primer violín de la Real Capilla de la Encarnación. Con anterioridad había sido músico de compañía en algunos teatros madrileños y compuso diversas piezas para la escena, entre otras, la música de la comedia *Manos blancas no ofenden*, de Calderón de la Barca. También sabemos que pasó algún tiempo al servicio del Duque de Arcos, según la dedicatoria de su *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín con perfección y facilidad* (Llorens, 2011).

DESCRIPCIÓN DEL MÉTODO

Dedicatoria.

Comienza este tratado con una dedicatoria destinada al excelentísimo señor Don Francisco Ponce de León Spinola.

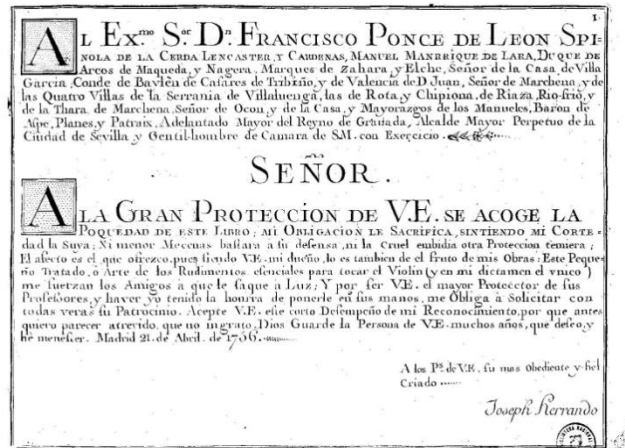


Figura 13: Dedicatoria

Fuente: Herrando (1756).

Sujetar el violín.

A continuación Herrando explica la forma de sujetar el violín. Para ello comienza su descripción haciendo halagos a la naturalidad:

“EN TODAS ARTES Y CIENCIAS SE BUSCA LA NATURALIDAD Y LA CONVENIENCIA” (Herrando, 1756: 2).

Continúa explicando que el violín se sujeta con la mano izquierda, cogiendo el mango entre el dedo pulgar y el índice y cerca del remate del violín o la cejilla. Además se sujeta con la barbilla colocada encima del cordal (pieza que sujeta el extremo o final de las cuerdas). Después explica que el arco debe sujetarse con los cuatro dedos y el pulgar estará cerca de la nuez. La presión de las cuerdas debe ser leve y no brusca, para que el sonido sea lo más agradable posible. El codo derecho se separa del cuerpo y se mueve con soltura dejando libertad a la muñeca. Recomienda observar detenidamente las ilustraciones que aparecen en su método como modelo a seguir por el aprendiz.

Pautas sobre la interpretación

A continuación, muestra una serie de pautas sobre la interpretación con el instrumento:

- Modo de sacar el tono

Establece que hay una serie de reglas que hacen que se logre un buen “tono” o sonido. Esto va desde el equilibrio del arco hasta fundamentalmente la importancia de la presión de los dedos sobre la vara. Recomienda desde el comienzo apretar los dedos y sujetar el arco con firmeza así como practicar una pieza sin complicaciones y sin digitados.

- Modo de templar el violín

Establece el modo o manera en cómo se afinan las cuerdas del violín, mediante el intervalo de quinta justa (MI-LA-RE-SOL).

- Primeros rudimentos

Da una serie de nociones de lenguaje musical explicando las figuras musicales, las claves y los diferentes compases: 4/4 o compasillo, 3/4, 2/4, 3/8, 6/8, 12/8 advirtiéndole de los tiempos que son perfectos e imperfectos. El autor explica que estos serán explicados más adelante del método y que estos tiempos perfectos están destinados más a aficionados.

- Tratado de las claves

Habla de las claves explicándolas con las diferentes voces. La clave de sol (soprano), la clave de Do en primera (tiple) y la clave de Fa (*violon* o contrabajo). Después la de tenor, que se utiliza también para el bajo y para no añadir líneas adicionales (clave de DO en cuarta) y la de contralto que es para la violetera que lee en clave de DO en tercera.

- Figuras y su duración

Después habla de las figuras y de su duración dentro de un compás determinado.

- Términos musicales

En cuanto a los términos musicales, se refiere a los “aires” *allegro*, *allegretto*, *andante*, *adagio*, *grave*, *spiritoso*, *presto*. También expone los bemoles, sostenidos y becuadros y los ornamentos: apoyaturas, guiones, puntillos y compases de espera.

Toda esta introducción es bastante caótica. Está todo mezclado y los diferentes conceptos no tienen ningún tipo de orden lógico y secuencial.

- Otra serie de conceptos

Parte de la escala del violín que comienza en la cuerda de sol (cuarta cuerda), y luego explica otros conceptos como:

- Las alteraciones o las diferentes armaduras con bemoles, becuadros y sostenidos.
- Los guiones o barras de separación de los compases.
- Las mediaciones que sirven para finalizar o dividir una partitura, es decir, la doble barra y la doble barra con puntos.
- Los compases de espera, se refiere a los silencios.
- Los puntillos, para alargar las notas la mitad de su valor.
- Las apoyaturas, que dan más expresividad a la pieza según el autor.
- Después explica todas las escalas en las diferentes claves.
- Explicación del gobierno del arco (lo que viene siendo la distribución del arco).
- Ejemplos o ejercicios con diferentes variaciones rítmicas.
- Lecciones con acompañamiento de Bajo.
- Ejercicios con trinos. Para la preparación del trino recomienda trinar cada nota de la escala para practicar esta técnica.
- Explica las posiciones del violín pero el habla de “las mutaciones de la mano” cuando se refiere a los cambios de posición. Recomienda ponerse delante de un espejo para observar que el movimiento se realiza de forma natural. Justifica que para entender las diferentes posiciones se debe poner encima de cada nota el dedo que debe colocarse en ese determinado momento. A continuación escribe una serie de ejercicios con escalas y cambios de posición. Después realiza ejercicios de arpeggios con variantes rítmicas.

Aparece una tabla de la “Explicación y conocimiento de los tonos”. Intervalos de tercera menor. Se trata de un cuadro sobre cómo colocar la mano en las diferentes tonalidades.

ESCALA DEL VIOLÍN.

Figura 14: Explicación y conocimiento de los tonos.

Fuente: Herrando (1756).

Aportación a la enseñanza del violín en su fase inicial.

Este tratado comienza con una introducción sobre una serie de aspectos teórico-musicales básicos y en seguida la obra comienza a abordar rápidamente conceptos como el buen manejo del arco. Para ello utiliza las escalas y unos ejercicios para aprender la distribución del arco. Después propone una serie de obras sencillas pero de gran valor musical con acompañamiento de bajo continuo. Después de las obras pasa al estudio de nuevas escalas y arpeggios, utilizando diferentes posiciones.

Destacamos que enseña la nueva manera de sujetar el violín, es decir, debajo del mentón. Sin embargo, es un método poco organizado en cuanto a las descripciones y a la forma de abordar los diferentes temas. Tras el análisis se observa cierto caos. A pesar de todo esto es muy interesante el cuadro de las diferentes escalas y de los tonos. Esto puede ayudar en la actualidad a dar a conocer al alumno la colocación de la mano izquierda en todas sus posiciones. Resulta un poco anticuado en cuanto a términos musicales. En el apartado del lenguaje musical o como él denomina “solmisación” aparecen los nombres antiguos de las figuras que en la actualidad han caído en desuso (por ejemplo, a la redonda la denomina semibreve, a la blanca mínima y a la negra semimínima, etc.). Es el primer tratado didáctico de este instrumento publicado por un español.

Principios fundamentales del tratado de José Herrando aplicables a la enseñanza del violín en la actualidad:

- Sujeción del arco y del violín.

Bastante actualizada. Recomienda sujetar el violín de la manera moderna. Bajo la barbilla y lo más cercana que se pueda al cordal. Cabe destacar que en esta época no existía la barbada. En cuanto al arco y su conducción también utiliza los conceptos

actuales de flexibilidad y relajación del hombro así como de libertad de la muñeca. Otro dato curioso es que los símbolos destinados a arco arriba y arco abajo aún no están estandarizados. En el método de Herrando el arco abajo es una O y el arco arriba es una A mientras que en la actualidad hay una nomenclatura estandarizada para el lenguaje violinístico donde el arco abajo es un cuadrado abierto en su base y el arco arriba es una V.



Figura 15: Nomenclatura de los símbolos de arco arriba, y arco abajo.

Fuente: Herrando (1756).

- Utilización de escalas y de arpeggios en diferentes tonalidades.

Utiliza estas escalas y lo más curioso es que las escribe con diferentes esquemas rítmicos para que el alumno pueda, además, hacer un buen trabajo rítmico e incluso técnico, ya que aconseja practicarlas con los trinos y los cambios de posición a modo de preparación.

Otra curiosidad es que las escalas están escritas en las claves de las diferentes voces. Además, las denomina con la nomenclatura anglosajona donde se nombra a las notas como letras del alfabeto, es decir, el DO es C, el RE es D, así sucesivamente. La H es el Si bemol. Otra particularidad es que las nombra con los preceptos del canto llano. Al quinto tono de la escala de Sol que sería la escala de Sol Mayor lo denomina GESOLREUT. La escala de La Mayor ALAMIRRE, etc.

- Posiciones

En cuanto a las posiciones del violín el autor solo indica hasta la cuarta posición. Esto quizás sea debido a las limitaciones del violín cuyo diapason en esta época era más corto.

1791, Francesco Galeazzi, *Elementi teorico-practici di musica*, Roma: Pilucchi Cracas, vol. 1.

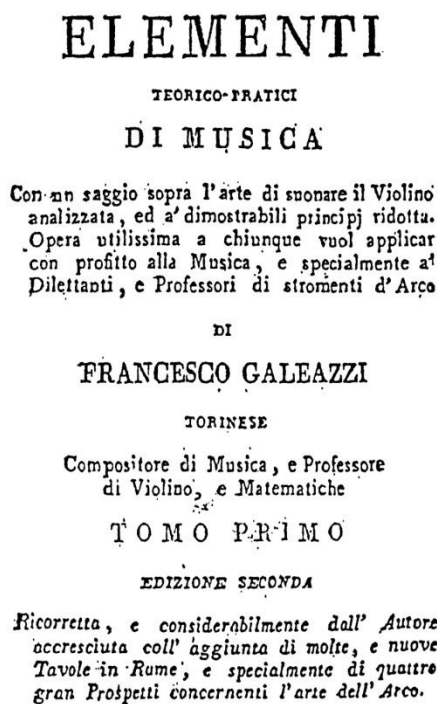


Figura 16: Portada del método

Fuente: Galeazzi (1791).

RESEÑA BIOGRÁFICA DEL AUTOR

Francesco Galeazzi (1758-1819) fue violinista, compositor y teórico de la música. Nació en Turín en el año 1758. Fue durante mucho tiempo concertino de la orquesta de Roma. Es autor de uno de los métodos más tempranos de la historia de la pedagogía del violín. Murió en Roma en el año 1819 (Bachmann, 1966).

DESCRIPCIÓN DEL MÉTODO

El título completo es: *ELEMENTI TEORICO-PRATICI DI MUSICA Con un saggio sopra l'arte di suonare il Violino analizzata, ed a' dimostrabili principi ridotta. Opera utilissima a chiunque vuol aplicar con profitto alla Musica, e specialmente a Dilettanti, e Professori di stromenti d'Arco.*

Fue publicado en Roma en dos volúmenes, el primero en 1791 y el segundo en 1796 y reeditado en el año 1817. Está dedicado al compositor y violonchelista Giovanni Vitali.

—
'AL NOBIL UOMO
SIGNOR
GIOVANNI VITALI
PATRIZIO OFFIDANO
CONSERVATORE DELLE IPOTECHE IN ASCOLI,
CELEBERRIMO
DILETTANTE DI VIOLONCELLO,
E COME TALE
'DELL'ACCADEMIA DE' FILARMONICI DI BOLOGNA
SOCIO ONORARIO.

Figura 17: dedicatoria

Fuente: Galeazzi (1791).

El propio autor escribe que se trata de una obra escrita sin artificios y destinada a los instrumentos de la familia del arco.

En su prefacio el autor explica que la obra fue publicada en una primera edición en Roma en el año 1791 mientras que el segundo volumen (obra analizada) fue escrito en el año 1796 y es más completo y exhaustivo que el anterior.

Se justifica diciendo que es un método que nada tiene que ver con los métodos que siguen los preceptos del conservatorio de París, como es el caso del método de Kreutzer o el de Cartier, argumentando que su obra es más modesta y descriptiva.

Considera que es poco conocida la historia del violín y nombra algunos compositores que la elevaron a una categoría superior, tales como Corelli, Vivaldi, Locatelli, Manfredi, Telemann, Tartini, Nardini, Lolli, Viotti, Giardini, entre otros.

Divide el método en dos partes: la primera trata de elementos más teóricos y del lenguaje musical, así como de otros aspectos generales. La segunda parte habla del arte de tocar el violín, que también se puede aplicar al resto de instrumentos de su familia.

En resumen, este método es un tratado teórico bastante extenso y completo que habla del arte de tocar el violín, siempre desde el punto de vista del maestro o profesor. El autor se dirige a los maestros para ayudarles y guiarlos en el camino de la didáctica violinística.

La primera parte del tratado está dividida a su vez en cuatro partes que comprenden: la teoría musical, el arte de la interpretación violinística, la historia de la música y la historia de la composición.

- La primera parte

Consta de XIII artículos que hablan de aspectos musicales de carácter más general:

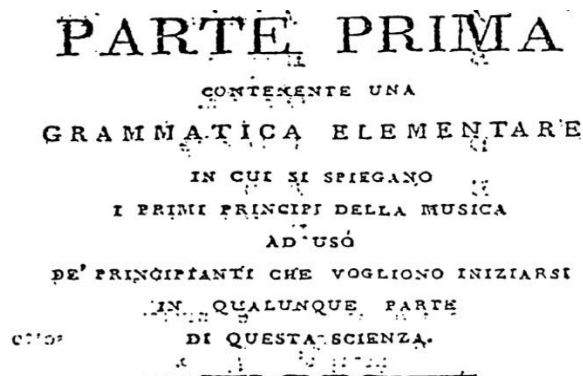


Figura 18: Portada de la Parte prima

Fuente: Galeazzi (1791).

ARTÍCULO I: El origen de la música y de su alfabeto musical.

ARTÍCULO II: El origen del pentagrama.

ARTÍCULO III: Las claves musicales.

ARTÍCULO IV: Las figuras musicales.

ARTÍCULO V: La pausa o los silencios.

ARTÍCULO VI: El puntillo.

ARTÍCULO VII: Las abreviaturas.

ARTÍCULO VIII: La afinación.

ARTÍCULO IX: Los términos musicales.

ARTÍCULO X: Las alteraciones musicales.

ARTÍCULO XI: Los modos musicales.

ARTÍCULO XII: Los adornos y los símbolos de expresión musical.

ARTÍCULO XIII: El solfeo o lenguaje musical.

P A R T E II^A
CONCERNENTE
UN SAGGIO
SOPRA
L'ARTE DI SUONARE IL VIOLINO
ANALIZZATA
ED A' SUOI VERI PRINCIPII RIDOTTAS

DISSERTAZIONE PRÉLIMINARE
*Sopra il metodo d'insegnare, ed apprendere
a suonare il Violino.*

Figura 19: Portada de la parte segunda

Fuente: Galeazzi (1791).

- La parte segunda

La parte segunda trata de ser un ensayo sobre el Arte de tocar el violín. Comienza esta parte con una disertación preliminar donde habla de su pedagogía dando una serie de consejos a los profesores. Defiende que un buen método es aquel que es progresivo y vaya de lo sencillo a lo más elaborado. Da una serie bastante extensa de

recomendaciones destinadas al maestro. El alumno tiene que aprender los principios básicos del lenguaje musical, el maestro tiene que ayudar en todo momento al discípulo y deberá no acompañarlo al violín en las primeras lecciones, es decir, no tocará una segunda melodía a modo de acompañamiento durante las primeras lecciones hasta que el alumno adquiera una cierta base técnica. El profesor deberá ser una persona muy experta en la interpretación teniendo bastantes nociones de música y habiendo tocado en diversas formaciones de diferentes géneros musicales: sinfonía, música eclesiástica y teatral.

Después comienza con unos artículos sobre la manera adecuada de sujetar el violín y el arco dando unas reglas de cómo hacerlo.

En el artículo VI trata de la escala y del modo de seguir la serie natural de las notas para su eficaz realización. Aconseja no mover demasiado la mano, es decir, colocarla en su posición natural en la primera posición.

En el artículo VII pasa a discurrir sobre la entonación aportando unas consideraciones sobre la proporción matemática de los intervalos musicales. Muestra la distancia de un dedo al otro y explica la importancia de tratar de que el alumno sepa y conozca estas distancias de una forma natural para desarrollar una entonación perfecta.

El artículo IX plantea los cambios de posición de la primera a la séptima posición con una serie de ejercicios para favorecer los cambios de posición.

El artículo XI lo dedica al arpeggio desde el punto de vista de dominar el arco a la perfección.

ARTICOLO. IV.

Del Violino, e delle sue parti.

24. **I**nutile crediamo il dare un esatta descrizione del Violino: questo strumento è oggi-
mai tanto noto, che esser converrebbe un Ot-
tentotto, o un O-Tailiano per ignorarne la
struttura, ed il meccanismo. Non potiamo tut-
tavia dispensarci dal dirne alcune cose, e dal
divisarne alcune particolarità, che interessar
possono chiunque applica a questa nobile, e di-
lettevole arte, e speriamo che il nostro lettore
ci saprà buon grado delle osservazioni, che qui
brevemente al saggio suo discernimento noi sot-
toporremo.

Figura 20: Ejemplo del artículo IV

Fuente: Galeazzi (1791).

R E G O L A IX.

63. Si deve poggiare il manico del Violino non
precisamente in fondo all'incavo, che giace tra
il pollice, e l'indice, ma in modo tale che piut-
tosto poggi sul pollice, che sull'indice, osser-
vando che tra l'incavo sudetto, ed il manico,
vi sia uno spazio vacuo da poterci passare alme-
no un dito.

Figura 21: Ejemplo de la regla IX

Fuente: Galeazzi (1791).

Principios fundamentales del tratado de Galeazzi aplicables a la enseñanza del violín en la actualidad:

Se trata de un método únicamente teórico que puede dar bastantes pautas a los maestros acerca de cómo enseñar ciertos aspectos de la técnica del violín a los principiantes.

Para la conducción del arco.

Expresa que a menudo es necesario utilizar una pared o un elemento sólido, que evite que el brazo se mueva de forma horizontal ocasionando una mala conducción.

Acerca de la afinación

Aconseja a los maestros que pongan especial énfasis en este elemento, ya que una mala práctica puede ocasionar la mala educación auditiva del alumno.

Sobre el estudio del violín

Expone que es importante que los alumnos practiquen despacio y sin correr, ya que solo de esta manera podrán observar y corregir su técnica.

Sujección del violín y del arco

Galeazzi no incluye ningún dibujo sobre la correcta colocación del violín y del arco. Tan solo explica la técnica de forma teórica.

Los cambios de posición

Muestra unas tablas donde los cambios de posición se extienden hasta la undécima posición.

En resumen, se trata de un tratado bastante atemporal ya que muchos de sus conceptos pueden utilizarse y aplicarse a la enseñanza del violín en la actualidad.

1797, Bartolomeo Campagnoli (1751-1827), *Metodo per violino* op 21, Milán:
Reedición, Ricordi, 1945



Figura 22: Portada del método
Fuente: Campagnoli (1945).

RESEÑA BIOGRÁFICA

Bartolomeo Campagnoli (1751-1827), fue un violinista de orquesta durante muchos años hasta que comenzó sus estudios con el maestro Nardini. Su obra pedagógica más importante es el *Metodo per violino*, una obra bastante sistemática y organizada (Bachmann, 1966).

DESCRIPCIÓN DEL MÉTODO

El título completo es: *Metodo della meccanica progressiva per suonare il violino. Diviso en quattro parti e distribuito in 132 lezioni progressive per due violini e 118 studi*

per un sol violino preceduto dall' regole e dall applicazione delle lezioni e Studi per servire di lume agli Allievi Dilettati.

El método está dividido en cuatro partes. En el propio título ya hace una introducción de los contenidos del mismo y, además, expone en la portada el índice con una breve reseña de los conceptos que va a explicar posteriormente con bastante detalle cada apartado. A continuación aparecen una serie de ejemplos gráficos donde el autor trata de mostrar la correcta colocación del instrumento y del arco (figuras 23 y 24).



Figura 23: Modo de colocación del violín.

Fuente: Campagnoli (1945).

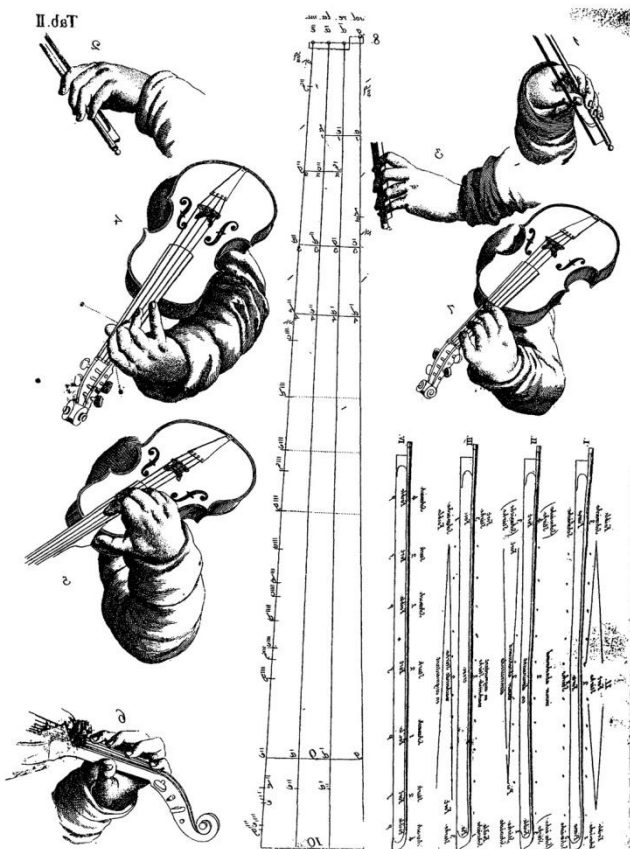


Figura 24: Modo de sujetar el arco/diapasón del violín con la ubicación de los tonos y semitonos/división del arco

Fuente: Campagnoli (1945).

Asimismo, el dibujo del diapasón del violín con señales de donde se deberán colocar los dedos (figura 25).

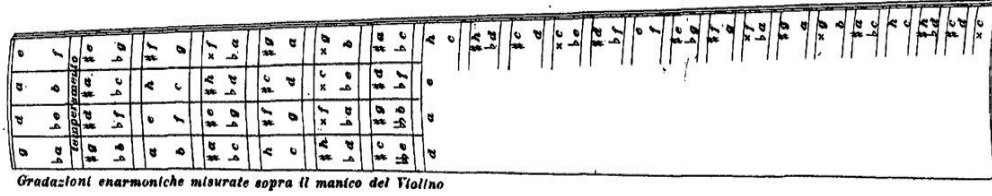


Figura 25: Diapasón del violín con división de los sonidos.

Fuente: Campagnoli (1945).

Continúa con el Prefacio, donde el autor recomienda que las lecciones que aparecen en las cuatro partes del método deberán ser debidamente supervisadas por un maestro. Añade, además, que son ejercicios que siguen la línea pedagógica del maestro Nardini.

En la Introducción plantea diversos contenidos divididos en los siguientes apartados:

▪ DEL MECANISMO.

Del modo de tocar el violín y su manejo. Donde se aborda:

- La naturalidad de la posición del violín.
- La colocación cómoda de la mano izquierda.
- Sobre cómo se deberá sujetar el violín
- Recomienda no apretar el pulgar contra el índice sino que el violín descansa sobre la base del pulgar.
- No levantar demasiado los dedos sobre la cuerda o no levantarlos a no ser que sea necesario.
- Posición mecánica del brazo derecho: El brazo que sujeta el arco no deberá de estar demasiado alto, ni demasiado bajo. El codo estará lo más despegado del cuerpo que se pueda. El dedo índice deberá hacer una presión en función de aumentar o

disminuir la intensidad del sonido. El pulgar deberá de estar lo más flexionado posible para que la conducción sea adecuada

- Del modo de manejar el arco: Hace dos descripciones del arco abajo y del arco arriba: arco abajo (cuando comienza por el talón) y arco arriba (comenzando por la punta). Se tiene que tener en cuenta el punto de contacto.

A continuación y después de dar esta serie de pautas sobre el mecanismo del instrumento a la hora de tocar, comienza con las cuatro partes del libro.

- PARTE PRIMERA:

Elementos musicales:

- Conocimiento de las figuras y de su medida.
- El acorde del violín: el nombre de las cuatro cuerdas y su afinación por quintas justas.
- Orden del arco: comenzar por cuerdas al aire, intercalando arco arriba y arco abajo.
- Regla de la entonación: escala diatónica de “do” con sus distancias dentro del diapasón del violín y su colocación de los dedos (tono, dedos separados; semitono, dedos pegados).
- Situación de la mano izquierda: los dedos deben caer perpendiculares a la cuerda y el pulgar debe estar colocado en dirección hacia el si de la mano izquierda.
- Movimiento de los dedos: cada dedo debe de ser independiente y caer en las cuerdas en forma de pequeños martillos.

En definitiva, explica los ejercicios que a continuación muestra como ejemplos prácticos.

- PARTE SEGUNDA

Se trata de la explicación de cómo se deben realizar los ejercicios que contienen los siguientes elementos: dobles cuerdas, acordes, arpeggios y ornamentación, así como del trino.

- PARTE TERCERA
- Habla de las siete posiciones y de cómo realizarlas.
- De los ornamentos y de la disminución.
- Del *pizzicato* y su uso.
- Las variantes de los golpes de arco.

ACCORDO DEL VIOLINO

MI La Re Sol

Cantino Seconda Terza Quarta

1ª Corda MI
2ª Corda LA
3ª Corda RE
4ª Corda SOL

0 1 2 3 4 1 2 3 4

Semitono tono tono tono tono mezzotono tono tono

tono semitono tono tono tono semitono tono

LEZIONE N° 1.

LO SCOLARE

GRAVE

IL MAESTRO

Carde vuote tirato strisciato

3 3 2 3

2 q 3006-24461 q

Figura 26: Lección primera.

Fuente: Campagnoli (1945).

- PARTE CUARTA
- La escala perfecta del violín: Consta de 28 sonidos con cuatro octavas consecutivas: octava grave, media, aguda y agudísima.
- La posición relativa: se refiere a la dificultad de encontrar una adecuada entonación basada en las distancias de los tonos y medios tonos.
- La colocación del pulgar en los cambios de posición.
- La monocorda: la manera adecuada de tocar en una sola cuerda y sus diferentes afectos, según se toque en una u en otra.

Después de 42 páginas hablando sobre el desarrollo de una adecuada técnica con el violín, continúa con una selección de ejercicios prácticos con acompañamiento de una segunda voz realizada por el maestro.

Aportación a la enseñanza del violín en su fase inicial.

Se trata de un método bastante descriptivo y organizado. Parte de los principios técnicos más básicos como: sujetar el violín, el modo de coger el arco, etc. hasta llegar a los más complejos como: las dobles cuerdas, los acordes o los cambios de posición. Cada apartado está dividido a su vez en pequeños subapartados que están debidamente explicados y descritos en un lenguaje bastante cómodo y fácil de entender para los estudiantes.

Como aportación a la enseñanza en su fase inicial cabría destacar el hecho de que se trata de un método bastante progresivo en cuanto a sus conceptos. Su secuencia de ejercicios va de lo simple a lo complejo. Sin embargo, algunos aspectos todavía son antiguos, como la manera de sujetar el violín, ya que no se complementa con la forma actual. Recomienda bastante interacción con la mano izquierda mientras que en la actualidad la mano izquierda no tiene la función propiamente dicha de sujetar el violín. Esto hace que se genere una tensión innecesaria en la mano izquierda que no permite desarrollar la técnica adecuada de esta mano.

Otra curiosidad es el hecho de plantear el arte de tocar una melodía utilizando una sola cuerda. Como novedad cabe destacar que realiza ejercicios de 23 acordes en cuatro partes y los aplica a la realización del trino.

Principios fundamentales del tratado de Campagnoli aplicables a la enseñanza del violín en la actualidad:

- La colocación del codo izquierdo.

El codo debe estar girado hacia dentro, es decir, tendrá que estar lo más torsionado posible, de tal manera que casi llegue a estar a la altura del pecho del violinista y si fuera necesario hasta apoyado en éste. Se deberá tener en cuenta el hecho de no tener demasiado alto ni demasiado bajo el violín, facilitando así la colocación del codo. Es un planteamiento bastante novedoso para su época ya que gracias a esta colocación se facilita que la mano izquierda tenga una buena colocación.

- La posición de la muñeca.

Recomienda que la muñeca esté vuelta hacia el interior de tal manera que la palma no deberá tocar el mango manteniendo una distancia con el mismo. El dorso de la mano deberá de estar girado hacia el violinista haciendo una oposición con el codo. Se trata de una posición bastante incómoda sobre todo para los principiantes a quienes les cuesta mucho entender este concepto fundamental de la mano izquierda.

- La posición de los dedos de la mano izquierda.

Campagnoli recomienda el famoso “agarre de Geminiani” donde cada dedo se coloca en una cuerda diferente. Se trata de la posición inicial de la mano izquierda y ayuda a los principiantes a ubicar la posición correcta.

- La inclinación del arco.

El arco debe estar ligeramente inclinado hacia las cuerdas. Esto facilita tener claro el plano de las cuerdas con respecto al violín.

- La acción de los dedos de la mano izquierda.

Plantea que es fundamental que los dedos de la mano izquierda descansen sobre las cuerdas, es decir, que estén apoyados encima de tal manera que se levanten o muevan solo cuando sea necesario o lo requiera la pieza o melodía que se esté interpretando.

- La edad para empezar a tocar

Como curiosidad destacamos que Campagnoli hace referencia a los principiantes estableciendo una edad de inicio. Es decir, plantea que para iniciarse en el aprendizaje del violín es importante comenzar con la edad de 7 u 8 años y que se tiene que comenzar con un violín pequeño, acorde a la talla del estudiante cuya sonoridad no sea demasiado estridente o mala. También plantea que es importante una buena educación postural con el instrumento, así como tratar de educarlo en la buena conducción del arco para que pueda distribuirlo adecuadamente. Recomienda utilizar unas pequeñas señales para saber dónde se tienen que colocar los dedos en el arco.

También plantea que, en general uno deberá tener una buena predisposición y una adecuada actitud y seguridad ante el aprendizaje del violín, ya que solamente con una buena técnica no es suficiente puesto que existen muchos otros factores que interactúan en la acción de tocar el violín.

1798, Jean-Baptiste Cartier, *L'art du violon, ou Collection choisie dans les sonates écoles italiennes, françaises et allemandes*, París: (facsim. Rpt Nueva York 1973)



Figura 27: Portada.

Fuente: Cartier (1973).

RESEÑA BIOGRÁFICA DEL AUTOR

Jean Baptise Cartier, violinista y compositor francés nació en Avignon en el año 1765 y murió en París en el año 1841. Fue alumno de Viotti. Actuó como solista con las principales orquestas de cámara de Francia, como acompañante de María Antonieta. Su obra didáctica trata de ser un recopilatorio de piezas, siendo la primera obra editada por el conservatorio de París (Bachmann, 1966).

DESCRIPCIÓN DEL MÉTODO

Título completo: *L'art du violon ou Collection choisie dans les sonates des écoles itallienne, française et allemande, précédée d'un abrégé de principes pour cet instrument par J.B CARTIER.*

A continuación aparecen unas páginas denominadas: *EXTRAITS DES REGISTRES* (figura 28), lo que muestran es una especie de justificación de la obra de Cartier, es decir, se trata de un permiso para la publicación de este método. Este está firmado por la

administración del Conservatorio Nacional de París. Cartier formó parte del profesorado colaborador de este conservatorio, junto con figuras que revolucionaron la técnica violinística tales como Kreutzer, Rode, Gaviniés y Baillot, entre otros. El conservatorio de París encargó libros pedagógicos para violinistas; el primero fue el de Cartier, publicado en el año 1798.

EXTRAIT DES REGISTRES

DES DÉLIBÉRATIONS

DE L'ADMINISTRATION DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE.

Séance du 18 Germinal, an 6 de la République Française, une et indivisible.

Présens les Citoyens *Duret, Gossec, Méon, Méhul, Chérubini, X. Lefèvre, Ernest, Assmann,*
(*Sarrette*, Commissaire chargé de l'organisation du Conservatoire.)

L'ADMINISTRATION entend lecture d'une lettre qui lui est adressée par le Citoyen J. B. CARTIER, Artiste-Musicien; cette lettre contient hommage d'un Ouvrage dédié au Conservatoire de Musique, et ayant pour titre: *l'Art du Violon, ou Collection choisie dans les Sonates des Ecoles Italienne, Française et Allemande, précédée d'un Abrégé de principes pour cet Instrument*, par J. B. CARTIER.

L'Administration accepte, au nom du Conservatoire de Musique, l'hommage de l'Ouvrage du Citoyen J. B. CARTIER; arrête que le dépôt en sera fait à sa bibliothèque, et qu'extrait du procès-verbal sera adressé au Citoyen CARTIER.

Le Président de l'Administration,
DURET.

Figura 28: Extracto de los registros

Fuente: Cartier (1973).

Después de unas breves páginas aparece un prefacio en el cual el autor habla de que en esta obra didáctica ha tratado de realizar una recopilación de piezas que siguen las pautas y la línea pedagógica de Geminiani, de L. Mozart y L'Abbe le fils.

El método se divide en cuatro partes:

- PRIMERA PARTE

Trata de aspectos como la colocación del violín, la colocación del arco, la división del arco y el sonido.

▪ SEGUNDA PARTE

Trata de aspectos técnicos más avanzados, como los acordes del violín. Se refiere a ellos, pero en realidad se trata de escalas simples en las cuatro cuerdas comenzando por la cuerda de SOL o cuerda más grave. Utiliza diferentes variaciones que las denomina “gamma”, realizando un total de siete.

▪ TERCERA PARTE

Otro apartado lo destina a los sonidos armónicos en donde diferencia la “gamma diatónica” y la “gamma cromática”. Realiza un Menuet con armónicos para practicarlos de una forma más divertida o amena.



Figura 29: Artículo primero: Gamas o Escalas cromática y diatónica.

Fuente: Cartier (1973).

Catalogue
DES MAITRES
Qui Composent la Collection.

<i>Ecole</i>	<i>ÉCOLE FRANÇOISE.</i>	<i>Ecole Allemande</i>
<i>Italiene et Lombarde</i>		
<i>Barbella</i> (Page 156.	<i>Aubert</i> Page 55.	<i>Bach</i> (J. S.) Page 283
<i>Banparis</i> 62.	<i>Branche</i> 252	<i>Blasius</i> (F.) 172.
<i>Castoreo</i> 258.	<i>Capran</i> 20.	<i>Cramer</i> 170.
<i>Chabran</i> 94. 128.	<i>Capri</i> 60.	<i>Briz</i> 74.
<i>Corelli</i> 35. 38. 40.	<i>Bauer</i> 79.	<i>Kovic</i> 224.
63. 69. 103.	<i>COUEN</i> 158. 26. 240.	<i>Mozart</i> (Principes)
<i>Degliardias</i> 36.	<i>Cuignan</i> 53. 126.	<i>Rover</i> 275.
<i>Domenich</i> 234.	<i>Guillemain</i> 124. 176. 222.	<i>Stal</i> 114.
<i>Ferrari</i> 172.	<i>Lahit</i> (Principes)	<i>Siamit</i> (6) 37. 221.
<i>Geminiani</i> (Principes) 235	<i>Lehner</i> 132.	<i>Telemann</i> 210.
200. 271.	<i>L. F. C. L. H. H.</i> 122.	<i>Tremis</i> 210.
<i>Guerini</i> 88.	145. 22. 224. 214.	<i>Trémier</i> 239.
<i>Locatelli</i> 87. 270. 280.	<i>Mondonville</i> 63. 120.	<i>Vanhall</i> 238.
<i>Lotti</i> 166.	<i>Navigille</i> 82.	<i>Zarth</i> 72.
<i>Mascelli</i> 43.	<i>Robison</i> 142.	<i>Zimmerman</i> 118.
<i>Manfredi</i> 226.	<i>Senallé</i> 54.	
<i>Miroghis</i> 50.	<i>Tarade</i> (Principes)	
<i>Nichini</i> 202. 244. 276.	<i>Tranval</i> 49.	
<i>Nigieri</i> 62.	<i>Vachou</i> 76.	
<i>Pagan</i> 202.		
<i>Paine</i> (Principes) 19.		
<i>Pagani</i> 22.		
<i>Saint Raphael</i> 290.		

Figura 30: Maestros de diferentes escuelas que se encuentran en el método.

Fuente: Cartier (1798).

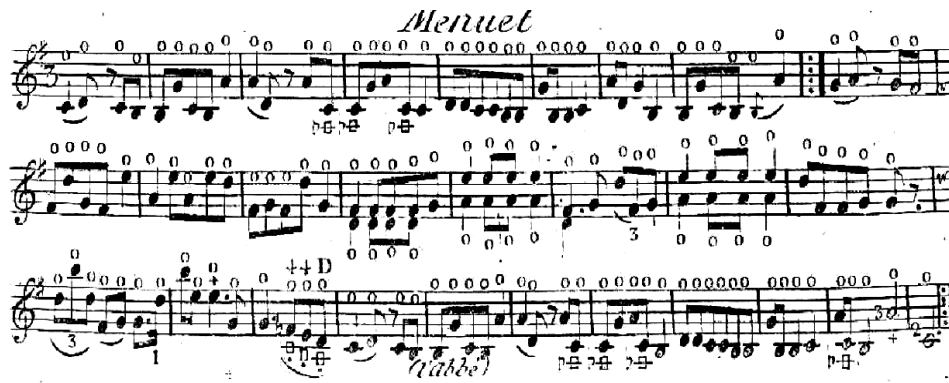


Figura 31: Extracto de un Menuet

Fuente: Cartier (1973).

- CUARTA PARTE

Se trata de una selección de obras, siguiendo la tradición del siglo XVII y primera mitad del XVIII. En esta selección aparecen obras como la sonata VII de Corelli. Sonata III de Corelli. Folias de Espagna de Corelli. Sonata I de Corelli, un larghetto de Mascitti, y un largo etcétera.

Al final del método aparecen, a modo de anexo unas tablas que representan la manera de realizar las variaciones del famoso *Tratado de 'll arco* de Tartini.

Figura 32: Variaciones del Tratado de Tartini

Fuente: Cartier (1973).

Aportación a la enseñanza del violín en su fase inicial.

Consideramos que se trata de una metodología bastante novedosa en cuanto a su planteamiento puesto que Cartier divide el libro en dos partes muy diferenciadas:

1. Una primera parte donde habla de los rudimentos de la técnica del violín mediante una serie de pautas y ejercicios para su desarrollo.
2. Y una segunda que es un recopilatorio de piezas donde el autor realiza una selección progresiva de obras principales de los compositores más emblemáticos del siglo XVII.

Se observa claramente su línea didáctica ya que probablemente fuera el método que empleaba con sus alumnos en el conservatorio de París. Con lo cual estamos ante una programación didáctica destinada a la formación de un violinista profesional y experimentado.

Otros contenidos

Realiza ejercicios para aprender a realizar y asimilar las quintas justas. Esto nos ayuda a escuchar mejor las cuatro cuerdas del violín y a afinar mejor.

Otra curiosidad es el hecho de que emplea una página entera a explicar los términos musicales y el carácter que éstos deberían tener.

4.1.2. SÍNTESIS DE CONTENIDOS DE LOS MÉTODOS SELECCIONADOS DEL SIGLO XVIII RESPECTO A LA PLANTILLA DE ANÁLISIS

▪ EJE DIDÁCTICO-METODOLÓGICO

Todos los tratados analizados parten de la importancia de una secuenciación del aprendizaje que vaya de lo simple a lo complejo. Además, incluyen láminas y grabados para ejemplificar lo expuesto excepto, el método de Galeazzi (1791), que es puramente teórico y no añade ninguna lámina, grabado o ejercicio. El resto de los métodos analizados sí que emplean el uso de melodías o ejercicios técnicos.

▪ HABILIDADES Y DESTREZAS MOTRICES

Este es el apartado que más importancia tiene, puesto que todos los tratados analizados plantean una serie de conceptos que muestran principalmente la mecánica y el arte de tocar el violín.

○ Relajación y colocación general

Durante el siglo XVIII la postura del intérprete era comentada solamente en términos generales. Normalmente los tratadistas incorporan referencias sobre los movimientos innecesarios del cuerpo, las contorsiones faciales y en general sobre la falta de naturalidad a la hora de ejecutar cambios de posición. A finales del siglo XVIII crece el interés hacia una postura adecuada respecto al instrumento.

El método con mayor énfasis en este aspecto es el método de Campagnoli (1797) que plantea que una adecuada y grata postura corporal con respecto al instrumento hará que la interpretación sea correcta. Hace especial referencia al hombro izquierdo que debe estar bastante relajado.

Herrando (1756) recomienda la búsqueda de la naturalidad con respecto al instrumento aconsejando usar un espejo para poder controlar la posición.

Tanto Geminiani (1751) como L. Mozart (1756) aluden a las contorsiones innecesarias de la cabeza y del cuerpo. Geminiani destaca, además, repentinos cambios de la mano de un extremo del diapasón a otro acompañados de contorsiones de la cabeza y del cuerpo.

○ Colocación del violín

Existe una gran variedad de posiciones respecto a la sujeción del violín. Unos parten de colocar la cabeza, la barbilla, los hombros y el cuello en una determinada posición. Pero sin lugar a dudas cabe destacar que a mediados del siglo XVIII se da una elevada importancia a la colocación del instrumento y a la manera de sujetarlo. La mayor parte de los tratados analizados coinciden en que la mejor manera de sujetar el violín es mediante la barbilla. Sin embargo, existen bastantes discrepancias en cuanto a la ubicación de la barbilla sobre del cuerpo del violín.

Durante el siglo XVIII encontramos dos formas fundamentales de sujetar el violín:

- Por un lado tenemos aquellos que sujetan el violín de forma superficial y con muy poco agarre.
- Y por otro tenemos aquellos que empiezan a plantear que una buena sujeción y un buen agarre del instrumento facilitará el desarrollo de una adecuada técnica.

A medida que la técnica del violín iba evolucionando la necesidad de sujetar con firmeza el violín se hacía cada vez más necesaria.

El tratado de Herrando (1756) muestra la primera forma de sujeción del violín, una posición central y equilibrada del violín con respecto al cordal, que estaría debajo de la barbilla. Esta forma representa la opción de no sujetar el violín con la barbilla. Además, añade que el pulgar es el que afianza el instrumento (recurso innecesario en la actualidad si se sujeta con la barbilla).

L. Mozart (1756) es el más coherente y explícito en cuanto a la comparación con el texto y las imágenes que expone en su tratado. Su excelente sistematización de los temas técnicos con respecto al violín refleja las formas que existían en aquella época de sujetar el violín: una puramente francesa, es decir, colocando el violín directamente sobre el pecho (es una forma bastante extrema ya que no existe ningún punto de apoyo), y una segunda forma que sería colocar el violín encima de la clavícula. Sin embargo, no hace ninguna mención a la sujeción mediante el uso de la barbilla.

Esta segunda forma es similar a la utilizada por Geminiani (1751) en su tratado. Además, este autor concluye diciendo que la mano izquierda cambiará de posición con facilidad y sin peligro de caída del instrumento pero es curioso que no haga ninguna referencia a la barbilla. Los siguientes textos ilustran estas diferencias:

"El violín debe estar apoyado justo debajo de la clavícula, girando el lado derecho del violín un poco hacia abajo, para que no sea necesario levantar el arco muy alto cuando se toca la cuarta cuerda. Observa también que la cabeza del violín debe estar casi horizontal con la parte que apoya contra el pecho, que la mano pueda cambiar de posición con facilidad y sin peligro de que se caiga el instrumento" (Geminiani, 1951: 1 y 2).

"Existen generalmente dos maneras de sujetar el violín. La primera es apoyar el violín directamente contra el pecho, inclinándolo un poco hacia abajo y hacia el

lado de la cuerda prima, con el fin de que los golpes de arco descansen antes en alto que de lado. Esta posición es ciertamente muy agradable a la vista de los oyentes, sobre todo cuando se sostiene el violín libremente y sin tener un aire molesto, de esta forma es un poco difícil para tocar porque no se tiene punto de apoyo cuando se va a cambiar de posición, a menos que se adquiera facilidad, un ejercicio asiduo, de sujetarlo con soltura entre el pulgar y el primer dedo. La segunda manera de sujetar el violín es más cómoda para el instrumentista. Se apoya sobre la clavícula de manera que el mentón se encuentre del lado de la cuarta cuerda inclinando un poco hacia abajo del lado de la prima... la cabeza del violín debe estar a la altura de la boca, o como máximo de los ojos, y no se debe dejar bajar más que a la altura del pecho. A este respecto se debe poner la música que se va a tocar un poco alta delante de sí (en el atril)" (L. Mozart, 2013: 1 y 2).

Otros autores, como Galeazzi (1791) y Campagnoli (1797) consideran importante sujetar el violín a la izquierda del cordal. Galeazzi particularmente explica que no es correcto que la barbilla esté apoyada en la parte derecha del violín ya que el violín se coloca sobre el hombro izquierdo. Es por este motivo por el que la barbilla debe estar situada a la izquierda, puesto que a la derecha provocaría una torsión del cuello bastante poco natural. Campagnoli explica que la espalda del violín está colocada en el hombro izquierdo y la barbilla deberá situarse en el lugar de la cuerda de sol.

○ Sujeción del arco

Posición de la mano derecha

Con respecto a la forma de sujetar el arco todos los tratados analizados coinciden en que debe sujetarse a una pequeña distancia de la nuez, concretamente a unos cuatro dedos. L. Mozart (1756) da una serie de indicaciones sobre cómo colocar todos los dedos de la mano derecha con bastantes diferencias respecto a la forma actual de colocar el arco:

"El arco debe sujetarse entre el pulgar y la segunda falange del primer dedo, de manera que la punta del meñique se encuentre sobre la parte del arco que tiene la nuez. El pulgar debe sostener el peso del arco. Ningún otro dedo debe ser extendido encima sino flexionado, es decir, que las articulaciones de los dedos

estén libres con el fin de que puedan hacer los movimientos imperceptibles y necesarios para obtener un bello sonido del violín" (L. Mozart, 1756: 2).

El rol de los dedos

Cartier (1798) recomienda que el pulgar debe quedar entre el índice y el dedo corazón. Campagnoli (1797) plantea que el pulgar de la mano derecha, el codo y la mano derecha estén a la misma altura y en una posición natural.

La posición del meñique generalmente requiere que esté colocado encima de la vara haciendo el balance y manteniendo así el control del arco. Galeazzi (1791) recomienda que el índice esté muy lejos situándolo muy cerca del tercer y segundo dedos, y el pulgar hacia atrás.

Campagnoli (1797) establece que los dedos no deben de estar apiñados sino que deberá de haber una pequeña distancia entre cada uno. El índice descansará sobre la vara del violín mientras que el segundo y el tercer dedos se apoyan en la nuez y el meñique estará cerca del dedo anular muy flexionado y situado encima de la vara.

- Trabajo con el arco

Distribución del arco y cambios de cuerda

La técnica de la correcta distribución del arco y de los cambios hacia otras cuerdas está documentada en los tratadistas del siglo XVIII, con especial importancia en la necesidad de la flexibilidad en la muñeca. Para los cambios de cuerda, L. Mozart (1756) recomienda no pasar el arco utilizando todo el movimiento del brazo, mover lo menos posible el hombro, un poco más el codo y bastante la muñeca. Sin embargo, ésta deberá moverse con naturalidad y libremente, es decir, sin añadir movimientos extraños o antinaturales. Otra recomendación de L. Mozart es que el cambio de una cuerda a otra debe ser imperceptible para el oyente, con suavidad y sin movimientos bruscos que generen un acento inadecuado.

En cuanto al control de la presión ejercida sobre las cuerdas, por último, L. Mozart recomienda utilizar toda la extensión del arco en sus dos extremos (talón y punta).

Para el arco abajo recomienda que la mano caiga con su propio peso, pero controlando la presión que se ejerce sobre la cuerda. Mientras que en el arco arriba, la mano deberá flexionarse de forma libre y natural durante todo el recorrido hasta llegar de nuevo al talón o comienzo del arco.

Presión del arco sobre las cuerdas.

Según L. Mozart (1756), practicando una adecuada presión del arco sobre las cuerdas se adquiere destreza para controlarlo hábilmente y logra la pureza en el sonido. De esta manera, cada pasada de arco comenzará con cierta suavidad para evitar que se note el cambio de cuerda o el cambio de arcada.

Todos los tratados analizados coinciden en que el buen control del arco es lo que nos va a proporcionar un buen sonido. Muchos de ellos asemejaban el sonido del violín al de la voz humana. Según Geminiani (1751) el arte de tocar el violín consiste en que el instrumento ejecute un sonido que sea similar a la más perfecta voz. También establece que el tono y el sonido del violín dependen principalmente de un buen manejo del arco.

La conducción del arco

La muñeca necesita tener libertad para estar flexible. Campagnoli (1797) habla de la adecuada acción de la muñeca comenzando arco abajo, donde las articulaciones del codo y de la mano deberán estar en una dirección opuesta a la articulación del brazo que estará doblada hacia el interior formando un ángulo agudo y la mano deberá estar girada hacia el exterior. De esta manera, la longitud del pulgar puede estar paralela a la dirección de las cuerdas. Cuando se pasa el arco hacia abajo la curva del brazo y de la mano deberán formar una especie de semicírculo con la mano un poco girada hacia dentro. En la concepción del arco es importante que las articulaciones del brazo y de la mano formen dos movimientos opuestos: por un lado el movimiento del arco abajo donde la articulación del brazo debe estar gradualmente abierta y la mano estará girada hacia el interior y en el arco arriba, donde la mano debe estar girada hacia fuera.

Según Herrando (1756) el brazo se debe levantar naturalmente separando el codo del cuerpo ya que el movimiento ha de ser desde el codo consiguiendo así la soltura de la muñeca y la igualdad en el arco. Con esta posición del brazo se controla mejor el plano

de las cuerdas que queremos tocar, aunque esto conlleve el peligro de tensar la articulación del hombro y podría dificultar el control del peso debido a que el centro de gravedad del brazo se aleja bastante de nuestro cuerpo.

La otra forma de colocación del brazo queda especialmente clara en los dos grabados presentados en el tratado de L. Mozart (1756) donde se ve un ejemplo de la buena y la mala manera de sujetar el violín. En la manera adecuada, podemos observar una colocación del brazo más cercano al cuerpo con la que vamos a ganar en relajación y en libertad del hombro, perdiendo algo de control sobre el plano de las cuerdas.

Geminiani (1751) establece que el arco debe ser presionado sobre las cuerdas solamente con el dedo índice y no con todo el peso de la mano. A la hora de tocar notas rápidas, se van a poner en funcionamiento sobre todo el mecanismo del codo y de la muñeca, mientras que al tocar notas largas con toda la extensión del arco (de talón a punta) existe también, aunque levemente, la acción del hombro motivada por la amplitud del movimiento. Además, añade que el arco debe estar siempre colocado paralelo al puente.

Según L. Mozart (1756) el arco tampoco debe ser dirigido exactamente con todo el brazo ya que es necesario utilizar un poco el hombro. El codo se utiliza más separándolo del cuerpo y la muñeca estará muy libre.

- Colocación mano izquierda

Posición de la mano natural

Campagnoli (1797) recomienda que la muñeca debe estar girada hacia el mango del violín y la palma de la mano no podrá tocar el cuello del violín, aunque debe estar a una distancia considerable. El dorso de la mano debe estar dirigido hacia el cuerpo del intérprete haciendo un movimiento opuesto al lado del codo.

Geminiani (1751) recomienda tratar de tener una buena posición de la mano izquierda. Para ello define una forma muy particular de colocación en la que se anulan las tensiones de la muñeca izquierda al estar en ángulo casi recto con el brazo. Sin embargo, esta posición aunque es muy segura, dificulta la agilidad de los dedos con respecto a una posición de la muñeca más en línea con el brazo. Por otra parte, L. Mozart (1756) aconseja apoyar sólo la punta de los dedos. Esto coincidirá con la forma que propone Geminiani:

"B muestra un método para adquirir la correcta posición de la mano, la cual es esta: colocar el primer dedo en la primera cuerda sobre Fa; el segundo dedo en la segunda cuerda sobre el Do; el tercer dedo en la tercera cuerda sobre el Sol; y el cuarto dedo en la cuarta cuerda sobre el Re. Esto debe hacerse sin levantar ninguno de los dedos, hasta que los cuatro se hayan puesto sobre las cuerdas; después de esto los dedos deben levantarse a corta distancia de cada cuerda y así la posición será perfecta" (Geminiani, 1951: 2).

Dedos encima de las cuerdas

En el tratado de Campagnoli (1797) se da bastante importancia a la acción de los dedos de la mano izquierda. Se plantea que debe haber pequeños movimientos de los dedos sobre la cuerda favoreciendo así una clara articulación y una buena producción del sonido. Este autor plantea que los dedos deben estar siempre sobre las cuerdas y nunca deberán descolocarse a no ser que sea necesario. Además, los dedos no deberán presionar las cuerdas con más firmeza que la necesaria.

Galeazzi (1791) también hace especial hincapié sobre la importancia de mantener los dedos bastante cerca de las cuerdas. En cuanto a las posiciones, es lógico pensar que la técnica durante el siglo XVIII se desarrolló en función de las características mecánicas del instrumento: el diapasón era bastante más corto y esto hacía que no hubiera tanto rango para poder cambiar de posición. Un ejemplo muy claro lo tenemos en este autor que recomienda ejecutar la escala de dos octavas con cada cuerda.

Dedos encima de las cuerdas

Por lo general, los tratados analizados utilizan los preceptos marcados por Geminiani (1751) referidos a la manera adecuada de la colocación de la mano izquierda.

Colocación del pulgar

Campagnoli (1797) recomienda poner el pulgar de la mano izquierda dirigido hacia el cuarto dedo, esto facilita una gran libertad de movimiento y una facilidad a la hora de realizar extensiones. En el tratado de L. Mozart se contempla que el pulgar no debe estar demasiado lejos del diapasón y a la altura del segundo dedo.

Pronación/Supinación

Campagnoli (1797) recomienda que el codo debe estar girado hacia el cuerpo todo lo que sea posible y deberá de caer en el centro del pecho siempre que sea necesario y dependiendo de la longitud del brazo. Se debe tener cuidado para que el violín no se caiga y no esté demasiado bajo.

Articulación de los dedos/digitación

En cuanto a la técnica de la muñeca izquierda existen dos opciones: por un lado tenemos la posición en ángulo recto de la mano con respecto al brazo adoptada por Geminiani (1751) y por otro tenemos la posición en línea con la muñeca que adoptan L. Mozart (1756) y Herrando (1756). El planteamiento de Geminiani ofrece una mayor flexibilidad a la muñeca permitiendo cambiar de posición sin un desplazamiento completo de la mano facilitando así el cambio de posición de intervalos grandes o mayores que la tercera. Esta facilidad la aprovecha para realizar ejemplos con todo tipo de combinaciones y posibilidades de digitación, como en los ejemplos X y XI de su tratado. La elección de las digitaciones depende directamente de la forma de sujetar el violín y de la técnica de la muñeca.

Herrando (1756) permite digitaciones más cómodas con cambios de posición no mayores de una tercera lo que va a confirmar la tendencia en esta época a realizar cambios de posición pequeños, ejecutables con sujeción suave de barbilla o sin ella. Este sistema cayó totalmente en desuso durante el siglo XIX. Las escalas que se realizaban durante el siglo XVIII utilizan un patrón sobre la misma cuerda. Solo la escala de Sol mayor utiliza una digitación diferente: en vez de 1212, utiliza la digitación 1232123.

Geminiani (1751) aconseja tocar sin el arco de forma inicial para el estudio de las digitaciones:

"En la digitación se requiere una aplicación sencilla y por lo tanto seguiríamos adelante hacerla sin el uso del arco, el cual no se debería usar hasta que no se llegue al ejemplo número siete, en el que se encontrará el método necesario limpio para hacerlo. Cabe suponer que esta práctica sin el arco sea desagradable ya que no da satisfacciones al oído; pero el beneficio que se

derivará de ello con el tiempo será una recompensa más que suficiente al disgusto que haya ocasionado” (Geminiani, 1951: 3).

Cambios de posición

Galeazzi (1791) propone que durante el primer año de aprendizaje los estudiantes deben intentar conseguir un buen concepto de la entonación. Para ello, deben tocar diferentes escalas con las que aprenderán las diferentes posiciones de los dedos de la mano izquierda.

Los cambios de posición, en todos los tratados analizados, dejan clara la importancia de las escalas para familiarizar al estudiante con las diferentes posiciones de los dedos en el diapasón. Geminiani (1751) nos muestra las siete posiciones y recomienda empezar a tocar desde la primera posición así como también el uso de una serie de marcas en el diapasón para saber dónde se deberán colocar los dedos de forma adecuada. Este planteamiento es totalmente contrario a L. Mozart (1756) quien recomienda que no exista ninguna guía o señalización, puesto que esto no favorece la educación del oído musical.

Herrando (1756), al referirse a los cambios de posición, utiliza la palabra “mutación”. Justifica su uso para regularizar el movimiento de la mano y para gestionar así mejor las piezas musicales.

Geminiani (1751) propone que después de haber practicado la primera posición, se debe trabajar la segunda, la tercera y así sucesivamente en orden hasta llegar a la séptima teniendo en cuenta que el pulgar avance junto con la mano: cuanto más se suba por el diapasón del violín, el pulgar se irá colocando cada vez más bajo hacia la base del mango.

Las extensiones

Según L. Mozart (1756), en un pasaje donde la nota más aguda no vaya a sobrepasar más que un tono o medio tono a la nota precedente, se recomienda que se realice una extensión con el cuarto dedo para poder llegar a la nota. Además recomienda que cuando el cuarto dedo se extienda, los otros dedos no deben desplazar la mano. A menudo se puede utilizar el cuarto dedo dos veces seguidas, una para llegar a la nota y otra para tocar la nota precedente.

Geminiani (1751) utiliza la extensión como un recurso bastante constante gracias al desarrollo de su técnica y a su amplio desarrollo de la flexibilidad de la muñeca

- DESTREZAS Y HABILIDADES AUDITIVAS

- Producción de un buen sonido

Campagnoli (1797) es el único que recomienda activar el unísono cuando sea necesario en un cambio de cuerda. Galeazzi (1791), sin embargo, plantea la igualdad y la uniformidad en cuanto al sonido. En su tratado escribe 10 reglas sobre la importancia de la uniformidad y el uso de las cuerdas al aire.

- Concepto de la afinación

La acción es el primer punto en común de todos los métodos analizados. En el tratado de L. Mozart (1756) así como en el tratado de Herrando (1756) aparece este concepto tras haber anunciado los principios de la colocación del violín y del arco (por un lado, se trata de una manera bastante lógica desde el punto de vista pedagógico). La única diferencia entre estos tratados es que, por ejemplo el tratado de Herrando explica la manera en la que el violín se afina. En el tratado de Geminiani aparece esta misma referencia pero de una forma un poco más indirecta ya que va a utilizar un esquema del diapasón del violín. L. Mozart pone un ejemplo con lo que él denomina acordes del violín.

- REFUERZO DEL LENGUAJE MUSICAL/LECTURA Y RITMO

La mayor parte de los tratados analizados plantean unas bases o conceptos, a modo de introducción, sobre el lenguaje musical: aspectos generales de la educación musical, como son el concepto de las figuras musicales y su duración, las claves principales o el ritmo. Sin embargo, de todos estos tratados, el más exhaustivo en ese sentido es el tratado de Galeazzi (1791), el cual desarrolla un primer volumen destinado a estos aspectos más generales de la educación musical. L. Mozart (1756) recomienda que el alumno tenga cierta base de estos conocimientos musicales antes de iniciarse con la práctica instrumental.

- COGNICIÓN

Ninguno de los tratados, a excepción del de L. Mozart (1756) da importancia a aspectos como el desarrollo de una adecuada interpretación musical. Este autor plantea la importancia de entender que mediante el buen trabajo se puede llegar a conseguir una buena interpretación, donde cada elemento y herramienta utilizada jueguen a favor del intérprete. Ninguno de los tratados del siglo XVIII propuestos para el análisis desarrolla conceptos como el uso de la memoria musical.

- DESARROLLO EMOCIONAL Y AFECTIVO

Aquí tampoco encontramos ningún tratado del siglo XVIII analizando que desarrolle conceptos como la motivación del profesor, la implicación personal o inclusive la implicación familiar, etc. Es decir, probablemente se trataría de aspectos poco relevantes en aquella época dando más importancia a otros que estaban más en relación con el arte de la interpretación en sí mismo.

4.2. ANÁLISIS DE LAS ESCUELAS, TRATADOS Y MÉTODOS DEL SIGLO XIX

Los tratados y métodos propuestos para el análisis aparecieron a lo largo del siglo XIX. A mediados del siglo XIX, muchos autores escriben sus métodos destinados exclusivamente a la formación del principiante trazando una línea pedagógica bastante asequible y destinada a la formación técnica e interpretativa desde los comienzos. Los métodos propuestos son los siguientes:

- El *Methode de violon*, creado y desarrollado por Baillot, Kreutzer y Rode. Aunque su texto pedagógico es bastante desproporcionado y largo respecto a su parte más práctica, sin duda se trata de un método que describe a la perfección el estado de la pedagogía del violín a partir del siglo XIX y plasma a la perfección los preceptos de la nueva y aclamada escuela francesa de este siglo. Después, este método fue revisado por Baillot, ampliado y evolucionado, surgiendo *L'art du violon*.
- El método de Kreutzer, con su revisión y ampliación de 40 a 42 estudios.

- El método de Alard. Este continúa en la misma línea del método de Baillot, pero sin embargo es bastante más secuencial y progresivo.
- El método de Kayser. Excelente método práctico de iniciación al violín, precedente a obras didácticas de mayor embergadura. Se le ha considerado como un método anterior al estudio de *Los 42 estudios de Kreutzer*.
- El método de Dont. Otro de los métodos referenciales en la enseñanza a principiantes.
- El método de Beriot. Este es un método importantísimo, ya que provocó la polarización de la técnica del violín, dando lugar a la fusión entre las escuelas francesa y la belga. A partir de Beriot, la técnica del instrumento se estandarizó gracias fundamentalmente a las relaciones entre los profesores de la escuela francesa con los profesores belgas. La consideración estética de la escuela franco-belga, era tratar de dar una evolución natural a la técnica del violín y no tan virtuosística como sucedía en Italia con el caso de Paganini.
- Otro gran método de la época fue el de Hohmann. Es el primer tratadista cuya obra fue destinada plenamente al grado inicial o a las enseñanzas elementales de música. Su método de violín está ordenado en cinco volúmenes. Su obra didáctica ha sido traducida a muchos idiomas convirtiéndose en uno de los libros de referencia del violín para principiantes.
- El método de Dancla, autor que realizó toda una metodología basada en varios libros didácticos. En ellos trata, y además justifica, su insatisfacción con el material didáctico de principios del siglo XIX, realizando en el prefacio de su método una crítica a su maestro Baillot.
- Los métodos de Wolfhart y el de Mazas no aportan nada teórico, sin embargo continúan con la línea pedagógica instaurada durante el siglo XIX.
- Otro método, bastante representativo de la época es el de Shradiek. Este autor se centra principalmente en el desarrollo de la articulación de la mano izquierda.
- El método de Sevcik forma parte de su propia metodológica integral de la técnica básica del violín. Este sistema está basado en el modelo diatónico de afinación. Además, elabora una disección exhaustiva de los elementos de la ejecución violinística, desarrollando una metodología basada en una serie de

libros didácticos cuyos ejercicios estarán destinados al control absoluto de la técnica.

- El tratado de Spohr, referente y fundador de la escuela alemana moderna del violín y gran virtuoso. Su tratado muestra el amplio dominio del instrumento.
- En la misma línea nos encontramos con el método de David, discípulo de Spohr. Su tratado es una síntesis de la pedagogía y de su didáctica llevada a cabo en el conservatorio de Leipzig, otro de los centros con más relevancia a nivel de la pedagogía del violín durante la época.

4.2.1. DESCRIPCIÓN DEL CONTENIDO DE LOS MÉTODOS SELECCIONADOS DEL SIGLO XIX

1802-03, Pierre Baillot (1771-1842), Pierre Rode (1774-1830) y Rodolphe Kreutzer (1766-1831), *Methode de violon*, Paris. Reedición, Geneva: Minkoff, 1974.



Figura 33: Portada del libro.

Fuente: Baillot, Rode y Kreutzer (1974).

RESEÑA BIOGRÁFICA DE LOS AUTORES

Fundadores de la escuela francesa del violín durante el siglo XIX y profesores del conservatorio de París, excelentes violinistas y discípulos de Viotti. Estos autores crearon un excelente material pedagógico donde se incluye esta obra (*Methodes de violon*), que expone los preceptos y principios fundamentales de su didáctica que aún resultan ser obras fundamentales en la pedagogía del violín, reflejando los fundamentos de la enseñanza del violín en el conservatorio de París durante la primera mitad del siglo XIX (Stowell, 2008).

DESCRIPCIÓN DEL MÉTODO

El libro comienza con una introducción donde aparece una reflexión sobre la interpretación y la espléndida musicalidad de los grandes maestros del siglo XVIII.

Comienza alabando al violín y diciendo que se trata del instrumento más universal y popular gracias a su amplio catálogo de obras. Plantea su historia a través de la iconografía mitológica de Apolo representado por una especie de lira de tres cuerdas, haciendo una analogía al decir que podría ser este el origen del instrumento. Menciona que el instrumento es simple, contiene cuatro cuerdas y cada escala se puede realizar en cuatro octavas. Gracias al arco, su sonido es comparable con la voz humana.

Este método consta de dos partes:

La primera parte

Trata de aspectos más técnicos sobre la manera de tocar: el modo de sujetar el violín y el arco, los movimientos de los dedos y del brazo, la entonación, la conciencia del manejo del violín, los adornos en el canto, la división y variedad del arco, el sonido y su graduación y los ornamentos. Cada uno de estos temas es descrito en un artículo.

Artículo I. El modo de sujetar el violín: El instrumento se debe poner sobre la clavícula sujetándose con la parte izquierda del mentón inclinado hacia la derecha y sosteniéndose horizontalmente con la mano.

Artículo II. La colocación de la mano izquierda: El violín se sujeta ligeramente por la primera falange del pulgar (la parte de la yema) y la última del índice, sin rigidez en el

puño. La palma de la mano está vuelta hacia las cuerdas. El brazo tiene que tener una posición natural de manera que el codo quede en el centro del violín.

Artículo III. La colocación del arco: El arco está sujeto por todos los dedos. El pulgar se coloca en la parte de la nuez y el índice se apoya sobre la segunda falange. Los otros dedos están separados ligeramente de los otros obteniendo la posición natural de la mano. Se debe mantener la vara inclinada hacia el diapason y el arco pasará siempre paralelo al puente. Si se quiere conseguir un mayor sonido, se acercará el arco hacia el puente y si se quiere conseguir un sonido más suave se alejará de él.

Artículo IV. Modo de colocar la mano y el brazo derecho: La muñeca está ligeramente flexionada cuando se comienza arco arriba pero sin excederse en la flexión. Se debe pasar el arco intentando no levantar excesivamente el codo.

Artículo V. Movimiento de los dedos de la mano izquierda: Se deben mover los dedos con flexibilidad y alzándolos lo suficiente para que puedan apretar la cuerda. Los dedos deben apoyarse y levantarse con uniformidad. Además, se deben apoyar sobre la cuerda para que estén preparados con anterioridad al movimiento del arco.

Artículo VI. Movimiento del arco de la mano y del brazo derecho: El arco se debe pasar de un extremo a otro. El dedo meñique soporta el peso del arco en el talón, se colocará bastante flexionado y sin rigidez. El codo sigue el movimiento de la mano. Después recomienda realizar un ejercicio lentamente hasta que el arco esté bien dirigido y se pueda ampliar la velocidad de forma progresiva (ver figura 34).

ESERCIZIO DEL BRACCIO DIRITTO.

sopra le 4 corde a vuoto.



Figura 34: Ejemplo de ejercicio en cuerdas al aire

Fuente: Baillot, Rode y Kreutzer (1974).

Artículo VII. Ejercicio de la mano izquierda: Se trata de un ejercicio para asegurarse de que la mano esté bien colocada y que los dedos se coloquen perpendiculares a la cuerda.

De la actitud en general: Habla sobre la buena y noble actitud del principiante esto facilita el aprendizaje del instrumento.

Del sonido: Plantea que se debe de educar en función de un criterio adecuado de buen sonido, técnica y afinación, educando el oído del alumno para que sepa distinguir si una nota está baja (grave) o está más alta (aguda) de lo que debería estar.

Después realiza una serie de ejercicios de escalas con notas largas con el acompañamiento de un bajo, en donde se utilizan las diferentes posiciones (hasta la séptima). Estos ejercicios proporcionan al alumno un alto nivel de competencia con su instrumento. Además, se trata de una guía para el profesor cuyo material didáctico es progresivo y muy secuencial (ver figura 35) La obra finaliza con 3 estudios escritos por R. Kreutzer, que emplea los arpeggios de la escala de Sol mayor, Re mayor y Do mayor. También encontramos ejercicios cromáticos escritos por Baillot en diferentes tonalidades y con cambios de posiciones (solo hasta la tercera posición), ejercicios de escalas en dobles cuerdas, etc.



Figura 35: Ejercicio de escala propuesto por Baillot

Fuente: Baillot, Rode y Kreutzer (1974).

A continuación se habla de los adornos en el canto, de la apoyatura o nota pequeña que precede a una nota principal y de sus diferentes tipos: por arriba, por debajo de la nota que la precede, apoyatura con preparación, de dos notas que preceden a la principal, etc. (ver figura 36).



Figura 36: Ejemplo de apoyatura

Fuente: Baillot, Rode y Kreutzer (1974).

El trino (ver figura 37): Recomiendan dejar los dedos con gran flexibilidad, y practicarlo lentamente. Explican sus variantes, destacando como novedad el doble trino.



Figura 37: Ejemplo de trino

Fuente: Baillot, Rode y Kreutzer (1974).

División del arco: Da mucha importancia a la división del arco para obtener un gran dominio y control sobre éste, para la contundencia del sonido y la ligereza. Presta mucha importancia al *adagio* para aprender a sostener el sonido. Se dan una serie de recomendaciones sobre cómo debe distribuirse el arco y el tipo de ataque según se toque en *allegro*, *maestoso* o *presto*, mediante una serie de ejemplos prácticos (ver figura 38).



Figura 38: Ejemplo de términos musicales que aportan carácter y velocidad.

Fuente: Baillot, Rode y Kreutzer (1974).

Golpes de arco: de nuevo introduce una serie de ejemplos prácticos como el *martelatto* y *staccato* (ver figura 40).



Figura 39: Ejemplo de *martelatto* y de *staccato*.

Fuente: Baillot, Rode y Kreutzer (1974).

Variedad del arco: Exponen una serie de ejercicios con variantes rítmicas, con notas ligadas, etc (ver figura 40).

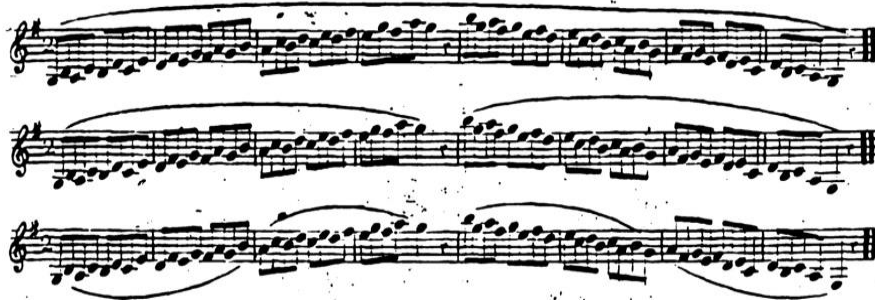


Figura 40: Ejemplo de ejercicio para desarrollar el *legato*.

Fuente: Baillot, Rode y Kreutzer (1974).

A continuación trabaja el *sostenuto* y sus variantes: *forte*, *piano*, *en crescendo* y *diminuendo* (ver figura 41).

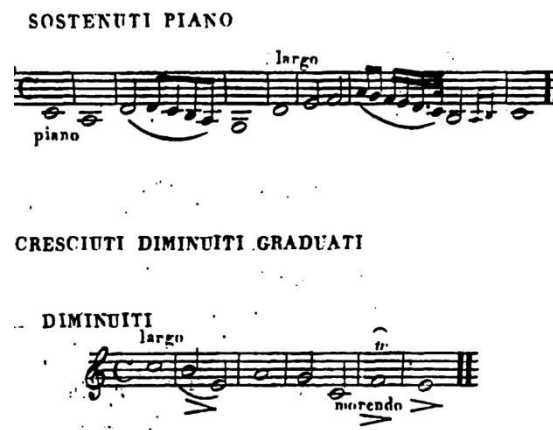


Figura 41: Ejemplo de *sostenuto* y sus variantes.

Fuente: Baillot, Rode y Kreutzer (1974).

Para finalizar esta primera parte, presentan 30 estudios sobre diferentes escalas con acompañamiento de un bajo continuo.

Segunda parte

Esta segunda parte es mucho más descriptiva y se encarga de aspectos acerca del estilo musical de la época. Los puntos que tratan son los siguientes:

La expresión y sus medios: Se dirige hacia el alumno tratando de concienciarle en que no solo adquirir una buena técnica es suficiente para alcanzar un alto grado de interpretación, sino que la importancia del buen sonido y del carácter son elementos esenciales en el buen manejo del violín. La verdadera expresión depende fundamentalmente del buen sonido, movimiento, estilo, gusto, aplomo y del genio de la ejecución. Para finalizar incluye un índice con los diferentes ejercicios y estudios que se incluyen dentro del método.

Aportación a la enseñanza del violín en su fase inicial: En cuanto a su validez cabría destacar que toda la primera parte, incluyendo los primeros ejercicios en todas las escalas, pueden ser interesantes a la hora de iniciar a los principiantes en el estudio de las escalas y de los cambios de posición.

Es un libro bastante secuenciado y de gran utilidad para seleccionar y trabajar diferentes aspectos de la técnica del violín con los alumnos principiantes.

Como curiosidad, destacamos que es el primer tratado que plantea la técnica del arco a partir de las novedades introducidas por Tourte y con un desarrollo mucho más elaborado. Un ejemplo de ello lo encontramos a través de la descripción del *martelé*, una concepción bastante actual y moderna:

“Este golpe de arco debe realizarse con la punta, es un golpe muy articulado y con firmeza; sirve para contrastar con las partes más sostenuto; su efecto es impactante cuando está convenientemente colocado” (Baillot, Rode y Kreutzer, 1974:131).

Otra curiosidad es que agrupan los efectos musicales en tres tipos o “*especies*”:

- Música tranquila,
- música activa,
- música entusiástica.

En el método no se hace mención al *vibrato* de la mano izquierda, pero sí al “*vibrato de arco*”, un aspecto técnico propio únicamente en esta época ya que en la actualidad ha

quedado totalmente obsoleto. Este tipo de *vibrato* lo describen como parte de las dinámicas del *sostenuto*. Los autores plantean que existe una manera de ondular el arco, que es algo poco común y utilizan el mismo el símbolo que tenemos en la actualidad como *vibrato* de la mano izquierda para el arco (ver figura 42).



Figura 42: Ejemplo de ejercicio para el vibrato con el arco.

Fuente: Baillot, Rode y Kreutzer (1974).

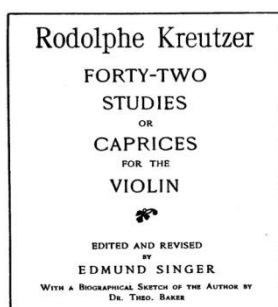
1799/reed. 1807. Rodolphe Kreutzer (1766-1831). 42 Studies or caprices for the violin (42 Etudes ou caprices pour le violon). Nueva York: Schirmer, 1894

RESEÑA BIOGRÁFICA DEL AUTOR

Rodolphe Kreutzer fue un violinista y compositor francés. Estudió bajo la dirección de Stamitz y fue en gran parte autodidacta. Su formación se basó fundamentalmente en la escucha de grandes maestros e intérpretes del violín como Viotti y Mestrino. Fue

Schirmer's Library of Musical
Classics

Vol. 230



G. SCHIRMER, INC., NEW YORK
Copyright, 1894, by G. Schirmer, Inc.

violinista solista de Napoleón llegando a realizar una gira que obtuvo un gran éxito. En 1798 conoció a Beethoven en Viena, quien le dedicó su sonata op. 47 titulada “Sonata Kreutzer”. Fue profesor de violín en el Conservatorio de París. Como intérprete destacaba por su elevada técnica con respecto al instrumento. Entre sus composiciones pedagógicas se encuentran su *Methodes de violon*, realizado en colaboración con Rode y Baillot, así como sus cuarenta y dos estudios o caprichos (Bachmann, 1966).

Figura 43: Portada del método.

Fuente: Kreutzer (1894).

DESCRIPCIÓN DEL MÉTODO

El método que ha llegado hasta nuestros días es una revisión llevada a cabo por Vieuxtemps que se incluye todos los estudios escritos por Kreutzer. Justamente existe una edición del año 1807, publicada por una editorial afiliada al Conservatorio de París, donde Kreutzer reemplaza dos de los estudios (núm. 1 y 2) por otros dos de trinos en ritmo de corcheas y un estudio de octavas.

Esta selección de estudios compuestos en un estilo musical bastante clásico, refleja el resultado de su experiencia pedagógica en el Conservatorio de París. Los estudios de Kreutzer poseen un alto valor artístico debido principalmente a que no son solo ejercicios destinados al desarrollo técnico del estudiante, si no que además, tratan de ser pequeñas piezas que desarrollen la musicalidad. Con estos estudios Kreutzer pretende desarrollar en el estudiante su progreso técnico, su musicalidad y su capacidad de interpretación. A pesar de esta intención progresiva, los estudios no están ordenados por dificultades. Por ejemplo, el estudio número 1, requiere un especial dominio y control del arco así como de los cambios de posición, por este motivo, este estudio se pospone para más adelante, comenzando por el estudio núm. 2.

A continuación describimos de forma breve algunos de los estudios de mayor importancia para el desarrollo de una buena técnica:

Estudio núm. 2: Se trata de un estudio estructurado en forma de secuencia o progresión ascendente y descendente. Propone interpretarlo con una gran musicalidad y una adecuada anticipación de los dedos en cada cuerda para conseguir la conexión de la mano izquierda y de la derecha simultáneamente, logrando un gran *detaché*. Recomienda estudiarlos con una serie de variaciones rítmicas (ver figura 44).

2. Pt., firm staccato. 1. 2. Middle, springing bow. 3. 4. Nut. 5. Point. 6. 7. 8. Molto moderato. 9. 10. 11. WB Pt. WB. Nut. WB. Pt. WB. Nut. Nut. WB. Pt. WB. Nut. WB. Pt. WB. With broad stroke. 12. 13. 14.

Figura 44: Ejercicio de articulación

Fuente: Kreutzer (1894).

Núm. 4: Se trata de un estudio para lograr el *staccato*, golpe de arco a modo de mordida o golpe seco, limitado y pequeño. Aconseja practicarlo lentamente para que la muñeca de la mano derecha aprenda este nuevo mecanismo. Es un ejercicio con una mano izquierda sencilla que sirve como ayuda para que el alumno obtenga la firmeza necesaria en la mano derecha y pueda despreocuparse un poco de la izquierda.

Núm. 5, 6 y 7: Son estudios destinados al *martelato*, golpe de arco que requiere fuerza y contundencia en el antebrazo ya que además de abrirse y cerrarse con rapidez, debe realizarse sin que el sonido resulte áspero o se rompa. El 5 utiliza la tonalidad de Mi b M., para ir acostumbrando al estudiante a educar su oído en diferentes tonalidades. De nuevo propone variaciones rítmicas y articulatorias (ver figura 45).

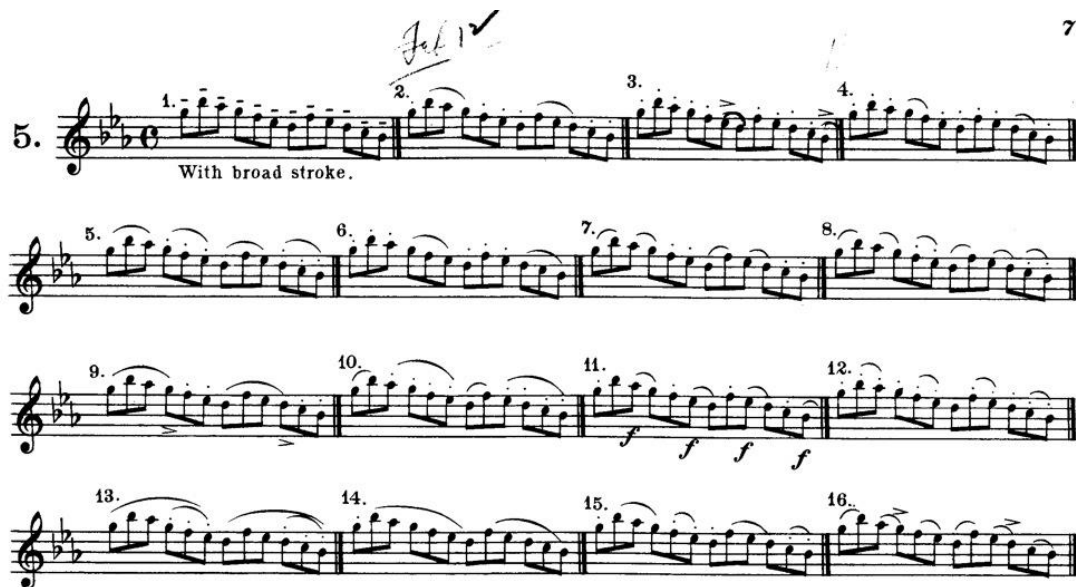


Figura 45: Ejercicio para desarrollar el gran *detaché*

Fuente: Kreutzer (1894).

Núm. 8: Estudio en Mi Mayor. Este obliga a preparar la mano izquierda de tal manera que esté colocada en las posiciones de los sostenidos requeridos. Es un buen ejercicio para la mano izquierda y para el *detaché*. La firmeza del arco se conseguirá si está respaldado por la caída y la anticipación de los dedos de la mano izquierda.

Núm. 9 y 10: En Fa mayor y en Sol Mayor. El 9 busca tocar todas las notas en un solo arco con un movimiento moderado y con buen sonido (ver figura 46). Además, aparece la 6ª posición que se debe trabajar exclusivamente el cambio. En el núm. 10 aparecen diferentes maneras o variantes, se puede trabajar con *martellato* o con *detaché* utilizando todo el arco para la primera nota y la mitad superior para el resto de notas.



Figura 46: Ejercicio para practicar el *legato*.

Fuente: Kreutzer (1894).

Núm. 11: Estudio para la práctica de los cambios de posición (3ª y 5ª).

Núm. 12 y 13: Estudios que también se pueden trabajar en *legato*, es decir ligar 8 o 16 notas, y de nuevo existen una serie de variaciones rítmicas de preparación previa. Para trabajar el *legato* se deberá mantener lo más flexible el arco y las notas tendrán que ser regulares. No se deberá levantar los dedos de la mano izquierda en el cambio de cuerda.

Núm. 14: Ejercicio que recuerda a la primera *suite* para cello solo de J. S Bach. Para el estudio de la extensión de la mano izquierda se debe estudiar sobre tres cuerdas con una articulación muy cercana a las mismas.

Núm. 15 a 22: Estudios que ayudan a fortalecer los dedos a la hora de realizar los trinos.

Núm. 29 a 31: Estudios que son un resumen de las habilidades adquiridas en los estudios anteriores, donde se trabajan aspectos como: el *legato*, el trino, los cambios de posición, el trabajo con el arco, etc.

Núm. 32 a 39: Estudios bastante más complejos dedicados a las dobles cuerdas: terceras, quintas, cuartas, sextas, octavas y acordes.

Núm. 40: Estudio que incluye los trinos en dobles cuerdas, que obliga a dominar tanto la técnica de las dobles cuerdas como la del trino casi por igual.

Núm. 41: Estudio que requiere un gran dominio del arco y de la mano izquierda puesto que emplea acordes mantenidos por notas tenidas.

Núm. 42: Se trata de una fuga técnicamente compleja, probablemente inspirada en Bach y sus partitas y sonatas para violín solo.

Aportación a la enseñanza del violín en su fase inicial

No se trata de un tratado propiamente descriptivo, es decir, el autor no explica los procesos o mecanismos adecuados para explicar los estudios dejando bastante libertad de interpretación a los profesores, que deberán ser capaces de discernir y conocer la utilidad de cada uno de los estudios que aparecen en el método. La validez de estos estudios y su perdurabilidad a lo largo de la historia radica en que se trata de unos ejemplos de gran valor didáctico para los alumnos, que permiten ayudarlos a que conozcan de forma íntegra el funcionamiento y la técnica del instrumento.

El método engloba los siguientes contenidos:

- Desarrollo de una adecuada articulación.
- Fomento de los golpes de arco.
- Cambios de posición.
- Adquisición de velocidad con el arco.
- Desarrollo de la flexibilidad de la muñeca derecha y los cambios de cuerda.
- Trinos.
- Dobles cuerdas.
- Desarrollo del *legato*.
- Musicalidad.

Sin embargo, muchos de los estudios planteados en el método serían difíciles de abordar para los alumnos principiantes. Los primeros estudios se pueden emplear con alumnos en fase inicial pero que ya hayan adquirido un cierto control del arco y de la técnica de la mano izquierda.

Como novedad cabe destacar el uso de variaciones en muchos de los ejercicios, lo que permite un mayor interés del alumno y vencer la monotonía del estudio.

1832, Louis Spohr (1784-1859), *Violinschule*, Edición en alemán e inglés, *Violin School*, Boston: U. C. Hill ed., Oliver Ditson, 1852

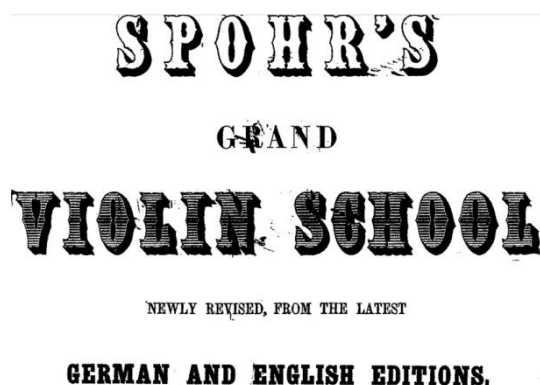


Figura 47: Portada del libro.

Fuente: Spohr (1852).

RESEÑA BIOGRÁFICA DEL AUTOR:

Violinista y compositor alemán. Estudió en Brunswick con Kuniscli, Hartung y Maucourt. Más tarde fue alumno de Franz Eck, con el que viajó a Petrogrado. A lo largo de su carrera dio innumerables conciertos, demostrando al público su gran dominio técnico del instrumento, comparable con el gran genio Paganini, con quien tuvo una estrecha relación de amistad. Ambos recorrieron diferentes salas de concierto por Italia y Holanda, interpretando una obra concertante para dos violines compuesta por el mismo Spohr. En 1820, se estableció en Kassel como director de la corte y maestro de violín. Uno de sus alumnos más destacados fue Ferdinand David. Su método es uno de los más completos de la pedagogía del violín de mediados del siglo XIX (Bachmann, 1966).

DESCRIPCIÓN DEL MÉTODO

Se trata de un libro organizado en 3 partes. Comienza con un prefacio destinado a padres y alumnos donde presenta su método como una guía para los profesores. Añade que el violín es uno de los instrumentos de mayor dificultad para estudiar a fondo, siendo necesario dedicarle al día una media de dos horas aproximadamente. Además aconseja tener un profesor bastante capacitado y consciente, ya que los fallos y los malos hábitos se adquieren con bastante facilidad. Por eso recomienda que el profesor

tenga mucha experiencia en el arte de la pedagogía, con el fin, de evitar que surjan las malas e incorrectas formas de tocar el violín.

Añade, además, que el maestro deberá observar si un alumno es válido para tocar el violín debido a que se requiere ciertas habilidades previas que sin ellas sería imposible iniciarse con violín. Recomienda empezar a la edad de 7 años ya que es el momento más adecuado debido a que los músculos están más capacitados y tienen mayor flexibilidad y elasticidad. En general recomienda ser muy exhaustivo con el trabajo del método para empezar a enseñar a un determinado alumno.

PRIMERA PARTE

En esta primera parte el autor plantea que el violín es el rey de los instrumentos no solo por su belleza del sonido sino por su variedad de expresividad y pureza en la entonación. Continúa argumentando que, aunque no posee la tesitura armónica de un piano ni la fuerza y potencia sonora de un clarinete, esta carencia se compensa gracias a la pureza del sonido. Continúa explicando que desde hace más de 300 años no ha sufrido ningún cambio en su forma. La simplicidad de su estructura demanda un extraordinario dominio de la técnica y de la mecánica del instrumento. Compara el violín con otros instrumentos como el piano, mucho más agradecidos en sus comienzos.

Capítulo 1: Trata sobre la estructura y la separación de las partes del violín. Describe cada una de las partes de las que consta el instrumento y el tipo de madera de cada una de ellas. También expone la necesidad de adquirir un gran control y dominio de la mano izquierda para desarrollar y diseñar un soporte que facilite sujetar el violín con firmeza. Este principio fue el inicio de la “barbada” y es una de las aportaciones más relevantes al campo de la técnica de la sujeción del violín. Spohr, inventó una pequeña pieza de madera colocada a la izquierda del cordal que sirve para descansar la barbilla encima de ella. Gracias a este invento, el violinista puede sujetar con más firmeza el instrumento sin estar preocupado por que se caiga, pudiendo dejar la mano izquierda mucho más libre de movimientos.

Capítulo 2: Trata sobre la distribución de las partes del violín, la altura determinada del puente, la dirección del mástil y la pendiente del puente hacia la primera cuerda que deberá ser más pronunciada.

Capítulo 3: Sobre los tipos de cuerda que deben tener un tono lleno y potente. Además, su sonido será claro y limpio.

Capítulo 4: Sobre la diferencia de la calidad y de la valoración de los violines. Plantea además las diferencias existentes entre los constructores más famosos de violín.

Capítulo 5: Habla sobre la importancia de mantener el instrumento en adecuadas condiciones, tanto térmicas como de limpieza, y recomienda cubrirlo con un paño de seda natural.

Capítulo 6: Versa sobre el arco y sus distintas partes. La vara tiene que tener una elasticidad determinada.

Capítulo 7: Plantea que una buena resina es generalmente de un tono claro y translúcido. Para aplicarla se sujeta con la mano izquierda y con la derecha se frota el arco sobre ella.

SEGUNDA PARTE

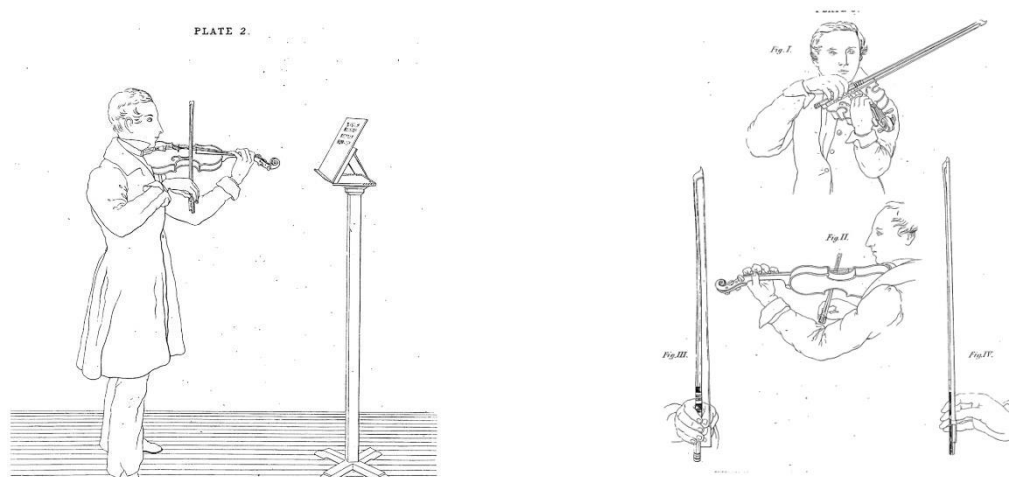
Capítulo 8: Trata sobre las nociones básicas del lenguaje musical. El lugar de las notas musicales en el pentagrama (ver figura 48).



Figura 48: Pentagrama, líneas y espacios.

Fuente: Spohr (1852).

Capítulo 9: Habla sobre la colocación del violín y del arco. El violín se coloca encima de la clavícula izquierda ligeramente inclinado a la derecha y se sujeta con el mentón o barbilla a la izquierda del cordal. El codo queda hacia dentro del violín, coincidiendo con el centro. El arco se sujeta con todos los dedos. La muñeca en la conducción del arco debe mantenerse alta y el codo bajo (ver figuras 49 y 50).



Figuras 49 y 50: Dibujos sobre la correcta colocación postural

Fuente: Spohr (1852).

Capítulo 10: Recomienda comenzar pasando el arco por las cuerdas abiertas o al aire intentando conseguir un sonido limpio y pleno (ver figura 51).



Figura 51: Ejercicio en cuerdas al aire

Fuente: Spohr (1852).

Capítulo 11: Respecto a los dedos de la mano izquierda, recomienda que el dedo meñique esté lo más cerca posible del diapasón, la mano despegada del cuello del violín. Comienza con los tres primeros dedos de la mano izquierda y realiza ejercicios solo utilizando los 3 dedos en todas las cuerdas (ver figura 52).



Figura 52: Ejercicio solamente con tres dedos

Fuente: Spohr (1852).

Capítulo 12: Presenta la duración de las figuras musicales mediante un gráfico (ver figura 53).

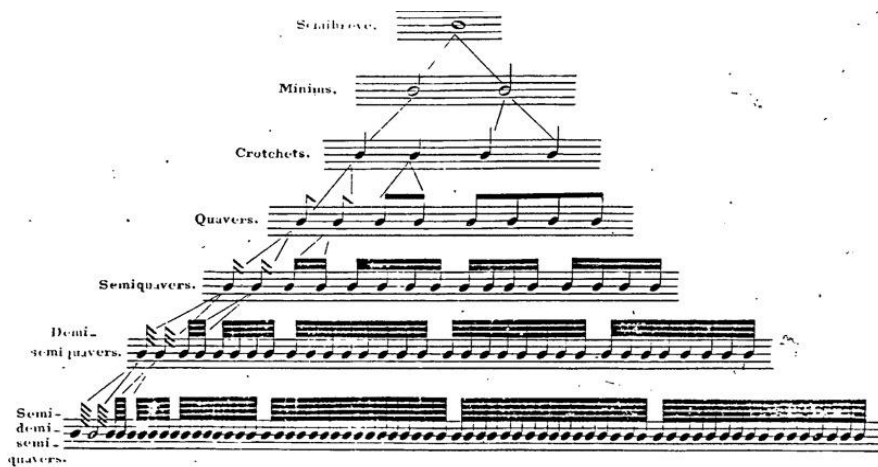
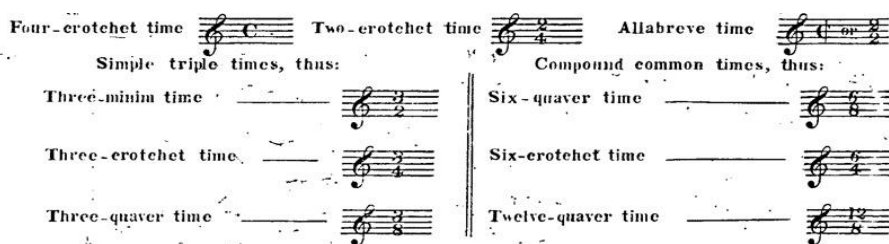


Figura 53: Orden jerarquico de las figuras musicales

Fuente: Spohr (1852).



Después habla de los diferentes tipos de compases (ver figura 54):

Figura 54: Los distintos compases

Fuente: Spohr (1852).

Añade indicación del tiempo de metrónomo para cada pieza y una segunda voz (ver figura 55).



Figura 55: Ejercicio con indicación de la velocidad recomendada para ser tocado

Fuente: Spohr (1852).

En el Capítulo 15 plantea el estudio de las escalas. Previamente habla sobre los intervalos y las distancias de cada nota, así como las claves y armaduras. Empieza los ejercicios en Sol Mayor (ver figuras 56 y 57).

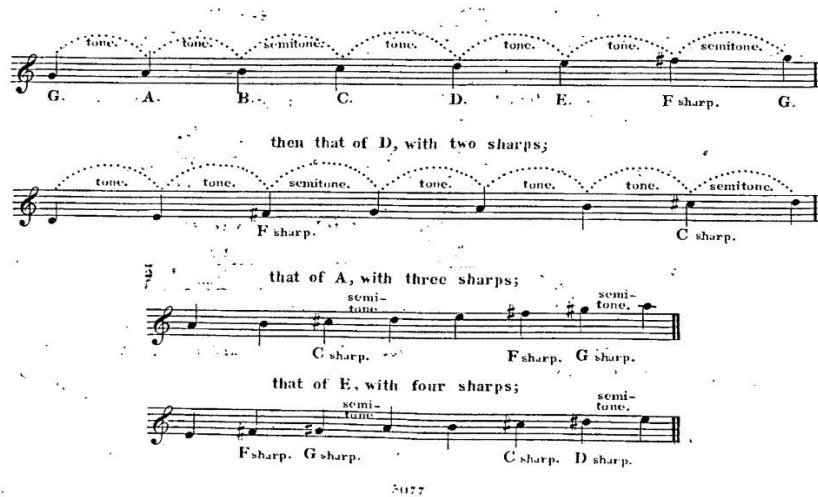


Figura 56: Ejercicio para conocer los intervalos

Fuente: Spohr (1852).

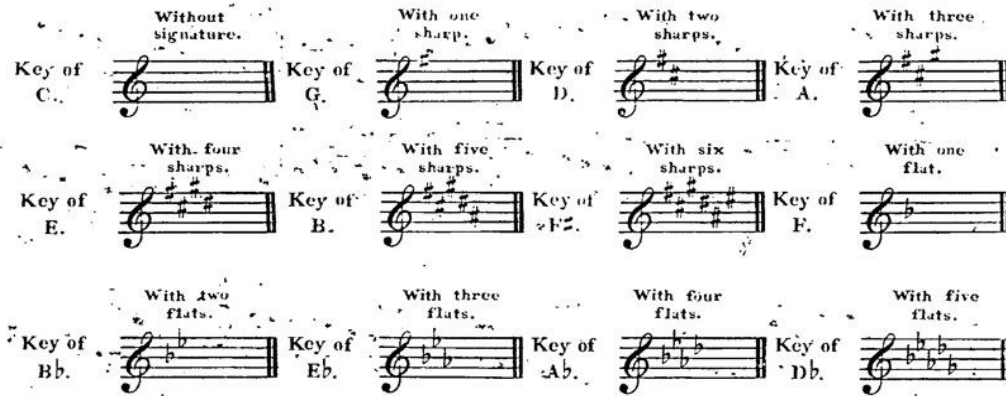


Figura 57: Las diferentes tonalidades y sus armaduras

Fuente: Spohr (1852).

El Capítulo 16, está dedicado a los intervallos (ver figura 58).

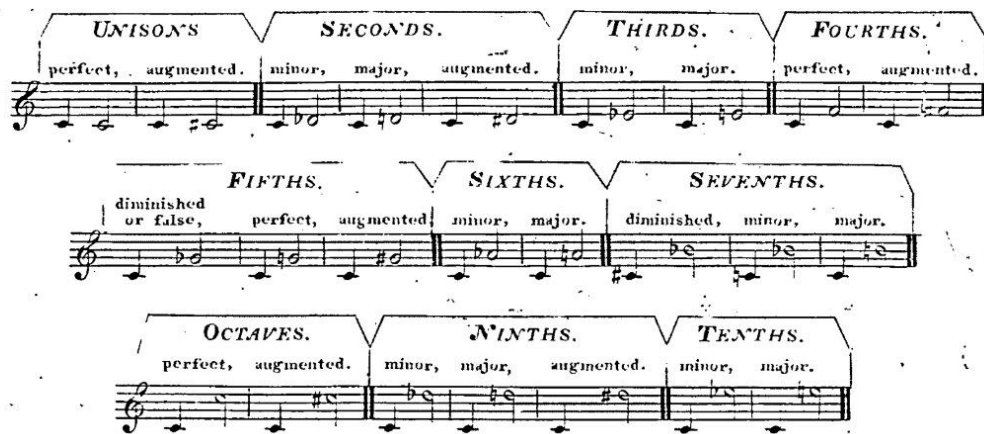


Figura 58: Diferentes tipos de intervallos

Fuente: Spohr (1852).

El Capítulo 17 habla sobre las extensiones y sobre la necesidad de los cambios de posición, aunque sus explicaciones de cómo realizarlos son poco aclaratorias (ver figura 59).

ON THE DIFFERENT POSITIONS OR SHIFTS,
AND ON EXTENSIONS AND HARMONICS.

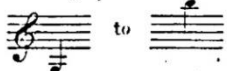

Besides the notes from  to  to which all the preceding Exercises have been confined; the Violin possesses others, equally sonorous, exceeding the compass of an octave:—



Figura 59: Los cambios de posición

Fuente: Spohr (1852).

Respecto a las posiciones, comienza por los ejercicios 37, 38 y 39, para la segunda posición. 40, 41 y 42 para la tercera, 43 para la cuarta, 44 para la quinta y el 45 para la sexta posición. Habla sobre las apoyaturas y sus distintos tipos. A partir del ejercicio número 37 los ejercicios son muy complicados y poco progresivos.

El Capítulo 18 presenta el buen funcionamiento del arco y el control de la presión del arco sobre las cuerdas (ver figura 60).



Figura 60: ejercicio para el control de la presión y del sonido en el arco

Fuente: Spohr (1852).

Después realiza diferentes combinaciones de ritmos y de ligaduras con el arco (ver figura 61).



Figura 61: Ejercicio para practicar variaciones rítmicas y de articulación con el arco.

Fuente: Spohr (1852).

El Capítulo 19 es bastante complejo y está destinado al estudio de las dobles cuerdas y los ornamentos pero de una forma muy poco descriptiva.

El autor acaba el método dando unas pautas generales sobre la elección de los conciertos de estudio y la de las piezas de cámara o de cuarteto; cómo tocar en una orquesta o acompañar. Y termina con un índice de los contenidos.

Aportación a la enseñanza del violín en su fase inicial.

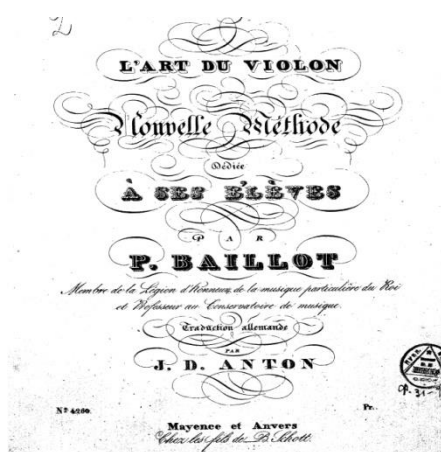
Este volumen es bastante completo y exhaustivo. Puede ser un gran método para el estudio del violín especialmente para los principiantes. Uno de los aspectos más claros es el buen control del arco, que trata de una manera muy precisa. Su método fue utilizado por algunos de los violinistas más distinguidos de la historia del violín.

Todo el tratado permite desarrollar una buena técnica en los alumnos principiantes. Sin embargo, a partir del ejercicio número 37, los ejercicios cada vez son más complejos y poco progresivos. Tampoco se explican detalladamente aspectos cómo hacer los cambios de posición, introduciéndolos en los ejercicios prácticos sin antes haber realizado otros mucho más asequibles y centrados en conseguir la destreza suficiente para que la mano esté preparada para los cambios de posición.

Es el primer método que introduce una mejora física que ayudará a sujetar mejor el instrumento: la barbada.

1835, Pierre Baillot (1771-1842), *L'art du violón*, Paris: Departament Central de la Musique.

RESEÑA BIOGRÁFICA DEL AUTOR



Baillot, Pierre Marie François de Sales

Fue un violinista y compositor francés. Estudió bajo la dirección de Polidori, Saint Marie y Pollani. En 1802 fue el violinista solista de la orquesta privada de Napoleón Bonaparte, realizando numerosas giras por Francia, los Países Bajos e Inglaterra. Fue profesor del Conservatorio de París y uno de los principales exponentes de la Escuela del violín francesa (Bachmann, 1966).

Figura 62: Portada de *L'art du violon*.

Fuente: Baillot (1835).

Baillot destacó como interprete por su gran técnica y dominio del instrumento, así como por un gran sonido. Entre sus alumnos cabe destacar a Françoise Antoine Habeneck y a Charles Dancla. Este último fue autor de un método progresivo para violín y de numerosas obras didácticas, mientras que Habeneck fue maestro de Delphin Alard y un aclamado director de orquesta que divulgó las obras orquestales de Beethoven en el periodo de 1806-1815.

DESCRIPCIÓN DEL MÉTODO

Se trata de un material pedagógico que desarrolla el plan de estudios del instrumento, implantado por el Conservatorio de París durante la primera mitad del siglo XIX. Este tratado es una reedición y revisión de obra *Methode de violon*, publicada en el año 1803 y escrita por Kreutzer, Rode y por el propio Baillot. La intención de estos tres autores fue que la obra fuera revisada más adelante y reflejara los avances dentro del campo de la pedagogía del violín. Es por este motivo por el cual Baillot volvió a publicar una nueva versión de la obra treinta años más tarde. Tanto Kreutzer como Rode no llegaron

a ver este nuevo enfoque del método debido a sus fallecimientos antes de la publicación. Sin embargo, Baillot quiso homenajear y mantener el protagonismo de los tres autores. Por este motivo, siempre se dirige en plural refiriéndose a “*nosotros*”.

El tratado comienza con unas observaciones acerca del origen del plan de estudios de violín en el Conservatorio de París. Son justificaciones sobre la pedagogía desempeñada por estos tres autores, donde muestran sus descubrimientos en el campo pedagógico y su experiencia intentando crear una manera de tocar y de enseñar, una auténtica “escuela francesa” del violín. Esta segunda versión conserva los principios fundamentales de la primera edición, aunque añade nuevos y muy variados ejemplos y ejercicios.

En la introducción hace un breve recorrido por la historia y el origen del violín. A continuación muestra la acústica del instrumento: cómo se produce el sonido, la fricción del arco contra las cuerdas, el material de construcción del violín, las características del instrumento y del arco. A continuación comenta los grandes maestros de la historia del violín, con especial énfasis (a modo de homenaje) a sus colegas Kreutzer y Rode.

Progreso de los mecanismos: plantea un cierto método para poder perfeccionar la técnica:

- Favorecer los nuevos descubrimientos evitando las innovaciones precipitadas.
- La voz, sinónimo de un buen trabajo.
- Necesidad de una cualidad moral para las artes.
- El estilo musical es la clave de la expresión.
- Comenzar con estudiar los autores del pasado.
- Utilizar las obras modernas para entender enriquecer la expresividad musical.
- Necesidad de un modelo para conseguir la individualidad.
- Diversidad de las obras.
- El violín y el piano como el imperio de la música instrumental.
- Los virtuosos.
- Los artistas del siglo XIX.

Baillot habla sobre el proceso de elegir una obra adecuada para comenzar el estudio del violín. Según el autor, la lección que corresponde a un nivel determinado depende de tres elementos:

Según la definición y los ejemplos que incluyen.

Según los estudios puramente mecánicos y las dificultades elementales.

Según la aplicación de piezas del catálogo que contengan desde la música del pasado hasta la música moderna.

La obra está dividida en dos partes: Una relativa a la técnica del violín y la otra aplicable al desarrollo del estilo de la expresión.

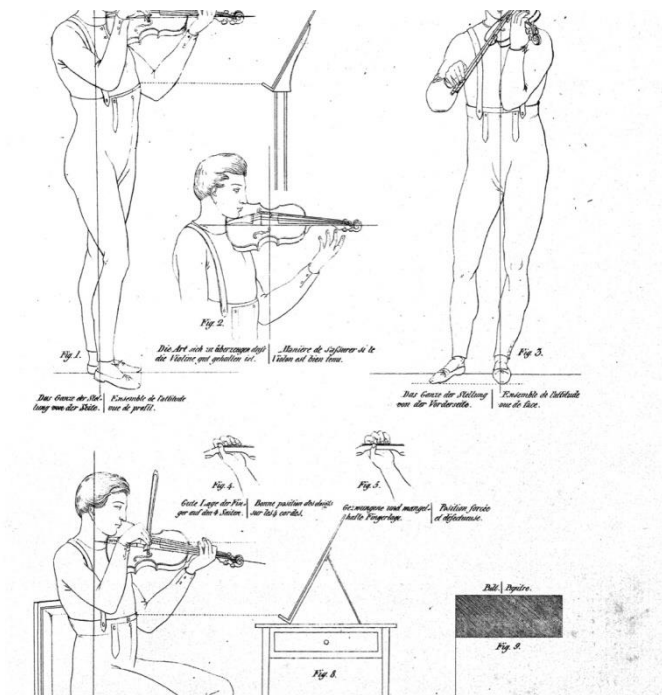


Figura 63: Colocación del violín de pie y sentado.

Fuente: Baillot (1835).

Presenta un gráfico donde aparece la conducción adecuada del arco que deberá de estar paralelo al puente (ver figura 64).

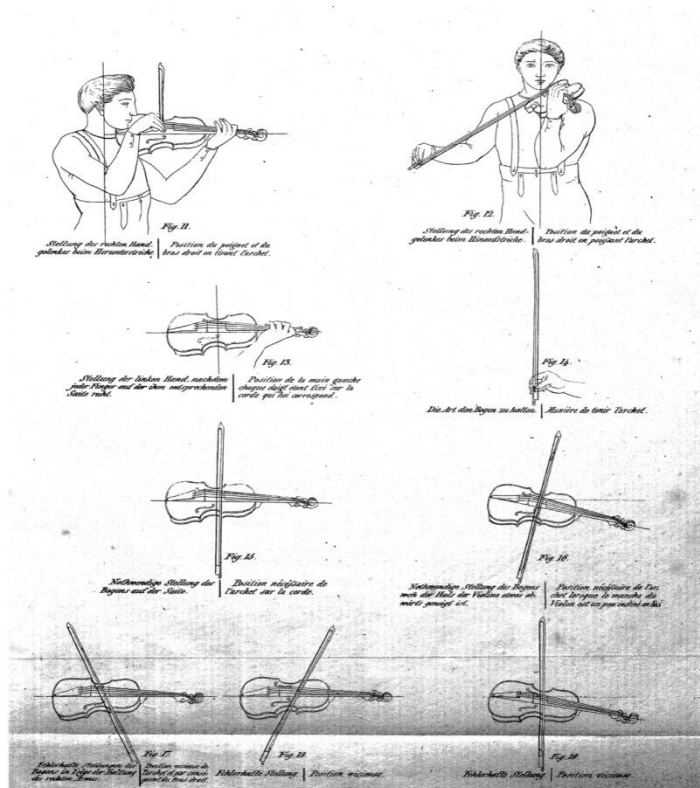


Figura 64: Gráficos de dirección del arco en el violín.

Fuente: Baillot (1835).


Ante todo el autor recalca en su método la actitud del estudiante ante el arte de tocar el instrumento.

El método comienza con una serie de ejercicios preparatorios con indicaciones en francés y alemán (ver figura 65):

20
2

VORBEREITENDE EXERZITIEN .
ohne Musik anzuwenden, wenn der Schüler mit den in den 9 ersten Artikeln enthaltenen Prinzipien vertraut ist :
NB: Zuerst muss man die Violine so schnell, sicher, leise und rein als nur möglich, stimmen lernen. Siehe den Artikel, betitelt : Die Art zu arbeiten .

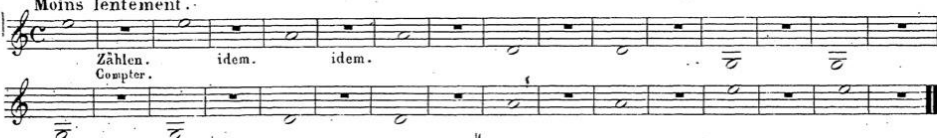
ERSTE LECTION .
Auf den vier leeren Saiten .
Der Bogen wird von einem Endpunkte bis zum andern und in paralleler Linie mit dem Stege angewendet .
Langsam .
Lentement .



Examen. Examen. idem. idem. idem. idem. idem. idem.

Mit Hilfe des Lehrers korrigirt der Schüler sogleich sich selbst: 1.) Die Stellung der Füße. 6.) Der rechten Hand. 2.) Die des Körpers. 7.) Des rechten Handgelenkes. 3.) Der Schultern. 4.) Der Arme u. Ellbogen. 8.) Des Bogens. 5.) Der linken Hand. 9.) Der Violine. 10.) Des Kopfes. Er muss bei jedem Halte diese Prüfung vornehmen .

ZWEITE LECTION .
Auf den vier leeren Saiten .
In der zweiten Lection dürfen die Pausen nicht länger sein, als 1 Takt, wovon die Theile still gezählt werden, ohne sie zu schlagen; wie folgt :
Weniger langsam :
Moins lentement .



Zählen. Compter. idem. idem.

EXERCICES PRÉPARATOIRES
à faire pratiquer sans musique, lorsque l'élève s'est familiarisé avec les principes contenus dans les 9 premiers articles .
Nota: La première chose à faire est d'apprendre à accorder le Violon le plus promptement, le plus piano, et le mieux possible. Voyez l'article intitulé: Manière de travailler .

1^o LEÇON .
Sur les 4 cordes à vide .
L'Archet employé d'un bout à l'autre, et en ligne parallèle au chevalet .

Aidé d'abord par le Maître, l'Élève rectifiera ensuite lui même: 1^o La position des pieds. 6^o de la main droite. 2^o Celle du corps. 7^o du poignet droit. 3^o des épaules. 8^o de l'Archet. 4^o des bras et des coudes. 9^o du Violon. 5^o de la main gauche. 10^o de la tête.
Il fera cet examen vivement pendant chaque silence .

2^o LEÇON .
Sur les 4 cordes à vide .
Dans la 2^o leçon il ne fera le silence que d'une mesure dont il comptera les temps, intérieurement, sans les battre, de cette manière .

Figura 65: Ejercicios preliminares

Fuente: Baillot (1835).

Después, realiza ejercicios en diferentes tonalidades comenzando por la tonalidad de Do Mayor. Posteriormente presenta acompañamientos con un segundo violín y no como en el *Method de violon* que utilizan un bajo continuo para el acompañamiento de la segunda voz.

Es curioso porque marca ejercicios cronometrados con tiempo de metrónomo y minutaje del reloj, una auténtica novedad para su tiempo.

26

12 TONLEITERN. 12 GAMMES.

In \flat und \sharp scheinbar ähnlich auf Tasteninstrumenten aber auf der Violine durch Fingersatz und Charakter verschieden. En Bémols et en Dièzes, semblables sur les instruments à clavier, mais d'un doigt et d'un caractère différents sur le Violon.

Es Dur. Mi \flat Majeur. Dis Dur. Ré \sharp Majeur.
 Des Dur. Ré \flat Majeur. Cis Dur. Ut \sharp Majeur.
 Ges Dur. Sol \flat Majeur. Fis Dur. Fa \sharp Majeur.
 Es Moll. Mi \flat Mineur. Dis Moll. Ré \sharp Mineur.
 Ges Dur. Ut \flat Majeur. H Dur. Si Majeur.
 As Moll. La \flat Mineur. Gis Moll. Sol \sharp Mineur.

TONLEITERN in der ersten Lage. (1) Les Bases des Gammes suivantes faisaient partie de la 1^{re} Méthode; elles sont de M^{re} Cherubini qui les a mises sur la Clef de Sol pour en faciliter l'exécution sur le Violon.

GAMMES à la 1^{re} Position. (1)

(1) Die Bässe der folgenden Tonteilern befanden sich in der 1^{ten} Methode; sie sind von Cherubini, welcher sie in den G Schlüssel gesetzt hat, um die Ausführung auf der Violine zu erleichtern.

(2) Man muss die Note mit dem kleinen Finger nehmen; und stets die leere Saite zu Rathe ziehen wenn der Ton schwankt; diese Bemerkung betrifft alle Stellen wo doppelte

(2) Il faut faire la note du petit doigt et consulter la corde à vide toutes les fois que l'intonation est équivoque. Cette remarque concerne tous les doigts que l'on a marqués doubles.

Figura 66: Ejemplos de escalas y ejercicios a dos voces.

Fuente: Baillot (1835).

El método también explica brevemente las escalas cromáticas:

12.

Figura 67: Digitaciones de escala cromática.

Fuente: Baillot (1835).

En cuanto a la ornamentación, Baillot presenta ejercicios y ejemplos de obras de Viotti para aplicarlos tanto a las apoyaturas, *mordentes* y trinos, con sus diferentes tipos (ver figura 68).

Allegro. (2º Concerto de Viotti.)

Ausführung. Execution.

Man muss den Triller in demselben Zeitmaas wie das Schlagen endigen. Il faut terminer la cadence dans le même mouvement que les battemens.

Allº assai.

aber nicht auf folgende Weise: et non de cette manière:

Es gibt Ausnahmen von dieser Regel, besonders bey Schlußtrillern der Adagios oder der Orgel-punkte. z. B. Il y a des exceptions à cette règle dans les cadences finales d'Adagio ou dans celles des points d'orgue, exemple:

Figura 68: Ejemplos de ornamentos.

Fuente: Baillot (1835).

Después habla de las dobles y triples cuerdas, dobles notas y acordes. También plantea la división del arco, utilizando ejemplos gráficos para que el alumno entienda mejor dicha división y sepa dónde debe comenzar.

Habla sobre el *stacatto* o *detaché* articulado, como un golpe de arco en el que se pican las notas tratando que cada uno tenga la misma longitud de arco en su movimiento.

Figura 69: Ejemplos de *stacatto*.

Fuente: Baillot (1835).

Después, el autor habla del *detaché* elástico o ligero. De nuevo utiliza un grabado y un ejemplo bastante claro de la división del arco, es decir, utiliza el centro para hacer este *detaché*, donde el arco se levanta ligeramente para volver a apoyarse sobre la cuerda.



Figura 70: Ejemplos de *detaché* elástico o ligero.

Fuente: Baillot (1835).

Y después habla del *detaché* en cuentas o trocitos. Actualmente se conoce a este golpe de arco como *spicatto*.

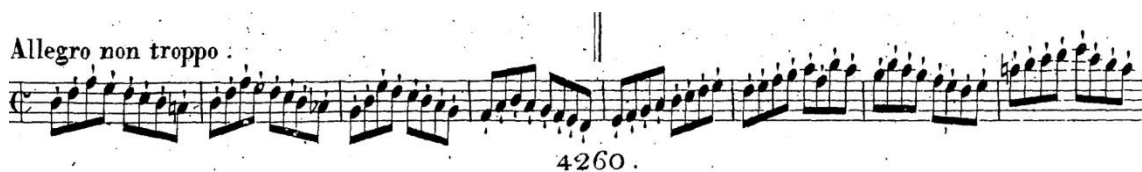


Figura 71: Ejemplos de *spicatto*.

Fuente: Baillot (1835).

Después, el método presenta otro golpe de arco: el *ricochet*. Lo plantea como un tipo de *stacatto*, aunque no lo desarrolla mucho con ejemplos, solo dice la zona del arco donde se realizaría.

Sobre el sonido: Distingue entre sonidos sostenidos, *fortes*, disminuidos, sincopados, ondulados y de sonido *vibrato*, producido por una ondulación de la mano derecha.

Sobre los cambios de posición: En este método se amplían hasta la octava posición.

Hierüber ein BEISPIEL. | En voici un EXEMPLE.

(20^me Etude de Baillot . Inédite.)

Adagio cantabile.

3^me Corde.

p

8^{tes} MITTEL.

Man erhebt den aufsitzen den Finger langsam, ohne den Werth der Note zu stören .
Dieses Mittel zu rechter Zeit angewendet, vermehrt den melancholischen und zärtlichen Ausdruck, der im langsamen Tempo den halben Tönen eigen ist und Moll (Ausdruck) benannt werden könnte, hinsichtlich des im Artikel Molltonart gesagten .

8^me MOYEN.

Appuyer le doigt et le relever peu à peu avec lenteur, sans altérer la valeur des notes .
Ce moyen, employé à propos, donne aux demi-tons l'expression tendre et mélancolique qui leur convient, en général, dans les mouvements lents et que l'on pourrait qualifier d'expression mineure en se rappelant ce qui a été dit à l'article mode mineur .

Das langsame Aufsetzen und Aufheben des Fingers .
Appuyer et relever le doigt avec lenteur .

(7^me Quatuor de Mozart.)

Andante .

3^me Corde .

Sozzo voce .

Crbs

Figura 72: Ejemplos de ejercicio en octava posición.

Fuente: Baillot (1835).

En cuanto al repertorio empleado, este es un método bastante completo donde se utilizan ejemplos de otros grandes maestros del violín, como Viotti, Tartini o Rousseau para emplearlos como contenidos de cada apartado.

Al final del método hay una serie de tablas a modo de índice esquemático de los contenidos del volumen. Estas tablas contienen (ver figura 73):

- Los signos que aparecen en la obra.
- Tabla de compositores y de autores de obras del Conservatorio de París.
- Tabla analítica de las materias.
- Tabla alfabética de los contenidos.

6) FÜR DEN TON.		6 ^e POUR LE SON.
DEN TON GEHALTEN (soutenu)		SON SOUTENU ..
DEN TON SCHWÄCHEN		SON DIMINUÉ.
DEN TON ANSCHWELLEN.		SON ENFLÉ.
Dieselben Zeichen für die SYNCOPEN.		Mêmes signes pour les SYNCOPES.
Etwas stärkerer oder angehaltener Ton, in allen Bewegungen.	mf fz $rinf$	Note un peu renforcée ou appuyée, dans tous les mouvements.
GEDEHNTER, GEZOGENER TON.		SON FILÉ.
Mit dem Bogen hervorgebrachte Bebung.		SON ONDELÉ avec l'archet.
Mit dem Finger hervorgebrachte Bebung.		SON ONDELÉ avec le doigt.
Mit beiden zugleich hervorgebrachte Bebung		SON ONDELÉ avec le doigt et l'archet.
Den DÄMPFER aufgesetzt.		Mettez la SOURDINE.
Den DÄMPFER abgenommen.		Ôtez la SOURDINE.
Harmonika (Flageolet) Ton.		Son harmonique.
Dritter Ton.		Troisième son.
7) FÜR VERSCHIEDENE ABSICHTEN.		7 ^e POUR DIVERSES INTENTIONS.
Behaltet dieselbe Lage.		RESTEZ, gardez la même position.
VERLÄNGERT oder FESTGEHALTENE Note.		PROLONGEZ et APPUYEZ la note.
Lasset den Finger aufgesetzt, während die andern Noten gespielt werden.		Laissez le doigt appuyé pendant que vous faites les autres notes.
Die Note ebenfalls ANGEHALTEN.		SOUTENEZ la note également.
SOLITO, oder maniera solita di suonare, bedeutet dass man nach Harmonika Tönen, oder andern vorhergehenden Wirkungen wieder wie gewöhnlich spielen soll.		SOLITO, ou, maniera solita di suonare, ce qui signifie qu'il faut jouer comme à l'ordinaire après les sons harmoniques ou autres effets qui ont été précédemment employés.
Nota Bene bedeutet, dass man den 1 ^{ten} Finger in solchen Passagen fest aufsetzen lassen soll, bei welchen die Hand wieder zurück zu gehen hat. Es ist das nämliche welches weiter oben durch ein Sternchen angedeutet ist.		Nota Bene, signifie qu'il faut laisser le 1 ^{er} doigt posé ferme dans les passages où la main droite doit revenir en arrière, ce qui est la même chose que le signe marqué plus haut par une étoile.
SAITEN auf welchen man spielen soll.		CORDES sur lesquelles on doit jouer

Figura 73: Ejemplos de tablas de contenido

Fuente: Baillot (1835).

Aportación a la la enseñanza del violín en su fase inicial

En el tratado de Baillot existen muchas teorías acerca de la técnica del violín que son aplicables en la actualidad como por ejemplo, las extensiones y la colocación de la mano a la hora de realizarlas, su idea de mantener los dedos de la mano izquierda al estilo de Geminiani, las digitaciones, etc. Son algunas de los recursos utilizados en la actualidad.

Las extensiones

Baillot estaba muy preocupado con este punto, ya que consideraba que muchos violinistas a la hora de realizarlas tiran de la muñeca hacia atrás. Él da la pauta de

“*extender el dedo meñique sin mover la muñeca hacia atrás*” y da una serie de ejemplos y ejercicios para su práctica.

Los trinos

Baillot explica que para conseguir mayor velocidad y claridad es necesario que el dedo principal ejerza menos presión sobre la cuerda.

La mano izquierda

Existen muchas similitudes en la técnica de la mano izquierda de la época de Baillot y la actual. En su método, se abordan una serie de problemas físicos que siguen siendo el principal motivo de problemas en la actualidad.

La digitación

Baillot busca en todos los casos la digitación más segura, más fácil y la que aporte mayor expresividad. Considerando esta tercera opción el factor más importante en la elección de un compositor y sus características musicales. Y por último aboga por una digitación cómoda en función de la mano y de su forma, ideas que han perdurado hasta hoy.

La mano derecha

Para Baillot es fundamental soportar el peso del arco con el dedo anular, ya que este es el más cercano a la nuez. En cuanto a la resonancia, Baillot estableció la relación entre el punto de contacto, la velocidad del arco y la presión ejercida sobre la cuerda. Se plantea que para mantener la presión y el punto de contacto respectivamente entre las cuatro cuerdas, el arco debe pasarse con menor velocidad en los sonidos más graves que en los agudos. Además, en los sonidos agudos, el arco debe permanecer más cercano al puente que al diapasón.

En cuanto a la división del arco, Baillot lo divide en tres zonas. Esto resulta fundamental en la técnica del arco en la actualidad: el talón, la mitad y la punta. Baillot propone en cada ejercicio el lugar del arco donde se debe realizar para obtener los mejores resultados.

Las dobles cuerdas y los acordes

Baillot aconseja que cuando se ejecutan dobles cuerdas, el arco debe colocarse de tal forma que pueda producirse la vibración de dos notas y lo más cerca del diapasón. Mientras que para realizar acordes, el arco se coloca cercano a la tercera cuerda y se da una presión bastante mantenida para que suenen las otras tres notas simultáneamente.

Existen muchos elementos del tratado que podrían ser aplicables a la técnica actual del violín. Sin embargo, otros conceptos han quedado anticuados como por ejemplo: la colocación de los dedos de la mano derecha en el arco, la forma de practicar las escalas cromáticas, el consejo sobre descansar la mano contra el violín en la tercera posición y durante la realización de pasajes difíciles, o los mecanismos que se tienen que poner en funcionamiento para realizar los cambios de posición.

Como conclusión, la filosofía pedagógica de Baillot sigue siendo aplicable hoy en día en la fase inicial del aprendizaje. Una novedad que introduce es la aplicación de la técnica a través de la musicalidad. Es decir, una práctica muy común hoy en día ya que se selecciona un repertorio y trata de desarrollar la técnica y la musicalidad integrando ambos conceptos. Además, Baillot se esfuerza por la búsqueda de la interpretación más “natural” afirmando que: *“lo natural consiste en hacer solo los movimientos que sean necesarios”*.

También considera el parámetro de lo simple a lo complejo como algo fundamental en los inicios con el instrumento. Es bastante curioso y novedoso cómo en los grabados muestre tanto la manera adecuada de colocación del instrumento, como la manera errónea.

Otra curiosidad es que para la división del arco utiliza el gráfico de una barra y lo marca antes del ejercicio para saber donde tiene que comenzar y acabar la trayectoria del arco (ver figura 74).

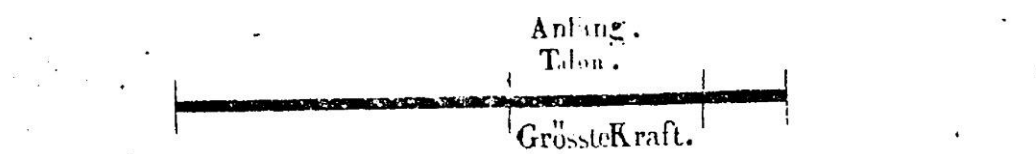


Figura 74: Ejemplos de división del arco

Fuente: Baillot (1835).

Otra curiosidad es que explica cómo el arco hace que vibre la cuerda, algo que no explican las obras de su época:

“Las cerdas tienen una gran influencia en el sonido. Se ha reconocido que están cubiertas por un gran número de nodos o puntos ásperos. Estos nodos son de hecho lo que causan el principio de la vibración cuando el arco pasa por encima de la cuerda” (Baillot, 1835: 97).

1840, Christian Henrich Hohmann (1811-1861), *Praktische Violin-schule*, Mainz: Schott.

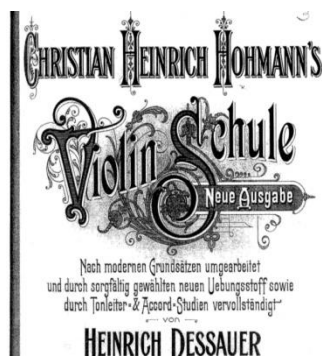


Figura 75: Portada.

Fuente: Hohmann (1840).

RESEÑA BIOGRÁFICA DEL AUTOR

Violinista de origen alemán, profesor en Altdorf y Schwabach. Sus obras pedagógicas son más importantes que sus composiciones, que no expresaban la moda de la música de salón Romántica. Es uno de los primeros autores que centra su metodología enfocada en la enseñanza de los principiantes (Sadie, 1980).

DESCRIPCIÓN DEL MÉTODO

Comienza presentando unos gráficos mostrando la correcta colocación del violín, de la mano derecha, y de la mano izquierda. A continuación, a modo de introducción, explica los aspectos más básicos de la técnica del violín.

Descripción del instrumento

Lo describe en 9 apartados donde el autor explica que el violín pertenece a la familia de los instrumentos de cuerda y que éste se compone de dos partes fundamentales: el

cuello y el cuerpo, describiendo todas sus partes. A continuación explica las diferentes partes del arco, que consta del talón formada por la nuez (de madera de ébano), el tornillo y la punta, los pelos o cabellos de caballos blancos.

Después habla que el violín se afina por quintas justas. La primera cuerda que se debe de afinar es el La y sobre esta como referencia, ir afinando las demás cuerdas.

La posición del cuerpo

A continuación habla sobre la posición del cuerpo del violinista, que debe estar lo más recta y erguida posible. Aconseja tocar mejor de pie que sentado y descansar el peso del cuerpo sobre el pie izquierdo, estando éste ligeramente más avanzado y apuntando hacia delante. El pie derecho rotará hacia el exterior. Los talones deben estar en línea y a una corta distancia. Puntualiza que muchos maestros (como Baillot) prefieren adelantar el pie derecho antes que el izquierdo.

Cómo sujetar el violín

Para colocarse el violín aconseja coger el instrumento con la mano izquierda y dirigirlo hacia el cuello para que la clavícula izquierda sirva de apoyo y la barbilla se sitúe a la izquierda del cordal.

Añade que cuando se está en la posición correcta, el cuerpo del violín se inclina hacia abajo, y el instrumento debe mantenerse apuntando horizontalmente y en línea con el pie izquierdo. La mano izquierda debe mantener el violín elevado de tal forma que el desplazamiento por el diapasón se haga a la altura del cuello del violinista. El cuello del violín descansa en la raíz del dedo índice, siendo retenido con la articulación del pulgar. Se debe tener cuidado para que el violín no entre en contacto con la piel que conecta el pulgar y el dedo índice, teniendo que haber un espacio entre el pulgar y este dedo. Los dedos de la mano izquierda deben descansar de manera muy cómoda encima de las cuerdas. Para lograr este fin, la palma de la mano se mantiene lejos del cuello del violín y la muñeca curvada hacia el exterior. El codo se sitúa hacia dentro y debajo del cuerpo del violín.

Cómo sujetar el arco

Para sujetar el arco con la mano derecha el autor recomienda que la punta del pulgar debe estar muy cerca del tornillo y los otros dedos mantenerse redondeados. La punta del dedo meñique se moverá con facilidad, en función de si es arco abajo o arco arriba. Lo importante es que los cuatro dedos tendrán que estar muy juntos.

La proyección del sonido

Se trata de obtener un buen sonido que será resultado de una adecuada inclinación del arco. A continuación da una serie de pautas para conseguir un buen sonido:

- Encontrar un buen sonido gracias al buen punto de contacto con el arco con las cuerdas y a la inclinación hacia el diapasón del violín.
- El arco debe pasar paralelo al puente.
- Se tiene que mantener un buen plano del codo a la altura de la muñeca y no subir el hombro.
- Se debe tener en cuenta la velocidad del arco.
- El arco debe pasarse enteramente desde el talón hasta la punta.
- El alumno debe tener en cuenta que un sonido fuerte lo conseguirá con la firmeza de la sujeción de la mano derecha sobre el arco y lo más cerca posible del puente y un sonido suave lo conseguirá gracias a tocar cerca del diapasón.
- Para realizar un *crescendo*, se comienza poco a poco y utilizando de menos a más cerdas del arco.
- Se debe tratar de conseguir una igualdad en el sonido, es decir, el ataque o comienzo de la nota deber contener la misma presión y control, tanto abajo (en donde el arco tiene más peso), como arco arriba (en donde el arco tiene menos peso).

La articulación de los dedos. Plantea una serie de aspectos fundamentales como:

- Las puntas de los dedos deben ejercer presión sobre las cuerdas.
- Se tiene que ejercitar especialmente el cuarto dedo.

Un punto muy importante es tratar de conseguir pureza en el sonido. Para ello se deben ejercitar los intervalos para obtener un buen concepto de afinación. Para ayudar a una eficaz entonación se deben mantener cercanos a las cuerdas y no se deben levantar

directamente todos sino que alguno de ellos puede estar encima de las cuerdas. Así se evita levantar los dedos en exceso, error muy común en los principiantes. Los dedos se nombran con los números 0, 1, 2, 3 y 4.

Después presenta varios esquemas con aspectos rudimentarios de la música (ver figuras 76, y 77).

Rudiments of Music.

Before the student can commence to play any instrument it is necessary that he should be acquainted with the rudiments of musical Notation.

The signs, which indicate pitch and duration of a musical sound, are called Notes figured thus: etc.

They are named after seven letters of the alphabet; C, D, E, F, G, A, B, and are written on, between, above or below five parallel lines, called the Staff, the names of which are determined by Clefs, placed on different lines.

For this instrument, only the treble or G clef is used, which is placed on the second line.

The names of the notes on the five lines are: of the four spaces: of the two above and below the lines: These eleven notes are insufficient to indicate the full compass of Sounds in use. Ledger lines have therefore to be added, above and below the staff to signify higher and deeper sounds.

Notes of the ledger lines above the staff: Notes of the ledger lines below the staff:

Full Table of above Notes.

Duration of Notes.

Notes may be of longer or shorter Duration which is shown by the peculiar form of each note.

Forms of different notes.

Several of the latter three specimens combined may also be written thus:

Comparative Table of the Relative Value of Notes

Bars

Notes are arithmetically divided into bars, marked by one or two lines drawn across the staff. One line is placed after each bar, and each bar contains the same number or value of notes, and each bar must last precisely the same length of time. At the end of a part of a composition, two lines or a double bar is placed, and if either two or four dots are found by the side of the double bar thus: the whole part from the preceding double bar, or if there is no earlier double bar then from the beginning of the piece is to be played again. This is called a Repeat.

Rests

Instead of a Note a Rest of an equal value can be placed.

Dots

A Dot placed after any note increase its value one half, thus: is equal to or to Two dots placed after a note increase its value one half and a quarter or like etc.

Figuras 76 y 77: Aspectos básicos del lenguaje musical

Fuente: Hohmann (1840).

A partir de aquí comienza la parte práctica del método. Comenzando con 10 ejercicios en cuerdas “al aire” para ir dominando el arco y su paso por las cuerdas. Después, realiza ejercicios con las notas o los dedos de la cuerda de MI (ver figura 78).

First Notes to be played on the E String.

Names of the Notes: e f . g . a . b
Fingers with which they are taken: 0 1 . 2 . 3 . 4

11. W. B. V. c f 10 times. 12. g 10 times.

13. a 14.

Comparative Table of Note and Rest Values in Common Time.

1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Whole Note.				Half Notes.				Whole Rest.				$\frac{1}{2}$ Note, $\frac{1}{4}$ Rest.			

15. 16.

Figura 78: ejercicios de notas tocadas en la cuerda de Mi

Fuente: Hohmann (1840).

Todos los ejercicios y canciones están acompañados de un acompañamiento de un segundo violín, que será ejecutado por el profesor. Todas las melodías están basadas en canciones populares inglesas con títulos muy divertidos como: *Going to school, On the meadow, Pussy at play*, etc (ver figura 79).

27. L. B. V. 10 times. 28. U. B. V. 10 times. 29. L. B. W. B. U. B. W. B. 10 times.

30. W. B. U. B. W. B. L. B. 31. W. B. 32.

33. 10 times. 34. 35. Tip Nut

Moderato⁽¹⁾
36. MY FIRST PIECE. L. B. W. B. U. B. W. B.

Figura 79: Pieza que plantea todas las dificultades de los ejercicios anteriores

Fuente: Hohmann (1840).

Al igual que con la cuerda de MI, lo hace con el resto de las cuerdas, ejecutando canciones en ellas.

Aportación a la enseñanza del violín en su fase inicial.

Consideramos que es un buen método para principiantes, especialmente para trabajar con niños, ya que al estar estructurado por cuerdas y al haber primero una parte de ejercicios técnicos, los alumnos podrán comprender bastante bien las características de cada cuerda y las notas que hay implícitas en ella, así como realizar un trabajo desarrollando las canciones como base de su musicalidad.

No obstante, la forma de sujetar el arco resulta en la actualidad bastante obsoleta y poco útil, porque bloquea la muñeca y no le permite que se mueva con flexibilidad.

Entre sus principales propuestas destacaríamos que las canciones son bastante adaptables y asequibles, pues se tratan de melodías cortas muy repetitivas y pegadizas.

Como curiosidad debemos señalar que introduce todo un ejercicio basado en el *spicatto*.

El autor habla sobre la falta de precisión en los semitonos por parte de los alumnos debido a que no acercan suficientemente los dedos.

1843, Jacques Féréol Mazas (1782-1849), *75 études mélodiques et progressives, op. 36 (vol. 1: Études spéciales)*, Leipzig: Schirmer.

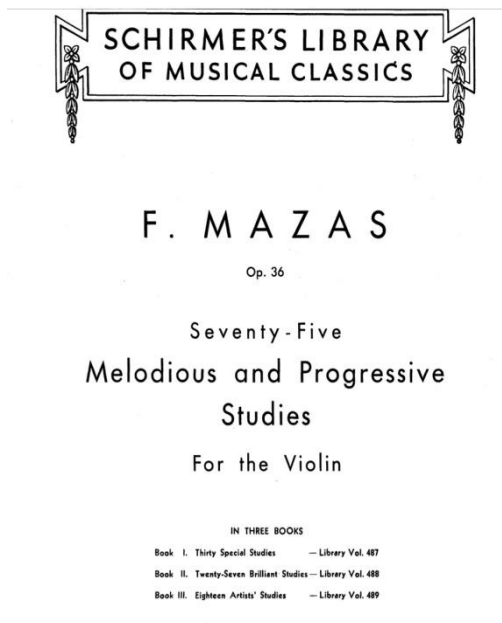


Figura 80: Portada del libro.

Fuente: Mazas (1843).

RESEÑA BIOGRÁFICA DEL AUTOR:

J. F. Mazas fue un violinista y compositor francés, discípulo de Baillot en el Conservatorio de París. Fue galardonado con el premio de violín de final de carrera, y se presentó como solista en París con un concierto escrito por Auer. Hizo numerosas giras por toda Europa, consolidándose como un gran violinista, llegando a ser director de la Escuela de Música de Cambrai. En cuanto a su obra pedagógica, destaca el método que a continuación exponemos. Los ejercicios que muestra en esta obra aún tienen un gran valor para los actuales violinistas (Bachmann, 1966).

DESCRIPCIÓN DETALLADA DEL MÉTODO

Se trata de una obra bastante compleja para poder ser trabajada por alumnos que se inicien en el aprendizaje del violín, siendo más bien un método para las enseñanzas profesionales de música. El primer volumen contiene 30 estudios bastante complejos donde se trabajan aspectos como:

- El *detaché*.
- El *legato*.
- Las apoyaturas y los *mordentes*.

- El *stacatto*.
- Los cambios de posición.
- Las dobles cuerdas.
- El trino.
- El *spicatto*.
- El *martelatto*.
- El *pizzicato* con la mano izquierda, etc.

El autor aborda todos estos problemas técnicos del violín mediante sus estudios, que son auténticas piezas musicales. Sin embargo, no es tan útil para la enseñanza del violín en la fase inicial. No es tampoco un método descriptivo, pues el autor no explica los objetivos de cada estudio dejando plena libertad a la enseñanza del maestro.

Aportación a la enseñanza del violín en su fase inicial.

Se trata de una gran obra didáctica que debe ser trabajada por los alumnos de las enseñanzas profesionales de música.

Prácticamente todos los contenidos presentados podrían ser aplicables en la actualidad aportando un gran valor para desarrollar la musicalidad en los alumnos.

Como curiosidad, comentaremos que su último ejercicio del vol. 1 es un estudio destinado al desarrollo del *pizzicato* en la mano izquierda. Por este motivo consideramos que Mazas era bastante conocedor de los 24 caprichos de Paganini y quizás trata de reforzar esta técnica en su método para elevar el nivel de los alumnos acercándolos al virtuosismo (ver figura 81).

Pizzicato with the left hand.

Rustic Rondo.
Allegro non troppo.

30. *p* 0 0
(over the fingerboard.)

cresc. *Fine.*

Figura 81: Ejercicio núm. 30.

Fuente: Mazas (1843).

1846, Delphin Alard (1815-1888), *Ecole du violon*. París.



Figura 82: Portada.

Fuente: Alard (1846).

RESEÑA BIOGRÁFICA DEL AUTOR

Delphin Alard fue sucesor de su maestro Pierre Baillot en el Conservatorio de París. Entre sus alumnos cabe destacar el famoso violinista navarro Pablo Sarasate. Este autor retomó los consejos y las pautas didácticas de su maestro Baillot, así como los de Kreutzer y Rode y las incorporó en un método para la enseñanza del violín. El método tuvo mucho éxito y fue traducido a diferentes idiomas, como el español, ruso o italiano. (Bachmann, 1966).

DESCRIPCIÓN DEL MÉTODO

Se trata de una planificación didáctica estructurada en ocho años, fruto de su experiencia particular como profesor y de cómo la eficacia de su método ha servido de gran ayuda a sus alumnos que posteriormente se convirtieron en célebres violinistas.

Realiza una crítica a los errores cometidos en los planes de estudio o en las metodologías encontradas. El autor añade que a menudo estas obras no son del todo progresivas, ocasionando en los alumnos una serie de situaciones difíciles de subsanar.

PRIMER AÑO

De la postura general

Habla de la importancia del equilibrio y del aplomo del cuerpo con respecto al instrumento.

Manera de sujetar el violín

Aconseja que el codo izquierdo esté situado debajo del violín, éste se coloca horizontalmente sobre la clavícula y ligeramente inclinado a la derecha. La barbilla se apoya en el lado izquierdo del cordal sin hacer demasiada presión. El violín se sujeta con la primera falange del pulgar y en la base del índice o tercera falange. Se debe evitar sujetar el violín con rigidez y con la mano.

Modo de tener el arco

Recomienda tener la mano redondeada y el pulgar situado en la nuez, justo en medio de los otros dedos, intentando no separar los dedos ni al subir ni al bajar el arco. El arco se inclina ligeramente hacia el diapasón, pero esto siempre subordinado y en función a los golpes de arco que se estén empleando en un determinado momento.

Modo de conducir el arco

El arco debe ir paralelo al puente. Cuando se hace arco arriba, la muñeca se va acercando poco a poco a la barbilla y viceversa. El brazo permanece ligero y flexible, sin tensiones, y el codo se sitúa a la altura de la muñeca. El sonido dependerá de la presión del pulgar y del punto de contacto. Añade ejemplos gráficos de la correcta posición del instrumento y del arco (ver figura 83).

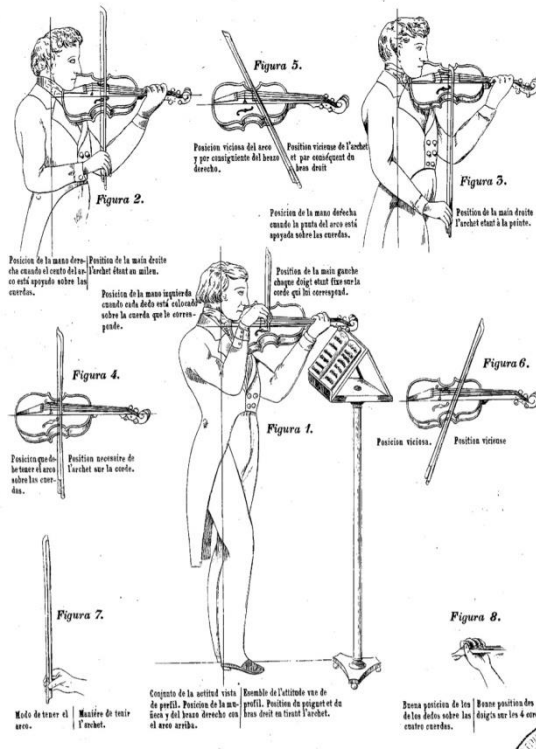


Figura 83: Ejercicio de colocación postural
Fuente: Alard (1846).

Afinación del violín

Recomienda ejercitar la quinta justa con el oído. Propone ejercicios preparatorios en todas las cuerdas al aire y sin utilizar la mano izquierda. Después utiliza ejercicios de negras que se deben realizar de un extremo al otro del arco. Son para la buena conducción del arco (ver figuras 84 y 85).

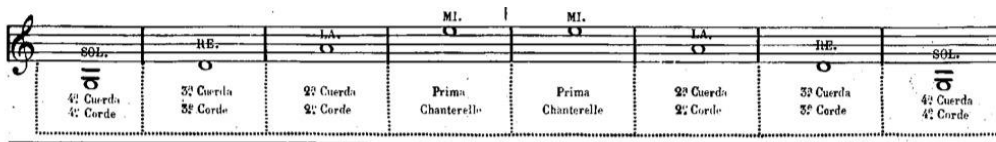


Figura 84: Ejercicio de afinación.
Fuente: Alard (1846).

En este ejercicio se empleará el arco de un extremo al otro con igualdad, paraéndolo á cada nota como en el ejemplo anterior.

On emploiera l'archet d'un bout à l'autre également dans cet exercice, en l'arrêtant à chaque note comme dans l'exemple précédent.



Figura 85: Ejercicio de conducción del arco en cuerdas al aire

Fuente: Alard (1846).

Del movimiento de los dedos

Es necesario que al caer cada dedo sobre las cuerdas se ponga redondo, sin que exista una extremada fuerza de la muñeca sino que la fuerza proceda de la tercera falange (ver figura 86).



Figura 86: Ejercicio para la utilización del primer dedo

Fuente: Alard (1846).

Después realiza una serie de ejercicios de intervalos, cuyo orden es el siguiente:

El de segunda, tercera, cuarta, séptima y octava (ver figura 87).



Figura 87: Ejercicio de intervalos

Fuente: Alard (1846).

Ejercicios en escalas mayores y menores

Aconseja habituar al alumno a dejar los dedos colocados encima de la cuerda para favorecer la afinación (ver figura 88).

<p>ESCALAS MAYORES Y MENORES CON SOSTENIDOS.</p> <p>Debe habituarse al discípulo á dejar los dedos sobre las cuerdas para que se haga cargo de las distancias de los intervallos y llegue así mas pronto á afinar bien.</p> <p>Lento. DO mayor. DO majeur. (1)</p>	<p style="text-align: right;">15</p> <p>GAMMES MAJEURES ET MINEURES AVEC DES DIÈZES.</p> <p>Il est essentiel d'habiteur l'élève à laisser les doigts sur la Corde à mesure qu'ils se placent, il se rendra compte de cette manière de la distance des Intervalles et arrivera plus promptement à la justesse.</p>
--	---

Figura 88: Ejercicio de escalas.

Fuente: Alard (1846).

Escalas con notas sueltas o destacadas

Aconseja volver a realizar los mismos ejercicios pero con ritmo de negras y moviendo con vivacidad el arco de un extremo al otro.

Escalas cromáticas

El autor sugiere emplear dos veces el mismo dedo excepto con el cuarto, ya que éste es más corto y no llega con la suficiente precisión (ver figura 89).

Figura 89: Ejercicio de escala cromática.

Fuente: Alard (1846).

Para aprender a aumentar y disminuir el sonido del arco aconseja dar una presión determinada a los dedos.

En general, tras los breves ejercicios que sirven para resolver un determinado problema técnico, Alard propone lecciones a modo de pequeñas piezas musicales que se podrán realizar con el acompañamiento de un segundo violín. En un primer momento utiliza notas largas (redondas y blancas) aconsejando pasar todo el arco de extremo a extremo. Luego pasa a combinar redondas, blancas, negras, corcheas y semicorcheas, ampliando cada vez más la dificultad métrica.

Para aprender a hacer las ligaduras, propone el uso de las cuerdas al aire para aprender primero el movimiento. Más tarde, las inserta a la práctica de la escala de la menor (ver figuras 90 y 91).

<p>DE LOS LIGADOS. EJERCICIOS PARA APRENDER A LIGAR VARIAS NOTAS EN UNA MISMA ARQUEADA.</p>	<p>DES COULÉS. EXERCICES POUR APPRENDRE A LIER PLUSIEURS NOTES DU MÊME COUP D'ARCHET.</p>
---	---



Figura 90: Ejercicio de ligaduras en cuerdas al aire.

Fuente: Alard (1846).



Figura 91: Ejercicio de ligaduras en la escala de la menor

Fuente: Alard (1846).

SEGUNDO AÑO

Ejercicio de grupos combinando ligadas y las otras sueltas o sin ligar (ver figura 92).



Figura 92: Ejercicio de articulación rítmica.

Fuente: Alard (1846).

Después practica la técnica de presionar el arco e ir aumentando progresivamente el sonido y luego ir disminuyendo poco a poco.

El autor propone ejercicios para familiarizarse con el puntillo. Para ello emplea la escala de Mi menor (ver figura 93).

Lento.

OTRA LECCION PARA EL PUNTILLO. AUTRE LEÇON POUR LE POINT.

Moderato
p (i)

Figura 93: Ejercicio para aprender a tocar la negra con puntillo

Fuente: Alard (1846).

Después se recomienda el estudio de las escalas: Mi mayor, Do # menor, Si mayor, Sol # menor, Re bemol mayor, Si bemol menor, Sol bemol mayor, escalas muy poco frecuentes en el estudio del violín.

Después habla de la apoyatura y pone ejemplos (ver figura 94), haciendo una descripción y definición muy detalladas:

"Apoyatura, palabra italiana que quiere decir apoyar, significa que la pequeña nota debe apoyarse más que la ordinaria. La apoyatura se coloca un grado más arriba o un grado más abajo de la nota ordinaria y toma generalmente la mitad del valor de dicha nota" (Alard, 1846: 37).



Figura 94: Ejercicio para practicar la apoyatura

Fuente: Alard (1846).

Habla del *grupeto*, grupo de tres y cuatro notas, que forman una tercera menor o disminuida y a menudo aparecen alteraciones de sostenidos y de bemoles. Después añade ejercicios de trinos. El autor plantea que para hacer un buen trino consistente en la igualdad de la batida, el dedo que se mueve o que trina debe apoyarse sobre la cuerda relajadamente y con una velocidad constante.

Realiza ejercicios de dobles cuerdas, recomendando que se utilicen ejercicios de escalas y de elementos técnicos combinadas con melodías, para no llevar al alumno al aburrimiento.

Finaliza el segundo curso con ejercicios y estudios para el cambio a segunda posición.

TERCER AÑO

Comienza con una serie de ejercicios de repaso de los cursos anteriores, para afianzar los contenidos de los cursos anteriores, añadiendo ejercicios:

- Para las síncopas,
- las apoyaturas y los *grupetos* y
- para los trinos y las cadencias.

A continuación plantea el cambio de digitación en las quintas disminuidas, a través de la escala de Fa # menor, cuya sensible será Mi #. Esta nota se realiza extendiendo el cuarto dedo y no con el primer dedo en la cuerda de Mi que sería el Fa natural. Se introduce la tercera posición con diferentes ejercicios para realizarla y desarrollarla.

CUARTO AÑO

Trata el *portamento*. De nuevo vuelve a afianzar los contenidos de cursos anteriores, añadiendo escalas ya planteadas en ellos. También se añade la quinta posición y diferentes ejercicios para realizarla.

QUINTO AÑO

- Recomienda trabajar las escalas anteriores en sexta posición.
- Previamente realiza ejercicios para la práctica de esta posición.
- Después, añade la séptima posición junto con un ejercicio en La Mayor.
- Para la media posición, recomienda acercar la mano a la cejilla.
- Trabaja las dobles cuerdas: terceras, cuartas, sextas y octavas, con sus correspondientes cambios de posición.
- Después expone una gráfica o esquema con las diferentes escalas realizadas en dos octavas.

En cuanto a los golpes de arco, trabaja:

El gran *detaché*: Se trata de dar una presión al arco a través del pulgar y del índice controlando el ataque al principio del arco y con una parada o disminución de la velocidad para volver a atacar otra vez.

El *martelé*: Recomienda utilizar poco arco y hacerlo desde la punta.

El *saltillo*: Recomienda realizarlo en el centro del arco y dejando la muñeca libre.

SEXTO AÑO

De nuevo refuerza los contenidos del año anterior afianzándolos y a través de estudios para:

- El *saltillo*.
- El *ligado* alterno: Se trata de una serie de notas alteradas con cuerdas al aire. Esto provoca una gran igualdad en el trabajo con el arco.
- Las octavas: recomienda dejar los dos dedos apoyados encima de las cuerdas, siendo las distancias cada vez menores a medida que la mano se va acercando al puente. La aproximación de una octava a otra se realiza resbalando los dedos de una octava a otra.

- Para el *stacatto*, diferencia entre el normal y el volante, con ejemplos y ejercicios para trabajarlos.
- En cuanto a los sonidos armónicos, se justifica añadiendo que no puede trabajarlos tan a fondo, porque ha preferido centrarse en otros aspectos técnicos, debido al amplio abanico de posibilidades técnicas con el instrumento. Sin embargo, muestra un esquema o gráfico para ejemplificar los diferentes sonidos armónicos que se pueden realizar con el violín.

SEPTIMO AÑO

Trabaja:

- Los acordes.
- El doble trino, realizado con dobles cuerdas.
- El *tremolo*: realizado en el centro del arco, con una caída del brazo sobre la cuerda, haciendo un movimiento muy rápido y continuo, sin parar el movimiento (en la actualidad este golpe de arco se denomina *ricochet*)

OCTAVO AÑO

Comienza con los unísonos y su estudio, con ejercicios muy complejos y elaborados, intercalando acordes con notas más rápidas. Por último, concluye este último curso con ejercicios para desarrollar el *pizzicato* con la mano izquierda.

Aportación a la enseñanza del violín en su fase inicial.

El método de Alard es bastante minucioso, preciso y descriptivo, denotando que el autor tenía bastante práctica en la formación del alumno desde sus comienzos. Su presentación de los contenidos es bastante progresiva y secuenciada. Los contenidos de los cuatro primeros cursos son adaptables a la práctica con alumnos en su fase inicial. Se trata de un gran método que aún en la actualidad se sigue empleando, ya que su consecución progresiva y su organización son un ejemplo de una adecuada pedagogía del violín. Los ejercicios intercalan una serie de dificultades de métricas o incluso técnicas, junto con escalas, realizando primero una escala determinada, y luego un ejercicio que añade una dificultad rítmica, como por ejemplo las síncopas.

Alard da explicaciones aclaratorias sobre las dificultades técnicas. Un ejemplo lo tenemos en su explicación del *portamento*:

“Se llama portamento cuando las notas separadas la una de la otra por diferentes posiciones se deben realizar en la misma arcada y sin interrumpir el sonido” (Alard, 1846: 38).

Además propone ejercicios preparatorios para cada dificultad. Un ejemplo lo encontramos en los cambios de posición con ejercicios más técnicos al comienzo para, a continuación realizar otros con un carácter más musical.

Cabe destacar cómo este autor da una gran importancia a la práctica de las escalas, recomendando estudiarlas diariamente para obtener una conciencia de la afinación.

Todos los contenidos del método pueden ser empleados en la actualidad como parte de la didáctica del violín de un profesor. Sin embargo, existen algunos contenidos que están explicados un poco por encima y sin profundizar, como el trino con doble cuerda. Como curiosidad cabría destacar que todos los ejercicios tienen un acompañamiento de un segundo violín, cuya melodía es interesante. Postura con el pie derecho vuelto hacia la derecha y ligeramente adelantado. Recomienda también la correcta forma de colocarse frente al atril. Otra curiosidad es que hace mucho hincapié en que el movimiento de los dedos de la mano izquierda proceda de la tercera falange y no de la muñeca.

1848, Henrich Ernst Kayser (1815-1888), *Thirty-six Etudes, op. 20. Elementary and Progressive Studies for the violin*, Nueva York: Schirmer.

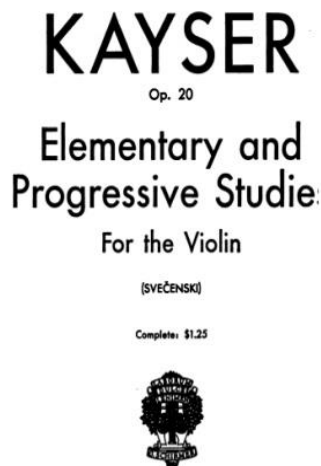


Figura 95: Portada de título.

Fuente: Kayser (1848).

RESEÑA BIOGRÁFICA DEL AUTOR

H.E. Kayser fue un excelente violinista y compositor alemán. Entre sus composiciones destacan esta recopilación de estudios organizados sistemáticamente en forma de método o tratado (Bachmann, 1966).

DESCRIPCIÓN DEL MÉTODO

Se trata de una obra poco descriptiva, ya que solamente existen unas pocas referencias con alguna indicación dada por el autor al comienzo del método. Es un método basado en una recopilación de estudios, donde el profesor que decida utilizarlo como parte de su metodología deberá conocer a la perfección las dificultades técnicas que se plantean al alumno a la hora de realizar cada ejercicio.

Este método estaría pensado como un método elemental, es decir, un método que desarrolla de forma progresiva la técnica del violín gracias a una serie de ejercicios o estudios. Sería conveniente que los alumnos estudien este método antes de pasar a cualquier otro más complejo (como el de Rode o el de Kreutzer).

y luego realizar con medio arco las semicorcheas. Es un ejercicio que desarrolla la distribución del arco y el *detaché*.

Núm. 4: Se trata de un estudio para trabajar el *legato* mediante una serie de ocho semicorcheas. También se trabaja la extensión del cuarto dedo y los acentos. Como los acentos están indicados, se deben destacar especialmente dichas notas, poniéndole énfasis al principio del movimiento. Estos siempre están colocados en la primera nota del segundo y cuarto grupo de semicorcheas.

Núm. 5: Es un estudio para trabajar diferentes golpes de arco. Se puede trabajar el *martellato* a la punta, el *martellato* en el centro, el saltillo en el talón, y también en esta zona del arco (talón) el *spiccato* o *detaché* volante (como lo denominaba Alard).

Núm. 6: En este estudio se trabaja el *legato* de tres notas y una suelta. Es un estudio muy bueno para la conexión del arco abajo y arco arriba, así como para la articulación de los dedos.

Núm. 7: Se puede trabajar con diferentes golpes de arco al igual que el núm 5. Aparecen dobles cuerdas al comienzo (con un intervalo de quinta) y al final del estudio, donde además se emplean acordes e intervalos de terceras y de sextas intercalados.

Núm. 8: Otro estudio para desarrollar el *legato* pero esta vez en grupos de seis corcheas. Al final se utiliza para finalizar una nota en unísono.

Núm. 9: Es un estudio para el *stacatto*, bastante largo y sorprende el uso de muchas alteraciones adicionales.

Núm. 10: Recuerda a un estudio de Kreutzer puesto que su estructura es bastante similar. Desarrolla el cambio de cuerda con la muñeca. A partir de este estudio, cada vez serán más elaborados.

Núm. 11: De nuevo un estudio para el *stacatto*. Sorprende la falta de indicaciones del autor en todo el método.

Núm. 12: Estudio para el *legato*.

Núm. 13: Combina dos notas ligadas y una suelta pero esta vez la nota suelta da pie a un grupo de notas destacadas en *spicatto* o *detaché* volante. Es recomendable trabajarlo al talón.

Núm. 14: Se trata de un estudio que combina el trino con notas en apoyatura con una parte más rítmica que se puede trabajar en *stacatto*.

Núm. 15: Para las apoyaturas dobles. De nuevo cabría destacar otra parte con estudios aún más complejos.

En tercera parte del método destacamos el estudio núm. 20 donde se trabaja el estudio de las dobles cuerdas, y el núm. 30 para el desarrollo de la velocidad de la mano izquierda. El núm. 32 está dedicado a los cambios de posición, subiendo hasta la sexta posición. El último estudio, el número 36, sirve para el estudio de las octavas (ver figura 36).

Figura 97: Ejercicio de octavas.

Fuente: Kayser (1848).

Aportación a la enseñanza del violín en su fase inicial.

En general el método de Kayser es muy útil sobre todo para trabajar algunos aspectos de la técnica desarrollados fundamentalmente en los primeros 10 estudios. Los últimos no podrían realizarse con alumnos en su fase inicial del aprendizaje, dada su complejidad.

Los contenidos principales son:

- La articulación.
- La anticipación.
- El *detaché*.
- El *martelé*.
- El *stacatto*.

Sin embargo, deja muchos aspectos en el tintero, como los cambios de posición y los trinos. Otro dato importante es la falta de descripciones o de notas al maestro y al estudiante.

Se trata de un método bastante difundido. A menudo los profesores de violín lo utilizan como una preparación para los estudios de Kreutzer. Sin embargo, estos estudios a veces son un poco monótonos y repetitivos, llevando al alumno a la falta de motivación para su estudio. Se recomienda por tanto trabajar solo fragmentos pequeños de los mismos. Tampoco quedan muy claros ciertos aspectos de la técnica del violín fundamentales, como los cambios de posición. Una de sus características es la ausencia casi total de comentarios y pautas didácticas.

En general este método puede ser considerado como un complemento al estudio de las obras didácticas de otros maestros.

1849, Jacques Dont (1815-1888), *24 Exercices pour le Violon préparatoires aux Etudes R. Kreutzer y P. Rode*, Londres : Augener and Co.

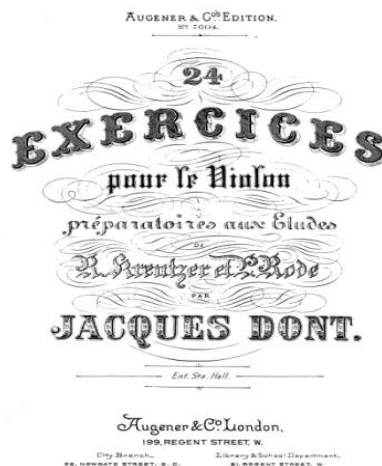


Figura 98: Portada.

Fuente: Dont (1849).

RESEÑA BIOGRÁFICA DEL AUTOR

Jacques Dont fue un violinista austriaco compositor y profesor. Estudió en Viena con el maestro Hellmsberger y fue profesor de violín en el Conservatorio de Viena desde el año 1873 (Bachmann, 1966).

DESCRIPCIÓN DEL MÉTODO

Como su propio nombre indica, se trata de una serie de ejercicios o lecciones que sirven como un método previo al estudio de los 42 estudios de Rodolphe Kreutzer y a los 24 caprichos de Pierre Rode.

A continuación describimos brevemente los ejercicios. Destacamos que en el método no se encuentra ninguna explicación teórica al respecto de lo que tiene que trabajar en cada uno de ellos y las dificultades por las que se enfrentará el alumno.

Ejercicio núm. 1: Se trata de un ejercicio que sorprende por el empleo de grupos de fusas ligadas, es decir, grupos de notas que se tienen que realizar con el mismo arco. Este estudio está centrado en desarrollar velocidad y destreza de la mano izquierda.

Ejercicio núm. 2: Es un ejercicio para la distribución del arco, así como del *martelato*, ya que la primera nota se debe ejecutar con énfasis y con velocidad hasta llegar a la punta. Después se realiza el siguiente grupo de corcheas ligadas (ver figura 99).

The image shows a musical score for Exercise 2, consisting of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a dynamic marking of *f*. The music is written in a single melodic line. The second staff has a dynamic marking of *p* and a *cresc.* marking. The third staff has a *f* marking and a *dimin.* marking. The fourth staff has *f*, *p*, and *f* markings. The fifth staff has *p* and *f* markings. The sixth staff has a *cresc.* marking. The seventh staff has a *p* marking and a *cresc.* marking. The music consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups, with various slurs and accents.

Figura 99: Ejercicio para la correcta distribución del arco.

Fuente: Dont (1849).

Ejercicios núm. 3 y 5: Dedicados a desarrollar un gran *legato*, ya que se trata de realizar grupos de 12 semicorcheas con el mismo arco, o de 16 en el estudio número 5.

Ejercicios núm. 6, 7 y 23: Desarrollan en el alumno la destreza para realizar tres notas ligadas y tres notas sueltas. O en el caso del ejercicio núm. 7 con diferentes combinaciones de dos notas ligadas y dos sueltas, una nota suelta y dos ligadas, etc. Todos los ejercicios parece que están basados en las variaciones introducidas por Kreutzer en muchos de sus ejercicios, en especial en el estudio núm. 2 de su método de violín.

Ejercicio núm. 9: Estudio que prepara a la práctica de los arpegios.

Estudios núm. 10 y 24: Para el estudio de los acordes. Utiliza las mismas combinaciones que el ejercicio núm 7.

Estudio núm. 11: Utiliza grupos de ocho semicorcheas donde introduce en la tercera y la primera de cada grupo una apoyatura, objeto de este estudio.

Estudio núm. 12: Trabajo del movimiento horizontal de los dedos. Fundamental para realizar posteriormente los cambios de posición de manera eficiente.

Ejercicio núm.13: Servirá para el estudio de las extensiones del cuarto dedo.

Ejercicio núm.14: Para trabajar la combinación del golpe de arco *stacatto*, con el golpe de arco *legato*.

Estudio núm. 15: Comienza con una serie de arpegios que luego combina con trinos.

Estudio núm. 16: Trabaja la conexión entre los dedos y su anticipación, así como sigue reforzando el contenido de la técnica de la extensión.

Estudio núm. 18: Excelente estudio para el trabajo de las dobles cuerdas. Se trata de un estudio preliminar para entender y asimilar que los dedos deben caer al mismo tiempo.

Estudios núm. 19 y 22: Se trata de estudios de dobles cuerdas.

Aportación a la enseñanza del violín en su fase inicial.

Es un gran método para el estudio preparatorio a los métodos de Kreutzer y de Rode. Sin embargo, consideramos que su falta de explicaciones hace que sea solo un recopilatorio de ejercicios que el autor entiende como esenciales para abordar los problemas de los otros métodos. Por tanto, al dejar bastante libertad de decisión al maestro y al estudiante, carece totalmente de una base didáctica adecuada, no sirviendo de gran ayuda para el estudiante, ya que deberá ser finalmente el profesor quien

libremente explique al alumno su interpretación de las dificultades que plantea cada ejercicio.

1855, Charles Dancla (1818-1907), *Methode elementaire et progressif du violon, op. 52*, París: Ricordi.



Figura 100: Portada del libro.

Fuente: Dancla (1855).

RESEÑA BIOGRÁFICA DEL AUTOR

Violinista francés, compositor y profesor de violín. Fue discípulo de Baillot en el conservatorio de París, donde en 1857 se convertiría en maestro de violín. Entre sus trabajos destacan abundantes obras destinadas al desarrollo de la mecánica y de la técnica del violín (Bachmann, 1966).

DESCRIPCIÓN DEL MÉTODO

El método está dividido en cuatro partes. La primera parte es plenamente elemental y está destinada a los inicios con el instrumento, las otras partes están destinadas para niveles más elevados, pudiendo ser utilizadas por los maestros para desarrollar el talento y el gusto musical de los alumnos.

Comienza con un índice de los contenidos que desarrolla dentro del método. A continuación realiza un estudio preliminar dando una serie de nociones rudimentarias

acerca del lenguaje musical: figuras, pentagrama, la clave de sol, la escala de Do mayor, etc.

Después da una serie de nociones sobre la actitud y postura del violinista frente al atril. Aconseja que los pies se coloquen paralelos y con el pie izquierdo ligeramente adelantado hacia el atril.

Después habla de aspectos de la técnica básica como:

La manera de sujetar el violín: colocándolo en el cuello y sobre la clavícula y sujeto mediante el mentón. Recomienda colocar el violín paralelamente de modo que la extremidad del mango quede en línea recta con la mitad de la espalda, inclinar el violín ligeramente de modo que la cuarta cuerda se encuentre más alta que las otras para evitar que el brazo derecho tenga que hacer un amplio movimiento y no llegue correctamente a la cuarta cuerda.

Continúa aconsejando que el mango del violín se sitúe entre el pulgar y el índice en la primera falange del pulgar y en la última del dedo índice. El instrumento queda sujeto con el mentón de manera que el violín no se sostenga por el mango. No se puede tocar el violín con la palma de la mano. Presenta una serie de dibujos y gráficos que muestran la buena conducción del arco (ver figura 101).

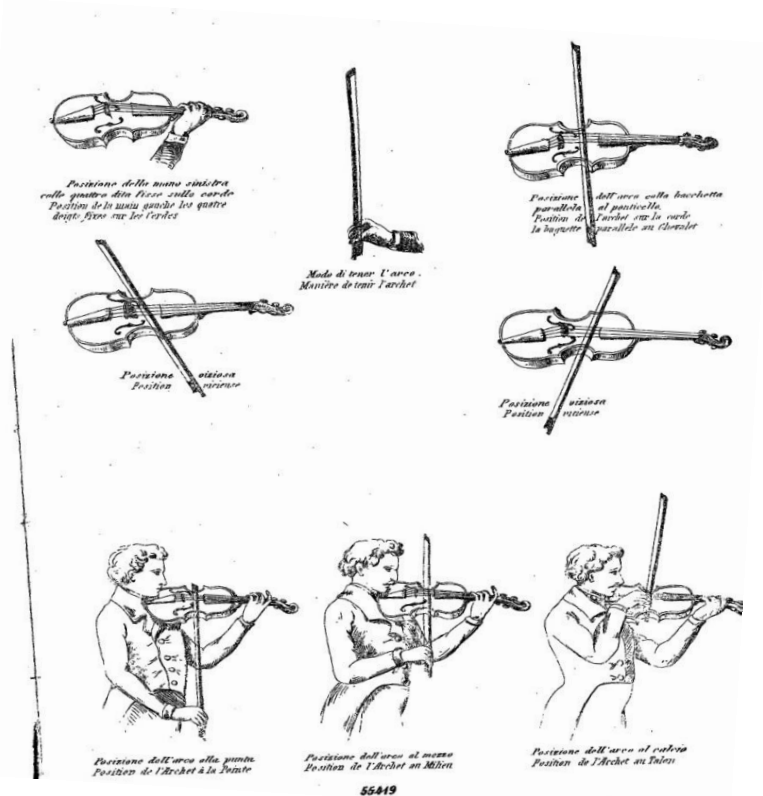


Figura 101: Colocación postural

Fuente: Dancla (1855).

A continuación habla de la manera de sujetar el arco, dando una serie de directrices como:

- Se debe sujetar el arco con todos los dedos procurando que no haya tensión en la mano.
- La mano se flexiona de forma natural y se gira hacia el dedo índice, que es el apoyo del arco.
- El pulgar sujeta el arco y los otros dedos se utilizan para aumentar y disminuir la presión.
- La vara queda inclinada hacia el diapasón.
- El arco debe trazar una línea recta.
- Se debe evitar la rigidez del brazo dejando la muñeca lo más flexible posible.

Después, el autor habla sobre el diapasón, que es el lugar donde se fijan los dedos y donde se establece el mapa musical de las notas. Luego explica qué es un metrónomo y la ayuda que aporta al estudiante para dar igualdad rítmica, aunque aconseja no abusar de él para no tener luego dependencia y poder desarrollar el ritmo desde el interior.

Después se habla de las cuerdas del violín, que su afinación está situada en quintas justas. Tras esto, el autor explica que los cuartos dedos en primera posición es el mismo sonido que la cuerda inferior.

Recomienda tocar suave y lentamente cuando se comienza a tocar el violín controlando así el sonido de forma cuidadosa y el ataque, que no sea demasiado fuerte.

A continuación realiza una serie de ejercicios en cuerdas al aire comenzando por la cuerda de sol. El ritmo que emplea será primeramente de notas largas y después añadirá blancas, negras y corcheas y después intercambiará ritmos de negras y corcheas (ver figura 102).

The image shows six musical exercises for violin, numbered Nº 1 to Nº 6, arranged vertically. Each exercise is written on a single staff in G major (one sharp) and common time (C).
 - Nº 1: Starts with a long note on G, followed by a sequence of long notes: A, B, C, D, E, F, G. Tempo: *Largamente.*
 - Nº 2: Starts with a long note on G, followed by eighth notes: A, B, C, D, E, F, G. Tempo: *Largement.*
 - Nº 3: Starts with a long note on G, followed by eighth notes: A, B, C, D, E, F, G. Tempo: *Largamente.*
 - Nº 4: Starts with a long note on G, followed by sixteenth notes: A, B, C, D, E, F, G. Tempo: *Largement.*
 - Nº 5: Starts with a long note on G, followed by eighth notes: A, B, C, D, E, F, G. Tempo: *Largement.*
 - Nº 6: Starts with a long note on G, followed by eighth notes: A, B, C, D, E, F, G. Tempo: *Largement.*
 Between exercises Nº 2 and Nº 3, there is a central instruction: **TUTTE LE NOTE BEN SPICCATÉ. TOUTES LES NOTES TRÈS SÉPARÉES.**
 At the bottom of the page, there is a small reference number: R. 55419-23-25 R.

Figura 102: Ejercicios en cuerdas al aire

Fuente: Dancla (1855).

Al igual que otros tratados, Dancla expone un esquema que muestra la duración de las notas. Después realiza ejercicios con los digitados, para señalar que los dedos deben estar juntos, utiliza la escala de Sol Mayor. El autor realiza ejercicios con las diferentes escalas y con variaciones rítmicas.

La segunda parte del método contiene ejercicios más elaborados y continúan siendo bastante asequibles para los principiantes (ver figura 103).

24

Nº 7.

Tirando
Tirez

Non si eseguisca la seconda crocha che dopo di aver battuto il terzo tempo. Il segno \frown indica che le due note su cui è collocato, devono essere legate, vale a dire che non si articola la seconda di esse.

Ne faites la seconde croche qu'après avoir frappé le 3^e temps. Le Signe \frown indique que les deux notes sur lesquelles il est placé, doivent être liées, c'est-à-dire que la 2^e note ne doit pas être répétée.

Nº 8.

Tirando
Tirez

Tirando
Tirez

55920-18-25

Figura 103: Ejercicios núm. 7 y núm. 8

Fuente: Dancla (1855).

En ellos se trabajan los siguientes contenidos:

- Las ligaduras.
- La síncopa.
- Los intervalos.

La tercera parte del método introduce melodías con acompañamiento de un segundo violín. Comienza por la escala de Do Mayor y su relativo menor La menor.

Añade además con la escala de Do mayor el uso de las extensiones, dando una descripción del modo cómo se tiene que colocar la mano.

Explica las escalas cromáticas pero sin profundizar mucho en ellas, realizando unos pocos ejercicios.

Y seguidamente realiza 25 divertimentos con el acompañamiento de un segundo violín.

Aportación a la enseñanza del violín en su fase inicial.

Se trata de un método válido para el trabajo con principiantes. Sin embargo, puede resultar poco atractivo para el estudiante porque no introduce las melodías hasta que no se ha trabajado la primera parte del método, algo que, a menudo, puede llevar al alumno al aburrimiento y al abandono del estudio. Si se combinaran con melodías los ejercicios que propone serían bastante útiles para iniciarse en el estudio del violín.

Se parece bastante al método de Alard, aunque los acompañamientos del segundo violín para las escalas son menos atractivos musicalmente que los propuestos por Alard en su método.

Prácticamente toda la primera parte del libro con la explicación breve de como sujetar el arco y el violín es bastante válida aún en la actualidad y se continúa con los mismos preceptos. Todos los ejercicios propuestos podrían emplearse en la actualidad para la enseñanza del instrumento.

1858, Charles Auguste de Beriot (1802-1870), *Methode de violon, op 102. Vol. I*, Paris: Schott.

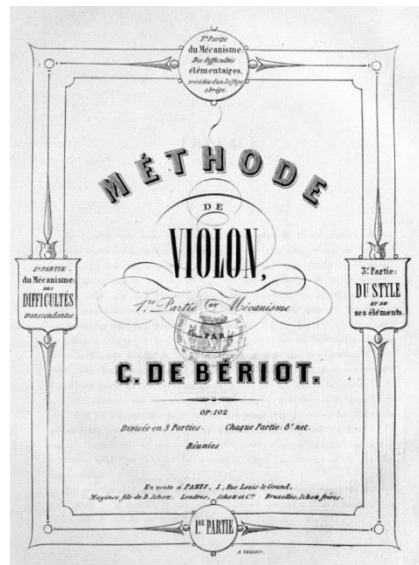


Figura 104: Portada.

Fuente: De Beriot (1858).

BREVE RESEÑA BIOGRÁFICA

Beriot fue un violinista y compositor belga, discípulo de Viotti y de Baillot. Fue solista de la Filarmónica de Londres y también obtuvo gran éxito en París. Realizó numerosas giras por Inglaterra, Francia e Italia en compañía de su esposa María Malibran, famosa cantante de ópera. La muerte de su esposa le llevó a una profunda depresión. Fue profesor en el Conservatorio de Bruselas pero se retiró porque se quedó completamente ciego. Entre sus composiciones destaca la obra pedagógica *Methode de violon*. (Bachmann, 1966).

DESCRIPCIÓN DEL MÉTODO

En el prefacio, el autor explica que esta obra está basada en los resultados obtenidos durante más de treinta años como profesor de violín. Se trata de los principios fundamentales de su pedagogía del instrumento reflejados en un método, que ha sido de gran ayuda para el desarrollo de la técnica del violín de muchos alumnos a lo largo de la historia de la enseñanza violinística.

El autor dice sentirse profundamente orgulloso de rendir un tributo al estudio del violín mediante la presentación de un sistema basado en las nuevas ideas y enfoques de la

enseñanza del instrumento. Reconoce que no ha pretendido mostrar todo lo esencial en el arte de la enseñanza ya que esta tarea sería imposible.

Hace una pequeña reflexión sobre la obsesión de los violinistas de su época por alcanzar un elevado nivel técnico con respecto al instrumento. Esto es un error, según el autor, ya que se desvía el objetivo principal del arte de tocar el violín, que no es más que el *tratar de imitar la voz humana* mediante una buena calidad del sonido, entonación perfecta, precisión rítmica y pureza de estilo. Cualidades que han hecho que el violín obtenga el título de “rey de los instrumentos”.

Para Beriot, el violinista debe concentrarse en la melodía y en darle un carácter poético a la misma haciendo que su instrumento hable:

“La música es el alma de la lengua, cuyo sentimiento se revela por medio de la expansión... siendo la música un lenguaje de sentimientos” (Beriot, 1858: 1).

El método está dividido en tres partes o volúmenes. solo el primer volumen se adecúa a los objetivos de nuestra investigación.

La primera parte muestra los elementos esenciales de la técnica del violín presentados en forma de breves melodías. Con el objetivo de disimular la sequedad del estudio de la técnica del violín y hacerlo atractivo para el alumno.

Argumenta que ha tratado de dar a todos los problemas técnicos el mismo carácter e importancia utilizando aquellos elementos más adecuados al desarrollo de la técnica de los principiantes.

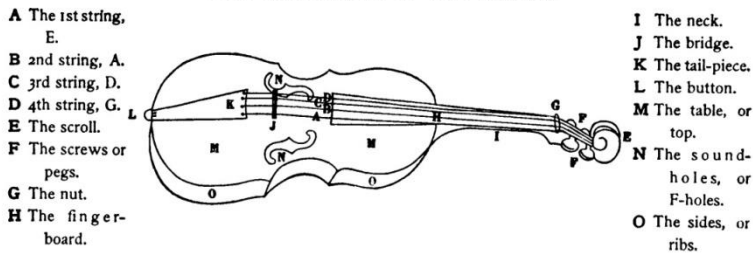
Respecto a la afinación propone que la comparación de las cuerdas al aire de una determinada nota permitirá adquirir una adecuada afinación.

Beriot Presenta unos gráficos con una tabla de signos y palabras utilizadas, así como las diferentes partes del violín y del arco, junto con la división del arco (ver figuras 105 y 106).

TABLE OF THE SIGNS AND WORDS EMPLOYED IN THIS WORK.

▭	Down-bow.
∨	Up-bow.
<i>p</i>	<i>Piano</i> or <i>Dolce</i>	Soft.
<i>pp</i>	<i>Pianissimo</i> or <i>Dolcissimo</i>	Very soft.
<i>f</i>	or <i>Forle</i>	Loud.
<i>ff</i>	or <i>Fortissimo</i>	Very loud.
<i>mf</i>	or <i>Mezzo forte</i>	Less loud.
≡	<i>Crescendo</i> or <i>Cres.</i>	Increasing in sound.
≡	<i>Diminuendo</i> or <i>Dim.</i>	Diminishing in sound.
•••••	Short, detached bowing.
▬▬▬▬	Bold, detached bowing from the middle of the bow.
<i>Pizzicato</i> or <i>Pizz.</i>	To pluck with the finger.
<i>tr.</i>	Trill.
<i>D. C.</i>	<i>Da Capo</i>	Repeat from the beginning.
⤴	Slur	All the notes under this sign to be played in one bow.

EXTERIOR PARTS OF THE VIOLIN.



PARTS OF THE BOW.

- 1 The nut.
- 2 The stick.
- 3 The screw.
- 4 The tip, or point.
- 5 The hair.

DIVISIONS OF THE BOW.

- A At the nut, 1st third.
- B The middle, 2nd third.
- C The point, 3rd third.

Figura 105: Signos empleados y las partes del violín.

Fuente: De Beriot (1858).

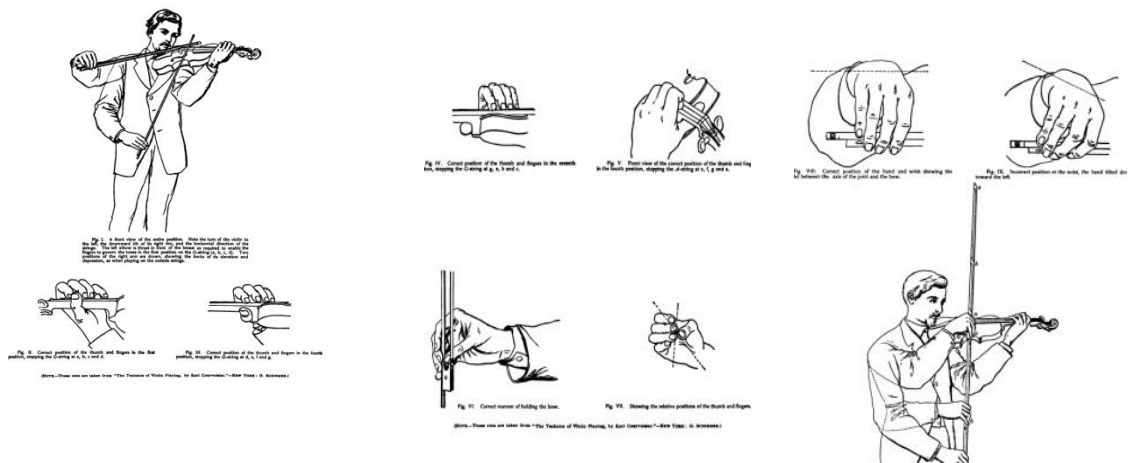


Figura 106: gráficos colocación postural.

Fuente: De Beriot (1858).

A continuación presenta una tabla de términos musicales (ver figura 107).

MUSICAL TERMS EMPLOYED IN THIS WORK.

<i>Adagio.</i>	A slow movement.
<i>Andante.</i>	A moderately slow movement, between Adagio and Allegretto.
<i>Andantino.</i>	Slower than Andante (but more often used in the reverse sense).
<i>Allegro.</i>	Lively, brisk, rapid.
<i>Allegretto.</i>	Moderately fast. Faster than Andante, slower than Allegro.
<i>Animato.</i>	Animated, spirited.
<i>Brillante.</i>	Brilliant, showy, sparkling.
<i>Cantabile.</i>	In a singing manner.
<i>Canto.</i>	The vocal or instrumental part (usually the highest) bearing the melody.
<i>Coda.</i>	A passage finishing a movement.
<i>Con delicatezza.</i>	Refined, delicately.
<i>Con espressione.</i>	With expression.
<i>Con sentimento.</i>	With feeling, expressively.
<i>Crescendo (cresc.).</i>	Increasing the power of tone.
<i>Diminuendo (dim.).</i>	Diminishing the power of tone.
<i>Dolce (dol.).</i>	Sweet, soft.
<i>Energico.</i>	Energetic, vigorous.
<i>Fieramente.</i>	Wildly, boldly.
<i>Forse (f).</i>	Loud, strong.
<i>Fortissimo (ff).</i>	Extremely loud or forcible.
<i>Grasioso.</i>	Graceful, elegant.
<i>Largamente.</i>	In a broad manner.
<i>Lento.</i>	Slow. A tempo between Andante and Largo.
<i>Maestoso.</i>	Majestic, dignified.
<i>Maggiore.</i>	Major.
<i>Moderato.</i>	At a moderate rate of speed.
<i>Piano (p).</i>	Soft.
<i>Pianissimo (pp).</i>	Very soft.
<i>Più.</i>	More.
<i>Poco.</i>	A little.
<i>Rallentando (rall.).</i>	Gradually growing slower
<i>Risoluto.</i>	Energetic, strongly marked.
<i>Sempre.</i>	Always, continually.
<i>Semplice.</i>	Simple, unaffected.
<i>Sostenuto (sost.).</i>	Sustained, prolonged.

Figura 107: gráficos de términos musicales.

Fuente: De Beriot (1858).

El tratado continúa con unos ejercicios en cuerdas al aire. El autor explica al comienzo del estudio lo que se debe evitar, como que el sonido sea raspado y con excesiva presión sobre las cuerdas, sobre todo cuando se toca arco abajo.

Beriot recomienda que el arco debe colocarse ligeramente inclinado hacia el diapasón y éste a su vez ejercerá una presión uniforme, tanto en arco arriba como en arco abajo. Después de cada arcada se realiza una pausa, donde el profesor podrá corregir la posición del brazo, la muñeca y los dedos.

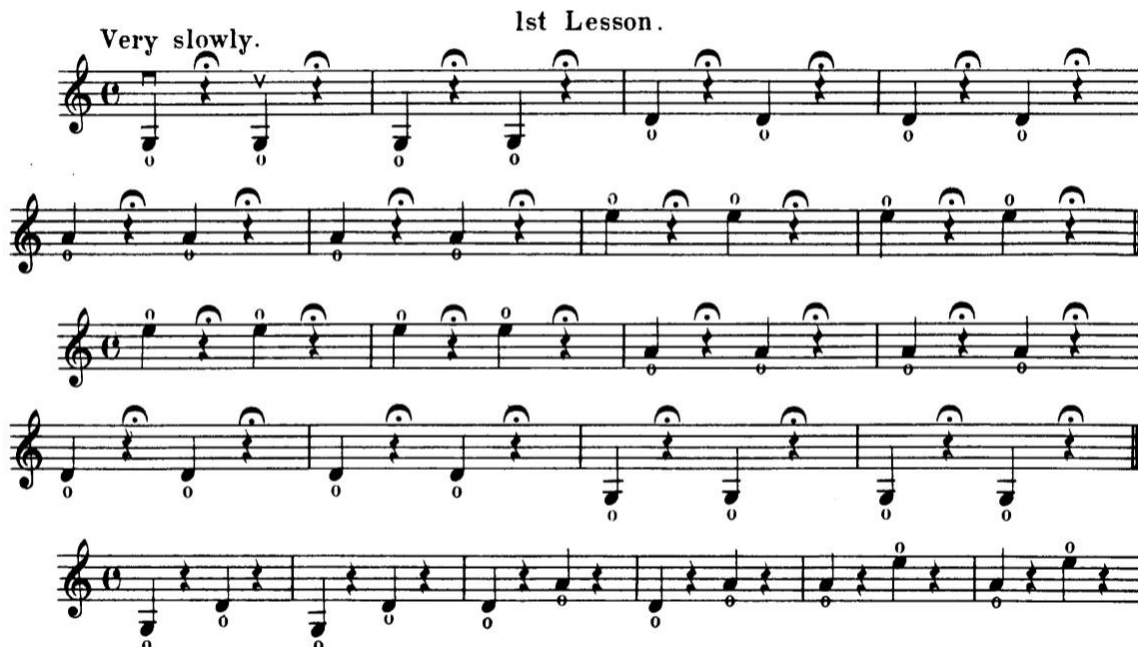


Figura 108: Ejercicios de cuerdas al aire.

Fuente: De Beriot (1858).

Para la mano izquierda: Los dedos deben colocarse y estar preparados para apoyarse en cualquier momento sobre la cuerda. Por ello, se colocan suspendidos y próximos a la cuerda.

Arco arriba y arco abajo: Los dedos deben colocarse sobre las cuerdas sin aplastar las cuerdas adyacentes, en una posición curvada y lo más perpendicularmente posible a éstas.

Sosteniendo el sonido: Antes de comenzar las escalas, la atención del alumno se centra en los errores cometidos en la conducción del arco al sostener el sonido. Esto sirve para evitar hacer un impulso nervioso cada vez que se inicie el siguiente trazo o arcada. Se tiene que acentuar ligeramente el comienzo del arco e ir disminuyendo la velocidad cuando se finaliza esta arcada. Para adquirir una pura entonación es necesario comparar la nota producida con las cuerdas al aire. Las notas Re, La y Mi, son repetidas por el cuarto dedo en la cuerda siempre superior, es decir, La, es el cuarto dedo de la tercera cuerda que a su vez es el sonido de la segunda cuerda al aire.

El empleo de los dedos: El empleo de los dedos está regulado por el estudio de las escalas. Deben prepararse los dedos antes de caer en la siguiente cuerda y así sucesivamente. Para ayudar a la afinación, los dedos tienen que permanecer en las cuerdas el mayor tiempo posible. Esto evitará una actividad innecesaria de los mismos y una pérdida de energía, aplicándose sobre todo a pasajes que requieran rapidez. Pero para tocar notas muy largas, la realización de este principio solo se traduciría en el gasto inútil de presión y de energía, y podría dar incluso un calambre en la mano.

La escala en Sol Mayor, deteniendo el arco: Se debe pasar el arco lo más rápidamente posible y con energía desde el talón hasta la punta y en el silencio aprovechar para colocar el dedo.

La primera posición: Estos ejercicios, según el autor, deberán practicarse lentamente y sin levantar el arco de la cuerda, manteniendo los dedos lo suficientemente cerca. La dificultad consiste en realizar los medios tonos, donde el dedo debe estar pegado. La posición de la mano debe tenerse en cuenta antes de comenzar la escala, donde los dedos están curvados y a una distancia de aproximadamente una pulgada por encima de la cuerda. La nota fundamental tiene que estar perfectamente clara antes de proceder a tocar la siguiente nota.

Después realiza una serie de melodías en las escalas de Sol Mayor, La menor, Mi menor, Re Mayor, Si menor, La Mayor, Fa# menor, Do#menor, Fa Mayor, Re menor, Si b Mayor, Sol menor, Mi b Mayor, Do menor, La b Mayor, Fa menor. Estas melodías están acompañadas de un segundo violín, ejecutado por el profesor.

Después, realiza ejercicios de intervalos dando la siguiente premisa al alumno: cuando se pasa de una cuerda a otra, el alumno evitará levantar el arco desde las cuerdas.

Los intervalos que se trabajan con ritmos de blancas y su distribución son los siguientes:

- Terceras.
- Cuartas.
- Quintas.
- Sextas.
- Octavas.

Después presenta 3 canciones, siempre acompañadas por un segundo violín donde trabaja a modo de resumen todos los aspectos tratados con anterioridad (ver figura 109).

First Melody.

The image shows a musical score for 'First Melody'. It consists of three systems of music. The first system is labeled 'Moderato. M. M. ♩ = 96'. The first system has two staves: the top staff is for the 1st Violin and the bottom staff is for the 2nd Violin. The second system also has two staves, with the 1st Violin part on top and the 2nd Violin part on the bottom. The third system has two staves, with the 1st Violin part on top and the 2nd Violin part on the bottom. The music is written in a common time signature (C) and features various rhythmic patterns and intervals.

Figura 109: Primera melodía con acompañamiento de un segundo violín.

Fuente: De Beriot (1858).

Posteriormente, trabaja las ligaduras, primero realizando ejercicios con cuerdas al aire. Recomienda que cuando se pasa de una cuerda a la otra se debe conseguir la simultaneidad del sonido de ambas (ver figura 110).

When several notes are slurred in one bow, the fingers alone indicate the progression of the notes, and must therefore be employed with great mechanical precision. The fourth finger, in particular, requires close attention; for, if it is not raised perpendicularly from the string, a disagreeable, drawing sound will invariably ensue.

3.

4.

Figura 110: Ejercicios para trabajar las ligaduras en cuerdas diferentes.

Fuente: De Beriot (1858).

Cuando se tocan varias notas en un mismo arco se procurará una gran precisión y mecánica de los dedos (especialmente el cuarto dedo).

Después continúa con la segunda posición con ejercicios y diferentes ritmos (ver figura 111).

1.

2.

In the following scale, the two quarter-notes are to be played with the same stroke of the bow, a pause separating the two, as indicated in the first measure.

Figura 111: Ejercicios en segunda posición

Fuente: De Beriot (1858).

A continuación presenta melodías en segunda posición (ver figura 112).

First Melody.

Moderato cantabile. M.M. $\frac{104}{144}$.



p dolce

Figura 112: Primera melodía en segunda posición.

Fuente: De Beriot (1858).

Y seguidamente, una serie de melodías en tercera posición (ver figura 113).

Exercises in the 3rd Position.

Moderato.




Figura 113: Ejercicios en tercera posición

Fuente: De Beriot (1858).

Beriot sigue el método con ejercicios similares en cuarta posición y otros combinando la primera y segunda posición con diferentes ritmos.

De nuevo realiza ejercicios en quinta posición pero esta vez con escalas con notas en *legato* (ver figura 114).

Scales in the 5th Position.

The image shows two musical exercises, numbered 1 and 2, for scales in the 5th position. Exercise 1 is in C major and consists of two lines of music. The first line starts with a quarter rest followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, with fingerings 1, 1, 1, 1. The second line continues with quarter notes D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, with fingerings 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1. Exercise 2 is in D major and also consists of two lines. The first line starts with a quarter rest followed by quarter notes D4, E4, F#4, G4, with fingerings 1, 1, 1, 1. The second line continues with quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, with fingerings 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1. Slurs are used to indicate legato phrasing across the notes.

Figura 114: Escalas en quinta posición.

Fuente: De Beriot (1858).

Después, presenta un estudio aplicando diferentes golpes y articulaciones de arco (ver figura 115).

Study
for the
Application of the Various Kinds of Bowing.

M. M. ♩ = 126

The image shows a musical study titled 'Study for the Application of the Various Kinds of Bowing' by M.M. ♩ = 126. It is written in treble clef, 2/4 time, and D major. The study consists of three lines of music. The first line features eighth-note patterns with various bowing techniques indicated by slurs and accents. The second line continues with similar patterns, including some sixteenth-note runs. The third line concludes the study with a final flourish. The score is annotated with various bowing techniques such as slurs, accents, and specific articulation marks.

Figura 115: Ejercicio para trabajar la articulación rítmica en el arco

Fuente: De Beriot (1858).

Realiza ejercicios preparatorios del trino (ver figura 116).

Preparatory Exercises.
The Trill.

The value of the notes must be strictly maintained. | the string firmly and with great precision.
Let the finger fall from a sufficient height to strike

Figura 116: Ejercicios preparatorios de trino.

Fuente: De Beriot (1858).

Y a continuación, realiza un estudio donde se aplican los principios del trino trabajados con anterioridad. Beriot presenta ejercicios preparatorios de dobles cuerdas: primeramente, utiliza las dobles cuerdas al aire. El autor realiza una breve aclaración acerca de que, antes de practicar ejercicios de dobles cuerdas, se debe realizar utilizando las cuerdas al aire para ayudar al alumno también a afinar gradualmente su violín. Para esta tarea se requiere tener no solo un buen oído sino que además el clavijero tiene que estar en condiciones para poder emplearse para afinar el violín adecuadamente. Después, realiza como ejercicio final una pieza titulada *Aire* con variaciones, donde el autor expone un resumen de todos los problemas planteados a lo largo del método.

Aportación a la enseñanza del violín en su fase inicial

Es sorprendente la buena estructura y orden del método, no dejando ningún objetivo técnico planteado, sin ser trabajado y desarrollado mediante estudios y melodías. Los contenidos son secuenciados y progresivos, considerándolo como una excelente obra didáctica para comenzar a aprender a tocar el violín de manera correcta.

Su aportación básicamente se basa en desarrollar los siguientes contenidos:

- La afinación.
- Las cinco primeras posiciones.

- Los golpes de arco básicos: arco abajo/arriba y *detaché*.
- La buena conducción del arco y su conexión con las otras cuerdas.

El estudio de las escalas está planteado de una manera bastante motivadora para el alumno gracias a su colocación en forma de melodías con el acompañamiento de su maestro.

El estudio de las ligaduras sirve de gran ayuda para su interiorización, puesto que realiza los movimientos previamente en cuerdas al aire.

La preparación de la mano para el trino, con sus respectivos ejercicios, es de gran ayuda.

El autor selecciona aquellos aspectos de la técnica fundamentales para comenzar a tener una serie de nociones con respecto al instrumento. No es un método que describa ampliamente cómo se debe sujetar el instrumento o el arco, dejando libertad al profesor y solo haciendo una breve reseña con una serie de gráficos al principio.

Los aspectos que consideramos más relevantes de este método y que podrían ser aplicables en la enseñanza del violín actual están basados en la forma que tiene de exponer las escalas, a través de pequeñas melodías. Este aspecto es un elemento fundamental para llevar al alumno a una conciencia absoluta de las diferentes escalas, y podría ser empleado en la actualidad por los profesores para hacer mucho más ameno el estudio de las escalas y llevar así al alumno a una conciencia de la entonación mucho más correcta.

Como curiosidad cabe decir que no propone trabajar los intervalos de segunda y recomienda emplear jabón para hacer que las clavijas no estén tan duras o por el contrario emplear tiza para evitar que estén sueltas.

1859, Charles Dancla (1817-1907), *Ecole du mécanisme*, op. 74, Leipzig: Peters

**ECOLE DU MÉCANISME.
50 EXERCICES JOURNALIERS.**

Ch. Dancla, Op. 74.

Figura 117: Portada.

Fuente: Dancla (1859).

RESEÑA BIOGRÁFICA DEL AUTOR

C. Dancla fue violinista, compositor y profesor de violín. Rode le dio la recomendación para estudiar con Baillot, Cherubini y Kreutzer. Estudió en el Conservatorio de París entre 1828-1840, con Baillot, Gounod y Franck, entre otros, ganando un primer Premio en 1833. Tocó en orquestas de teatro de París, siendo solista de la Société Habeneck des Concerts du Conservatoire entre 1841 y 1863. En 1855 consiguió un puesto relevante como profesor de violín en el Conservatorio. Sobreviven sus obras pedagógicas como último exponente de la escuela clásica francesa del violín (Bachmann, 1966).

DESCRIPCIÓN DEL MÉTODO

Se trata de un método que se puede emplear como complemento de otro tipo de metodologías o tratados, ya que está basado, como su propio autor indica, en 50 ejercicios diarios. Es un buen método para desarrollar los diferentes mecanismos y articulaciones de los dedos de la mano izquierda.

Todos los ejercicios están basados en el mismo esquema rítmico de 16 semicorcheas, distribuidas en grupos de cuatro en cuatro, en *legato* o ligadas, es decir, que se deberán de realizar en una misma arcada (ver figura 118).

ECOLE DU MÉCANISME.

50 EXERCICES JOURNALIERS.

Ch. Dancla, Op. 74.

Ces Exercices ont été composés expressément pour le travail de la main gauche et pour donner aux doigts de l'indépendance, de l'égalité et de l'agilité.

Moderato.

Faites tomber les doigts de haut avec force, souplesse et égalité.

The image displays four numbered exercises (1, 2, 3, and 4) for the left hand, each consisting of two staves of music. The exercises are written in treble clef with a common time signature (C). Each exercise begins with a dynamic marking of *f* (forte). The exercises consist of eighth-note patterns, often grouped with slurs and accented. Exercise 1 shows a descending eighth-note scale with slurs. Exercise 2 features a more complex eighth-note pattern with slurs. Exercise 3 continues with eighth-note patterns and slurs. Exercise 4 shows a similar eighth-note pattern with slurs. The exercises are designed to improve finger independence, equality, and agility.

Figura 118: Ejercicios para el *legato* y la articulación de los dedos

Fuente: Dancla (1859).

También emplea los cambios de posición siendo la más alta la quinta posición (ver figura 119).

The image displays three sets of musical exercises for violin, each consisting of two staves. Exercise 43 is labeled '3^e Position...' and shows a sequence of notes with fingerings 1 and 2. Exercise 44 is labeled '4^e Position...' and shows a sequence of notes with fingerings 1, 2, 3, and 4. Exercise 45 is labeled '5^e Position...' and shows a sequence of notes with fingerings 1, 2, 3, and 4. Each exercise is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The exercises are designed to develop technical skills and position changes in the violin.

Figura 119: Ejercicios de cambios de posición

Fuente: Dancla (1859).

Aportación a la enseñanza del violín en su fase inicial.

Se trata de un buen método para desarrollar la velocidad y la destreza de la mano izquierda. Sería sólo un método complementario puesto que únicamente desarrolla una destreza técnica. Los ejercicios del 1 al 12 son bastante adaptables, aunque deberían practicarse cuando el alumno ya tenga cierta base técnica con el instrumento.

1863, Ferdinand David (1810-1873), *Violin school*, Nueva York: Oliver Ditson Company

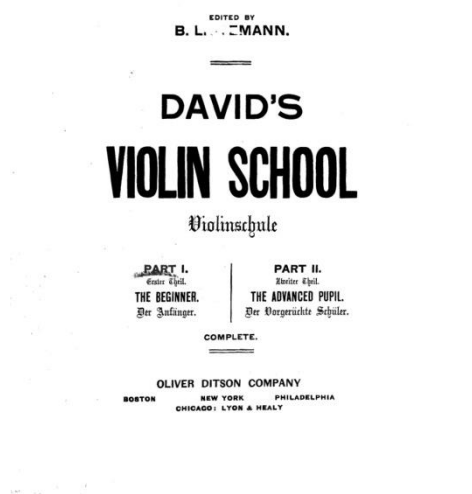


Figura 120: Portada del libro.

Fuente: David (1863).

RESEÑA BIOGRÁFICA DEL AUTOR

Violinista alemán, compositor y profesor de violín. Se presentó como solista de la Gewalhaus en 1825, y más tarde pasó a ser su concertino hasta su muerte. Hizo numerosas giras por toda Europa y fue discípulo de Louis Spohr. Además se convirtió en profesor de violín en el Conservatorio de Leipzig, siendo amigo íntimo de Félix Mendelssohn. Fue su amistad con el compositor el motivo por el que David se encargó de revisar sus conciertos y de realizar diversos cambios para que se ajustaran más adecuadamente a la técnica del violín (Bachmann, 1966).

DESCRIPCIÓN DEL MÉTODO

La primera parte es la que hemos seleccionado para su análisis, ya que sus contenidos se adecuan bastante a la enseñanza del violín en la fase inicial. El propio autor además argumenta que esta primera parte está destinada exclusivamente a principiantes.

Comienza con un prefacio donde justifica que su método no pretende ser una enciclopedia del violín. Añade que para alcanzar un conocimiento bastante amplio de la técnica del violín, se requiere, no solo conocer los mecanismos técnicos, sino además entender los elementos de la interpretación y de los estilos musicales. Con este método

pretende, en palabras del autor, "amueblar la técnica del violín" aportando un complemento a lo que le falta al profesor.

PRIMERA PARTE

Comienza explicando las partes del violín y del arco. Para ello utiliza unos dibujos a modo de ejemplo (ver figura 121).

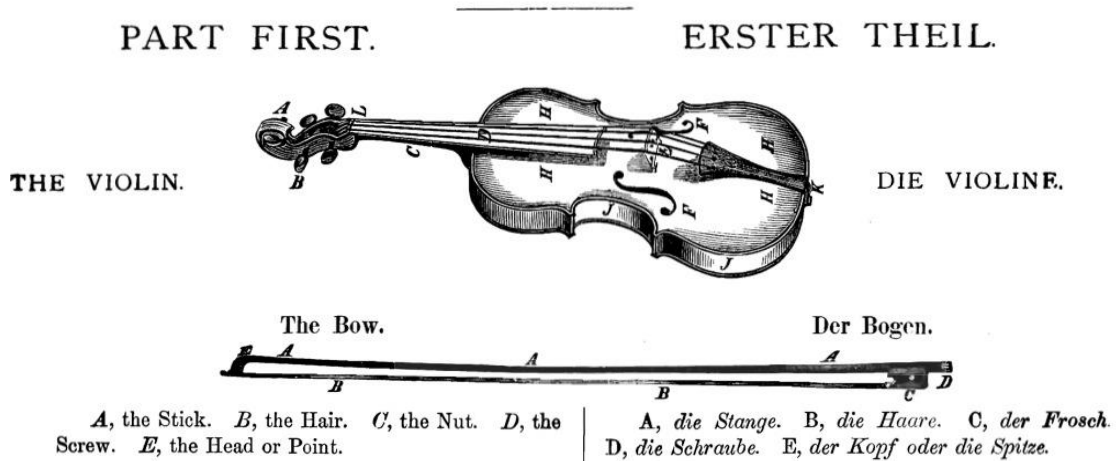


Figura 121: Las partes del violín y del arco

Fuente: David (1863).

Después muestra la postura del alumno en la acción de tocar el violín, donde el cuerpo deberá de estar recto y el pie ligeramente adelantado o anticipado (ver figura 121).



Figura 122: Colocación de los pies

Fuente: David (1863).

Colocación del violín

Plantea apoyar el violín sobre la clavícula izquierda, y situar el mástil entre la primera falange del dedo pulgar y la última del dedo índice de la mano izquierda. Para ayudar ligeramente a sujetar entre la barbilla y la mano. El codo se sitúa en el centro del violín y la barbilla se coloca en la barbada para tener mayor libertad con la mano izquierda en los cambios de posición y dejar lo más libre el hombro.

Colocación de la mano izquierda.

Utiliza las mismas premisas que el tratado de Geminiani (ver apartado 4.1 de esta tesis, y figura 123).

Manner of Holding the Left Hand.





Place the first finger on <i>f</i> on the E string,	
the second finger on <i>c</i> on the A string.	
the third finger on <i>g</i> on the D string.	
the fourth finger on <i>d</i> on the G string	

Figura 123: Colocación de la mano izquierda

Fuente: David (1863).

La muñeca debe estar ligeramente flexionada hacia dentro, y no hacia afuera, de tal manera que quede alineada con el codo y con los dedos. Los dedos presionan las cuerdas pero se colocan bastante cerca de éstas para evitar levantarlos en exceso.

Conducción del arco

Plantea comenzar desde la nuez y trazar una línea hasta el final del arco o la punta. Recomienda que la muñeca esté flexionada en una posición natural, para evitar que se levante innecesariamente, sobre todo cuando se toca en la nuez o extremo inferior.

Comienza con las primeras lecciones en cuerdas al aire para ayudar a trabajar adecuadamente la conducción del arco. Utiliza un acompañamiento del profesor o de un segundo violín para que este trabajo sea un poco más ameno.

The image displays several musical exercises for violin. At the top, it shows two staves for identifying lines and spaces: 'Notes, Clef and Lines' with lines labeled 1st, 2d, 3d, 4th, 5th and 'Notes, Schlüssel und Notlinien' with spaces labeled 1st, 2d, 3d, 4th. Below these are three staves: 'Notes on Lines' (mi sol si re fa), 'on Spaces' (fa la do mi), and 'on Lines and Spaces' (mi fa sol la si do re mi fa). At the bottom, there are three staves: 'Beneath the Lines' (re do b a g), 'Above the Lines' (g a b c do), and 'Scales' (g a b c do re mi fa sol la si do re mi fa sol la si do).

Figura 124: Nociones básicas sobre el lenguaje musical

Fuente: David (1863).

Luego va añadiendo progresivamente los dedos comenzando con ejercicios para el primer dedo, después para el segundo y así sucesivamente. Utiliza como escala de partida la de Sol Mayor y, al igual que otros métodos, presenta un esquema sobre la duración de las notas (ver figuras 125 y 126).

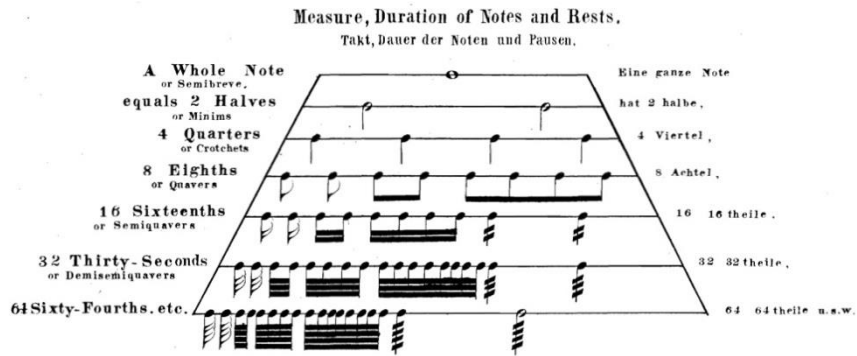


Figura 125: esquema sobre las figuras musicales

Fuente: David (1863).

También muestra los ejemplos de tresillos y ritmos irregulares y su realización (ver figura 126).

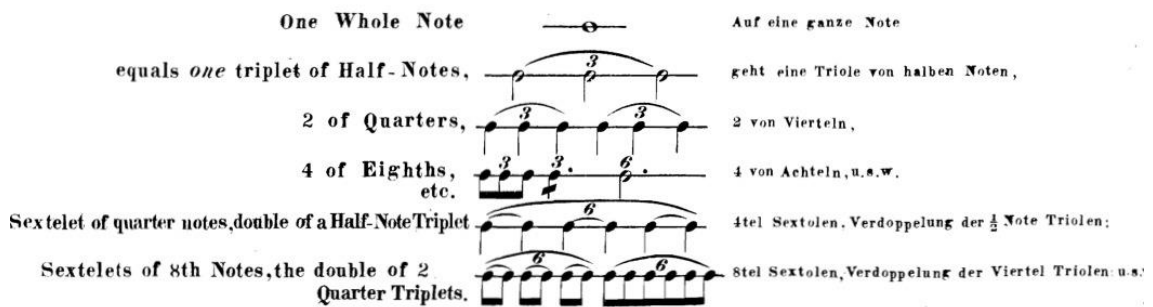


Figura 126: Esquema de esquemas rítmicos irregulares

Fuente: David (1863).

Propone ejercicios para trabajar los intervalos con acompañamientos de un segundo violín (ver figura 127).

14 Exercises in Intervals, with various kinds of Measures.

Zur Übung im Treffen der Intervalle bis zur Octave in verschiedenen Taktarten.

*), signifies that the quarter note must be "detached" from the half., although played in the same stroke.
bedeutet hier, dass die Viertelnote in demselben Strich wieder angesetzt werden soll.

No 27. Seconds, succeeding Quarter with the remaining on e third, — both in one stroke.
Secunden. Man zähle sechs Viertel und theile den Bogen so ein, dass auf die halbe Note zwei Drittheile, auf die Viertelnote ein Drittheil desselben kommt.

Allegro moderato.

Figura 127: Ejercicio con acompañamiento de un segundo violín

Fuente: David (1863).

Para la práctica del *legato* y la distribución del arco, propone ejercicios específicos (ver figura 128).

No 37. — Play legato or connected. Firm, sharp staccato stroke. — liegender Strich. fester scharfabgestossener Strich.

Figura 128: Ejercicio para trabajar las notas ligadas

Fuente: David (1863).

Ferdinand realiza otros ejercicios para la articulación de los dedos, aconsejando articularlos rápidamente y muy firmemente sobre las cuerdas. A partir del estudio 44, éstos adquieren mayor independencia considerándose piezas musicales en sí mismas (ver figura 129).

(G Major.)
Nº 44. (G. dur.)
M. H.B.^u

Un poco allegro.

W.B. H.B.^u W.B. H.B.^u W.B. H.B.^u

W.B. H.B.^u W.B.

Figura 129: Ejercicio núm 44

Fuente: David (1863).

En los estudios utiliza diferentes movimientos de danza, como por ejemplo la “giga”, para trabajar el ritmo diferenciado de cada danza (ver figura 130).

28

GIGUE,
(An old Dance.)
(Bin alter Tanz.)

Nº 50.

Presto,
Quick.

M.

W.B. H.B.^u W.B. H.B.^u W.B. H.B.^u W.B. H.B.^u

Figura 130: Ejercicio con el ritmo a modo de giga

Fuente: David (1863).

A continuación añade unos gráficos sobre las tonalidades, comenzando por la tonalidad cromática (ver figura 131).

Sharped notes are named: —
Die durch Kreuz erhöhten Noten heissen:

C Sharp D sharp E sharp F sharp G sharp A sharp B sharp
eis dis eis fis eis his

Flatted notes are:
Die durch 7 erniedrigten:

C flat D flat E flat F flat G flat A flat B flat
ces des es fes ges as b

Double-sharped notes are:
durch Doppelkreuz erhöhte: etc. u.s.w.

C double sharp D double sharp E double sharp
cisis oder disis eisis
doppelsis, (doppeldis,) (doppelsis,)

Double-flatted notes are:
durch Doppel-7 erniedrigte: etc. u.s.w.

C double flat D double flat E double flat
ceses oder deses eses
doppelles, (doppeldes,) (doppelles,)

Notes made natural.
Auflösung nach X und 77.

C d.sh. C# C# C# C d.fl. Cb C#
cisis cis c ceses ces c

Signatures, Keys.
Vorzeichnung, verschiedene Tonarten.

<p>C major C dur</p> <p>No signature Ohne Vorzeichnung</p> <p>A minor A moll</p>	<p>G major G dur</p> <p>One # on f. Ein # vor f.</p> <p>E minor E moll.</p>	<p>D major D dur</p> <p>2 #s on f & c. 2 # vor f und c.</p> <p>B minor H moll.</p>	<p>A major A dur</p> <p>3 #s on f, c, g. 3 # vor f, c, g.</p> <p>F# minor Fis moll.</p>
--	---	--	---

Figura 131: Esquema de las tonalidades

Fuente: David (1863).

Después pasa por los intervallos: unísono, segunda, tercera, cuarta y quinta (ver figura 132).

Intervals.
Die Intervalle.

Prime or Unison. (Primen oder Einklang.)
Perfect, superfluous, small, great, superfluous, small, great.
Reine, übermässige, kleine, grosse, übermässige, kleine, grosse.

Seconds. (Secunden.)
Perfect, superfluous, small, great, superfluous, small, great.
Reine, übermässige, kleine, grosse, übermässige, kleine, grosse.

Thirds. (Terzen.)
Perfect, superfluous, diminished, perfect, superfluous.
Reine, übermässige, verminderte, reine, übermässige.

Fourths. (Quarten.)
Perfect, superfluous, diminished, perfect, superfluous.
Reine, übermässige, verminderte, reine, übermässige.

Fifths. (Quinten.)
Perfect, superfluous, diminished, perfect, superfluous.
Reine, übermässige, verminderte, reine, übermässige.

Sixths. (Sexten.)
small, great, small, diminished, great.
kleine, grosse, kleine, verminderte, grosse.

Sevenths. (Septimen.)
perfect, superfluous, small, great, superfluous, small, great.
reine, übermässige, kleine, grosse, übermässige, kleine, grosse.

Octaves. (Octaven.)
perfect, superfluous, small, great, superfluous, small, great.
reine, übermässige, kleine, grosse, übermässige, kleine, grosse.

Ninths. (Nonen.)
perfect, superfluous, small, great, superfluous, small, great.
reine, übermässige, kleine, grosse, übermässige, kleine, grosse.

Tenths. (Decimen.)
perfect, superfluous, small, great, superfluous, small, great.
reine, übermässige, kleine, grosse, übermässige, kleine, grosse.

* Some persons prefer the term "minor" to "small" "major" to "great"; and "augmented" to "superfluous";

28 661

Figura 132: Esquema de los intervallos

Fuente: David (1863).

Los estudios progresivos de escalas se presentan en ritmos de corcheas (ver figura 133).

Nº 51.

C major.
C dur.

G major.
G dur.

D major.
D dur.

A major.
A dur.

Figura 133: Escalas presentadas en ritmo de corcheas

Fuente: David (1863).

A partir del ejercicio 54, se presentan diferentes combinaciones de escalas con un acompañamiento de un segundo violín o del profesor (ver figura XX).

34

Scale Exercises in various keys.
Tonleiter-Uebung zur Befestigung in den verschiedenen Tonarten.

Nº 54.

C major.
C dur.

A minor.
A moll.

Moderato.

F major.
F dur.

D minor.
D moll.

Bb major.
B dur.

G minor.
G moll.

Figura 134: Ejercicios de escalas en semicorcheas y un acompañamiento de segundo violín

Fuente: David (1863).

Aportación a la enseñanza del violín en su fase inicial

Se trata de un método válido para poder incluirse en los planes de estudio de las enseñanzas iniciales. Su progresividad es lógica. No es un libro muy teórico aunque su primera parte es bastante explicativa, notándose la experiencia del autor en el campo de la enseñanza del violín a principiantes.

Los ejercicios están muy bien seleccionados, sobre todo en la parte dedicada al estudio de las escalas. Se nota que el autor ponía especial énfasis e importancia en su estudio. Sin embargo, algunos de los aspectos importantes de la técnica del violín los trabaja un poco por encima y sin profundizar, como por ejemplo el trabajo de las extensiones, la apertura de mano o el estudio de los ornamentos.

En cuanto a la estructura del método se podría esquematizar de la siguiente manera:

1. Colocación del violín.
2. Colocación del arco.
3. Ejercicios muy progresivos para el trabajo de los dedos de la mano izquierda.
4. Ejercicios para la distribución del arco.
5. Ejercicios para el trabajo de las escalas.

1874, Franz Wohlfart (1833-1884), *Sixty Studies for the violin, op. 45, Book I*, Nueva York: Schirmer.

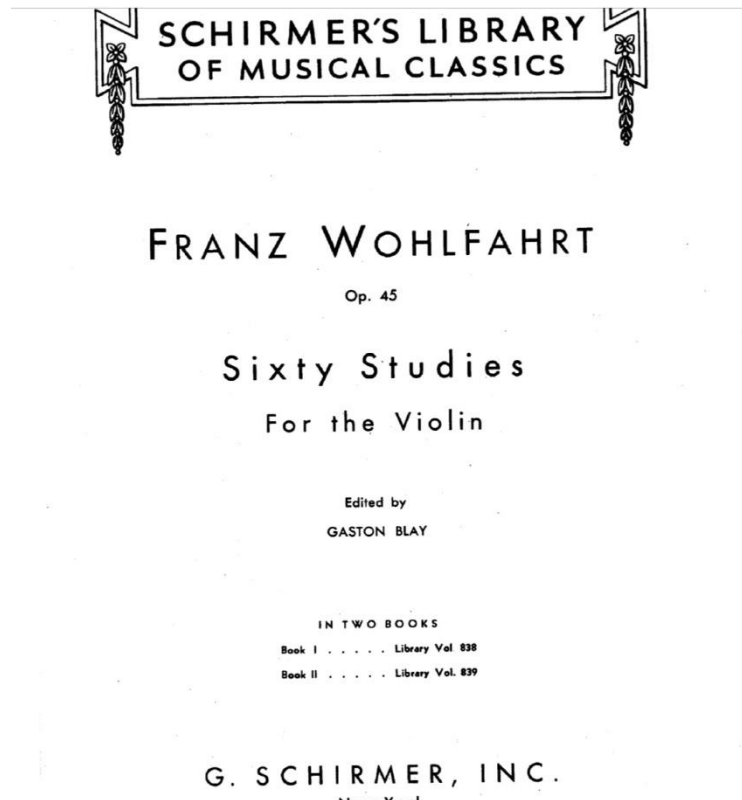


Figura 134: Portada del libro.

Fuente: Wohlfart (1874).

RESEÑA BIOGRÁFICA DEL AUTOR

Wohlfart fue un reconocido violinista, alumno de Ferdinand David y profesor de violín en Leipzig (Alemania). Se trata de uno de los primeros autores en escribir un método destinado plenamente a los principiantes que se inician en el aprendizaje del violín. Además realizó una versión para viola (Sadie, 1980).

DESCRIPCIÓN DEL MÉTODO

Como su propio nombre indica, se trata de una selección de 60 estudios. Hemos seleccionado el vol. I para su análisis, puesto que es el que hace referencia a nuestra investigación. No se trata de un método descriptivo, el autor no explica cada estudio, lo único que hace es dar una breve referencia al principio del estudio núm. 1, del objetivo principal que se pretende conseguir con estos estudios.

Comienza la serie de estudios por la tonalidad de Do Mayor. Los ejercicios están escritos en ritmos de corcheas y semicorcheas, indistintamente, siendo pocos los estudios con ritmos más largos de blancas o de negras.

En el prefacio del método aconseja a los profesores realizar de manera muy motivadora el estudio del violín, para el aprendizaje sea lo más divertido que se pueda e intentando que no se pierda el interés por el instrumento. El autor, argumenta que este fue el principal objetivo que le llevó escribir su método. Añade además que si se practica el método de una forma cuidadosa y precisa, se podrá conseguir una sólida base técnica con respecto al instrumento.

A continuación mostramos un esquema con las tonalidades y los estudios realizados con cada una de las expuestas:

Do Mayor: 1, 2, 3 y 15

Sol Mayor: 4, 13, 18, 21, 26, 27 y 30

Fa Mayor: 5, 6 y 23

Si bemol Mayor: 7

La menor: 8

Re Mayor: 9, 14, 17 y 25

La Mayor: 10 y 29

Mi bemol Mayor: 11 y 12

Do menor: 19

Sol menor: 20

Los estudios son muy progresivos, sin aumentar mucho la dificultad de unos a otros y empleando las tonalidades más utilizadas en el ámbito violinístico (ver figura 135).

A partir del ejercicio núm. 28 se aplica la técnica de las dobles cuerdas de una manera muy sencilla.

El último ejercicio (el núm. 30) utiliza la técnica de las extensiones que consiste en dar amplitud y apertura a la mano, abarcando la posición siguiente a través del cuarto dedo.

⁴
Auch bei der zweiten, dritten und siebenten Etude benutze man die vor Etude I stehenden Stricharten. In the second, third and seventh Études the same bowings that were given for the first Étude are to be used.

Nº 2. Allegro moderato.

Nº 3. Moderato.

17549

Figura 135: Ejercicios núm. 2 y 3

Fuente: Wohlfart (1874).

Aportación a la enseñanza del violín en su fase inicial

Se trata de un método eficaz y aplicable a la fase inicial con el violín. Gracias a estos breves ejercicios se ayuda al alumno a desarrollar una conciencia e importancia de aspectos técnicos como:

- La articulación.
- El *legato*.
- Los cambios de cuerda.
- Las dobles cuerdas.
- Las extensiones, etc.

Todos los estudios podrían ser aplicables a la fase inicial del aprendizaje con el instrumento, siempre y cuando el alumno conozca y sepa leer las notas en del pentagrama con cierta fluidez. Por tanto, el lenguaje musical debería de estar reforzado anteriormente para poder trabajar el instrumento con este método.

Este método podría utilizarse como referente en el desarrollo de la técnica pudiéndose combinar con otras piezas o estudios de otros autores.

Sorprende la falta de descripciones detalladas al alumno. Esto no permite al estudiante entender las dificultades que debe superar con cada estudio, necesitando la ayuda de su profesor para que le explique los objetivos a conseguir.

Como curiosidad, podríamos señalar que el estudio núm. 28, destinado a las dobles cuerdas, se plantea sobre una nota en *tenuto* o sostenida, realizada con la cuerda al aire sobre la que se realiza una melodía bastante musical. Se trata de una forma bastante original de comenzar el estudio de las dobles cuerdas.

1875, Henry Schradieck (1846-1918), *The school of violin-technics, Book I*, Milwaukee: Schirmer's library of musical classics, 1900 (del original *Die schule der violintechnik*, Craz, Hamburgo)



Figura 136. Portada del libro.

Fuente: Schradieck (1900).

RESEÑA BIOGRÁFICA DEL AUTOR

Fue un violinista alemán y un gran profesor de violín. Se convirtió en concertino en los conciertos privados en Bremen y fue profesor de violín en el Conservatorio de Moscú. También fue concertino de la Filarmónica de Hamburgo y de la Orquesta de Leipzig. Sucedió además a David, su profesor, en el Conservatorio de Leipzig. En 1883 se trasladó a Estados Unidos como profesor de violín en la Escuela Superior de Cincinatti; más tarde fue profesor en el Conservatorio de San Amplio, en el de Filadelfia y en el Instituto de Aplicaciones Musicales en Nueva York, gozando de gran fama como excelente profesor. Su obra didáctica que más repercusión ha tenido y sigue teniendo en la actualidad es el método que a continuación exponemos (Sadie, 1980).

DESCRIPCIÓN DEL MÉTODO

Es un método bastante técnico, sus ejercicios están destinados exclusivamente para trabajar la mano izquierda y su articulación. Además, realiza secuencias de compases con repeticiones para todavía enfatizar más el trabajo, tal y como los presenta en su método como *“Ejercicios para adelantar la destreza en las diversas posiciones”*.

Recomienda practicar los ejercicios con la mano en una posición relajada para conseguir una adecuada articulación apoyando los dedos con vigor y levantándolos con elasticidad, empezando lentamente para, posteriormente ir aumentando la velocidad de los mismos. A partir del ejercicio núm. 9, se centra en la primera posición con ejercicios o secuencias rítmicas en semicorcheas, salvo en el núm. 7, donde utiliza tresillos de corchea para los dos primeros pentagramas. Después continúa con su secuencia de semicorcheas.

Las posiciones empleadas en los diferentes ejercicios serán las siguientes:

Ejercicios I-VII. Primera posición.

Ejercicio VIII. Segunda Posición.

Ejercicio IX. Primera y Segunda posiciones.

Ejercicio X, Tercera posición.

Ejercicio XI, Primera, Segunda y Tercera posiciones.

Ejercicio XII, Cuarta posición.

Ejercicio XIII, Primera, Segunda, Tercera y Cuarta, etc.

Y así sucesivamente hasta la séptima posición. El último ejercicio introduce trinos.

Este no es un método descriptivo, los objetivos que pretende conseguir los plantea sólo al principio del tratado.

Aportación a la enseñanza del violín en su fase inicial.

El método es bastante bueno para desarrollar una buena articulación de la mano izquierda. Se podría utilizar con los alumnos que comienzan a tocar, aunque de forma muy progresiva tratando de realizar los ejercicios muy lentamente. Es un método complementario y de trabajo diario.

La técnica que desarrolla está basada en:

- La evolución de la articulación y el sentido de la igualdad rítmica en la mano izquierda (ver figura 137).
- La igualdad de la presión de los dedos sobre las cuerdas.
- El desarrollo equitativo y equilibrado de la fuerza de cada dedo sobre las cuerdas.
- El trabajo del *legato* con el arco y de la buena distribución del arco.
- La anticipación de los dedos en los cambios de cuerda.
- Los cambios de posición.
- El conocimiento del alumno del control del mapa del violín, es decir, controlar que posición se está tocando en cada momento.

III. 5
Exercises on Two Strings.

The image shows a page of musical exercises for violin, titled 'III. Exercises on Two Strings.' The page number '5' is in the top right corner. The exercises are numbered 1 through 16 and are written on a single treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). Each exercise is a short melodic phrase, typically 4 or 8 measures long, consisting of eighth notes. Exercises 1-6 are in a major mode, while exercises 7-16 involve chromatic or modal shifts. Some exercises include fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4) and accents. The exercises are designed to develop technical skills such as articulation, pressure control, and finger strength on two strings.

Figura 137: Ejercicio núm. 3 para el desarrollo de una correcta articulación de los dedos de la mano izquierda

Fuente: Schradieck (1900).

1881, Ottokar Sevcik (1852-1934), *School of violin technique, Op. 6, Part 1*, Londres: Bosworrth, 1901.



Figura 138: Portada del libro.

Fuente: Sevcik (1901).

RESEÑA BIOGRÁFICA DEL AUTOR

Violinista checo de Bohemia, maestro de aclamada fama mundial. Estudió violín en el Conservatorio de Praga. Apareció como concertino de la Mozarteum de Salzburgo y de la Ópera Cómica en Viena. Trabajó como profesor de violín en el Conservatorio de Praga en 1892 y fue director del departamento de violín en 1901. Entre sus alumnos destacan Kubelik, Kogan, Marie Hall, Ondricek o Zimbalist, entre otros. En 1909 se convirtió en maestro de violín de la Academia Real e Imperial de Música de Viena. En 1923 se marchó a Estados Unidos. Entre sus trabajos didácticos destaca sobre todo su amplia y reconocida metodología del violín, entre los que se encuentra como punto de partida el método propuesto para el análisis y que a continuación detallaremos (Bachmann, 1966).

DESCRIPCIÓN DEL MÉTODO

El Opus 6 es el que tiene más relación con nuestra investigación pues está destinado al campo de la enseñanza del violín en fase inicial, un método plenamente escrito y desarrollado para principiantes. Comienza con unas nociones básicas y descriptivas sobre la colocación de la mano izquierda, de los dedos del arco y de la conducción mediante explicaciones y algunos grabados como los que se muestran a continuación (ver figura 138):



Figura 138: Dibujos de la colocación postural

Fuente: Sevcik (1901).

A continuación, comienza con una serie de ejercicios en cuerdas al aire para trabajar las diferentes partes del arco: el centro, el talon y la punta. Después aconseja pasar todo el arco, teniendo el brazo lo más relajado posible, mientras se pasa el arco por las cuerdas.

Sorprende el trabajo de dobles cuerdas al aire, para acostumbrar al alumno de forma temprana a trabajar las dobles cuerdas (ver figura 139).

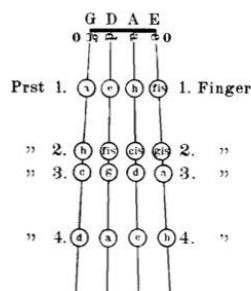
A partir del ejercicio núm. 4, propone melodías con un acompañamiento de un segundo violín. En el ejercicio núm. 13 se trabajan los intervalos de terceras, cuartas, quintas, sextas, séptimas y octavas.



Figura 139: Ejercicios en dobles cuerdas

Fuente: Sevcik (1901).

Utiliza recursos gráficos para explicar las posiciones de los dedos en el violín, dibujando al comienzo de los ejercicios un diapasón y las distintas posiciones de los dedos durante la realización del estudio (ver figura 140).



15.

Figura 140: Ejemplo de ejercicio con el dibujo del diapasón

Fuente: Sevcik (1901).

Aportación a la enseñanza del violín en su fase inicial

Consideramos que es un método bastante valioso y que se puede utilizar en los primeros años de estudio con el violín. Sin embargo, los ejercicios son muy técnicos y esto puede llevar al alumno a cierta desmotivación, ya que no se representan melodías conocidas sino solamente ejercicios. Este motivo aconseja que se deba combinar con otros tratados que incluyan piezas musicales.

Es bastante facilitador el hecho de utilizar un dibujo con la posición de los dedos de la mano izquierda. Puede ser muy práctico para que el alumno entienda cómo colocar los dedos encima del diapasón y la distancia entre ellos.

En cuanto a los principios fundamentales, contamos con:

- El trabajo con cuerdas al aire.
- El trabajo con dobles cuerdas con cuerdas, al aire y más adelante con los dedos.
- La adecuada conducción del arco.
- El *legato*.
- Las ligaduras.
- El desarrollo de los intervalos.

Como curiosidad, cabe destacar el trabajo temprano del desarrollo de las dobles cuerdas a través del uso de cuerdas al aire.

4.2.2. SÍNTESIS DE CONTENIDOS DE LOS MÉTODOS SELECCIONADOS DEL SIGLO XIX RESPECTO A LA PLANTILLA DE ANÁLISIS.

Tras el análisis de los métodos propuestos, hemos podido observar que todos los tratados analizados tienen un problema en común, que radica fundamentalmente en que transmitir de una manera clara y concisa los mecanismos tanto físicos como emocionales dentro del arte de la pedagogía del violín es algo prácticamente imposible y complejo, siendo necesario en gran parte tratar de contar con la ayuda de un buen profesor que guíe, explique y aclare todos los contenidos y los aspectos que nos encontramos en el método.

Durante el siglo XIX el estudio del violín consistía en la imitación directa del profesor, que a su vez transmitía su pedagogía tratando de clarificar al alumno los contenidos de la técnica del violín gracias al uso de un determinado método o de una determinada línea metodológica, que posteriormente se transformaría en un método o tratado que serviría de guía al alumno principiante.

Por tanto, no es de extrañar que métodos como el de Kreutzer o el de Kayser no sean métodos en los que se describan cada uno de los ejercicios propuestos, siendo meramente un compendio de obras compuestas por dichos autores que formarían parte de su programación didáctica, cuyo objetivo era tratar de desarrollar la técnica del violín de una forma completa.

- EJE DIDÁCTICO –METODOLÓGICO

- De lo simple a lo complejo

Tras el análisis de los métodos propuestos, se ha podido observar que la gran mayor parte de los métodos analizados pretenden acceder a sus contenidos a través de una progresión donde impere la pauta "de lo simple a lo complejo". Sin embargo, muchas veces la progresividad realiza un salto importante dejando bastantes lagunas en algunos temas y exponiendo otros de una forma bastante sofisticada y compleja.

Los únicos métodos analizados más versátiles y adecuados para principiantes serían el método de Alard (1846) y el de Beriot (1858). Ambos métodos trazan una línea progresiva, cuyos ejercicios van introduciendo poco a poco las dificultades y no hacen ningún salto en las dificultades en lo que respecta a la técnica del violín. Ambos tratados pueden ser empleados en la actualidad, y sin duda con un gran éxito entre los principiantes y los alumnos de las enseñanzas elementales.

- HABILIDADES Y DESTREZAS MOTRICES

- Relajación y colocación general

La gran mayor parte de los métodos, exceptuando algunos de ellos como los de Kreutzer (1798/1809) y Schradiek (1875), destinan un apartado a explicar algunos aspectos concernientes a conseguir unas determinadas habilidades físicas con respecto al violín.

El método de Baillot (1835) da bastantes pautas acerca de la adecuada relajación del cuerpo a la hora de tocar el violín. Continúa la misma línea que el *Methodes de violon*, escrito por él mismo y por sus compañeros Kreutzer y Rode (1802-3). Sin embargo, es aún más preciso ya que utiliza 7 artículos para describir la manera de sujetar el violín y el arco así como también del estado de equilibrio del cuerpo.

Los tres autores citados (Kreutzer, Rode y Baillot) abogan por el hecho de que una noble y relajada postura favorece el desarrollo de las habilidades motrices, incrementando el encanto de la interpretación y reforzándola para que no suponga un esfuerzo extraordinario la acción de tocar el violín en sí misma.

Además, Baillot (1835) recomienda utilizar un espejo para observar si se está teniendo una adecuada posición, es decir, si el violín está colocado correctamente, si la articulación de los dedos es uniforme, si el arco está teniendo una conducción adecuada, etc.

Alard (1846), por su parte, añade que el cuerpo debe tener aplomo y debe conservar una posición equilibrada.

Por otro lado, Baillot sorprende proponiendo y explicando la manera correcta de tocar sentado:

"El peso del cuerpo se sostendrá sobre la pierna izquierda y los pies deberán de situarse a la misma altura. La flexión de la pierna derecha ligeramente hacia dentro con el fin de evitar el contacto del codo del brazo derecho con la rodilla del mismo lado" (Baillot, 1835).

Baillot aconseja también el uso de un taburete como soporte de la pierna izquierda, de tal manera que el cuerpo se mantenga recto. Este planteamiento es contrario al método de Hohmann (1840), quien plantea que es bastante mejor tocar de pie que sentado.

Otro autor que da importancia al hecho de tocar de pie es Dancla (1855), que además insiste en la actitud del violinista frente al atril, tratando de que la voluta del violín apunte hacia la esquina superior derecha del atril.

- Colocación del violín

Todos los métodos analizados que describen este aspecto, coinciden en que el violín se coloca encima de la clavícula y se sujeta con el mentón o barbilla. Además, la barbilla se apoya en el lado izquierdo del cordal. Sin embargo, a medida que los métodos se acercan hacia finales del siglo XIX buscan que la presión de la barbilla sea más estable y deje mayor libertad a la mano izquierda para poder desarrollar una técnica más refinada y de mayor rapidez, comenzando por Baillot en 1835. Este autor describe de una manera bastante secuenciada cómo se sujeta el violín:

"El violín se debe sujetar sobre la clavícula izquierda, inclinándolo hacia la derecha aproximadamente a 45 grados, sujetado firmemente por la barbilla y lo más cercano al cordal. El mentón se apoya en el violín pero no en el cordal. La barbilla no debe sobresalir y tiene que sujetar el violín sin demasiada presión" (Baillot, 1835).

Alard (1846), por su parte, también aboga por sujetar el violín de esta manera, cuando existe un equilibrio de sujeción entre la mano izquierda y la barbilla.

En el año 1820 se produce una de los hechos que mayor trascendencia han tenido para la acción de sujetar el violín. Este fue la creación de la barbada, pequeña pieza de madera situada a la izquierda del cordal y que sirve de soporte a la barbilla. Esta invención fue creada por Spohr. Originalmente se diseñó para ser colocada sobre el cordal en el centro del violín. Era una guía para colocar la barbilla en su correcta posición, el lado izquierdo. El mismo autor expresa: *"Si el alumno deseara apoyar y descansar su barbilla en la barbada, entonces, podrá ser colocada a la izquierda del cordal"* (Spohr, 1832: 24).

Con la gradual aceptación de la barbada en el lado izquierdo del cordal, la posición del codo y del brazo izquierdo fue necesariamente modificada, requiriendo una posición relajada y alejada del cuerpo para poder mantener el instrumento horizontal. El codo izquierdo se colocaría verticalmente por debajo del violín, justamente coincidiendo con la mitad del mismo. Esta técnica está propuesta por todos los métodos analizados de esta época:

"El codo del brazo izquierdo deberá de ser dibujado hacia el interior hasta que se encuentre con el centro del violín" (Spohr, 1832).

En cuanto a la colocación de los pies, existe también una ligera controversia, ya que autores como Alard (1846), Baillot (1835), David (1863) o Beriot (1858) sitúan el pie derecho ligeramente adelantado al pie izquierdo. Otros como Hohmann (1840) establecen que es mejor adelantar el pie izquierdo de tal manera que éste se mantenga en la misma línea, con el codo izquierdo estando los talones alineados y a una corta distancia.

- Sujeción del arco.

Gracias a la aparición del famoso arco de Tourte, se estandarizó la técnica del arco, sobre todo en cuanto a saber la situación de cada dedo, su lugar y la función que desempeñan.

- Posición de la mano derecha y el rol de los dedos.

Todos los métodos analizados plantean este aspecto y coinciden en sujetar el arco con todos los dedos, que el pulgar esté situado en la nuez y en oposición con el dedo corazón formando el dibujo de un círculo. El índice se recostará encima de la vara a la altura de la segunda falange.

- Conducción del arco.

Todos los métodos analizados que describen este concepto coinciden en que la vara debe estar ligeramente inclinada hacia el diapasón y el arco tiene que pasar paralelo al puente.

- Distribución del arco.

Según Kreutzer, Rode y Baillot (1802-3), el arco se debe conducir de un extremo al otro. Aconsejan que el meñique debe soportar el peso del arco sobre el talón, colocandolo bastante flexionado y sin rigidez. El codo sigue el movimiento de la mano. Baillot (1835) y Alard (1846), además, dividen el arco en tres secciones: talón, centro y punta utilizando el dibujo de un arco y señalando en cada ejercicio la zona donde se debe tocar.

- Cambios de cuerda

La mayor parte de los tratados coinciden en que el paso de una cuerda a otra no debe notarse, tratando que el brazo no haga un movimiento brusco. Para ello plantean la importancia de mantener la muñeca ligeramente flexionada y el codo ligeramente elevado por encima de la muñeca, a excepción del método de Beriot (1858), que plantea que el codo y la muñeca estarán a la misma altura y el hombro deberá estar relajado.

- Colocación de la mano izquierda

Posición de mano natural

Todos los métodos analizados coinciden en apoyar el violín entre la primera falange del pulgar y la tercera del dedo índice, quedando el mango del violín lejos de la parte en donde se unen ambos dedos (pulgar e índice). Hohmann (1840) además añade que la palma de la mano estará alejada del cuerpo del violín, la muñeca curvada hacia el exterior y el codo hacia dentro y debajo del cuerpo del violín. David (1863), por su parte, añade que la muñeca deberá formar una línea con el codo y con los dedos de la mano izquierda.

Todos los métodos plantean continúan con la línea del famoso tratado de Geminiani (1751), que ya planteó una forma estándar de colocación de la mano izquierda y que continúa utilizándose durante todo el siglo XIX. Esta nueva manera fue denominada "el agarre de Geminiani".

Articulación de los dedos

Todos los métodos del s. XIX analizados coinciden en que los dedos deben moverse con flexibilidad y uniformidad, alzándolos suficientemente para que puedan apretar la cuerda con la suficiente presión y fuerza.

Beriot (1858), además, puntualiza que los dedos de la mano izquierda deben estar preparados para apoyarse en cualquier momento sobre las cuerdas, tratando de que no aplasten las cuerdas adyacentes en una posición curvada y lo más verticalmente posible hacia la cuerda.

Hohmann (1840) plantea en su método que los dedos deben apoyarse con la punta de la yema, dando especial importancia al trabajo del cuarto dedo. Además, añade que se tiene que evitar la articulación de los dedos, lo más similar a un pianista. Schradieck (1875) es el autor de un método destinado a trabajar únicamente el concepto de la articulación. En su única pauta descriptiva al comienzo de su método recomienda:

"Trabajar los ejercicios con la mano bastante relajada, los dedos deben ser vigorosos y con elasticidad. Trabajar lentamente para posteriormente ir ampliando la velocidad" (Schradieck, 1875: 1).

Por otro lado, Beriot (1858) y Alard (1846) dan bastante importancia al estudio de las escalas para desarrollar una correcta articulación. Según Beriot, los dedos deben estar preparados para caer en la siguiente cuerda lo más rápido posible y con la mayor anticipación. Los dedos, además, se deben mantener en la misma posición, el mayor tiempo posible, evitando una actividad innecesaria que conlleve pérdidas de energía. Esta técnica se aplica en pasajes que requieren de cierta rapidez de movimientos, evitándose en otros con notas largas, ya que se podría agarrotar la mano. Los dedos se mantienen a distancia de una pulgada aproximadamente de la cuerda.

Cambios de posición

En cuanto a los cambios de posición se recomienda deslizar la mano por el mango del violín. Sin embargo, sorprende bastante la falta de explicaciones acerca de este tema en concreto. Dan importancia al trabajo de este aspecto a través de ejercicios prácticos, pero ninguno de los métodos analizados explica de forma detallada y descriptiva cómo deben realizarse de forma adecuada los cambios de posición.

Extensiones.

El único método analizado que aborda este tema de forma muy descriptiva y correcta es el método de Baillot (1835). Este da la pauta de extender el cuarto dedo, sin necesidad de mover toda la muñeca para llevar a cabo la extensión.

Dobles cuerdas.

El método que traza una línea bastante progresiva y organizada respecto a las dobles cuerdas, es el método de Sevcik (1881), que utiliza las cuerdas al aire para comenzar a trabajarlas y posteriormente va añadiendo cada dedo.

Beriot (1858) también argumenta que para empezar el trabajo del estudio de las dobles cuerdas, se debe comenzar por realizarlas en cuerdas al aire. Baillot (1835), por su parte, da la única e incompleta pauta de colocar el arco cerca del diapasón para realizar dobles cuerdas, y para los acordes, acercar el arco a la tercera cuerda.

Trabajo con el trino.

De todos los métodos analizados, el más exhaustivo en este sentido será el de Kreutzer (1799/1809), sin embargo, sus ejercicios prácticos son demasiado difíciles para empezar a trabajar con principiantes.

Alard (1846), contrario a Kreutzer, da una serie de pautas sobre cómo realizar y trabajar el trino. Para ello recomienda dejar los dedos con extrema flexibilidad y practicar lentamente para conseguir un movimiento lo más igualado posible. Se trata de un método pensado para principiantes.

- DESTREZAS Y HABILIDADES AUDITIVAS
 - Producción de un buen sonido

Baillot (1835) plantea la importancia de dar un buen punto de contacto al arco, de manera que no se ejerza una excesiva presión sobre las cuerdas que haga que el sonido se rompa. Beriot (1840), además, recomienda sostener el sonido al máximo, conectando el arco arriba con el arco abajo y tratando de no dar un impulso innecesario en el cambio de arco.

Hohmann (1840), por su parte, establece que para obtener un buen sonido se debe tener en cuenta la inclinación del arco. Pasar el arco paralelo al puente y que el codo esté a la altura de la muñeca sin subir el hombro, que se debe mantener relajado. Por último, en cuanto a la velocidad del arco, Dancla (1855) da bastante importancia a comparar el sonido de las notas pisadas con los cuatro dedos.

Respecto a la amplificación del sonido, este tema está bastante desarrollado durante todo el siglo XIX, ya que se trata de jugar con la amplitud y disminución del sonido para conseguir diferentes efectos y recursos expresivos de tal manera que si el arco se acerca al puente se obtendrá un sonido más *forte* y si se aleja será más *piano* o suave.

○ Concepto de la afinación

Hohmann (1840) plantea afinar primero la cuerda de LA, y después afinar y comparar el resto de cuerdas. Spohr (1832) propone que el violín del principiante debe estar perfectamente afinado por el profesor para que éste adquiriera la concepción de una buena entonación. Beriot (1858) utiliza el estudio de las dobles cuerdas para poder escuchar de una manera más precisa la afinación por quintas.

● REFUERZO DEL LENGUAJE MUSICAL/ LECTURA Y RITMO

Pocos son los métodos que den unas nociones de estos aspectos durante el siglo XIX; no obstante, algunos métodos como el de Spohr (1832) van a clarificar este tema realizando una introducción a ciertos conceptos básicos del lenguaje musical.

● COGNICIÓN

Alard (1846) es uno de los autores que más importancia dan al hecho de adquirir por parte del estudiante una actitud positiva que facilite el aprendizaje del instrumento. También alienta a los maestros a educar a través de la concienciación de adquirir una técnica correcta, una buena afinación y un buen sonido, todo ello con la finalidad de enriquecer, motivar y facilitar la acción de aprender a tocar el violín.

Wolfhart (1874), siendo un método no descriptivo una de las cuestiones que describe en su prefacio es el hecho de que el profesor debe motivar a los alumnos para que el aprendizaje les resulte atractivo.

- **DESARROLLO EMOCIONAL Y AFECTIVO**

Ninguno de los tratados del siglo XIX propuestos para el análisis desarrolla conceptos como el desarrollo de la memoria musical, la motivación del profesor, la implicación personal o inclusive la implicación familiar, etc. Es decir, probablemente se trataría de aspectos poco relevantes en aquella época, dando más importancia a otros que estaban más en relación con el arte de la interpretación en sí misma. El único que habla directamente de la motivación al alumno, que viene dada por el profesor, es el método de Wolfhart (1874). Este autor plantea la necesidad de motivar a los alumnos a realizar un buen trabajo con el instrumento, aconsejando realizar ejercicios musicales motivadores.

A MODO DE RESUMEN

A la hora del análisis y de seleccionar los métodos del s. XIX que más relevancia han tenido para la historia de la pedagogía del violín en su fase inicial, se han tenido que añadir y analizar métodos que han perdurado hasta nuestra época actual, encontrándonos con diferentes problemas a la hora del análisis, como por ejemplo el hecho de añadir metodologías muy complejas y de un nivel bastante superior y virtuoso aunque de gran valor e importancia para la historia de la pedagogía violín, excepto el método de Rode y el de Mazas (totalmente virtuosísticos y que no siguen la línea de nuestra investigación).

Otro problema al que nos hemos enfrentado con el análisis de estas obras atañe fundamentalmente al hecho de que muchos de estos métodos no tienen descripciones o indicaciones, siendo a menudo una mera selección de ejercicios progresivos donde el autor no expone ningún criterio teórico ni explica, siempre, la intención de cada pieza o estudio mostrado. Este es el caso de metodologías destinadas a principiantes, como el método de Dont (1849), el de Kayser (1848), o el de Wolfhart (1874), aunque la mayoría suelen evitar explicaciones. Sin embargo, sus contenidos prácticos pueden resultar valiosos para el estudio y el análisis de los tratados del siglo XIX, como el caso de Schradieck (1875) y de Sevcik (1881).

El siglo XIX fue una época de clarificación para la técnica del violín, ya que muchos de los aspectos técnicos planteados durante el siglo XVIII fueron resueltos a partir de esta época formando conceptos importantes que perdurarán en nuestra época actual y sentarán las bases de la técnica actual del violín. Esta estandarización técnica, llevó a muchos autores a ser poco teóricos e instructivos en sus metodologías, dando por hecho que el profesor debería conocer y entender los objetivos que cada autor pretendía lograr con un determinado ejercicio, pieza musical o ejemplo práctico.

Es por este motivo, por el que existe una gran diferencia entre los tratadistas y teóricos del siglo XVIII y los autores de los métodos del siglo XIX. Estos últimos eran violinistas, virtuosos y profesores de violín, que pretendían plasmar su forma o manera de enseñar sus conocimientos técnicos y compositivos y sus logros en cuanto a destrezas y mecanismos técnicos.

Tras el análisis de los métodos podemos decir que el siglo XIX marcó una gran era para el desarrollo técnico del violín ya que muchos aspectos que quedaron inconclusos durante el siglo XVIII se desarrollaron y evolucionaron de una manera notable. Además cabe añadir que los autores de estos tratados analizados también fueron distinguidos profesores en conservatorios y centros de prestigio musical, así como grandes violinistas que estuvieron en activo dando conciertos y mostrando sus habilidades en cuanto a sus destrezas técnicas.

En sus métodos muestran de una manera muy exhaustiva aspectos que están relacionados con la colocación del instrumento y del arco. Sin embargo, dejan otros aspectos bastante poco definidos, como es el caso del control corporal. Todos explican que se debe de tener una adecuada actitud a la hora de enfrentarse con el instrumento, sin embargo, ninguno menciona aspectos como la relajación a la hora de tocar el violín.

Otra observación tras el análisis está directamente relacionada con el hecho de que se tratan de manuales puramente técnicos donde lo que se pretende es orientar al alumno a que domine todos los recursos técnicos. Comienzan con una serie de ejercicios básicos, hasta llegar progresivamente a desarrollar todas las posibilidades sonoras del instrumento a través de las piezas y de los ejemplos prácticos que exponen. Por este

motivo muchos de ellos explican algunos contenidos muy por encima y dejando muchas dudas y lagunas al respecto.

Sorprende también el hecho de que muchos de los autores solo exponen sus composiciones virtuosas sin dar ninguna pauta descriptiva al respecto, cuyo único objetivo será la exaltación de la técnica del violín al servicio del virtuosismo.

La técnica del violín durante el siglo XIX.

A finales del siglo XVIII se produjo una estandarización de ciertos elementos básicos a la hora de tocar el violín. Uno de los elementos de mayor controversia fue el modo de sujetar el instrumento. Es en esta época (fines s. XVIII), cuando se muestran dos formas de sujetar el violín: a la manera de Viotti (sujetando con el mentón colocado en el lado izquierdo del cordal), y al modo de Tartini (sujetando el violín con el mentón y a la derecha). Estas dos formas fueron las que posteriormente se popularizarían en todos los violinistas del siglo XIX. Sin embargo, a mediados de este siglo aparece un hecho que cambiará totalmente la manera de sujetar el violín: la invención de una pieza de madera integrada en la caja superior del instrumento, justo a la izquierda del cordal. Esta pequeña pieza inventada por el violinista Louis Spohr, fue llamada “barbada”. Además de ser útil para salvaguardar la tapa superior del violín, la barbada servía para dar mayor sujeción al instrumento, lo que llevaba a un aumento en la seguridad y la firmeza de su sujeción.

Cabe destacar que la técnica siempre ha estado al servicio de la música y supeditada totalmente a ella. Esto fue bastante más notorio en la técnica del siglo XIX debido fundamentalmente al desarrollo del virtuosismo, hito que marcó la historia de la música e hizo que surgieran ciertas formas musicales de extremada dificultad para los violinistas denominadas “caprichos”. Una de las obras de mayor dificultad de toda la historia de la literatura violinística, son sin duda los 24 caprichos de Paganini. Es por este motivo, por el que la técnica se ajustó al servicio de esta nueva manera de tocar con tantas filigranas y pirotecnias interpretativas. Y puede ser uno de los motivos por el que surgieran elementos de apoyo, que favorecieran que el instrumento estuviera más fijo en su sitio, así como una gran libertad en la técnica de la mano izquierda.

La técnica de la mano derecha

Durante el siglo XIX la manera francesa de sujetar el arco del siglo pasado había quedado totalmente obsoleta, dando paso a una manera más evolucionada proveniente de la tradición italiana y proporcionada por el maestro Viotti.

En el siglo XIX la sujeción del arco dependía fundamentalmente de dos factores:

- La posición del pulgar y del resto de los dedos de la mano derecha.
- Y el punto de presión del índice sobre la vara.

En resumen se trata de la conciencia del punto longitudinal de la vara y del punto de contacto o la falange de presión.

También existían dos vertientes o técnicas de la mano derecha, estas estaban basadas en:

- La tradición puramente alemana, marcada por Leopold Mozart, cuya manera o forma de sujetar el arco era muy liviana.
- La tradición franco-belga, cuya técnica está basada en un mayor control del arco, y con una sonoridad más amplia y brillante.

Uno de los maestros que abogó por una manera estándar y generalizada de conducción del arco fue Viotti, el cual promovió el uso del arco continuo, es decir, no parar el arco en cada una de las notas, dando lugar a un movimiento continuo del brazo derecho.

La técnica de la mano izquierda.

Durante esta época se continúa con la tradición de colocar la mano izquierda siguiendo con los preceptos facilitados por Geminiani (1751), en donde cada dedo se coloca en cada una de las cuerdas (el primer dedo, en la primera cuerda, el segundo en la segunda y así sucesivamente). Surge un nuevo concepto con respecto a la afinación de las cuerdas donde se sigue un criterio más estandarizado. El autor y pedagogo que propulsó esta equidad fue Baillot (1835), que estableció dentro del Conservatorio de París la norma de afinar el violín mediante el La 3 (el “la” que se encuentra en el segundo espacio del pentagrama) a 439,55 Hz. Una afinación bastante baja para nuestra era actual que se comienza a afinar a 443.

En el método de Baillot se pone especial dedicación a este apartado, planteando que el violín debe estar lo más ajustado posible durante el estudio, recomendando al alumno principiante que debe dárselo a su profesor para que éste le afine correctamente las

cuerdas. Añade además que un exceso de presión y de peso sobre las cuerdas hace que la afinación también se desvirtue.

4.3. Análisis de las escuelas, tratados y métodos de los siglos XX y XXI

Los criterios para la selección y el análisis de los métodos y libros propuestos están basados en cuatro tipologías que hemos considerado fundamentales para la elección y selección de los mismos:

1. Métodos basados en la concienciación corporal y libre de tensiones.
2. Métodos basados en la educación instrumental desarrollada en edades tempranas.
3. Métodos tradicionales de mayor difusión histórica.
4. Métodos de iniciación al violín de mayor circulación en distintos países.
5. Métodos españoles destinados a la enseñanza del violín en su fase inicial.
6. Libros teóricos sobre la pedagogía del violín y su enseñanza.

A continuación presentamos los métodos y libros analizados y ordenados cronológicamente por el año de su primera publicación.

- 1905, Joseph Joachim (1831-1907) y Andreas Moser, *Violinschule. Vol 2*, Berlín: N. Simrock.
- 1921, Leopold Auer, *Violin Playing as I teach it*, Nueva York: Frederick A. Stokes Company.
- 1923, Mathieu Crickboom (1871-1947), *Método de violín teórico y práctico, Vol. I*, Bruselas: Schott
- 1923, Carl Flesch (1873-1944), *Die Kunts des Violin-Spiels (The art of violin playing, Book 1)*, Traducido y Editado por Eric Rosenblith, Canada: Carl Fisher, 2000.
- 1926, Leopold Auer (1845-1930), *Graded course of violin playing, Book I*, Nueva York: Carl Fischer, Inc.
- 1931, Carl Flesch (1873-1944), *Los problemas del sonido en el violín*, Trad. Maria Novillo y Wladimiro Martín, Madrid: Real Musical, 1995.

- 1932, Erich y Elma Dolflein, *The Doflein Method (Volume I), The beginning*, Londres: Schott.
- 1962, Ivan Galamian, *Principles of Violin Playing and Teaching*, Nueva Jersey: Prentice-Hall, 1985.
- 1968, Kató Havas, *The Twelve Lesson Course In A new Aproach to violin playing*, Londres: Bosworth and Co., Ltd, 1998.
- 1971, Paul Rolland (1911-1978), *Young Strings in Action. Vol.I*, Edición revisada por Sheila Johnson, Farmington, Nueva Jersey: Boosey and Hawkes, 1985.
- 1971, Yehudi Menuhin (1916-1999), *Seis lecciones con Yehudi Menuhin*, Madrid: Real musical, 1987.
- 1976, Egon Sassmannhaus, *Früher Anfang auf der Geige (Band I)*, Kassell, Trad. Ingles: Kurt Sassmanhaus y Melissa Lusk *Sassmannshaus, The Sassmanhaus Tradition, Early Start On The Violin (Volume I)*, Kassell: Barenreiter, 2008.
- 1977, Geza Szilvay, *Violin ABC, Book A*, Helsinki: Fennca Geherman, 2007.
- 1978, Shinichi Suzuki, *Suzuki Violin School (Volume I)*, Miami, Florida: Summy-Birchard Inc, 2007.
- 1981, Dominique Hoppenot, *El violín interior*, Madrid: Real Musical, 1991.
- 1983, Shinichi Suzuki, *Nurtured By Love (A New Approach to Education)*, Trad. Waltraud Suzuki, Miami: Summy-Birchard Inc. (Versión español: *Educados con Amor, el método clásico de la Educación del Talento*, Trad., Lluís Fernández Carbonell y Elena Gil López, 2004.
- 1985, Gerald E. Anderson y Robert S. Frost, *All for Strings*, San Diego: Neil A. Kjos Music Company.
- 1985, Antonio Arias, *Antología de estudios para violín, grado elemental, cuaderno I*, Madrid: Real Musical.
- 1987, Garth Rickard y Heather Cox, *Sing clap and play violin, Book 1*, Oxford: Oxford University Press.
- 1987, Emilio Mateu, *El violín*, Madrid: Real Musical.

- 1994, Bernat Pomar, *EL MEU VIOLÍ I EL MEU ARC*, Palma de Mallorca: Editorial Moll.
- 1995, Pablo Cortés Avilés, *Mètode Nícolo d'iniciació al VIOLÍ*, Barcelona: BOILEAU.
- 1995, Wladimiro Martin, *Conjunto instrumental*, Madrid: Real Musical.
- 2002, José Manuel Villarreal, *Con l' arco*, Barcelona: DINSIC Publicacions Musicals.
- 2003, Javier Claudio, *Álbum para violín preparatorio*, Málaga: Editorial maestro.

4.3.1. Descripción de los contenidos de los métodos seleccionados de los siglos XX y XXI.

Métodos basados en la concienciación corporal y libre de tensiones

1968, Kató Havas, *The Twelve Lesson Course In A new Approach to violin playing*, Londres: Bosworth and Co., Ltd, 1998.

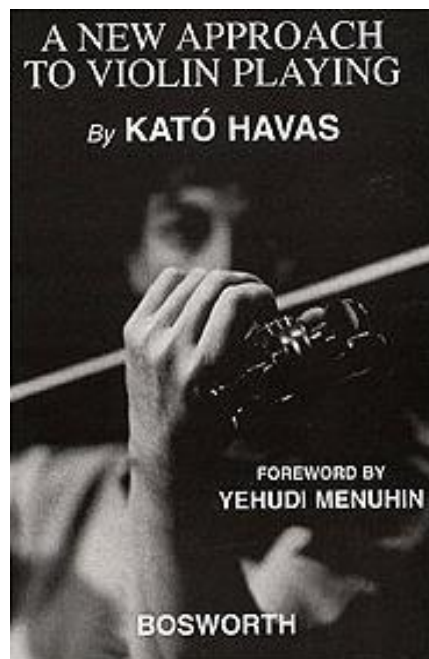


Figura 141: portada.

Fuente: Havas (1998).

RESEÑA BIOGRÁFICA

Kató Havas es una violinista húngara que fue una niña prodigio en el violín. Recibió la formación de grandes virtuosos en la academia de Budapest, dando recitales y conciertos desde la edad de los 7 años. A los 17 hizo su debut en el Carnegie Hall, pero un poco más tarde formó una familia y se retiró del mundo de los conciertos. Sin embargo, encontró un nuevo enfoque en el campo de la pedagogía del violín basado en el desarrollo de una técnica libre de tensiones y que se aleja del miedo escénico (oficial website: Kató Havas: <http://www.katohavas.com/>)

DESCRIPCIÓN DEL MÉTODO

Su metodología está basada en la búsqueda de soluciones para dar respuesta a esta pregunta: ¿Por qué la gran mayoría de los alumnos sufren bastantes impedimentos a la hora de expresar la música a través del violín?

Para dar respuesta a esta cuestión y poder aportar una serie de soluciones observó cómo tocaban los músicos callejeros (especialmente, los gitanos húngaros) que, sin haber recibido educación musical eran capaces de extraer los sonidos más bellos de sus instrumentos. Analizando su propia experiencia con el violín y cómo tocaban estos músicos pudo desentrañar algunos secretos de los que parte su metodología. Además, para fundamentar sus teorías, pidió ayuda a especialistas en el campo de la medicina y de la psicología. De esta forma estableció que el estancamiento en el avance del aprendizaje del violín está producido por una serie de obstrucciones físicas y mentales que se acumulan a medida que el violinista eleva su nivel de dificultad, que impide que se controle y se coordine los movimientos partícipes en la interpretación.

La metodología de Kató Havas se basa en la adquisición de los puntos de equilibrio fundamentales a lo largo de la anatomía corporal y de los puntos de contacto con el instrumento:

- Para la postura corporal propone buscar equilibrios corporales para lograr una postura adecuada. Para crear esa noción sugiere hacerse una imagen mental de sube y baja, intentando que el violín no se sienta como algo pesado y buscando el equilibrio entre el violín y la disposición de éste sobre el hombro izquierdo. La fuerza que contrarreste estará en la espalda del ejecutante. El control sobre la

sensación de peso en la espalda debe igualar el peso del violín sobre el hombro izquierdo hasta lograr el punto de equilibrio.

- Para la colocación del arco es el pulgar el que hace de pivote, mientras que el índice y el meñique de la mano izquierda contrarrestan la fuerza.
- Se inicia al alumno repartiendo el arco en porciones según una determinada figuración: redonda, blanca y negra
- El movimiento de tirar y empujar es enseñado sin arco, para controlar y coordinar el movimiento del brazo derecho.
- Para el cambio de cuerda se detiene el arco (pensar y luego tocar).
- Los golpes de arco, se enseñan por imitación sin muchas explicaciones técnicas.
- Para la postura de la mano izquierda se inicia al alumno sin el arco y en primera posición. El trabajo individual de cada dedo y la posición del pulgar guían la búsqueda del equilibrio fundamental implicado en la digitación.
- La afinación se trabaja cantando y memorizando la canción. Se ejercita la imaginación musical hasta el punto en que el alumno puede cantar lo que lee sin ayuda del instrumento.
- Aborda todos los componentes de la notación escrita. Se identifica el nombre de las notas antes de ejecutar la canción, después el pulso rítmico, el fraseo y las dinámicas.

Se trata de un método explicativo, puesto que la autora emplea el recurso descriptivo para cada ejercicio de esta forma se guía al profesor en la adecuada conducción de los diferentes ejercicios planteados.

Los capítulos que dispone el libro son:

- La búsqueda de la producción del sonido.
- La manera de sujetar el violín:
 - La almohadilla.
 - La colocación del violín.
 - La posición del brazo izquierdo.

- La posición de la mano izquierda.
- La conducción del arco:
 - Colocación del arco.
 - El pulgar.
 - La parte superior del brazo, el codo y el antebrazo.
 - El paso del arco y el cambio de arco.
- La producción del sonido:
 - Sonido regular e irregular.
 - La nota fundamental y sus armónicos.
 - La calidad del sonido.
 - Las diferentes partes de los dedos: las falanges.
 - La entonación.
 - El desarrollo del oído musical.
 - La anticipación de la nota.
 - El control y la preparación de la punta o base de los dedos.
 - El cuarto dedo.
 - El cambio de cuerda.
- La producción del sonido aplicada a los cambios de posición y a las dobles cuerdas:
 - El orden de aprendizaje de las posiciones.
 - El cambio de posición.
 - El cambio con el mismo dedo.
 - El cambio a un dedo diferente.
 - Las notas intermedias.
 - La cuarta posición y las posiciones más altas.
 - Las dobles cuerdas.
- La producción del sonido aplicada al *staccato*:
 - El *staccato*.
 - El *sautille*.
 - El *detaché*
 - El *martele*.
 - El *legato*.

- La enseñanza de la producción del sonido.
- La producción del sonido aplicada a la lectura a vista:
 - Memorización.
 - Miedo escénico.

Aportación a la enseñanza del violín en su fase inicial

Se trata de un libro muy interesante y descriptivo. Aunque contiene demasiado texto entre los ejercicios y demasiadas explicaciones. Esto puede llevar a desmotivar un poco al alumno principiante.

Los ejercicios que plantea dentro de su método son de utilidad para alumnos que se encuentran en su fase inicial, siempre y cuando que estos no sean niños muy pequeños y sin capacidad de poder entender el texto. Por tanto, podría ser un buen método para alumnos adultos y quieran aprender a tocar el violín.

Principios fundamentales del método aplicables a la enseñanza del violín en la actualidad

Uno de los principios fundamentales y más destacables de esta metodología es el hecho de educar a los alumnos en la producción de un sonido bonito y puro, que huya de ruidos y sonidos chirriantes. Por tanto, se trata de que el alumno principiante presione la cuerda con precisión y que intente alcanzar una entonación lo más adecuada posible y controlando al máximo cada movimiento. En general, todos estos principios son aplicables en la actualidad. Estamos ante un excelente método de concienciación corporal que intenta evitar lesiones o problemas con el violín.

Otro de los principios fundamentales de este nuevo enfoque es tratar de coordinar todos los movimientos que se realizan con el violín, intentando conseguir una postura lo más elástica y equilibrada posible, tanto en los movimientos horizontales como en los verticales.

Además, otro principio sería el hecho de utilizar la imaginación: hacer una imagen mental de la nota en tu interior y ser capaz de cantarla internamente. También es importante utilizar la imaginación para tratar de conseguir un sonido limpio y de calidad.

Curiosidad encontrada en el método

Cabría destacar que cada vez que trata de explicar la manera adecuada de realizar un ejercicio, lo hace con letras mayúsculas, remarcando la importancia de seguir al pie de la letra sus indicaciones (ver figura 142).

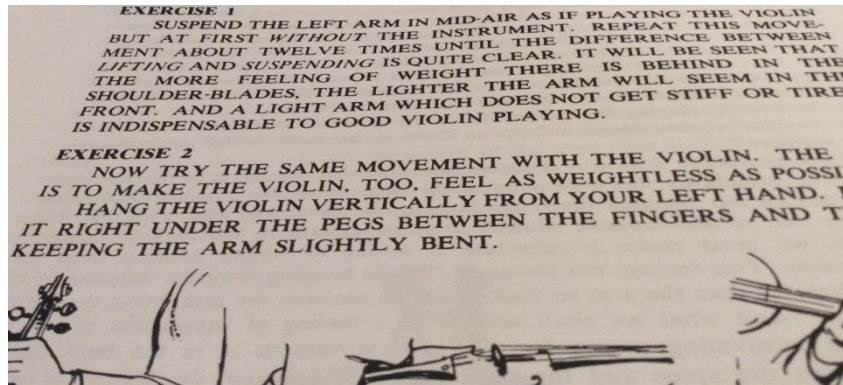


Figura 142: Explicación de los ejercicios en mayúsculas

Fuente: Havas (1998).

1971, Paul Rolland (1911-1978), *Young Strings in Action. Vol.I*, Edición revisada por Sheila Johnson, Farmington, Nueva Jersey: Boosey and Hawkes, 1985.

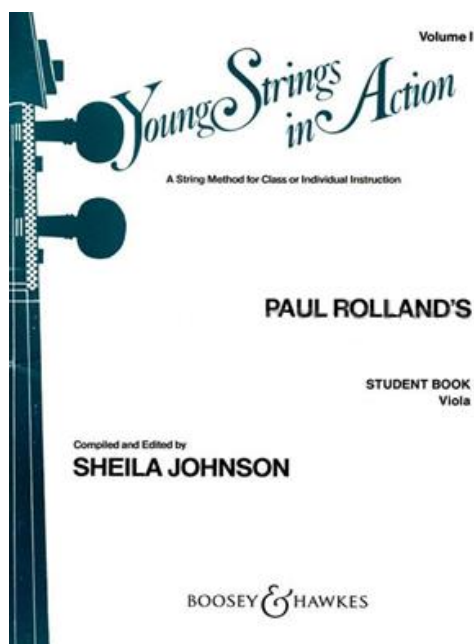


Figura 143: portada.

Fuente: Rolland (1985).

RESEÑA BIOGRÁFICA

Paul Rolland fue un violinista y pedagogo húngaro, alumno de Imre Waldbauer. Fue galardonado en la academia Franz Liszt de Budapest, donde fue primer violín de la Orquesta Sinfónica de Budapest. En 1838 emigró a los Estados Unidos, donde inició su carrera como profesor en la Universidad de Illinois. Durante los años 70, comenzó un nuevo enfoque o proyecto pedagógico basado en adquirir en poco tiempo la destreza adecuada y la técnica del violín gracias a la adquisición de movimientos libres de tensión, basando su metodología en la concepción global del cuerpo así como en la similitud de trasladar los movimientos naturales cotidianos a los movimientos requeridos para la acción de tocar el violín.

DESCRIPCIÓN DEL MÉTODO

Nos enseña los principios que rigen los movimientos en los instrumentos de cuerda, desplazando la atención de notas y melodías. Hace mucho hincapié en la postura

correcta, un sonido sano, un movimiento libre. Desarrolla un método muy secuenciado en el que se van a definir todos los parámetros.

La Educación general del movimiento se apoya en el entrenamiento rítmico, sin ritmo, los movimientos no están coordinados y se hacen confusos. Todo esto lleva a una buena producción del sonido porque busca una técnica natural, aprendida y no forzada.

El autor destaca que los ejercicios tienen que preceder a las dificultades técnicas del instrumento.

Busca el equilibrio del cuerpo y de cada parte en sí misma, por ejemplo la mano cuando coge el arco. Otros aspectos son evitar la tensión estática y adquirir flexibilidad. Para Rolland tenemos que estar siempre en disposición de movernos, aunque no lo hagamos, con las articulaciones libres. Tenemos que concienciarnos de un buen equilibrio en donde el violín y el arco están en la mitad izquierda de nuestro cuerpo.

Diferencia dos tipos de movimientos:

1. Repetidos (*tremolo*, saltillo, *vibrato*, pequeño *detaché*) son movimientos compensados que crean movimientos cíclicos.
2. Balísticos (*martele*), donde el brazo y la mano se mueven en la misma dirección. Después de un impulso inicial, no hay que hacer nada, ni siquiera frenarlo.

Los movimientos deben empezar mentalmente antes de que se ejecuten. Estos movimientos preparatorios son más o menos vigorosos dependiendo del carácter de la obra. También hay que finalizar los movimientos mentalmente. Esta comparación sería igual a la del golf y a su prolongación de movimientos después del golpe. También habla de las técnicas de rehabilitación empleadas con gente que ya toca pero a quienes les falta alguno de estos conceptos básicos y tienen que incluirlos y reorganizar toda su técnica.

Insiste mucho en la repetición, revisando continuamente las habilidades ya adquiridas, por lo que aconseja tener un historial de cada alumno para saber cuándo se tiene que repasar algo.

Es un método bastante completo que utiliza pequeñas melodías populares con el recurso de la notación alfabética y de la numeración de los digitados. Debajo añade el pentagrama con la melodía, de esta forma el alumno practica cuerdas al aire como

acompañamiento de una melodía, que puede ser realizada por el profesor (ver figura 144).

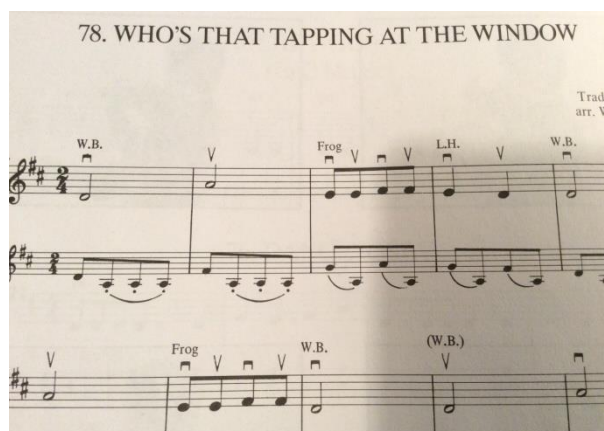


Figura 144: Ejemplo de canción

Fuente: Rolland (1985).

Aportación a la enseñanza del violín en su fase inicial

Este método tiene un gran valor educativo, se trata de una síntesis donde el autor, plasma la filosofía de autores como Carl Flesch o Shinichi Suzuki y plantea los últimos logros desarrollados en el ámbito motriz, biomecánico y kinestésico de tal forma que el alumno pueda adquirir unos movimientos libres en su ejecución con el violín.

Principios fundamentales del método aplicables a la enseñanza del violín en la actualidad.

Estos principios están basados en:

- Conseguir encontrar un buen equilibrio corporal.
- El balanceo del cuerpo en la acción de tocar este proviene de los pies y facilita la consecución de un gran sonido.
- Los movimientos anticipatorios. Se trata de anticipar los dedos de la mano izquierda tanto en la interpretación musical como en los cambios de posición o las dobles cuerdas.
- Control sobre los movimientos rápidos, en la misma dirección, y los movimientos lentos.

- Otra importante premisa es que es fundamental que el violinista se sienta cómodo en todo momento durante su interpretación.

Curiosidad encontrada en el método

Como curiosidad podríamos señalar que el último capítulo lo dedica a la reeducación corporal de aquellos alumnos que han adquirido malos hábitos en su práctica instrumental.

Métodos basados en la educación instrumental desarrollada en edades tempranas

1977, Geza Szilvay, *Violin ABC, Book A*, Helsinki: Fennca Geherman, 2007.

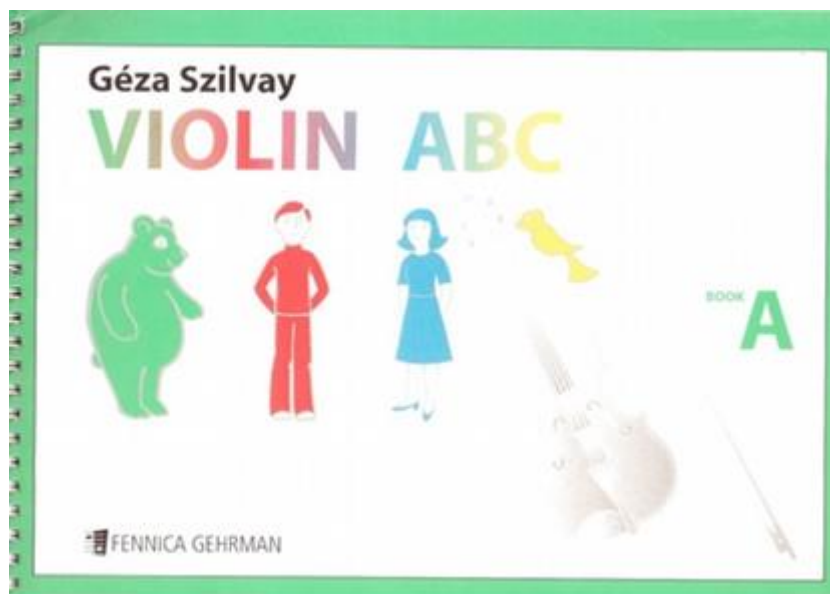


Figura 145: portada.

Fuente: Szilvay (2007).

RESEÑA BIOGRÁFICA

Es un violinista nacido en Budapest en 1943. Estudió violín en el Conservatorio Bela Bartok y pedagogía del violín en la academia de música de Budapest, donde se graduó en 1966. También estudió derecho y ciencias políticas en la Universidad ELTE en Budapest, y el primer ciclo de medicina. Desde 1971 es profesor de violín en el Instituto de Música de Helsinki y desde 1978 también en la Academia Sibelius. En 1984 fue nombrado director del Instituto de Música de Helsinki. Es reconocido por la Helsinki Jr.

Cuerdas, orquesta fundada por Geza Szilvay y su hermano el violonchelista Csaba Szilvay estos hermanos que se han ganado el reconocimiento internacional como pedagogos de cuerda y como conductores y educadores de niños y jóvenes orquestas.

En reconocimiento a su trabajo por la educación de los jóvenes se les ha otorgado numerosos premios en Finlandia, y en su tierra natal, Hungría. Su metodología está basada en un nuevo enfoque llamado *Colourstrings*, desarrollado por estos dos hermanos. Existen una serie de centros especializados en esta metodología, establecidos en varios países, con el objetivo de formar a profesores y de promover este concepto de enseñanza centrada en el niño.

DESCRIPCION DEL MÉTODO

Este método está destinado para niños que comienzan con el violín a la edad de tres/cuatro años. Se trata de un libro bastante vistoso, ya que utiliza partituras y ejercicios con colores. El método comienza con una carta por parte del autor a los padres en la que recomienda tener una regularidad diaria en el aprendizaje de este instrumento y en su práctica, siempre desde un punto de vista motivador y positivo.

Comienza presentando las cuatro cuerdas del violín a las cuales les ha otorgado un personaje. Por ejemplo: la primera cuerda, será representada por un pajarito cuyo color es el amarillo. Para la segunda cuerda emplea el dibujo de una madre y será de color azul, etc. Recomienda representar cada dibujo con diferentes técnicas: con el arco, con pizzicato, y con pizzicato de la mano izquierda, es decir, usando todos los dedos de la mano izquierda (ver figura 146).



Figura 146: Representación de las cuerdas.

Fuente: Szilvay (2007).

Después aparece el dibujo de las cuatro cuerdas del violín pero esta vez solo utilizando los colores de los personajes anteriores. Cada partitura está representada por estos colores y por una serie de líneas que serían el ritmo. Son partituras bastante atractivas para el alumno, ya que los colores, así como los dibujos representados son bastante vistosos. Utiliza la metodología de Zoltan Kodaly para representar el ritmo a través de sílabas o palabras.

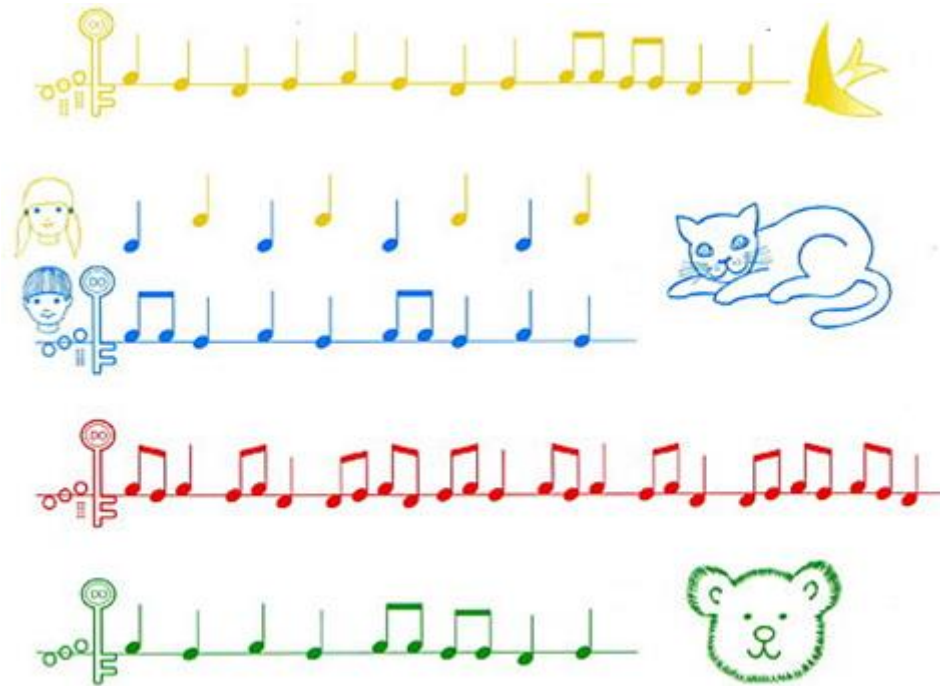


Figura 147: Ejercicios rítmicos con las diferentes cuerdas.

Fuente: Szilvay (2007).

Desde un primer momento trata de que el alumno se sienta identificado con el movimiento del antebrazo, preparándole de esta manera a los cambios de posición. Para ello utiliza el recurso de una serie de dibujos que ayudarán a entender que la mano nunca está en una posición fija sino que continuamente está moviéndose por el diapasón subiendo y bajando en función de la posición que se esté tocando.

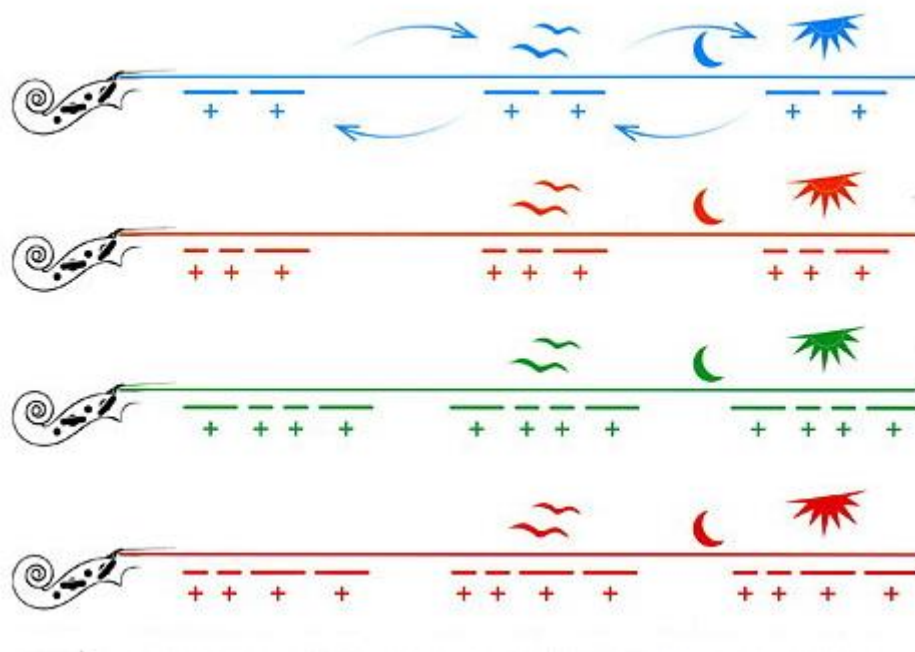


Figura 148: Ejercicios de cambios de posición.

Fuente: Szilvay (2007).

Aportación a la enseñanza del violín en su fase inicial.

Este método es esencial para trabajar aspectos como la lectoescritura de una manera útil y efectiva. El alumno, de un modo muy lúdico puede aprender los diferentes ritmos, así como su representación gráfica, su valor y tiempo adecuados. Además, gracias a este método puede dominar su oído interno. Se trata de una metodología centrada en satisfacer y proporcionar herramientas técnicas en edades tempranas. Todos los aspectos musicales y técnicos están conectados mediante el juego, que es la mejor manera de aprender para un niño pequeño.

Principios fundamentales del método aplicables a la enseñanza del violín en la actualidad

Este método se basa no solo en la enseñanza de los movimientos de los brazos y de las manos en la acción de tocar el violín, sino que además, trata de desarrollar otro tipo de destrezas musicales en el alumno que van desde:

- La audición musical (gracias a la ayuda de la organización relativa).
- La comprensión rítmica, mediante la lectura y la escritura de partituras, utilizando los colores propuestos para cada cuerda.

- Las emociones musicales despertadas gracias a la práctica de canciones sencillas.

Cada dibujo está muy conectado con la realidad que se quiere enseñar. Utiliza además armónicos naturales para desarrollar las primeras habilidades técnicas en los instrumentos. A través de octavas armónicas el niño se familiariza con todo el diapasón. También esto facilita la técnica del arco ya que el uso regular de los armónicos es de mucha utilidad, porque para que suenen de forma correcta se debe dar una cantidad justa de velocidad, longitud y presión al arco. Además, como el brazo se está moviendo continuamente, el niño aprende de una manera muy temprana un manejo libre y relajado en los cambios de posición. Otro enfoque muy novedoso es la utilización del *pizzicato* con la mano izquierda.

Curiosidad encontrada en el método

Como curiosidad lo que más sorprende es atribuir dibujos a esquemas rítmicos (ver figura 149).

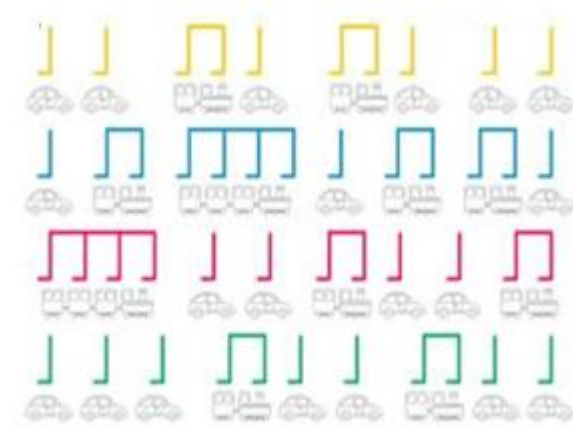


Figura 149: Ejemplo de ejercicio

Fuente: Szilvay (2007).

1978, Shinichi Suzuki (1898-1998), *Suzuki Violin School (Volume I)*, Miami: Summy-Birchard Inc, 2007.

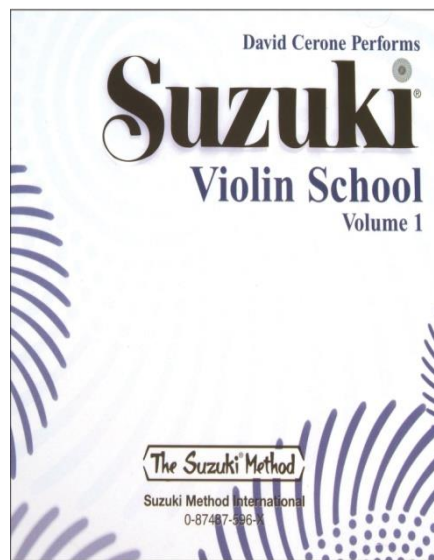


Figura 150: Portada.

Fuente: Suzuki (2007).

RESEÑA BIOGRÁFICA.

Shinichi Suzuki, nació el 17 de octubre de 1898 en Nagoya, Japón. Su padre fue un constructor de Samisen (instrumento japonés de tres cuerdas) que posteriormente empezó a manufacturar violines, fundando la compañía Suzuki Violín Seizo (1930).

Estudio violín con Ko Ando, alumno de Joseph Joachim, célebre pedagogo y violinista húngaro. Durante los años 1920-1928 Suzuki se trasladó a Berlín, donde fue alumno de Karl Klingler, otro alumno de Joachim. En esta etapa, Suzuki cultivó una cultura musical muy enriquecida, cuyos estudios le llevaron a tener contacto con ideas del mundo occidental con gran influencia de los principales educadores y filósofos como Rudolf Steiner, Emile Jaques-Dalcroze, María Montessori, Jean Piaget, Zoltan Kodaly, entre otros. Este contacto le llevó a tener una nueva concepción en su forma de transmitir y enseñar la música.

En 1930 fue presidente de la Teikoku Music School; años más tarde fundó la Tokio String Orchestra, con la cual interpretaba música del periodo barroco. En 1945 Suzuki fue invitado a enseñar en una escuela en Matsumoto, Japón. Aceptó, pero con la condición de que hubiese probar un nuevo método que había desarrollado para enseñar

a tocar el violín a niños en edades tempranas. Suzuki llamo a su método “el aprendizaje de la “lengua Materna”. Su carrera coincidió con el desarrollo de Japón como un estado industrial moderno. Tras la 2ª Guerra Mundial Japón fue ocupada por los americanos vencedores, llegando a ser determinante la cultura occidental sobre la Japonesa.

DESCRIPCIÓN DEL MÉTODO

Comienza dando una serie de recomendaciones denominadas “Los Principios del Estudio”. Son una serie de puntos esenciales para los profesores y los padres sobre la práctica del instrumento en casa.

Utiliza fotografías de la correcta posición del violín, de la mano derecha y del arco. Realiza una serie de ejercicios rítmicos para la postura correcta en la cuerda de MI (primera cuerda). Después continúa con unos ejercicios con parada para el cambio de cuerda y la colocación rápida de los dedos.

No se trata de un método de violín propiamente dicho, sino que más bien es un nuevo enfoque pedagógico que intenta desarrollar el potencial de cada persona a través del instrumento. La traducción literal sería “método de la lengua materna” y se basa en una analogía en la forma que tiene un niño de aprender a hablar. Este aprendizaje se estimula mediante el sonido y los estímulos afectivos. Da importancia a que los niños escuchen música de forma habitual y de cuanta mayor calidad mejor. También es importante que escuchen lo que van a tocar para familiarizarse con el repertorio. Si cantas es un estímulo para que ellos canten. Por este motivo hay que concienciar a los padres para que fomenten un ambiente musical. Bach o Mozart tienen unas estructuras adecuadas para los niños, al igual que todos los compositores barrocos, debido a la vitalidad que tienen sus composiciones.

Existe un proceso denominado “incubación con el instrumento”, al igual que con el habla. Los niños repiten instintivamente lo que aprenden como entrenamiento, por eso cuando tocan algo que conocen, les entusiasma especialmente. La reacción diaria que muestran a los padres cuando existe un progreso en el aprendizaje es de alegría. Este sentimiento de alegría deben trasladarlo también al aprendizaje del violín de sus hijos. Por tanto los profesores más ortodoxos del método Suzuki empiezan por enseñar a los

padres para que ayuden a sus hijos y comprendan mejor las dificultades a las que se enfrenta su hijo en el aprendizaje del instrumento.

La velocidad a la que progresa no tiene un ritmo prefijado por naturaleza, cada niño lleva su ritmo, claro está que si se trabaja, siempre tiene que haber un avance. Sin embargo, la velocidad del progreso ira variando. En el lenguaje primero se habla, después se lee, se escribe y por último se aprende la gramática y la sintaxis. Lo primero que hay que conseguir del niño es la necesidad de hacer música. Se puede dar un aprendizaje simultáneo, pero por separado, no usando la lectura como condición para tocar. Los ejercicios de lectura con el instrumento deben estar por debajo del nivel de lo que puede tocar para que el niño preste atención a cómo toca sin que sea absorbido por el esfuerzo de leer.

Otro punto importante en el método Suzuki es la complementación de las clases individuales con las clases colectivas. En las clases colectivas los alumnos se relacionan y observan unos a otros. Si se mezclan los niveles, se influirá muy positivamente en los alumnos de menor nivel. Los mayores refuerzan lo que saben y los pequeños se acercan a los mayores.

La repetición es otro concepto importante con doble significado. Por un lado nos encontramos con la repetición física que es necesaria para adquirir habilidades. Y también es utilizada para repasar los contenidos anteriores, ya que si se tiene al día el repertorio, se expresará cada vez mejor y se obtendrá un mejor sonido. Una práctica que no esté basada en la repetición no consigue la asimilación ni el progreso. En muchos métodos hay demasiada dificultad en poco tiempo y llevan al desánimo. Con lo cual cada paso debe fundamentarse en el anterior. Todas las habilidades relacionadas con el aparato motor se aprenden a través de la repetición.

Otro punto importante es el hecho de adquirir un concepto de buen sonido. Este hábito es fundamental generarlo desde la primera clase y es mucho más importante que tocar muchas canciones. Para poder establecer el concepto del propio sonido, es necesario comenzar por la práctica del *pizzicato*, ya que es la vibración libre de una cuerda. Primero escuchar el sonido redondo de la cuerda cuando se produce la vibración y después imitar ese sonido con el arco. El oído adquiere la prioridad frente a los demás sentidos.

También es importante trabajar la memoria para poder concentrarse en otras cuestiones, ya que con la partitura se absorbe gran parte de la atención.

Repertorio inicial:

Twinkle, twinkle little Star. Variaciones: A, B, C y D

- El profesor podrá hacer la segunda voz por terceras.
- Juego en rueda entre compañeros, donde se alternan trozos de la canción para realizarla conjuntamente (ver figura 151).

Twinkle, Twinkle, Little Star Variations
"Ah, Vous Dirais-Je, Maman" Variations Variationen Über „Leuchte, Leuchte Kleiner Stern“
Variaciones De "Brilla, Brilla, Estrellita"

Shinichi Suzuki

A

B

C

Figura 151: Variaciones de la canción *Twinkle, Twinkle, Little Star*.

Fuente: Suzuki (2007).

- El objetivo es dominar el cambio de cuerda con el arco.
- Primero se pone el dedo correspondiente en la cuerda y posteriormente se realiza el cambio de cuerda con el arco, que siempre espera a los dedos.

Theme o Tema.

- El objetivo es intentar que el niño pase todo el arco.
- Diferencia de velocidad en el arco (centro del arco).
- Rápido- rápido-lento (Blanca).
- Aprende a discriminar el intervalo de quinta justa La-Mi.

Lightly Row.

- Se continúa trabajando la primera canción para no olvidarla.
- Realiza la canción con la nota y con todos los ritmos de las variaciones del *Twinkle*, poniendo los dedos antes de hacer el cambio de cuerda.
- Rápido-rápido-lento igual que en el *Twinkle*.
- Separación de los cambios.
- Intervalos de terceras.
- Se puede trabajar la canción con otros patrones, por ejemplo Si bemol Mayor.
- También se puede empezar a colocar el cuarto dedo, es mejor que primero se coloque en la posición de mi bemol para posteriormente ir estirándolo hacia su posición natural.

Song of The Wind.

- Realizar primero en *martele* y posteriormente realizarlo en *detaché*.
- Independencia de dedos: poner el primer dedo en la cuerda de MI y poner el tercero en la cuerda de LA e ir alternando cuerda de MI y de LA, primero con pausas con TOP MI/LA y luego sin ellas, utilizar el ritmo de la primera variación del *Twinkle* para trabajar cambio con tercer dedo.
- Se debe empezar a explorar el arco hacia la punta, realizando el ejercicio de retomar el arco con la idea de dibujar un círculo en el aire.
- Se puede realizar el primer cambio de posición en la cuerda de MI y con el cuarto dedo para conseguir el armónico natural de la cuerda.

Go Tell Aunt Rhody.

- Se debe insistir en los cambios de cuerda e intentar cambiar con todo el arco.

- Golpe de arco en la punta para las corcheas, siempre conservando el punto de contacto.
- Se puede realizar la canción con la segunda aumentada, es decir, el si bemol.
- También se puede transportar.
- Se debe trabajar con pausas y con el ritmo de la primera variación.

O Come, Little Children.

- Trabajarla en *detaché*.
- Primera vez que aparecen arpeggios de La (la-do-fa, la-re-fa, la-do-mi).
- Trabajar la escala de La Mayor con ritmos de las variaciones.
- Trabajar el balanceo ida y vuelta.
- Trabajar la anacrusa al talón, con pausas.

May Song.

- Primera vez que se puede empezar al talón.
- Se puede practicar con el arco círculos hacia el talón para comenzar con un comienzo flexible.
- Esta pieza encaja con la primera *Twinkle*.
- El puntillo se trabajará con la pausa “TOP La”.
- También se puede trabajar el doble puntillo, para la rapidez en el cambio.
- Todas las piezas pueden ser transportadas, en este caso, con la tónica, empezando la pieza por el primer dedo.
- Se pueden utilizar ritmos como la habanera o el zortzico, etc.

Long, Long Ago.

- Esta pieza se debe tocar con todo el arco a la punta y todo al talón.
- Realizar ejercicios en cuerdas al aire con el ritmo de la canción: negra/dos corcheas.
- Después se debe practicar el *detaché* al talón, con ejercicios. Sobre todo explicar la importancia del dedo meñique, este debe estar bien redondito y flexible.

- Se pueden emplear recursos como “la ola” para que entiendan el concepto de pasar el arco entero desde el talón hasta la punta, aunque es más fácil trabajar con el *pizzicato* y luego intentar reproducir el sonido del *pizzicato*.
- Intervalo de séptima, practicarlo con las variaciones del *Twinkle*.

Allegro.

- Trabajar la velocidad del arco (*martelé*). Hacer un trabajo previo en el talón.
- Empiezan a aprender movimientos rápidos.
- Recursos como el *martelato*, que se hagan imagen de un cohete o una explosión para el principio o una carrera.
- Trabajar las corcheas al talón.
- Es importante empezar a realizar divisiones de arco: de dos, de cuatro y más adelante, con los minuetos se dividirá en tres.
- También enseñarles el *legato*, para que aprendan diferentes articulaciones con la misma nota al principio, en *martelé*, en *legato*.
- Si se trabaja con pianista acompañante, enseñarles a dar la entrada desde la punta.

Perpetual Motion: La Mayor/Re mayor.

- Con pausa, trabajar los dedos antes del arco.
- Es el primer estudio.
- Se podrán realizar juegos, como la nota prohibida, y cada vez que aparezca no se toca.
- También se podrá practicar los golpes de arco: *martelé*, *detaché*. Se podrá ir dando velocidad para la rapidez de dedos, también se podrá hacer variaciones con el ritmo, practicar ligaduras de dos, cuatro, etc.
- Con el arco a la punta se irá viajando poco a poco hasta el talón, inicio del *staccato*, primero en cuerda al aire y luego practicarlo en cada compás del estudio.
- Trabajar las escalas de Re Mayor y La Mayor.

Allegretto.

- Mitad medio a la punta.
- Trabajar el *martelé* rápido.
- Trabajar la anacrusa, dos corcheas cortas hacia parte fuerte.

Andantino.

- Las corcheas deben de ser cortas porque luego van a una parte débil, la negra.
- Último compás, es un guiño, se debe realizar más lento y picadas.

Étude.

- Trabajar con pausas.
- Practicar el tono La-Si.

Minuet 1.

- Practicar los diferentes ritmos en cuerdas al aire.
- Después realizar ejercicios de tocar la escala descendente (desde Re, tercera línea) con los mismos ritmos de la canción, practicándolos por separado.
- Juego de alternancia entre profesor y alumno. El profesor toca una parte y el alumno continúa la canción, etc.
- Practicar ejercicios de improvisación, del caos a patrones más ordenados.

Minuet 2.

- Tresillo, Ligaduras, Matices, se debe reorganizar todo lo aprendido.
- Practicar pausas, para que los dedos vayan antes que el arco.
- Tener en cuenta la distribución y la velocidad del arco.
- Salto de dos cuerdas, practicarlo.
- Trabajar un tercer patrón con Re #, para ello emplear escalas, ejercicios con el cuarto y el tercer dedo, este se irá deslizando con la esquina interior del dedo.
- Practicar ejercicios de *Skradieck*, por patrones o por ladrillitos.
- Ligadura: A partir del cambio de cuerda, para evitar la acción con la mano izquierda, situar el arco en la parte central. Se deberá combinar sueltas con

ligadas y posteriormente se irán añadiendo dedos. Para practicar el cambio de cuerda, primero hacer el trabajo mudo, sin tocar.

- Para la organización del arco, esta se realizará desde el punto de equilibrio y no desde el talón.
- Trabajar el arpegio de Sol Mayor y la escala.

Minuet 3.

La dificultad de esta canción radica en el uso del *legato*.

- Estudiar primero sin *legato* y en el mismo arco.
- En la segunda parte se debe preparar bien el cuarto dedo.

The Happy Farmer.

- Se realiza la anacrusa enganchada con la negra con puntillo y la corchea, sin que haya un hueco. Para ello utilizaremos un impulso para unir bien ambas partes.
- Para la negra con puntillo/corchea. Se divide el arco en tres y no en cuatro.

Aportación a la enseñanza del violín en su fase inicial

El repertorio de canciones seleccionadas responde a un patrón progresivo y lógico. Como aportación principal a la enseñanza del violín en su fase inicial estaría el hecho de percibir el aprendizaje del instrumento como algo integral, es decir, tratando de cultivar un amor a la música y a la enseñanza del violín. La motivación es un tema esencial para que el alumno aprenda a tocar el violín en un ambiente positivo y favorecedor, cultivando de este modo la inteligencia emocional. Además, en esta metodología se hace especial hincapié en el hecho de fomentar la creatividad del alumno y respetar el ritmo de aprendizaje de cada uno.

Otra aportación es la necesidad de enseñar el violín como si fuera un idioma. Gracias a la imitación y a la reproducción de los sonidos a través de la repetición controlada.

Principios fundamentales del método aplicables a la enseñanza del violín en la actualidad

Este método es sin duda uno de los más difundidos en el panorama actual de la didáctica del violín destinada a alumnos que se inicien en su aprendizaje. Sin duda es una excelente metodología para comenzar a adquirir una cierta base con el instrumento. La técnica se adquiere a través de un repertorio de canciones, siendo muy limitados los ejercicios mecánicos que se encuentran en la obra. No existe ninguna reseña descriptiva para explicar cada ejercicio previamente. Los maestros que quieran impartir dicha metodología deberán hacer algún tipo de curso con un maestro formador que pertenezca a la Asociación Suzuki. Este les explicará los contenidos y objetivos de cada melodía o canción, así como le dará unas ciertas pautas y orientaciones para que el maestro adquiera ciertos recursos pedagógicos que faciliten la tarea de la enseñanza.

Los objetivos generales que se pretenden conseguir con este método son:

- Colocación de la mano izquierda, el puño generoso, la “X mágica”, el dedo índice ligeramente llevado hacia atrás.
- Patrones de un sonido claro y bien enfocado a través del *pizzicato* o vibración natural de la cuerda.
- Golpes de arco: *martelé*, *legato*, *spicatto*.
- Cambios de cuerda.
- Distribución del arco: en 2, 4 y 3, con pausas o con ligadura.
- Aprender a alternar arcadas lentas y rápidas para el control de la velocidad de arco.
- Las variaciones del “*Twinkle little Star*” se pueden emplear para todas las canciones del libro y de volúmenes posteriores.
- Escalas: La Mayor, Re Mayor, Sol Mayor, Si Mayor para el tercer patrón, Mi Mayor, Sol Mayor en una y en dos octavas.
- No se vibra, pero se realizan ejercicios preparatorios para el *vibrato*, así como se explica qué es y por qué se realiza.
- Ritmos: negras, corcheas y semicorcheas con denominación Kodaly (Ta y Titi, etc.)
- Signos musicales: clave de Sol, armadura, indicaciones de tempo, compases, doble barra, signos de repetición.
- Alteraciones accidentales.

- Intervalos: 2ª, 8ª, 4ª y 5ª.
- Indicaciones de intensidad.
- Danza: Minueto, acentos, calderón, DC al fine.

Curiosidad encontrada en el método

Como curiosidad podríamos destacar el hecho de ser un método destinado a niños, incluso a niños muy pequeños. Sin embargo, sorprende la falta a lo largo de todo el método de algún dibujo o ficha ilustrativa que pueda resultar atractiva para los alumnos principiantes, tratándose pues más de una guía para el maestro o para los padres.

Métodos tradicionales de mayor difusión histórica.

1905, Joseph Joachim (1831-1907) y Andreas Moser, Violinschule. Vol. 2, Londres: Simrock

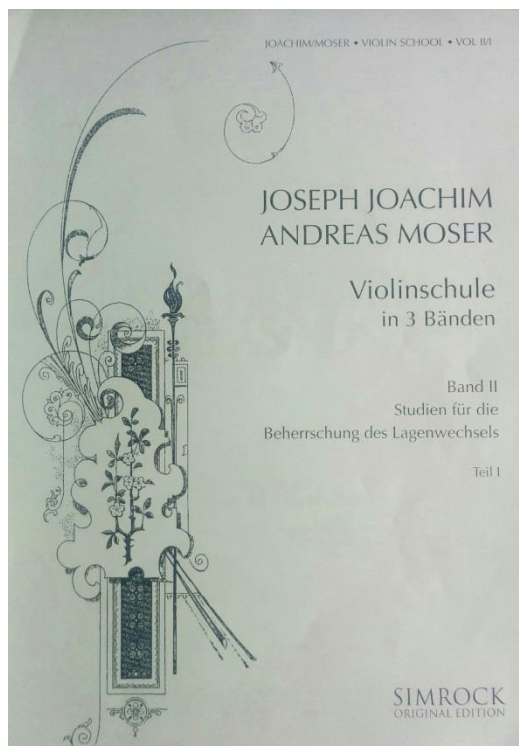


Figura 152: portada.

Fuente: Moser y Joachim (1905).

RESEÑA BIOGRÁFICA

Joseph Joachim fue un director de orquesta, violinista, compositor y profesor húngaro. Está considerado como uno de los violinistas más influyentes de todos los tiempos, siendo uno de los grandes prodigios del violín. Estudió en Leipzig, bajo la protección

del famoso compositor Félix Mendelssohn. Con tan sólo 12 años interpretó el concierto para violín de Beethoven en Londres bajo su dirección.

Después de la muerte de Mendelssohn, Joachim permaneció algún tiempo en Leipzig, enseñando en el conservatorio y como primer atril de la orquesta del *Gewandhaus*, con Ferdinand David. Después se trasladó a Weimar, formando parte del círculo amistoso del famoso compositor Franz Liszt, formó parte de su conjunto orquestal siendo concertino, y participando activamente en lo que consideraba como “nueva música psicológica”. Posteriormente se trasladó a Hannover, separándose y rompiendo con los nuevos ideales de la nueva escuela alemana, uniéndose así de forma amistosa y cercana a compositores como Schumann o Brahms. De hecho Brahms compuso el doble concierto en la menor para violín y violonchelo, como una ofrenda de paz a su amigo Joachim, tras haber habido un pequeño conflicto entre ambos. En Berlín realizó una grabación fonográfica, siendo la primera grabación de un violinista durante el siglo XIX y una fuente de investigación de la forma de interpretar en esta época (Bachmann, 1966).

Muchos compositores de esta época compusieron sus conciertos de violín pensando en él como violinista, estos conciertos, que son las obras referenciales y estándares que han perdurado hasta nuestra actualidad. En cuanto a su obra pedagógica destacamos el método que a continuación vamos a analizar.

ANDREAS MOSER

No hemos encontrado muchos datos biográficos sobre este autor, salvo que tuvo una íntima amistad con Joachim. Fue un profesor de música con conocimientos de violín, y discípulo de Joachim y su principal biógrafo. Probablemente esta obra fue una muestra de las enseñanzas de violín de Joachim a su alumno Moser.

DESCRIPCION DEL MÉTODO

Se trata de un método de ejercicios cuyo objetivo es el estudio del desarrollo de la técnica de los cambios de posición. Es decir, se centran principalmente en el desarrollo de la mano izquierda y de su preparación para los cambios de posición. El método está estructurado en tres volúmenes, de los que hemos seleccionado el segundo, que corresponde al periodo inicial del violín. No es un método descriptivo ni explicativo.

Comienza el libro con un esquema sobre las abreviaturas y los signos utilizados en el método. Los propios autores justifican su falta de explicaciones en el texto planteando que en esta edición en concreto no se pretende que sea un libro de instrucciones, sino que sea un libro en el que el estudiante, guiado por un profesor, sea capaz de realizar estos ejercicios.

A continuación el libro sigue con una serie de estudios que desarrollan la técnica de los cambios de posición. El primer ejercicio desarrolla el cambio de primera posición a tercera. De nuevo, a partir del ejercicio número seis vuelven a exponer una sola línea melódica, donde los autores pretenden desarrollar los cambios de posición y ubicarlos dentro de las tonalidades propuestas: la menor, mi menor, do menor, sol menor, y así sucesivamente. Los ritmos empleados van desde los más simples hasta los más complejos pasando por ritmos muy eficaces en el violín, como por ejemplo la corchea con puntillo con semicorchea.

A partir del ejercicio número 14 empiezan a trabajar diferentes golpes de arco, como el *martelé* o *martellato*. Los autores indican al comienzo del ejercicio la zona donde debe realizarse este movimiento, para ello emplean un símbolo que describe la zona donde debe realizarse. El ejercicio número 15 está destinado al desarrollo del *detaché* y de nuevo, a partir del ejercicio número 20, vuelven a introducir una melodía de un segundo violín.

Sorprende en este método la forma en que los autores introducen y desarrollan los caracteres musicales y de expresividad en la música, a través de los diferentes ejercicios planteados en el método. Un ejemplo de esto lo encontramos en el ejercicio número 22, donde los autores han decidido darle un encabezado con el título de “apasionado”.

En general no es un método que podría trabajarse en el primer año de iniciación al violín, sin embargo, consideramos que sería un excelente método para iniciarse en los cambios de posición en los últimos años del nivel inicial o elemental. En resumen, es un método que contiene 46 ejercicios, donde los autores pretenden desarrollar la técnica de los cambios de posición con la mayor fluidez posible y con la mejor autonomía y naturalidad.

Aportación a la enseñanza del violín en su fase inicial

Podríamos establecer que se trata de un excelente método para el estudio de los cambios de posición, sin embargo consideramos que no sería del todo eficaz trabajarlo en los primeros cursos del nivel básico, ya que en estos cursos debemos centrarnos y profundizar en desarrollar una buena colocación del instrumento, así como una buena conducción del arco. Para preparar tanto la mano izquierda, como la mano derecha a la realización de otros métodos mucho más elaborados y más complejos.

Principios fundamentales del método aplicables a la enseñanza del violín en la actualidad

Consideramos que es un método que podría aplicarse en la actualidad a cualquier programa de último curso del nivel elemental, o del nivel básico, puesto que cuanto antes se desarrolle en los alumnos una adecuada técnica en los cambios de posición, antes podrán alcanzar a tocar obras de un nivel más elevado.

En cuanto a los principios fundamentales del método nos encontramos con:

- El desarrollo de los cambios de posición. Gracias a la concienciación del alumno de su importancia y de su mecanismo.
- El desarrollo de la musicalidad a través de las pequeñas piezas propuestas en el método.
- El desarrollo de la articulación de izquierda, así como de la coordinación del arco, gracias a las diferentes propuestas técnicas planteadas en el método.

Curiosidad encontrada en el método

Como curiosidad, podríamos destacar la falta de texto y la justificación por parte de los autores de haber añadido el mismo a cada ejercicio, dejando bastante libertad al ejercicio del profesor con respecto al alumno y a sus posibles diferencias. También es bastante curioso el hecho de no ser un método mecánico de cambios de posición, sino que trata de desarrollar y de motivar al alumno gracias a sus enriquecedoras melodías.

1923, Mathieu Crickboom (1871-1947), *Método de violín teórico y práctico, Vol. I*, Bruselas: Schott

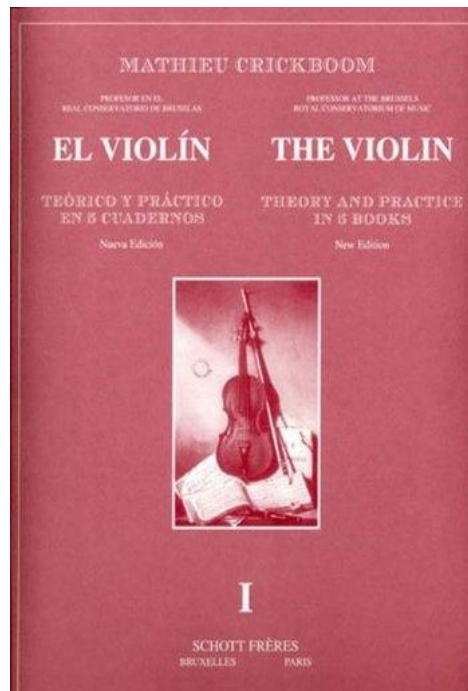


Figura 153: Portada.

Fuente: Crickboom (1923).

RESEÑA BIOGRÁFICA

Mathieu Crickboom fue un violinista y profesor belga, y uno de los discípulos más importantes del, a su vez, maestro y compositor Eugene Ysaÿe, quién le dedicó su sonata para violín solo, número 5. Fue el segundo violín del famoso cuarteto Ysaÿe, desde su fundación en el año 1884. El mismo compositor (Ysaÿe) era el primer violín.

Vivió muchos años en Barcelona, donde llegó en el año 1895. Allí dirigió una escuela de música y lideró una sociedad de conciertos *la Societata Catalana de Concerts*. Su influencia en la difusión del repertorio romántico de música de cámara, así como en la pedagogía de la música y de la técnica del violín en Cataluña fue muy relevante. En 1897 fundó el Cuarteto Crickboom, con Pau Casals al violonchelo. En 1896 actuó en Palma de Mallorca en colaboración con Enrique Granados.

Fue profesor del Conservatorio de Lieja en el año 1910, y posteriormente del Conservatorio de Bruselas, en 1919. Editó bastantes conciertos de violín de autores de

los siglos XVIII y XIX, pero sin lugar a dudas su principal obra fue su método de violín, estructurado en estudios progresivos, melodías populares, dúos, etc.

DESCRIPCION DEL MÉTODO

Es un método bastante completo que comienza con una serie de pautas para los alumnos. Su autor fue uno de los representantes más notables de la escuela franco-belga. Su método está basado en la localización del semitono entre dos dedos determinados. El autor lo llama: “diferentes posiciones de la mano”, puede crear confusión con lo que son las posiciones a lo largo del diapasón. Realmente se refiere a la distinta posición de los dedos con relación al semitono de la cuarta justa.

- Añade ilustraciones con fotografías sobre como coger el arco y el instrumento.
- Emplea ejercicios en las cuerdas al aire combinados con diferentes ritmos.
- Introduce explicaciones sobre los diferentes mecanismos técnicos (mano izquierda, cambios de cuerda, etc.).
- Desde el primer estudio presenta melodías con acompañamientos tocados por el profesor a los distintos ejercicios y canciones propuestas (ver figura 154).
- Combina series de ejercicios con la culminación de una canción, que sirva de resumen de los contenidos trabajados en los diferentes ejercicios.

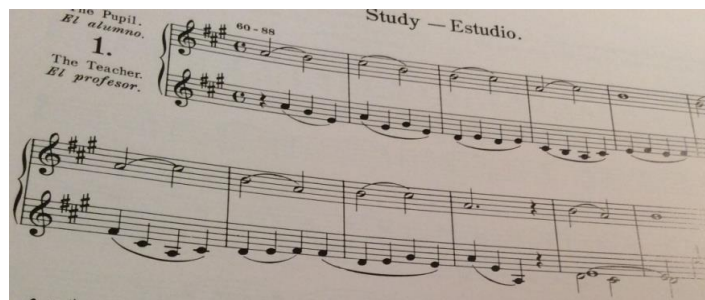


Figura 154: Canción resumen de los contenidos trabajados.

Fuente: Crickboom (1923).

Aportación a la enseñanza del violín en su fase inicial

Se trata de un método de iniciación al violín que profundiza en aspectos elementales como la correcta posición del instrumento, de la mano izquierda, la colocación del

arco y su correcta conducción. Además, se trata de un método progresivo y ordenado, donde el estudio de los diferentes elementos facilita al alumno la acción correcta de tocar el violín.

Principios fundamentales del método aplicables a la enseñanza del violín.

- El estudio de la posición del brazo derecho y de la mano izquierda facilita al alumno una correcta posición y una acción libre de tensiones.
- El estudio de las tonalidades hace adquirir en el alumno una correcta afinación y entonación.
- El trabajo de los cambios de cuerda permite que el alumno adquiera un *legato* natural y una igualdad en el sonido.
- El estudio de las posiciones profundizando en adquirir una adecuada colocación y realización de la primera posición.
- El estudio de los diferentes golpes de arco y acentuaciones.
- La utilización de diferentes ritmos y de golpes de arco irregulares.

Curiosidad encontrada en el método

Habla de la importancia de comenzar a tocar a través de lo que llama *sonidos naturales*, para el autor, estos sonidos no son ni *forte* ni *piano*, donde el peso del arco sobre la cuerda y una ligera presión del índice bastará y ayudará a adquirir una flexibilidad adecuada en las articulaciones del brazo y de la muñeca.

1926, Leopold Auer (1845-1930), *Graded course of violin playing, Book I*, Nueva York: Carl Fischer, Inc.

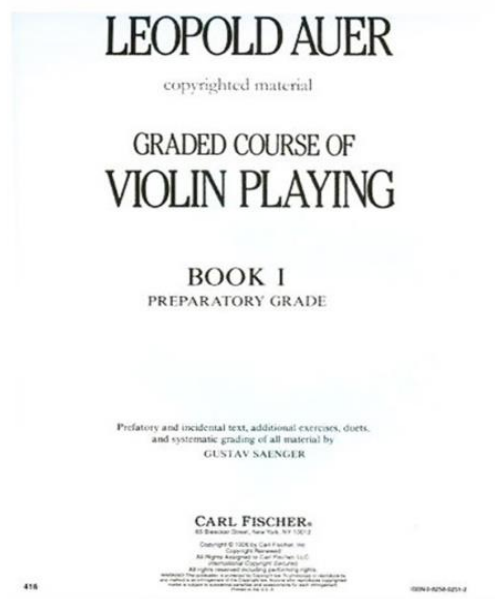


Figura 155: Portada.

Fuente: Auer (1926).

RESEÑA BIOGRÁFICA

Violinista húngaro, estudió bajo los preceptos de Kohne, Dont y Joachim. Apareció como solista antes del último Zar de Rusia y se convirtió en profesor de violín en el Conservatorio de San Petersburgo y solista de la Sociedad Musical Rusa Imperial. Fundó un cuarteto de cuerda con el cellista Davidoff. En 1818, se trasladó a los Estados Unidos, dedicándose plenamente a la enseñanza. Entre sus alumnos más destacados nos encontramos con Heifetz, Elman, y Rosen, entre muchos otros. Fue editor de partituras, como la del concierto de Tchaikowsky, originalmente escrito y dedicado a él. Escribió varias obras destinadas a la enseñanza del violín, incluyendo la que a continuación analizamos (Bachmann, 1966).

DESCRIPCION DEL MÉTODO

El libro comienza con una fotografía de Leopold Auer con algunos de sus alumnos más ilustres como Elman, Heifetz o Zimbalist, entre otros. Aparece un breve texto introductorio que resume filosofía educativa: *“El talento, los elevados ideales, la pedagogía y la intensiva aplicación deben ir mano a mano”*. A continuación aparece un prefacio donde el autor plantea que este método traza una línea totalmente diferente con respecto a otros planes existentes o métodos viejos y estereotipados.

Este libro comienza con los primeros pasos elementales de un sistema pedagógico gradual y progresivo que pretende hacer entender todas las cuestiones esenciales de la técnica del violín. Estas cuestiones esenciales principalmente tratan de manifestarse en:

1. Los principios generales con el violín de una forma pura y simple.
2. La técnica de la mano izquierda y derecha y su control.
3. El natural y correcto método artístico de la producción del sonido.
4. La entonación.
5. La precisión rítmica.
6. La aplicación de todos los factores principales de la musicalidad.

El método instructivo está dividido en ocho cursos, que corresponden a ocho libros. El primer libro corresponde al grado preparatorio que ofrece un completo y preliminar plan de estudios con ejercicios y material solo para cuerdas abiertas, ofreciendo un entrenamiento lo más completo posible del arco para desarrollar en el intérprete la competencia rítmica. Los estudios que en él se incluyen para el principiante están escritos en cuerdas abiertas para poder tener una constitución estable del sonido. Añade que este libro se debe complementar con otro método escrito por él mismo, donde se encuentra el material necesario para tocar música de cámara.

El maestro Carl Flesch expresa su opinión acerca del libro, diciendo que el método constituye un efectivo sistema ya que considera que sigue de una forma correcta los principios básicos donde la técnica de ambas manos están separadas para que el alumno consiga la destreza suficiente en ellas. Como este primer libro está dedicado fundamentalmente a conseguir un tono lo más adecuado posible, los ejercicios que

contiene son fundamentales a la hora de establecer una base en el alumno con respecto al paso del arco y al control del mismo.

El libro comienza con una tabla de contenidos y una serie de instrucciones preliminares donde se explica las partes del violín, (el diapasón, el puente, el cordal, etc.), mediante una serie de fotografías del instrumento, donde se marcan con diferentes números sus partes. Después realiza lo mismo con el arco y también explica el uso de las cuerdas.

El libro continua con una serie de instrucciones acerca de la actitud del violinista y de su correcta posición del instrumento. Para colocar el violín, este autor recomienda sujetarlo en una posición natural y horizontal donde la cabeza del violín está en línea con la nariz. Considera que la correcta posición de estar de pie es aquella que permita que el peso del cuerpo recaiga sobre el pie izquierdo mientras que el pie derecho está ligeramente avanzado. Para la posición del violinista sentado recomienda que se debe estar bastante recto.

A continuación el autor ofrece una serie de recomendaciones diarias a los jóvenes estudiantes:

- Practicar inteligentemente recordando al alumno que en todo momento debe practicar despacio y siempre intentando entender el contenido que se está tratando de aprender.
- Observar siempre el violín y el arco antes de comenzar; el arco deberá de estar perfectamente limpio, el puente recto, las clavijas en una buena condición y el arco apropiadamente tenso.
- Recordar todas las instrucciones recibidas del profesor, tales como la actitud del cuerpo y la posición del violín. Si existiera alguna duda, se debe recordar leyendo y observando las fotografías que aparecen en el texto.
- Producir un sonido lo más correcto posible y sin ruidos o sonidos estridentes.

Seguidamente, expone la manera correcta de sujetar el arco y su conducción. En este apartado expone su método de sujetar el arco y la función de la mano derecha, así como la actitud que debe tener el brazo derecho en la conducción del arco.

En cuanto al tono del violín, considera que el sonido del violín es una característica de las más importantes, pues el maestro debe aconsejar al estudiante conseguir un tono y un sonido adecuados con su instrumento. Además, se aconseja que el violín esté perfectamente afinado, comenzando con una afinación correcta de la cuerda de LA, y utilizando un piano para poder afinar correctamente el tono de cada cuerda.

Comienza el libro con una serie de ejercicios despacio, utilizando al inicialmente la mitad del arco. Después añade otra serie de ejercicios donde es acompañado por el profesor. La última lección del libro es una melodía con cuerdas al aire, utilizando y combinando diferentes ritmos, con acompañamiento del profesor.

Se dan pautas para el trabajo diario del brazo derecho y del control del arco. Se trata de ejercicios que se pueden trabajar tanto de forma individual como con un acompañamiento de un segundo violín. Se trabajará los siguientes golpes de arco:

- El *legato*,
- el *legato* con medio arco,
- la preparación para el *detaché* con un pequeño golpe de arco,
- mezclar golpes de arco cortos en cuatro notas y en triples notas, etc.

Aplicación a la enseñanza del violín en su fase inicial.

Este método ofrece una serie de ejercicios en cuerdas al aire basados principalmente en la separación y en el establecimiento del alumno de las diferencias entre las funciones de la mano izquierda y de la mano derecha, de la muñeca derecha y de su brazo. El autor considera importante la correcta posición del cuerpo y sujetar de forma correcta el violín y el arco. También considera importante introducir al alumno en la producción del sonido, gracias fundamentalmente a la práctica de las cuerdas abiertas lo que le va a llevar a tener un sonido redondo y limpio.

Consideramos que es un excelente material para poder comenzar con un alumno en el aprendizaje del violín. Sin embargo, este método se debe combinar con otros ejercicios intentando que además el alumno trate de entender y adquirir la manera de tocar y el funcionamiento de la mano izquierda. Se pueden separar ambos conceptos, pero sería muy recomendable tratar también, no solo conseguir un buen establecimiento y un buen

movimiento con respecto al brazo derecho, sino además entender una buena predisposición de los dedos de la mano izquierda.

Principios fundamentales del método aplicados a la enseñanza del violín en la actualidad

Este libro trata de asentar las bases de una buena colocación del instrumento y de una adecuada conducción y paso del arco. En cuanto a sus contenidos esenciales encontramos los siguientes:

- Colocación del violín.
- Correcta posición de la postura del violinista de pie.
- Correcta posición del violinista sentado.
- Beneficios de sujetar el violín en una posición alta.
- Entender por qué el hombro nunca debe sujetar el violín.
- La elección de la adecuada barbada.
- La actitud adecuada de la mano izquierda.
- La sujeción del arco.
- La seguridad en la sujeción del arco.
- Las funciones de cada uno de los dedos de la mano derecha.
- La actitud del brazo.
- La acción de la muñeca mientras se está pasando el arco.
- La dirección del arco.
- La producción del sonido y la presión del arco desde la muñeca.

Curiosidad encontrada en el método

Como curiosidad, todos los ejercicios para la colocación del instrumento y del arco son ejemplificados a través de una serie de fotografías donde aparece el propio autor del libro (ver figura 156). También que el autor trata de concienciar al alumno en todos los aspectos relevantes, no solo con la técnica del violín sino con la actitud que tiene que tener el joven estudiante con respecto a su instrumento, como por ejemplo cambiar correctamente las cuerdas del violín.



Figura 156: Fotografía de Leopold Auer

Fuente: Auer (1926).

Métodos de iniciación al violín de mayor circulación en distintos países

1932, Erich y Elma Dolflein, *The Dolflein Method*, Londres: Schott, 1957.

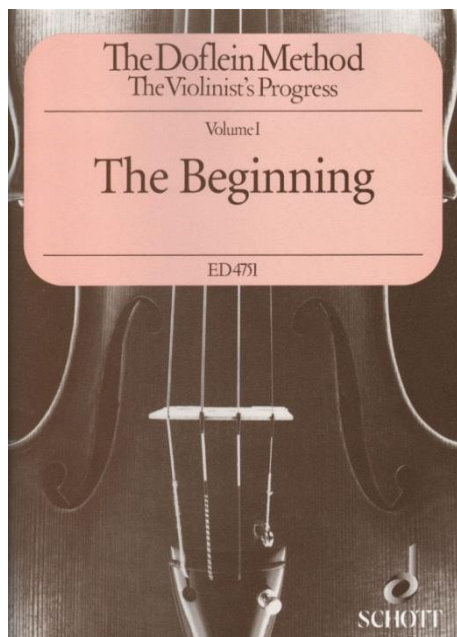


Figura 157: Portada.

Fuente: Erich y Elma Dolflein (1957).

RESEÑA BIOGRÁFICA

Erich Dolflein (1900-1977), fue un musicólogo cuya labor se centró especialmente en la enseñanza musical. En 1928 fundó un instituto para dar soporte a los profesores de

música en Friburg. Junto con su esposa Elma, publicó su serie de métodos destinados al progreso del violinista (Página web: *Group violin pedagogy*).

DESCRIPCIÓN DEL MÉTODO

Se trata de un método para principiantes donde se les muestra todos los problemas que deberán solucionar para llevar a cabo una adecuada ejecución con el instrumento. Comienza realizando una serie de ejercicios en tonalidades mayores y en cuerdas al aire. Solamente emplea 5 notas en cada cuerda, esta limitación estará justificada para que el estudiante adquiera un adecuado desarrollo de la posición de sus dedos sobre el diapasón así como de la correcta posición de su mano izquierda. Da bastante importancia al uso del cuarto dedo en el comienzo. Así como también emplea ritmos largos de blancas y negras para que el alumno adquiera una noción correcta de la conducción del arco.

A continuación ofrece una serie de pautas sobre la correcta posición del brazo izquierdo y de la mano izquierda (ver figura 158).

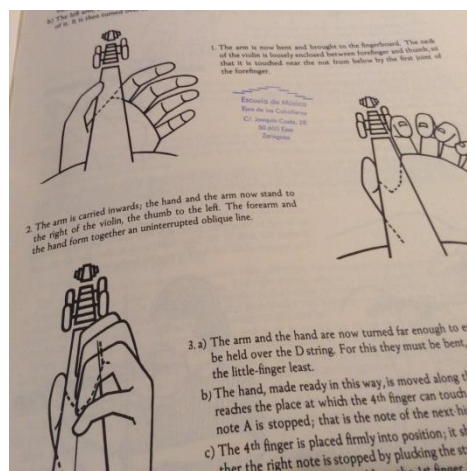


Figura 158: Ejemplos de la correcta colocación de la mano izquierda.

Fuente: Erich y Elma Dolflein (1957).

Después, de la correcta posición del brazo derecho y de la mano derecha (ver figura 159).

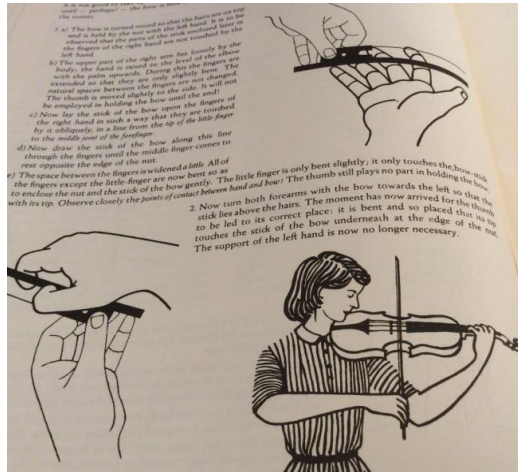


Figura 159: Ejemplo de la correcta conducción y sujeción del arco.

Fuente: Erich y Elma Dolflein (1957).

Luego muestra unas pautas acerca de los ejercicios con el arco en cuerdas al aire.

Recomienda que el violín siempre se mantenga en su posición correcta

- Colocar el arco en la zona media de la cuerda de RE.
- El codo, la muñeca y la mano derecha deben formar una línea recta y estar todos a la misma altura.
- La vara del arco tiene que estar siempre colocada paralela al arco.
- Se debe pasar el arco desde el talón hacia la punta.
- Se tienen que combinar diferentes ejercicios en las diferentes partes del arco.

Utiliza melodías con el acompañamiento de un segundo violín que son realizadas por el profesor (ver figura 160).

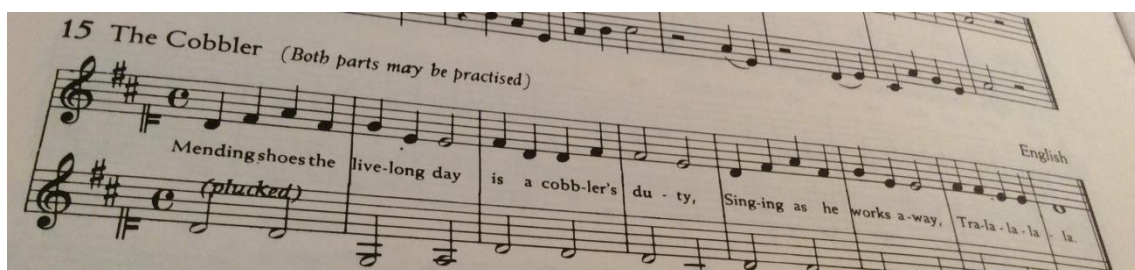


Figura 160: Ejemplo de canciones con el acompañamiento de un segundo violín.

Fuente: Erich y Elma Dolflein (1957).

Aportación a la enseñanza del violín en su fase inicial.

Este método pretende combinar la monotonía del aprendizaje con el placer de poder producir música, ya que desde un comienzo los alumnos pueden interpretar pequeñas piezas populares. A través de estas pequeñas piezas el alumno adquiere todas las destrezas necesarias para poder solucionar un determinado problema con el instrumento. Además, todos los problemas técnicos son introducidos mediante cortos ejercicios. Es necesario que los alumnos practiquen estos ejercicios previos a las canciones, ya que en ellos se trata el problema técnico de una forma separada, que posteriormente puede realizarse e introducir en la pieza.

Principios fundamentales del método, aplicables a la enseñanza del violín en la actualidad

Los principios fundamentales de los que parte este método son:

- El desarrollo de un buen control del arco y de la mano izquierda.
- Realizar ejercicios con 5 notas.
- Esquemas rítmicos en negras y blancas principalmente al comienzo.
- Melodías populares inglesas.
- Realizan melodías adaptadas del compositor Bela Bartok.

Curiosidad encontrada en el método

Como curiosidad, cabe destacar que utiliza ejercicios para ser realizados con percusión corporal (con palmas) y sin utilizar el violín. Esto lo hace para trabajar previamente el esquema rítmico que introduce y propone en la canción.

1976, Egon Sassmannhaus (1928-2010), *Früher Anfang auf der Geige (Band I)*, Kassell, Trad. Ingles: Kurt Sassmanhaus y Melissa Lusk Sassmannshaus, *The Sassmanhaus Tradition, Early Start On The Violin (Volume I)*, Kassell: Barenreiter, 2008.

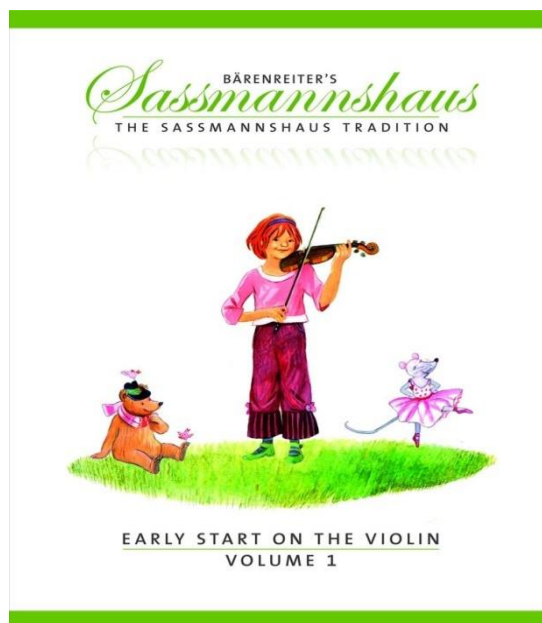


Figura 161: Portada.

Fuente: Sassmannhaus y Sassmannhaus (2008).

RESEÑA BIOGRÁFICA

No se han encontrado datos biográficos de los autores del método.

DESCRIPCIÓN DEL MÉTODO

Este método de iniciación al violín para niños comienza con un prólogo, donde los autores parten de la base que muchos niños reciben sus primeras clases de música en escuelas especializadas o en el jardín de infancia a partir de los cuatro años de edad. Tras este periodo, a veces incluso durante el mismo, surge a menudo el deseo de aprender a tocar un instrumento de cuerda. Los autores plantean que no se necesita tener conocimientos previos de música para empezar a utilizar este método ya que en este libro exponen diferentes ritmos en intervalos sencillos pertenecientes a los programas educativos destinados a la temprana infancia. Se trata de adquirir una técnica básica a través de sencillos pasos. Con o sin conocimientos, los niños se familiarizaran

rápidamente con los conceptos musicales, así como con los elementos melódicos, rítmicos, etc.

En cuanto a la postura, así como otros aspectos técnicos, recomiendan que estén en manos de un profesor experimentado, gracias a las advertencias y correcciones posturales. Aconsejan que las clases regulares con el instrumento lleven antes al éxito que cualquier explicación. Los autores añaden que este método evita el principio de los arcos enteros, utilizando como valor más amplio el ritmo de blanca. También utilizan trastes para facilitar la entonación. Esta orientación visual supone un apoyo adicional para superar los ejercicios con los digitados.

Aconsejan que los alumnos trabajen en períodos cortos de tiempo y descansen, ya que la postura con el instrumento es bastante incómoda cuando se está en sus inicios. También aconsejan utilizar este método para las clases colectivas, donde indican que para la formación de estos grupos los niños deberán de tener la misma madurez, intereses y talento, de lo contrario será necesario reorganizar a los grupos al poco tiempo.

También aconsejan que los padres o tutores de los niños asistan a las clases, o al menos informarse al final de las mismas acerca de las tareas pendientes.

Comienza el libro con unas nociones acerca de los valores de las notas y de los símbolos empleados para tocar el violín, hablando de la duración de las figuras musicales, así como de la clave de sol, empleada por los violinistas.

Después aconseja practicar y comenzar en el centro del arco, utilizando las cuerdas al aire. Comienza desde la cuerda de MI, después LA, luego RE y por último la cuerda de SOL. Después realiza ejercicios con cambios de cuerda donde aconsejan especial atención a la dirección del arco. Para alcanzar los diferentes planos de las cuerdas, aconsejan elevar o bajar el brazo derecho.

Posteriormente, plantean un concepto denominado la tercera del “cuco”, realizado con el segundo dedo. Aconseja utilizar un hilo a modo de traste para que el alumno pueda ubicar el dedo encima de la cuerda.

Después realizan una serie de canciones para introducir el cuarto dedo, trastocar las cuerdas al aire en el primer compás, en el segundo compás entran por cuarto dedo. Explican que a los alumnos les resulta siempre más fácil comparar la altura de la nota con la de la cuerda al aire, esto conduce a una posición más adecuada y confortable de la mano izquierda. En general trabajan los siguientes aspectos musicales:

- Los cambios de cuerda y digitaciones sobre diferentes cuerdas,
- la colocación del tercer dedo,
- las alteraciones,
- las escalas sobre dos cuerdas,
- las corcheas,
- el canon,
- las notas ligadas,
- el *portato*.

Aportación a la enseñanza del violín en su fase inicial.

Este método es uno de los más significativos y famosos en los países de habla alemana. Actualmente está traducido también al inglés, adecuándose su contenido y las canciones a las necesidades actuales de los niños de habla inglesa.

Se trata de un buen método para comenzar a tocar el violín, un método bastante atractivo para los niños, gracias a sus ilustraciones y a los contenidos de los ejercicios que son muy progresivos y básicos.

Principios fundamentales del método aplicables a la enseñanza del violín en la actualidad

Los principios fundamentales de este método están basados en las siguientes pautas:

- La utilización de ejemplos musicales e ilustraciones en color, destinadas a niños sobre todo en edad preescolar.
- A partir de la primera lección se da bastante importancia la lectura de notas, al igual que se anima a tocar en conjunto con grupos de música desde los comienzos con el instrumento.

- Las canciones son fáciles de dominar en las diferentes posiciones, sin que los niños estén abocados a tocar únicamente en la primera posición.
- Se introducen de manera muy básica las diferentes técnicas del violín, y los diferentes y diversos golpes de arco.

A string

A Street, A Street, A Street down, A Street up.

Ride the A Street high-way, A up-town, A down-town.

All these exercises should be sung first. While the pupil is playing, the teacher or parent should point at each note with a pencil. This guidance help is especially important for pre-school children.

7

The image shows a page from a music book. At the top left, there is a musical staff with a treble clef and a single note on the first line, labeled 'A string'. To the right of this staff is a colorful illustration of four monkeys playing musical instruments: one with a guitar, one with a saxophone, one with a trumpet, and one with a drum set. Below the illustration are two musical staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains two measures of music, each with a 'V' above the first note. The lyrics 'A Street, A Street, A Street down, A Street up.' are written below the notes. The second staff also has a treble clef and a key signature of one sharp. It contains two measures of music, each with a 'V' above the first note. The lyrics 'Ride the A Street high-way, A up-town, A down-town.' are written below the notes. At the bottom of the page, there is a small paragraph of text and the number '7'.

Figura 162: Ejemplo de ejercicio.

Fuente: Sassmannhaus y Sassmannhaus (2008).

1985, Gerald E. Anderson y Robert S. Frost, *All for Strings*, San Diego: Neil A. Kjos Music Company

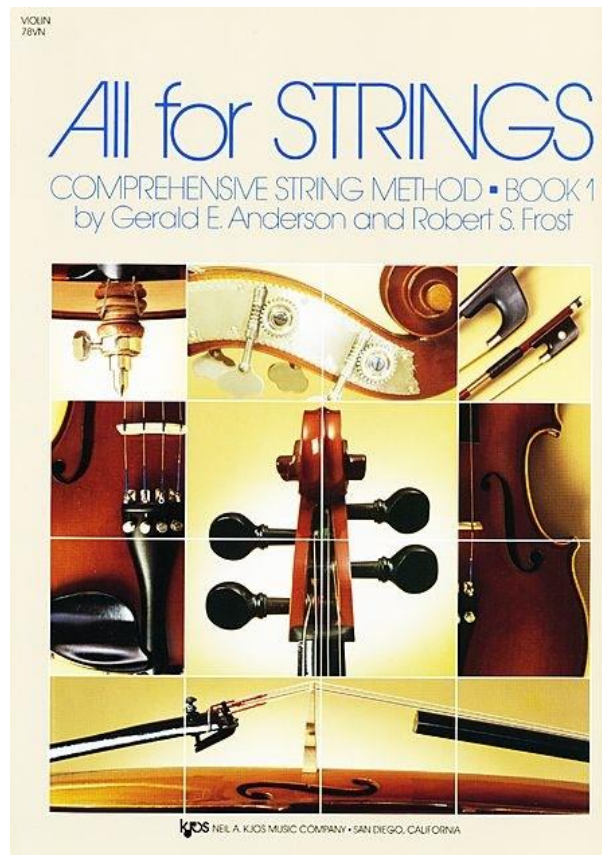


Figura 163: portada.

Fuente: Anderson y Frost (1985).

RESEÑA BIOGRÁFICA

Gerald A. Anderson, es un violinista y especialista en educación musical, especialmente en la educación instrumental de los instrumentos de la familia del violín. Durante más de diecinueve años ha impartido clases de música de cámara, formación instrumental y orquesta en todos los niveles, desde primaria hasta el nivel universitario, siendo profesor de universidades como la de California, Los Angeles y Santa Monica. Además cabe destacar su faceta como arreglista de partituras y compositor especialista en orquesta de cuerda. Ha publicado más de 32 obras y métodos para violín. Uno de los que ha obtenido mayor reconocimiento es el que a continuación analizamos, escrito en cooperación con Robert S. Frost, otro violinista y pedagogo del violín.

DESCRIPCIÓN DEL MÉTODO

Se trata de un método muy completo. Utiliza ilustraciones muy gráficas con fotografías desde diferentes ángulos sobre cómo colocar el arco. Da una serie de instrucciones y pautas muy esquemáticas sobre la colocación de los dedos en el arco y su función. Además, realiza unos ejercicios con el arco encima de las cuerdas y sin apoyo en éstas.

En cuanto a la colocación del instrumento, utiliza las mismas pautas esquemáticas que con la posición del arco. Comienza con cuerdas al aire y con partituras con notación alfabética para las diferentes cuerdas. Utiliza patrones rítmicos y vocales para la realización de diferentes ritmos (MI/SI/SI/PI RI-VER). Es bastante gráfico puesto que emplea dibujos del diapasón del violín y de las cuerdas que se trabajan.

Después utiliza la notación musical para las distintas canciones trabajadas con la notación alfabética. De esta forma el alumno puede empezar a ver la altura de los sonidos en un pentagrama de canciones ya practicadas, para interiorizar mejor el concepto de la grafía musical. Utiliza el recurso de la variación, como por ejemplo: tocar la melodía en otra tonalidad, cambiar el ritmo, inventarse una melodía con el mismo esquema rítmico propuesto, etc.

Aportación a la enseñanza del violín en su fase inicial.

Todo el método es válido para el aprendizaje del violín en su fase inicial, ya que es muy esquemático y de muy fácil interpretación y lectura por parte del alumno. En cada ejercicio se añade además una nueva idea, pero de carácter más musical que trata de resolver y explicar algún concepto del lenguaje musical. Además, realiza una disociación sobre el ritmo y la melodía, practicando por separado estos aspectos para posteriormente unirlos y que no exista ningún problema. Es además, un excelente método para trabajar con niños pequeños.

Principios fundamentales del método aplicables a la enseñanza del violín en la actualidad

En cuanto a los principios fundamentales cabe destacar:

- La colocación del arco y del violín.

- Realiza ejercicios en *pizzicato* y en cuerdas abiertas.
- Sustituye los diferentes ritmos por palabras.
- Comienza por la cuerda de RE.
- Utiliza esquemas con el dibujo de la posición y con la foto de la correcta colocación de los dedos en esa determinada posición.
- Se trata de un método bastante visual.
- Utiliza un recurso de utilizar una nueva idea o concepto para ser explicado por el profesor en cada ejercicio o bloque de ejercicios.

En general es un libro bastante gráfico y se puede adaptar perfectamente a cualquier plan de estudios.

Curiosidad encontrada en el método

Utiliza bastantes fotografías de la correcta colocación de todos los elementos. Además realiza diferentes esquemas en colores para hacer un poco más ameno el aprendizaje y que los conceptos se introduzcan correctamente (ver figura 164).

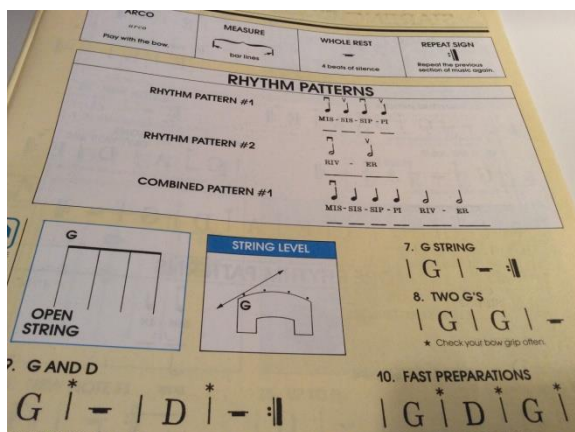


Figura 164: Esquemas para introducir diferentes conceptos de la técnica del violín.

Fuente: Anderson y Frost (1985).

1987, Garth Rickard y Heather Cox, *Sing clap and play violin, Book 1*, Oxford: Oxford University Press.

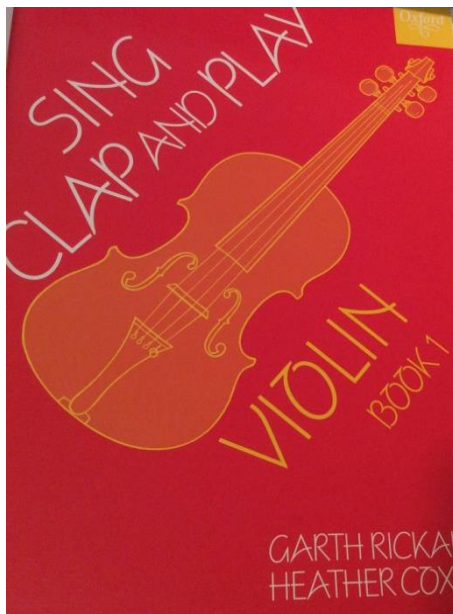


Figura 165: portada.

Fuente: Rickard y Cox (1987).

RESEÑA BIOGRÁFICA

No se han encontrado datos biográficos de los autores.

DESCRIPCIÓN DEL MÉTODO

Se trata de un método de iniciación al violín, destinado fundamentalmente a niños. El método comienza con una serie de pautas de los autores acerca de cómo se debe practicar. Estas pautas consisten en:

- Escuchar críticamente el sonido cada vez que se toca.
- Toda música tiene un pulso natural; intenta sentir este pulso antes de empezar a tocar. No importa que se sienta el pulso más lento o más despacio, pero se debe intentar mantener el pulso.
- Intentar oír la nota en la cabeza antes de tocar.
- Cuando los músculos no están plenamente desarrollados hay una tendencia a tensar el cuerpo, así que se tiene que intentar la relajación.
- Inicialmente, pequeños períodos de tiempo para la práctica del violín será más efectivos que largos períodos.

- Escuchar los ejercicios que están incluidos con regulares intervalos y tener la certeza de practicarlos así.

A continuación dan una serie de pautas sobre los cuidados que se deben mantener en el instrumento. Previamente muestran un esquema de las diferentes partes del violín y del arco. Estos cuidados consisten en tres pautas:

1. Mantener el instrumento en su funda cuando no se esté tocando.
2. Mantenerlo fuera o alejado del sol y el calor.
3. No tocar las cerdas o pelos del arco con los dedos.

Después dan una serie de pautas acerca de cómo sujetar el violín. Previamente utiliza unos dibujos donde se muestra la manera adecuada de sujetar el violín (ver figura 166).

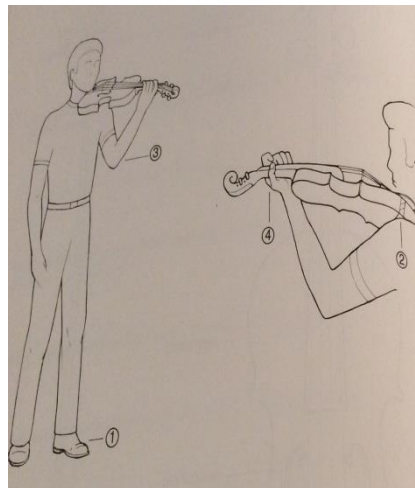


Figura 166: Ejemplo de colocación del violín.

Fuente: Rickard y Cox (1987).

Las pautas propuestas para tocar correctamente son:

1. Comenzar con los pies separados.
2. Utilizar un cojín o soporte entre el violín, el hombro izquierdo y la barbada.
3. Mantener el codo izquierdo debajo del violín y tener la muñeca recta.
4. Sujeta el cuello del violín entre el pulgar y la base del índice. Dejar un espacio entre ambos dedos.
5. Mantener las uñas cortas.

A continuación hablan sobre el arco y su preparación: utilizar el tornillo para ajustar la tensión de las cerdas. Utiliza la resina para incrementar la fricción entre el arco y las cuerdas. Para sujetar el arco dan una serie de pautas como:

1. Mantén el arco entre el pulgar y los dedos de la mano derecha,
2. mantén el pulgar flexionado,
3. coloca el pulgar en oposición al segundo dedo,
4. coloca tu dedo meñique en la parte de arriba de la vara. Esto provocará el equilibrio del arco,
5. sujeta el arco pero no utilices excesiva firmeza en tu mano derecha.

Para la conducción del arco recomienda:

1. Mantener el arco cerca y paralelo al puente.
2. Comenzar a tocar con cuerdas al aire.
3. Cambiar la dirección del arco en cada nota: arco abajo, comenzar al talón. Arco arriba, comenzar desde la punta.

Después hablan sobre la afinación de las cuerdas del violín, y del nombre que reciben.

A continuación da una serie de pautas sobre cómo cantar, tocar palmas y tocar el violín. Mediante una serie de ejercicios rítmicos, y utilizando una letra, o una palabra para cada ritmo, trata de conseguir que el alumno mantenga la pulsación adecuada. Este sistema permite ser capaz de cantar el tono en nuestra cabeza antes de tocar.

Para el entrenamiento auditivo, aconseja tocar la pieza bien, para ello se debe tener en cuenta escuchar cada nota en nuestra cabeza. Recomendar utilizar la siguiente secuencia para poder escuchar la nota previamente en la cabeza:

1. Tocar la nota,
2. esperar un segundo,
3. cantar la nota,
4. comprobar,
5. cantar el ejercicio.

A continuación sigue con una serie de canciones en cuerdas al aire. Comienza por la tercera cuerda, la cuerda de RE. En la lección número dos explica los dedos que aparecen en la cuerda de RE. Comienza con el primer dedo, realiza una serie de

canciones integrando el primer dedo, y después integrará también el segundo dedo y así sucesivamente. Recomenda siempre utilizar una canción para colocar los sonidos de la cuerda dentro de este contexto, facilitando que el alumno interiorice el sonido de la cuerda de RE.

Todas las canciones estarán acompañadas por pequeñas frases o pequeñas letras, para ayudar y facilitar la memoria. Después utiliza diferentes piezas, con el acompañamiento de un segundo violín. Comenzará con un canon. Las últimas páginas del libro estarán dedicadas a ejercicios rítmicos, ya planteados en las elecciones anteriores.

Aportación a la enseñanza del violín en su fase inicial.

Este método es bastante fácil y podría ser un gran método inicial, sobre todo destinado a niños. En cuanto a su aportación el autor trata de concienciar al alumno en el desarrollo de la escucha interna.

Principios fundamentales del método, aplicables a la enseñanza del violín en la actualidad.

Todos los contenidos de este método podrían ser aplicables perfectamente a la enseñanza del violín con niños pequeños, aunque tendría que ser adaptado a cada idioma, ya que se trata de un libro cuyas canciones y letras están en inglés.

Métodos españoles destinados a la enseñanza del violín en su fase inicial

1985, Antonio Arias, *Antología de estudios para violín, grado elemental, cuaderno 1*, Madrid: Real Musical.

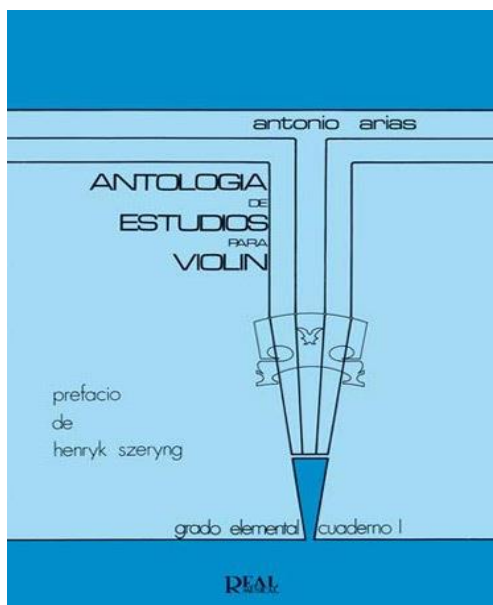


Figura 167: Portada.

Fuente: Arias (1985).

RESEÑA BIOGRÁFICA

Fue un violinista y profesor de violín con una fama muy reconocida, ya que formó un gran número de violinistas españoles. Se formó en Bruselas bajo la tutela de otro de los grandes maestros y violinistas de la historia del violín, Mathieu Crickboom. Como maestro, Arias transmitió a sus alumnos una técnica depurada y llena de gran versatilidad musical. Obtuvo una beca de la fundación Juan March en el año 1962 para realizar una gran obra pedagógica titulada *Antología de estudios para violín*. El primer cuaderno se editó en 1975, con prefacio del famoso violinista Henrik Szeryng, y el último de los cuadernos de esta antología fue editado en el año 1986. Sin duda esta obra es la más completa de su género en España. En el año 1980 consiguió el Premio Nacional del Ministerio de Cultura en el ámbito de la pedagogía musical. Se trata de unos libros que resumen su elaborada y extensa experiencia profesional.

DESCRIPCION DEL MÉTODO

Comienza la obra con un prólogo escrito por el propio autor donde plantea que esta obra pretende ser una simplificación del legado de los grandes maestros del violín de todas

las épocas. Selecciona únicamente aquellos estudios que ha considerado fundamentales para el desarrollo de la técnica del violín suprimiendo todos aquellos que fueran una mera repetición de los contenidos. Esto provoca una economía del tiempo para todos aquellos alumnos que desean alcanzar el dominio de una técnica violinística perfeccionada.

Las directrices de las que parte el autor para su selección de estudios siguen las siguientes premisas:

- Formación completa de la técnica del violín.
- Estudios ejemplares que sean técnicamente un modelo de su género.
- Estudios que pongan en contacto al alumno con los grandes maestros de todas las épocas de la historia del violín.
- Preferencia, en igualdad de eficacia técnica, por aquellos estudios que se distinguen por su musicalidad.
- Ordenación y progresividad de los estudios seleccionados.
- Análisis técnico y estético, con soluciones prácticas a los problemas que plantea cada estudio, incorporando las ideas actuales que son consecuencia natural de la enorme evolución que la técnica del violín ha experimentado en lo que va del siglo.

Esta antología se divide en seis cuadernos de 30 estudios cada uno, con un total de 180 estudios, que partiendo de los ejercicios más elementales, nos conducen al virtuosismo representado por los caprichos de Paganini. El primer y segundo cuaderno están dedicados al grado elemental, el tercero al grado medio, el cuarto y quinto a grado superior y el sexto cuaderno al virtuosismo.

El autor expresa que el desarrollo gradual de la técnica del violín se fundamenta sobre todo en la dificultad progresiva de los estudios y cada grupo de estos estudios constituye un todo independiente, ya que el plan seguido se basa en el sistema cíclico de enseñanza, abordando desde el grado elemental todos los problemas básicos que el alumno volverá a encontrar en los cursos sucesivos cada vez más difíciles y complejos, pero cuyo fundamento le será conocido al alumno. La ventaja del sistema cíclico aplicado a los diferentes grados en los que se divide esta antología garantiza la

continuidad lógica de la enseñanza, evitando los trastornos que ocasionan en los alumnos el cambio de profesores al pasar de un grado a otro.

Por otro lado aconseja que el profesor debe disponer en todo momento de un material de estudio adecuado, para su aplicación en cada caso y en cada dificultad técnica, siempre de acuerdo con la diversidad de alumnos, sus actitudes o sus aptitudes y talentos. El autor añade que particularmente esta antología es bastante útil para los profesores ya que les pone en contacto con toda la literatura violinista fundamental, así como con la escuela moderna, cuyos procedimientos pedagógicos tratan de ayudar a los alumnos a resolver los problemas técnicos.

Tras un extenso prólogo aparece un esquema donde se pone de manifiesto los signos empleados: arco abajo, arco arriba, con todo el arco, mitad superior, etc (ver figura 168).

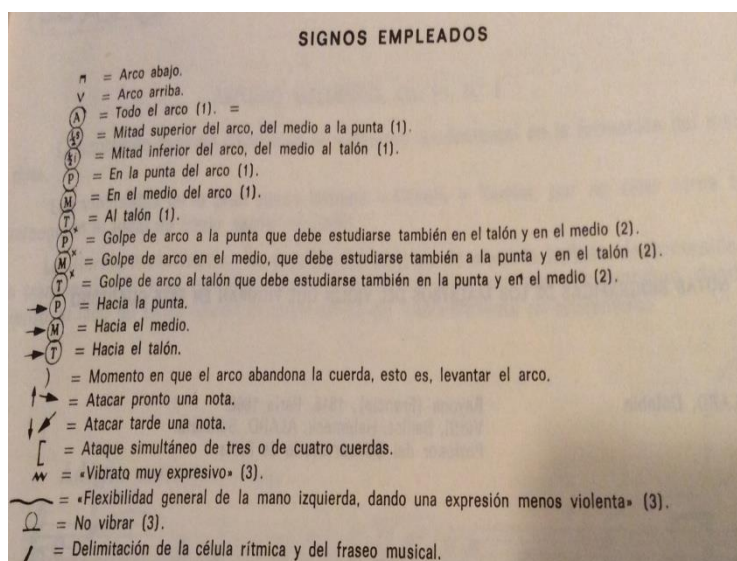


Figura 168: Signos empleados en el libro

Fuente: Arias (1985).

A continuación se muestra una serie de notas biográficas de los maestros del violín que figuran en el cuaderno uno.

Comienza con un estudio melódico, Opus 10, n° 1 de Alard. Este primer estudio está dedicado a la expresión musical, el autor considera que esta expresión incluye un elemento fundamental en la formación del violinista. Hace referencia a los violinistas de la gran época italiana los cuales perseguían el ideal de “hacer cantar” el violín.

El estudio n.º 2 es un ejercicio para el desarrollo de la articulación de los dedos de la mano izquierda. El autor recomienda levantar los dedos lentamente, echándolos hacia atrás, para desarrollar al máximo la articulación de los dedos y dejarlos caer con flexibilidad por su propio peso. Poco a poco este movimiento se realiza más deprisa articulando los dedos con absoluta igualdad rítmica, ligereza y elasticidad. Recomienda descansar tan pronto como aparezca el menor síntoma de fatiga o de cansancio. Además ofrece al alumno la posibilidad de trabajar con una serie de variaciones rítmicas (ver figura 169).

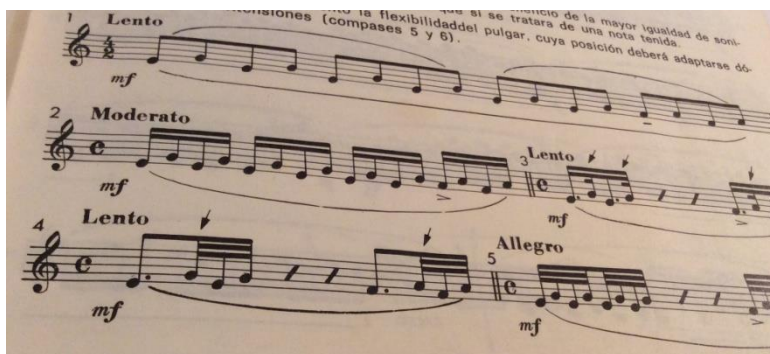


Figura 169: Ejemplo de diferentes variaciones, expuestas para el estudio preliminar del estudio al que preceden.

Fuente: Arias (1985).

El estudio n.º 3 está destinado al perfeccionamiento de la técnica del arco. El autor recomienda que estos estudios deber estar representados con ritmos binarios y terciarios, de tal manera que completen toda la variedad de acentuación rítmica. Para practicar estos ejercicios es necesario desarrollar la memoria, ya que al liberarse del papel, el alumno puede prestar toda la atención a los gestos y a los movimientos de los diferentes golpes de arco. Todos estos golpes de arco deben ser estudiados lentamente y aumentando progresivamente la velocidad hasta el límite posible que el alumno sea capaz de alcanzar una ejecución correcta y natural. De nuevo muestra una serie de variantes para trabajar con diferentes golpes de arco y situaciones, esto facilitará un

trabajo previo en el cual el alumno se va a familiarizar de una manera muy completa con el ejercicio, que posteriormente realizará con el original.

El estudio n.º 4 está dedicado a los cambios de cuerda. Según el autor existen dos problemas fundamentales en la técnica del violín: los cambios de cuerda y el cambio de posición. El autor aconseja que la afinación debe prepararse en dobles cuerdas siempre y cuando lo permita la escritura del ejercicio, esto facilitará el *legato* de la mano izquierda. El cambio de cuerda debe preceder al ataque de la nota siguiente. Además, los golpes de arco deben practicarse con un tercio de arco a la punta, al centro y al talón, con el fin de lograr un perfecto equilibrio en cualquier división del arco, ya que la técnica en función del brazo varía.

De nuevo el estudio n.º 5 sirve para el desarrollo de los golpes de arco, con una serie de variantes muy útiles para el desarrollo previo de la técnica que se pretende conseguir.

El estudio n.º 6 trata de una preparación al trino. Según el autor, la articulación de los dedos se compone de dos movimientos: elevación y caída. El dedo debe levantarse con rapidez y flexibilidad, y el movimiento de caída (percusión) debe producirse por su mismo peso. Al realizar el ejercicio en cualquier velocidad se debe observar siempre la igualdad rítmica, articulando los dedos con mayor ligereza.

El estudio n.º 7 pretende trabajar el *legato* de la mano izquierda. El autor aconseja que la fluidez del arco se consigue más fácilmente si los cambios de cuerda se realizan desde la muñeca y mediante movimientos ondulatorios. De nuevo pone de manifiesto la necesidad de una preparación.

El estudio n.º 8 es un estudio para el desarrollo de la velocidad de los dedos. El autor aconseja articular los dedos con flexibilidad y agilidad, tanto más cuanto mayor sea la velocidad sin olvidar la flexibilidad del dedo pulgar, causa de las crispaciones que impedirán en el futuro toda posibilidad de virtuosismo. Además, el arco debe actuar con serenidad, intentando que no se produzcan falsos acentos tras los cambios de cuerda, conservando de esta manera una perfecta regularidad en su conducción, que debe fluir como si se tratara de una nota tenida. Por su simplicidad, el autor expresa que este estudio es particularmente de gran utilidad ya que no tiene grandes dificultades para la mano izquierda. Esto facilita abordar la práctica de los golpes de arco rápidos. De nuevo

muestra una serie de ejercicios de preparación, junto con sus variantes, y junto con una serie de ejemplos con ejercicios para trabajar los diferentes golpes de arco.

El estudio n.º 9 está destinado al golpe de arco destacado o *stacatto*. Este golpe de arco es fundamental para la técnica del violín e imprescindible su dominio desde el punto de vista técnico, puesto que gracias a él se deriva toda la técnica del arco. El más característico se ejecuta en el centro del arco hasta la punta, donde el arco tiene mayores posibilidades de acento y de rapidez, atacando con vivacidad cada nota si bien el centro o mitad superior es la división del arco adecuada para la ejecución en tiempo moderado. El movimiento del brazo y la flexibilidad de la muñeca entran en juego en este golpe de arco. El autor también habla del gran *detaché*, ya que éste desarrolla la flexibilidad total del brazo. En este movimiento cada nota tiene su impulso independiente y el arco se comporta exactamente como el movimiento oscilatorio de un péndulo. Además, realizar un intenso *vibrato* sobre cada nota es beneficioso en la influencia de los acentos de arco a la vez que evitará la dureza del ataque acentuado.

El estudio n.º 10 sirve para el desarrollo de la afinación, a su vez trabaja la extensión inferior del primer dedo y la superior del cuarto. La distancia normal entre el primero y cuarto es una cuarta justa, toda distancia mayor entre ellos se denomina “extensión”, o menor, “aproximación” de los dedos. Esto, al ser una distancia poco común perturba la afinación. Se deben desarrollar progresivamente las extensiones indicadas en la preparación, cuidando de mantener constantemente la flexibilidad del pulgar y la muñeca de la mano izquierda y descansando tan pronto aparece el menor síntoma de fatiga. En cuanto al arco, los cambios de cuerda antinaturales son otro elemento perturbador que puede prepararse para su mejor comprensión en cuerdas al aire. Debido al carácter ligero de este estudio, se debe estudiar hacia la punta y también hacia el medio del arco. Previamente se debe trabajar con el golpe de arco del *martelato*, para fijar la situación de las cuerdas al pasar de un plano a otro y a continuación, se trabaja en *detaché*.

El estudio n.º 11 sirve para el desarrollo de la segunda posición. Para ello se aconseja trabajar las propuestas de otro gran maestro que realizó un método de cambios de posición, el violinista Sevcik.

El estudio n.º 12 es un estudio destinado al inicio del *mordente*. El autor aconseja que la ejecución del *mordente* sea nítida si se aplican los principios de la articulación descendente, es decir, retirar los dedos hacia atrás a la manera como se ejecutan los *pizzicatos* con la mano.

El estudio n.º 13, trabaja la tercera posición. Según el autor se trata de una de las posiciones más cómodas ya que el antebrazo y la mano se encuentra más equilibradas, es en ellas donde puede comenzarse con mayor facilidad el estudio del *vibrato*, que no deja de ser una ondulación expresiva que permite cantar una frase. El autor dice que, técnicamente, el *vibrato* requiere para su desarrollo natural las siguientes condiciones:

- Sostener naturalmente el violín, sin crispar los músculos del brazo.
- Colocación equilibrada de la mano izquierda.
- Dedo índice despegado del mango del violín.
- Perfecta colocación y flexibilidad del dedo pulgar.
- Presión normal, no excesiva, de los dedos sobre el diapasón.
- Relajación de la muñeca.
- Flexibilidad del antebrazo.

El estudio n.º 14 sirve como estudio fundamental para el desarrollo de los cambios de cuerda, y el desarrollo del *detaché* sobre acordes arpegiados, escritura técnicamente violinística y encontrada en la literatura dedicada al violín por los grandes maestros y los más geniales compositores de todos los tiempos. El autor aconseja que durante la realización de este estudio, la mano izquierda debe comportarse de manera simultánea dejando los dedos quietos durante toda la duración de dichos acordes. Este estudio se realiza en la mitad superior, el hombro debe mantenerse flexible para que el brazo se sitúe en el plano que convenga en todo momento, y así no entorpecer el desarrollo del antebrazo. Por otro lado la flexibilidad de la muñeca debe contribuir a la relajación y a la ejecución de este ejercicio.

El estudio n.º 15 es excelente para estudiar las escalas cromáticas y cómo la elasticidad de los dedos sirve para el desarrollo de las extensiones.

El estudio n.º 16 constituye un estudio excelente para el trabajo del golpe de arco denominado *martelato*. Esta técnica se ejecuta a la punta del arco, empleando un tercio del mismo y atacando cada nota con gran firmeza. El ataque debe de preceder un sonido vibrante y claro. Cada nota es seguida de un silencio durante el cual el arco permanece en la cuerda. El autor aconseja realizar un *vibrato* rápido en cada nota para dulcificar el ataque que ningún caso tiene que ser duro, ya que en sí el golpe de arco es rítmico y energético. Se debe evitar la rigidez de los músculos del brazo derecho.

El estudio n.º 17 es un estudio para la preparación de las dobles cuerdas. Se tiene que prestar mucha atención sobre todo a la afinación.

El estudio n.º 18 es un estudio para el *stacatto*. El autor aconseja tratar de conseguir igualdad firmeza y precisión, de esta manera se puede ejecutar un número elevado de notas en cada arcada.

El estudio n.º 19 es para la articulación natural de los dedos. Esta adecuada articulación se consigue si la mano está bien colocada, es decir, si los dedos están suficientemente altos con relación al diapasón y ejerciendo una presión mínima sobre él obteniendo siempre una posición arqueada.

El estudio n.º 20 sirve para el estudio del *spicatto*, otro de los golpes de arco fundamentales. De nuevo introduce una serie de variantes para poder trabajarlo previamente a la realización del estudio.

El estudio n.º 21 sirve para el trabajo del *Saltillo*, un *detaché* rápido cuyo rebote del arco surge espontáneamente en el centro de gravedad del mismo, si lo permite la flexibilidad de la muñeca y no lo impide la excesiva presión del índice.

El estudio n.º 22 es un estudio para la preparación del trino, se debe tener en cuenta no crispar el pulgar y tener la muñeca lo más relajada posible.

El estudio n.º 23 es un excelente estudio de los acordes arpegiados. Para trabajar estos acordes se tiene que realizar la afinación trabajándola en dobles cuerdas.

El estudio n.º 24 sirve para trabajar el *portamento* y los cambios de posición.

El estudio n.º 25 sirve para trabajar la cuarta posición.

Estudio n.º 26 sirve para trabajar el golpe de arco reflejo. Este golpe de arco, fundamental en la técnica del violín, ayuda también al dominio del *martellato*. La imagen que debe tener en la mente el alumno es el rebote de una pelota.

El estudio n.º 27 es para el trabajo de los cambios de posición.

El estudio n.º 28 sirve para trabajar los cambios de cuerda, estudio que plantea una manera bastante interesante de desarrollar la técnica del arco.

El estudio n.º 29 sirve para el estudio de las dobles cuerdas. Muestra una serie de variaciones donde se trata que el alumno pueda realizarlas sin forzar el arco y el sonido.

Y por último finaliza con el estudio n.º 30, donde trabaja los diferentes golpes de arco. El autor recomienda trabajar en profundidad cada parte del arco para tener un perfecto control y dominio del mismo.

Aportación a la enseñanza del violín en su fase inicial.

Consideramos que es un método válido para trabajar durante el nivel elemental, es decir, a lo largo de aproximadamente cuatro años. Es bastante descriptivo y completo y sus variantes tienen por objeto conseguir el dominio de las dificultades técnicas mediante un trabajo preparatorio progresivo. Además, el autor siempre recomienda trabajar lentamente para fijar en primer lugar la afinación. La idea de ofrecer fórmulas y variaciones es para tratar de conseguir una reflexión durante el estudio y la práctica con el violín para llegar a resolver los problemas técnicos planteados en cada ejercicio. Esto además, evita la rutina en el estudio y conseguirá trazar una línea satisfactoria.

Principios fundamentales del tratado, aplicables a la enseñanza del violín en la actualidad.

Todos los contenidos trabajados en esta antología son fundamentales para la enseñanza del violín en nuestra época actual. Sorprende bastante cómo este autor da mucha

importancia al trabajo de los golpes de arco. Se observa claramente cómo el autor intenta proporcionar a los alumnos los medios adecuados para el desarrollo de una técnica correcta de acuerdo con las ideas actuales y las nuevas tendencias en el campo de la pedagogía del violín.

Curiosidad encontrada en el método

El autor denomina “sonidos parásitos” aquellos ruidos que se producen debido a una ejecución inadecuada con el arco, es decir, cuando este roza otras cuerdas produciéndose este fenómeno.

1987, Emilio Mateu, *El violín*, Madrid: Real Musical

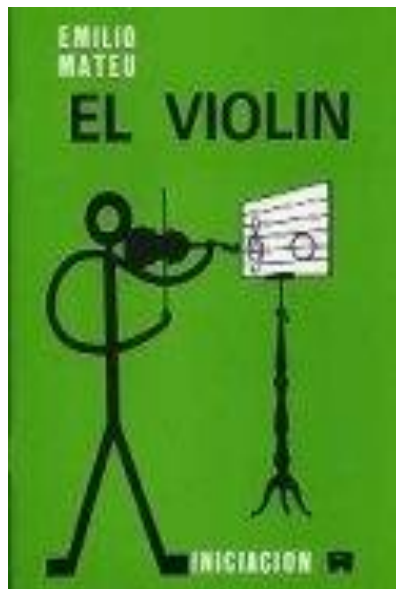


Figura 170: Portada.

Fuente: Mateu (1987).

RESEÑA BIOGRÁFICA

Es un violinista y violista muy reconocido. Nació en Valencia en el seno de una familia de tradición musical. Sus maestros fueron Abel Mus, Juan Alos, Max Rostal, Agustín León Ara, Antonio Arias y Bruno Giuranna. Fue viola solista de la orquesta sinfónica del Gran Teatro del Liceo, de Barcelona. Fue fundador de la orquesta sinfónica de RTVE y forma parte de diferentes grupos de cámara y formaciones camerísticas. Ha

publicado diversos textos pedagógicos, con los que además ha obtenido dos premios nacionales del MEC.

DESCRIPCIÓN DEL MÉTODO

Se trata de un método en el que el autor intenta sintetizar su propia experiencia como pedagogo de la viola, dando una conciencia y una responsabilidad fundamentales a la enseñanza inicial del instrumento. Además expresa que el objetivo principal de este método es el desarrollo de una técnica básica y correcta, así como que el alumno adquiera los conocimientos primarios y de funcionamiento físico en el menor tiempo posible. Ya que una posición segura y correcta del conjunto del cuerpo-instrumento-mano izquierda y arco, le permitirá abordar sin dificultad cualquier método que su profesor o maestro elija posteriormente.

A continuación el autor muestra un dibujo gráfico sobre las partes del violín y del arco (ver figura 171).

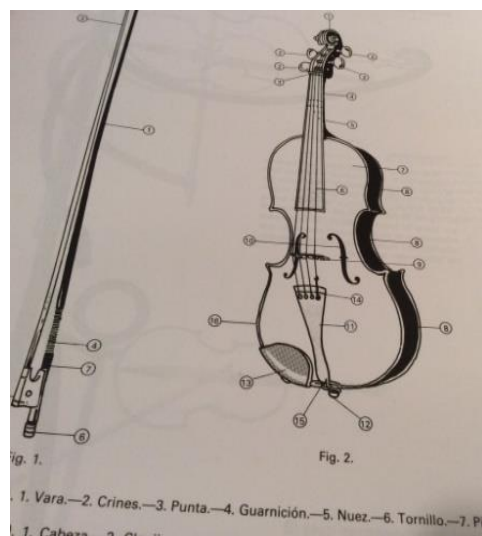


Figura 171: Dibujo sobre las partes del violín y del arco

Fuente: Mateu (1987).

Después va a dar una serie de pautas, acompañadas de dibujos para su mejor entendimiento. Estas pautas están basadas en:

- Comprobación de la medida adecuada del violín, respecto al físico de cada alumno: el autor aconseja coger el violín y apoyarlo entre el maxilar y el hombro izquierdo, con el brazo izquierdo extendido se tratará de alcanzar la cabeza de

este apoyando la palma de la mano y cerrando los dedos sobre la misma. Si esto sucede de manera natural y sin forzar el brazo izquierdo, el violín es adecuado para el alumno, así puede comenzar sus estudios con la incomodidad mínima requerida.

- Comprobación de la medida adecuada del arco, respecto al físico de cada alumno: se coge el arco y se pondrá sobre las cuerdas, y con el brazo derecho extendido sin perder el ángulo paralelo con el puente se realiza una señal sobre el arco que indicara el punto máximo de extensión del brazo, el resto hasta la punta no se utilizará.
- El arco excesivamente largo: el autor insta que no es bueno utilizar la punta del arco cuando este sea excesivamente largo, ya que esto llevará a la crispación del brazo y a que el arco quede torcido.
- Nombre que reciben las cuerdas según su afinación y situación de las mismas sobre el batidor: El autor de nuevo muestra un dibujo del diapasón del violín, donde además sitúa los nombres de cada cuerda y su colocación en el pentagrama. También plantea que la clave utilizada para los violinistas será la clave de Sol.
- Situación de las cuerdas: de nuevo utiliza una serie de dibujos ejemplificadores poniendo de manifiesto la situación de cada cuerda en el diapasón del violín.
- El arco: gracias una serie de figuras gráficas así como de explicaciones descriptivas se expone el modo de coger el arco. Comienza a describir la posición mediante viñetas, donde se muestra cómo se apoya, el meñique sobre la yema, el índice en la segunda falange, cerca de la articulación. En la viñeta siguiente se cierra la posición de los dedos y se hace coincidir el pulgar con el dedo intermedio. Los dedos deben estar arqueados y el meñique debe estar apoyado con la yema encima de la vara. A su vez, el índice está signado sobre la segunda falange y cerca de la articulación. La muñeca queda ligeramente flexionada y en dirección a la vara. No se tiene que presionar con firmeza, ya que las articulaciones deben quedar flexibles. Además el autor recomienda que estas indicaciones son muy básicas y que es el profesor determine el ajuste final

de la posición y de la mano del brazo derecho, en función de la escuela que se pretenda seguir.

- Continúa con una serie de ejercicios gimnásticos donde el autor trata de dar una serie de juegos para controlar el arco. Estos ejercicios son de diversos tipos:
 - o Ejercicios para controlar el peso del arco y reafirmar la posición de la mano derecha: para este ejercicio recomienda coger el arco con el brazo derecho extendido y sin forzar.
 - o El segundo ejercicio: el autor recomienda coger el arco con el brazo derecho extendido, sin forzar, se apoyará la punta del arco sobre la palma de la mano izquierda, cuyo brazo debe colocarse paralelamente al brazo derecho, obteniendo así una posición horizontal del arco.
 - o El tercer ejercicio: de nuevo la colocación es exactamente igual que los dos ejercicios anteriores, apoyando la punta del arco sobre la palma de la mano izquierda y con los brazos extendidos.

Se realizan una serie de recomendaciones, de nuevo utilizando viñetas ilustrativas donde se pone de manifiesto la posición del cuerpo y el modo de coger el violín: el autor recomienda que se debe adoptar una posición natural y relajada del cuerpo, con las piernas bien equilibradas. El violín se coloca entre el maxilar inferior izquierdo, la clavícula y el hombro. El profesor decidirá el tipo de almohadilla más conveniente para cada alumno, en función de la constitución física y cuidando que resulte cómoda y facilite la posición correcta. Es fundamental que el hombro no se eleve y que la cabeza este ligeramente inclinada y manteniendo el apoyo basado en su peso natural, sin presionar en exceso.

Después, con una serie de dibujos y esquemas plantea la posición correcta del violín y del arco.

Aconseja que el arco debe pasar en todo momento paralelo al puente. Para ello el alumno observará que las articulaciones del hombro, codo, muñeca y dedos deben flexionarse para conseguir la dirección del arco requerida.

Se debe tener en cuenta la altura del brazo según la cuerda que tocamos. El plano del brazo vendrá determinado por la altura del codo.

Aconseja practicar cómo situarse frente al atril de estudio: se coloca al alumno frente al atril de forma que la voluta del violín coincida con el ángulo izquierdo del mismo sin llegar a tocarlo, lo más importante será el que podamos abarcar con la vista el conjunto del violín y atril sin mover la cabeza. Otro consejo es la utilización de un espejo: es de mucha utilidad que el alumno se sitúe delante de un espejo para comprobar y trabajar correctamente observando que el arco pasa paralelo al puente y el violín está en la posición adecuada.

Después plantea el modo de afinar el violín en cuerdas al aire: recomienda utilizar tensores en las cuatro cuerdas durante los primeros años de estudio. Las rectificaciones se harán en sentido de aproximación, es decir desde un sonido más grave a la nota que queremos afinar de esta forma evitaremos sobrepasarlo en muchos casos y romper las cuerdas; ante cualquier duda, es mejor bajar la cuerda para luego ir remontando lentamente. Al principio será necesaria la ayuda del profesor hasta que el alumno se familiarice con el manejo de los tensores y sea capaz de afinar las cintas por sí solo. Después realiza una serie de ejercicios para la adecuada afinación del violín y propone ejercicios preparatorios del arco en cuerdas al aire. Utiliza un esquema en el que muestra las diferentes partes del arco:

1. Del centro hacia la punta,
2. del centro hacia la punta y el talón,
3. desde la punta al talón,
4. desde el talón hasta punta.

Después de realizar ejercicios para el arco en cuerdas al aire, comienza utilizando todo el arco y en la segunda cuerda. El autor recomienda practicar estos ejercicios con el máximo de flexibilidad poniendo especial cuidado en mantener los hombros muy relajados. Los ataques en el talón serán lo más suave posible, mientras que la punta se posará el arco antes de iniciar cada nota. Durante los silencios se levantará el arco y con mucha suavidad se trabajará con la mano derecha en el aire el dibujo correspondiente. Además aconseja señalar el arco en cuatro cuartos para visualizar la porción que se está utilizando.

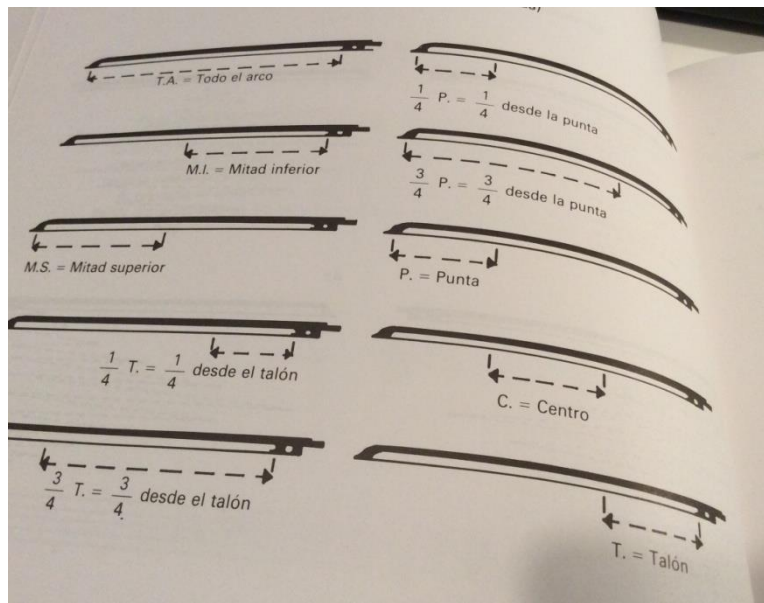


Figura 172: Ejemplo de la división del arco

Fuente: Mateu (1987).

Se realizan diferentes variaciones tratando de utilizar todas las partes del arco, desde la mitad superior, la mitad inferior, el centro del arco, todo el arco, etc.

Después propone ejercicios con notas ligadas. Explica lo que es la ligadura y cómo realizarla: en la misma dirección del arco. Para obtener un buen sonido ligado entre dos o más cuerdas se observa con atención el movimiento de la mano derecha, procurando que esta describa una línea curva en el momento de pasar de una cuerda otra. Nos muestra una serie de dibujos donde se indica con una flecha el movimiento adecuado de la mano derecha.

A continuación comienza el apartado de la mano izquierda. De nuevo utiliza el recurso de los dibujos para describir la posición inicial izquierda. El autor explica que los dedos deben tomar contacto con las cuerdas mediante la parte blanda de las yemas, evitando el contacto cerca de las uñas. En todo momento los dedos conservan la posición arqueada presionando solo lo justo para que la cuerda llegue al batidor.

El pulgar se pone con cuidado para no alterar la posición relajada del índice, que influenciará el buen funcionamiento de la mano izquierda.

Para la posición del antebrazo-muñeca izquierda y de la mano izquierda, el autor recomienda conservar la muñeca flexible y sin forzar la posición natural. Se pone especial atención a no subir el hombro.

Para la posición del codo izquierdo: el autor plantea que la posición del codo determina la situación y, por consiguiente, de los dedos sobre cada cuerda, produciéndose en la práctica un movimiento pendular muy conveniente para el buen funcionamiento de la mano izquierda y el equilibrio perfecto de los dedos sobre las cuerdas.

Para el buen desarrollo de la mano izquierda aconseja realizar primero ejercicios con la técnica del *pizzicato*. Después, realiza diferentes ejercicios sobre las cinco colocaciones o formaciones básicas de los dedos de la mano izquierda.

Para finalizar, el libro propone una serie de ejercicios complementarios para la mano izquierda, sin arco. El autor recomienda que se toquen con la técnica del *pizzicato*. Recomienda colocar los cuatro dedos encima de la cuerda en orden uno-dos-tres-cuatro, se mantendrán encima de las cuerdas sin apretar y después se presionaran todos simultáneamente hasta hacer llegar la cuerda al batidor y después se aflojan los dedos de nuevo encima de la cuerda.

Aportación a la enseñanza del violín en su fase inicial:

Consideramos que este es uno de los principales métodos españoles de iniciación al violín, ya que su contenido es completo y descriptivo. Además, el autor utiliza un lenguaje cercano que denota su experiencia en el campo de la enseñanza del violín. Todos los ejercicios planteados en esta obra son aplicables en la enseñanza del instrumento en su fase inicial. Además, el acercamiento al instrumento así como las indicaciones elementales y básicas que requiere el manejo del violín van a constituir dos aspectos fundamentales de este tratado.

Principios fundamentales del tratado, aplicables a la enseñanza del violín en la actualidad.

Todos los contenidos planteados en este método son aplicables a la enseñanza del violín en la actualidad. Los aspectos fundamentales que aborda este excelente método serán los siguientes:

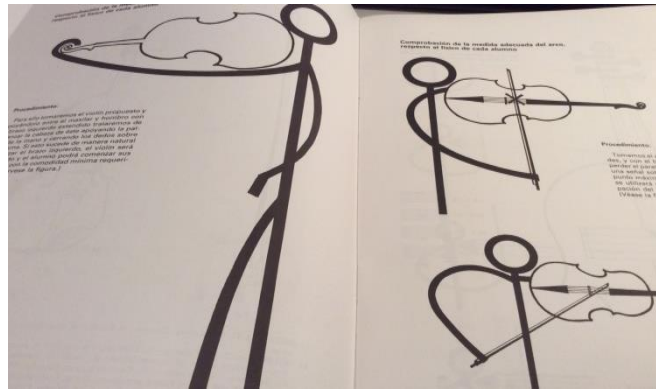


Figura 173: descripción.

Fuente: Mateu (1987).

EL ARCO

- Modo de coger el arco.
- Realiza una serie de ejercicios para el control del arco.
- Posición del cuerpo y modo de coger el violín.
- Posición correcta del violín.
- Posición correcta del arco sobre las cuerdas.
- Posición del brazo derecho.
- Colocación frente al atril.
- La utilización de un espejo.
- El modo de afinar el violín.
- Realizan ejercicios preparatorios en cuerdas al aire con el arco.
- Planteará la distribución del arco.

Curiosidad encontrada en el método

Como curiosidad, destacamos que los dibujos que utiliza para ejemplificar los aspectos técnicos, como la colocación del instrumento, la conducción del arco por las cuerdas, etc. son rudimentarios y poco realistas.

1994, Bernat Pomar, *EL MEU VIOLÍ I EL MEU ARC*, Palma de Mallorca: Editorial Moll, 2009.



Figura 174: Portada.

Fuente: Pomar (2009).

RESEÑA BIOGRÁFICA

Fue un violinista, pedagogo y compositor mallorquín. Estudió violín con el maestro Ignasi Piña Tarengi en el Conservatorio de Palma de Mallorca finalizando sus estudios con el premio fin de carrera. Años después formó parte del elenco de profesores del mismo Conservatorio. Creó el centro de motivación y de enseñanza temprana, en donde él mismo desarrolla una labor de investigación en este ámbito, siendo profesor de violín. Gracias a esta experiencia desarrolla y publica un nuevo enfoque de enseñanza destinada a alumnos de edades muy tempranas y basado en el aprendizaje del violín a través del juego y de la utilización de un lenguaje iconográfico llamado EL MEU VIOLÍ I EL MEU ARC, obra que a continuación analizamos.

DESCRIPCIÓN DETALLADA DEL METODO

Se trata de un buen método de iniciación al violín, que utiliza como lengua base el catalán, por lo que es un método muy utilizado en Cataluña, Comunidad Valenciana y Baleares. El propósito de su autor, al escribir el libro, ha sido facilitar el inicio al estudio del violín de una manera progresiva y, al mismo tiempo, agradable.

Se trata de un método de aprendizaje que parte de los planteamientos psicopedagógicos de las enseñanzas musicales adaptados a alumnos de edades muy tempranas. Utiliza un lenguaje iconográfico que toma como base los símbolos de cuatro animales para cada una de las cuerdas del violín (ratón, gato, perro y elefante).

El método se acompaña de un CD que facilita al alumno el estudio y el aprendizaje del violín. Escuchando, al principio, e interpretando posteriormente, el alumno puede repetir de forma autónoma y acorde con su ritmo y estilo de aprendizaje un mismo tema o fragmento del mismo las veces que sean necesarias, hasta que asimila e incorpora a su potencial de aprendizaje musical, los nuevos conocimientos, las nuevas técnicas y estilos interpretativos.

Aportación a la enseñanza del violín en su fase inicial

Se trata de un método de gran validez, puesto que aporta un enfoque bastante eficiente a la hora de la enseñanza del violín en los principios de la enseñanza inicial, sobre todo con niños pequeños.

Principios fundamentales del método aplicables a la enseñanza del violín en la actualidad

Las innovaciones y los principios fundamentales del método están basados en la asociación de las cuerdas del violín a un personaje, combinado con dibujos de los dedos con los que se deben presionar cada cuerda en cada momento, consiguiendo que desde el primer día, niños en edades muy tempranas puedan tocar melodías y canciones.

1995, Pablo Cortés Avilés, *MÈTODE Nícolo d'iniciació al VIOLÍ*, Barcelona: BOILEAU

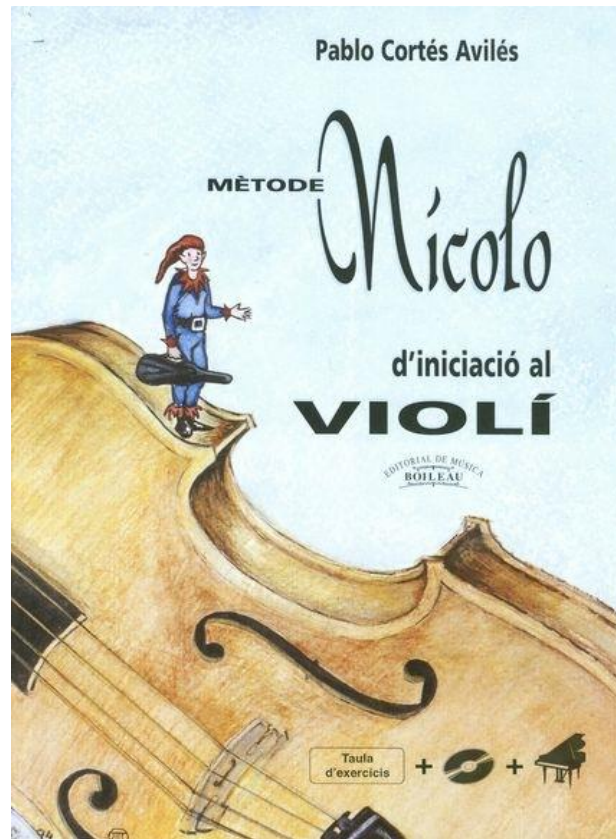


Figura 175: Portada.

Fuente: Cortés (1995).

RESEÑA BIOGRAFICA

El autor de este método es un profesor de violín de gran renombre. Actualmente es profesor de violín en el centro de estudios artísticos Oriol Martorell y es invitado a realizar numerosos cursos en toda España. Entre sus obras pedagógicas destaca su método “Nícolo”. Esta metodología introduce una manera bastante didáctica y práctica de la técnica elemental del arco y de la mano izquierda. Se trata de un método fundamental para adquirir una buena base y está destinado a la etapa elemental o inicial.

DESCRIPCIÓN DEL LIBRO

El libro comienza con un prólogo donde diversos profesores y pedagogos del violín reconocen el inmenso talento de su autor y la gran autoridad de este método en cuanto al desarrollo de las bases dentro del campo de la iniciación al violín. A continuación comienza con una introducción, donde el autor plantea que el material de este método es fruto de una evolución iniciada en una primera edición en catalán del año 1995. Posteriormente, tratando de ofrecer más calidad y más servicios a los niños y niñas que se inician en el estudio del violín, se ha perfeccionado el libro del alumno, incorporando el acompañamiento del piano a través de un CD. La versión en castellano está fechada en el año 2002 y en ella incorpora una nueva lámina extraíble donde se puede observar al personaje principal de este método realizando una serie de ejercicios a modo de relajación postural.

En esta introducción se establecen una serie de objetivos que el autor considera de mucha importancia a la hora de la práctica y de la enseñanza del violín. Estos objetivos están basados en:

- a) Ofrecer a los alumnos una disciplina violinística y musical adecuada, basada en una buena calidad y en la formación técnica.
- b) Tratar de conseguir que sean felices con el instrumento y con la música en su propio entorno familiar, así como en la clase con el profesor y sus compañeros y en los conciertos con el público.
- c) Reconocer la necesidad de practicar y repetir correctamente en casa para adquirir más habilidad, seguridad y autoestima.
- d) Ofrecer una atmósfera positiva en el aula para su correcta formación, crecimiento y educación en la sociedad como individuos. Conseguir una buena implicación por parte de los padres dentro del ambiente familiar.
- e) Desarrollar el crecimiento del conjunto del cuerpo y de los sentidos del tacto, la vista y el oído.
- f) Formar y compensar el cuerpo con ejercicios de movilización, estiramientos, relajación y respiración previa y posterior al estudio diario y a las clases de violín para conseguir más sensibilidad y menos tensiones a la hora de tocar.

- g) Eliminar miedos, angustias, ansiedad, prejuicios negativos y potenciar actitudes y estados anímicos positivos.
- h) Potenciar la autocrítica para llegar a ser conscientes en todo momento de la expresión musical que desarrolle tanto con el instrumento como con la voz, ya similar esto último a la expresión verbal.
- i) Proporcionar un sentimiento estético y una sensibilidad personal y creativa.
- j) Crear una serie de hábitos y criterios personales que analicen y resuelvan las cuestiones o dudas que se plantean con el instrumento.

Continúa argumentando que, en referencia a los profesores existen también una serie de objetivos que nos ayudan a economizar esfuerzos y a superar las dificultades que cada alumno nos plantea en cada momento. A su vez, el profesor debe encontrar las claves que abran las puertas que impiden progresar correctamente al alumno. Como también se deberán de adquirir prácticas y recursos que nos permitan realizar secuencias cortas, intensas, animadas y rápidas con movimientos divertidos, creativos y cambiantes que ayuden a mantener una concentración en el trabajo y en el rendimiento. El hecho de impartir clases más vivas, activas, atractivas, llamar la atención y motivar más a los alumnos a que jueguen con sus imágenes mentales para describir las sensaciones que queremos que apliquen al violín o al arco.

El profesor debe recordar que nuestra materia es muy delicada y sensible donde además se debe fomentar el desarrollo de la inteligencia emocional, que fortalezca tanto la imaginación, los sueños y las fantasías, los problemas y los dramas, la admiración al profesor y el amor hacia los padres, etcétera. Entre los profesores y los padres se debe crear una relación que dé soporte, un buen ambiente al alumno y que estimule su autoaprendizaje sin exigirle grandes progresos y siempre desde una actitud positiva, creyendo y teniendo fe en él y en sus posibilidades. La presencia de los padres en las clases iniciales y el contacto bidireccional ayudan a conocer y a convivir con la familia el hecho musical.

A continuación habla del nombre del pequeño protagonista del libro que se llama Nicolás, alegoría al gran maestro y virtuoso del violín Nicolás Paganini. Este personaje es el hilo conductor durante todo el libro y es quien habla y se dirige al alumno exigiéndole un orden y un compromiso en el estudio y en el mantenimiento del violín y

del arco. Además debe sugerir y animar el estudio, así como también anima a organizar conciertos familiares y como fruto de su esfuerzo cuando el alumno domina las canciones, le recuerda las trampas que le harán caer y fallar a la hora de tocar. Será una especie de amigo fiel e inseparable del violín.

El autor habla del repertorio seleccionado, ya que ha extraído una serie de canciones conocidas y que el alumno ya tiene asimiladas rítmicamente y metódicamente en su infancia además va incorporar muchos dúos para que sean acompañados por el profesor o por un compañero de nivel superior. De esta manera se le introduce en el mundo de la música de cámara. En todo momento el autor pretende educar la perfección auditiva del niño y de su sentido rítmico animándole a tocar en conciertos y audiciones.

Comienza el libro con una tabla de ejercicios donde el personaje principal presenta una serie de conceptos físicos y corporales relativos a la coordinación, la psicomotricidad, la flexibilidad y los estiramientos. Es importante que los alumnos desde el principio tengan conciencia e importancia del conocimiento del cuerpo, las articulaciones y sus movimientos, así como de la respiración, la relajación, la concentración, la mente y la capacidad de superación. Incentivar las emociones; los procesos mentales; y coordinar los movimientos cada día mejor y con mayor seguridad es el objetivo de un buen perfeccionamiento en la disciplina artística, musical y con el instrumento.

Después se explican cada uno de los ejercicios planteados. Estos se dividen en dos bloques: los ejercicios del 1 al 17 son de movilización, posición del cuerpo y coordinación, y los ejercicios del 18 al 26 son básicamente de estiramientos.

El libro comienza presentando el personaje principal, que es una especie de duende del violín, que en todo momento intenta o tratar de ayudar a tocar el violín de manera correcta. Además, presenta a su estimada amiga que es una gata que se llama Lafa (ver figura 176).



Figura 176: Personajes que van a ser los protagonistas del método

Fuente: Cortés (1995).

Se sigue con una breve historia del violín y de su construcción, donde habla de los principales constructores del violín y de grandes maestros y autores como Paganini, Corelli, Vivaldi, Viotti y Sarasate, entre otros. También menciona a grandes compositores como: Vivaldi, Mozart, Beethoven, Bach, etc.

Después enumera las partes del instrumento mediante una serie de ejercicios para que los alumnos sean capaces de escribir cada una de sus partes. A continuación, habla de las cuerdas del violín y atribuye un personaje a cada cuerda. La cuerda MI la asemeja al sonido de un ruiseñor, la cuerda LA se asemeja a una campana, la cuerda RE al sonido de un tren, y la cuerda SOL al sonido de un barco (ver figura 177).

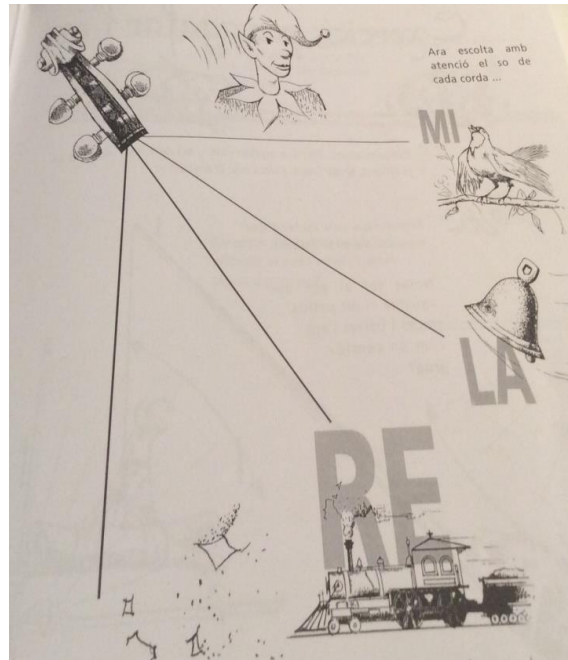


Figura 177: Las cuerdas del violín y sus semejanzas con los objetos atribuidos

Fuente: Cortés (1995).

Después realiza una serie de ejercicios para coger el arco. Recuerda que se debe estar siempre muy atento para poder sujetar el arco de una manera correcta, tal y como lo ha explicado el profesor (ver figura 178).

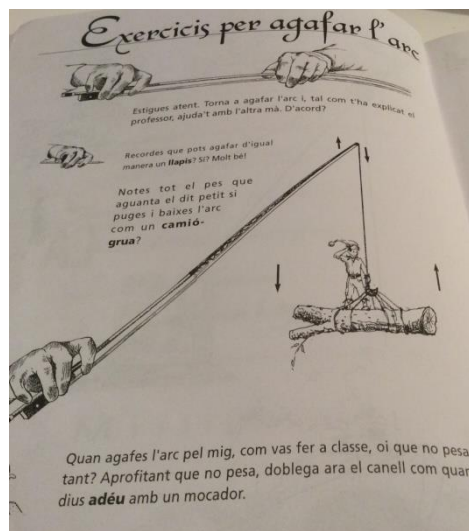


Figura 178: Ejercicios para coger de forma correcta el arco

Fuente: Cortés (1995).

Después realiza una serie de ejercicios para coger el violín, y nos muestra unos signos y abreviaturas, para que el alumno pueda leer mejor la música y tocarla con el violín (ver figura 179).

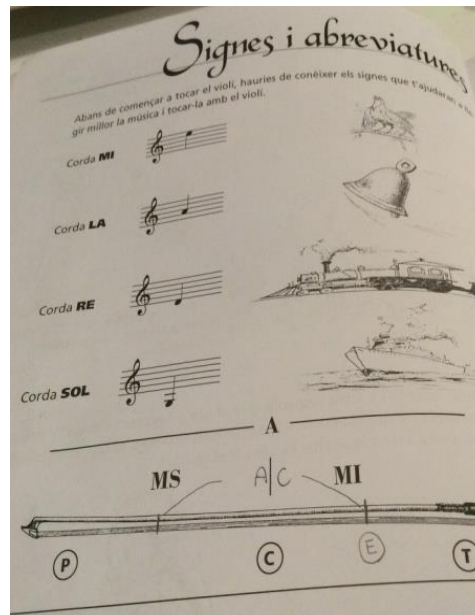


Figura 179: Ejemplos de signos y abreviaturas que van a aparecer en el libro

Fuente: Cortés (1995).

Después realiza una serie de ejercicios con el arco y con el violín. En cuanto a la posición del cuerpo, da dos maneras diferentes de colocación de los pies. También va a ser bastante descriptivo su manera o forma de colocarse enfrente de la partitura (ver figura 180).

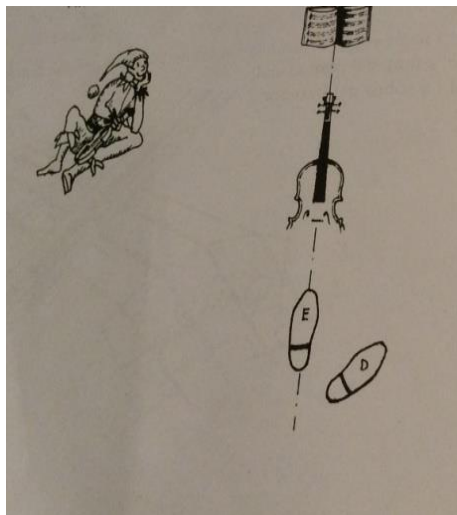


Figura 180: Ejemplo de colocación postural frente al atril

Fuente: Cortés (1995).

Comienza el libro con una serie de ejercicios y de canciones en cuerdas al aire, comenzando por la segunda cuerda, es decir, la cuerda de LA, y después va a continuar con la tercera cuerda, la cuerda de RE. A partir de la canción número tres introduce un acompañamiento de un segundo violín, donde, además debajo de la partitura le añade una letra para que el alumno pueda cantarla y así de esta manera interiorizarla auditivamente mucho mejor.

A partir de la página 20 da una serie de pautas para la colocación del primero y segundo dedos. A su vez va a establecer la correcta posición de la mano izquierda, partiendo de sujetar el violín como si fuera una guitarra. Después va a realizar diferentes ejercicios con los digitados básicos del primero y el segundo dedos.

Después va a realizar ejercicios para los cambios de cuerda, estableciendo una analogía como si fuese un columpio. Y de nuevo a realizar una serie de canciones sencillas ya utilizando el primero y el segundo dedo y con los cambios de cuerda.

Para trabajar la mitad inferior del arco, comienza en la cuerda de MI, y realiza una serie de ejercicios donde emplea imágenes descriptivas de muchísima ayuda para el alumno.

1. Doblan los dedos con las uñas como lo realiza la gata del libro y después vuelve a relajar la mano.
2. Coger bien el arco.

3. Intenta imaginarte que te pica la nariz y vas a utilizar la muñeca para rascarte.
4. Realiza este ejercicio 10 segundos en el talón y en cada cuerda, recordando que los dedos antes deben estar un poco doblados.

Propone una serie de ejercicios utilizando canciones ya aprendidas pero haciéndolas con la técnica nueva hacia el talón. A partir del ejercicio número 16 va a emplear todo el arco. Va utilizar un gráfico en donde nos muestra la división del arco adecuada a la hora de realizar todo el arco.

Después realiza ejercicios con la colocación del tercer dedo, para la escala de re mayor, para la utilización del cuarto dedo, etc.

La última canción será la número 148, es una canción popular escocesa, llamada "el canto de los adioses". Es una canción de despedida en donde aparece el personaje llorando y utilizando un pañuelo (ver figura 181).

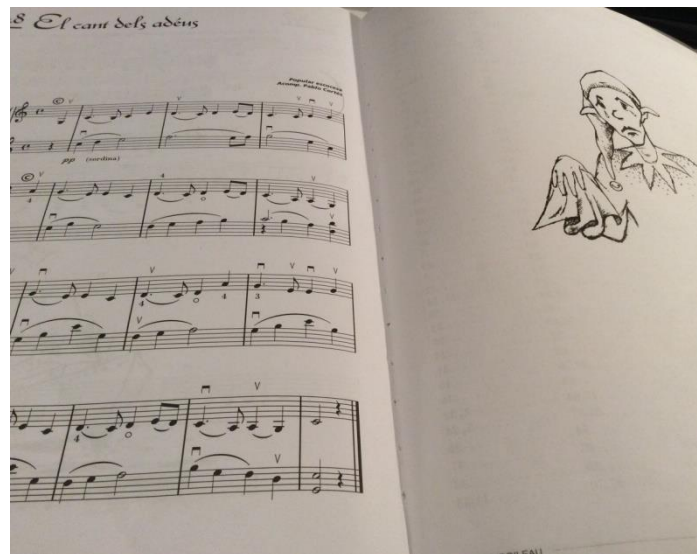


Figura 181: Canción final de despedida

Fuente: Cortés (1995).

Aportación a la enseñanza del violín en su fase inicial

Se trata de un método realizado con bastante aprecio a los alumnos que se inician en los estudios con el violín. Además el conocimiento teórico que aporta esta obra nos permite de una manera didáctica y pedagógica abordar los primeros pasos con este instrumento. De una manera sencilla y amena plantea en este método que participen en la producción del sonido, y en la buena colocación corporal. Además gracias a sugerir ejercicios de armónicos naturales va a desarrollar la mano izquierda y mejorar el desarrollo de la articulación y de la sensibilidad de la posición correcta del brazo izquierdo, la mano y los dedos. Cualquier ejercicio planteado realizado con cuerdas abiertas es beneficioso para trabajar la buena calidad del sonido, la coordinación y las posibilidades de entretener al alumno a conseguir más rendimiento en su aprendizaje.

Además debemos destacar que este libro trata de conseguir que el alumno tenga un criterio a la hora de establecer un orden en su estudio, ya que es bastante progresivo y al seguir los pasos indicados se puede conseguir el propósito final que es poder tocar el violín de una manera apropiada y libre.

Principios fundamentales del método aplicados a la enseñanza del violín en su fase inicial

En cuanto a los principios fundamentales destacamos que este libro trabaja los siguientes aspectos de la técnica del violín tales como:

- La posición del cuerpo,
- la colocación del arco en el violín,
- la colocación del primer y segundo dedos,
- los cambios de cuerda trabajo con la mitad inferior,
- trabajo con todo el arco,
- la colocación del tercer dedo,
- la escala de re mayor,
- las ligaduras,
- el ritmo,
- la colocación del cuarto dedo,

- la escala de la mayor,
- la escala de sol mayor.

Curiosidad encontrada en el método

Como curiosidad cabría destacar que este libro utiliza abundantemente el recurso del dibujo para intentar hacer el aprendizaje del violín de una manera divertida y lúdica. Además, como curiosidad, destacamos al pequeño personaje principal del libro e hilo conductor de todas las canciones y ejercicios planteados en el libro.

1995, Wladimiro Martín, *Conjunto instrumental*, Madrid: Real Musical

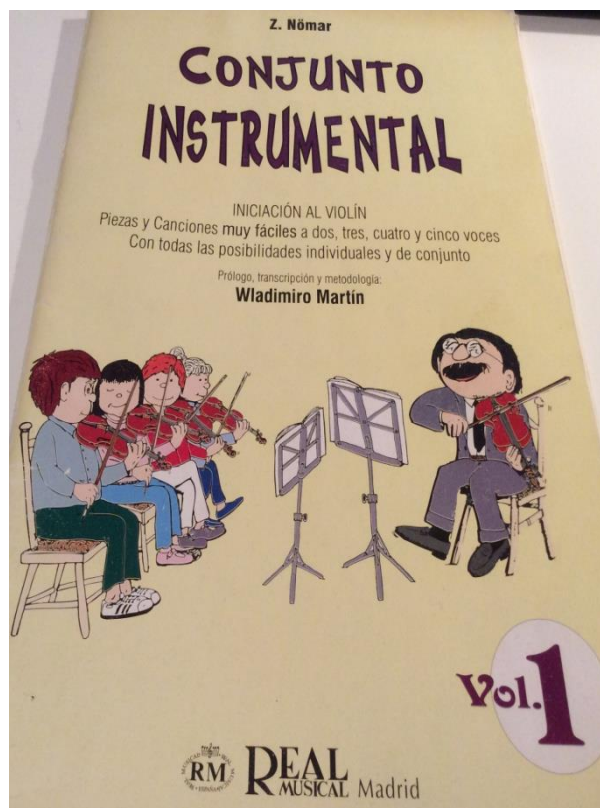


Figura 182: Portada.

Fuente: Martín (1995).

RESEÑA BIOGRÁFICA

Es un violinista nacido en Madrid, donde estudió solfeo y violín con su padre, en el Real Conservatorio de Madrid, obteniendo el diploma de primera clase y el premio Sarasate. En 1957 ingresó en la Orquesta Nacional de España, y en 1964 fue contratado por la S.A.B.C. (*South African Broadcasting Corporation*) y se trasladó a

Johannesburg. En 1971 le fue concedida por la fundación Juan March, una beca para el estudio analítico-dinámico del arco, estudio que ha sido publicado con el título de *bariolage*. En 1978 obtuvo, con el número uno, la cátedra de violín vacante en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, centro del que era profesor numerario desde el año 1961. Dentro de su faceta pedagógica, ha escrito diversas obras de gran valor didáctico, una de ellas es la que a continuación analizamos.

DESCRIPCION DEL MÉTODO

Este método consta de una serie de piezas y canciones muy fáciles, destinadas al nivel de iniciación. Incluye melodías a dos, tres, cuatro, y cinco voces, desplegando todas las posibilidades individuales y de conjunto instrumental. Se trata por tanto de un método, como su propio nombre indica, destinado al trabajo del desarrollo colectivo musical de los alumnos. Éste sería un paso previo a lo que posteriormente después se realizaría en un trabajo más de orquesta, o de música de cámara.

El método comienza con un prólogo del autor, donde nos muestra el punto de vista del autor de una forma muy poética ya que comienza este prólogo con las siguientes palabras: *"el violín es un instrumento mágico, maravilloso, con un amplísimo horizonte de posibilidades que parece no tener fin; de recursos técnicos y de inagotables posibilidades musicales, expresivas y pasionales. De insólitas sonoridades, asombrosos armónicos, increíbles canta hábiles como la voz humana, vibraciones que pueden ser graduadas, pulsaciones directas con los dedos de ambas manos sobre las cuerdas, agilidades de velocidad que parecen imposibles..."* (Martín, 1995: 5).

Argumenta también que el violín tiene una gran historia de más de cuatro siglos, aparte de su prehistoria y antecedentes. Alaba las condiciones de este instrumento, al cual considera único y perfecto desde su nacimiento en el siglo XVI, pero sin embargo también lo critica con las siguientes palabras: *"es un instrumento arrogante, orgulloso de su perfección y rebelde, muy rebelde; no se deja domesticar fácilmente, ya lo habéis notado los que lleváis estudiando algún tiempo. Hay que ganarle por la paciencia, el cariño, la sensibilidad y la inteligencia"* (Martín, 1995: 5).

Añade que cuando se obtiene el control sobre el instrumento, se conseguirá un sonido dulce y elegante, y será en este momento cuando el violín haya sido domesticado. El

autor compara la trayectoria del estudio con el instrumento, como si se tratara de domar a un cachorro de león. Después va a concluir que este libro está destinado a los futuros violinistas, que se inician en el violín. La principal intención del autor es generar que el estudio del violín se haga ameno, constructivo, divertido, creativo y sobre todo, gratificante.

Se trata de un libro para el desarrollo de la clase colectiva o de conjunto, donde todos los alumnos pueden participar y tocar las diferentes melodías que se presentan. Aconseja que el profesor deberá orientar al alumno a tocar la misma pieza en otras cuerdas, simplemente trasladando los dedos en los mismos lugares, y con los mismos intervalos pero cambiando de cuerda. Además el autor pretende conseguir que los alumnos adquieran la capacidad de tocar suave, o fuerte, pero sin ser estridente ni agrio, es decir con mucha sonoridad y vitalidad.

Finaliza el prólogo transmitiendo su profundo deseo de tratar de descubrir al alumno un mundo de creatividad y de fantasía, gracias al deseo de hacer música y realizarla plenamente con toda la sensibilidad y con todo el estudio posible, huyendo de la rutina y de la repetición improductiva. El autor aconseja a los alumnos a convertir la música y los ejercicios diarios en música y no en técnica rutinaria. Considera que la técnica es necesaria ya que ayuda a conseguir una interpretación y a desarrollar la expresión musical.

A continuación se muestra una serie de sugerencias didácticas:

- Comienza realizando una breve reflexión acerca de la iniciación al violín, ya que el autor considera que es la etapa más difícil y la que entraña mayor responsabilidad pedagógica por parte del profesor. Una buena praxis con el instrumento podrá conceder un éxito en el futuro musical del niño, tanto si se va a ser un profesional como si solo queremos conseguir que ame la música y la respete.
- Añade que escribir para un violinista principiante requiere tanta imaginación, creatividad y destreza, como si fuera hacerse para un violinista experto y profesional, ya que se consta de medios muy limitados y a menudo únicamente con unas pocas notas a su disposición. Debe ser una música sencilla, bien

construida, y atractiva al oído del alumno, piezas que tengan la calidad necesaria para atraer y estimular al estudiante, y hablen el desarrollo de su gusto musical, así como motivarle para proseguir en el estudio y en general, fomentar su amor hacia la música. El principal objetivo didáctico tiene que ser fundamentalmente el libre desarrollo de la personalidad, la individualidad y el descubrimiento del potencial artístico. El desarrollo técnico debe estar siempre al servicio del arte, con relajación y naturalidad. El profesor debe ser muy receptivo para poder sentir el potencial individual de cada alumno, y conducirlo a través de sus particularidades positivas.

- Consideraciones didácticas, para comenzar el método con la serie de pequeñas piezas y canciones. Las primeras piezas están planteadas para ser tocadas a dúo, tanto por el profesor como por parte de los alumnos. Además da diferentes posibilidades y opciones para realizarse en otras cuerdas (ver figura 183).

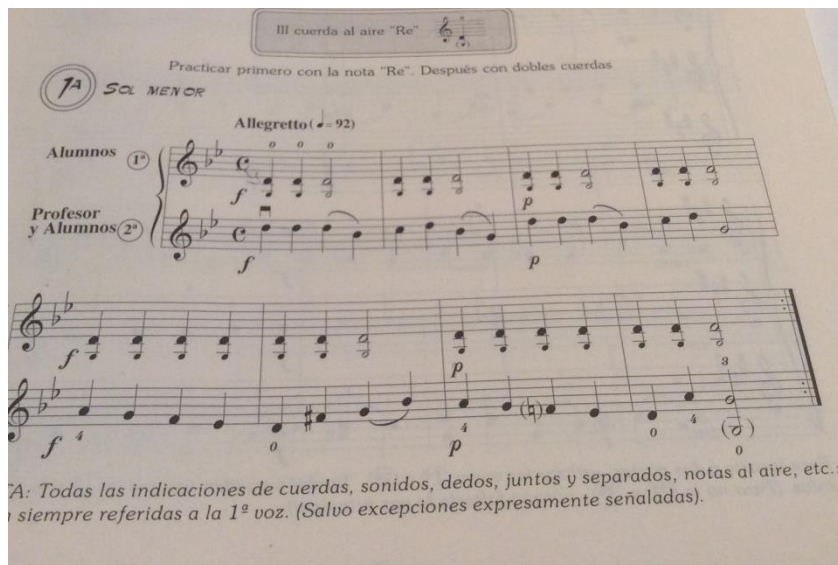


Figura 183: Ejemplo de canción con dos opciones y un acompañamiento de un segundo violín.

Fuente: Martín (1995).

La primera pieza es un scherzino rítmico en Re Mayor. Después se repite en sol menor. Las canciones pueden ser cantadas por los alumnos, ya que al principio además de aparecer un dibujo ilustrando el título de la canción, aparece el texto que podrá ser

cantado por ellos. También aparece un cuadro donde da la pauta sobre la colocación de los dedos.

También existen piezas como homenaje a compositores reconocidos a lo largo de la historia de la música (ver figura 184).

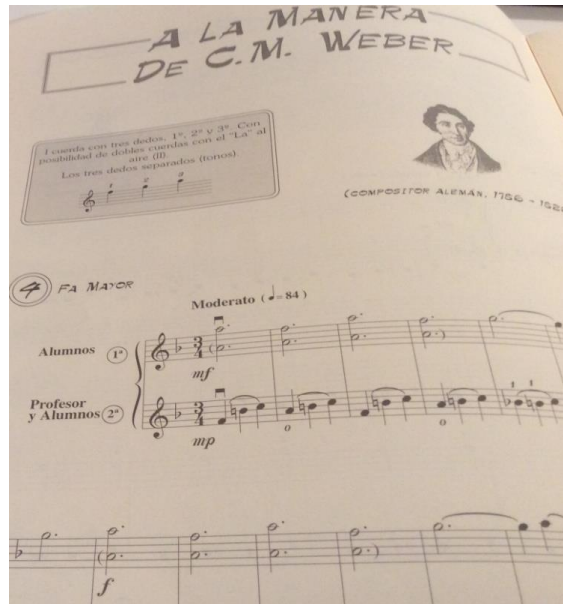


Figura 184: Pieza al estilo de C. M. Weber

Fuente: Martín (1995).

En las últimas canciones aparecen piezas a cuatro voces, para que se toquen por alumnos de más nivel, principiantes de menos nivel, y alumnos que se acaban de iniciar en el estudio del violín.

Figura 185: Ejemplo de ejercicio con cuatro voces

Fuente: Martín (1995).

Aportación a la enseñanza del violín en su fase inicial

Este método está construido a base de pequeñas piezas musicales, que desarrollan en el alumno la necesidad de tocar en grupo, así como la capacidad de escuchar a sus compañeros y de disfrutar tocando en un grupo instrumental. Se trata de un método que motiva la creatividad del alumno y trata de abarcar un ámbito de canciones que comienzan con melodías más sencillas y en cuerdas al aire, para así poco a poco ir aumentando la dificultad. De esta manera se facilita el desarrollo del conjunto instrumental con los más pequeños desde las primeras lecciones siendo una de las prácticas más beneficiosas y que más sólidamente desarrollan la formación musical del alumno.

Principios fundamentales del método aplicables a la enseñanza del violín en la actualidad

Todos los contenidos de este método son perfectamente aplicables a la enseñanza en la clase colectiva dentro del sistema educativo actual. En cuanto a los principios fundamentales que se desarrollan en este método, van a estar fundamentados en los siguientes aspectos:

- El sonido: es el principal objetivo.
- El oído: es el que dirige y controla la idea, el oído interior (aprender a escucharse escuchando a los demás).
- El fraseo: practicar las articulaciones desde los primeros pasos. El *stacatto* y *legato* cortos para ir, poco a poco, a frases más largas.
- La forma de construcción musical: la estructura de la obra, el motivo, la secuencia, la frase, la forma tripartita A-B-A, o sea, hacer más fácil y consciente del desarrollo de la memoria, las articulaciones y la dinámica a través del análisis formal.

2002, José Manuel Villarreal, *Con l' arco*, Barcelona: DINSIC Publicacions Musicals

José Manuel Villarreal

Con l'Arco 1

Llibre de violí • Libro de violín • Violin Book

Figura 186: portada.

Fuente: Villarreal (2002).

RESEÑA BIOGRÁFICA

Nace en Sabadell, donde comenzó sus estudios musicales. Posteriormente los continuó en Barcelona con el violinista Gerard Claret. Fue becado por el ministerio de Cultura, y se marchó a Viena, donde estuvo estudiando durante tres años. Actualmente combina su actividad como violinista y profesor de violín.

DESCRIPCION DEL MÉTODO

Comienza el método con un prólogo realizado por su maestro Gerard Claret; en él se define su impresión cuando tuvo la obra de su alumno en sus manos, con las siguientes palabras:

“Este método es una introducción al mundo de la música fantástico para el niño, introducción, y esto es básico, que ya determina la importancia de elementos esenciales como el uso adecuado del arco, pincel que dibuja sonido, la buena postura de la mano izquierda para avanzar con seguridad en el difícil campo de la afinación y, sobre todo, el descubrimiento del violín como medio de expresión, buscando el lazo con su entorno” (Villarreal, 2002: 4).

El método comienza con una serie de fotografías y de ilustraciones donde trata los siguientes aspectos:

- Las cuerdas.
- La sonoridad.
- El *pizzicato*: se realizan una serie de ejercicios utilizando esta técnica. Primero aconseja practicar sin el violín, realizando el ritmo con percusión. Después recomienda realizar cada ejemplo en la cuerda que se prefiera, contando cuatro pulsaciones antes de comenzar.

Mediante una serie de fotografías, pone de manifiesto los siguientes aspectos:

- La posición de descanso o como se denomina, la posición del guitarrista.
- La posición del violinista.
- El equilibrio del violín, utilizando diferentes recursos como por ejemplo: una pequeña pelota de papel, y un coche pequeño.

Después utiliza también una serie de fotografías donde se puede observar la colocación del arco. Previamente utiliza un lapicero para colocar de forma adecuada la posición de los dedos y después ya utiliza el arco, pero con una posición inicial, donde la mano del alumno está ligeramente avanzada. Después realiza una serie de ejercicios donde se pone de manifiesto el lugar donde quiere que se realicen. Es decir, utilizar el centro del arco, la mitad inferior, y la mitad superior y posteriormente todo el arco.

Después se plantea la dirección del arco: arco abajo, y arco arriba (con sus respectivos símbolos).

A continuación, realiza diferentes combinaciones del lugar, es decir propone una serie de ejemplos donde se debe tocar con todo el arco, con la mitad superior, con la mitad inferior, etc. De nuevo utiliza una serie de fotografías para ejemplificar el lugar del punto de contacto del pulgar con el arco.

Luego da paso a las canciones. Estas tienen un acompañamiento de un segundo violín, que podrá ser tocado por el profesor. Las canciones que contiene el método van acompañadas de dibujos, para hacer más atractivo su estudio. Por ejemplo, en la canción número 17, llamada: el caballo, utiliza a su vez ritmos de percusión realizados con el pie.

Después realiza una serie de experimentos con el arco, denominados:

- El ascensor,
- el arco iris,
- la pelota de ping pong,
- llegada a la meta,
- dibuja un círculo,
- el mensaje secreto.

Después se realiza una serie de ejercicios de cambios de cuerda, recomendando observar los cambios de cuerda a nivel del brazo. De nuevo vuelve a proponer “experimentos” con el arco:

- *Forte –piano*,
- sobre el puente,
- con la vara del arco inclinada del revés,
- cogiendo el arco por la punta,
- situando el arco en la punta y en el talón, y moviendo el brazo pasando por las cuatro cuerdas.

Después presenta con una fotografía y con un dibujo la colocación de la mano, usando la letra A para denominar la primera colocación de la mano izquierda, donde los dos dedos centrales (el corazón y anular) están pegados. Usa la técnica del *pizzicato* para realizar una serie de ejercicios.

Cuenta la historia en homenaje al compositor F.J Haydn, explicando las famosas sinfonías de la despedida, de la sorpresa y del distraído. Después realiza una serie de ejercicios para los cambios de cuerda, desarrollando la capacidad auditiva de los intervalos de tercera, cuarta, quinta y sexta.

Siempre introduce ejercicios intercalados con diferentes canciones, con nombres bastante divertidos y que tienen que ver con la canción, con el texto musical o con algún aspecto de la historia del violín, como por ejemplo la pieza de la figura 187.

LA RECERCA DE L'ÚLTIM STRADIVARIUS
"Poema simfònic" dividit en quatre "Ricercare"

LA BÚSQUEDA DEL ÚLTIMO STRADIVARIUS
"Poema sinfónico" dividido en cuatro "Ricercare"

THE SEARCH FOR THE LAST STRADIVARIUS
"Tone poem" in four "Ricercare"



1. L'antiquari

De com la investigació comença
amb la compra d'un llibre anti-
tic... Hem de trobar el vaixell
"Hopetos".

1. El anticuario

De como la investigación comien-
za con la compra de un libro anti-
guo... Tenemos que encontrar el
barco "Hopetos".

1. The antique collector

How the investigation begins
with the purchase of an old book.
We have to find the ship Hopetos.

134

Piano, misterioso e sempre crescendo

The image shows a musical score for a violin and piano. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment consists of quarter notes G2, A2, B2, and C3. The second system continues the melody with quarter notes D5, E5, and F#5, followed by a whole note G5. The piano accompaniment continues with quarter notes G2, A2, B2, and C3. There are dynamic markings 'Piano, misterioso e sempre crescendo' and performance instructions 'V' and '4' (likely indicating a 4-measure rest or a specific fingering).

Figura 187: Ejemplo de una canción con un acompañamiento de un segundo violín.

Fuente: Villarreal (2002).

Aportación a la enseñanza del violín en su fase inicial

Este método puede ser empleado para la fase inicial de la enseñanza del violín sobretodo con niños. Consideramos que es el ejemplo de un método perfecto para el desarrollo del primer curso o del primer nivel básico. Además, sus contenidos están muy bien ejemplificados con diferentes fotografías y esquemas gráficos. Se trata de un método bastante activo, aunque tal vez podría ser un poco más descriptivo. Sin embargo, todos sus contenidos hablan por sí mismos, sin ser necesaria una introducción teórica previa.

Principios fundamentales del tratado aplicables a la enseñanza del violín en la actualidad

Este método ofrece un material organizado con una serie de criterios de progresión educativa adaptados a la actualidad. El profesor puede escoger las canciones ejercicios o piezas que crea más oportunas para trabajar con el alumno en un determinado momento, ya que este libro permite manejar un material donde la enseñanza puede ser llevada a un nivel de personalización que a su vez permita manejar un material común con el que realizar clases en grupo. Cuenta con una serie de fotografías que en todo momento recuerdan la posición correcta del instrumento o incluso favorecen la práctica activa con el instrumento fomentando los hábitos de estudio que permitan obtener buenos resultados. Cada sección tiene el signo de la dirección del arco sobre la primera nota, evitando así que se practique de forma errónea. También se encuentra indicada la dirección de la última nota para comprobar que han llegado al final correctamente. De hecho, el relacionar la música con imágenes es uno de los caminos que incentiva mayor expresividad, por ello muchos de los títulos de los ejercicios pretenden propiciar comentarios sobre la intervención de la música, estimulando así una interpretación un poco más teatral.

Curiosidad encontrada en el método

Como curiosidad nos vamos a encontrar con una coda que se encuentra al final del libro donde hay una serie de materiales o recursos que se podrán utilizar según las necesidades del profesor con respecto al avance del alumno.

2003, Javier Claudio, *Álbum para violín preparatorio*, Málaga: Editorial maestro

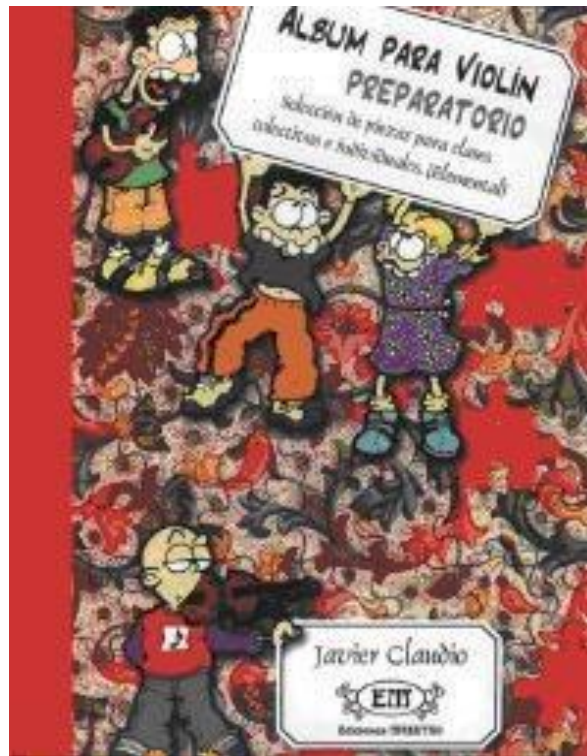


Figura 188: Portada.

Fuente: Claudio (2003).

RESEÑA BIOGRÁFICA

Javier Claudio es un violinista y profesor de violín, nacido en Málaga. Su interés por la pedagogía del violín le ha llevado a escribir bastantes artículos y diferentes libros sobre la didáctica del violín y de la viola. Además es catedrático en el Conservatorio Superior de Málaga y actualmente está desarrollando su Tesis doctoral en el ámbito de la investigación de las nuevas técnicas audiovisuales aplicadas a la enseñanza del violín.

DESCRIPCIÓN DETALLADA

Se trata de un método completo y moderno de enseñanza del violín. Comienza con fáciles ejercicios de Técnica Alexander para la flexibilidad y la relajación de los alumnos, están identificados según las partes del cuerpo que deseamos distender y trabajar, así encontramos actividades para el cuello, los hombros, los brazos, las piernas, la espalda, antebrazo, muñeca y manos. También se incluyen ejercicios preparatorios

con el violín. El objetivo es preparar el cuerpo del alumno para recibir al instrumento en las mejores condiciones.

Utiliza amenos dibujos que indican cómo sujetar el violín y el arco y sus partes. Las actividades se realizan en forma de juegos: así tenemos por ejemplo “el juego de la canica” para aprender a sujetar el instrumento, “el juego de los amigos” para liberar el violín del brazo izquierdo, “el ejercicio del balancín” para los cambios de cuerda, etc.

Un capítulo muy importante y que contribuye a la formación rítmica de los alumnos consiste en los “juegos con las tarjetas rítmicas”. Mediante seis actividades, el alumno trabaja la lectura y la rítmica de forma lúdica. Otras actividades del método incluyen situarse frente al atril, cómo saludar, producción del sonido *pizzicato* con la mano derecha e izquierda, el *detaché* y el *staccato*, el *trémolo*, armónicos, “*col legno*”, “*sul tasto*”, “*sul ponticello*”. Incluso invita a crear historias con música y sonidos hechos por los niños.

Aportación a la enseñanza del violín en su fase inicial

Se trata de un excelente método de iniciación al violín. Todo el método es aplicable a la enseñanza sobre todo de niños, ya que emplea recursos gráficos y dibujos para percibir la atención de los alumnos. Todos los juegos acerca de la colocación del instrumento y de la relajación corporal son bastante útiles para trabajarlos con los niños. Sin embargo, carece de canciones, centrándose más en aspectos como la posición. Por tanto, se podría combinar con otro método con canciones sencillas o ejercicios rítmicos en cuerdas al aire, ya que en este aspecto es incompleto.

Principios fundamentales del método aplicables a la enseñanza del violín en la actualidad

Como principios fundamentales destacamos:

- Los juegos que realiza sobre la relajación corporal.
- Los juegos para la colocación del instrumento y del arco.
- El concepto del intervalo.
- Diferentes combinaciones rítmicas en diferentes esquemas rítmicos.

Libros teóricos sobre la pedagogía del violín y su enseñanza

1921, Leopold Auer, *Violin Playing as I teach it*, Nueva York: Frederick A. Stokes Company

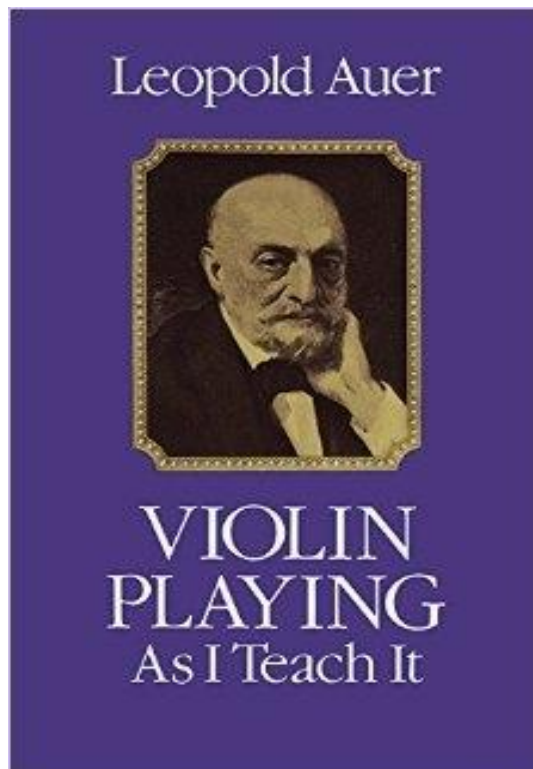


Figura 189: Portada.

Fuente: Auer (1921).

RESEÑA BIOGRÁFICA

Fue un excelente violinista y uno de los más reconocidos profesores del siglo XX. Sus enseñanzas fueron transmitidas a grandes violinistas. Se estableció en el Conservatorio de San Petersburgo, donde desempeñó su pedagogía durante casi cincuenta años. Posteriormente se marchó a los Estados Unidos formando parte del Instituto Curtis de Música, de Filadelfia. Su obra pedagógica *Violin Playing as I teach it* ha tenido y sigue teniendo gran influencia en el campo de la investigación y de la pedagogía del violín.

DESCRIPCIÓN DEL LIBRO

Se trata de un libro autobiográfico el cual el autor muestra su experiencia profesional y vital con el violín y con su aprendizaje. Comienza el libro con un prefacio donde el autor pone de manifiesto que se trata de un libro destinado a los profesores y a alumnos, en el que ha tratado de exponer su conocimiento adquirido durante toda su vida dedicada a tocar y a enseñar el violín. Ha intentado explicar el significado de los procedimientos técnicos que él mismo ha experimentado como profesor con sus alumnos. Concluye el prefacio argumentando que no es un escritor que intenta hacer apología sobre el arte de tocar el violín sino que simplemente es un violinista, cuyo objetivo es ayudar a los profesores y estudiantes a través de toda experiencia vital en el aprendizaje de este instrumento.

Después de la tabla de contenidos, comienza el libro con una introducción donde expone que el presente trabajo es una opinión personal, fruto de su propia experiencia como violinista y profesor de violín. Nombra a tres de los genios del violín del siglo XIX: Baillot, De Bériot y Spohr, los cuales realizaron amplios trabajos teóricos acerca de los principios sobre el arte de tocar el violín.

Realiza un análisis de los elementos de sus metodologías, tratando de justificar sus teorías a través de un punto de vista más físico y anatómico. Sin embargo, critica que en estos trabajos no se encuentre ningún tipo de referencia acerca de la importancia de la actividad cerebral, la cual guía a los dedos y a los brazos, al igual que tampoco mostraron ningún planteamiento sobre la capacidad de concentración que se requiere al tocar un instrumento tan complicado como es el violín. Otra de las consideraciones a tener en cuenta es que el alumno deberá tener unas cualidades cognitivas previas y una sensibilidad auditiva determinada puesto que sin estas condiciones auditivas sería imposible llegar a escuchar de manera correcta los sonidos afinados en el violín.

Otra circunstancia importante es que se tendrá que tener en cuenta la conformación física de los músculos del brazo, de la muñeca, de la mano, la elasticidad y potencia de los dedos, etc. Además de esto el autor considera que el alumno tendrá que tener una destreza rítmica superior para que la ejecución con el instrumento, junto con unas características físicas y auditivas adecuadas tenga como resultado un éxito absoluto en la interpretación del violín.

Después prosigue con un apartado titulado cómo estudiar violín. Aquí ofrece su experiencia personal, cuando empezó a tocar el violín con sólo seis años. Adquirió un gran dominio con el violín gracias a su estudio sistemático de las escalas y de los estudios técnicos. Estos ejercicios, provocaron en él un gran avance con el instrumento. Recuerda que impartía clases durante tres o cuatro veces a la semana con su maestro. Consiguió entrar en el Conservatorio de Budapest con su profesor Mr Ridley Kohne que era el concertino de la orquesta de la Ópera Nacional de Budapest. También recuerda que se educó bajo los preceptos de la escuela francesa de Alard, entonces profesor del Conservatorio de París.

Gracias al estudio de la escuela de Alard, pudo adquirir una gran facilidad técnica. Añade que no pudo estudiar a los maestros Kreutzer y Rode mientras que estuvo estudiando en el Conservatorio de Budapest. Sin embargo sí que pudo acercarse a los estudios de Rovelli. Más tarde se marchó a estudiar a Viena continuando sus estudios con el profesor Jacques Dont a quien le realiza un homenaje y le agradece el interés depositado en su estudio, sobre todo en su desarrollo técnico, en una guía en su práctica y en su propia preparación de los estudios de Kreutzer y Rode. En esta época comenzó a tocar algunos de los conciertos y de los estudios compuestos por Spohr, a quien su propio profesor Dont admiraba. Gracias a Dont también comenzó sus primeras lecciones de piano a través de la sonatas de Mozart y de los estudios de Czerny. Concluyó sus estudios en 1858 cuando obtuvo la medalla y el diploma del Conservatorio. Gracias a poder escuchar los grandes virtuosos de la época pudo construirse un repertorio conociendo así a compositores y artistas como Vieuxtemps, Bazzini y Laub. Asimismo pudo escuchar en el año 1862 a Joachim quien fue su profesor durante un periodo de tiempo. Comenta que nunca tocó ninguna escala ni estudio durante el periodo de tiempo que estuvo estudiando con este maestro, ya que utilizaba el repertorio y las obras musicales, para tratar de trabajar estos aspectos de carácter más técnico. En 1868 abandonó Hannover, ciudad en la que estuvo estudiando con Joachim para ocupar la plaza de Henri Wieniawski en el Conservatorio Imperial de Petrogrado, Rusia (Auer, 1921: 15-28).

Después de esta especie de diario sobre su experiencia en el aprendizaje del violín comienza el capítulo 2 con aspectos más técnicos, como sujetar el violín. El primer punto importante a la hora de sujetar correctamente el violín es que los ojos se encuentren con la cabeza del violín y el brazo izquierdo esté justamente debajo del

violín de manera que los dedos caigan de forma perpendicular en las cuerdas. Las puntas de los dedos caerán con decisión y firmeza. El segundo punto importante es colocar el violín encima del hombro izquierdo. Para tener un mayor agarre del instrumento convendrá utilizar un cojín o almohadilla que permita adaptarla a las diferencias individuales de cada cuello. Otro de los puntos que trata será la colocación de la mano izquierda: se tratará de mantener el pulgar en la dirección del segundo y el tercer dedo para conseguir así una mayor libertad en un incremento de la fuerza de los dedos. Para la colocación de la mano recomienda utilizar cada dedo colocado encima de una de las cuerdas, es decir el primero, se colocará en la primera cuerda y así sucesivamente (recuerda al famoso agarre de Geminiani).

El tercer apartado estará destinado al arco. Considera que se deberá encontrar una manera física y determinada de sujetar el arco, ya que muchos maestros tenían su propia manera de tocar, con lo cual éste será un factor determinante del talento del violinista.

El cuarto apartado que aparece en el libro será el hecho de cómo practicar. Recomienda entrar en un estado de concentración absoluta que permita tocar atendiendo a todos los factores y a todos los aspectos técnicos sin entrar en nerviosismo y en un miedo a tocar. Su experiencia recomienda que no se deberá tocar durante más de 45 minutos seguidos y recomienda descansar en períodos de 15 minutos antes de comenzar de nuevo a estudiar, por ejemplo si un estudiante dispone de seis horas, deberá incrementar una hora más para introducir el periodo de descanso.

Añade que es importante que el profesor siempre tenga en sus manos el violín, ilustrando de esta manera a los alumnos mediante sus ejemplos sonoros.

El capítulo 4 está dedicado a la producción del sonido en el violín. El autor recomienda que el alumno debe centrar su atención especialmente en tratar de conseguir un sonido lo más limpio y puro posible con el violín. Para ello recomienda tratar de no presionar hacia abajo el arco con el brazo, tratando de conseguir una ligera presión de la muñeca que se va incrementando poco a poco hasta conseguir un gran sonido perfectamente puro e igual desde la nuez hasta la punta del arco y viceversa. Cuando se está tocando pianísimo, el efecto que se intentará conseguir es tratar de sonar de una manera aflautada, es decir, imitando el timbre de la flauta. Además, el arco deberá moverse en línea recta y paralelo al puente. En cuanto al *vibrato*, el autor plantea que esta técnica ha sido fruto de bastantes controversias a lo largo de la historia de la interpretación del

violín. Durante el siglo XIX muchos autores huían de un exceso de *vibrato* ya que consideraban mucho más puro el sonido, sin estar adornado por ninguna forma de oscilación sobre el punto. Sin embargo, durante el siglo XX la técnica del *vibrato* está profundamente extendida entre todos los violinistas. Muchos de ellos consideran que una perfección en esta técnica es el secreto de un sonido brillante e intenso a la hora de tocar el violín. Además, aconseja realizar un juego para conseguir un *vibrato* completo. Éste juego consiste en observar la mano y a la más mínima vibración de la mano del dedo intentar utilizar esta vibración para producir una nota, después descansar durante unos minutos y luego comenzar una vez más observando el movimiento de la mano. Este ejercicio deberá realizarse durante semanas y meses, hasta que se domine el *vibrato* absolutamente y esté bajo el control del intérprete. Asimismo, recomienda economizar el uso del *vibrato* ya que un uso excesivo no es del todo correcto, y no se debe abusar de esta técnica, ni utilizarla en cada nota o frase musical.

A continuación habla del *portamento* y del *glissando*, dos efectos muy representativos de la técnica del violín en la actualidad. Sin embargo no se deberá abusar de estos efectos. Después pasa a hablar de la técnica del arco y de los golpes de arco en el capítulo número cinco explicando el *detaché*, *martellato* y *staccato*.

Para el *saltillé*, recomienda relajar la presión de los dedos en el arco mientras está produciendo el movimiento, utilizando la muñeca muy flexible. Seguidamente explica que el *legato* es uno de los golpes de arco más utilizados y que para realizar este golpe de arco perfectamente los dedos que se apoyan cada uno en una cuerda debiendo mantenerse en su lugar mientras que el arco se moverá de uno a otro. Al elevar uno de los dedos la continuidad del tono se romperá y se producirá una especie de tartamudeo. El *legato* es una negación de los ángulos en el violín y es la búsqueda de un ideal. También será la esencia de cantar con el violín.

El capítulo 6 está dedicado a la técnica de la mano izquierda, es decir, a los cambios de posición donde el pulgar acompaña a la mano y, más concretamente, al primer dedo. También plantea la técnica de las dobles cuerdas, de las escalas, del trino y de los armónicos.

Un capítulo muy interesante es el número 10, dedicado a la interpretación. Muy poéticamente el autor dice que “el arte comienza cuando la técnica finaliza”, sin embargo en el caso de la interpretación, *el arte y la naturaleza son gemelos*. El violinista que desarrolla su propio matiz diferencial en su interpretación nunca se convertirá en un autómatas violinista, sino que siempre mostrará un nuevo enfoque o un nuevo estado anímico.

El capítulo 11 dedicado al estilo trata del carácter de la interpretación que se basa principalmente en el desarrollo individual de cada violinista. Alienta al alumno a concentrarse y a poner todos sus sentimientos y corazón en la música que está interpretando, ya que expresando tus sentimientos será la única manera de entender y comprender lo que el compositor quería representar con su música.

En el capítulo 12 habla sobre los nervios que sufre el violinista a la hora de la interpretación. Plantea que el propio violinista es quien deberá controlar su estado a la hora de interpretar un concierto, una de las actividades mentales más difíciles sobre todo para los jóvenes violinistas ya que no existe ningún tipo de medicamento que pueda paralizar el estrés o el nervio a la hora de enfrentarse con el momento de la interpretación. Comenta que su maestro Joachim era extremadamente nervioso añadiendo diversas anécdotas acerca de cómo le temblaba el arco en una interpretación del concierto de Beethoven.

El capítulo 13 está dedicado a la música de ayer y de hoy. El autor comenta que la música existe porque el virtuoso ha sabido descubrir, y el virtuoso existe porque la música ha llegado a ser el credo de los verdaderos artistas de estos años pasados. Después habla sobre el gran virtuoso Paganini, y sobre sus composiciones, como por ejemplo “Dios salve a la reina”. En general, en este capítulo habla de los grandes virtuosos del violín tratando de realizar una comparación entre sus composiciones, hablando de Spohr y Vieuxtemps, de Ernst, y de David (el descubridor de Las Sonatas y partitas para violín solo de Bach), de Wieniawski y Sarasate, etc.

El capítulo 14 es el último capítulo del libro y trata sobre el repertorio seleccionado para los alumnos. Considera que este repertorio deberá de ser variado y centrado en desarrollar las habilidades y destrezas motrices de los alumnos. Plantea que no importa la exclusión de otros. Plantea que se deberá trabajar hacia el camino de poder lograr tocar los caprichos y estudios de Kreutzer y Rode, para después poder comenzar con el

concierto en La menor de Viotti. Y en general realizar una secuencia de obras que el alumno pueda tocar sin ninguna complicación aparente.

Aportación a la enseñanza del violín en su fase inicial

En general este libro es un compendio de las experiencias del autor donde nos plantea sus opiniones de una manera muy cercana y descriptiva. Es un libro destinado a los profesores o incluso a los intérpretes que tienen ya un bagaje a sus espaldas, que propiamente a los alumnos que se inician en el arduo camino de la interpretación del violín. No obstante, es un libro que aporta una gran cantidad de datos y de conocimiento sobre la manera de interpretar correctamente el violín, siempre desde el punto de vista de su autor.

Principios fundamentales del tratado, aplicables a la enseñanza del violín en la actualidad

Prácticamente todos los consejos que da el autor en este libro pueden ser aplicados a la enseñanza del violín en la actualidad. No obstante se trata de un libro a modo de diario, es decir, el autor narra su experiencia vivida con el violín, así como su experiencia como maestro de este instrumento. Los principios fundamentales del libro son:

- Cómo estudiar violín.
- Cómo sujetar el violín.
- Cómo practicar.
- Los golpes de arco.
- La técnica de la mano izquierda.
- Las dobles cuerdas y el trino.
- Los ornamentos y el *pizzicato*.
- Los armónicos.
- El *soul* de la interpretación.
- El estilo.
- Los nervios en la interpretación.
- El repertorio del violín de ayer y de hoy.

- Consejos prácticos del repertorio.

Curiosidad encontrada en el método

Como curiosidad podríamos considerar el hecho del lenguaje utilizado por el autor. Es un lenguaje muy cercano y muy de opinión o crítica.

1923, Carl Flesch (1873-1944), *Die Kunts des Violin-Spiels (The art of violin playing, Book 1)*, Traducido y Editado por Eric Rosenblith, Canada: Carl Fisher, 2000.

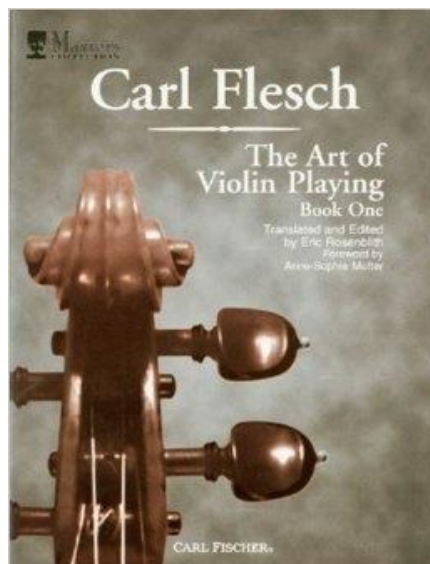


Figura 190: portada.

Fuente: Flesch (2000).

RESEÑA BIOGRÁFICA

Fue un violinista, pedagogo y compositor húngaro. Estudió en los conservatorios de Viena y París. Se estableció en París siendo muy conocido por sus presentaciones como solista que incluían un amplio repertorio, desde la música barroca hasta la contemporánea. Principalmente obtuvo la fama como intérprete de música de cámara y sobre todo como pedagogo del violín. Esta faceta le llevó a publicar varios libros de enseñanza del violín incluyendo el que a continuación analizamos. Entre sus alumnos más destacados están: Ida Haendel, Henrik Szeryng e Ivry Gitlis.

DESCRIPCIÓN DEL MÉTODO

Este libro comienza con un prefacio realizado por el editor que alaba el monumental trabajo realizado en este tratado, remarcando que en él se encuentra prácticamente todo lo que concierne a la técnica y a la interpretación del violín. Justifica que este tratado esté escrito en inglés por tratarse de un idioma universal un idioma universal y accesible a todo el mundo. Cabe destacar que en este libro se encuentran muchas referencias acerca de violinistas de género masculino. El editor justifica este predominio masculino al hecho de que toda la conexión profesional por parte del autor así como todos sus estudiantes o amigos no fueran mujeres.

Hay unas pocas señales, una serie de nomenclaturas de diferentes escuelas en lo concerniente a la conducción del arco. También aparecen una serie de diagramas sobre términos médicos y anatómicos que se han añadido para clarificar más lo explicado por el autor.

El editor de este tratado es un activo solista que estudió con el autor de este libro desde el año 1947. A esta nota del editor le sigue el prefacio del propio en el que comenta que no ha pretendido intentar crear una escuela del violín o de la manera de tocar el violín, sino que se trata de una guía para los profesores y de los métodos de instrucción para los alumnos que contienen los últimos desarrollos en cuanto a la técnica del violín. Se trata por tanto de una guía que permitirá dar una serie de pautas a los profesores y a los violinistas en general con una cierta lógica en cada paso, explicando y analizando los problemas de la técnica del violín.

Comenta que muchas veces en nuestra profesión la técnica está bastante por encima de la práctica o de la experiencia. Para el autor, esta teoría tan técnica de la interpretación no es válida a no ser que se haya experimentado frente a un aclamado público. Con este planteamiento trata de realizar una crítica a los grandes violinistas del siglo XIX tachándoles de charlatanes ya que son unos métodos que contienen demasiada información técnica acerca de la interpretación. A partir del siglo XX esta teoría desaparece gracias fundamentalmente a la falta de satisfacción de algunos violinistas al enfrentarse con una interpretación considerada por ellos no adecuada.

Comenta que hasta la aparición de Sevcik, la manera de aprender la técnica está basada en numerosas "escuelas del violín" que contenían una serie de colecciones de estudios. Sin embargo la publicación de la gran obra técnica de Sevcik produjo un gran cambio en esta situación, puesto que este autor recopiló una colección de ejercicios separando cada dificultad de la técnica del violín.

Concluye el prefacio planteando que incluso las escuelas del violín del siglo XIX, y los tratados desarrollados en esta época contienen en muy pocas ocasiones comentarios estéticos más que propiamente técnicos. Generalmente estos tratados ofrecen cuestiones más técnicas que interpretativas. A continuación pasa a explicar la técnica del violinista Fritz Kreisler, violinista muy expresivo ya que utiliza un *vibrato* continuo e intenso, nunca en pasajes rápidos. Además toca con un pequeño arco ejerciendo una fuerte presión sobre él mismo. En palabras del propio autor: *me estremezco al pensar lo que podría ser el resultado de una escuela pronunciando estos medios puramente personales de expresión como leyes generales* (Flesh, 1939: 2).

A continuación aparece un prefacio escrito por la violinista Anne Sophie Mutter. Comienza a este breve prefacio utilizando la famosa premisa de que lo que se ha aprendido cuando eres joven es difícil de aprender cuando eres más mayor o viejo. Guiada gracias a la tradicional pedagogía de Carl Flesh, aparte del talento y el entusiasmo no hay nada más importante para el natural y orgánico desarrollo de un joven músico que el crecer sin los marcos de una artística y sofisticada escuela del violín. Muchos de los alumnos de Carl Flesh recuerdan la fantástica personalidad, cuidado y amor en sus enseñanzas. Continúa explicando que su profesora Aida Stucki-Piraccini estudió con Carl Flesh durante la década de 1940 llegando a ser una gran violinista y pedagoga del violín ya que transmite el entusiasmo de las clases que recibió de su maestro a sus alumnos en el espíritu de la tradición de Carl Flesh. Concluye el prefacio dando las gracias al maestro Carl Flesh, *uno de los más maravillosos profesores de nuestro arte*.

The art of Violin Playing, consta de tres volúmenes que ofrecen referencias sobre 3 áreas fundamentales sobre la interpretación del violín. El primer volumen que hemos escogido para analizar, da una serie de premisas sobre la técnica del violín en general.

Considerando este término como el significado de la educación en el desarrollo de los mecanismos necesarios para llevar a cabo una adecuada a interpretación con el violín.

El volumen uno contiene los siguientes apartados:

A. El instrumento: el autor habla de que los violines italianos son sinónimo de un buen violín ya que ofrecen una excelente calidad. Es necesario que el violín tenga un sonido cálido y adecuado, además de tener las cuerdas bien equilibradas y la madera en buen estado.

B. La posición del cuerpo:

1. La posición de las piernas. El autor describe tres posiciones diferentes: la primera formando un ángulo recto, esta era la recomendada por las escuelas antiguas pero no es muy aconsejable por que inhibe la libertad de movimiento especialmente en los pasajes de mayor dificultad. La segunda manera es colocando las piernas en posición de ángulo agudo. Sin embargo, tampoco es muy adecuada ya que el punto de equilibrio no es del todo correcto puesto que todo el peso recae en la pierna derecha. La última, donde los pies están ligeramente separados con los talones a la misma altura y las puntas de los pies forman un dibujo de una V, está considerada según el autor como una de las mejores posiciones ya que el cuerpo está equilibrado. El mismo la va a denominar como "postura del bailarín".

El autor explica que cuando tocamos el violín la parte superior deberá de estar conectada con la parte inferior, aunque considera que la parte superior debe estar más activa y más vigorosa que la parte inferior. Sin embargo, ambas tendrán que estar conectadas mediante el balanceo y el punto de gravedad. Recomienda no parar el movimiento de los alumnos que sientan que tienen que moverse, siempre con una cierta medida, puesto que una postura rígida no será adecuada para poder expresar emociones.

2. La sujeción del violín: el violín se apoya sobre la clavícula y sobre el hombro izquierdo. Si se tiene un cuello largo aconseja utilizar un soporte o cojín que ayude a mantener el violín en su sitio y a sujetarlo con facilidad. Aconseja que la cabeza esté lo más asentada posible y con todo el peso apoyado en la

barbada, el hombro no debe estar levantado sino que descansará a la misma altura que el hombro derecho.

3. La dirección en la cual se sujeta el violín: esta va a depender de la relación entre las cuerdas y el movimiento del arco.
4. La posición de la cabeza: es importante por la excesiva presión en el cordal para no influenciar en el sonido de las cuerdas de forma adversa. Recomienda que la barbada esté lo más cercana posible al cordal ya que sólo de esa manera se podrá apreciar de forma objetiva la afinación.

C. El brazo izquierdo.

1. La posición del brazo izquierdo: la posición del brazo y la manera de posicionar los dedos así como del pulgar dependen de la anatomía de cada uno. No es lo mismo una mano pequeña con los dedos cortos, que una mano grande con los dedos largos. Por este motivo el autor recomienda diferentes formas de colocación de la mano izquierda en función de las diferencias fisiológicas.
2. La entonación: la principal cualidad de la izquierda será ofrecer una actividad que produzca y favorezca la realización de sonidos lo más afinados que se pueda.
3. Los movimientos de la mano izquierda: se trata de entender el uso apropiado de todo el brazo izquierdo como una única unidad. El autor pone de manifiesto el número de movimientos de la mano y del brazo izquierdo requeridos para tocar el violín es limitado. Sin embargo, las técnicas que pueden utilizarse, así como sus posibles combinaciones son innumerables. Da una serie de pautas para los violinistas, para economizar y ahorrar tiempo a aquéllos violinistas que no tienen o disponen de mucho tiempo para la práctica. A continuación utiliza una serie de ejercicios prácticos donde ejemplifica la técnica de la mano izquierda dividida en cinco movimientos básicos:
 1. El movimiento de caída de cada dedo
 2. El movimiento lateral de los dedos

3. El movimiento del pulgar cuando se cambia de posición desde la tercera en primera posición y viceversa
4. El movimiento de los dedos a la hora de hacer acordes
5. Y la combinación de la mano y el codo en los cambios de posición a posiciones más elevadas.
4. Los cambios de cuerda: se trata de establecer una coordinación de la mano izquierda y el brazo derecho, de tal manera que los dedos de la mano izquierda se sitúen en la cuerda con una cierta anticipación al brazo derecho.
5. Tocando en diferentes posiciones y los cambios de posición: se deberá de tener en cuenta la colocación del antebrazo a la hora de ir subiendo por el diapasón del violín y también que, a medida que se sube por el diapasón, las distancias serán cada vez más pequeñas.
6. El *vibrato*: se trata de movimiento continuo o de un impulso de la mano izquierda. Este movimiento requiere de una adecuada técnica de la mano izquierda para poder realizarlo adecuadamente. La individualidad de cada intérprete dará lugar al desarrollo de cualidades expresivas diferentes en cada violinista. Después el autor habla de las diferencias y de las malas ejecuciones del *vibrato*.

D. El brazo derecho

1. Aspectos generales: la tarea del brazo derecho consiste principalmente en mantener la presión sobre la cuerda sin ningún tipo de interrupción, oscilación o vibración y a su vez determinan la duración de las notas. El sonido está en esencia conectado con el arte de un buen uso con el arco. Los aspectos mecánicos en cuanto al uso del arco son más complicados que los del brazo izquierdo. La razón es debida a que los dedos de la mano izquierda tienen una influencia directa, un contacto directo con las cuerdas, mientras que en el brazo derecho no puede ejercer ningún acto sobre las cuerdas directamente sino que anteriormente debe pasar por la vara del arco y por las cerdas. El arco dibuja a través de las cuerdas y se conduce en un ángulo de 90°. En esta conducción todas las partes del brazo derecho participarán: los dedos, la mano, la parte inferior y

superior del brazo. Los dedos serán de vital importancia en la conducción del arco ya que gracias a esto se transmiten los movimientos al resto del brazo. Es por este motivo por el que se debe considerar como fundamental la forma de sujetar el arco.

2. Cómo sujetar el arco: Podemos distinguir entre tres tipos de sujeción del arco: la vieja manera o el estilo alemán, el dedo índice se sitúa casi en la primera falange muy cerca de la punta del dedo. Con esta posición, todos los dedos presionaban al mismo tiempo y la tensión de las cerdas era moderada. La segunda manera que podemos distinguir es a la manera franco-belga: en esta posición el dedo índice se apoya encima de la vara y en su segunda falange, es decir, colocado hacia la dirección de la punta. Existe un espacio entre el índice y el dedo corazón. El pulgar está al frente del dedo corazón. La tensión de las cerdas es fuerte y el arco está considerablemente inclinado. La última manera es sujetando el arco con los principios de la escuela rusa. Aquí el índice presiona la vara en el centro de la segunda falange. En esta posición existe un pequeño espacio entre el índice y el dedo corazón. El dedo índice es el que dirige el arco y el dedo meñique sujeta la vara solamente cuando se toca en la parte más baja del arco, la tensión de las cerdas del arco es bastante flexible al igual que la inclinación.

El autor considera que la mejor manera de sujetar el arco es con la técnica de la escuela rusa ya que produce un mejor efecto en el sonido, firmeza y fortaleza. Con este enfoque de sujetar el arco la presión transmitida a través del dedo índice a la vara del arco es anatómicamente la más natural y requiere de un menor esfuerzo. A continuación pasa a explicar los diferentes roles de los dedos donde el índice genera el contacto del arco y guía la trayectoria. El dedo meñique trata de equilibrar el arco y darle un buen soporte al talón. El pulgar y corazón son los que sujeten el arco.

3. El uso del arco: La conducción del arco envuelve diferentes sensaciones con las partes individuales del brazo derecho: los movimientos de arriba y abajo, implican la utilización de la parte superior del brazo desde el hombro. El movimiento horizontal implica el movimiento de la apertura del codo y del antebrazo. La muñeca acompaña este movimiento de manera natural y flexible. Los dedos transmiten dichas emociones del arco.

4. El cambio de arco: Es necesario implicar la mano derecha y los dedos de dicha mano en este objetivo. Existen tres tipos de colocación de la mano en el talón: la mano colocada en un ángulo recto; la mano colocada en un ángulo recto donde la muñeca esta colocada en forma de mesa; la mano colocada en la posición inicial.
5. Los cambios de cuerda: el autor recomienda tener una sensación de rotación donde estén implicadas todas las partes del cuerpo y donde la parte superior del brazo esté lo más equilibrada posible, cuidando que la muñeca esté flexible y a la misma altura que el codo.
6. La división del arco: en la clásica división del arco estaba basada en punta, centro del arco y talón. En la actualidad necesitamos pensar en términos de áreas mucho más concentradas del arco: extremo de la punta, pequeño centro, extremo del talón, parte más extendida de la punta, del centro y del talón. Con una serie de ejemplos gráficos deja bastante claro este objetivo.
7. Los grandes golpes de arco. Éstos estarán determinados por tres tipos: la nota "*spun*", que es un golpe de arco en la que participan no sólo el brazo derecho sino también la mano izquierda tendrá que realizar un *vibrato* para enriquecer de esa manera el sonido producido con el arco. El *legato* es un golpe de arco donde las notas están conectadas en el transcurso de una arcada con otra. El *detaché* es uno de los golpes de arco más importantes donde existe una pequeña diferencia y separación entre cada una de las arcadas.
8. Los golpes de arco cortos. Estos serán: el *martelé*, un golpe enérgico en la parte de la punta del arco y el *stacatto*, pequeñas acentuaciones del arco con una pequeña pausa en cada nota. Se suele hacer desde la punta hasta la mitad del arco utilizando pequeños partes de la vara. El autor pone diferentes ejemplos gráficos para diferenciarlo.
9. En los puntos número 9 y 10 ejemplifica distintas formas de actuación con los golpes de arco anteriormente explicados. Pondrá diferentes ejemplos de obras de compositores y su manera de realizar este tipo de partes, utilizando los diferentes golpes de arco.
10. La producción del sonido: Este capítulo está destinado a la explicación de cómo se puede producir un buen sonido y qué factores influyen a la hora de la

realización o la producción del sonido en el violín. Uno de los más importantes que considera el autor es el punto de contacto entre el arco y la cuerda. El autor recomienda trabajar especialmente con los alumnos buscando el punto adecuado donde la cuerda vibra en todo su esplendor y produce un sonido elegante y bonito. También pone de manifiesto los diferentes defectos que se producen a la hora de la producción del sonido. Uno de los más notorios es el darle demasiada presión al arco sobre las cuerdas o por el contrario darle muy poca presión. Además, el autor considera que es importante la dinámica y graduar de esta manera el volumen del sonido trabajando el sonido *forte* y el sonido *piano*.

En la segunda parte del libro el autor muestra la aplicación de la técnica mediante la práctica en general tratando de dar una serie de pautas sobre cómo debe ser una adecuada práctica y estudio con el instrumento. El autor considera esencial entrar en un estado de plena concentración para de esta manera estar muy atentos sobre los posibles fallos y errores que se comentan durante todo el proceso del estudio. Además considera que el estudio del violín deberá dividirse en tres aspectos fundamentales:

- Una hora de práctica de la técnica general, de escalas, de ejercicios de arco, y de estudios.
- Una hora y media de estudio técnico centrado en el repertorio.
- Y una hora y media para realizar solamente música, esta práctica consiste en tocar el repertorio de una manera casi de concierto.

A continuación da una serie de pautas sobre la práctica en general de la técnica. Comienza con los ejercicios diarios mediante las escalas. Para ello utiliza una serie de ejercicios prácticos. La última parte del libro está destinada a un apéndice con una serie de fotos donde explica la colocación de los pies, la colocación del instrumento, la colocación del pulgar de la mano izquierda, de los dedos en el arco, etc.

Aportación a la enseñanza del violín en su fase inicial

Se trata de una monumental obra teórica y uno de los más importantes tratados del siglo XX, ya que comprende todos los aspectos concernientes a la técnica y a la interpretación del violín así como de su práctica y de su estudio. No se trata de un tratado para principiantes sino más bien de un libro destinado a alumnos que han alcanzado un nivel muy elevado o a profesores que quieran conocer de una manera más profunda y completa la técnica y la interpretación con el violín. Además, analiza y

Historia de la enseñanza del violín en su etapa inicial: escuelas, tratados y métodos

describe los diferentes aspectos técnicos escogiendo siempre el aspecto más actual y novedoso por su eficacia.

Principios fundamentales del tratado aplicables a la enseñanza del violín en la actualidad

Todos los principios y contenidos de este tratado pueden ser aplicables a la enseñanza del violín en la actualidad, ya que ponen de manifiesto la manera moderna de tocar el instrumento de una manera correcta y efectiva.

Curiosidad encontrada en el método

Como curiosidad cabría destacar la descripción del golpe de arco denominado "*spun note*". El autor define con este golpe de arco largo el hecho de sostener una nota mediante una única arcada lo suficientemente larga para obtener un carácter *cantabile* cuya duración varía de entre uno a 15 segundos. Esta nota se utiliza para el estudio del *vibrato*, de la afinación, y del sonido.

1931, Carl Flesh (1873-1944), *Los problemas del sonido en el violín*, Trad. Maria Novillo y Wladimiro Martín, Madrid: Real Musical, 1995.



Figura 191: Portada.

Fuente: Flesh (1995).

RESEÑA BIOGRÁFICA.

Carl Flesh (Moson, 1873- Lucerna, 1944). Violinista húngaro. Cursó estudios musicales en Viena con Adolf Back, J. Maxintsak y J. Grün y amplió sus conocimientos de violín en el Conservatorio de París con Eugène Sauzay y M. Marsick, tras lo cual obtuvo el Gran Premio fin de carrera. Su primer recital en público tuvo lugar en Wieselburg en 1883, donde interpretó la *Fantasia Fausto* de Alard.

En 1905 organizó un ciclo de conciertos en Berlín sobre la música para violín a lo largo de la historia de la música, en cuyo contexto llegó a tocar obras de más de cincuenta autores. En sus conciertos compartió atril con notables intérpretes como Casals, Nathan Milstein, Sarasate o Schnabel. Con este último formó un dúo estable en 1908 al que se sumó J. Gérardy y con el que dio numerosos recitales. En 1914 Gérardy decidió dejar el trío y fue sustituido por el violonchelista Hugo Becker.

Flesh realizó también una importante labor pedagógica impartiendo clases en los conservatorios de Bucarest, Ámsterdam y Lucerna, además de dar lecciones en el Curtis Institute de Filadelfia. Algunos de sus alumnos más destacados fueron Szymon

Goldberg, solista de la Orquesta Filarmónica de Berlín y Henryk Szering. Escribió también obras pedagógicas para violín, como el tratado “*Die Kunst des Violinspiels*” (El arte de tocar el violín) y el presente libro: “Los problemas del sonido en el violín”.

DESCRIPCIÓN DEL LIBRO

Se trata de un libro exclusivamente teórico con algunos ejemplos prácticos en los que el autor intenta ocuparse de un modo especial de las condiciones físico-mecánicas requeridas para la producción del sonido. Trata de ser un complemento del sentido sonoro como parte integrante de la actitud musical y como aspiración pura para lograr una perfección sonora. Él mismo lo expresa en su prólogo de la siguiente manera:

“En el arte, como también en la vida, se alcanza solamente aquello para lo que nos sentimos impulsados por un anhelo interior. Reforzar el deseo latente en nosotros para conquistar una sonoridad pura y traducir la aspiración. En realidad este es el objeto de esta obra” (Flesh, 1995: 4).

El libro consta de las siguientes partes:

- Prólogo.
- Introducción.
- I. Generalidades.
- II. Exigencias mecánicas para la producción del sonido.
- III. Producción del sonido y elementos necesarios para crearlo.
- IV. Producción del sonido y técnica de la mano izquierda.
- V. Producción del sonido y técnica del arco.
- VI. Producción del sonido y golpes de arco.
- VII. Producción del sonido y dinámicas.
- VIII. Producción del sonido y digitación.

En su introducción incluye una serie de razones que justifican el estudio del presente trabajo en el campo de la producción del sonido. Estas son:

- Retraso con respecto a la búsqueda de un sonido de calidad por parte de los intérpretes. *“En primer lugar, el ocuparse demasiado de la técnica de la mano*

izquierda ha hecho que la sonoridad sea pasada a un segundo lugar” (Flesh, 1995: 5).

- Existe un descuido en el campo de la producción de un buen sonido de calidad y afinado. Este ha sido desplazado (el sonido) por la técnica del brazo derecho y por la mano izquierda.

En su primer apartado titulado “generalidades” trata de abordar los problema desde una perspectiva pedagógica. Considera que la falta de sonido se debe a la falta de atención por parte del profesor en este aspecto.

“Es tarea del maestro aclarar al alumno las causas aparentes de las deficiencias de su sonoridad y encontrar el remedio para eliminarlas” (Flesh, 1995: 6).

Además, aconseja al alumno hacia la observación continua durante el estudio de la producción del sonido. También desmiente que una conducción del arco sobre las cuerdas sea fruto de un vibrante y bello sonido, ya que el buen sonido es una premisa que debe ser buscada por cada intérprete como una cualidad en su forma o manera de tocar.

En el capítulo dos explica el valor de la calidad sonora. A esta a menudo se le añaden términos procedentes de impresiones acústicas llevadas a la literatura estética, es decir, a menudo transportamos nuestras impresiones a los órganos de los otros sentidos para hacernos comprender algo tan abstracto como el sonido. Por este motivo se habla de un sonido opaco, brillante, oscuro, aterciopelado, etc. Aclara el concepto de que la pureza e igualdad de las vibraciones dependen del punto donde las cerdas tocan la cuerda. A este punto se le llama punto de contacto.

En el capítulo III ofrece una visión más descriptiva de los aspectos mecánicos del instrumento aportando una visión práctica y objetiva basada en los siguientes puntos:

- La emisión del sonido de calidad no depende del instrumento como un factor decisivo ya que en sí mismo depende del intérprete. Un instrumento de calidad puede ayudar pero no es un factor determinante de su calidad sonora.

- Las cuerdas tienen que estar siempre bien calibradas respecto a su grosor y elasticidad. La altura del puente las cuerdas sobre el diapasón también influyen en la producción del sonido.
- El arco debe ser flexible y dinámico, sin ser excesivamente pesado.
- Una buena colocación del instrumento influye en una buena conducción del sonido.

En el capítulo IV habla de aspectos referentes a la mano izquierda partiendo de la base que una buena calidad del sonido está muy influenciada por la manera que el intérprete tiene de apoyar sus dedos sobre la cuerda. Es decir si se toca la cuerda con la parte carnosa de la punta del dedo, se obtendrá siempre un sonido más puro que cuando se toca con el extremo más cercano a la uña. Las relaciones entre la altura de las posiciones, los cambios de posición son de la mayor importancia en la producción del sonido ya que el punto de contacto debe acercarse tanto más al puente cuanto más alta sea la posición del dedo en el diapasón.

Además, la producción del sonido puede ser influenciada por el *vibrato*, ya que un *vibrato* muy pronunciado debilita la intensidad del sonido por parte del brazo derecho mientras que un *vibrato* insuficiente o completamente ausente produce en el brazo derecho las necesidades de desarrollar más actividad en la producción del sonido obligándole por esto a forzarlo.

En el capítulo V trata de los aspectos más importantes a la hora de la producción del sonido con respecto a la técnica del arco. Analiza las diferentes técnicas de sostener el arco desarrolladas en las diferentes escuelas violinísticas surgidas en la historia del arte de tocar el violín.

En el resto de capítulos habla de aspectos más relativos a la técnica del violín basada en los golpes de arco, las dinámicas, la digitación y la elección de la arcada.

Aportación a la enseñanza del violín en su fase inicial

Este libro trata de aclarar ciertos aspectos relativos al criterio del concepto del buen sonido. En su aplicación en el aula el profesor deberá intentar dar mayor importancia a la búsqueda de un sonido de calidad que sea el símbolo de la individualidad de cada alumno. Por este motivo el profesor siempre tendrá que hacer entender al alumno que un sonido de calidad es la base de un resultado efectivo con el instrumento. El profesor que se enfrente con la ardua tarea de iniciar alumnos en la práctica y el estudio del violín en una fase inicial deberá tratar de ayudar al alumno para que logre y adquiera un sonido de calidad y de belleza estética.

Principios fundamentales del método aplicables a la enseñanza del violín en la actualidad

Los principios más destacados dentro de la metodología de Carl Flesch están basados en tratar de conseguir las destrezas adecuadas para la consecución de un sonido pleno y de calidad. Por tanto podemos destacar los siguientes aspectos fundamentales destinados a los maestros a conseguir este objetivo:

- Deberá intentar ayudar al alumno en todo momento a conducir el arco sobre las cuerdas con una presión adecuada para que se produzca un sonido correcto y libre de estridencias.
- Intentará introducir el concepto de que una buena colocación del instrumento con respecto al cuerpo. Esto le ayudará a producir un sonido de calidad y libre de cualquier tipo de tensión añadida.
- Con respecto al brazo derecho, tendrá que intentar que esté relajado pero a la vez activo. Podrá para ello utilizar algunos ejercicios de entrenamiento con respecto al arco antes de tocar el instrumento.
- Tendrá que introducir en el alumno el concepto de un buen punto de contacto del arco con respecto a la cuerda.

1962, Iván Galamian (1903-1981), "Principles of Violin Playing and Teaching", Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1985.

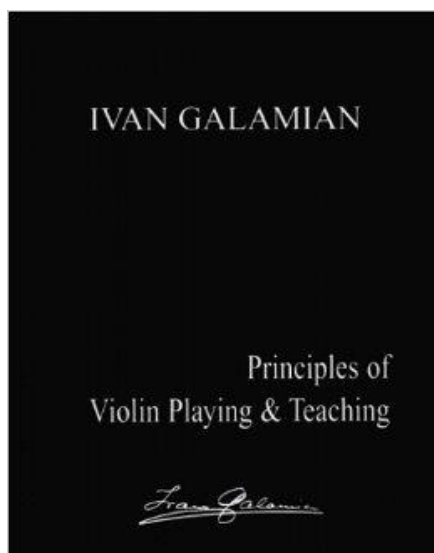


Figura 192: Portada.

Fuente: Galamian (1985).

RESEÑA BIOGRÁFICA

La filosofía, principios de enseñanza y métodos prácticos de Ivan Galamian produjeron resultados sorprendentes en sus alumnos, algunos de los cuales se encuentran entre los concertistas y solistas más aclamados mundialmente. Era un profesor virtuoso cuyo sistema de enseñanza del violín era a la vez ingenioso y lógico. Su obra “Interpretación y enseñanza del violín” ofrece una visión en profundidad de su peculiar método.

DESCRIPCIÓN DEL LIBRO

Este libro engloba todos los aspectos fundamentales en la acción de tocar el violín, es decir, parte del complejo entramado de asociaciones y de control simultáneo que habrán de desarrollarse en alto grado hasta llegar al dominio y automatismo imprescindibles para ser un buen instrumentista.

La función asociada del brazo y mano del lado izquierdo y del brazo y la mano del lado derecho con el arco son el principio del arte de tocar el violín desde la perspectiva planteada en el libro por su autor. La combinación flexible y controlada de las articulaciones del brazo derecho es primordial para un buen desarrollo general de toda la técnica, no sólo del arco, sino también de la mano izquierda que tiene que desenvolverse en perfecta sincronización con el brazo derecho.

De la mano y brazo derechos depende todo el mecanismo y toda la técnica del arco. También es responsabilidad del brazo derecho el sonido, entendido en cuanto a su intensidad y calidad. Por este motivo se necesita desarrollar una sensibilidad extremadamente alta en su control y manejo si se quiere alcanzar los más altos límites en la interpretación. La mano izquierda sobre el instrumento debe llegar a dominar todo el diapasón comenzando por asentar los dedos en la primera posición y localizando desde el principio la afinación justa de cada sonido.

Según Galamian, la técnica para tocar el violín como la de cualquier otro arte, no consiste en una serie de reglas inflexibles sino más bien en un conjunto de principios generales donde tengan cabida todas las particularidades y que sea suficientemente flexible para poderlo aplicar a cualquier caso especial. El profesor se tendrá que percatar de que cada estudiante tiene su propia personalidad y sus innatas características físicas y mentales, con su forma peculiar de adaptarse al instrumento y de sentir la música.

La importancia no reside en los movimientos físicos sino en el control mental que se tiene sobre ellos. La clave para obtener destreza, exactitud y completo dominio en la técnica del violín ha de buscarse en la relación existente entre la mente y los músculos, es decir, en la capacidad de conseguir la mayor rapidez y precisión posibles.

Aportación a la enseñanza del violín en su fase inicial

Este libro aporta a los profesores una visión bastante amplia para poder inculcar al alumno principiante, aunque este sea muy pequeño, un trabajo consciente y reflexivo, en el que cada ejercicio que haga, cada vez que pase el arco o ponga un dedo sobre las

cuerdas debe ser controlado por su inteligencia, sabiendo lo que hace y por qué lo hace, evitando el gasto inútil de energías y de tiempo mal invertido.

Principios fundamentales del método aplicables a la enseñanza del violín en la actualidad

En cuanto a los principios fundamentales del libro, este autor plantea que el arte de tocar el violín radica en el hecho de dar libertad a las particularidades individuales y personales de cada individuo. Es decir, cada alumno es un ser particular con sus características físicas individuales y su concepción mental. Por este motivo Galamian busca respuesta y establece una serie de pautas que facilitaran la tarea del aprendizaje que están basadas en:

- Conexión mental entre la mano y los músculos, o lo que él llama *correlación*.
- Iniciarse en un trabajo con el instrumento plenamente consciente, tratando de controlar cada movimiento y conectarlo con su pensamiento.
- Saber diferenciar entre un trabajo inútil y uno que produce resultados.
- Conocer y entender en toda su amplitud la obra que se va a interpretar.
- Integrar y solucionar los problemas que plantea la obra.
- Madurar sus contenidos y ser capaz de interpretarla de forma global.

1971, Yehudi Menuhin (1916-1999), *Seis lecciones con Yehudi Menuhin*, Madrid: Real musical, 1987.

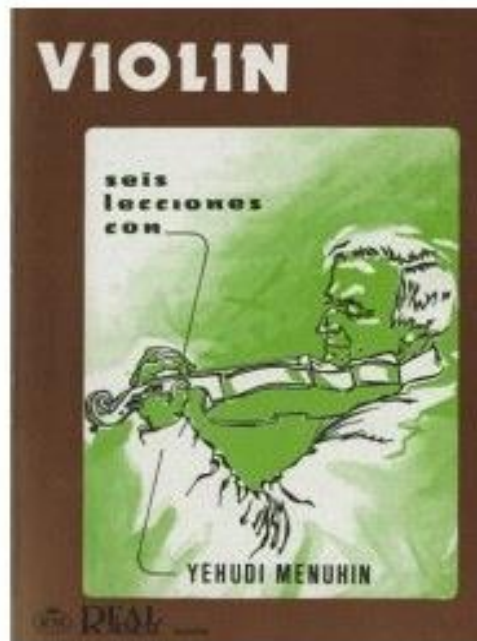


Figura 193: Portada.

Fuente: Menuhin (1987).

RESEÑA BIOGRÁFICA

Nueva York, 1916 - Berlín, 1999. Violinista y director de orquesta norteamericano. Hijo de judíos emigrados de Rusia, Yehudi se reveló muy pronto como un prodigioso violinista: a los cinco años daba su primer concierto público en la ciudad de San Francisco. El violinista Louis Persinger fue el primero que descubrió sus aptitudes musicales y su primer profesor. También en San Francisco recibió clases de Sigmund Anker y luego fue alumno de Georges Enesco, en Rumanía y de Adolph Busch, en Basel. Ya desde los siete años se le conocía por la "maravilla del violín" y "el Einstein del violín". Hizo su presentación en París con 10 años, en Nueva York con once y en Berlín con trece.

Fue un talento precoz y acompañado por su hermana menor, la reconocida pianista Hephzibah Menuhin, asombró al público de la década de 1930 con su ejecución de las grandes obras del repertorio violinístico. Desde entonces su carrera fue imparable,

conquistando a las audiencias no sólo por su sabiduría musical, sino también por su calidad humana. Por su condición de judío, Yehudi Menuhin tuvo grandes problemas en sus relaciones con la Alemania nazi. En el año 1934 rehusó aceptar una invitación oficial para dar un concierto en Alemania y pidió que fuera revocado el destierro de Bruce Walter y otros músicos de raza judía.

En 1985 recibió la ciudadanía británica siéndole concedido el título de *Sir*. En los últimos años su actividad musical se dirigió sobre todo hacia la dirección de orquesta y a causas humanitarias y benéficas, destacado como un convencido defensor de los derechos del hombre. Estos hechos le valieron el Premio Príncipe de Asturias de la Concordia en 1997 junto a M. Rostropovich (Silvela, 2003: 331).

DESCRIPCIÓN DEL LIBRO

Se trata de un libro que surgió de las seis películas denominadas “Violin”, realizadas en la Escuela de Música Yehudi Menuhin con un pequeño grupo de alumnos de diferentes niveles. Cada película representa una clase sobre un aspecto particular de la técnica del violín y está realizada a modo de documental. De esta forma el espectador parece que está recibiendo una clase de violín por parte del mismo Menuhin.

En los agradecimientos Menuhin expresa cómo el enseñar le ha aportado otro sentido a su vida:

“Los siguientes seis capítulos sobre los principios básicos de la técnica del violín deben mucho de su inspiración y evolución a mi Escuela fundada en 1963. Allí en los últimos años la experiencia recíproca y el privilegio de aprender y enseñar ha cambiado mi modo de vida” (Menuhin, 1987: 11).

En la introducción del libro Menuhin habla de su experiencia con el violín y lo expresa de forma muy poética:

“A quien pueda interesarle, sea profesor o principiante, estudiante avanzado o intérprete, me gustaría dirigir estas pocas palabras sobre un instrumento que he conocido íntimamente durante cerca de cincuenta años, un instrumento que puede ser seguramente uno de los artefactos más hermosos creados por el hombre y uno de los más caprichosos de manejar. Esta calidad esquivada es

quizás lo que le añade magia; al menos uno está dispuesto a convertirse en su esclavo, a someterse voluntariamente y con todo su corazón; el violín se vengará, ocultando sus múltiples voces, apartando su infinito campo de sutilezas, y te encontrarás sosteniendo al lado izquierdo una hermosa pieza de mobiliario musical, ofendida e inerte” (Menuhin, 1987: 12).

Menuhin parte de la base de una estrecha relación entre el violín y su ejecutante, el intérprete, aprendiz o alumno está sujeto a una lucha continua con el instrumento. Esta lucha tiene su origen en la búsqueda de las mayores sutilezas y precisiones con respecto al instrumento. Además el violín tiene que formar parte del cuerpo del intérprete formando un todo que acompañe a sus movimientos. Otros aspectos que trata son:

- La exactitud y precisión que un violinista ha de tener con respecto al ataque y al control de su cuerpo.
- La comprensión tanto emocional como intelectual de la obra, hacen que tocar el violín sea una forma de vida.
- Además, aconseja llevar una vida con hábitos saludables.

El libro está estructurado en seis lecciones. En las primeras lecciones habla de la importancia de desarrollar una actitud libre de tensiones. Por este motivo analiza y establece una serie de ejercicios como entrenamientos previos de las tensiones de los dedos, los brazos y en general de todos los miembros del cuerpo en todas las direcciones, puesto que cada una tiene unas exigencias particulares: en la dirección vertical, se tiene que contrarrestar la gravedad; en la horizontal se debe mantener la fluidez y la continuidad; y en la lateral se tiene que conservar el balanceo o la acción de péndulo. Con los ejercicios que plantea en cada una de las lecciones trata de desarrollar las sensaciones asociadas con esos movimientos en los tres planos descritos.

En el desarrollo de la técnica de la mano izquierda o en la derecha existen tres etapas según Menuhin, con lo cual sus ejercicios están basados en los siguientes criterios:

- La blandura de las articulaciones por separado.
- Coordinación de movimientos suaves, desarrollo de la elasticidad y del rebote en las acciones de extensión y comprensión.
- Desarrollo de la fuerza, firmeza e independencia.

- Búsqueda de una postura correcta fruto de un continuo equilibrio de fuerzas opuestas.

Aportación a la enseñanza del violín en su fase inicial

El método desarrollado por Menuhin, está basado en la técnica que él mismo emplea a la hora de tocar el violín, que consiste en un movimiento ondulatorio que reconcilia los impulsos y direcciones que intervienen a la hora de tocar el instrumento. Los movimientos están descritos en términos de elipse, círculos y arcos. Del libro se pueden adaptar y utilizar algunos contenidos aplicados a la enseñanza del violín en su fase inicial. Por ejemplo:

- En la Lección I se pueden emplear los ejercicios de estiramiento como calentamiento inicial, pero intentando que el alumno tenga una imagen en su cabeza para poderlos realizar con mayor efectividad. (ejemplo: vamos a hacer un molino con los brazos extendidos y vamos a mover nuestros brazos como si fueran las aspas de este haciendo círculos muy grandes).
- En su Lección II se pueden realizar todos los ejercicios preparatorios que contiene este capítulo así como adaptar imágenes para que el alumno pueda entender en esta edad cómo se debe de sujetar el arco de forma correcta. (ejemplo: nuestra mano es un conejito con las orejas caídas que tiene mucha hambre y se come el arco porque cree que es una zanahoria. Nuestros dedos son nuestros amigos y familiares, el primero es el abuelo, que siempre está acostado, etc.).
- Su Lección III, al igual que en las anteriores, se puede adaptar con imágenes y juegos que ayuden a sujetar el violín de forma correcta.

En general es un libro muy recomendable puesto que explica tan bien y detalladamente cada ejercicio que nunca puede llevarnos a dudar sobre cómo realizarlo. Además, consideramos que es bastante adaptable a cualquier edad, puesto que los ejercicios son muy progresivos y dinámicos. Es un excelente libro de referencia para cualquier profesor de violín porque permite estructurar una clase o una sesión sin dejarnos ningún detalle de la técnica del violín sin trabajar.

Principios fundamentales del libro aplicables a la enseñanza del violín en la actualidad.

Todos los contenidos de este libro pueden ser aplicados a la metodología de cualquier maestro en la actualidad. El método está estructurado en función de los siguientes aspectos fundamentales:

- Realiza un análisis y entrenamiento de las tensiones de los dedos y de los brazos en todas las direcciones: vertical, horizontal y lateral.
- Compagina los tres movimientos descritos anteriormente con los demás movimientos implicados en la acción de tocar.
- La última premisa está basada en el desarrollo de la fuerza, la firmeza y la independencia.

Curiosidad encontrada en el método

Menuhin estaba muy concienciado con el yoga y la técnica de la respiración. Es curioso que en su método utilice algunas posiciones y ejercicios de yoga para tratar de concienciar al alumno en un nuevo enfoque de relajación-acción-respiración.

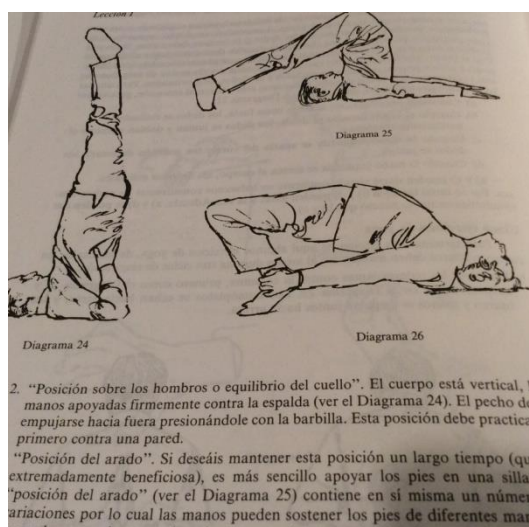


Figura 194: Ejemplos de ejercicios de Yoga

Fuente: Menuhin (1987).

1981, Dominique Hoppenot, *El violín interior*, Madrid: Real musical, 1991.



Figura 195: Portada.

Fuente: Hoppenot (1991).

RESEÑA BIOGRÁFICA

Fue una gran pedagoga que condujo al éxito y a una carrera imparable de realización personal a numerosos violinistas de todos los niveles, ya fueran profesionales o *amateurs*. Su enfoque y su enseñanza del violín rompían con todos los esquemas de la enseñanza tradicional. Su originalidad residía en su concepto de una unidad global: el conocimiento del cuerpo y su equilibrio, la importancia del gesto adecuado, la canalización y administración de las energías y las sensaciones perfectamente integradas. Su logro más importante fue el conciliar la relación entre violín-violinista en una simbiosis perfecta.

DESCRIPCIÓN DEL LIBRO

Este libro trata de plantear los problemas que surgen de la automatización de procesos repetitivos en la práctica del violín desencadenantes de grandes problemas y frustraciones en el campo de la interpretación violinística.

En este libro se proyecta un nuevo enfoque de enseñanza que pretende resolver estos problemas internos que surgen en los violinistas y dar respuesta al por qué de sus males

con el instrumento. Propone la búsqueda interna de los procesos o mecanismos que se ponen en funcionamiento con la práctica del violín y aconseja sobre cómo poder abordarlos a través de:

- El respeto del cuerpo mediante la búsqueda de un equilibrio corporal y emocional.
- La concienciación de uno mismo a la hora de enfrentarse con la práctica y el estudio del instrumento.
- La necesidad de placer y plenitud libre en la interpretación.
- La realización musical e instrumental en armonía con la realización personal inconsciente pero deseada por todo el mundo.

Aportación a la enseñanza del violín en su fase inicial

Se trata de un libro motivador, que plantea ciertos debates acerca de la manera en la que tenemos que guiar nuestro camino con orden y confianza en nosotros mismos y sin caer en el fracaso ni en el famoso “mal del violinista”. Por este motivo tenemos que alentar a nuestros alumnos en el anhelo de alcanzar una plena felicidad y satisfacción en la práctica del violín. Debemos motivarlos a superar sus miedos y sus temores. No debemos de encauzar a los alumnos con el objetivo de ser los mejores sino que tenemos que alentarles a conseguir su propio bienestar con el instrumento. Debemos cultivar en nuestros alumnos la capacidad de ser ellos mismos penetrando en su interior para que tengan ganas de expresarse y de ser libres con sus emociones y sentimientos.

Principios fundamentales del libro aplicables a la enseñanza del violín en la actualidad

Se trata de un libro cuyos principios fundamentales están basados en relajar la actitud del cuerpo a la hora de tocar el violín sintiendo el cuerpo como un todo, que está en contacto con el instrumento y en equilibrio constante. Se trata de un libro recomendable para alumnos, profesores y aficionados al violín.

El contenido principal está basado en los siguientes aspectos fundamentales:

- El mal del violinista.
- Tratar de armonizar el cuerpo.
- Tener la sensación de no-sujeción del instrumento.

- Realizar movimientos con una conciencia corporal superior.
- Buscar el desarrollo de un sonido interior y pleno.
- La afinación interior.

1983, Shinichi Suzuki, *Nurtured By Love (A New Approach to Education)*, Trad. Waltraud Suzuki, Miami: Summy-Birchard Inc. (Versión español: *Educados con Amor, el método clásico de la Educación del Talento*, Trad., Lluís Fernández, 2004)

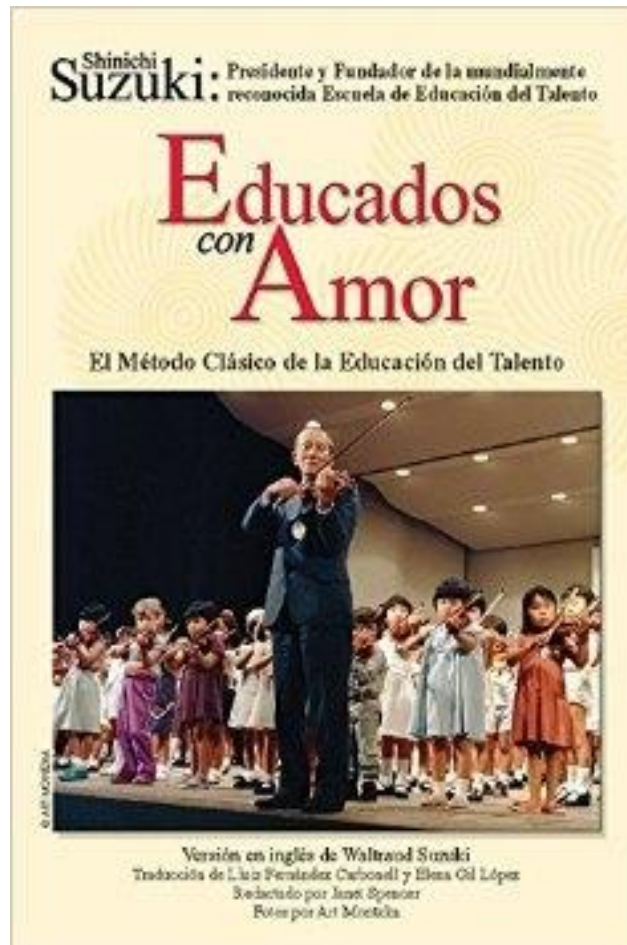


Figura 196: Portada.

Fuente: Suzuki (2004).

RESEÑA BIOGRÁFICA

Shinichi Suzuki, nació el 17 de octubre de 1898 en Nagoya, Japón. Su padre fue un constructor de Samisén (instrumento japonés de tres cuerdas), que posteriormente

empezó a manufacturar violines fundando en 1890 la compañía Suzuki Violín Seizo (1930).

Estudio violín con Ko Ando, alumno de Joseph Joachim, célebre pedagogo y violinista húngaro. Durante los años 1920-1928 Suzuki se trasladó a Berlín donde fue alumno de Karl Klingler, otro alumno de Joachim. En esta etapa, Suzuki adquirió una cultura musical muy enriquecida, cuyos estudios le llevaron a tener contacto con ideas del mundo occidental con gran influencia de los principales educadores y filósofos como Rudolf Steiner, Emile Jaques-Dalcroze, María Montessori, Jean Piaget, entre otros. Este contacto le llevó a tener una nueva concepción en su forma de transmitir y enseñar la música.

DESCRIPCIÓN DEL LIBRO:

Se trata de un libro fundamental para entender la metodología de su autor Shinichi Suzuki, puesto que en él se exponen todos los principios fundamentales de su método basados en los siguientes puntos:

- Trata de ser una filosofía de vida: Gracias al desarrollo y a la práctica del método tanto los alumnos como los profesores van a adquirir una serie de comportamientos y valores dirigidos hacia el amor en general, el respeto y la tolerancia, la constancia y la paciencia, etc. haciéndose partícipes de un desarrollo emocional pleno.
- La música es una necesidad vital: Es un medio artístico que nos transporta a un mundo de sensaciones que nos llenan de satisfacción y tranquilidad.
- El talento no es algo innato: El talento no nace con la persona sino que se va adquiriendo y aprendiendo con el tiempo gracias al trabajo y a la constancia. Además tiene que haber un respeto hacia la individualidad puesto que cada persona tiene un ritmo diferente de aprendizaje.
- La lengua materna: Analogía constante del aprendizaje de la lengua materna con el aprendizaje de un instrumento. Por este motivo parte de la necesidad de la iniciación al instrumento de forma temprana.

Se trata de un texto auto-biográfico en el que muestra su gran interés y amor por los niños y por enseñarles a tocar el violín. Expone firmemente que todos los niños tienen talento para aprender cualquier disciplina si son educados con amor. Es partidario del

proceso de aprendizaje en la niñez temprana y su gran importancia e influencia en el carácter humano.

Su filosofía está basada en los siguientes puntos:

- Todos los niños pueden aprender bien. El profesor tiene que creer en el potencial de cada alumno y tener grandes expectativas con respecto a este.
- La habilidad se desarrolla mejor cuanto más temprano se comience. Por tanto, a una edad temprana los niños convertirán la música en parte natural de su vida y la aprenderán como otro idioma.
- El ambiente nutre el crecimiento. Se debe crear un ambiente que aliente al alumno a querer aprender, estudiar y practicar.
- Los niños aprenden unos de otros. El niño al ver a los otros querrá imitar lo que ve.
- Es importante que el profesor desarrolle o diseñe un plan que asegure el éxito en el aprendizaje del alumno. De esta forma este se sentirá bien e ira progresando.
- La participación de los padres es fundamental. Es responsabilidad del maestro convencer a los padres de la importancia de su colaboración en el aprendizaje del alumno. A mayor edad del alumno, la participación de los mismos se va reduciendo.
- Cada uno tiene un ritmo de aprendizaje.
- Cooperación y no competencia. Se debe fomentar una actitud de cooperación entre alumnos, padres y profesores.
- Repetición con enfoque. Los niños desarrollan sus habilidades repitiendo continuamente la nueva actividad adquirida.
- A través de la música creamos un mundo mejor. El objetivo de Suzuki no es solamente enseñar música sino que a través de esta se eduque a la persona a ser mejor.

Aportación a la enseñanza del violín en su fase inicial

En 1933 Suzuki se percató de que cualquier niño de cualquier nacionalidad podría hablar libremente su lengua materna recordando alrededor de cuatro mil palabras a la edad de 5 años. En su libro formula la teoría de que la música puede ser enseñada del mismo modo que se aprende un lenguaje. Es decir, primero aprendemos a hablar y después a leer.

Trata de ser una filosofía de la educación como un estudio de los procesos del pensamiento y de la conducta humana. El objetivo es ayudar a desarrollar en el alumno un potencial natural de aprendizaje. El propósito de Suzuki es ayudar al niño a encontrar la alegría de hacer música; que desarrolle confianza en sí mismo y que tenga determinación para intentar cosas difíciles con autodisciplina y concentración.

“Alguna vez el arte fue para mí algo remoto, insondable, e inalcanzable. Pero yo descubrí que la esencia real del arte no era algo elevado y remoto. Este estaba adentro de mi ser mismo ordinario. El modo en que uno saluda a la gente y se expresa así mismo es arte. Si un músico quiere ser un artista excelente, debe primero ser una excelente persona. Si él hace esto, su valor aparecerá y esto se reflejara en todo lo que haga y aun en lo que escriba. El arte no es algo fuera de lugar. Un trabajo de arte es la expresión de la personalidad total del individuo, de su sensibilidad y de su habilidad” (Suzuki, 1983: 57).

Principios fundamentales del libro aplicables a la enseñanza del violín en la actualidad

Este libro es una ayuda y sirve de guía para entender mejor la metodología y la filosofía del maestro Suzuki. En su aplicación en el aula partimos de una serie de premisas esenciales que cualquier profesor tiene que tener en cuenta a la hora de enfrentarse con la enseñanza del violín:

1. La habilidad musical no es un talento innato sino una habilidad que puede ser desarrollada. Cualquier niño que sea entrenado correctamente puede desarrollar habilidad musical.
2. Los padres y los profesores deben esforzarse para motivar al niño de tal forma que disfrute de la práctica con el instrumento.
3. Cuando un niño puede interpretar una canción de forma satisfactoria y se le enseña una nueva pieza, ésta nunca será olvidada reforzándose su contenido con el recuerdo y la práctica la misma.
4. Se debe prestar atención constante a la afinación exacta, a la postura correcta y a la manera exacta de sujetar el arco.

El niño debe escuchar los discos de referencia con el repertorio de canciones para desarrollar su sensibilidad musical. Un progreso efectivo y rápido va a depender de esta acción.

4.3.2. SÍNTESIS DE CONTENIDOS DE LOS MÉTODOS SELECCIONADOS DE LOS SIGLOS XX Y XXI RESPECTO A LA PLANTILLA DE ANÁLISIS.

Métodos basados en la concienciación corporal y libre de tensiones

Tras el análisis de los métodos propuestos hemos podido observar cómo estos métodos tratan de justificarse a través de un enfoque basado en el respeto hacia los movimientos naturales y relajados. Esto permite a los alumnos poder tocar con un cuerpo en equilibrio y balanceado, reduciendo también la tensión física en la acción de tocar el violín. Son métodos principalmente destinados a principiantes que se inician en el aprendizaje de este instrumento. Además, dan bastante importancia a desarrollar una buena conciencia rítmica que ayude y fomente el control de los movimientos.

- **EJE DIDÁCTICO-METODOLÓGICO**

Tanto el método de Rolland como el de Kato Havas abogan por una organización docente basada en el desarrollo individual, es decir, basada en la enseñanza individual y dirigida a las diferencias particulares de cada alumno. Según Rolland el profesor deberá establecer un buen programa de crecimiento. En su metodología propone un calendario de actividades en el cual sugiere al maestro la metodología secuencial con respecto al aprendizaje del alumno.

En cuanto al repertorio seleccionado, ambos comienzan por ejercicios simples y con cuerdas al aire y progresivamente pasan a utilizar melodías populares y tradicionales con el acompañamiento de un segundo violín cuya melodía es bastante compleja y está destinada a ser realizada por el maestro.

Ambos métodos utilizan diferentes herramientas e ilustraciones, con fotografías o dibujos en los que se nos muestran diferentes aspectos de la técnica del violín tales como la sujeción del violín, la colocación de los dedos en el arco, la colocación de los pies, etc.

Cabe destacar que el método de Rolland es bastante menos descriptivo en cuanto a texto que el método de Havas en el que nos encontramos una serie de explicaciones desde el comienzo del tratado explicando los diferentes aspectos de la técnica del violín y

guiando al maestro sobre los pasos a seguir en cada ejercicio. Cada lección está marcada por unos objetivos previos. La autora utiliza letras mayúsculas para conseguir un grado de comprensión más elevado de las pautas y objetivos que pretende inculcar o conseguir en el alumno. Un ejemplo lo tenemos en la lección tres donde introduce una serie de pautas basadas en los siguientes aspectos:

- La búsqueda del adecuado equilibrio eliminando cualquier síntoma de ansiedad.
- Realizar los ejercicios siempre con una pausa tratando de relajar los brazos, el cuello y, en general, todas las partes implicadas en la acción de tocar.
- La repetición basada fundamentalmente en la búsqueda de eliminar cualquier tipo de tensión.

- HABILIDADES Y DESTREZAS MOTRICES

- Colocación del violín y del arco

En cuanto a este parámetro ambos métodos dan bastante importancia a aspectos como la colocación del instrumento y la colocación del arco. Rolland aconseja seguir las siguientes pautas:

1. Aprender la posición de reposo.
2. Pasar a la posición de tocar.
3. Realizar *pizzicatos* con la mano izquierda para así formar la mano en posición de tocar.
4. Aprender a afinar el instrumento.
5. Establecer una buena postura.
6. Realizar la "marcha del estuche" para desarrollar la fuerza.
7. Realizar el ejercicio de "la estatua de libertad".
8. Colocar una pelota pequeña para conseguir el equilibrio de las cuerdas más graves

Para aprender a sujetar el arco recomienda:

1. Sujetar el arco con una varilla o lápiz.
2. Sujetar el arco con ayuda de la mano izquierda y luego realizarlo "a la antigua", es decir, donde se encuentra el punto de contacto de equilibrio del arco.
3. Realizar el golpe del arco simulado con un canuto de papel.
4. Coger simultáneamente el violín y el arco.

5. Balancear el brazo y agitar el arco.
6. Realizar el ejercicio de poner y levantar el arco de la cuerda.
7. Realizar el ejercicio de “la nave”, que consiste en regresar de la posición mediana a la primera posición. Esto desarrollará los cambios de posición.
8. Balancear el brazo izquierdo.
9. Realizar el ejercicio “tap tap”.

Tanto el método de Havas como el de Rolland explican cada uno de los elementos de sujeción y colocación tanto del violín como del arco dando diferentes pautas y ejercicios para su adecuada y correcta consecución.

- Colocación de la mano izquierda

El método de Rolland propone realizar los siguientes ejercicios:

Colocación de los dedos de la mano izquierda en primera posición.

- Para colocar correctamente el primero, segundo y tercer dedos, utilizar un lápiz.
- Tocar melodías y ejercicios centrados en el tercer dedo: octavas en dos cuerdas, cuartas justas una cuerda.
- Colocar el segundo dedo en primera posición.
- Colocar el primer dedo en primera posición.
- Iniciar el grupo de tonos enteros.
- Tocar en dos octavas.

Golpes de arco a la mitad del arco.

- Tocar ritmos libres en una sola cuerda.
- Realizar ritmos con palabras en una o dos cuerdas al aire.
- Realizar golpes de arco ligados en varias cuerdas.
- Realizar vuelos y el alargamiento gestual para mejorar el ataque y el sonido.

Para conocer en profundidad los principios generales de la metodología de Rolland, el profesor deberá de utilizar el material presentado en su libro *L'enseignement du Mouvement dans le jeu des cordes*, donde se nos muestra la concepción que tiene el autor acerca de la acción de tocar el violín. Según este autor existen dos aspectos fundamentales y que se deberán tener en cuenta a la hora de su enseñanza. El primer

aspecto está basado en el equilibrio, y en los diferentes tipos de movimientos que están implicados con el objetivo de conseguir una acción o un fin común. El otro aspecto será la tensión, moderada, pero sin llegar a ser excesivamente relajada. Este segundo aspecto implica diferentes variedades de movimiento como por ejemplo: la velocidad del arco, la parada del movimiento, la reducción de la velocidad, etc. También considera tener en cuenta la gravedad así como el impulso para poder encontrar y solucionar mejor los problemas derivados de la acción de tocar el violín. Además, esto implica las propiedades acústicas de la cuerda y el arco ya que la calidad del contacto entre la cuerda y la vara depende fundamentalmente de la presión de los dedos sobre la vara y a su vez de la presión ejercida sobre la cuerda.

Por tanto podemos destacar una serie de criterios fundamentales que el autor considera de vital importancia en la ejecución del violín:

- El balance: considera que un buen punto de apoyo de todo el cuerpo creará un balance y un equilibrio que fomenta un desplazamiento natural que proviene principalmente desde los pies y así los movimientos serán libres y darán como resultado un gran sonido.
- Los movimientos repetitivos: fundamentalmente en el primer libro trata el golpe básico del *detaché* en el cual una nota va ser realizada por arcos separados.
- Los movimientos anticipatorios: considera que es importante anticipar algunos movimientos en la acción de tocar el violín.
- La finalización de los movimientos: rápidos y lentos. Considera importante saber iniciar un movimiento pero también ser capaz de finalizarlo adecuadamente.
- Distinguir los diferentes tipos de movimientos: rápidos y lentos. Considera que los movimientos lentos necesita más control y presión mientras que los movimientos rápidos son más directos y se realializan con todo el brazo moviéndose en la misma dirección.

Havas es aún más explícita con respecto a la búsqueda de un equilibrio corporal adecuado para adquirir una buena posición y postura general con el instrumento. La

autora considera que para crearse esa imagen se deberá imaginar una especie de columpio o balancín donde si se ejerce presión sobre un lado se provoca la elevación del otro lado. Con lo cual si por el contrario restamos el peso en ambas partes por igual el balancín quedará equilibrado y sostenido desde su punto central. Esto mismo considera importante trasladarlo a la imagen mental que el violinista se tiene que hacer de la sujeción del violín y donde cada uno debe buscar el equilibrio entre el violín y la disposición corporal sobre el hombro izquierdo. La fuerza contrarrestante está en la espalda del intérprete. El control sobre la sensación del peso en la espalda debe ser igual al peso del violín sobre el hombro izquierdo hasta lograr de esta manera el punto de equilibrio.

Para Rolland la base fundamental del equilibrio corporal parte de la posición de los pies. Este autor propone la posición en forma de "V", es decir colocando los pies ligeramente separados, de tal manera que el alumno sea capaz de traspasar todo su peso de un pie a otro. Esto provoca una estabilidad y una libertad de movimientos en las caderas y las rodillas.

- Sujeción del arco

Para la sujeción del arco, Havas considera que el pulgar realiza la acción de pivote mientras que el índice y el meñique ejercen la contraprestación de fuerzas de tal manera que se suceda la consecución del punto de equilibrio.

- Conducción del arco

En cuanto al trabajo con el arco ambos autores inician al alumno repartiendo el arco según una determinada figuración: redonda, blanca, negra. Havas enseña el movimiento básico de tirar y empujar el arco en un primer instante sin arco. De esta manera trata de que el alumno coordine y controle el movimiento del brazo.

- Distribución del arco.

En cuanto a la distribución del arco la autora da una serie de pautas como por ejemplo: para el cambio de cuerda la autora propone detener el arco y luego cambiar. Respecto a los golpes de arco considera que se deben enseñar por imitación llevando al alumno a que la articulación suceda sin demasiadas indicaciones técnicas.

Rolland plantea empezar con arcadas más cortas, situadas en la mitad del arco con el fin de establecer la adecuada posición del brazo derecho y el violín. Es decir establecer el famoso "cuadrado". También sugiere el uso de canciones limitadas durante la ejecución de los ejercicios. Utiliza diferentes ejercicios que favorecen el establecimiento de una buena posición. Estos ejercicios son:

- *La estatua de la libertad*: se trata de colocar el violín sin la ayuda de la mano derecha.
- *El pizzicato volante*: consiste en realizar esta técnica con la mano derecha realizando además grandes círculos.

- HABILIDADES Y DESTREZAS AUDITIVAS

- Producción de un buen sonido

Este parámetro está bastante contemplado por Havas, ya que considera importante el estudio de las escalas para poder adquirir un buen concepto de afinación y desarrollar así de esta manera el oído musical del violinista. Para la producción de un buen sonido la autora recomienda: *"durante la realización de las escalas, así como durante la preparación y la creación de cada nota de la escala es una muy buena oportunidad para controlar el volumen y las dinámicas. Si se quiere realizar un sonido bajo, por favor nunca se realizará presión sobre la vara con los dedos, debiéndose ajustar el peso de tu parte superior del brazo derecho en concordancia con el sonido que se quiera realizar. Pero actualmente si todos los equilibrios fundamentales están bien establecidos, el control de las dinámicas vendrá de forma espontánea en la acción de tocar el violín como una parte natural de tu imaginación musical"* (Havas, 2003: 63).

Esta autora recomienda fomentar sobre todo la imaginación musical de tal manera que el alumno sea capaz de cantar lo que está leyendo sin ayuda de ningún instrumento. La autora considera esencial tener una base de lectura musical para poder realizar los ejercicios que propone.

- REFUERZO DEL LENGUAJE MUSICAL

En estos métodos no hemos encontrado ningún apartado o capítulo destinado al refuerzo del lenguaje musical. Si bien es cierto que comienzan los ejercicios y canciones con ritmos muy sencillos y simples pero no tratan este aspecto en sus

metodologías. Parece que ambos autores recomiendan tener una base de lectura musical para poder realizar los ejercicios que proponen en sus métodos.

- COGNICIÓN

Para Havas la memoria musical se ejercita en cada clase a través de la asociación de escuchar y de reconocer la altura de los sonidos. Esto a su vez agiliza el desarrollo del oído interno favoreciendo la memorización de las frecuencias para de esta manera poder identificar las notas que se deben tocar.

- DESARROLLO EMOCIONAL

Ninguno de los métodos contempla la necesidad de fomentar un vínculo entre el maestro-padre-alumno que fomente la motivación hacia el aprendizaje y hacia el crecimiento personal del individuo. Sin embargo, ambos destacan el tratar de conseguir una actitud positiva hacia el aprendizaje tratando de evitar cualquier síntoma de ansiedad o nerviosismo incitado por la acción de tocar el violín. Es decir, si se adquiere el hábito de poder tocar de forma natural y con un equilibrio y balance adecuado, esto llevará a conseguir grandes logros con el instrumento que acercarán al alumno a un estado de felicidad y de plenitud.

Métodos basados en la educación instrumental desarrollada en edades tempranas

En este apartado encontramos dos obras didácticas de bastante uso y difusión en la actualidad. Realizamos una comparación entre ambos puesto que consideramos que ambos métodos contemplan ciertas similitudes aunque a su vez diferencias. Por un lado tenemos el método Suzuki. Tras analizarlo hemos podido observar ciertas carencias en cuanto a los diferentes ejes planteados en este tipo de análisis. Por el otro el de Geza Szilvay donde también podemos encontrar ciertas carencias en cuanto a que en su metodología da por sentado el modo de conseguir los objetivos y las destrezas técnicas de una manera muy abierta y poco concreta.

- EJE DIDÁCTICO –METODOLÓGICO

Ambos métodos coinciden en fomentar un aprendizaje tanto en las clases particulares como en las clases colectivas. Suzuki destaca en su metodología la importancia de poder trabajar en grupo tratando de juntar alumnos de más nivel con alumnos que se acaban de

iniciar, ya que considera que los que acaban de empezar pueden observar a sus compañeros más avanzados y gracias a la imitación conseguirán repetir e imitar a sus compañeros. Además, Suzuki manifiesta que primero se deberá educar al padre. Este recibe las primeras lecciones mientras el niño podrá observar fomentándose en él una necesidad de querer aprender lo mismo que su padre/madre. Para Geza Svilvay los padres están implicados pero solamente en la supervisión del trabajo en casa estando también presentes en las clases de sus hijos.

En cuanto a los materiales didácticos, ambos emplean canciones populares o tradicionales. A su vez Suzuki comienza el volumen I de su método con una serie de ejercicios rítmicos para ser realizados en una pequeña porción del arco. Después pasa al estudio de las canciones. Las melodías son mostradas a los alumnos pero estos deben aprendérselas de memoria fomentando el desarrollo de su oído interno y de la memoria musical, mientras que Svilvay considera que los alumnos deben comenzar a leer partituras desde el primer día por lo que utiliza unas partituras adaptadas con un lenguaje iconográfico muy vistoso y que llama bastante la atención sobre todo de alumnos en edades tempranas.

Ambos autores dan importancia a la estimulación precoz. Por un lado Suzuki considera comenzar cuanto antes el instrumento ya que así crecerá y aprenderá el lenguaje musical como si se tratase de un idioma. Por otro lado Svilvay considera importante comenzar de forma temprana para desarrollar las destrezas motrices de una forma natural y cuanto antes.

En cuanto a las herramientas didácticas Svilvay utiliza partituras de colores donde cada cuerda está representada por un personaje con un color, además, emplea un CD con las canciones y una guía metodológica para el profesor. Suzuki utiliza un CD con las canciones y recomienda escuchar cada día las grabaciones de las canciones para desarrollar la musicalidad y fomentar el reconocimiento auditivo de cada canción.

- DESTREZAS Y HABILIDADES MOTRICES
 - Relajación y colocación general

Para Suzuki éstas se adquieren a través de la imitación y de la repetición dirigida. Para la colocación del instrumento aparecen unas fotografías en el mismo método donde

pueden apreciar todos los elementos básicos de la técnica del violín tales como: colocación del instrumento, la mano derecha, la mano izquierda, los pies, etc.

Svilvay, sin embargo, no utiliza ningún dibujo o fotografía que ejemplifique estas nociones básicas de la técnica dejando de esta manera este aspecto al trabajo individual de cada maestro con su alumno.

- Sujeción del arco.

En cuanto al trabajo con el arco ambos comienzan con cuerdas al aire. Suzuki comienza directamente con el arco realizando diferentes variaciones rítmicas en el centro del arco. Para el cambio de cuerda utiliza el recurso de la pausa: tocar-pausa/cambiar-tocar. De esta forma el alumno aprende a entender mejor el cambio de cuerda de una manera más natural. Svilvay comienza con *pizzicato* que es intercalado con la utilización del arco pero solo cuando el profesor lo considere oportuno dando libertad al profesor en su didáctica.

- Colocación mano izquierda

Para el trabajo con la mano izquierda Suzuki recomienda utilizar guías o marcas para los dedos 1-2 y 3. De esta manera el alumno podrá avanzar más rápidamente en el repertorio sin necesidad de preocuparse de donde está el dedo. Contrariamente a Svilvay que recomienda tocar sin ninguna marca tratando de que el alumno desarrolle el oído y la afinación del lenguaje relativo, jugando con las distancias ya que considera esencial que el alumno se inicie en el campo de los cambios de posición, pudiendo tocar con la misma destreza en primera posición que en cualquier otra. De esta manera el alumno entenderá que es algo natural el deslizar la mano por el diapasón. Además, inicia al alumno en el estudio de los armónicos naturales gracias a los cuales el alumno adquiere un mayor control del sonido con el arco y de nuevo desarrolla la capacidad de mover su mano por el diapasón de una forma natural. Suzuki no considera oportuno enseñar los cambios de posición ya que prefiere que el alumno domine la primera posición y cuando su mano este preparada podrá iniciarse en el trabajo de los cambios de posición. En cuanto al solfeo relativo considera que gracias a aprenderse la digitación el alumno podrá tocar la misma canción en diferentes cuerdas utilizando los mismos digitados.

- **DESTREZAS Y HABILIDADES AUDITIVAS**

Suzuki considera importante este aspecto desde el punto de vista de la repetición ya que gracias a la repetición continua y a la cada vez mayor cantidad de obras. El alumno desarrolla la capacidad de reproducir los sonidos que se corresponden con el repertorio dando prioridad al desarrollo del oído musical mediante el conocimiento del repertorio. Por otro lado, Svilvay da importancia a este aspecto gracias a ser capaz de reproducir y de cantar previamente los sonidos que luego se tocarán. Sigue la premisa: cantar-escuchar-tocar. Utiliza el recurso expuesto por Zoltan Kodaly en su metodología donde mediante el solfeo relativo el alumno podrá cantar y transportar cualquier canción. Para ello utiliza el DO-RE para nombrar cualquier sonido aunque se está tocando otras notas diferentes.

- **REFUERZO DEL LENGUAJE MUSICAL**

Suzuki considera que la lectura se abordará cuando el alumno haya adquirido la habilidad de tocar de memoria un repertorio. De esta manera establece asociaciones con respecto a lo que ve y lo que interpreta que le haga identificar y aprender de una manera más rápida el lugar de los sonidos. Por otro lado Svilvay, favorece la lecto-escritura musical desde un inicio pero de una manera muy sencilla ya que a través de líneas de colores el alumno podrá realizar y componer sus propias melodías. Después de manera muy progresiva lo que previamente eran líneas de colores se irán transformando en ritmos y en figuras musicales.

- **COGNICIÓN**

Ambos métodos dan bastante importancia a iniciar al alumno en el campo de la intuición mediante la búsqueda de relaciones sonoras. Para Suzuki es esencial conectar la digitación con la guía de su oído para desarrollar la memoria musical. Para Svilvay se trata de que esta memoria favorezca la afinación interna.

- **DESARROLLO EMOCIONAL Y AFECTIVO**

Ambos autores favorecen el aprendizaje positivo y la búsqueda de la motivación hacia el aprendizaje del violín. Además, Suzuki considera que cualquier niño es capaz de aprender a tocar un instrumento y de desarrollar su talento si se fomenta dentro de un

ambiente enriquecedor y positivo dando bastante valor a las diferencias individuales, y respetando el ritmo de cada alumno.

Métodos tradicionales destinados a la enseñanza inicial durante el siglo XX

En este sentido cabe destacar el método de Mathieu Crickboom, un método tradicional basado en su metodología progresiva fundamentada en el estudio de las posiciones típicas del brazo derecho y de la mano izquierda, el estudio racional de las tonalidades, el trabajo de los cambios de cuerda, el estudio de los diferentes golpes de arco y el trabajo con diferentes ritmos regulares e irregulares. Otro método que destacamos por su progresividad en cuanto a sus contenidos es el de Joseph Joachim y Andreas Moser. Su metodología está basada en desarrollar una adecuada técnica violinística que permita abordar con facilidad las dificultades encontradas en una determinada obra o pieza musical con la mayor naturalidad y destreza posible. Por este motivo hace bastante hincapié sobre todo en la articulación de los dedos de la mano izquierda y el desarrollo de los cambios de posición.

- EJE DIDÁCTICO-METODOLÓGICO

Crickboom establece que un estudio dirigido e individual entre el maestro y el alumno lleva al alumno a desarrollar todas las habilidades necesarias para posteriormente poder tocar en un grupo o en una orquesta. Al igual que en los métodos de Joachim y de Moser/Joachim estos autores que eran a su vez maestro y alumno abogan por un aprendizaje individual y previo para adquirir todas las habilidades necesarias y elementales.

En cuanto a las herramientas didácticas ambos métodos utilizan una serie de fotografías con las que ilustran los diferentes aspectos básicos de la técnica del violín tales como por ejemplo: la colocación del instrumento, la colocación de la mano derecha en el arco, etc.

En cuanto al repertorio ambos comienzan con la utilización de melodías sencillas y principalmente en cuerdas al aire. Crickboom realiza una serie de ejercicios previos y después realiza una melodía que será acompañada por el profesor donde aborda todas las dificultades expuestas en los ejercicios anteriores. Moser/Joachim también intercala

ejercicios con melodías acompañadas de un segundo violín. Utiliza melodías populares alemanas considerándolo el mejor camino para comenzar el estudio del violín.

- **HABILIDADES Y DESTREZAS MOTRICES**

Para la adquisición de estas habilidades ambos autores dan una serie de pautas fundamentales donde ponen de manifiesto su parecer acerca de ciertos aspectos de la técnica básica del instrumento.

- Relajación y colocación general

En cuanto a la posición general Crickboom establece que debe ser sencilla y natural; además, aconseja abandonar todo el apoyo del cuerpo sobre la pierna izquierda y tratar de esa manera de equilibrar ambos pies para que el peso se distribuya de forma más equitativa, provocando el asegurar el equilibrio y el balance del cuerpo. Moser añade que primero se deberá dejar el peso del cuerpo sobre el pie izquierdo y mover la pierna derecha acercándola ligeramente hacia el pie izquierdo y tratando de que las rodillas estén lo más relajadas posibles. Como resultado se tendrá una actitud del cuerpo relajada y libre.

- Colocación del violín

Para la colocación del violín Crickboom establece que el mango del violín debe ser mantenido entre la primera falange del pulgar y la base del dedo índice de la mano izquierda. El instrumento se coloca debajo del lado izquierdo de la barbilla en una posición estrictamente horizontal. La parte media del maxilar se apoya sobre la barbada. El instrumento debe estar ligeramente inclinado hacia la derecha. Esto se podrá obtener colocando una almohadilla o pañuelo sobre el hombro izquierdo y levantando este ligerísima mente. Por otro lado el codo debe colocarse bajo el centro del violín, el dorso de la mano casi en línea recta con el antebrazo y los dedos encima de las cuerdas en una posición redondeada.

Moser describe que el violín debe mantenerse en una estricta posición horizontal, la barbilla se apoya sobre la barbada y los ojos están dirigidos y en línea con el diapasón. El cuello se coloca en dirección hacia el pie izquierdo y el cuerpo del violín deberá estar ligeramente inclinado en un ángulo de 45°. Este autor no recomienda utilizar ningún

tipo de almohadilla o soporte, sobre todo cuando se comienza o se inicia al alumno en el estudio del violín.

○ Sujeción del arco.

En cuanto a la posición del arco Crickboom recomienda que primeramente el arco debe estar mantenido por todos los dedos. La punta del pulgar se apoya sobre la nuez, que debe encontrarse en el centro de la mano. Después los dedos superiores se colocan sobre la vara en una posición natural, es decir, sin estar apretados, ni separados, ni estirados. La vara pasará por debajo de la segunda falange del índice y de la punta del dedo pequeño. En cuanto al pulgar, no debe estar ni estirado ni metido hacia dentro, sino ligeramente arqueado y la extremidad del dedo pequeño apoyada sobre el arco deberá mantenerse en equilibrio. Moser/Joachim en el volumen 1 de su método, además, añaden que la punta del dedo meñique solo debe situarse encima de la vara, mientras que el primero y el tercer dedo deben colocarse en una posición cómoda y natural. Todos los dedos estarán curvados y en una posición casi rectangular.

Para la colocación o posición del brazo derecho Crickboom recomienda que el brazo debe estar lo más suelto y relajado posible y se tiene que tener cuidado en no bajar ni levantar el codo. Además, recomienda descender el brazo cuando se pase el arco sobre las cuerdas y levantarse ligeramente para alcanzar las cuerdas graves. Moser aconseja que el movimiento de la mano esté en dirección hacia la punta del arco y que la muñeca esté girada ligeramente en el arco arriba y nunca cuando se toca arco abajo. Asimismo, aconseja practicar delante de un espejo para conseguir una mejor posición del brazo derecho ya que se debe conseguir que el arco pase en una línea paralela. El arco debe estar ligeramente inclinado hacia el diapasón y en todas las circunstancias tiene que pasarse y cambiarse a otras cuerdas siempre consiguiendo que esté colocado en un ángulo recto, sobre todo en el centro del arco, ya que es en el centro donde el alumno puede fijarse que su brazo junto con su hombro y su arco forman un cuadrado.

Crickboom establece que la posición del arco será siempre absolutamente perpendicular a las cuerdas; la vara estará ligeramente inclinada hacia el batidor, y las cerdas tendrán una leve inclinación. Además, al bajar el arco hacia la punta el dorso de la mano debe estar en línea recta con el antebrazo en el centro del arco y la muñeca siempre estará más alta que la vara; en la punta el codo debe estar a la misma altura que la muñeca

sobre la cuerda de LA y el dorso de la mano inclinado lo menos posible hacia el antebrazo. Al subir el arco hacia el talón es preciso elevar gradualmente la muñeca para conservar la posición exactamente perpendicular y que todas las cerdas estén apoyadas sobre la cuerda. En cuanto a la dirección del violín este autor considera varía según la constitución del violinista, es decir, si su brazo es más largo éste inclinara instintivamente el violín hacia la izquierda para obtener una posición más cómoda y fácil. Si su brazo es corto se verá obligado, por el contrario a acercar el instrumento hacia la derecha conservando una buena posición del arco a la punta; sin lo cual el arco no guardará la posición perpendicular o bien se verá forzado a avanzar el brazo de una manera exagerada para obtener esta posición.

○ Colocación el brazo.

Para el mecanismo de la mano izquierda Crickboom considera que antes de empezar el estudio de la mano izquierda se debe recordar al alumno que el codo izquierdo esté aproximado al cuerpo. Después tiene que acordarse que la mano debe volverse hacia la izquierda para que los dedos caigan naturalmente sobre las cuerdas un poco separados unos de otros. Otra consideración es que el violín se coloca o se mantiene entre la primera falange del pulgar y la base del índice. El pulgar debe estar justamente enfrente del LA natural de la cuarta cuerda. Y en cuanto a los dedos se levantarán a algunos centímetros de las cuerdas para caer rápidamente en el momento deseado sin exageraciones ni rigidez.

Moser/Joachim en el Volúmen I de su método dan una serie de recomendaciones previas para el buen funcionamiento de la mano izquierda, que servirán para el establecimiento de la técnica de la mano izquierda y ayudarán al alumno a poder enfrentarse a la segunda parte del método con la menor dificultad. Para ello aconsejan:

1. Mantener una posición horizontal del violín y que el cuello del instrumento esté situado entre el índice y el pulgar de la mano izquierda. Por otro lado tiene que haber una separación entre el pulgar y el dedo índice para que pueda caber un lápiz de forma sencilla.
2. El cuello debe conectar con el pulgar y con el primer dedo de una manera suave y sin rigidez.

3. Los dedos deben descender perpendicularmente sobre las cuerdas y mantenerse en la misma dirección conservando el mismo peso.
4. Para colocar el dedo meñique sobre las cuerdas es necesario utilizar el codo situado debajo del violín.
5. Como resultado de una correcta posición del brazo izquierdo y de los dedos de la mano izquierda el dorso de la mano estará en línea con el antebrazo y con la muñeca.

Moser/Joachim rechazan el famoso "agarre de Geminiani" para el establecimiento de la posición de la mano izquierda y destaca sobre todo el papel de las escalas en el desarrollo de la técnica tanto de la mano izquierda como de la derecha. Sobre todo utiliza escalas menores melódicas para establecer así la búsqueda de la verdadera entonación.

Crickboom en estos ejercicios aconseja que el dedo meñique debe levantarse bastante y conservar una posición arqueada para caer sobre la cuerda guardando siempre la misma posición.

- Cambios de posición.

En cuanto a la preparación de la mano para los cambios de posición ambos autores priorizarán el desarrollo de una buena técnica de cambio de posición hacia la tercera previamente antes que la segunda. El pulgar izquierdo deberá lograr la destreza suficiente en el cambio. El *portamento* recibe la aprobación como medio de expresión así como de la preservación del timbre uniforme.

- **HABILIDADES Y DESTREZAS AUDITIVAS**

Para Moser/Joachim el estudio de las escalas aporta al alumno un concepto de la afinación bastante amplio. Para ello muestran diferentes escalas con cambios de posición con un acompañamiento de un segundo violín realizado por el maestro donde el alumno gracias a este acompañamiento es capaz de poder colocar los sonidos en su diapasón de una manera más correcta y de esta manera se inicia en la escucha y en el desarrollo del oído. Crickboom aconseja que el profesor deberá acostumbrar, en la medida de lo posible, al alumno a afinar él mismo su violín mediante la utilización de las dobles cuerdas.

- REFUERZO DEL LENGUAJE MUSICAL

Crickboom plantea que el lenguaje musical es la base de la educación musical. Gracias al estudio del mismo se pueden desarrollar las cualidades auditivas del alumno y de esta manera puede fijar toda su atención en el mecanismo de los dedos y del arco.

- COGNICIÓN

Este aspecto tampoco es contemplado en ninguno de estos métodos, ya que incluso consideran que el alumno debe tener ciertas nociones de lenguaje musical antes de iniciarse en el estudio del violín. Crickboom, lo expresa de la siguiente manera:

"el alumno deseoso de consagrarse al estudio del violín deberá poseer una mano izquierda apropiada al instrumento, una gran elasticidad en los brazos y solfear con perfecta afinación. Ningún estudio podrá reemplazar completamente el reunir estas cualidades naturales" (Crickboom, 1923: 5).

- DESARROLLO EMOCIONAL

Ninguno de los métodos contempla esta opción como parte del desarrollo fundamental en el aprendizaje del violín.

En la actualidad estos métodos están bastante obsoletos en cuanto a la técnica del violín ya que sostienen una serie de cuestiones planteadas por sus predecesores y compañeros que en la actualidad están totalmente en desuso. Por ejemplo, en cuanto a la técnica del arco sostienen que el brazo del arco deberá mantenerse bajo constantemente y creen sobre todo en el libre movimiento de la parte superior del brazo, más concretamente en la articulación del hombro. De esta manera existe una combinación entre un codo bajo y una muñeca alta y poco flexible. También en cuanto al uso del *vibrato* recomiendan su introducción selectiva y sólo cuando la expresión lo exija.

Métodos actuales de mayor circulación en distintos países.

- DIDÁCTICO-METODOLOGICO

Tanto el *Dolflein method*, como el *All for strings* son un excelente material para trabajar en los inicios con el instrumento. El material que proporcionan es una fantástica guía para el maestro aportando bastantes elementos didácticos que servirán de gran ayuda. Las melodías que introducen son bastante sencillas y tratan de desarrollar la musicalidad en el alumno. Ambos métodos dan importancia al desarrollo de las habilidades de forma muy progresiva. Todos los problemas técnicos son abordados mediante ejercicios muy cortos y simples. Además, utilizan un lenguaje muy sencillo para que su comprensión sea bastante elevada por parte de los alumnos. Utilizan herramientas didácticas, fotografías y dibujos que ejemplifican diferentes aspectos de la técnica violinística.

- HABILIDADES Y DESTREZAS MOTRICES

El método Dolflein comienza estudiando la posición de la mano izquierda y del brazo izquierdo como base de una adecuada colocación del instrumento. Considera que el origen de una correcta posición del violín reside en el hombro y la barbilla que son ayudados por la mano derecha. Debe de estar situado en posición horizontal sin el soporte de las manos y sostenerse simplemente con el peso de la cabeza ligeramente inclinada hacia la izquierda. Después, a través de una serie de dibujos se ejemplifica la colocación adecuada de la mano izquierda. Para la colocación del arco también da una serie de recomendaciones y muestra una serie de dibujos donde se ve cuál es la correcta posición de la mano derecha en el arco.

- HABILIDADES Y DESTREZAS AUDITIVAS

Para conseguir estas habilidades auditivas, Dolflein recomienda utilizar sólo cinco notas para de esta manera aprender el movimiento adecuado de los dedos, la digitación y ser capaz de poder afinar y situar los sonidos adecuadamente en el diapasón del violín. Comienza con una serie de ejercicios de cuerdas al aire. Seguidamente pasa a utilizar los digitados dentro de sus ejercicios y melodías.

All for strings, empieza con la técnica del *pizzicato*, realizando ejercicios de *pizzicato* en todas las cuerdas. Después utiliza el arco. Para la afinación recomienda poner los dedos y prepararlos antes. También aconseja colocar marcas o señales en el diapasón del violín para que sea más fácil memorizar y afinar las notas en una correcta posición.

- REFUERZO DEL LENGUAJE MUSICAL

Ambos métodos refuerzan el lenguaje musical a través de sus ejercicios. Los ritmos que emplean son muy sencillos, de esta manera el alumno podrá adquirir poco a poco un mayor control sobre la velocidad del arco y se acostumbra a tocar con las diferentes partes del arco hasta la nuez diferenciando así diferentes arcadas. Ambos métodos utilizan esquemas donde explican las figuras musicales y su duración, así como los diferentes tipos de compases y combinaciones rítmicas que pueden realizarse.

- COGNICIÓN

Ambos métodos consideran importante que el alumno sea capaz de leer la partitura y los ejercicios planteados en ellos. Por tanto el trabajo y el desarrollo de la memoria musical no serán contemplados como un aspecto esencial en el desarrollo de estas metodologías.

- DESARROLLO EMOCIONAL

A este parámetro le dan una poca importancia, porque están más centrados en presentar los diferentes problemas técnicos y darles soluciones. Son métodos estrictamente basados en el desarrollo y en las habilidades técnicas de los alumnos durante el comienzo del estudio y del aprendizaje del violín.

Métodos actuales españoles destinados a la enseñanza del violín en su fase inicial

- EJE DIDÁCTICO-METODOLOGICO

Todos los métodos analizados en este apartado dejan bastante claro este aspecto considerando tanto el trabajo de la clase individual como el trabajo de la clase colectiva, un componente importantísimo a la hora del desarrollo de una metodología. Además el repertorio que utilizan todos los métodos siempre va de lo simple a lo complejo utilizando melodías tanto populares como tradicionales, como incluso adaptadas. En

cuanto a las herramientas didácticas todos estos métodos utilizan tanto ilustraciones, como grabados, como fotografías para resultar más atractivos a los ojos de los alumnos.

El método de Martín está dedicado plenamente al desarrollo del conjunto instrumental. En él nos encontramos una serie de piezas y de melodías adaptadas donde el autor va a tratar de ayudar al alumno a conseguir una conciencia de tocar en grupo y de escuchar a sus compañeros. Cortés a su vez utiliza el recurso de un único personaje que va a guiar el aprendizaje del alumno y va a enseñar los diferentes aspectos de la técnica.

- **HABILIDADES Y DESTREZAS MOTRICES**

Todos los métodos analizados abordan este aspecto de una forma muy diferente. Por un lado nos encontramos el método de Mateu, un método destinado a niños en el que la primera parte va dedicada sobre todo a la colocación básica del instrumento y del arco. Para ello emplea una serie de dibujos ejemplificando la forma correcta de sujeción del arco y del violín. Por otro lado está el método de Claudio que comienza realizando una serie de ejercicios posturales para ayudar al alumno a soltar el cuerpo y prepararlo para la acción de tocar el violín. Este método fundamentalmente es iconográfico, al igual que el de Pomar, pues ambos utilizan un lenguaje similar y muy atractivo para el alumno incorporando dibujos simpáticos donde se observa la forma correcta de colocarse el violín y el arco. Cortés también utiliza la iconografía para explicar las diferentes maneras de colocarse el violín así como diferentes ejercicios para que sean realizados con el arco de una forma bastante divertida.

- **HABILIDADES Y DESTREZAS AUDITIVAS**

La mayor parte de estos métodos plantean ejercicios primeramente en cuerdas abiertas para desarrollar el movimiento del brazo derecho y después comienzan con los diferentes digitados y con las escalas. Todos los métodos analizados parten del recurso de la escala para poder desarrollar un adecuado oído y una adecuada entonación con respecto al instrumento.

- REFUERZO DEL LENGUAJE MUSICAL

La mayor parte de estos métodos utilizan ejercicios bastante sencillos para poder ser leídos por los alumnos. Sin embargo, este aspecto o parámetro no está del todo profundizado en estas metodologías dejando bastante libertad al maestro con respecto a este tema.

- COGNICIÓN

Estos métodos dan importancia a la memorización musical. Sin embargo, no consideran esencial su trabajo para poder desarrollar una adecuada técnica centrada propiamente en el instrumento.

- DESARROLLO EMOCIONAL

En cuanto a este aspecto ninguno de los métodos da importancia a fomentar una inteligencia emocional que permita la motivación y el desarrollo positivo en la acción de tocar el instrumento.

Libros teóricos sobre la pedagogía y la enseñanza del violín

- EJE DIDÁCTICO-METODOLOGICO

Auer plasma la experiencia que tuvo a lo largo de toda su carrera tanto como maestro, como discípulo. Da muchos consejos a los futuros violinistas y profesores aconsejando sobre todo tratar de dirigir en la medida de lo posible a los alumnos hacia una buena interpretación y consecución con el instrumento. En cuanto a la relación maestro-alumno muestra una forma un tanto selectiva en cuanto a que aconseja que el profesor deberá de tener en cuenta las características previas de cada alumno y aconseja recomendar el no-estudio del violín a aquellos que no tengan unas actitudes innatas para este instrumento.

Todo lo contrario en Hoppenot ya que esta autora trata de solucionar los problemas y los malos hábitos adquiridos por los alumnos durante todo el proceso de aprendizaje con el violín. Considera que una mala práctica con el instrumento puede llevar a adquirir bastantes malos hábitos, muy difíciles luego quitar. Sin embargo, aboga por dar una

oportunidad a aquellos alumnos que en un momento determinado de su carrera como violinistas se han bloqueado y no han podido continuar debido, quizás, y fundamentalmente al mal entendimiento de la manera de cómo se debe tocar el violín correctamente.

Menuhin, en sus seis lecciones parte de la base de que una buena colocación del cuerpo así como de una buena respiración es el comienzo de una adecuada práctica con el instrumento. Para ello recomienda realizar previamente una serie de ejercicios, tanto de respiración como posturales, aconsejando a los alumnos a introducirse en el mundo de las posturas del yoga.

- HABILIDADES Y DESTREZAS MOTRICES

Tanto Auer como Menuhin aconsejan sostener el cuello del violín lo más alto posible, con el fin de aflojar el agarre de la mano izquierda en el violín lo que va a generar una mayor libertad de movimiento.

En cuanto a la parte del desarrollo de la mano izquierda, Auer propone fundamentalmente realizar escalas así como una serie de ejercicios que proporciona la agilidad adecuada a la mano izquierda. Describe el empleo de escalas diatónicas y cromáticas para adquirir una gran fuerza y una independencia entre los dedos. También recomienda realizar escalas en dobles cuerdas para establecer de esta manera una entonación estable. En la práctica diaria también aconseja realizar ejercicios de trinos para de esta manera poder construir la velocidad y la fuerza en los dedos. Además, aconseja a los maestros adecuar la digitación a la persona y a su tipo de mano.

Galamian aboga por una posición natural de la mano, el antebrazo y la muñeca entendiendo la función de la mano como una unidad. Su posición natural involucra al brazo colgando en el lado del cuerpo. El antebrazo y la mano están en alineación y sin ningún tipo de curvatura en muñeca y los dedos están naturalmente curvos con una ligera presión de los nudillos. Enderezar los dedos sobre la muñeca requiere tensión en la mano y por lo tanto la creación una posición poco natural. Para establecer la posición natural de la mano izquierda a la hora de tocar el violín el antebrazo deberá estar

colgando así como la mano y los dedos estarán todo en una misma línea. Los dedos están curvados hacia las cuerdas y deben caer juntos siempre que sea posible.

Flesh fue un gran investigador a la hora de realizar ejercicios previos de calentamiento donde se involucran los principales movimientos mecánicos producidos por el cuerpo para tocar el instrumento. Es por este motivo por el que plantea un sistema de escalas en todas las tonalidades con el que desarrollar las formas básicas de la posición de la mano izquierda. Publicó un sistema de escalas en el año 1926, método para el estudio de las escalas que todavía tiene un amplio uso en la actualidad. Este autor sobre todo fue innovador en su enfoque de la articulación de los dedos ya que aconseja sobre todo que estas digitaciones deben de ser personales y estar en función de la expresividad que se pretende alcanzar a la hora de interpretar a un autor en concreto. Su tratado es un compendio de todas las habilidades y destrezas de la técnica del violín. Está destinado sobre todo a los profesores, es decir, para que éstos puedan recomendar a sus alumnos de una manera bastante detallada e informada. Al igual que Auer y Menuhin recomienda no utilizar ningún apoyo o almohadilla para la sujeción del violín. Describe, además, la postura adecuada de los pies incluyendo tres posiciones posibles para su colocación.

Lo mismo que para la sujeción del arco, Flesh identifica tres principales vías para la sujeción: la franco-belga, la alemana, y la rusa. La colocación del arco francobelga tiene su principal punto de contacto en el dedo índice y sobre todo en el apoyo de su segunda falange; por otro lado la colocación alemana va a implicar también el dedo índice en contacto con el arco pero utilizando todavía un mayor apoyo. Sin embargo, en la forma de sujetar el arco rusa el dedo índice está mucho más elevado implicando por tanto una mayor pronación del brazo. Se posiciona en cuanto a la manera de la colocación del arco rusa ya que considera que va a proporcionar una mayor sonoridad.

En cuanto a la técnica de la mano derecha Galamian se inspiró en la metodología de la maestra Lucien Capet con quien estudió en París. Este autor promueve sujetar el arco de una manera muy natural. Esta naturalidad permite al intérprete un gran confort así como una extremada libertad de los movimientos. Sin embargo, la posición de la mano en el arco está sujeta a continuas modificaciones en función de la división del arco, la dinámica y los colores tonales. Este autor describe el arco como si fueran trazos de dibujo, comenzando con el *legato* y llevando al lector a profundizar en diferentes golpes

de arco. Añade que existen muchos factores que intervienen en el uso del arco y para que su estudio sea eficiente se requiere tener una perspectiva más amplia y detallada de las partes activas que contribuyen al movimiento del arco. Examinar cada parte proporcionará una mayor comprensión de cómo conseguir un resultado eficaz en el menor tiempo. Para la sujeción del arco Galamian recomienda que es importante entender y saber que cada dedo tiene una función en el arco y además, este se debe sujetar con firmeza pero sin una tensión excesiva.

Hoppenot opina que es necesario encontrar un equilibrio corporal para desarrollar plenamente las facultades físicas que intervienen en la acción de tocar el violín. Considera que el violinista solamente puede encontrar la solución a sus problemas mediante una sistemática investigación acerca de su equilibrio. Piensa que prácticamente todas las cuestiones técnicas son resueltas con eficacia si se dispone de un equilibrio perfecto del cuerpo. En su opinión, la riqueza interior en la música solamente puede expresarse mediante una vida corporal libre, sin trabas, sin gestos que perturben y que procuren una libertad de acción completa. Por tanto el violinista deberá encontrar un equilibrio corporal que le ayude a todas los demás indagaciones instrumentales.

Menuhin considera importante realizar una serie de ejercicios previos de respiración y de recolocación postural basados en la técnica del yoga. Para el desarrollo de la técnica tanto de la mano derecha como de la mano izquierda Menuhin recomienda utilizar una serie de ejercicios en donde entrenando cada función del brazo izquierdo y del derecho va a permitir lograr un control absoluto de la técnica.

- **HABILIDADES Y DESTREZAS AUDITIVAS**

En cuanto a la producción del sonido, Galamian considera que el objetivo principal es entender cómo funciona la vibración de la cuerda través de las cerdas o pelos del arco ya que las propiedades naturales del arco y del brazo de un violinista pueden ayudar en el proceso de captura y de liberación de la sección de la cuerda. Por tanto, distingue entre diferentes componentes. Por un lado está el componente vertical, y por otro el horizontal. La proporción de ambos componentes determina el resultado sonoro. El componente vertical, el peso del arco, están determinado por el peso del brazo. Este

autor considera que un punto exacto de peso en el brazo ayuda a maximizar la producción del sonido y reducir el esfuerzo.

Hoppenot considera que el oído interior es fundamental a la hora de desarrollar una entonación adecuada donde los intervalos entre las notas sean lo más exactos posibles. Este oído interno permite elaborar los intervalos y construirlos antes de que suenen, es decir, debemos de procurar que suenen dentro de nosotros antes de darles una existencia sonora. Esta percepción auditiva es el resultado de una concentración que permite oír exactamente aquello que nos disponemos a tocar.

- REFUERZO DEL LENGUAJE MUSICAL

La mayor parte de los libros analizados establecen que un conocimiento inicial del lenguaje musical ayudará bastante al alumno a desenvolverse mejor y a poder utilizar de una manera adecuada la técnica del violín sin que la lectura suponga una traba o un escollo en su camino.

- COGNICIÓN

Auer habla de que la concentración y la autocrítica son grandes maestros a la hora de practicar. Es decir, para practicar a conciencia sobre todo aconseja tener mucha paciencia para poder escuchar una adecuada entonación y una buena producción del sonido.

Flesh plantea que se deben de superar los obstáculos psicológicos tratando de desarrollar fundamentalmente una fortaleza mental donde el alumno debe estar plenamente concentrado en desarrollar una adecuada interpretación. Incluye diferentes técnicas de memorización para ayudar al estudiante a poder lograr memorizar una partitura sin añadir un gran esfuerzo. En cuanto a la interpretación considera que todas las características generales de la música estarán al servicio del compositor.

Galamian establece que se debe de tener un gran control mental con respecto al movimiento físico. Compara la forma de tocar el violín como si se tratara de un deporte. Lo compara concretamente con el golf o el tenis donde el concepto de cada movimiento se establece primero en la mente y después es llevado a una ejecución física. Por tanto

la técnica del violín debe de ser resuelta principalmente en la mente para después llevarla a cabo físicamente en función de la condición anatómica de cada individuo. Lo expresa de la siguiente manera: *"la capacidad de la mente es aquella donde se deberá supervisar y dirigir la actividad muscular. Y el factor estético-emocional es el término utilizado para explicar la creatividad y originalidad de la expresión proporcionada a través de las habilidades técnicas que ya han sido adquiridas"* (Galamian, 1985: 95). Para el autor la función principal y el desarrollo de las habilidades técnicas radica en la correcta relación de la mente con los músculos. Esta relación físico-mental se va a denominar como "correlación".

- DESARROLLO EMOCIONAL

Este aspecto es fundamentalmente tratado en el libro "Educados con amor" del maestro Suzuki donde plasma su filosofía acerca de lo que él considera como una adecuada enseñanza y práctica con el instrumento. Se trata de un libro, a modo de diario, en el que el autor expresa una serie de contenidos basados fundamentalmente en el desarrollo personal e individual de cada alumno. Considera que el talento en sí mismo no existe y no es algo innato puesto que todo el mundo nace con la capacidad natural de aprender. Se trata un libro en el que explica su experiencia con que desarrollo al máximo de las aptitudes personales para lograr conseguir un éxito en la enseñanza del instrumento. Sobre todo se fomenta el desarrollo de una motivación positiva por parte de los padres y de los profesores.

Por otro lado, Hoppenot trata de conducir a los jóvenes violinistas a una realización plena, rápida y brillante describiendo lo que denomina "el mal del violinista". Con su metodología pretende ayudar a quitar los temores y los miedos a la hora de tocar el violín. Es decir, que trató de motivar a los alumnos a conseguir librarse del miedo al fracaso, y al enjuiciamiento.

CONCLUSIÓN DE LOS CONTENIDOS DE LOS MÉTODOS SELECCIONADOS DE LOS SIGLOS XX Y XXI

En conclusión, todos los libros y métodos analizados del siglo XX y XXI aplican fundamentalmente al estudio del violín una serie de conceptos acerca de la anatomía y de la correcta colocación del instrumento. Además, hacen bastante hincapié en tratar de realizar movimientos libres y de la manera más natural posible, ya que parten de la premisa de que tocar el violín y mantener su posición adecuada puede a menudo inhibir la facilidad y la naturalidad de los movimientos favoreciendo una postura antinatural y llena de tensiones. A su vez estos métodos abogan por ajustar los movimientos de manera que también la posición sea siempre lo más natural posible. Todos estos métodos contemplan que la posición correcta y la sujeción adecuada del violín están basadas en depositar la barbilla ligeramente encima de la barbada. Simultáneamente, el violín debe descansar encima de la clavícula formando un plano horizontal, es decir, las clavijas del violín estarán aproximadamente a la altura de los ojos. De esta forma la sujeción del violín lo produce la colocación del instrumento sobre la clavícula, la espalda ayudará también en esta sujeción y la cabeza mantendrá la estabilidad del instrumento impidiendo que el mentón tienda a inclinar el violín hacia delante. La postura de la cabeza sobre todo deberá mantenerse cómoda y nunca forzada.

Al mismo tiempo, estos métodos tratan de concienciar al alumno a conocer mejor su cuerpo y a ser conscientes de las partes implicadas en la acción de tocar el violín. De tal manera que el alumno podrá reconocer la posición más adecuada que le permita tocar e interpretar el repertorio violinístico de una manera libre y natural.

Otro apartado muy abordado en los tratados del siglo XX está centrado en la búsqueda del equilibrio corporal. Este equilibrio favorece una postura estática que a su vez permite la dinamización y la libertad de los movimientos. Tratan de establecer que un equilibrio adecuado conlleva a un menor gasto de energía y a un mayor control corporal. Muchos de estos métodos aconsejan, además, practicar enfrente de un espejo para poder observar la postura así como concienciar al violinista acerca de su equilibrio y su estabilidad.

Otro de los aspectos esenciales será al control de la respiración. Esta deberá ser suave y nunca forzada. Además, gracias a la respiración se podrá conseguir un incremento de la concentración de modo que el alumno este plenamente centrado en observar sus movimientos.

Los métodos del siglo XX tratan de considerar al cuerpo como el eje central de la interpretación utilizando a este como una herramienta esencial que mejore la condición física, reduzca la fatiga y el cansancio muscular. Por tanto entienden la práctica con el violín como si se tratase de un deporte.

Estos métodos y libros guían al alumno de una forma completa, ordenada y progresiva de tal manera que se pueda desarrollar su personalidad y su individualidad artística. Galamian (uno de los grandes teóricos del siglo XX) insiste en que la técnica para tocar el violín no consiste solamente en una serie de reglas sino más bien en un conjunto de principios generales en el que pueden tener cabida todas las particularidades, siendo lo suficientemente flexible para poderlo aplicar a cualquier caso especial. Suzuki, además, añade que cada estudiante es un individuo con su propia personalidad. Por lo tanto se deberá respetar el ritmo de cada alumno y su particular adaptación al instrumento y a sentir la música desde su punto de vista. La clave para obtener una elevada destreza y técnica del instrumento procederá gracias a la capacidad de conseguir la mayor rapidez y precisión posible en cuanto a la relación existente entre la mano, los músculos y la mente.

En la actualidad y en pleno siglo XXI

Actualmente la pedagogía del violín y su enseñanza, pretende ser una amalgama de diferentes influencias así como de los diferentes tratados y métodos del siglo anterior. Se trata de una gran mezcla ecléctica de influencias que es esencialmente una síntesis de los diferentes aspectos de los pedagogos de épocas anteriores anteriores. Además, la estimulación temprana en el campo de la educación musical ha favorecido el ambiente adecuado para desarrollar nuevos enfoques en el campo de la pedagogía del violín donde todavía está en auge el método Suzuki, siendo una excelente y adecuada metodología en la iniciación del violín. En esta nueva era se da bastante importancia a solamente al aspecto físico del intérprete sino al aspecto fundamentalmente psicológico

dentro de la enseñanza del violín. Además, se hace bastante hincapié en tratar de favorecer un ambiente libre de prejuicios que permita desarrollar una técnica fácil y segura al comienzo con el instrumento. Por otro lado se sigue dando bastante importancia al hecho de lograr una amplia libertad física donde los movimientos deben ser lo más naturales posible.

Asimismo, el uso de la tecnología en pleno siglo XXI favorece además la enseñanza, ya que existen numerosos videos en Internet donde se muestran diferentes maestros o profesores que a modo de ejemplo ofrecen sus lecciones en este marco tecnológico. El desarrollo tecnológico de las lecciones de violín en formato de vídeo, se está convirtiendo en un método cada vez más popular para el estudio musical siendo una excelente fuente para construir un futuro en el que la tecnología sirva de herramienta para que el alumno entienda y desarrolle aún más sus capacidades con el instrumento. Estos nuevos recursos tecnológicos fomentan que el alumno trate de entender el por qué y las pautas adecuadas de una técnica del violín. Es decir, utilizar el video como recurso pedagógico-didáctico abre una ventana al profesor en la pedagogía del violín dejando un poco de lado el aprendizaje solo por medio de la imitación y de la repetición del profesor. El video además permite que el alumno pueda analizar y relacionar muchas peculiaridades técnicas que él por sí solo no puede asimilar, ya sea por su corta edad, como por el hecho en sí de la complejidad de la técnica del propio instrumento.

Sin embargo, cada profesor utilizará los recursos pedagógicos que considere mejor para su práctica y desarrollo de su enseñanza con el violín siendo cada vez más los profesores que utilizan las herramientas tecnológicas para favorecer así la pedagogía del violín.

LA TÉCNICA DEL SIGLO XX Y XXI

La técnica del siglo XX sobre toda da bastante importancia a la postura. Según Havas “todo artista sabe que solo fuera del orden puede haber verdadera libertad”. Por tanto la mayor parte de las metodologías coinciden en que una postura defectuosa puede interferir muy negativamente en la movilidad del cuerpo. La buena postura debe subrayarse inmediatamente sobre todo en aquellos que se inician en la enseñanza del violín. Por tanto un profesor debe entender el desarrollo de hábitos buenos o malos,

especialmente en relación con el uso del cuerpo. La postura del violín no debe ser pensada como algo estático sino más bien como una forma dinámica y cómoda de estar.

Una postura adecuada estaría basada en las siguientes premisas:

- Relajación de los hombros,
- respiración controlada y normal,
- la cabeza debe estar equilibrada en el cuello y no sobresalir hacia delante,
- el levantamiento grueso del pecho ayuda la posición erecta,
- el estómago debe ser escondido,
- las rodillas deberán estar rectas pero no bloqueadas,
- la distribución del peso se realizará en ambas piernas por igual, y
- se debe tener en cuenta la lordosis natural de la columna vertebral.

Además, al sentarse con una postura correcta, la espalda debe tener la misma posición que cuando se está de pie. Cuando se toca sentado se debe de elegir una silla adecuada que asegure que las rodillas estén más bajas que las caderas. El violinista debe equilibrar por igual en ambos glúteos y los pies se colocan firmemente en el suelo. Tener una postura correcta favorece la respiración. Una posición cerrada de los hombros se traduce en un sonido muy estrecho y pequeño y en una respiración deficiente. Sin embargo, encontrarse una posición vertical con los hombros hacia atrás facilita un sonido bueno y una respiración adecuada. Se debe considerar que la utilización máxima de aire se produce en la postura de pie, con una verticalidad lo más perfecta posible.

La mayor parte de las metodologías de esta época establecen que una relación adecuada entre una buena postura y el uso adecuado de las manos y los brazos evita los diversos dolores y molestias que los violinistas a menudo sufren tanto de espalda, hombros, brazos como manos. Además, se fomenta el equilibrio donde las rodillas y los pies no están cerrados, ya que, también éstos intervienen en el desarrollo de una buena técnica.

En conclusión, la postura es el punto de partida fundamental a partir del cual obtiene la libertad de movimiento. El equilibrio se mantiene con el mínimo esfuerzo si la postura es correcta. Otras ventajas son la respiración, la comodidad, la resistencia y una sensación de presencia. Los defectos posturales deberán ser corregidos antes de que se arraiguen profundamente en el alumno. Cada violinista debe desarrollar una conciencia específica para mantener y constantemente, mejorar la postura.

Con respecto a la colocación del violín, la mayoría de los libros y métodos incluyen diagramas y fotografías de la posición del instrumento y de la sujeción del arco. Rolland y Suzuki enfatizan la importancia de la posición del instrumento y su relación con el cuerpo. Para ellos una parte superior del cuerpo relajada es la máxima prioridad. El mismo acto de tocar el violín engendra una posición poco natural lo que puede causar una tensión. La tensión física puede su vez dar lugar a la incapacidad de comunicarse musicalmente. El profesor y el alumno por tanto tienen que encontrar la posición más cómoda para el violín, de manera que no interfiera con la postura correcta del cuerpo. El violín nunca debe ser apretado por la mano derecha ya que este se mantiene su lugar por el uso controlado del peso y no por la tensión muscular. Al colocar el violín es importante notar el instrumento en el hombro. A su vez se debe dejar el peso de la cabeza sobre la barbada.

En cuanto a la sujeción del arco, el violinista debe sentirse muy conectado con éste, debiendo de haber una conciencia cinestésica. El pulgar de la mano derecha está opuesto a los otros dedos. Por otro lado el cuarto dedo debe caer redondeado encima de la vara. La muñeca estará flexible y dotada de todo el movimiento posible.

La barbada es un invento que surge a finales del siglo XVIII. El mentón va a descansar encima de esta pequeña pieza. Sin embargo, se debe tener en cuenta que esta se adapta a la anatomía individual. Además, la ayuda de la almohadilla permite rellenar el hueco entre la clavícula y el cuello ayudando en la sujeción del instrumento. Por lo tanto, sujetar el violín y el arco no deberá provocar tensiones y se deberá de atender las diferencias anatómicas entre las personas.

Durante el siglo XX surgen nuevas metodologías en la educación musical como las de Dalcroze, Orff o Kodaly, basadas fundamentalmente en el desarrollo de la actitud musical en los niños y la estimulación precoz. Todos ellos utilizan el precepto del movimiento como una ventaja en el desarrollo físico así como para mejorar la coordinación y el control. Una de las principales metodologías basadas en la imagen del movimiento y en la sensación de bienestar es la transmitida por Emile Jaques Dalcroze. Este autor inventó una serie de ejercicios espontáneos que apelan la capacidad de concentración y que a su vez fortalecen el equilibrio entre los sistemas nerviosos musculares a través de la armonización de los movimientos corporales con los de la

mente y mediante el juego libre y la expansión de la imaginación y del sentimiento. Se trata de ejercicios que movilizan la mente y el cuerpo. Estos conceptos fueron adquiridos intelectualmente y técnicamente en el pasado. Este autor considera que el control de los movimientos, conectados con la mente se mantienen en un estado de alerta a través obras de arte es los ejercicios. El cuerpo del alumno se convierte en un instrumento que él/ella escucha, analiza, interioriza y se convierte en uno con la música. Éste enfoque requiere un alto grado de coordinación.

Para Kodaly la educación musical se ofrece a través del canto, el movimiento y el baile popular. Esto va a provocar que los niños experimenten patrones rítmicos y melódicos antes de introducir los conceptos de notación o de lenguaje musical. En la actualidad son pocos los centros que establecen programas en los que los alumnos incorporan el movimiento al desarrollo del lenguaje musical. Sin embargo la carencia todavía de este tipo de metodologías desfavorece a los alumnos puesto que van a concebir la actividad del violín como algo puramente estático. Por tanto es necesario proporcionar a los alumnos jóvenes una experiencia dentro del movimiento. Esto provocará una amplia libertad de movimientos que facilitará el desarrollo de la técnica del violín.

En cuanto al trabajo con el arco, la elasticidad de los dedos y la sensibilidad es de suma importancia asegurar que los cambios de posición sean suaves así como los cambios de cuerda sean lo más adecuados posibles. Todos los dedos de la mano derecha deberán ser capaces de doblarse cuando sea necesario y de estar flexibles. Para lograr esto y para mantener los dedos en condiciones flexibles se deberán realizar ejercicios en el talón utilizando todos los dedos y sobre todo realizando ejercicios donde la muñeca se dobla ligeramente para hacer el cambio de arco sin problemas. La colocación del codo estará a la altura de la cuerda y se deben mantener los hombros relajados para encontrar una posición lo más cómoda posible. El movimiento del arco arriba comenzará en la punta del arco donde el brazo se flexiona a partir del codo. Los nudillos se podrán enderezar ligeramente durante este movimiento. En cuanto al arco abajo, la secuencia del movimiento es mover el brazo hacia abajo, enderezar el hombro, y a continuación, abrir el codo como el punto de equilibrio del arco, así como tratar de alcanzar la punta.

En cuanto a la mano izquierda, los dedos deberán de permanecer en las cuerdas. El peso se va transferido de un dedo al siguiente. Esta forma de pensar ayuda a relajar los dedos y a que éstos no participen en el juego en el momento específico pudiendo transferir el

peso para por ejemplo poder vibrar. Esto contribuye a una amplia libertad de movimientos en la mano izquierda. La posición ideal para el pulgar es aquella donde los dedos están colocados en el diapasón y relajados y la muñeca alineada con el codo y del antebrazo. La mano izquierda no debe agarrarse al mango puesto que provocaría un agarrotamiento de la mano. De esta manera, la muñeca queda libre para ejercer movimientos como el *vibrato* o los cambios de posición. El codo deberá de estar debajo de la caja del violín. El codo se utilizará para establecer la comodidad de los dedos. Un ejemplo de esto lo encontramos cuando la mano izquierda está en la cuerda de SOL el codo se mueve con un péndulo un poco más hacia la derecha del violín y cuando estaba en la cuerda de MI se mueve justamente debajo del violín.

En conclusión la armonía entre los lados izquierdo y derecho será el éxito para una adecuada técnica.

La Técnica Alexander

La Técnica Alexander ha sido descrita como un proceso psico-físico donde el individuo es contemplado de forma holística. Se trata de una nueva forma de ordenar a uno mismo que implica mantener una mente abierta y alerta, mirando y preguntándose continuamente. Esta técnica dirige la atención hacia la persona como un todo con la alineación correcta de la cabeza, el cuello y la columna vertebral. Esto será de vital importancia para el equilibrio, la coordinación, el movimiento y el funcionamiento de la calidad en su conjunto. El autor de esta técnica describió la alineación de la cabeza, del cuello y la columna vertebral como "control primario" ya que precede y determina la coordinación y el uso de las diferentes partes del cuerpo (Maisel, 1969).

El movimiento se hace más fácil si uno no interfiere con el "control primario" que libera el cuerpo a trabajar más fácilmente el proceso de la técnica Alexander que está dividida en tres etapas:

1. La inhibición de las reacciones habituales.
2. Dar instrucciones mentales, por ejemplo, dejar que el cuello quede libre para dejar que la cabeza se adelante y se alargue.
3. La relajación.

Esta técnica permite conseguir la mecánica de la postura y hacerla de forma natural, dirigida a liberar la tensión muscular.

En resumen, esta técnica y la búsqueda de un equilibrio han sido elementos clave de muchos de los métodos y escuelas de pensamiento durante todo el siglo XX. Muchos profesores de violín han incluido la educación del movimiento en sus programas de enseñanza para mejorar la circulación libre y equilibrada cuando se toca el violín. La técnica durante el siglo XX se debe de considerar siempre desde el punto de vista del movimiento. Además de atender a las diferencias físicas de cada persona, se debe considerar que cuando se enseña a tocar el violín el alumno deberá tener libertad de movimiento. La respiración debe ser enseñada como un vehículo para ayudar a la persona a relajarse durante la actuación.

Con el fin de conseguir una adecuada técnica, los violinistas deben de llevar un estilo de vida equilibrado donde se construya las condiciones adecuadas para tocar el violín, donde haya una reserva de tiempo para la relajación. Esto debe ser considerado tan importante como el desarrollo de la técnica del sonido adecuada ya que si se ignoran o descuidan estos factores el estilo de vida afectará negativamente a la interpretación y al estudio del violín a largo plazo. La conexión entre la mente y el cuerpo son elementos esenciales a la hora del desarrollo de la técnica. Los calentamientos, estiramientos y los masajes son tan aplicables a la práctica rutinaria de un músico como lo son al deporte.

CAPÍTULO 5

~

CONCLUSIONES

5.1. Conclusiones referidas a objetivos

A partir del objetivo general de la presente tesis acerca de la enseñanza y el aprendizaje del violín durante la primera mitad del siglo XVIII hasta la actualidad, y a través del análisis de una muestra representativa de métodos, libros y tratados que hemos considerado de mayor relevancia dentro del estudio de nuestra investigación, se establecieron una serie de objetivos basados en el objetivo principal. Éste objetivo principal está orientado a recopilar la mayor parte de los métodos, tratados y libros destinados a la iniciación del violín a lo largo de la historia. Tras analizarlos exhaustivamente los hemos expuesto de forma descriptiva y clara poniendo de manifiesto su validez dentro del programa actual de las enseñanzas elementales e indagando la causa que ha llevado a cada autor a organizar los contenidos de sus metodologías de una determinada forma y estructura.

Como objetivos específicos contamos con cuatro. Estos son:

Objetivo 1. Recopilar y seleccionar una muestra relevante de los métodos de enseñanza/aprendizaje, publicaciones y materiales didácticos destinada a la fase inicial.

La necesidad de recopilar y seleccionar una muestra con un número relevante de métodos didácticos destinados a la enseñanza del violín en su fase inicial nos ha llevado a profundizar de manera significativa en el tema de la enseñanza del violín en alumnos principiantes dentro del marco educativo musical actual. Hasta el siglo XX no se producen metodologías destinadas propiamente a los alumnos que se inician en el aprendizaje del violín ya que los métodos, tratados y libros planteados para la educación inicial del violín desde el año 1751 y durante prácticamente todo el siglo XIX, salvo alguna excepción, son propuestas que no están destinadas a niños, sino que más bien estarían planteadas para adultos que se inician en el aprendizaje del violín. Además, sus contenidos suelen ser a menudo poco progresivos, mostrando de una manera muy temprana dificultades técnicas considerables. Por otro lado destacamos que muchos de ellos, para poder ser estudiados por alumnos que se encuentran en una fase muy temprana del aprendizaje requieren, además, que estos alumnos sepan leer con fluidez las notas musicales, siendo necesaria una base de lecto-escritura musical que permita al alumno descodificar todos los ejercicios y canciones planteadas. Es por este motivo por

el que consideramos que aun siendo obras iniciales en el estudio del violín, la mayor parte de estos tratados no serían aptos para aplicarlos con alumnos que nunca se han enfrentado con una actividad musical previa y mucho menos para niños. De todos los métodos iniciales analizados del siglo XIX, a nuestro criterio, dos son los que podrían adecuarse a todas las edades, tanto a niños como a adultos, ya que su secuencia y estructura es bastante lógica y progresiva. Estamos hablando del método de Hohmann y del tratado de Beriot.

Por tanto, podemos establecer que hasta el siglo XX no se ha tenido en cuenta la edad cronológica del alumnado en la iniciación al violín. Es a partir de este siglo, cuando encontramos metodologías cuyo orden didáctico, secuencia, y contenidos, están destinados plenamente a la educación instrumental de los niños, donde el material didáctico resulta bastante más atractivo para ellos, gracias a sus colores, dibujos y fotografías que incluyen, mostrando al aprendizaje inicial del violín a una edad muy temprana.

Hemos seleccionado y recogido de las principales metodologías actuales activas de nuestra realidad musical, es decir, dentro de los planes vigentes, los puntos más favorables y que tienen una puesta en común con todas las metodologías expuestas en el capítulo 4, tratando de extraer las similitudes para poder realizar un estudio comparativo que refleje la importancia de favorecer el aprendizaje del violín en su estadio inicial. Además, gracias a nuestro marco teórico hemos podido establecer la repercusión que sus autores han tenido a lo largo de toda la historia de la enseñanza del violín hasta nuestra época actual. Esto nos ha dado un enfoque global y privilegiado, donde hemos podido establecer diferentes criterios de importancia en el estudio del violín en su fase inicial.

Estos criterios diferenciales entre unos y otros métodos parten de las siguientes directrices:

- Por un lado nos encontramos con los métodos y tratados de la segunda mitad del siglo XVIII. Estos métodos de iniciación al violín son, en su gran mayoría obras teóricas en las que tras una introducción basada en aspectos mayoritariamente de carácter postural y técnico de las dos manos se abordan aspectos más generales del lenguaje musical. Comienzan estos tratados con ejercicios y melodías, en su gran mayoría obras propias, en las que se puede observar que su secuencia

didáctica no está del todo clara y no muestra una progresión muy definida, sino que directamente comienzan ya con melodías en ocasiones muy elaboradas. Por otro lado, este tipo de métodos exponen todos los aspectos de la técnica del violín, desde los cambios de posición, los diferentes adornos, aspectos expresivos como el *vibrato*, así como diferentes combinaciones de golpes de arco, muchas veces expuestos de forma aleatoria sin seguir un orden muy establecido. Por lo tanto, en la actualidad solamente podemos utilizar estas obras como fuentes históricas de conocimiento para conocer y entender cómo fue la enseñanza del violín durante el siglo XVIII y cuáles eran sus herramientas didácticas para explicar los diferentes elementos de la técnica del violín a los alumnos que se iniciaban en su aprendizaje.

- En cuanto a los métodos y obras didácticas del siglo XIX podemos observar como hay una clara evolución de los contenidos técnicos. Se trata de obras mucho más estructuradas, encontrando en algunas de ellas breves premisas o directrices teóricas. Sorprende cómo algunos de estos métodos tienen todavía una marcada tendencia teórica y su exposición es bastante amplia, frente otros que no exponen absolutamente ningún texto de carácter teórico, dando completa libertad al profesor en su criterio o pauta de enseñanza. Por otro lado, aún no está muy definido en esta época un concepto de progresión de contenidos, llegando al alumno a iniciarse de una manera muy temprana en la realización de ejercicios cuya dificultad de lectura musical es bastante notable, con lo cual se requieren conocimientos previos. En resumen, podríamos decir que en los métodos del siglo XIX todavía continúan ciertas reminiscencias de la época anterior, aunque mostrando ya un una nueva visión de la enseñanza del violín mucho más evolucionada.
- En cuanto a las metodologías del siglo XX y del siglo XXI, los puntos más destacables es que dan especial importancia al trabajo corporal, es decir, tratan de naturalizar los movimientos en la acción de tocar el instrumento a través de la conexión del músculo y la mente. Por otro lado sus contenidos son bastante progresivos, de tal manera que parten de lo sencillo para ir poco a poco aumentando el nivel de dificultad de cada pieza o ejercicio. También son bastante diferentes los métodos destinados a niños en edad temprana, frente a los métodos destinados a alumnos de edades más avanzadas.

Tras el análisis bibliográfico respecto a los métodos de iniciación al violín desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta nuestros días, podemos decir de forma general, que sus objetivos han estado principalmente enfocados a facilitar el aprendizaje del violín desde sus comienzos. Observamos los métodos tradicionales y analizamos la manera de enseñar el violín desde sus comienzos, es decir, cómo fijan y organizan sus contenidos. Durante el siglo XIX estos libros establecerán la clara diferencia entre la enseñanza inicial y la enseñanza de carácter virtuoso Y por último llegamos a la época actual donde la principal herramienta será la adquisición de los conocimientos de una manera muy progresiva y muy diferenciada según el nivel cronológico y los contenidos didácticos, partiendo de un criterio en donde se da plena importancia al trabajo corporal, tratando de naturalizar todos los movimientos realizados en la acción e interpretación de tocar el violín.

Objetivo 2. Diseñar una plantilla *ad-hoc* validada por expertos para poder comparar los diferentes métodos de enseñanza del violín.

Esta plantilla está expuesta en el capítulo tres de esta tesis. Los parámetros aprobados y considerados óptimos para la enseñanza del violín en su fase inicial están fundamentados en nuestra propia experiencia como alumnos y luego como profesores, así como en las de muchos otros profesionales y pedagogos especialistas en la materia y siguiendo las teorías de los grandes pedagogos del violín. Como se desprende de los puntos 4.1.2, 4.2.2, 4.3.2 de este trabajo, ninguno de estos métodos llega del todo a ser una metodología completa de iniciación al estudio y al aprendizaje del violín en su fase elemental o inicial, puesto que los contenidos expuestos y su progresión muy a menudo no son consecuentes ni muy didácticos, dejando aspectos abiertos al propio criterio del profesor, siendo para ello esencial combinar los contenidos de algunos de ellos, para establecer una metodología didáctica completa.

Podemos decir que cada autor traza, además, su propio camino de la forma que considera mejor sin que haya una pauta común establecida. Es notable, cómo esta libertad de expresividad se hace más notable a partir del siglo XX, en comparación con las obras y tratados del siglo XVIII que utilizan un modelo más estereotipado y común aunque con claras diferencias de estilo.

En cuanto a los contenidos de la plantilla, partimos de seis parámetros fundamentales. Por un lado tenemos el **eje didáctico -metodológico**: en este parámetro tratamos de mostrar todo lo necesario para la organización docente así como la utilización dentro del método, tratado o libro de un repertorio cuyas melodías pudieran ser populares, tradicionales o propias e incluso adaptadas a través de una serie de variaciones, etc. y la aplicación de una progresión que vaya siempre de lo simple a lo complejo. Por otro lado tratamos, además, de exponer cómo estas fuentes utilizan diferentes recursos o herramientas didácticas como complemento de los contenidos expuestos.

Por otro lado tenemos las **destrezas y habilidades motrices**. Este parámetro a su vez estaría subdividido en cuatro bloques fundamentales:

1. Colocación y sujeción del violín:

Muchos métodos incluyen diagramas y dibujos sobre la posición tanto del instrumento. En este aspecto los únicos que van a dar una clara importancia a la posición del instrumento y a su relación con el cuerpo serán los métodos del siglo XX, en especial los métodos de Havas (1968) y Rolland (1971). En cuanto a los tratados teóricos que dan bastante importancia a la relajación corporal y al buen establecimiento del equilibrio nos encontraríamos con los libros de Galamian (1962), Menuhin (1987), Hoppenot (1991) y Flesh (1923) fundamentalmente. Para ellos, la relajación de la parte superior del cuerpo resulta prioritaria y de vital importancia y prioridad. (Brown, 1997)

El verdadero acto de sujetar el violín lleva a una posición poco natural que puede ser causa de tensiones y molestias corporales (Weinstein, 1995). Para Havas (1968) esta tensión conlleva como resultado la imposibilidad de expresarse musicalmente en la iniciación al violín, nos encontramos con un punto clave donde el profesor y el alumno deben encontrar la mejor y más confortable posición del violín. Esta posición no tendrá que interferir con el cuerpo ni con su correcta posición. McGovern (1999) sugiere que el violín debe colocarse donde sea controlado por el peso y no por la tensión muscular. Con lo cual la posición correcta del violín estaría basada en la importancia de equilibrar

el violín encima del hombro y sujetarlo con el propio peso de la cabeza. Como la cabeza de un adulto es bastante más pesada que la de un niño, es por este motivo por lo que encontramos bastantes problemas en los niños a la hora de sujetar el violín con una posición flexible pero a la vez activa y fuerte (McGovern, 1999).

2. La sujeción del arco

Cuando sujetamos el arco debemos tener en cuenta que un agarre dinámico será por otro lado un agarre bastante flexible. Además, deberá sentir una conexión entre el arco y la sensación de la conducción de una forma suave y sin tensiones, es decir, tratando de naturalizar el movimiento al máximo. Por otro lado se deberá buscar una sujeción del arco suave dejando el peso del brazo y de la mano encima de las cuerdas al apoyar el arco y observando la función y el rol de cada uno de los dedos, sobre todo tratando de que el pulgar esté mayoritariamente flexible y conectado con los otros dedos (Lieberman, 2000).

3. El trabajo con el arco

El trabajo con el arco se basa fundamentalmente en visualizar la mano derecha sin ningún tipo de fuerza ni agarrotamiento, es decir observar que la mano esté flexible y libre de tensiones. Se deberán evitar movimientos innecesarios. Los movimientos del brazo deberán estar divididos en la parte superior del brazo y la parte inferior. Por otro lado se deberán realizar ejercicios de distribución del arco y de tirar y empujar el arco en toda su extensión.

4. La colocación de la mano izquierda

La colocación de la mano izquierda es la base fundamental para poder realizar diferentes aspectos característicos de la técnica del violín, tales como notas con gran velocidad, dobles cuerdas, cambios de posición, etc. Además, se debe practicar con exageración y con lentitud. Galamian (1962) aboga por desarrollar movimientos libres de los dedos y sin tensión, ni golpes o pulsaciones innecesarias contra las cuerdas, transfiriendo el peso de un dedo al siguiente. Esto ayuda a relajar los dedos, contribuyendo a la libertad de movimientos en la mano izquierda. El ideal de la posición del pulgar es su lugar natural, cuando los otros dedos están relajados. De hecho el pulgar es un dedo cuya acción es la de relajar al resto de los dedos, ya que éste no va interferir en la acción de las cuerdas, sino que va a estar evitando que la mano genere una tensión

innecesaria, por lo tanto es importante que esté flexible y libre totalmente de cualquier tipo de tensión. La relajación de este dedo será de vital importancia para todas las facetas de la técnica de la mano izquierda, especialmente en los cambios de posición, en el *vibrato*, y en los finales.

El tercer parámetro fundamental contemplado en nuestra plantilla son **las destrezas y habilidades auditivas**.

Este parámetro está destinado a adquirir ciertas habilidades auditivas fundamentales para el desarrollo de un músico e intérprete profesional íntegro ya que es importante iniciar al aprendiz a la música tratando de lograr una escucha de calidad la cual le lleve a poder distinguir tonos correctamente afinados y aumentar de esta manera sus capacidades auditivas. Aprender a escuchar significa estar capacitado para abrirse al mundo musical de una manera holística.

Cuando hablamos de escuchar no nos referimos únicamente a la percepción de los sonidos musicales sino también a desarrollar un concepto de interpretación musical basado en tratar de conseguir un sonido único y propio característico de cada cual.

Un cuarto parámetro es el del **refuerzo del lenguaje musical, de la lectura y del ritmo**, consideramos que es un parámetro importante. Si bien es cierto que esta tarea estaría llevada a cabo por maestros especialistas en el lenguaje musical, sin embargo, a menudo encontramos ciertas lagunas por parte del alumnado con respecto a este tema. Por tanto es aconsejable que la metodología incluya algunas pautas de la teoría musical y del lenguaje musical, como refuerzo de esta materia, para ayudar al alumno a comprender mejor y de una forma transversal los contenidos de la asignatura de lenguaje musical aplicados a la enseñanza instrumental.

El quinto parámetro es el de **la cognición**, basado en el desarrollo de la comprensión y memoria musical, así como en el concepto de una interpretación de calidad. La memoria musical, es de vital importancia puesto que al memorizar las piezas estas adquieren una mayor expresividad en su ejecución. Para una buena memorización primero debemos cantar la pieza en repetidas ocasiones con su carácter marcado por el autor. Por ejemplo no se tiene el mismo carácter cuando se toca un *allegro* que cuando se toca un *adagio*

expresivo. Se trata de memorizar desde una perspectiva expresiva, sólo así se conseguirá tocar con un profundo sentimiento de amor hacia la música.

“La percepción de una melodía por ejemplo, se podría explicar en los mismos términos en que la lingüística explica una oración. La idea central es que existen equivalentes musicales de las estructuras “superficiales” y “profundas” del lenguaje; tanto es así, que los elementos musicales y las reglas jerárquicas para su combinación y procesamiento están almacenadas en la memoria” (Hargreaves, 1998: 22).

La interpretación será el proceso de realización sonora de una obra musical. Además, también será la capacidad de transmitir y revelar al público la personalidad del intérprete (Rink, 2006). El desarrollo de esta capacidad será tarea fundamental del profesorado tratando de conseguir y de inculcar en los alumnos el interpretar una obra dentro de un estilo determinado, siendo lo más fieles posible a la partitura.

El último parámetro es el que implica un **desarrollo emocional y afectivo**. Consideramos que es importante desarrollar en el individuo la inteligencia emocional y la afectividad para que la acción de la enseñanza/aprendizaje adquiera ciertas connotaciones e implicaciones personales y familiares, que hagan que se produzca una empatía y una necesidad de aprender a tocar el violín. Es fundamental que el profesor motive a los alumnos tanto de forma intrínseca como extrínseca (Gustems, 2007).

En cuanto a los alumnos es importante que se sientan atraídos hacia el aprendizaje del violín. La automotivación forma parte de la inteligencia emocional y ésta es el impulso personal que permite enfrentarnos a cualquier tarea con afán de superación. Es por este motivo por el que el profesor deberá poner en marcha todos los mecanismos o recursos didácticos para promover que suceda dentro del aprendizaje a través de (Molas, 2005):

- Ejercicios o actividades en los que el alumno pueda expresarse libremente.
- Proporcionar experiencias que conecten con su forma de entender el mundo.
- Proporcionar estímulos afectivos a través de: alabanzas, premios y afectos.

Objetivo 3. Realizar un análisis descriptivo y comparativo entre las metodologías seleccionadas aplicando la plantilla diseñada.

Hemos aplicado la plantilla diseñada y expuesta en el capítulo 3 de la presente tesis a cada uno de los métodos y libros seleccionados para el análisis, ordenándolos por épocas y sintetizando sus contenidos. A continuación tratamos de explicar de forma comparativa todas las interferencias y los puntos que más desarrollan cada uno de los métodos, tratados y libros propuestos, realizando una comparación con las distintas épocas. De esta manera nos encontramos con:

Los métodos y tratados del siglo XVIII

Por lo general estos tratados utilizan ejercicios o melodías propias, con pocas ilustraciones o grabados y sobre todo abundan en ellos el elemento teórico y descriptivo. También utilizan sus propios códigos o sus propios cifrados y en general los planteamientos de carácter más técnico son algo escasos, puesto que definen una técnica de tocar el violín muy determinada de la época. Son obras de interés puramente histórico y no aplicables en nuestros planes de enseñanza actual.

Los métodos del siglo XIX

En este caso nos encontramos con dos fenómenos: en un primer momento se continúa la misma línea que los tratados anteriores, siendo obras teóricas con explicaciones acerca de la técnica de sujeción del violín, el arco o la técnica de ambas manos. Sin embargo, también encontramos una serie de tratados que son puramente prácticos, sin ningún tipo de explicación teórica frente a otros bastante estructurados y descriptivos que pueden ser destinados para alumnos en su fase inicial en la actualidad. Los contenidos de los métodos y tratados de esta época están mucho más organizados y estructurados que en la época anterior. Observamos una clara especialización y diferenciación entre aquéllos destinados a las enseñanzas profesionales, frente a los destinados a las elementales. Muchos de estos tratados son programaciones didácticas propuestas para los conservatorios donde enseñaban sus autores.

Los métodos de los siglos XX y XXI

El análisis de los métodos de los siglos XX y XXI nos ha mostrado, que es a partir de esta época cuando los autores comienzan a dar importancia, no sólo a aspectos propiamente físicos de la acción de tocar el violín o al desarrollo de la técnica, sino también a la necesidad de una relajación, de movimientos libres de tensión, así como a la necesidad de atender aspectos psicológicos que desarrollen la inteligencia emocional, fundamental para que el conocimiento, el estudio y la enseñanza/aprendizaje del violín sean más efectivos y tengan unos objetivos claros basados en la adquisición de hábitos posturales adecuados y correctos que permitan la mejor ejecución instrumental posible.

Tras el análisis de cada método y tratado aplicando la plantilla diseñada y expuesta en el capítulo de metodología podemos contemplar que existe una amplia gama de diferentes enfoques y puntos de vista didácticos según el contexto y la época en el que fueron escritos. También constatamos que muchos autores presentan un material técnico con escalas, ejercicios y estudios con poco o con ningún texto, frente a otros que exponen de una manera teórica y muy extensa los lados estéticos, artísticos y técnicos de la ejecución del violín, incluyendo diagramas muy detallados. Este fue el caso de tratados como por ejemplo el de L. Mozart (1756), Galeazzi (1791), Baillot (1835) y Joachim/Moser (1902-5), los más extensos en cuanto a sus contenidos. De estos cuatro, el tratado de L. Mozart (1756) es sin lugar a dudas el más comúnmente citado para el estudio del estilo barroco tardío. Otros textos también significativos y fundamentales para nuestra pedagogía actual son los de Auer (1921), Flesh (1923) y Galamian (1962). Para David Boyden, los tratados dedicados a la instrucción y formación de los violinistas avanzados comenzaron a aparecer alrededor de 1750. Estos tratados fueron pensados para utilizarse con un profesor y tenían el efecto de ayudar tanto al maestro como al alumno, haciendo que la instrucción fuera más uniforme gracias a la introducción de ideas de la mejora en cuanto a la técnica y la práctica en países como Italia y Alemania (Boyden, 2002).

El tratado de Geminiani (1751) traza y comienza una línea para la profesionalización del violín, planteando unos contenidos mucho más sólidos y estables, en comparación con los tratados anteriores que estaban destinados a violinistas aficionados. Constatamos que gracias a estas fuentes históricas conservadas, como los tratados de

Geminiani y L. Mozart, hemos podido observar cómo se transmitía el conocimiento a los alumnos y cómo era el proceso inicial de enseñanza/aprendizaje.

En la última década del siglo XVIII, más concretamente en el año 1795, nace el Conservatorio de París. Es propicio que se estableciera un núcleo de talento y de influencia del violín en Francia gracias a autores como Baillot, Rode y Kreutzer. Estos elaboraron un tratado que ha sido altamente significativo para el estudio del violín durante todo el siglo XIX, *Methodes de violon* (1802-03), que se difundió por toda Europa. Sus enseñanzas denotan particularmente la devoción sentida por estos autores hacia la figura de su maestro Viotti y su forma de tocar.

En el año 1832 Spohr publicó su tratado introduciendo el particular uso de una pieza en el cuerpo del violín llamada “barbada”. Su concepción de la música está basada principalmente en la concentración de la esencia musical y en evitar un excesivo despliegue técnico y virtuosístico. Destaca también la figura de Baillot con su reedición del método planteado por sus dos compañeros Rode y Kreutzer. Siendo jefe del departamento de violín en el Conservatorio de París, publicó su tratado en 1835 como una extensión del método de sus colegas, abogando por un nuevo enfoque en la sujeción del arco. Este texto permaneció como programación didáctica estándar durante un largo periodo de tiempo. Otro violinista que escribió un tratado de violín en tres partes fue Beriot, cuyo método publicado en 1859 aborda cuestiones técnicas y estilísticas sobre la manera de tocar el violín. Este tratado, además, contiene muchos ejercicios y obras para violín, incluyendo varias de sus propias composiciones junto con sus digitaciones y una serie de símbolos para el uso de diferentes aspectos técnicos como el *vibrato* o el *portamento*.

En los comienzos del siglo XX los trabajos de Joachim/Moser y Auer escritos entre 1902 y 1928 marcarán una nueva era con un método mucho más sistemático y cronológico. El método de Joachim y su discípulo Moser aporta un estudio exhaustivo de cómo tocar el violín. El tratado de Auer (1921) fue escrito como una continuación de los aspectos establecidos en el siglo XIX por autores como Kreutzer.

En cuanto a su posible aplicación en el aula con alumnos que se inician en el proceso de enseñanza/aprendizaje en la actualidad, consideramos que no fue hasta bien entrado el siglo XX cuando aparecieron metodologías mucho más especializadas en la iniciación del violín. En resumen podríamos decir que la validez de los métodos y su aplicación en el aula en la actualidad con alumnos que se inician en el aprendizaje del violín es bastante escaso, quedándonos con unos 17 métodos que consideramos útiles y aceptables. En cuanto estos métodos nos quedaríamos con aquellos que siguen algunos preceptos basados en la metodología de Zoltan Kodaly (1882-1967), como los métodos de Rolland, Szilvay, Havas y Suzuki que a través de un enfoque basado en una educación musical basada en el canto, así como en las danzas y las canciones populares, proporcionan actividades, patrones rítmicos y melódicos para niños como experiencias previas antes de que se introduzca la notación musical y el conocimiento del lenguaje musical (Dachs, 1989).

El movimiento es sin lugar a dudas el principal descubrimiento de las metodologías de educación musical que han tenido mayor éxito y repercusión durante todo el siglo XX, continuando desarrollándose en la actualidad. Los alumnos deben aprender con un movimiento libre y económico (Talbot, 1997). Esto es muy fácil decirlo pero el hecho, sin lugar a dudas, es que tocar el violín es una acción muy delicada y diferenciada, donde se debe tener un especial control de los movimientos de los músculos que interfieren en la interpretación y en la forma de tocar (Szende y Nemessuri, 1971).

Suzuki hace que los niños anden mientras están tocando. Gracias a esto conseguirá dar una libertad de movimientos mientras realizan el repertorio de canciones marcado en su método (Grilli, 1998). Otros grandes profesores y maestros como Kato Havas y Paul Rolland abogan por un entrenamiento de los movimientos más grandes primero, para poco a poco ir centrando la atención en los músculos más pequeños y en la motricidad fina. Por otro lado Rolland da bastante importancia al equilibrio del cuerpo y a la relajación postural en la posición. Este punto de vista es bastante similar al planteamiento de Dalcroze cuya metodología está basada en el hecho de que el pulso y el ritmo de la música son esencialmente desarrollados a través de la habilidad del movimiento (Medoff, 1999). Havas establece que el movimiento conlleva un impulso rítmico y dirigido, es decir, se trata de poner al cuerpo en un continuo movimiento dando al cuerpo la oportunidad de ser parte de esta continuación del movimiento y tratando de evitar los elementos inmóviles. Es decir, no se debe restringir la acción de

las otras partes no implicadas en ese momento sino que todo el cuerpo está implicado en la acción de tocar el violín. Esta autora menciona también que la tensión resultante de unas manos estáticas podría afectar todo el cuerpo, ya que cuando todas las partes del cuerpo están libres para moverse, el intérprete adquiere capacidad, habilidad y resistencia a la acción de tocar (Havas, 1968).

Otro autor que trata la tensión estática en su libro es Carl Flesch (1923) quien menciona la contracción habitual del pulgar de la mano izquierda, aunque no da ninguna solución para solucionarlo. Actualmente conocemos que un desarrollo del movimiento natural es el camino adecuado para llegar a una correcta forma de tocar el violín. En pleno siglo XXI los principios del deporte y la educación física empiezan a ser aplicados a la enseñanza de tocar el violín. Pero todavía hay un campo abierto que tiene como base el origen psicológico, basado en la personalidad ya que la tensión es un aspecto que a menudo no es fácilmente explicable ya que pueden existir muchos motivos que la puedan generar (Dannemann, 1997).

Objetivo 4. Aportar pautas a futuros profesores que se inicien en la labor de la enseñanza del violín en su fase inicial.

Podemos concluir y abrir un nuevo campo a la investigación, que esté basado en las actuales teorías de enseñanza del violín fundamentadas en la educación del movimiento. La importancia de educar a los niños en el desarrollo de un movimiento libre de tensiones va a ayudar a que aprendan a disfrutar mucho más de la música con menos miedos, tensiones y con una postura mucho más libre y fuera totalmente del estatismo. Por lo cual en nuestra época actual debemos dar bastante importancia a la ciencia de la educación del movimiento (Kraemer y Blattert, 1997).

Belkis Penton plantea que la motricidad refleja todos los movimientos del ser humano y que éstos determinan el control motor de los niños manifestado por medio de una serie de habilidades básicas, siendo la motricidad el reflejo existente entre los movimientos, el desarrollo psicológico, y el desarrollo global. Concluye diciendo que la motricidad está en estrecha relación entre el desarrollo social, cognitivo-afectivo y motriz, incidiendo en los niños/as como una unidad. Cada vez hay más conciencia acerca de la importancia de la educación a través de la inteligencia emocional. Este hecho está generando que poco a poco se dé más importancia a este aspecto en los planes de

estudio y en las programaciones didácticas actuales adquiriendo vital constancia a la hora de desarrollar con éxito una carrera profesional de música (Lieberman, 1995).

Las pautas para los futuros profesores deben estar basadas en aspectos didácticos que deberán ser contemplados para adquirir y completar una adecuada enseñanza del instrumento. Estos están extraídos como conclusión a todas las metodologías analizadas en esta investigación, con especial relevancia en las teorías educativas de los maestros actuales o del siglo XX:

- Desarrollar en los alumnos la capacidad de entender el equilibrio corporal como un estilo fundamental e indispensable a la hora de la práctica con el instrumento. Además, el profesor deberá alentar al alumno a tener una buena condición física y a adquirir ciertos hábitos saludables como por ejemplo comer regularmente, no comer un exceso de grasas, beber suficiente agua para favorecer la circulación, etc. (Lewis, 1998).
- Desarrollar en los alumnos un movimiento de calidad, con potencia, con agilidad y coordinación. Además de la presencia de un buen tono muscular, una gran flexibilidad dependerá sobre todo de mantener la atención continuada hacia la mecánica de los movimientos, la posición del cuerpo y hacia el sonido del instrumento, la llave por la que el alumno sentirá que está realizando una correcta ejecución.
- Inculcar en los alumnos la necesidad de la relajación; en palabras de Leopold Auer: *"Tanto los músculos, como las articulaciones de la muñeca y del antebrazo, necesitan relajarse después de un esfuerzo, que aunque sin embargo sea leve, no deja de ser un esfuerzo continuado"* (Auer, 1921: 20).
- Transmitir a los alumnos que es necesario que hagan deporte de manera regular para estimular la circulación y mantener una buena salud y una amplia libertad de movimientos. Menuhin (1991) recomienda realizar actividades como el tenis, y otros más suaves, como el yoga o pilates.
- Comenzar la rutina de la práctica realizando ejercicios de elasticidad de la mano derecha y de la mano izquierda, el movimiento de la muñeca, tratando de separar y de controlar los movimientos de cada uno de los dedos y de la articulación de las manos.

- Inculcar la importancia del estiramiento antes y después de practicar. Realizar ejercicios de estiramiento de brazos, dedos y del cuerpo en general.
- Utilizar una metodología adecuada a la edad del alumnado y a sus capacidades intelectuales. Tratar de que ésta sea lo más progresiva posible, para ir inculcando los conocimientos poco a poco y sin saltarse ningún paso previo e importante. Sobre todo, tener en cuenta que cuanto antes se desarrollen en el individuo ciertas habilidades y herramientas técnicas, el éxito estará más asegurado.
- Adquirir y desarrollar en los alumnos la capacidad de saber y entender los porqués de cada uno de los aspectos técnicos que se expliquen. A su vez se debe procurar que el alumno adquiera previamente ciertos conocimientos posturales, cuyo logro le va a llevar a entender mucho mejor la forma adecuada de tocar el instrumento.

5.2 Limitaciones y prospectiva

Esta investigación está basada fundamentalmente en recoger, analizar, contemplar, y exponer todos los elementos didácticos encontrados en las fuentes documentales de las tres épocas seleccionadas. Su limitación vendría dada en función del contexto y de la época de la muestra seleccionada para el estudio, así como del número de obras seleccionadas, ya que, debido a la amplitud de fuentes existentes, sobre todo en la actualidad, hemos tenido que realizar una selección para reducir el volúmen que no obstante fuera lo suficientemente significativa como para poder establecer un campo de investigación basado en el análisis, la síntesis y la valoración de contenidos.

Desde un punto de vista prospectivo, consideramos interesante apuntar los siguientes aspectos:

- Comparar nuestros resultados con otros trabajos similares y aumentar la muestra, en cuanto tamaño y variedad de métodos y de tratados.
- Hacer una comparación con otros métodos destinados a otras fases del aprendizaje, es decir, realizando una comparación de las obras dedicadas a las enseñanzas profesionales y superiores, frente a las dedicadas a las enseñanzas de nivel inicial.

- Hacer una propuesta formativa, extraída de todos los conocimientos adquiridos tras esta investigación, estableciendo una serie de procedimientos y herramientas didácticas, organizando los contenidos de una manera secuenciada y destinada plenamente a alumnos que se inicien en el aprendizaje del violín.

Lo más interesante de nuestra investigación ha sido el hecho de poder observar cómo ha evolucionado el modelo pedagógico de la enseñanza del violín a lo largo de la historia. Observando la manera en como estos autores secuencian los contenidos, organizan las actividades y los ejercicios y explican desde su punto de vista su orden didáctico abriendo siempre un camino hacia la investigación y la evolución de los conceptos y de la técnica del instrumento. La perdurabilidad de los conocimientos de estos autores se extenderá gracias a dejar un campo abierto hacia el interés del tema investigado a los futuros maestros que estén interesados en seguir investigando y adquiriendo nuevos enfoques de conocimiento derivados del análisis y de la continuación de este trabajo de investigación.

BIBLIOGRAFÍA

- ABELL, A., (1955), *Talks with Great Composers*, Nueva York: Polyglot Press.
- ANDERSON, G., y VV. AA, (1985), *All for Strings. Comprehensive String Method*, San Diego: Kjos music company.
- ANGELL, N., (1921), *Fruits of Victory*, Londres: Collins.
- ANTHONY, J., R., y HAJDU, J., (1989), *Jean Baptise Lully and The music of The French Baroque*, Cambridge: Cambridge University Press.
- ANÓNIMO, (1722), *The Compleat Musick-Master*, Londres: W. Pearson.
- ALARD. D., (1846), *École du violon*, París.
- ALONSO, J., (2005), *Motivación para el aprendizaje: La perspectiva de los alumnos*, Madrid: Ministerio de educación y ciencia. La orientación escolar en centros educativos pp. 209-242.
- APEL, W., (2000), *Harvard dictionary of music*, Cambridge: Harvard University Press.
- ARANDA, R., E., (2008), *Atención temprana en Educación Infantil*, Madrid: Wolters Kluwer.
- ARIAS, A., (1985), *Antología de estudios para violín, grado elemental, cuaderno 1*, Madrid: Real Musical.
- AUER, L., (1980), *Violin playing as I teach it*, Nueva York:Dover (Reedición del original de 1921).
- AUER, L., (1923), *My Long Life in Music*, Nueva York: Frederick A. Stokes Co.
- AUER, L., (1926), *Graded course of violin playing, Book I*, Nueva York: Carl Fischer.
- APPLEBAUM, S., (1972), *The Way They Play, Illustrated Discussions with Famous Artists and Teachers, Book I*, Nueva Jersey: Paganiniana Publications.
- BABITZ, S., (1947), *Principle of Extensions in Violin Fingering*, Michigan: Delkas Music Pub. Co.
- BABITZ, S., (1947), *Problem of Rhythm in Baroque Music*, Illinois: The musical Quarterly.
- BACHMANN, A., (1966), *An encyclopedia of the violin*, Londres: Da Capo Press (Reedición del original de 1925).

BAILLOT, P., (1835), *L'art du violón*, París: Departament central de la musique.

BAILLOT, P., RODE, P., y KREUTZER R., (1974), *Methode de violon*, Ginebra: Minkoff (Reedición del original publicado en París en el 1802-03).

BAINES, A., (1961), *Musical Instruments Through the Ages*, Baltimore: Perguin Books.

BEAMENT, J., (1997), *The Violin Explained*, Oxford: Clarendon Press.

BENDA, F., (vol. 1: 1735, vol. 2: 1762), *101 caprices, manuscript copies in several libraries. In Verlegung des Auctoris*, Berlín: C. F. Henning.

BENNETT, D., (2010), *La música clásica como profesión*, Barcelona: Graó.

BERGERON, Marcel. (1992). *El desarrollo psicológico del niño: desde la primera edad hasta la adolescencia*. Madrid: Morata.

BIRK, P., (2012), *The Violin*, Nueva York: Smashwords Ed.

BISQUERRA, R., (2009), *Metodología de la Investigación educativa (2ª. Ed.)*, Madrid: La Muralla.

BLACKING, J., (1973), *How Musical is Man?*, Seattle: University of Washington Press.

BLATTERT, R., y KRAMER, E., (1997), *Besondere Anforderugen an das Schultergelenk des Orchestermusikers: Eine Analyse aus Sicht der Bewegungslehre*, Das Orchester, Vol. 45:3, pp. 19-21, 1997.

BORER, P., (1988), *Aspects of European Influences on Violin Playing and Teaching in Australia*. University of Tasmania: M.Mus. diss.

BORER, P., (1997), *The Twenty-Four Caprices of Niccolò Paganini, their significance for the history of violin playing and the music of the Romantic era*, Zurich: Michel Scherrer Verlag.

BORER, P., (2003), *La pagina e l'archetto, bibliografia violinistica storico-tecnica e studi effettuati su Niccolò Paganini, Comune di Genova*, Genova: Assessorato Comunicazione e Promozione della Città.

BOWLBY, J., (1998), *El apego*, Buenos Aires: Paidós.

- BOYDEN, D., (1955), *The Violin and its Techniques in the 18th Century*, Illinois: The musical Quarterly.
- BOYDEN, D., (1982), *Introducción a la música Vo. 1 y 2*, Madrid: Ediciones Felmar.
- BOYDEN, D., (2002), *The History of violin playing from its origins to 1791*, Londres: Oxford University Press.
- BOYDEN, D., (1980), *Violin Technique (I-II)*, en New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol. I-XX, Londres: Stanley Sadie ed.
- BOYDEN, DAVID, D., SCHWARZ, B., WOODWARD, ANN, M., MARX, K., STATFORD, R., Brown, Howard Mayer y Stanley Sadie, eds., (1980), *The Violin Family*, The New Grove Musical Instruments Series, Londres: Macmillian Press.
- BOYDEN, D., SCHWARZ, B., COOKE, P., DICK, A. y Otros, (1980), *Violin*. New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol. I-XX, Londres : Stanley Sadie ed.
- BOYDEN, DAVID, D., SCHWARZ, B., WOODWARD, ANN, M., MARX, K., STATFORD, R., Brown, Howard Mayer y Stanley Sadie, eds., (1990), *Performance Practice: Music after 1600*, Nueva York: W.W. Norton and Co.
- BROOK, D., (1948), *Violinists of To-day*, Londres: Rockliff.
- BROWN, A., (1997), *Musculoskeletal Misuse Among Youth Symphony Players*, Medical Problems of Performing Artist, Vol. 12:1, pp. 15-18.
- BROWN, C., (1984), *Louis Spohr: A critical Biography*, Cambridge: Cambridge University Press.
- BROWN, C., (2004), *La ejecución violinística de Joachim y la interpretación de la música para instrumentos de Brahms*, Quodlibet, núm. 24, pp. 30-73.
- BROWN, C., (2007), *Golpes de Arco (1750-1900)*, Quodlibet, núm. 28, pp.3-26.
- BRUEL, A., BERZI, A., BONZOM, C., (1994), *Juegos motores: con niñas y niños de 2 a 3 años*, Madrid: Narcea Ediciones.
- BRUSER, M., (1997), *The Art of Practicing. A guide to Making Music from the Heart*, Nueva York: Three Rivers Press.
- BURNEY, C., (1789) , *A General History of Music, from the Earliest Ages to the Present Period. To Which is Prefixed, a Dissertation on The Music of the Ancients.*

Second edition. 4 vols.”, Londres: impreso por el autor y vendido por BECKET, T., ROBSON, J., y ROBINSON.

BUKOFZER, M., F., (1947), *Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach*, Nueva York: Norton & Company Inc.

CALVO, M., (2006), *Introducción a la metodología didáctica: formación profesional ocupacional*, Sevilla: MAD-Eduforma.

CAMPAGNOLI, B., (1945), *Metodo della meccanica progressiva per violino*, Milán: Ricordi (Reedición del original de 1797).

CAMPBELL P., (1991), *Lessons from the world*, Nueva York: Schirmer Books.

CAMPBELL, M., (1981), *The Great Violinists*, Nueva York: Doubleday and Company.

CANO, A., NIETO, E., (2006), *Programación didáctica y de aula: de la teoría a la práctica docente*, Cuenca: Ed. Universidad Castilla de La Mancha.

CANOVA, F., (1994), *Psicología evolutiva del niño de 0-6 años*, Bogotá: Sociedad de San Pablo.

CAPET, L., (1916), *La Technique Supérieure de L'archet pour Violon*, París : Maurice Senart.

CARERI, E., (1993), *Francesco Geminiani, 1687-1762*, Nueva York: Clarendon Press.

CARRASCO, J., B., y BASTERRETCHE, J., (1993) ,*Técnicas y recursos para motivar a los alumnos*, Madrid: Rialp.

CARRERAS, O., (1985), *Apuntes sobre el arte violinístico*, La Habana: Letras Cubanas.

CARTIER, J., B., (1798), *L'art du violon, ou Collection choisie dans les sonates écoles italiennes, françaises et allemandes*, París : Decombe.

CASTEJÓN, J., y NAVAS, L., (2015), *Aprendizaje, desarrollo y disfunciones. Implicaciones para la enseñanza en la Educación Secundaria*, Alicante: Editorial Club Universitario.

CHAILLEY, J., (1991), *Compendio de Musicología*, Madrid: Alianza Música.

CHARLTON, D., (1980), *Kreutzer, Rodolphe*, entrada del New Grove, Stanley Sadie ed., pp. 260-262.

- CLAUDIO, J., (2003), *Álbum para violín preparatorio*, Málaga: Maestro.
- CLARKSON, F., (1967), *Violin Technique in The seventeenth century*, The Strad, núm. 77, Nueva York: Lavendar Publications.
- COHEN, J., (2003), *La inteligencia emocional en el aula: proyectos, estrategias e ideas* México: Pax, México.
- CORRAL, J., y SERRANO, M., (2003), *Música: volumen práctico: Oposiciones al Cuerpo de profesores de Educación Secundaria*, Sevilla: MAD-Eduforma.
- CORRALES, M., y I., SIERRAS, M., (2012), *Diseño de medios y recursos didácticos*, Málaga: Innovación y Cualificación.
- CORRETTE, M., (1973), *L'école d'Orphée : Methode pour apprendre facilement à jouer du violon dans le goût française et italien*, París, 1738 (facsim. Reeditado en Ginebra en 1973).
- CORTÉS, P., (1995), *MÈTODE Nícolo d' iniciació al VIOLÍ*, Barcelona: Boileau.
- COURVOISIER, K., (2006), *The Technique of Violin Playing on Joachim's Method*, Nueva York: Dover Publications.
- CRAZE, R., (1999), *La técnica Alexander*, Barcelona: Paidotribo.
- CRICKBOOM, M., (1923), *Méthode de violon, théorique el pratique, 1er -4o Cahier*, Bruselas: Schott Frères, Bruselas.
- CYR, M., (2012), *String and performance for Bowed String instruments in French Baroque Music*, Londres: Ashgate Publishing Limited.
- DACHS, N., (1989), *Teaching Music in the Primary School: An Eclectic Approach*, Pretoria: Universidad de Pretoria.
- DANCLA, C., (1855), *Methode elementaire et progressif du violon*, op. 52, París : Ricordi.
- DANCLA, C., (1859), *Ecole du mécanisme*, op. 74, Leipzig : Peters.
- DANNEMANN, U., (1997), *Muskuläre Spannungserscheinungen beim Geigen*, Das Orchester, Vol. 45:11, pp. 21-22.
- DAVID, F., (1863), *Violin school*, Nueva York: Oliver Ditson Company.
- De BÉRIOT, CH., (1858), *Méthode du violon*, París : Schott.

De BÉRIOT, CH., (1867), *École transcendante du violon*, Mainz : Schott.

De CANDÉ, R., (2002), *Nuevo diccionario de la música: Términos musicales*, Barcelona: Ma non Troppo.

De La LAURENCIE, L., (1922), *L'ecole française de violon de Lully á Viotti*, París : Ethudes d'histoire el d'esthétique, Avant-Propos, 3 vols.

DELALANDE, F., (1995), *La música es un juego de niños*, Buenos Aires: Ricordi Americana.

DETISOV, A., (2010), *El secreto de la afinación en el violín*, Quodlibet, núm. 48, pp. 47-56.

DÍAZ, L., (1980), *Los objetivos educacionales: Criterios claves para la evaluación del aprendizaje*, Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

DIAZ, Maravillas. (2007). *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical*. Barcelona: Graó.

DOFLEIN, E., y DOFLEIN, E., (1957), *The Doflein Method. The violinist Progress. A course with musical theory and practice in duet-playing. Volume I*, Londres: Schott (Reedición del original de 1932).

DONINGTON, R., (1998), *La Música y sus instrumentos*, Madrid: Alianza Editorial.

DONINGTON, R., (1977), *String playing in Baroque music*, Nueva York: C. Scribner's Sons.

DONT, J., (1849), *24 Exercices pour le Violon preparatoires aux Etudes R. Kreutzer y P. Rode*, Londres : Augener and Co.

DONT, J., (1986), *Etüden und Capricen, Opus 35*, Frankfurt: Editions Peters (Reedición del original de Viena 1848).

DOUNIS, D., C., (2005), *The Dounis Collection, Eleven Books of Studies for the Violin*, Nueva York: Carl Fisher.

EISEN, C., (2006), *Mozart: A life in Letters*, Londres:Penguin U.K.

FELINSKI, Z., (1959), *Nauka gam i zmian pozycji na skrzypce*, Cracovia: PWM Edition.

FIORILLO, F., (1790), *Étude pour le violon, formant 36 capriches*, París.

- FLESCH, C., (1911), *Urstudien für violine*, Berlin: Ries & Erler.
- FLESH, C., (2000), *The art of violin playing, Book I*, Canadá: C. Fischer (Reedición del original de 1923).
- FLESH, C., (1979), *The memoirs of Carl Flesch*, Nueva York: Da Capo Press.
- FERNÁNDEZ ARBOS, A., (1924), *Discurso de recepción como académico de número a la Real Academia de San Fernando. Del violín, de su técnica, de su interpretación, de su estilo y de su relación con la evolución de la Música*”, Madrid.
- FLAMMER, A., TORDJMAN, G., (1991), *El violín*, Barcelona: Editorial Labor.
- FLESCH, C., (1995), *Los problemas del sonido en el violín*, Madrid: Real Musical (Reedición en español del original de 1931).
- FLESCH, C., y ROSTAL, M., (1987), *Scale System, A supplement to the First Volume of the Art of Violin Playing by Max Rostal*, Berlín: Verlag von Ries & Erler, Berlín.
- FUBINI, E., (1994), *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, Madrid: Editorial Alianza Música.
- FUENTES, P. y CERVERA, J., (1989) *Pedagogía y Didáctica para músicos*. Valencia: Editorial Piles.
- GALAMIAN, I. y NEUMANN, (1963), *Contemporary Violin Technique, Part I*, Nueva York: Galaxy Music Company.
- GALAMIAN, I. y NEUMANN, (1966), *Contemporary Violin Technique, Part II*, Nueva York: Galaxy Music Company.
- GALAMIAN, I., (1985), *Principles of Violin Playing and Teaching*, Michigan: Englewood Cliffs: Prentice Hall (Reedición del original de 1962).
- GALEAZZI, F. (vol. 1: 1791 y vol. 2:1796), *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino analizzata ed a dimostrabili principj ridotta*, Roma: Pilucchi Cracas.
- GALLEGO. A., (1991), *Aspectos sociológicos de la música en la España del siglo XIX*, Madrid: Revista de musicología, Volumen XIV, números 1 y 2, Sociedad Española de Musicología.
- GAMBINI, G. G., (1800), *Nouvelle Méthode Theorique et Practique pour le Violon*, París.

- GANASSI, S., (1542), *Regola rubertina*, Venecia.
- GANOACH, D., y GOLDBERGER, C., (2005), *Manual de psicología para la enseñanza*, México: Editorial Siglo XXI.
- GARCÍA, I., LÓPEZ, V., y VIVES, E., (2005), *Cuerpo de profesores de enseñanza secundaria. Programación didáctica*, Sevilla: MAD.
- GARDNER, H., (1995), *Inteligencias múltiples*, Barcelona: Paidós.
- GAVINIÉS, P., (1963), *24 Studies for violin solo*, (Edición de Ivan Galamian), Nueva York: International Music Company (Reedición del original de París 1800).
- GEMINIANI, F., (1951), *The Art of Playing on the Violin*, Oxford: Oxford University Press (Reedición del original publicado en Londres en 1751).
- GERLE, R., (1983), *The Art of Practising the Violin*, Londres: Stainer & Bell.
- GERVILLA, A., (2006), *Didáctica básica de la educación infantil. Conocer y comprender a los más pequeños*, Madrid: Narcea.
- GOLEMAN, D., (1995), *La práctica de la inteligencia emocional*, Barcelona: Kairós.
- GÓMEZ AMAT, C., (1984), *Historia de la Música española, Siglo XIX*. Madrid: Alianza Música.
- GRANDA, J., CORTIJO, A., y ALEMANY, I., (2012), *Validación de un cuestionario para medir el autoconcepto musical del alumnado de grado básico y profesional de conservatorio*, Madrid: Education & Psychology, Editorial EOS.
- GRAY, M., (1972), *The life of Francesco Maria Veracini*, Oxford: Music & Letters.
- GREILSAMER, L., (1978), *l'Anatomie et la physiologie du violon De l'Alto et Du violoncelle*, París : Delagrave.
- GRIFFITHS, P., (2009), *Breve historia de la música occidental*, Madrid: Akal.
- GRILLI, S., (1998), *Bringing Up the Delicacy of the Ear*, American Suzuki Journal, Vol. 26:4, pp. 30-31.
- GROEN, S., B., (2004-2009), *Violin Solo*, Amsterdam: Meindert c. de Heer.
- GROUT, D. J., y PALISCA, C., V., (1988), *Historia de la Música occidental, Volúmenes I y II*, Madrid: Alianza Música.

- GULLI, F., (1998), *La evolución de la técnica del violín en relación con los problemas interpretativos de nuestro tiempo*, Quodlibet nùm. 11, Junio 1998, Alcalá de Henares: Universidad.
- GUTIÉRREZ, M., (2007), *La formación de intérpretes profesionales en los Conservatorios en el marco de la reforma educativa: Madrid como paradigma*, Madrid: Ministerio de educación y ciencia, Ariel S. L.
- GUSTEMS, J., y CALDERON, C., (2006), *Motivación y adolescencia*, Aula de Innovación educativa, nº 153-154, pp. 52-56.
- GUSTEMS, J., (2007), *Aproximación metodológica a la didáctica de los instrumentos musicales*. Apuntes para un curso de doctorado.
- GUSTEMS, J., y ELGSTRÖM, E., (2008), *Guía práctica para la dirección de grupos vocales e instrumentales*, Barcelona: Graó.
- GUSTEMS, J., y CALDERÓN, C., (2013), *La investigación en creatividad: modelos teóricos, evaluación y propuestas para su desarrollo*, Barcelona: Dinsic.
- HAAR, J., (2006), *European Music 1520-1640*, Woodbridge: The Boydell Press.
- HABENECK, F., A., (1842), *Méthode theorique et pratique*, París.
- HAITH, M., VASTA M., MILLER, R., y SCOTT A., (2001), *Psicología Infantil*, Barcelona: Ariel.
- HALLE, R., (1949), *Early Chamber Music*, Nueva York: King's Crown Press, Columbia University Press.
- HANSEN, D., R., (2009), *The Bouncing Bow: A Historical Examination of "Off-The-String" Violin Bowing, 1751-1834*", Arizona: Arizona State University.
- HARGREAVES, D., (1998), *Música y desarrollo psicológico*, Barcelona: Graó.
- HAVAS, K., (1973), *Stage Fright, its Causes and Cures, with Special Reference to Violin Playing*, Londres: Bosworth.
- HAVAS, K., (1998), *The Twelve lesson course in New approach to violing playing*, Londres: Bosworth (Reedición del original de 1968).
- HEINRICH, K., (1973), *History of Music*, Washington: Free Press.

HENLEY, W., (1997), *Universal dictionary of Violin and Bow makers*, Nueva York: Cyril Woodcock.

HENNING, C. W., (1864), *Practical instruccions for the violin on scientifc principles*, Boston.

HERMANN, E., (1995), *Shinichi Suzuki: The Man and his Philosophy*, Miami: Summy Birchard Inc.

HERRANDO, J., (1756), *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violin*, París: Vendôme.

HILL, W., (1909), *Antonio Stradivari: His Life and Work (1644-1737), con una introducción por Lady Huggins, segunda edición*, Londres: Macmillan and co.

HILL, W., (2005), *Baroque Music. Music in Westwern Europe, 1580-1750*, Nueva York: W.W. Norton & Company. Inc.

HOHMANN, C., H., (1840), *Praktische Violin-schule*, Mainz: Schott.

HOINVILLE, G., y JOWELL, R., (1978), *Survey Research Practice*, Londres: Heinemann Educational Books.

HONOLKA, K., RICHTER, L., (1983), *Historia de la música*, Madrid: Edaf.

HOPPENOT, D., (1991), *El violín interior*, Madrid: Real Musical Editores (Reedición del original de 1981).

HUTCHINS, C., y MONOSOFF, S., (1989), *The violin family*, Londres: The New Grove Musical Instruments Series, Stanley Sadie ed..

JABLONSKI, M., y JASINSKA, D., (2006), *Henryk Wieniawski And The 19th Century Violin Schools. Techniques of Playing, Performance, Questions of Sources and Editorial Issues*, Polonia: Board.

JACOBS, A., (1990), *La música de orquesta*, Madrid: Ediciones Rialp.

JAHN A., (1913), *Los fundamentos de la conducción natural del arco sobre el violín*, Leipzig.

JAROSY, A., (1923), *Base de la digitación violinística: Doctrina de Paganini*, Barcelona: Balmes.

JOACHIM, J., y MOSER, A., (1905), *Violinschule. Band 2*, Berlín: Simrock.

JURADO, J., (2003), *Música y Artes Escénicas: Cuerpo de profesores de conservatorios*, Sevilla: Editorial MAD.

JUSEFOVICH, V., (1979), *David Oistrakh: Conversations with Igor Oistrakh*, Londres: Casell.

KATZ, M.,(2006), *The Violin: A Research and Information Guide*, Nueva York:Taylor y Francis Group.

KATZ, M., (2008), *Estética por necesidad. El vibrato en el violín y el fonógrafo*, Quodlibet, núm 41., pp. 98-113.

KAYSER, H., E., (1848), *Thirty-six Etudes, op. 20. Elementary and Progressive Studies for the violin*, Nueva York: Schirmer.

KEMPTER, S., (2003), *How muscles Learn: Teaching The violin with the Body in Mind*", Miami: Summy-Birchard.

KENDALL, J., (1985), *The Suzuki Violin Method in American Music Education. Revised edition*, Los Angeles: Alfred Music Publishing.

KITSON, R., (1872), *The Monthly musical record*, Londres, vol. 2.

KOLNEDER, W., (1998), *The Amadeus Book of the Violin: Construction, History, and Music*, Reinhard G. Pauly, Trans, Cambridge: Amadeus press.

KLINGER, K., (1924), *Principios fundamentales sobre la ejecución violinística*", Berlín.

KLUGHERZ, L., (1998), *A bibliographical guide to Spanish music for the violin and viola, 1900-1997*, Londres: Greenwood Press.

KREUTZER, R., (1799), *40 études et caprices pour le violon*, París.

KREUTZER, R., (1894), *42 Studies or caprices for the violin*, Nueva York: Schirmer, (original:42 Etudes ou caprices pour le violon, 1807).

LARROCHA, A., (1939), *Manual del violinista. Consideraciones generales sobre la historia del origen del violín, su técnica, estética, pedagogía e higiene, aplicadas a la enseñanza de los instrumentos de arco*, San Sebastián: Ed. Martín y Mena.

LATHAM, A., (2008), *Diccionario enciclopédico de la música*, México: Fondo de Cultura económica.

LAWSON, C., STOWELL, R., (2005), *La interpretación histórica de la música*, Madrid: Alianza.

L'ABBÉ LE FILS, (1761), *Principles du Violon*.

LEÓN-ARA, A., (1989), *Sobre las escuelas violinísticas, discurso de ingreso como miembro numerario en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Real Madrid: Academia de Bellas Artes de San Fernando.

LÉONARD, U., (1921), *La gymnastique du violon*, Buenos Aires :Ricordi.

LEWIS, D., (1998), *Practical Musician: Preventing Overuse Injuries: The Power is in your Hands*, Strings, Vol. 68, pp. 26-32.

LIEBERMANN, J., L., (2000), *Shoptalk: The importance of Setup*, Strings, Vol. 86, pp. 40-42.

LISTER, W., (2009), *Amico: The Life of Giovanni Battista Viotti*, Oxford: Oxford University Press.

LLORENS, J., B., (2011), *Aspectos técnicos e interpretativos en las fuentes históricas del violín en la España del siglo XVIII*, Madrid: Real Conservatorio Superior de Música.

LÓPEZ, J., (1987), *Música para violín solo*, Madrid: Fundación Juan March.

LÓPEZ, J., (2005), *Planificar la formación con calidad*, Madrid: Cisspraxis, Gestión de calidad.

LÓPEZ, O., (2012), *Después del entierro: A veces no es el final de la historia, sino el comienzo*, Buenos Aires: Penguin Random.

LÓPEZ, I., LAGO, P., (2014), *La influencia de la Escuela de violín francesa en el Concierto para violín y piano en Re menor de Félix Mendelssohn Bartholdy*, Madrid: Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Núm. 21.

MACDONALD, H., (2012), *Music in 1853: The Biography of a Year*, Woodbridge: The Boydell Press.

MACGOVERN, M., (1999), *How to reduce tensión when playing the violin or viola. Spinal Comfort*, The Strad, Vol. 110:1311, 724-725.

- MAISEL, E., (1995), *La técnica Alexander. El sistema mundialmente reconocido para la coordinación cuerpo-mente. F. Mathias Alexander*. Trad. M^a Angeles Garoz Moreno, Barcelona: Paidós Ibérica, Barcelona.
- MANZANO, R., J., y PICKERING, D.,J., (2000), *Dimensiones del aprendizaje: manual para el maestro*, Trad. GUTIÉRREZ, H., G, México: ITESO, México.
- MARINA, J., A., (2010), *El aprendizaje de la sabiduría: Aprender a vivir/ Aprender a convivir*, Barcelona: Grupo Planeta.
- MARSHALL, M., A., (2001), *Defining personality through situational strenght: A rapprochement between personality and social psychology*, Seattle: Seattle Pacific University.
- MARTENS, F., H., (2006), *Violin Mastery Talks with Master Violinists and Teachers*, Nueva York: Dover publications.
- MARTÍ, Eduardo. (1991). *Psicología evolutiva: teorías y ámbitos de investigación*. Barcelona: Anthropos.
- MARTIN, W., (1995), *Conjunto instrumental*, Madrid: Real musical, Madrid.
- MATAS, J., R., (1980), *Diccionario biográfico de la música*, Barcelona: Iberia.
- MATEU, E., (1987), *El violín*, Madrid: Real musical.
- MAYSON, W., H., (1909), *Violin Making. The Strad Library, No. IX*. Second Edition, Londres: J. LENG & CO.
- MAZAS, J., F., (1843), *75 études mélodiques et progressives, op. 36 (vol. 1: Études spéciales)*, Leipzig: Schirmer.
- MEDOFF, E., (1999), *The Importance of Movement Education in the Training of Young Violinists* , Medical Problems Performing Artists, Vol. 14:4, pp. 210-219.
- MENUHIN, Y., (1987), *Seis lecciones con Yehudi Menuhin*, Madrid: Real musical (Reedición del original de 1971).
- MERINO de la FUENTE, J. M., (2007), *Las vibraciones de la música*, Alicante: Editorial Club Universitario.
- MOLAS, M., (2005), *Madres creativas, hijos felices*, Barcelona: Amat.

MORENO, A., M., (2007), *Historia de la música española, vol. 4*, Madrid: Alianza música.

MILSON, D., (2003), *Theory and Practice in Late Nineteenth-Century Violin Performance: An Examination of Style in Performance, 1850–1900*, Londres: Ashgate.

MONASTERIO, J., (2002), *20 Estudios Artísticos de Concierto* (Revisión de Emilio Mateu), Madrid: Real Musical.

MONTECLAIR, M., P., (1711-1712), *Methode facile pour apprendre à jouer du violon avec un abrègè des principes de musique nécessaires pour cet instrument.*

MONTHLY MUSICAL RECORD, Vol. 2, Nueva York, 1872.

MORALES, P., (2006), *Medición de actitudes en psicología y educación: Construcción de escalas y problemas metodológicos*, Madrid: Universidad Pontificia Comillas.

MORENO, E., (1998), *El problema de la sujeción del violín como condicionante de la digitación en la música del siglo XVII*, Quodlibet, nùm. 11, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.

MOSER, A., (1901), *Joseph Joachim: A Biography (1831-1899)*, traducido por L., DURHAM, Londres.

MOZART, L., (2013), *Versuch einer gründlicehen Violinschule*, Augsburgo, 1756 (Oxford University Press, 3ª edición, 1985. Reeditado: Arpeggio, Trad. Nieves Pascual León).

MUR, R., ARANDA, J., y L., GONZÁLEZ, T., (1993), *La educación y el proceso autonómico. Vol. VIII*, Madrid: Ed. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

NARDOLILLO, J., (2014), *All Things Strings: An Illustrated Dictionary*, Nueva York: Rowman Littlefield.

NELSON, S., (2003), *The Violin and Viola: History, Structure, Techniques*, Nueva York: Dover.

NEUMANN, F., (2006), *La controversia acerca del vibrato*, Quodlibet, nùm. 34, pp. 3-15.

NORTH, R., (1846), *Memoirs of musick*, Londres: Edward R. Rimbault.

- NOVILLO- FERTRELL VÁZQUEZ, M., (1998), *Validez de cuatro métodos de violín del siglo XVIII en la enseñanza actual*, Madrid: Música y Educación, número 33.
- OTERO, F., (1993), *Manuel Quiroga: un violín olvidado*, Pontevedra: Diputación Provincial de Pontevedra.
- ORTIZ, A., (2005), *Diccionario de pedagogía, didáctica y metodología*, Colombia: Asiesca.
- PAJARES, R., L., (2013), *Historia de la música en 6 bloques*, Madrid: Aebius.
- PASQUALI, G., y PRINCIPE, R., (1958), *El violín, manual de cultura y didáctica violinística*, Buenos Aires: Ricordi americana.
- PETHERICK, H., (1903), *The Repairing & Restoration of Violins*. Londres: The Strad Library, No. XII", E. SHORE & CO.
- PÉREZ, J., T., (2006), *Cuerpo de maestros: Educación musical. Programación didáctica*, Sevilla: MAD.
- PERKINS, M., (1995), *A Comparison of Violin Playing Techniques: Kato Havas, Paul Rolland, and Shinichi Suzuki*. Nueva York: ASTA with NSOA.
- PERNECHY, J., M., (1998), *Teaching the Fundamental of Violin Playing*, Miami: ed. L., FINK, Summy Birchard Inc.
- PFEIFFER, N., (1979), *David Oistrakh: Conversations with Igor Oistrakh*, Londres: Cassell.
- PIANI, G. A., (1712), *Twelve Sonatas for Violin and Figured Bass*, París.
- PLANTÓN, C., (2000), *Pablo Sarasate 1844-1908*, Pamplona: Universidad de Navarra.
- PLATH, W., (1986), *Leopold Mozart und Nannerl: Lehrer und Schülerin*, Salzburgo: Ausgewäte Aufsätze.
- PLAYFORD, J., (1669), *The Apollo's Banquet*, Londres.
- POLO, E., (1922), *30 Estudios en cuerdas dobles para violín*, Buenos Aires: Colección Didáctica en Obras Maestras, Editorial Ricordi Americana.
- POMAR, B., (1994), *El Meu violí*, Palma de Mallorca: Moll.
- PORTA, E., (2000), *Il violino nella storia: maestri, tecniche, scuole*, Torino: Sociedad italiana de Musicología.

PRELLEUR, P., (1965), *The Modern Musick-Master, or The Universal Musician*, Londres: Kassel.

PRIETO, C., (1998), *Las aventuras de un violonchelo: historia y memorias*, México: Fondo de cultura Económica.

PULVER, J., (1923), *Violin methods Old and New*, Nueva York: The Royal Musical Association.

QUANTZ, J. J., (1752), *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiére zu spielen*, Berlin.

QUIROGA, M. y IGLESIAS, A., (1992), *Manuel Quiroga 1892-1961 su obra para violín recopilado y comentado por Antonio Iglesias*. Santiago de Compostela: Cuadernos de “Música en Compostela”.

RAMOS, M., (2010), *Tratamiento de la Hiperactividad*, Vigo: Ideaspropias.

RANDEL, M.,(2003), *The Harvard Dictionary of Music*, Cambridge: Harvard University Press.

REDLICH, H., F., (1952), *Claudio Monteverdi, life and Works*, Oxford: Oxford University Press.

RICART, J., (1980), *Diccionario Biográfico de la música*, Barcelona: Iberia.

RICCI, R., (1988), *Left-Hand violin technique*, Nueva York: G. Schirner, Inc.

RICHMOND, P. G. (1993), *Introducción a Piaget*, Madrid: Fundamentos.

RICKARD, C., y COX, H., Garth Rickard, (1987), *Sing clap and play violin, Book I* Oxford: Oxford University Press.

RINK, J., y VV.AA, (2006), *La interpretación musical*, Madrid: Alianza Editorial.

RODE, P., (1962), *24 Caprices for Violin*, Nueva York: International Music Company.

ROLLAND, P., (1985), *Young Strings in Action: A String Method for class on Individual Instruction*, Nueva York: BOOSEY/HAWKES (Reedición del original de 1971).

ROLLAND, P., (1974), *The teaching of action in string playing*, Nueva York: BOOSEY/HAWKES.

- ROSEN, C., (1972), *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, Nueva York: W. W. Norton and Co.
- ROTH, H., (1997), *Violin Virtuosos From Paganini to the 21st Century*, Los Angeles: California Classics Books.
- SACHS, C., (2006), *The History of Musical Instruments*, Nueva York: Dover edition.
- SADIE, J., A., (1998), *Companion to Baroque Music*, California: California Press.
- SADIE, S., ed., (1980), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 29 vols*, Londres: Macmillan Publishers Limited.
- SADIE, S., ed., (2001), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 29 vols*, Londres: Macmillan Publishers Limited.
- SADIE, S., ed., (2000), *Diccionario Akal/Grove de la Música*, Madrid: Ediciones Akal.
- SÁRBU, I., (1995), *Vioara si maestrîi ei de la origi pâna azi*, Bucarest: InfoTeam.
- SASSMANNHAUS, E., y SASSMANHAUS, K., (2008), *Sassmannshaus, Libro 1*, Londres: Barenreiter (Reedición del original de 1976).
- SALAS, V., (2005), *La historia de la música de cámara y sus combinaciones*, Madrid: Vision Net.
- SALAZAR, A., (2003), *Música y sociedad en el siglo XX*, México: Biblioteca virtual.
- SALAZAR, A., (1940), *Las Grandes estructuras de la música*, México: La Casa de España en México.
- SALAZAR, A., (1953), *La Música Como Proceso Histórico de Su Invención*, México: Fondo de Cultura Económica.
- SAMS, V., M., (1976), *Violin Technique from Monteverdi to Paganini* Londres: Sweet Briar College Library.
- SANDYS, W., y FORSTER, S. A., (2006), *History of the Violin*, Nueva York: Dover Publications, Inc.
- SCHRADIECK, H., (1900), *The school of violin-technics, Book I'*, Milwaukee: Schirmer's library of musical classics (del original Die schule der violintechnik, Cranz, Hamburgo, 1875).
- SCHWARZ, B., (1983), *Great Masters of the Violin*, Nueva York: Simon and Schuster.

SCHWARZ, B., (1987), *French instrumental music between the revolutions 1789-1838*, Nueva York: Da Capo Press.

SELFRRIDGE-FIELD, E., (1975), *Venetian instrumental music from Gabrieli to Vivaldi*”, Nueva York: Praeger.

SEVÇIK, O., 1901, *School of violin technique, Op. 1, Part 4*, Londres: Bosworrrth (Reedición del original de Leipzig, 1881.)

SEVCIK, O., (1881), *Schule der Violintechnik, Op. 6*, Praga: Hoffmann.

SIERRAS, M., y CORRALES, M., (2002), *Diseño de medios y recursos didácticos*, Málaga: INNOVA.

SILVELA, Z., (2003), *Historia del violín*, Madrid: Entrelíneas Editoriales.

SOMERVILLE, J., M., (1924), *Kreutzer and His Studies*, Nueva York: Charles Scribner's sons.

SPOHR, L., (1852), *Violin School*, Boston: U.C. Hill ed., Oliver Ditson, Boston, (Reedición del original "Violinschule. In drei abtheilungen. Mit erläuternden Kupfertafeln", Haslinger, Viena, 1832).

STOWELL, R., ed., (2008), *The Cambridge Companion to the Violin*, Cambridge: Cambridge University Press.

STOWELL, R., (2001), *The early violin and viola*, Cambridge: Cambridge University.

STOWELL, R., (1990), *Violin Technique and Performance Practice in The Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, Cambridge: Cambridge University Press.

STRATTON, S., (1907), *Nicolo Paganini, his life and work*, Nueva York: E. Shore and Co.

SUAZO, S., (2006), *Inteligencias múltiples: manual práctico para el nivel elemental*, San Juan. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.

SUZUKI, S., (2007), *Suzuki Violin School (Volume I)*, Miami, Florida: Summy-Birchard Inc (Reedición del original de 1978).

SUZUKI, S., (2004), *Educados con Amor, el método clásico de la Educación del Talento*, Trad. Lluís Fernández Carbonell y Elena Gil López, Miami: Summy Birchard Inc (Reedición del original escrito en inglés por Waltraud Suzuki en 1983).

- SZENDE, O., y NEMESSURI, P., (1971), *The physiology of violin playing*, Londres: Colle'ts.
- SZIGETI, J., (1969), *On the Violin*, Nueva York: Frederick A. Praeger, Inc.
- SZILVAY, G., (2007), *VIOLIN ABC. Book: A*, Helsinki: Fennica Gehrman (Reedición del original de 1977).
- TALBOT, J., (1997), *Mission unstoppable*, *The Strad*, Vol. 108: 1289, pp. 979-982.
- TARTINI, G., (1770), *Lettera del defonto Sig. Tartini alla Signora Maddalena Lombardini*, datada de 1760 y publicada en Venecia en 1770.
- TARTINI, G., (1754), *Regole per arrivare a saper ben suonar il violino*, Bolonia (eds, en Inglés, Francés y Aleman como *Traité des agréments de la musique*, París 1771, Nueva York 1961).
- TRIVIÑO, L., (2015), *Fundamentos expresivos y trascendencia violinística de la escuela parisina de Giovanni D. Viotti*, Sevilla: Punto Rojo Libros S.L.
- URCOLA, J., L., (2008), *La motivación empieza en uno mismo. Aspectos básicos para motivar a los demás y motivarse a sí mismo*, Madrid: ESIC.
- VILLARREAL, J., M., (2002) *Con l' arco*, Barcelona: Dinsic Publicacions Musicals.
- VIÑAO, A., (1990), *Innovación pedagógica y racionalidad científica*, Madrid: Ministerio de Educación, cultura y deporte, Akal.
- VV.AA., (1989), *Jean Baptise Lully and the Music of The French Baroque essays in honor of James R. Anthony*, Cambridge: Cambridge University Press.
- WEINSTEIN, A., (1995), *Archery and the Art of Violin Playing?*. *Journal of the Violin Society of America*, Vol. 14:2, pp. 111-136.
- WHITE, C., (1992), *From Vivaldi to Viotti: A History of The Early classical violon concerto*, Amsterdam: Gordon and Breach.
- WIRSTA, V., (1971), *L'enseignement du violon au XIXème siecle. Ph.D. diss*, París: University of Paris.
- WOHLFART, F., (1874), *Sixty Studies for the violin, op. 45, Book I*, Nueva York: Schirmer.

WÖRNER, K., H., (1973), *History of music: a book for study and reference*, Nueva York: Free Press.

ZARAGOZÁ, J., L., (2009), *Didáctica de la música en la educación secundaria: competencias docentes y aprendizaje*, Barcelona: Graó.

TESIS DOCTORALES

- ABARCA, M., (2003), *La educación emocional en la Educación Primaria: Currículo y Práctica*, Barcelona: Universitat de Barcelona. Edición propia.
- CARRAU, J., (2013), *Aspectos pedagógicos e interpretativos del repertorio para violín solo hasta Paganini*, Castellón: Elaboración propia.
- HANNON, J., (2002), *The Legacy of Tradition: A study of Historically significant violin repertoire*, Tennessee: Elaboración propia.
- NAVARRO, J., (2008), *La enseñanza de la Guitarra Barroca solista: diseño de un instrumento para el análisis de su repertorio*. Barcelona: Universitat de Barcelona [Tesis doctoral]. <<http://www.tesisenxarxa.net/TDX-0229108-113750>>
- GALLARDO, L., R., (2007), *La "Piramide de afinación". Aplicación práctica y validación experimental de un protocolo de trabajo en el contexto del sistema público de enseñanzas superiores artísticas de Andalucía para la formación de profesorado en la especialidad de violín*, Córdoba: Elaboración propia.
- GUSTEMS, J., (2003), *La flauta dulce en los estudios universitarios de "Mestre en educación musical" en Catalunya. Revisión y Adecuación de contenidos*. Barcelona: Universitat de Barcelona [Tesis doctoral]. <<http://www.tdx.cesca.es/TDX-0716104-104533>> ISBN: 84-688-7706-9.
- KELLEY, M., ARNEY, (2006), *A comparasion of the violin pedagogy of Auer, Flesh and Galamian: Improving accessibility and use trough characterization and indexing*, Universidad de Texas y Arlington, Texas: Elaboración propia.
- LACHEZE, C., (2012), *La tenue du Violon a l'epoque baroque*, París : Elaboración propia.

- LLEIXÀ, T., (1998), *El currículum de educación Física en la Enseñanza Primaria: Estudio comparativo del currículum de diferentes países de la Unión Europea*, Barcelona: Elaboración propia..
- LONAS, R., (2008), *Estudio de los métodos de solfeo españoles en el siglo XIX y principios del XX*, Valencia: Elaboración propia.
- MARINI, A., (2012), *A new scale method for Baroque Violin. A composite scale method based on violin tutors and treatises from the 17th and 18th centuries*, Sibelius Academy: Elaboración propia.
- MARTÍN, E., (2006), *Aptitudes musicales y Atención en niños entre diez y doce años*. Badajoz: Elaboración propia.
- MASIN, W., (2012). *Violin Teaching in the new millenium. In Search of the Lost Instructions of Great Masters-an Examination of Similarities and Differences Between Schools of Playing and How These Have Evolved. Or Remembering the Future of Violin Performance*, Dublin: Elaboración propia.
- MCLENNAN, J., E., (2008), *The violin music acoustics from Baroque to Romantic*”, Sydney: Elaboración propia.
- PIÑERO, E., A., (2006), *La viola en el conjunto instrumental y su desarrollo individualizado*, Ciudad de la Habana: Elaboración propia.
- RODRÍGUEZ, M., Á., (2004). *Un análisis de la educación familiar desde la Teoría pedagógica: Propuestas de Bases fundamentales para un modelo integrado*. Valencia: Elaboración propia.
- ROOS, J., W., (2001), *Violín playing: freedom of Movement*. Pretoria: Elaboración propia.
- SALINAS, J., E., (2012), *Guía Metodológica para la Enseñanza del Violín en Grupo, para Niños de Siete a Nueve Años de la Escuela Gabriel García Márquez del Barrio Monteserrín en Quito*, Cuenca: Edición propia.
- WARD, J., (2003), *Perspectives of Violin Pedagogy: A Study of the Treatises of Francesco Geminiani, Pierre Baillot, and Ivan Galamian, and a Working Manual by Jonathan Swartz*, Houston: Edición propia.

ARTÍCULOS DE INTERÉS PUBLICADOS EN LA RED

- BARRY, N., H., MCARTHUR, V., *Teaching practice strategies in the Music studio*. En: <http://pom.sagepub.com/content/22/1/44>
- BOURNE, R., *Trans-National America*, Atlantic Monthly 118, July 1916, p. 86–97. <http://www.swarthmore.edu/SocSci/rbannis1/AIH19th/Bourne.html>
- CAMPANARIO, J., M., *Objetivos educativos: breve introducción*. En: [www.uah.es/otros web/jmc](http://www.uah.es/otrosweb/jmc).
- CABRERA, E., P., (2007), *Dificultades para aprender o dificultades para enseñar*. En: <http://www.rieoei.org/deloslectores/1763Murcia.pdf>. 2007
- CORREA, E., (2009), *La importancia de la técnica en la enseñanza del violín*. En: Revista Digital, Innovación y experiencias educativas, 2009.
- DEVERICH, R., K., (2006), *How Did They Learn. An Overview of Violin Pedagogy with an Emphasis on Amateur Violinists*. En: www.violinonline.com, 2006.
- DEVERICH, R., K., (2012), *Distance Learning Strategies for Strings*. En: www.violinonline.com, 2012.
- DIAZ, M., (2007) *La música en la educación primaria y en las escuelas de música: la necesaria coordinación*”. En Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical. En: www.revistas.ucm.es, 2007.
- ESCABIA, M., (2008), *El estrés infantil*. En: Revista Enfoques educativos, [www. Enfoques educativos.es](http://www.enfoqueseducativos.es).
- ESTRUCH, D., *La concienciación corporal en la enseñanza elemental de la trompa: didáctica de una buena colocación*. En: http://www.csic-sif.es/andalucia/modules/mod_ense/revista/pdf/Numero_19/DAVID_%20ESTRUCH%20TALENS_2.pdf
- FERRIZ, E., (2009), *Escuela francesa de violín en el siglo XIX*. En: <https://estudiarelviolin.wordpress.com/2013/06/21/escuela-francesa-de-violin-en-el-siglo-xix>.

- FOLGUEIRAS, P., (2009), *Métodos y técnicas de recogida y análisis de formación cualitativa*, En:
http://www.fvet.uba.ar/postgrado/especialidad/power_taller.pdf.
- GALLEGO, C., I., *Recursos didácticos para la expresión musical en Educación Infantil* En revista electrónica Filomúsica:
<http://www.filomusica.com/filo50/expresion.html>.
- LOBATO, E., (2006), *Construyendo el género*.
En:http://web.educastur.princast.es/proyectos/coeduca/wp-content/uploads/2006/03/ConstruyendoGenero_EmmaLobato.pdf
- LORENZO, R., *La enseñanza por descubrimiento y el aprendizaje significativo*.
En: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2309102>
- LORENZO, O., y CORREA, E., *Estudio comparativo de metodos internacionales de enseñanza aprendizaje del violín* .En: Revista electrónica Investigación y Opinión.
- MACPHERSON, G., E., (2009). *The role of parents in children musical development"*. En: <http://pom.sagepub.com/content/37/1/91.abstract>
- MEDOFF, L., E., "The importante of Movement Education in the traiciona of Young violinists". En:
<https://www.sciandmed.com/mppa/journalviewer.aspx?issue=1094&article=1039>
- MUCHNÍK, R., (2010), *Fifteen principles of violin playing*. Marzo y Abril, 2010. En: The monthly Studio Teachers meeting.
- NAGY, J., (2014), *Las escuelas violinísticas en el siglo XIX*. En: Revista digital para profesionales de la enseñanza. Temas para la educación. Núm, 27- Marzo.
- ORIANA, C., (2001), *Contenidos procedimentales en la pedagogía del violín, su análisis en los métodos Suzuki-Havas-Spiller*. En:
www.journals.unam.mx/index.php/cem/.../7318. 2001.
- ORIOL, N., (2004), *Metodología cuantitativa y cualitativa en la investigación sobre la formación inicial del profesorado en educación musical para primaria. Aplicación a la formación instrumental"*. En Revista Electrónica de Investigación en Educación Musical, Vol. 1.

- PENTON, B., (2007), *La Motricidad fina en la etapa infantil*. En: www.Portaldeportivocljunio.com.
- PORTA, A., FERNÁNDEZ, R., *Elaboración de un instrumento para conocer las características de la banda sonora de la programación infantil de televisión*. En: revista electronica RELIEVE 15 (2) pág 1-18.
- PORTA, L., y SILVA, M., (2003). *La investigación cualitativa. El Análisis de Contenido en la investigación educativa*. Universidad Nacional de Mar de plata. Disponible en la web: <http://www.uccoe.edu.ar/paginas/REDUC/porta.pdf> .
- TUNCER, E., (2014), *Making string education responsive: The musical lives of African American children*”. En: <http://ijm.sagepub.com/content/32/2/135>.
- VV.AA, *Estrategias de estudio promovidas por profesores de piano e instrumentos de aliento y cuerdas*. Universidad nacional autónoma de México. En:<http://www.ejournal.unam.mx/cem/vol03-05/cem0508.pdf>
- VALEVA, P., (2014), *La práctica del violín*. En: <http://palomavaleva.com/es/la-practica-es-el-camino>.
- Aplicación del método Suzuki y Paul Rolland a las clases de violín. En: www.catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documents/...f.../capitulo4.pdf.
- Programación de cuerda frotada. Violín y Violonchelo. Curso 2011-2012. Conservatorio Elemental de música Diego de Córdoba. En: <http://es.scribd.com/doc/125036422/Programacion-de-Cuerda-frotada-violin-y-violonchelo#scribd>.

FUENTES AUDIO-VISUALES.

MONSAINGEON, B., *The art o f violin*, NVC ARTS, WARNER MUSIC GROUP COMPANY, 2001.

MONSAINGEON, B., *Yehudi Menuhim, the violin of the century*, EMI CLASSICS Films, 2005.

MENUHIN, Y., *Six lessons with Yehudi Menuhin*, BBC Arts-Films, Londres, 1971.

VV.AA., *Henrynk Szeryng*, BBC-EMI CLASSIC Films, Londres, 2003.

VV.AA., Arthur Grumiaux, BBC-EMI CLASSIC Films, Londres, 2003.

VV.AA., David Oistrakh, BBC-EMI CLASSIC Films, Londres, 2004.

FISCHBACH, GERALD FREDERICK. The Art of Vibrato. VHS. Axtell, TX: Globalcity Films, 2002.

Master Lessons with Zakhar Bron: J.S. Bach, Violin Concerto in A Minor, BWV 1041. [videorecording –DVD] Detlef Kessler, producer ; Axel Mèutze, director. Pub. Shar Music, 2004.

Oistrakh, Menuhin, Rostropovich, DVD. Works by Bach, Mozart, and Brahms. 2003.

Rolland, Paul. The teaching of action in string playing [videorecording - DVD]. Call number B01968, and B01972. (Also available on VHS).

The Art of Henryk Szeryng. DVD. 1998.

Zweig, Mimi. String Pedagogy [computer optical disc – DVD-ROM]. Violin and Viola Instruction study software. 2008 DVD edition. Bloomington, IN: Mimi Zweig StringPedagogy, Inc., 2007.

FUENTES DIGITALES

Real Academia Española: <http://www.rae.es/>

Biblioteca Digital de la Organización de Estados Iberoamericanos para la Ciencia y la Cultura. Portal para la Enseñanza Superior:

<http://www.oei.es/oeivirt/educsupe.htm>

Fondos Digitalizados de la Biblioteca Nacional de España: <http://www.bne.es>

Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos de América: <http://www.loc.gov>

Fondos digitalizados de la Universidad de Sevilla: <http://fondosdigitales.us.es/>

Biblioteca Virtual de Andalucía:

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/bibliotecavirtualandalucia/inicio/inicio.cmd>

Fondos Digitales y Recursos en Red de la Universidad de La Rioja:

<http://dialnet.unirioja.es/>

Fondos Digitales de la Universidad de Princeton (EEUU):

<http://libweb.princeton.edu/libraries/music/arthurmendel/index.php>

Recursos Investigaciones Experimentales:

<http://bmc.ub.uni-potsdam.de/1475-2832-3-6/>.

Recursos para investigación de la Universidad Estatal de Luisiana (EE.UU):

<http://www.lsu.edu/researchers/>

Recursos Educativos, México: <http://www.redescolar.ilce.edu.mx>.

Legislación sobre enseñanza musical:

<http://www.musikene.net/castellano/normativa/historica.htm>

<http://noticias.juridicas.com>

<http://www.boe.es>

<http://www.andaluciajunta.es/BOJA>

Recursos para la práctica instrumental violinística:

<http://www.theviolinsite.com/es/>

Acústica del Violín: <http://www.phys.unsw.edu.au/jw/violindex.html>

Normalización de trabajos de investigación:

<http://www.geocities.com/zaguan2000/fuentesum.html>

http://www.ugr.es/~quiorred/biblio/bib_gen.htm

Enciclopedias digitales:

<http://es.encarta.msn.com/> <http://es.wikipedia.org/>

Buscador “Google Académico – Beta”: <http://scholar.google.es/schhp?hl=es> Buscador

“Google Búsqueda de Libros – Beta”: <http://www.google.es/books?hl=e> Journal of

Experimental Psychology: <http://www.apa.org/journals/xge/>

Journal of the Acoustical Society of America: <http://scitation.aip.org/jasa/> Psychology

of Music: <http://pom.sagepub.com/current.dtl>

Newsletter of the European Society for the Cognitive Sciences of Music:

<http://www.escop.org/links.asp>

Eufonía: Didáctica de la música:

http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?tipo_busqueda=CODIGO&clave_revista=560

British Journal of Psychology:

http://www.bps.org.uk/publications/journals/bjp/bjp_home.cfm?&redirectCount=0

Revista de Musicoterapia: <http://www.auriol.free.fr/clefsans>.

Otras revistas digitales:

<http://www.biomedcentral.com>

<http://educacion.idoneos.com>

<http://www.revistasculturales.com>

<http://juan.krakenber.eresmas.net>

<http://www.bps.org.uk/publications/journals/>

PÁGINAS WEB DE INTERÉS

<http://www.astaweb.com>

<http://www.violinist.com>

<http://www.stringsmagazine.com>

<http://www.thestrads.com>

<http://www.sharmusic.com>

<http://www.swstrings.com>

<http://library.duke.edu/digitalcollections/quartets/>

<http://www.katohavas.com>

<https://sites.google.com/site/groupviolinpedagogy/home>

