



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Estudio interpretativo del repertorio de Música Española para violín: El caso de las Islas Baleares

María Laura Boned Marí

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Universidad de Barcelona

Facultad de Educación

TESIS DOCTORAL

**Estudio interpretativo del repertorio de Música
Española para violín: el caso de las Islas Baleares**

2010-2015

Presentada por **María Laura Boned Marí** para optar al título de Doctor
por la Universidad de Barcelona

Dirigida por la Dra. M^a Àngels Subirats i Bayego

Tutorizada por el Dr. Josep Castelló Escandell

Programa: Formación del Profesorado. Práctica Educativa y Comunicación

Línea de Investigación: Didáctica de la Música

Ibiza, Octubre 2015

Dedico esta tesis
a mi madre, Nieves,
y a mi hermano, Juan Miguel,
que siempre están a mi lado y
son y siempre serán
los dos grandes pilares
de mi vida

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar quiero agradecer a la Fundación Juan March y a la biblioteca de la ESMUC por su inestimable ayuda a la hora de facilitarme la consulta de las obras, así como por ayudarme a conseguir algunas de las obras que han planteado mayor dificultad.

También quiero agradecer a todos mis profesores de música por guiarme e inculcarme el amor a este arte y en especial a Georges Verwilt por apoyarme y creer en mí durante todos estos años y a Raymond Andres por aconsejarme y guiarme durante los años de estudios.

A la comisión de seguimiento la Dra. Roser Boix, el Dr. Pere Godall y el Dr. Josep Gustems por sus consejos e informes durante la investigación. A mis compañeras de congresos la Dr. Eugenia Arús, Maria José Fernández y Eva Folch por todos los momentos vividos durante éstos.

A mi familia de Barcelona por su apoyo y ánimo constante durante todo este tiempo. A mi compañero de dúo Miguel por su apoyo y ánimo y por no cansarse de interpretar conmigo el repertorio que iba descubriendo y así facilitarme su análisis. También a su mujer Lourdes por su constante apoyo.

A Juanito y Jaime por aguantarme y animarme durante todos estos años incluso cuando las fuerzas y los ánimos me abandonaban. . También a las personas que formaron y forman parte de mi vida durante este extenso, y muchas veces, duro proceso. A mis alumnos que han sido y serán fuente de inspiración durante toda mi vida y de los que cada día aprendo.

Al Dr. Josep Castelló por haber accedido a ser mi tutor, por apoyarme y ayudarme en todo momento. Pero sobretodo por confiar en mí y acompañarme en este camino.

Mi especial agradecimiento y reconocimiento a mi directora de tesis la Dra. Mariàngels Subirats a la que agradezco profundamente que me haya guiado y aconsejado durante todo el tiempo, así como que se haya animado a dirigir esta investigación incluso cuando ya no debía hacerlo, por sus constantes ánimos y apoyo, por sus sugerencias y comentarios y por la tarea que supone revisar y corregir este extenso trabajo, nunca podré agradecersele suficientemente.

PRESENTACIÓN

La investigación se ha estructurado en tres partes claramente interconectadas mediante los fines y objetivos del estudio. La estructura se ha basado en el orden de los objetivos específicos planteados en la introducción de la investigación. En primer lugar se puede encontrar un primer capítulo titulado **Introducción** que incluye los siguientes apartados: justificación, contexto, problema y objeto del estudio

A continuación se puede encontrar la primera parte titulada **MARCO TEÓRICO** está compuesta por tres capítulos el primero de ellos titulado **El instrumento** en el que se plantea la evolución del instrumento desde sus inicios pasando por el Barroco, se describen las partes tanto del violín como del arco y su evolución a lo largo de las diversas épocas. A continuación se puede encontrar un segundo apartado en el que se explican las técnicas del instrumento, las técnicas básicas, los golpes de arco y las técnicas adicionales tanto de la mano derecha como de la mano izquierda.

El segundo capítulo de esta primera parte se titula **Marco Legal** y en él se analizan las principales leyes de educación musical, Plan 1966, LOGSE, así como las normativas previas a estas. En otro apartado se expone la Ley Vigente y se centra en el caso de las Islas Baleares donde se desglosa el curriculum de los tres Grados (Elemental, Profesional y Grado).

El último capítulo de esta primera parte se titula **Sujetos a los que afecta el estudio** y se centra en el desarrollo físico, cognitivo y socio emocional del alumno durante los tres Grados que abarca el estudio. También analiza los sucesos relacionados con la personalidad, como son el efecto Pigmalión, la autoestima, el autoconcepto y la resiliencia, así como el desarrollo de la memoria, los beneficios de la música en el desarrollo de los chicos y chicas y la figura del profesor.

A partir de este punto empieza la segunda parte del estudio titulada **DESARROLLO DEL ESTUDIO** compuesta por cuatro capítulos. El primer capítulo se titula **Fases del Estudio** en él se explica el enfoque y la metodología, los objetivos, los diferentes instrumentos para la recogida de datos, las fuentes de información y los instrumentos y técnicas de trabajo. En este capítulo se incluye también la concreción curricular que se ha llevado a cabo y que servirá de punto de partida para el análisis y posterior clasificación de las obras por grados y cursos.

El segundo capítulo de esta segunda parte se ha titulado **Análisis de materiales para violín** y en él se incluyen tres apartados, en el primer los análisis individuales de cada uno de los métodos así como los métodos que se han debido excluir de la Propuesta Curricular. En el segundo se pueden encontrar los análisis de los estudios y caprichos así como los que han sido excluidos de la Propuesta Curricular y en el último los análisis de los tratados y los excluidos de la Propuesta Curricular.

El tercer capítulo titulado **Obras analizadas que se proponen para el Grado Elemental, el Grado Profesional y el Grado** al igual que el anterior incluye tres apartados, uno para cada nivel, con las obras clasificadas por cursos y Grados habiéndose tenido en cuenta la concreción curricular anteriormente realizada y los elementos técnicos y expresivos principales que determinan el curso del que deben formar parte.

En el cuarto capítulo titulado **Otras obras no incluidas en la Propuesta Curricular** se incluyen los análisis individuales de las obras que por diversos motivos no formarán parte de la Propuesta Curricular y también en otro apartado las obras que no han podido ser analizadas.

A partir de este punto empezará la tercera parte del estudio titulada **DISCUSIÓN DE RESULTADOS Y CONCLUSIONES** y estará compuesta por un capítulo titulado **Resultados y discusión** en el que a partir del objetivo principal y de los objetivos específicos planteados al inicio de la investigación se presentarán los resultados y se comentarán. También incluye un segundo apartado en el que se exponen las perspectivas de la investigación.

Ya para finalizar se podrán encontrar las **FUENTES DE INFORMACIÓN** clasificadas en libros y artículos, obras, normativa, discografía y webgrafía y finalmente se podrán encontrar los **ANEXOS** en un Compact Disc que acompaña el estudio.

ÍNDICE GENERAL

AGRADECIMIENTOS	I
PRESENTACIÓN	III
ÍNDICE GENERAL	V
ÍNDICE DE FIGURAS	XI
1. INTRODUCCIÓN	1
1.1 Justificación.....	1
1.2 Contexto.....	2
1.3 Problema.....	2
1.4 Objeto del estudio y Estado de la cuestión.....	3
PRIMERA PARTE	5
MARCO TEÓRICO	5
2. EL INSTRUMENTO	7
2.1 El violín.....	7
2.1.1 Inicios del instrumento	7
2.1.2 Barroco.....	8
2.1.3 Partes del violín	9
2.1.4 Evolución del instrumento	12
2.1.5 El arco	14
2.1.6 Evolución del arco	16
2.2 Técnicas del instrumento	18
2.2.1 Técnicas básicas.....	18
2.2.2 Golpes de Arco	20
2.2.3 Técnicas adicionales de la mano izquierda	23
2.2.4 Técnicas adicionales de la mano derecha	24
3. MARCO LEGAL	29

3.1	Antecedentes	29
3.1.1	Plan 1966	30
3.1.2	Ley de Organización General del Sistema Educativo (LOGSE 1990)	31
3.2	Ley vigente	34
3.2.1	El caso de las Islas Baleares	37
3.2.2	Grado Elemental	37
3.2.2.1.	<i>El curriculum de grado elemental de violín en las Islas Baleares</i>	<i>38</i>
3.2.3	Grado Profesional.....	40
3.2.3.1.	<i>El curriculum de grado profesional de violín en las Islas Baleares</i>	<i>41</i>
3.2.4	Grado (superior).....	43
3.2.4.1.	<i>El curriculum de Grado (superior) de violín en las Islas Baleares</i>	<i>45</i>
4.	SUJETOS A LOS QUE AFECTA EL ESTUDIO	47
4.1	El desarrollo del alumno	47
4.1.1	De los 8 a los 12 años (Grado Elemental)	47
4.1.1.1	<i>Desarrollo físico</i>	<i>47</i>
4.1.1.2	<i>Desarrollo cognitivo</i>	<i>49</i>
4.1.1.3	<i>Desarrollo socio-emocional</i>	<i>51</i>
4.1.2	De los 13 a los 20 años (Grado profesional y Grado Superior)	52
4.1.2.1	<i>Desarrollo físico</i>	<i>52</i>
4.1.2.2	<i>Desarrollo cognitivo</i>	<i>54</i>
4.1.2.3	<i>Desarrollo socio-emocional.....</i>	<i>56</i>
4.1.3	Sucesos relacionados con la personalidad	57
4.1.3.1	<i>Efecto Pigmalión</i>	<i>57</i>
4.1.3.2	<i>Autoestima y autoconcepto.....</i>	<i>57</i>
4.1.3.3	<i>Resiliencia</i>	<i>58</i>
4.1.4	Desarrollo de la memoria	60
4.1.5	Beneficios de la música en el desarrollo de los chicos y chicas.....	61
4.2	El profesor	67

SEGUNDA PARTE.....	69
DESARROLLO DEL ESTUDIO	69
5. FASES DEL ESTUDIO	71
5.1 Hipótesis y objetivos	71
5.1.1 Hipótesis	71
5.1.2 Objetivos.....	71
5.2 Fase inicial.....	72
5.2.1 Metodología	72
5.3 Segunda fase.....	73
5.3.1 Instrumentos y técnicas de trabajo.....	73
5.3.1.1 <i>Instrumento para el análisis del currículum</i>	<i>73</i>
5.3.2 Concreción curricular	75
5.3.2.1 <i>Concreción del Grado Elemental.....</i>	<i>75</i>
5.3.2.2 <i>Concreción del Grado Profesional.....</i>	<i>78</i>
5.3.2.3 <i>Concreción del Grado (superior)</i>	<i>83</i>
5.4 Tercera fase.....	85
5.4.1 Fuentes de información	85
5.4.2 Instrumentos para la recogida y clasificación de los datos	86
5.4.2.1 <i>Instrumento para el estudio y análisis del repertorio.....</i>	<i>86</i>
5.4.2.2 <i>Instrumentos para el análisis y clasificación del repertorio</i>	<i>86</i>
5.4.2.3 <i>Instrumento para la interpretación del repertorio</i>	<i>87</i>
5.5 Cuarta fase	88
5.6 Fase final.....	89
6. ANÁLISIS DE MATERIALES PARA VIOLÍN	91
6.1 Análisis de Métodos para violín	91
6.2 Estudios y Caprichos.....	100
6.3 Tratados de violín.....	105

7. OBRAS ANALIZADAS QUE SE PROPONEN PARA LOS GRADOS ELEMENTAL, PROFESIONAL Y GRADO (SUPERIOR)	107
7.1 Grado Elemental.....	107
7.2 Grado Profesional.....	108
7.2.1 Primer curso	108
7.2.2 Segundo curso	109
7.2.3 Tercer curso	110
7.2.4 Cuarto curso	112
7.2.5 Quinto curso.....	113
7.2.6 Sexto curso.....	117
7.3 Grado (superior).....	122
7.3.1 Primer curso	122
7.3.2 Segundo curso	126
7.3.3 Tercer curso	130
7.3.4 Cuarto Curso	134
8. OTRAS OBRAS NO INCLUIDAS EN LA PROPUESTA CURRICULAR	141
8.1 Análisis de las obras	141
8.2 Relación de obras no analizadas	176
8.3 Reflexión.....	183
TERCERA PARTE	185
DISCUSIÓN DE RESULTADOS Y CONCLUSIONES	185
9. RESULTADOS Y DISCUSIÓN	187
9.1 Objetivo principal.....	187
9.2 Objetivos específicos.....	188

9.2.1	Analizar el curriculum general y el específico para instrumentos de cuerda frotada (violín, viola, violoncelo y contrabajo) de la C.A. de las Islas Baleares y aportar una concreción y secuenciación de contenidos.....	188
9.2.2	Estudiar y analizar el repertorio de música española para violín teniendo en cuenta las características del instrumento actual.	190
9.2.3	Clasificar el repertorio teniendo en cuenta las exigencias técnicas, expresivas y musicales del curriculum anteriormente concretadas.....	191
9.2.4	Interpretar el repertorio y diseñar una Propuesta Curricular.	193
9.2.4.1	<i>Interpretación del repertorio</i>	193
9.2.4.2	<i>Propuesta Curricular</i>	199
9.3	Prospectivas de la investigación	219
10.	FUENTES DE INFORMACIÓN	221
10.1	Libros y artículos	221
10.2	Obras.....	225
10.3	Normativas	238
10.4	Discografía.....	239
10.5	Webgrafía	240

ANEXOS (en soporte digital)

Anexo I (CD). Archivo listado de obras recopiladas

Anexo II (CD). Carpeta análisis de materiales para violín

Archivo análisis de los Métodos para violín

Archivo análisis de los Estudios, Caprichos y Tratados para violín

Anexo III (CD). Carpeta obras analizadas que se proponen para los Grados Elemental, Profesional y Grado (superior)

Archivo obras analizadas que se proponen para el Grado Elemental y el Grado Profesional

Archivo obras analizadas que se proponen para el Grado (superior)

Anexo IV (CD). Carpeta tablas de Métodos para violín, Estudios, Caprichos y Tratados

Archivo tablas de Métodos para violín

Archivo tablas de Estudios, Caprichos y Tratados

Anexo V (CD). Carpeta tablas de obras analizadas que se proponen para los Grados Elemental, Profesional y Grado (superior)

Archivo tablas de obras para los Grados Elemental y Profesional

Archivo tablas de obras para el Grado (superior)

Anexo VI (CD). Archivo tablas de otras obras no incluidas en la Propuesta Curricular

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1 Imagen de las partes de un violín	12
Fig. 2 Imagen de un arco de violín y sus partes	15
Fig. 3 Dibujo del arco de Marin Mersenne de 1636.....	16
Fig. 4 Imagen de diversos arcos por orden de evolución	17
Fig. 5 Imagen de las notas y digitaciones en las tres primeras posiciones	19
Fig. 6 Imagen de las notas y digitaciones de la cuarta a la séptima posición.....	20
Fig. 7 Imágenes de los símbolos que representan arco arriba y arco abajo respectivamente	21
Fig. 8 Imagen del símbolo de la ligadura	21
Fig. 9 Imagen del símbolo que indica spiccato	22
Fig. 10 Imagen de un fragmento donde en el segundo compas se produce bariolage....	23
Fig. 11 Imágenes de las diferentes representaciones de los armónicos.....	23
Fig. 12 Imagen del símbolo que representa un glissando.....	24
Fig. 13 Imagen de la palabra con la que se indica el pizzicato.....	24
Fig. 14 Imagen del símbolo que representa el pizzicato Bartók.....	25
Fig. 15 Imagen del símbolo que indica el pizzicato de la mano izquierda.....	25
Fig. 16 Imagen del símbolo que representa acorde arpegiado	26
Fig. 17 Imagen de un fragmento con el símbolo que representa el trémolo	26
Fig. 18 Imagen de un fragmento con el símbolo que representa el trémolo entre dos notas.....	27
Fig. 19 Tabla de los Grados, cursos y edades orientativas de las enseñanzas artísticas.	35
Fig. 20 Imagen de los diferentes tamaños de violines con sus edades orientativas y el largo del brazo	49
Fig. 21 Imagen del desarrollo de los niños y niñas	53
Fig. 22 Imagen de las partes del cerebro que desarrolla la música	62
Fig. 23 Imagen "Tocando Violín" Figura reproducida con permiso. Número de licencia: 2060361286595. De: Robert J. Zatorre, Joyce L. Chen and Virginia B. Penhune. When the brain plays music: auditory-motor interactions in music perception and production. Nature Reviews Neuroscience 2007;8(7):547-558. © Nature Publishing Group 2007 .	66
Fig. 24 Instrumento para el análisis del curriculum	74
Fig. 25 Tabla cumplimentada de la concreción curricular del Grado Elemental	76
Fig. 26 Imagen explicativa de las notas en la primera posición y sus digitaciones.....	77
Fig. 27 Tabla cumplimentada de la concreción curricular del Grado Profesional	81
Fig. 28 Tabla cumplimentada de la concreción curricular del Grado (superior).....	84
Fig. 29 Instrumento para el estudio y análisis del repertorio	86
Fig. 30 Instrumento para el análisis y clasificación del repertorio.....	87
Fig. 31 Instrumento para la interpretación del repertorio. Grado Elemental.....	88
Fig. 32 Instrumento para la interpretación del repertorio. Grado Profesional.....	88
Fig. 33 Instrumento para la interpretación del repertorio. Grado.....	88
Fig. 34 Tabla Métodos para violín.....	99
Fig. 35 Tabla Estudios y Caprichos.....	104

Fig. 36 Tabla Tratados.....	106
Fig. 37 Tabla obras Grado Elemental.....	107
Fig. 38 Tabla obras Grado Profesional Primer curso	108
Fig. 39 Tabla obras Grado Profesional Segundo curso	109
Fig. 40 Tabla obras Grado Profesional Tercer curso.....	111
Fig. 41 Tabla obras Grado Profesional Cuarto curso	113
Fig. 42 Tabla obras Grado Profesional Quinto curso	117
Fig. 43 Tabla obras Grado Profesional Sexto curso.....	122
Fig. 44 Tabla Primer curso Grado	125
Fig. 45 Tabla Segundo curso Grado	130
Fig. 46 Tabla Tercer curso Grado.....	134
Fig. 47 Tabla Cuarto curso Grado	139
Fig. 48 Tabla otras obras no incluidas en la Propuesta Curricular	144
Fig. 49 Tabla de obras no analizadas.....	183
Fig. 50 Tabla Propuesta Curricular primer curso Grado Elemental	201
Fig. 51 Tabla Propuesta Curricular segundo curso Grado Elemental	201
Fig. 52 Tabla Propuesta Curricular tercer curso Grado Elemental.....	202
Fig. 53 Tabla Propuesta Curricular cuarto curso Grado Elemental.....	203
Fig. 54 Tabla Propuesta Curricular primer curso Grado Profesional	204
Fig. 55 Tabla Propuesta Curricular segundo curso Grado Profesional	205
Fig. 56 Tabla Propuesta Curricular tercer curso Grado Profesional.....	207
Fig. 57 Tabla Propuesta Curricular cuarto curso Grado Profesional.....	208
Fig. 58 Tabla Propuesta Curricular quinto curso Grado Profesional	210
Fig. 59 Tabla Propuesta Curricular sexto curso Grado Profesional	212
Fig. 60 Tabla Propuesta Curricular primer curso Grado	213
Fig. 61 Tabla Propuesta Curricular segundo curso Grado.....	215
Fig. 62 Tabla Propuesta Curricular tercer curso Grado.....	217
Fig. 63 Tabla Propuesta Curricular cuarto curso Grado.....	219

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Justificación

La idea principal que dio pie a este estudio surgió de la estancia de seis años que se realizó fuera de España. Gracias a esta larga y enriquecedora estancia se pudo observar como en las clases tanto individuales, colectivas u orquestales del instrumento los profesores fomentaban la conservación de las raíces musicales de su país sin dejar por ello de trabajar con la de otros países.

Todo ello se llevaba a cabo de diversas maneras que se mencionan a continuación: introduciendo en las clases de análisis musical obras de compositores autóctonos, así como, en las clases de historia de la música teniendo en cuenta los compositores propios de cada etapa y en las clases de instrumento y música de cámara trabajando obras de compositores del país. Todos estos aspectos han promovido que se tomara conciencia de la importancia y necesidad de conocer y conservar las raíces musicales españolas, que son muchas y de una gran riqueza.

Por ello se ha decidido unir dos intereses y basar en ellos este estudio. Mediante esta investigación se intentará llevar a cabo una fusión de estos intereses lo suficientemente consistente y consecuente para que se sostenga al paso del tiempo.

El primero de estos intereses es la música española, una música que presenta múltiples influencias y que consiguió una esencia propia. La música española ha perdurado a lo largo del tiempo e inspirado a numerosos compositores e intérpretes. Es una música de armonías, ritmos e instrumentos propios, una música rica e independiente, que gracias a todo ello se ha ganado el derecho a perdurar en el tiempo y a formar parte de todas las facetas de nuestra vida.

El segundo de los intereses, el violín, el más agudo de los instrumentos de la familia de cuerda frotada. Es un instrumento de difícil e imprecisa clasificación en el tiempo y que cuenta con una extensa lista de constructores, lutiers, muchos de ellos de origen español. El violín es un instrumento pensado para la melodía, para la imitación de la voz sin necesidad de palabras. El violín nos maravilla con cálidos graves y etéreos agudos y estos a su vez ayudan al intérprete a expresar sus sentimientos y emociones. Es un instrumento que ha inspirado a numerosos compositores, incluidos los españoles, a la hora de componer las más bellas de sus obras.

Mediante este estudio se pretende acercarse y dar a conocer el repertorio violinístico español y así ayudar en su difusión y conservación. A la vez se quiere brindar una herramienta de consulta y de apoyo que se integre en el currículum de las enseñanzas de música para facilitar y ayudar a la expansión del repertorio trabajado actualmente en los conservatorios y escuelas de música y con ello también brindar una herramienta de consulta a profesores y alumnos.

1.2 Contexto

Este estudio se incluirá en el contexto educativo de las Enseñanzas Artísticas (Música) que se imparten en Conservatorios y Escuelas de Música y específicamente en la especialidad de violín.

La investigación partirá de la Ley de Educación vigente en todo el Estado Español concretándose en la Ley sobre Enseñanzas Artísticas adaptada por la Comunidad Autónoma de las Islas Baleares, ya que ésta comunidad cuenta con una política curricular propia. Actualmente la ley de las Islas Baleares ha adaptado el curriculum del grado Elemental¹ y el de grado Profesional, éste en menor medida. El curriculum de grado Superior (que conduce al “Grado” previsto por el Plan Bolonia) se encuentra en proceso de desarrollo ya que por el momento solo se han elaborado algunos de los cursos de los cuatro que contempla la ley del Estado. Se cree que se irán concretando los años a medida que el Conservatorio Superior de las Islas Baleares lo requiera. Sobre estos currícula se realizará una concreción y secuenciación de contenidos de las secciones generales y específicas de los instrumentos de cuerda frotada centrándonos en el violín.

1.3 Problema

En los periodos que se han realizado como estudiante y últimamente como docente ocasional se ha podido observar un cierto descuido, una falsa creencia de que la música española no es suficientemente adecuada ni completa para trabajar aspectos técnicos y expresivos del violín.

Se parte de la idea de que la música española es de vertiente más “comercial”, se considera música ligera, música de entretenimiento, en definitiva música muy popular y poco académica. Se cree que los docentes de los conservatorios y escuelas de música no contemplan, en muchos casos, las capacidades y cualidades de la música española y en consecuencia se produce un desaprovechamiento de ésta.

Otro factor que se ha tenido en cuenta es la libertad que presenta el curriculum. Debido a ella es posible y necesaria una concreción y un entendimiento profundo de éste y por tanto se requiere un conocimiento profundo del repertorio del instrumento.

Para ello se deberá encontrar el repertorio del instrumento, así como, conseguir la posibilidad de consultarlo y después realizar un análisis detallado de los elementos técnicos y expresivos de cada una de las obras encontradas lo que representará un trabajo complejo y laborioso.

¹ En las enseñanzas musicales todavía se mantiene la denominación “grado” elemental, Medio y Superior que puede conducir a equívoco puesto que es al final del Superior cuando el alumno obtendrá la titulación de “Grado” prevista por el Plan Bolonia.

1.4 Objeto del estudio y Estado de la cuestión

La finalidad de la investigación es demostrar la existencia de un repertorio de música española para violín lo suficientemente completo y que permita responder las exigencias interpretativas y técnicas del instrumento y que ello permita que se deba incluir en las programaciones curriculares de los Conservatorios y Escuelas de Música para su difusión y conservación.

El primer paso a la hora de abordar esta investigación ha sido buscar bibliografía relacionada con la cuestión sobre la que se muestra preocupación y descubrir el punto de partida de la investigación. Después de numerosas búsquedas en bases de datos, de investigaciones ya realizadas, se ha llegado a la conclusión que la propuesta será pionera, ya que no se ha encontrado ningún estudio anterior que haga referencia o que presente semejanzas con la investigación que se pretende llevar a cabo.

Es cierto que ha habido trabajos anteriores que han hecho referencia al violín, su historia o el repertorio. Por ejemplo trabajos como: *Estudio sobre músicos españoles del siglo XVII* (Sanhuesa, M. 1997) han tratado los teóricos españoles, su historia y sus obras; otros como *El violinista y compositor Jesús de Monasterio: estudio biográfico y analítico* (García Velasco, M. 2003) han fusionado el estudio histórico de un violinista y compositor con el estudio de su repertorio.

También ha habido trabajos anteriores que han fusionado la historia del instrumento y sus aspectos constructivos como por ejemplo: *“The care, construction, and repair of the violin”* (Rupert, J. L. 1953). Alguno de estos trabajos también han recopilado una serie de obras para la enseñanza de los instrumentos de cuerda en un conservatorio determinado como por ejemplo: *“Repertorio didáctico español en el marco de la enseñanza para cuerda en el Conservatorio de Madrid en el siglo XIX: Obras para violín, violoncello y viola”* (García, V. M. 2005).

Otras obras como: *“An evaluation of study material in preparation for advanced violin repertory”* (Ross, A. 1994); *“The evolution of the caprice for solo violin with reference to the caprices by Locatelli, Paganini and Reitz”* (Stocker, M.S.L. 2005); *“Ornamentation in Corelli's solo violin sonatas”* (Gwilt, R. 1983); *“History and development of violin and violoncello duets”* (Close, K. 2003), han combinado la historia de una forma musical, su tradición violinística y su relevancia pedagógica, así como un catálogo de obras de la forma musical explicada.

También ha habido trabajos que han hecho referencia a la enseñanza o el curriculum como por ejemplo: *“Concepciones de los profesores sobre la enseñanza de la música. Un estudio sobre la enseñanza de instrumentos de cuerda en los conservatorios profesionales”* (Torrado, J.A. 2002) en esta investigación se pretende averiguar las concepciones explicativas e implícitas sobre la enseñanza de los instrumentos de cuerda de los profesores de conservatorios profesionales.

En el trabajo *“Evolución de los conservatorios de música a través de las disposiciones legales en la comunidad autónoma de Castilla-La Mancha”* (Sarget, M. A. 2000) se analizan y sistematizan las diferentes normativas legales promulgadas en España para regular los Conservatorios de Música nacionales, desde 1831 (fecha de creación del Conservatorio de Madrid) hasta la implantación de la LOGSE, verificando el grado de evolución que cada reglamentación aporta y centrando a la vez su análisis en la comunidad de Castilla-La Mancha.

En este otro estudio *“La “pirámide 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”* (Gallardo, L. L. R. 2009).se realiza un análisis y una serie de pruebas y métodos para llevar a cabo la enseñanza de la afinación del violín centrándose en Andalucía.

Otros trabajos que han tratado la pedagogía del violín partiendo de un método o métodos siguiendo unas progresiones temporales son: *“La enseñanza del violín en Madrid durante el siglo XIX a partir de una copia inédita del método de Leopold Mozart”* (Fonseca, S.-J. M. E., & Pérez, P. M. 2008); *“Evolución histórica de la pedagogía violinística: Análisis comparativo de la formación integral del intérprete en cuatro métodos del siglo XVIII y dos del siglo XX”* (Novillo-Fertrell, V. M., & Vicent, L. A. 2002); *“A translation and commentary on José Herrando's Arte y puntual explicacion del modo de tocar el violin”* (Jasinski, M. H., & Herrando, J. 1974); *“Thesis on teaching the violin”* (Butler, M. 1942).

Al no haberse encontrado ningún estudio que combine el violín, el repertorio y el curriculum actualmente vigente o que se asemeje lo suficientemente al estudio que se pretende llevar a cabo, se cree que este será interesante y aportará una nueva perspectiva enriqueciendo el panorama de los trabajos ya realizados.

Se ha llevado a cabo también una revisión de las programaciones de diversos conservatorios con el objeto de comprobar si utilizan el repertorio español para violín en éstas. Se ha podido apreciar cierta deficiencia de dicho repertorio aunque en Centros como el Conservatorio Profesional de Música de Oviedo, el Conservatorio Profesional de Música de Salamanca, el Conservatorio Profesional de Música Mancomunidad Valle del Nalón y Principado de Asturias se han podido observar algunas obras.

PRIMERA PARTE

MARCO TEÓRICO

2. EL INSTRUMENTO

2.1 El violín

Este capítulo se centrará en el instrumento sobre el que se basa el estudio, el violín. Se tratará su historia, su evolución hasta llegar a ser el instrumento que se utiliza hoy en día en conservatorios y escuelas de música, para ello se explicarán de forma independiente el violín y el arco. Esto se llevará a cabo de este modo ya que tanto el instrumento como el arco tienen técnica propia, deben estudiarse de forma independiente a la vez que conjunta.

2.1.1 Inicios del instrumento

La práctica de puntear las cuerdas ya era una realidad en la Antigüedad mientras que los instrumentos de arco son más recientes. El instrumento de cuerda más primitivo que se conserva es el arco musical. Tuvo su origen en un arco de caza. La única cuerda era puesta en vibración al ser golpeada con un trozo de madera o punteada con los dedos, siendo su uso eminentemente rítmico. Esta cuerda del arco musical se dividió en dos mediante un lazo móvil que se desplazaba y permitía producir dos sonidos de diferentes alturas. Posteriormente, uno de los extremos de este arco fue introducido en la boca del instrumentista, haciendo ésta, de caja de resonancia, para aumentar el sonido.

El siguiente paso, en la evolución del arco musical primitivo, se produjo al incorporarle una caja de resonancia propia al instrumento y el frotamiento de las cuerdas con un arco. Para ello fue necesaria la invención del arco. Una de las muchas teorías que se barajan relativas a la invención del arco es la de Werner Bachmann (Bachmann, W. 1969). Bachmann sugirió que el origen fue en Asia Central, en torno al río Oxus, alrededor del siglo IX d.C. Su teoría a grandes rasgos nos viene a decir que ya que se producían arcos de caza muy bien logrados alguno de estos cazadores por casualidad pasó el arco sobre las cuerdas de algún instrumento que hasta el momento solo se punteaba i logró crear un nuevo sonido.

El siguiente paso en la evolución del arco se produjo años más tarde. El cambio se produce en el aumento del número de cuerdas. Las cuerdas pueden también desde este momento ser tensadas mediante clavijas. La evolución continua con la aparición de una caja de resonancia más perfeccionada, ésta está formada por una cáscara dura (calabaza, coco,...) a la que se le practica una obertura que se cubre con un trozo de piel tensada. Sobre la piel se le coloca una pieza plana en la que se apoyan las cuerdas.

La evolución sigue dando lugar al *rebab*, descrito ya por el erudito árabe al-Farábi² (870-950 d.C.) en su libro “Kitab al-musiqi al-Kabir” (El libro grande de la música). Posteriormente aparecerá el *rabel* modelo más perfeccionado del *rebab*. El rabel español procedente del rebab morisco fue introducido en España en el s. VIII. A partir

² Citado por Claudio, J. (1999).

del siglo X aparecen en España las viellas de rueda y vihuelas de arco. En Europa, los instrumentos de arco medievales tañidos por juglares y músicos ambulantes fueron llamados: fídula, fícula, fiddle, Fidel, fideile, fithete, phidil, fele,... y al suavizar la pronunciación de la “f” en “v” aparecieron los términos: vielle, viela, viddle, viéle, viula,... y éstos a su vez, crearon el nuevo término castellano de viola.

A comienzos del siglo XVI se produjo una última evolución que dio lugar a la aparición de dos familias diferentes de instrumentos de cuerda frotada:

Los de la primera familia tienen cuerdas de resonancia y puente casi plano con las clavijas insertadas frontalmente: lira de brazo (lira da braccio) sin trastes y lira de pierna (lira da gamba) con trastes.

Los de la segunda familia tienen puente redondeado sin cuerdas de resonancia o bordones, con clavijas insertadas en los laterales viola de brazo (viola da braccio) y viola de pierna (viola da gamba) ambas con trastes.

La combinación de las dos familias anteriores da lugar a la familia de cuerda frotada que hoy conocemos.

La evolución del violín a partir de este punto fue pobre y de poco interés para nuestra investigación ya que el protagonismo y el repertorio estaba escrito para las violas. Será en el Barroco dónde resurgirá y nacerá el repertorio propiamente violinístico. Por tanto será el Barroco nuestro punto de partida en las características constructivas del instrumento y en las de repertorio, ya que es en esta época cuando realmente el violín es considerado instrumento independiente por parte de los compositores y no tan solo una variante de la viola ni un instrumento para doblar una voz o algún otro instrumento considerado como más importante. En definitiva el Barroco es el punto de partida de la evolución del instrumento tal cual lo conocemos hoy en día.

2.1.2 Barroco

Los diferentes tipos de violas renacentistas desaparecen a principios del siglo XVIII. Con todo, el uso de la viola continúa durante el Barroco formando parte del bajo continuo en agrupaciones con violines. En el Barroco surgen los instrumentos de cuerda frotada, que ya conocemos, como instrumentos de la orquesta: violín, viola, violoncello, y contrabajo. Es la época de los grandes luthiers de violines: Stradivarius (1644- 1737), Guarnerius (1666-1739/40) y Amati (1596- 1684).

Se considera este periodo como el inicio del violín tal cual lo conocemos y lo estudiamos ya que fue en éste donde se empezó a desarrollar una técnica para el manejo del violín. Por tanto podemos decir que el violín nace un siglo antes que su música ya que la palabra violín no se especifica en una partitura hasta pasadas varias décadas desde la aparición de este instrumento, concretamente en 1582.

La evolución de las primeras piezas para violín nace a partir de las primitivas “chansons francesas” o “canzonas” españolas de la edad media que cantaban juglares y trovadores en las calles.

En las primeras décadas del barroco encontramos el violín incluido en tres tipos de agrupaciones: en conjuntos de bailes populares donde marcaba el ritmo de las danzas, en grupos musicales para eventos religiosos, donde los doblaba y sustituía a las voces y finalmente en el teatro dentro del grupo instrumental que pone música a las escenificaciones.

Poco a poco se fueron introduciendo recursos y características técnicas al instrumento. Algunas de ellas fueron la introducción del vibrato, interpretar hinchando los sonidos, es decir en las notas largas se realizaba un crescendo-diminuyendo para realzarlas.

Los valores de las notas se alteraban alargando más los valores largos y acortando más los cortos. Es por ello que a partir de esta época los constructores de violines tuvieron en cuenta las exigencias interpretativas y técnicas del repertorio y decidieron ir adaptando los instrumentos a éstas hasta llegar al violín actual usado en todos los conservatorios y escuelas de música.

Debemos advertir, sin embargo, que esta evolución no ha llegado a su fin ya que los constructores siguen adaptando los instrumentos al repertorio actual pero para nosotros esta evolución tan actual no es relevante.

2.1.3 Partes del violín

Para comprender mejor la evolución de las partes del violín las explicaremos primero.

El violín consta principalmente de una caja de resonancia o cuerpo constituido por dos tablas: la tabla armónica y la tabla de fondo. La tabla de fondo es generalmente de madera de arce, aunque también se conocen fondos hechos de peral, platanero..., una vez dibujado y recortado el fondo sobre la madera, según la silueta del patrón elegido anteriormente, se procede al tallado del mismo para dar a esta pieza la forma cóncava y los diferentes grosores que faciliten la correcta vibración y refuercen más donde se necesita, imprimiendo solidez al instrumento.

Posteriormente se preparan unas finas tiras en madera de pino, denominadas “fajas” o “contraros”. Éstas presentan forma curva y se pegan paralelamente, sobre todo el contorno interior de los aros. Las fajas o contraros tienen como misión aumentar la sección de madera que se encola sobre la tapa y fondo para reforzar la unión entre ambos.

Una vez pegada la tabla de fondo a los aros se dibuja, se corta y se talla la tabla armónica sobre una tabla de abeto blanco o rojo, con la misma forma que el fondo. Este abeto de primera calidad, proviene normalmente del norte de Italia, Tirol,... y crece a una altura superior a 1000 metros. Los maestros lutiers tienden a seleccionar

personalmente las maderas en el monte para elegir los árboles apropiados con la orientación, grosor y calidad idóneos con los que hacer sus instrumentos.

El siguiente paso consiste en perforar dos aberturas de resonancia llamadas "oídos" o "eses", ya que en el tiempo de su diseño se usaba aún en la escritura o imprenta la "ese larga", semejante a una "efe" cursiva pero sin el travesaño horizontal, y en desuso a partir del siglo XVIII. Por la misma razón, actualmente se tienden a llamar "efes". Éstas además de ser un elemento de belleza y elegancia del violín, permiten la comunicación con el exterior del aire que vibra dentro de la caja del instrumento, cuando este se hace sonar.

Después de realizar lo anteriormente planteado se procederá a recortar la barra armónica de un listón de abeto y a encolarla sobre el flanco interno izquierdo de la tapa. En el lado derecho, en contraposición con la barra armónica, se encuentra el alma del violín, que es una pequeña barra cilíndrica de madera dispuesta perpendicularmente entre la tabla de fondo y la tabla armónica. La barra armónica y el alma tienen como misión el reforzamiento de la forma cóncava interior de la tabla armónica y a la vez ser elementos resonadores de las vibraciones graves y agudas del instrumento cuyas cuerdas "Sol" y "Re" se apoyan sobre la pata izquierda del puente que descansa sobre la barra armónica y "La" y "Mi" sobre la pata derecha del puente que descansa sobre el alma.

Es interesante y relevante saber que las colas utilizadas para pegar cada pieza son diferentes, por ejemplo la tabla de fondo y los "contraros" son pegados con una cola muy fuerte mientras que la tabla armónica se pega con una cola más suave con objeto de facilitar el acceso futuro al interior del violín.

Es justamente ahora el momento de la colocación de los filetes. Éstos son unas finísimas tiras que se incrustan a lo largo de la tabla armónica y del fondo del violín, sobre los bordes. Una vez realizada la incisión se procede a cortar y pegar los filetes en su lugar, lijando la parte sobrante de éstos. El fileteado tiene como misión adornar, dar solidez y protección al instrumento de posibles fisuras que se pudieran originar. Todos estos elementos conforman la caja de resonancia del violín.

Otros elementos forman parte del violín, uno de ellos es el mango que se talla de una pieza de madera de arce y se remata con la voluta o rizo, que es un adorno bello y característico de los instrumentos de cuerda, que le otorga a éstos nobleza y elegancia. Una vez acabada se encola al cuerpo del violín.

Posteriormente se procede al barnizado, que tiene como misión proteger exteriormente el instrumento. Es una fase muy importante, de no realizarse correctamente puede hacer que todo el trabajo anterior haya resultado inútil.

Una vez barnizado con varias capas, pulido y seco completamente el violín se procede a su montaje, comenzando por encolar la tastiera, pieza que se ubica sobre el mango. El

diapasón del violín o tastiera suele ser de ébano, ya que esta madera produce ese sonido "maderil" que los instrumentos de cuerda frotada requieren, además el ébano es sumamente duro y denso por lo que la fricción de las cuerdas no daña el diapasón. En violines antiguos pueden encontrarse tastieras de marfil.

Se continuará su construcción con la colocación de las clavijas que se colocan al final del mango donde se encuentra el clavijero, que es una oquedad rectangular en la que se insertan las cuerdas anudadas y tensionadas allí mediante sendas clavijas para cada cuerda, las clavijas son como llaves simples de sección ligeramente conoidal.

Continuamos colocando sobre la caja de resonancia el ponticello o puente el cual mantiene elevadas las cuatro cuerdas, en la parte posterior de la caja de resonancia, unida a ella por un nervio flexible que se engancha a un botón, se encuentra otra pieza, tradicionalmente de madera de ébano, de forma triangular llamada cordal. El cordal sirve para retener las cuatro cuerdas, estas se apoyan en los siguientes puntos: los orificios del cordal, el ponticello, la cejilla ubicada sobre el astil y las clavijas.

Desde fines de siglo XIX es común añadir a la parte trasera de la caja de los violines una mentonera, barbada o "berbiquí" desmontable, aunque tal aditamento no es indispensable, la invención de este añadido se atribuye a Louis Spohr (1784-1859) compositor, violinista y director de orquesta alemán de música romántica.

Se debe ser consciente que los violines se construyen en diferentes tamaños para adecuarse a la longitud del brazo de su intérprete y que todos ellos están presentes en los conservatorios y escuelas de música. Los tamaños de éstos pueden ser los siguientes: el 4/4 -cuya longitud suele ser de 35,7 cm y su ancho máximo de 20 cm, y un alto de 4,5 cm- es el más grande y es el utilizado por los adultos; le siguen violines de tamaño menor, destinados a jóvenes y niños, denominados 3/4, 2/4 y 1/4. Existe también un violín de tamaño 7/8, llamado también "Lady", que es utilizado por algunas mujeres o adultos de manos pequeñas, aunque es poco habitual su uso.



Fig. 1 Imagen de las partes de un violín ³

2.1.4 Evolución del instrumento

Desde su descubrimiento el violín ha experimentado una serie de transformaciones para adaptarse a la música que se componía, al lugar en el que se interpretaba y al público al que iba dirigida.

Los primeros violines se identifican por su espalda tallada, las efes y sus clavijas laterales situadas en un clavijero curvo. Su forma curva proporcionaba un increíble sonido profundo y propiciaba un mayor rango acústico que respondía bastante bien a los cambios. El primer cambio importante que sufrió el instrumento en relación con los instrumentos de tres cuerdas que se podían observar en las pinturas de principios del siglo XVI fue añadir una cuarta cuerda al instrumento afinada en “E2”, consiguiendo así la afinación definitiva de este instrumento “G, D1, A1, E2”.

Andrea Amati (Cremona, ca.1505-1577) fue el primer constructor en establecer un sello de identidad en cuanto a la forma del instrumento. Él definió la forma clásica de la voluta así como de los filetes que bordean todo el cuerpo del instrumento. La definición de los filetes tuvo gran repercusión ya que modificó los arcos laterales del instrumento y con ello la calidad sonora.

La forma del violín tal cual lo conocemos, excepto la forma del mango, se produjo hacia el año 1710 por Antonio Stradivari (1644 -1737). Éste redujo la altura de las tablas consiguiendo así un sonido más potente. También concibió de la inutilidad de las decoraciones extrañas como la pintura, incrustaciones, las joyas, etc.

³ <http://sinalefa2.wordpress.com/la-orquesta/instrumentos-de-cuerda/el-violin/>

Sobre 1830, se produjo un cambio sustancial e importante que consistió en alargar y modificar el ángulo de inclinación del mástil en relación a la caja de resonancia. Como consecuencia de ello, se incrementó la tensión de las cuerdas, la elevación del puente sobre la tabla armónica y la sonoridad del instrumento. En muchos violines construidos con anterioridad a esa fecha, fue sustituido el mango original por otro aproximadamente 1cm. más largo con la inclinación adecuada. Si comparamos la inclinación del mango del instrumento barroco y el de un instrumento moderno vemos claramente un cambio de inclinación y un cambio en la forma del diapasón donde en el violín barroco era un listón de madera pasa a ser una cuña y por tanto presenta una mayor inclinación.

Así también la evolución se produjo en las medidas del violín. El largo del mango en su origen respecto a la adaptación moderna ha aumentado unos 70 mm, la tastiera también ha aumentado en 30mm, el diámetro del alma en 24mm y la altura del puente en unos 7mm aproximadamente.

Debido a la necesidad de imprimir al instrumento más brillantez sonora, el material con el que se han fabricado las cuerdas ha evolucionado para reforzarlas, ante el incremento paulatino de su tensión. En 1939, año en el que se celebró una conferencia internacional de musicólogos en París, se fijó para la nota “La3” el valor de 440 Hz, valor que hoy en día se conserva. Aunque también hay que tener en cuenta que actualmente en orquestas y agrupaciones el violín suele ser afinado a 442Hz, ya que las condiciones del medio como la temperatura, o la progresiva destensión de las cuerdas hace que éstas se desafinen, y para compensarlo se afinan algo por encima.

Las primeras cuerdas fabricadas industrialmente fueron construidas a mediados del S.XVIII por el italiano A. Angelucci. En este siglo, se tienen referencias sobre el empleo de cuerdas de seda y otras realizadas a partir de tendones e intestinos de animales que incluso hoy en día se denominan cuerdas “de tripa”, y que se siguen utilizando en agrupaciones barrocas con instrumentos adecuados a la época.

A finales del S. XIX y principios del S. XX, se normaliza el uso de cuerdas entorchadas. Proceso que comienza a utilizarse en la cuarta cuerda “Sol”, siguiéndole más tarde la tercera “Re” y la segunda “La”. Se conoce que la cuerda “Sol” fue entorchada por primera vez en S.XVII y el proceso llevado a cabo ue rodear con un fino hilo de plata o cobre el núcleo de tripa de la citada cuerda.

Para construir la cuerda “Mi”, se sustituye el intestino de animal, empleado hasta la fecha, por un material más resistente y denso como el acero. Con esto, el sonido del instrumento en el registro agudo crece en nitidez y fortaleza. Este uso comienza a imponerse hacia 1915. Anteriormente, en 1850, Pasquale Vinaccia había realizado en Nápoles (Italia) las primeras cuerdas de este material.

Franz Thomastik, lutier, construye en Viena, sobre 1930, una cuerda compuesta por un fino cable de acero cromado, al que se le enrolla un hilo metálico, tal y como se había hecho anteriormente con las cuerdas de tripa. Esta innovación no anuló el uso de

cuerdas de ripa entorchadas, sino que aumentó las opciones para la elección de cada violinista. Estas elecciones se verán influenciadas por el sonido que prefiera el violinista para su instrumento. Si se desea más potencia, se utilizarán cuerdas de acero; si se quiere prescindir de algo de éste a favor de un sonido más suave y dulce, se emplearán cuerdas de tripa entorchadas.

Recientemente, la parte central de las cuerdas entorchadas “Sol, Re, La” se ha reemplazado por materiales sintéticos como el perlón, que es una fibra sintética desarrollada con tres tipos diferentes de microfibras, que las hacen más resistentes y económicas.

Otras modificaciones que se han llevado a cabo en el instrumento han sido la eliminación de los adornos e incrustaciones que se incluían en los instrumentos primitivos al comprobarse que perjudicaban la vibración normal de las tablas. En algunos violines antiguos, la voluta incluso podía estar formada por una cabeza de animal. Actualmente, la parte superior del violín se remata con el “rizo” clásico. El fileteado, encastre que bordea cada una de las tablas, ha sido el único ornamento que ha perdurado desde la aparición del violín hasta nuestros días. Esto se explica, porque realiza una función muy importante, reforzando los bordes e impidiendo que el violín se agriete en el sentido de la veta de la madera, cuando esta grieta pretende hacerlo desde el borde de la tabla hacia dentro.

El alma, se ha visto engrosada a través de la historia, al tener que soportar una cada vez mayor presión debido al aumento de tensión de las cuerdas, provocada por la inclinación del mango y la altura del puente.

Por esta misma razón, la barra armónica, también se ha visto reforzada, siendo en un principio más corta y más delgada. Incluso se construyeron violines en los que la barra armónica estaba realizada de una pieza con la tabla armónica.

El puente, cuya razón básica es la de elevar las cuerdas sobre el diapasón, ha tenido además una función estética en su evolución, dando belleza al instrumento. También se observa, al margen del incremento de su altura, un paulatino acercamiento durante los primeros años de su existencia, desde posiciones próximas al cordal, hasta colocarse en el centro de las efes. Este cambio se puede apreciar claramente observando los lienzos de mediados del S. XVI hasta mediados del S. XVII.

La tastiera se ha alargado poco a poco para permitir al instrumentista tocar en los registros más agudos, a medida que la tesitura del instrumento se ha ido ampliando.

2.1.5 El arco

El arco moderno tiene cuatro partes principales: varilla, nuez, tornillo y cerdas.

La varilla o vara es un listón de madera de Pernambuco, cilíndrico u octogonal, con un largo de 75 centímetros. Sus extremos se denominan “punta” y “talón”. Ésta es

ligeramente convexa y su grosor disminuye del talón a la punta, donde aumenta de nuevo para formar la “cabeza”, rematada por una pequeña pieza de marfil.

La nuez no existió en los arcos primitivos. Tras su aparición, recibe formas muy variadas. Va incrustada en el talón del arco y está realizada generalmente de ébano, aunque puede ser también de marfil, nácar,... algunas incluso pueden llevar incrustaciones o adornos que las convierten en auténticas obras de arte de gran belleza.

El tornillo nace en el S. XVIII. Se trata de una pieza generalmente metálica que se enrosca dentro del talón de la varilla, a la nuez. Su función hace modificar la tensión de las cerdas.

Las cerdas están formadas por las crines seleccionadas de caballos. Este material comenzó a utilizarse ya a partir del S. XIII. Van colocadas en la cabeza del arco, introducidas en una cavidad y unidas a éste mediante una cuña de madera. En el otro extremo, las cerdas pasan dentro de un anillo y posteriormente se fijan en la nuez mediante un taco de madera, al que se superpone una chapita de nácar.

Antes de tocar, el violinista frota las cerdas con una resina especial. Esta operación se realiza para aumentar la adherencia entre el arco y las cuerdas. Dicha resina se conoce con el nombre de “colofonia”. Esta debe su nombre a la ciudad de Colofón, en el Asia Menor, de donde provenía antiguamente.

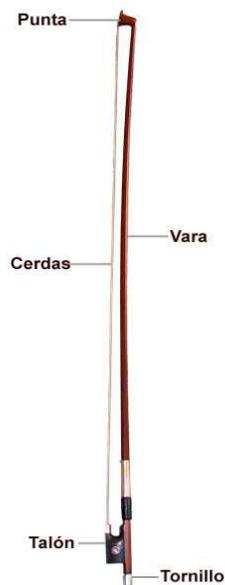


Fig. 2 Imagen de un arco de violín y sus partes ⁴

⁴ <http://clasesdemusicaeso.blogspot.com/2009/05/timbre-instrumentos-de-cuerda-frotada.html>

2.1.6 Evolución del arco

El arco como elemento frotador de instrumentos de cuerda aparece en Oriente, sobre el V milenio A.C. Su forma era curvada y estaba compuesto por la varilla, realizada en bambú y con forma de media luna, y las cerdas, compuestas por unos hilos de seda.

Esta forma siguió empleándose por algún tiempo, no obstante, los materiales utilizados en la construcción de la varilla fueron diferentes dependiendo de las regiones, seleccionándose entre las maderas más adecuadas y accesibles. Progresivamente la curvatura que presenta el arco se irá suavizando para poder adecuarse a la evolución de la música y la técnica requerida al arco por el repertorio, ya que éste cada vez demandaba un mayor control del arco.

Cuando nace el violín en el S. XVI, no se crea un arco especial, se utilizan los de otros instrumentos de cuerda antiguos. El primer punto de referencia de un arco especialmente diseñado para el violín lo encontramos en unos dibujos pertenecientes a un libro de François Joseph Fetis⁵ (1784-1871), compositor, profesor y musicólogo belga, titulado “Antonio Stradivari, lutier célèbre”, en el que se representa un arco del año 1620 recopilado por Marin Mersenne (1588- 1648), filósofo francés.

Este arco tiene una forma recta y en su punta hay una cierta inclinación hacia abajo, no posee aún tornillo para regular la tensión de las crines y su nuez, muy primitiva aún, va encajada en el talón. Las cerdas se anudan en el extremo de la vara.



Fig. 3 Dibujo del arco de Marin Mersenne de 1636⁶

En 1660 aparece otro arco con la forma muy parecida al anterior, salvo en la punta, que describe forma de “S” plana.

En 1680, se utiliza una nuez distinta para este mismo arco. Dicha nuez posee una pieza metálica que se encaja a unos dientes sobre el talón del arco. Esta innovación, llamada “arco de cremallera”, fue concebida para regular la tensión de las cerdas con más exactitud. Algunas décadas más tarde, aparecen unos arcos más perfeccionados que incluyen el tornillo, conservando idéntica forma en la varilla.

⁵ Fétis, F.J. (1964).

⁶ <http://es.scribd.com/doc/102137053/Evolucion-historica-de-los-cordofonos-segunda-parte>

A principios del S. XVIII aparece un modelo de arco llamado Corelli-Tartini, también conocido como el arco de la sonata italiana. Este arco era más largo unas 24-28 pulgadas (61-71 cm), con una vara ligeramente convexa. La punta se describe como la cabeza de un pez carpacio y el talón incluye el tornillo, una nueva e importante mejora.

Si comparamos el moderno modelo Tourte, modelo actual, y el Corelli, este último modelo es más corto y ligero, especialmente en la punta del arco, en cuanto al equilibrio entre la punta y el talón este se encuentra más abajo que en el arco Tourte. Así también las cerdas son más espesas y la cinta de cerdas más ancha unos 6mm. Un ejemplo de este arco está descrito en la Ansley Salz Collection en la Universidad de California en Berkeley por David Boyden.

Hacia la mitad del S. XVIII, se produjeron cambios importantes en la separación de las cerdas con la vara de madera se incrementa, sobretodo en la punta del arco. Esta separación es necesaria ya que la vara incrementa su longitud y modifica su curvatura aproximándose a la forma cóncava actual de la vara.

Otro arco que debemos mencionar debido a su influencia en la construcción del arco actual, es el arco Cramer, llamado así por el violinista Wilhelm Cramer (1746-99) que vivió al principio de su vida en Mannheim (Alemania) y a partir de 1772 en Londres. La cinta de cerdas de este arco es más ancha que las del arco Corelli- Tartini pero más estrecha que la del arco Tourte. En este arco ya se normaliza el mecanismo del tornillo y cada vez más varas se hacen de la madera de Pernambuco.

Los arcos hasta este momento eran construidos en diferentes pesos, longitudes y equilibrios no presentaban unos valores estándares. Estas diferencias se podían apreciar sobretodo en las puntas de los arcos ya que cada luthier lo hacía de manera diferente.

Con aparición de un arco de François Xavier Tourte (1747-1835), llamado “El Stradivari del arco” y ayudado por el violinista Giovanni Battista Viotti (1755-1824) se consiguió normalizar la siguiente serie de valores: el peso y la longitud del arco, la adopción de la madera de Pernambuco para su construcción y la forma convexa de la varilla. Estos valores los sigue conservando el arco actual. En la siguiente imagen podemos apreciar la evolución del arco.



Fig. 4 Imagen de diversos arcos por orden de evolución⁷

⁷ <http://es.scribd.com/doc/102137053/Evolucion-historica-de-los-cordofonos-segunda-parte>

Otro factor a tener en cuenta fue la evolución en los materiales empleados para las cerdas, es sabido que el violinista polaco Bronislaw Huberman (1882-1947) comenzó a sustituir éstas por finos hilos metálicos. Recientemente, han comenzado a fabricarse a bajo precio arcos que incorporan cerdas de nylon. Aunque las ideales y preferidas por todos los profesionales son las cerdas naturales de crin de caballo que hacen el sonido pleno y bello.

Se han explicado las partes y evolución del instrumento para ayudar en la comprensión de las concreciones que se hagan del curriculum. Ya que se hará referencia a técnicas violinísticas por formar estas parte del repertorio esto requerirá entender las partes o evolución del instrumento a su vez será también necesario para comprender la relación de las características del instrumento con las técnicas de aprendizaje.

Se debe tener en cuenta que es muy posible que el violín continúe evolucionando para adecuarse a la música que se continúa componiendo o a la forma en la que ésta deba interpretarse, pero en estos momentos se debe trabajar con las características de los violines que se utilizan en los conservatorios y escuelas de música.

2.2 Técnicas del instrumento

Se partirá de los contenidos, objetivos y criterios de evaluación previamente concretados, se realizará una concreción y separación de éstos por cursos y así ser conscientes de los elementos que se deberán buscar cuando se analice el repertorio encontrado, como también en su posterior clasificación.

Para una mayor comprensión de los elementos de estudio que aparecen en la concreción que se realizará se explicarán algunas de las técnicas del instrumento:

2.2.1 Técnicas básicas

Cuerdas abiertas

Se consiguen pasando el arco por las cuerdas del instrumento sin presionar ningún dedo con la mano izquierda.

Posiciones del instrumento

Cuando se toca en una sola cuerda y se quiere conseguir sonidos más agudos es necesario presionar los dedos más cerca del puente, para ello hay que colocar la mano en diferentes lugares del mástil, más arriba (o más abajo si se quiere conseguir sonidos más agudos). Estos distintos lugares en los que se coloca la mano a lo largo del mástil se les llama posiciones y a cada una de éstas se la conoce con un número ordinal.

Hay que diferenciar dos tipos de posiciones: las posiciones bajas, que son las que se sitúan más alejadas del puente y en ellas el dedo pulgar se coloca en la parte posterior del mástil, y las posiciones altas, que son las que se sitúan más cerca del puente.

Las posiciones bajas son la primera, segunda, tercera y cuarta. La más cómoda y fácil de todas las que hay es la primera posición, la más cercana a las clavijas y la más alejada del puente, es decir, la más baja. En esta posición, el dedo índice se presiona en el lugar preciso para conseguir la nota que forme un intervalo de segunda mayor con la nota propia de la cuerda en que se toca. Por ejemplo, si se toca en la cuerda *la*, el índice presionado debe conseguir un *si*. La segunda posición se obtiene subiendo un intervalo de segunda mayor cada uno de los dedos, estando la mano un poco más cerca del puente y en una posición más alta en la que se conseguirán sonidos más agudos y así sucesivamente.

Se debe mencionar también la media posición que se consigue colocando el dedo índice muy cerca de las clavijas y formando un intervalo de segunda menor respecto a la cuerda en que se toca.

Para una mayor comprensión de estas posiciones se incluyen dos imágenes. En la primera de ellas se observan las tres primeras posiciones y su correspondencia en notas y digitaciones en todas las cuerdas del instrumento. En la segunda imagen se aprecian las cuatro posiciones avanzadas con sus digitaciones y notas también en todas las cuerdas del instrumento.



Fig. 5 Imagen de las notas y digitaciones en las tres primeras posiciones⁸

⁸ [http://palomavaleva.com/es/position au violon](http://palomavaleva.com/es/position%20au%20violon)

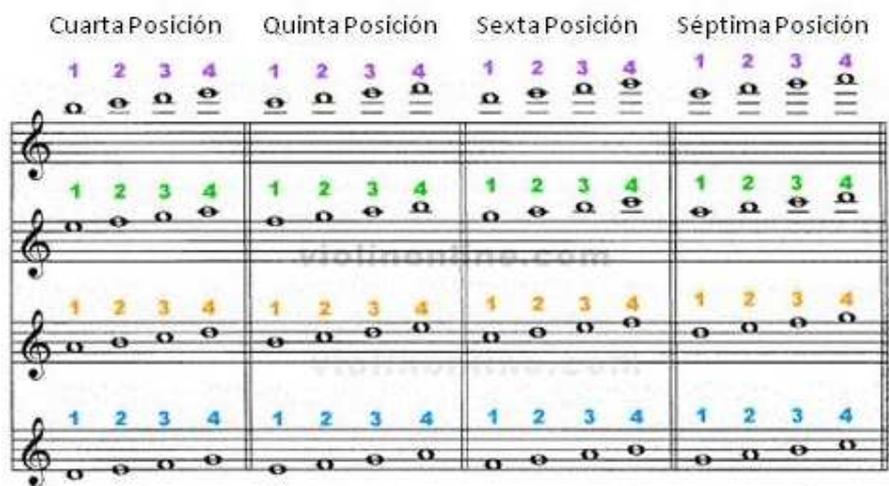


Fig. 6 Imagen de las notas y digitaciones de la cuarta a la séptima posición⁹

Cambios de posición

En muchas de las obras es necesario tener colocada la mano en posiciones diferentes y para ello es preciso hacer cambios de posición. Durante el desplazamiento de la mano, los dedos no deben perder el contacto con la cuerda, pero nunca deben presionarla. Los cambios de posición deben de ser rápidos y precisos para no perder el ritmo ni la afinación, por lo que es un aspecto muy importante en el estudio de una obra.

2.2.2 Golpes de Arco

Arcadas

Se denomina arco arriba al desplazamiento global del arco hacia la izquierda sobre la cuerda. Éste puede efectuarse desde cualquier parte del arco, y normalmente acabar en el talón, aunque también es variable. Se denomina arco abajo al desplazamiento global del arco sobre la cuerda hacia la derecha. Éste, al igual que el anterior, puede comenzar desde cualquier lugar del arco, bien el talón u otro punto.

Estos dos posibles movimientos se simbolizan con una V sobre la nota (en el caso del arco arriba), y con un corchete (en el caso de arco abajo). Son importantes para la expresividad que le debe dar a una obra ya que cada movimiento produce un carácter y expresión diferentes. El arco abajo es un movimiento más natural, por lo que suele tener más sonoridad y ser más agresivo, y suele coincidir con las partes fuertes del compás. Sin embargo, el arco arriba produce menos sonoridad, y se suele usar para las notas en partes débiles del compás, pero también es muy variable. Algunos pasajes pueden resultar más cómodos o más complejos según se empiece a tocar arco arriba o arco

⁹ http://palomavaleva.com/es/position_au_violon

abajo, sobre todo pasajes rápidos o dobles cuerdas, ya que los distintos golpes de arco y las distintas articulaciones cambian completamente según se use uno u otro.



Fig. 7 Imágenes de los símbolos que representan arco arriba y arco abajo respectivamente

Détaché

Significa en francés suelto o separado. Este término se emplea para designar el tipo de movimiento de arco más elemental, en el cual cada vez que éste se mueve, se emite una sola nota. Si se cambia la nota, tiene que pararse el movimiento del arco, y cambiar su dirección para emitir el siguiente sonido. La pausa entre los dos movimientos de arco tiene que ser cuanto más corta mejor, y no parar el movimiento general de la obra.

Legato o ligado

Se interpretan notas diferentes mientras se mueve el arco en un solo sentido, es decir, tocar notas distintas en un solo arco. Con esta técnica se obtiene un sonido muy continuo y, como su nombre indica, ligado. En la partitura, el legato se representa colocando un arco encima (o debajo) de todas las notas que se quiere representar en un solo arco.



Fig. 8 Imagen del símbolo de la ligadura

Martelé

Es una técnica musical en la que el arco da un pequeño acento o pellizco a la nota al principio y luego se relaja. Es decir muerde la cuerda y después simplemente se desliza sobre la cuerda.

Spiccato

Es una técnica musical en la que el arco se desplaza por la cuerda haciendo pequeños saltos en ésta. La mano derecha debe dejar cierta libertad al arco para que éste se mueva saltando de una manera espontánea, pero siempre manteniendo un control básico sobre éste porque si se le deja completamente libre, se perdería el control del ritmo y de la intensidad sonora.

El sonido que se produce con el spiccato es picado y entrecortado, creándose notas de corta duración separadas del resto por un pequeño silencio. Se le puede considerar como el opuesto al legato.



Fig. 9 Imagen del símbolo que indica spiccato

Saltillo

Es el siguiente paso del spiccato donde el arco se desplaza por la cuerda a más velocidad y al contrario que el spiccato se levanta el arco de la cuerda con mayor flexibilidad gracias al rebote natural de éste.

Staccato

Es una técnica musical en la que las notas se tocan de una manera más cortante, uniforme e intensa que en condiciones normales. Para conseguir este efecto es preciso presionar la cuerda de una manera uniforme durante toda la nota dejando el mínimo silencio entre éstas.

Portato

Es un golpe de arco en el cual varias notas son separadas por intervalos muy cortos de tiempo dentro de una misma arcada. Se usa para pasajes de un carácter cantabile.

Ricochet

Es un golpe de arco donde el arco salta por su propio peso prácticamente sin control. Debido a su complejidad requiere un dominio completo del arco ya que si no es imposible su introducción en una obra.

Bariolage

Es una técnica de instrumentos musicales dotados de arco que supone una rápida alternancia entre una nota estática y una que cambia, creando una melodía por encima o por debajo de la nota estática. La nota estática suele ser una nota de cuerda al aire creando un sonido muy resonante.

El bariolage también puede referirse a la misma nota en distintas cuerdas, usualmente una cuerda al aire y la misma nota tocada en la cuerda adyacente inferior



Fig. 10 Imagen de un fragmento donde en el segundo compas se produce bariolage

2.2.3 Técnicas adicionales de la mano izquierda

Armónicos

Son unos sonidos que se producen al rozar (y no presionar) la cuerda con un dedo. Estos sonidos reflejan propiedades físicas de la nota de la cuerda y dependiendo de dónde se roce suenan diferentes sonidos. El roce en el centro de la cuerda produce la misma nota de la cuerda solo que una octava más alta, y así, el roce en un tercio, en un cuarto y en un quinto de la longitud de la cuerda producen sonidos representativos de la nota de la cuerda, como son la quinta, la tercera y la octava. Éstos armónicos pueden ser naturales, si solo presionas un dedo, o artificiales si presionas dos dedos. Este sonido es un recurso expresivo muy usado en momentos en que se requiere poca intensidad de sonido, aunque no se puede hacer vibrato en los armónicos, lo que hace perder expresividad.

Sobre la partitura se representan con un pequeño círculo o cero sobre la nota o con una cabeza en forma de rombo los armónicos naturales y los armónicos artificiales con dos notas, una con una cabeza normal que indica la posición donde se pisa, y otra con una cabeza en forma de rombo hueco para indicar la posición donde se roza la cuerda (sin pisar) para producir el armónico.



Fig. 11 Imágenes de las diferentes representaciones de los armónicos

Vibrato

Es el movimiento ondulatorio y espontáneo de la mano izquierda que se hace con el fin de dar expresividad a la nota que se está representando. Éste es un movimiento que comienza en el antebrazo, que se extiende por la mano y acaba en el dedo que presiona la cuerda, así, el sonido que se oye da una sensación ondulatoria. El vibrato puede ser más rápido o más lento, dependiendo del momento de la obra, pero siempre debe ser un movimiento natural.

Glissando

Este recurso se produce con un cambio de posición relativamente lento en el que un dedo se mantiene presionado mientras se pasa el arco, de manera que se toquen todas las notas intermedias existentes entre el sonido inicial y el final. El sonido que se produce con el glissando es el de una nota que va subiendo o bajando progresivamente de tono. Este recurso se usa levemente en cambios de posición lentos y expresivos, y plenamente en obras que así lo indiquen, sobre todo del Romanticismo y épocas posteriores. Aunque en muchas ocasiones no está indicado explícitamente en la obra, en otras se representa con una línea ondulante que une la nota inicial y la nota final.



Fig. 12 Imagen del símbolo que representa un glissando

2.2.4 Técnicas adicionales de la mano derecha

Pizzicato

Consiste en producir sonido sin usar el arco, sino pellizcando las cuerdas con la yema de un dedo de la mano derecha, generalmente el índice. El sonido producido es muy rítmico y picado, muy parecido al de la guitarra. En el violín se realiza esta técnica con la mano derecha y sosteniendo el arco. Si debe interpretarse un pasaje largo de pizzicato el intérprete posará el arco. En algunos pasajes donde se indica pizzicato cuasi chitarra el intérprete sostendrá el instrumento en posición horizontal sobre el regazo y pulsará las cuerdas con el dedo pulgar de la mano derecha. Normalmente se realizarán acordes y el sonido producido será la imitación del rasgueado de la guitarra.



Fig. 13 Imagen de la palabra con la que se indica el pizzicato

Existen otros tipos de pizzicato como son:

Pizzicato Bartók o slap pizzicato consiste en pulsar la cuerda verticalmente y dejar que rebote en el diapasón del instrumento.



Fig. 14 Imagen del símbolo que representa el pizzicato Bartók

Pizzicato de la mano izquierda en este pizzicato se utilizan los dedos de la mano izquierda. Esto permite que el pizzicato se realice en lugares donde normalmente no habría tiempo para poner la mano derecha. Éste pizzicato también permite realizarse mientras se están tocando notas con el arco.



Fig. 15 Imagen del símbolo que indica el pizzicato de la mano izquierda

Pizzicato a dos manos se representa con las indicaciones m.s y m.d., que hacen referencia a la mano sinistra, izquierda, y a la mano destra, derecha.

Pizzicato glissandi se ejecuta pulsando una nota y luego deslizando el dedo que va a detenerla hacia arriba o hacia debajo de la cuerda.

Col legno

El col legno (legno, de leño, vara de madera) es una técnica expresiva propia de los instrumentos de cuerda frotada en la que se golpean las cuerdas con la vara de madera del arco. Para ello, es necesario sujetar el arco de tal forma que la madera pueda incidir en las cuerdas, es decir, hay que tomar el arco del revés. El sonido que se produce al golpear la cuerda es muy suave y rítmico. Hay diversos tipos de col legno:

Col legno battuto en italiano quiere decir "golpear con la madera", esta anotación indica a los instrumentos de cuerda frotada que deben golpear o rozar la cuerda con el dorso del arco en lugar de hacerlo con las cerdas. Así obtenemos un sonido percusivo.

Col legno tratto consiste en arrastrar la madera del arco sobre las cuerdas. Se produce un sonido suave aunque podemos oír una nota determinada. Este segundo col legno es mucho menos común, de tal manera que la indicación «col legno» es entendida unánimemente como battuto en vez de tratto.

El col legno realizado por una sección de violines a la vez produce un sonido muy diferente a un solo violinista aplicando esta misma técnica, ya que el punto de contacto

del arco con las cuerdas sera diferente en una sección de instrumentos produciendo un sonido tonal diferente en cada interpretación.

Esta técnica es poco apreciada por los intérpretes ya que puede dañar el arco. Algunos obtan por utilizar un arco sustituto de menor calidad para obras o pasajes que requieren continuamente esta técnica. Ha habido algunos casos de intérpretes que han usado lápices para golpear las cuerdas en lugar de arcos, produciendo un sonido aún más percusivo y ligero.

Dobles cuerdas y acordes

En técnica de las dobles cuerdas se frota el arco en dos cuerdas simultáneamente con el fin de hacer polifonía y crear acordes. Hacer pasar el arco por dos cuerdas a la vez cuando se toca piano (con poca intensidad de sonido) resulta complicado puesto que hay que mantener una dirección del arco con muy poco margen de error. En ocasiones, se tienen que tocar acordes en más de dos cuerdas. Al no ser posible interpretarlos simultáneamente debido a que las cuerdas se encuentran en distintos planos, se tocan arpegiados, es decir, se tocan todas las notas del acorde muy seguidas, pero no exactamente a la vez.



Fig. 16 Imagen del símbolo que representa acorde arpegiado

Trémolo

Es una sucesión rápida de repeticiones de la misma nota. El trémolo se indica en la partitura a través de cortas barras horizontales, el número de éstas, dos o tres, indica el valor utilizado en función de la duración de la nota.

Si el *trémolo* afecta a una sola nota, las barras oblicuas atraviesan las plicas de la nota, ascendiendo desde la izquierda a la derecha. En el caso de la redonda que carece de plicas, las barras se dibujan por encima o por debajo de la cabeza de la nota, donde estaría la plica si hubiese una.



Fig. 17 Imagen de un fragmento con el símbolo que representa el trémolo

Si el *trémolo* es entre dos o más notas, las barras se dibujan entre dichas notas. En ocasiones el trémolo que afecta a una blanca se dibuja con los trazos uniendo las dos notas. Como esta es la misma notación que se utiliza para indicar la interpretación de fusas repetidas, a veces se añade la palabra «*trémolo*» o la abreviatura «*trem.*», sobre todo en la música más lenta cuando existe posibilidad de confusión.



Fig. 18 Imagen de un fragmento con el símbolo que representa el trémolo entre dos notas

El *trémolo* puede ser medido o no medido:

El *trémolo* medido de una sola nota se ejecuta teniendo en cuenta el número de barras; una barra representa una corchea, dos barras una semicorchea y así sucesivamente; así pues también deberá tenerse en cuenta la duración de la nota. Se puede anotar también con una serie de puntos que harán referencia a la subdivisión que debe realizarse a la nota.

El *trémolo* no medido de una sola nota indica que ésta debe ejecutarse lo más rápido posible y es representada mediante tres líneas que atraviesan la plica.

Sul tasto

Significa en italiano ‘sobre el mástil’ o ‘sobre el diapasón’. Consiste en desplazar el arco lo más alejado posible del puente, por encima del fragmento de las cuerdas que queda por encima de la parte inferior del diapasón. De esta manera, se consigue un sonido muy suave y con menos proyección que en condiciones normales. En ocasiones se indica en la partitura el uso de esta técnica, pero la mayoría de las veces no, ya que es una técnica que se usa para obtener distintas dinámicas, sobre todo piano o pianissimo.

Sul ponticello

Significa en italiano ‘sobre el puente’. En esta técnica, se desplaza el arco lo más cerca posible del puente, produciéndose de esta manera un sonido muy metálico con armónicos, es un sonido muy característico.

3. MARCO LEGAL

3.1 Antecedentes

El primer plan de estudios que especifica las materias que se estudiarán en los Conservatorios los horarios y días en los que se impartirán las clases tiene fecha de 1830. Años más tarde surge una Real Orden de 29 de agosto de 1838 que expande el plan de estudios anterior estableciendo las edades de acceso de los alumnos a todas las materias mencionadas en el anterior plan. En sucesivos años surgen Decretos Reales que siguen perfilando la plantilla de profesores de los conservatorios.

Se quiere destacar el Real Decreto del 11 de Septiembre de 1911 compuesto por capítulos en los que se menciona el objeto de los Conservatorios y de la enseñanza en general, distribuye las enseñanzas y especifica las clases. También especifica las funciones del personal de los Conservatorios y de los alumnos oficiales la forma de acceso la matrícula, los tipos de exámenes y las oposiciones a premios. Incluye capítulos sobre los alumnos no oficiales o libres y de las juntas y comisiones como son el claustro de profesores, la junta económica y el consejo de disciplina.

Dos años más tarde surge otro Real Decreto en el que se especifican las funciones de algunos miembros del personal tales como el director, el subdirector, el secretario y del cajero contador, también incluye modificaciones de las juntas y comisiones. En el año 1917 se ratifica el Real Decreto del 11 de Septiembre de 1911.

El 15 de Junio de 1942 se publica un Decreto este documento busca plantear un plan orgánico, eficaz y bien determinado ya que hasta el momento el único Centro docente regulado por el Estado era el Real Conservatorio de Madrid aunque por iniciativa privada en diversas provincias habían surgido Centros de enseñanza musical y de declamación que ni estaban fiscalizados ni seguían las normas de orientación obligadas para los Conservatorios.

Con el Plan 1942 se ratifica el Real Conservatorio de Madrid como escuela Superior, se amplían, modifican o suprimen algunas enseñanzas sin que el Profesorado sufra detrimento en sus derechos. Así como se establecen categorías de Profesores especiales y Auxiliares numerarios en el cuadro general de enseñanzas y la de Encargados de curso para determinadas materias complementarias para facilitar la compatibilidad de ejercer la docencia con la de prestar servicio a organismos artísticos u otros Centros culturales dependientes del Estado.

También se crea en el Conservatorio de Madrid un grupo de enseñanzas superiores en las que se incluirán el virtuosismo en piano y violín para concertistas, la dirección de orquesta y los estudios especiales de musicología, de canto gregoriano y de rítmica y paleografía y en Declamación, la dirección, realización y presentación teatral. Además dentro de los cursos ordinarios se establecen breves cursos de ampliación como perfeccionamiento de las enseñanzas generales, estos cursos los realizarán Catedráticos,

Profesores del Conservatorio o de otros Conservatorios, Profesionales o artistas de reconocido valor españoles o extranjeros.

Llegados a este punto se puede observar que poco a poco se han ido estableciendo las bases estructurales de los Conservatorios y poco a poco se han ido haciendo más específicos pero todavía no se han adentrado en la enseñanza- aprendizaje del instrumento.

3.1.1 Plan 1966

A partir del Plan 1966 publicado en el Decreto 2618/1966 del BOE, se puede hablar de curriculum entendido como organización gradual para la enseñanza-aprendizaje del instrumento. Esta ley presentaba una serie de artículos agrupados en seis categorías.

La primera categoría hacía referencia a la constitución de los conservatorios, es decir, si eran o no sostenidos por el estado, cuáles eran los requisitos de profesorado, planes de estudio, etc para que tuvieran validez académica.

Un segundo apartado con sus correspondientes artículos daba a entender cómo debían ser las enseñanzas, el número de cursos, su distribución por grados y materias y la manera de acceso a éstas eso sí sin especificar en ningún momento unos objetivos.

Una tercera dónde se encontraban una serie de artículos que daban a entender cómo debían ser las titulaciones o diplomas, cómo solicitarlos y por quien serían expedidos. Un cuarto apartado para los regímenes de matrícula, los premios que podían conceder y los métodos de examen puntualizando que la programación de éstos sería por orden ministerial.

Una quinta categoría para especificar la tipología de profesorado y sus derechos. Para finalizar una sexta categoría con los modos de inspección, administración y derechos gubernamentales con los que contaría el conservatorio. En líneas generales estos son los aspectos especificados por ésta ley y que cómo se puede observar dejaban amplia libertad a los profesores en el momento de desarrollar sus programaciones ya que no especificaba en ningún momento objetivos generales ni específicos a lograr en los instrumentos ni demás materias.

Se centrará la atención en el Apartado II, Artículos del quinto al noveno de dicha ley ya que es donde se hace referencia al instrumento violín y se cree relevante remarcar algunos aspectos de éste para poder observar la evolución curricular que se ha llevado a cabo en relación al violín.

Las enseñanzas que se impartan en los conservatorios de música se distribuirán en cursos y se agruparán en tres grados: elemental, medio y superior. Constituyendo el grado elemental de violín cuatro cursos, el grado medio de violín cuatro cursos y el grado superior de violín dos cursos.

Así mismo en el artículo séptimo se especifican las asignaturas que se pueden cursar durante todos los años de estudios especificando los requisitos indispensables para poder cursar cada una de ellas. Se debe remarcar que en ningún artículo de dicho BOE

aparece un plan de estudios que especifique las asignaturas que debe cursar el instrumentista de violín otorgando así plena libertad a las diferentes instituciones para organizarlo según sus posibilidades o capacidades.

3.1.2 Ley de Organización General del Sistema Educativo (LOGSE 1990)

Se continuará comentando una segunda ley que facilitó la creación de la actual. Esta ley es la Ley de Organización General del Sistema Educativo (LOGSE 1990). Ésta ley organiza el sistema Educativo universitario y no universitario incluyendo las enseñanzas de régimen especial: artísticas, etc. Amplia ítems del Plan 1966 anteriormente citado y además añade nuevos apartados que facilitan la creación de la ley actualmente vigente.

Ésta ley igual que la anterior separa en tres grado los estudios de música: grado elemental, grado medio y grado superior simplemente se modifica la distribución por cursos:

La enseñanza de la música en sus grados elemental y medio se organizará en cuatro cursos de grado elemental y tres ciclos de dos cursos cada uno de grado medio, según lo dispuesto en el artículo 39. L apartados a) y b), respectivamente, de la Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo.

BOE núm. 206, Artículo 1, p. 29782

1. El grado superior de las enseñanzas de Música comprenderá un solo ciclo, según lo dispuesto en el apartado c) del artículo 39.1 de la Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre.

2. Asimismo, y de acuerdo con lo establecido en el artículo 1 del Real Decreto 617/1995, de 21 de abril, el grado superior tendrá una duración de cuatro cursos.

BOE núm. 158, Artículo tercero, p. 25473

Por primera vez se especifican unos objetivos comunes a todas las materias en los grados elemental y medio:

Grado Elemental:

a) Apreciar la importancia de la música como lenguaje artístico y medio de expresión cultural de los pueblos y de las personas.

b) Expresarse con sensibilidad musical y estética para interpretar y disfrutar la música de las diferentes épocas y estilos. y para enriquecer sus posibilidades de comunicación y de realización personal.

c) Interpretar en público, con la necesaria seguridad en sí mismos para vivir la música como medio de comunicación.

d) Interpretar música en grupo habituándose a escuchar otras voces o instrumentos y a adaptarse equilibradamente al conjunto.

e) Ser conscientes de la importancia del trabajo individual y adquirir las técnicas de estudio que permitan la autonomía en el trabajo y la valoración del mismo.

f) Valorar el silencio como elemento indispensable para el desarrollo de la concentración, la audición interna y el pensamiento musical.

BOE núm. 206, Artículo 4, p. 29782

Grado Medio:

Artículo 8.

a) Habituarse a escuchar música para formar su cultura musical y establecer un concepto estético que les permita fundamentar y desarrollar los propios criterios interpretativos.

b) Analizar y valorar críticamente la calidad de la música en relación con sus valores intrínsecos.

c) Participar en actividades de animación musical y cultural que les permitan vivir la experiencia de trasladar el goce de la música a otros.

- d) Valorar el dominio del cuerpo y de la mente para utilizar con seguridad la técnica y concentrarse en la audición e interpretación.
 - e) Aplicar los conocimientos armónicos, formales e históricos para conseguir una interpretación artística de calidad.
 - f) Tener la disposición necesaria para saber integrarse en un grupo como un miembro más del mismo o para actuar como responsable del conjunto.
 - g) Actuar en público con autocontrol, dominio de la memoria y capacidad comunicativa.
 - h) Conocer e interpretar obras escritas en lenguajes musicales contemporáneos como toma de contacto con la música de nuestro tiempo.
 - i) Formarse una imagen ajustada de sí mismo, de sus características y posibilidades, y desarrollar hábitos de estudio valorando el rendimiento en relación con el tiempo empleado.
- BOE núm. 206, Artículo 8, p. 29783

y además se añaden unos específicos por familias de instrumentos con sus correspondientes contenidos y criterios de evaluación en los grados elemental y medio:

Grado Elemental:

OBJETIVOS

- a) Adoptar una posición corporal que permita la correcta colocación del instrumento y que favorezca el manejo del arco y de la actividad de la mano izquierda, así como la coordinación entre ambos.
- b) Conocer las características y posibilidades sonoras del instrumento y saber utilizarlas, dentro de las exigencias del nivel, tanto en la interpretación individual como de conjunto.
- c) Demostrar una sensibilidad auditiva que permita el control permanente de la afinación y el perfeccionamiento continuo de la calidad sonora.
- d) Interpretar un repertorio básico integrado por obras de diferentes épocas y estilos, de una dificultad acorde con este nivel.

CONTENIDOS

Producción del sonido: Cuerdas al aire, todo el arco y distintas longitudes de éste.

Posición del instrumento y del arco: Control muscular.

Desarrollo de la sensibilidad auditiva como premisa indispensable para la obtención de una buena calidad de sonido.

Conocimiento de las arcadas básicas y del vibrato como elementos de expresión musical.

Estudio de las posiciones.

Desarrollo del movimiento horizontal del brazo derecho (cantabile) y del movimiento perpendicular de los dedos de la mano izquierda, así como de la coordinación entre ambos.

Entrenamiento permanente y progresivo de la memoria.

Adquisición de hábitos de estudio correctos y eficaces.

Lectura a vista de obras o fragmentos sencillos. Iniciación a la comprensión de las estructuras musicales en sus distintos niveles -motivos, temas, períodos, frases, secciones, etcétera.- para llegar a través de ello a una interpretación consciente no meramente intuitiva.

Selección progresiva en cuanto al grado de dificultad de ejercicios, estudios y obras del repertorio que se consideren útiles para el desarrollo conjunto de la capacidad musical y técnica del alumno.

BOE núm. 206, Anexo 1a, p. 29788

CRITERIOS DE EVALUACIÓN

1. Leer textos a primera vista con fluidez y comprensión. Este criterio de evaluación pretende constar la capacidad del alumno para desenvolverse con cierto grado de autonomía en la lectura de un texto.
2. Memorizar e interpretar textos musicales empleando la medida, afinación, articulación y fraseo adecuados a su contenido. Este criterio de evaluación pretende comprobar, a través de la memoria, la correcta aplicación de los conocimientos teórico-prácticos del lenguaje musical.
3. Interpretar obras de acuerdo con los criterios del estilo correspondiente. Este criterio de evaluación pretende comprobar la capacidad del alumno para utilizar el tempo, la articulación y la dinámica como elementos básicos de la interpretación.
4. Describir con posterioridad a una audición los rasgos característicos de las obras escuchadas.

Con este criterio se pretende evaluar la capacidad para percibir los aspectos esenciales de obras que el alumno pueda entender según su nivel de desarrollo intelectual y emocional y su formación teórica aunque no las interprete por ser nuevas para él o resultar aún inabordables por su dificultad técnica.

5. Mostrar en los estudios y obras la opacidad de aprendizaje progresivo individual. Este criterio de evaluación pretende criticar que los alumnos son capaces de aplicar en su estudio las indicaciones del profesor y con ellas, desarrollar una autonomía progresiva de trabajo que le permita valorar correctamente su rendimiento.

6. Interpretar en público como solista y de memoria, obras representativas de su nivel en el instrumento con seguridad y control de la situación. Este criterio de evaluación trata de comprobar la capacidad de memoria y autocontrol y el dominio de la obra estudiada. Asimismo pretende estimular el interés por el estudio y familiarizarse con la situación de tocar para un público.

7. Actuar como miembro de un grupo manifestar la capacidad de tocar o cantar al mismo tiempo que escucha y adapta al resto de los instrumentos o voces.

BOE núm. 206, Anexo 1.a, p. 29790

Grado Medio:

OBJETIVOS

a) Interpretar un repertorio que incluya obras representativas de las diversas épocas y estilos de una dificultad de acuerdo con este nivel.

b) Aplicar con autonomía progresivamente mayor los conocimientos musicales para solucionar cuestiones relacionadas con la interpretación: Digitación, articulación, fraseo, etc.

c) Conocer las diversas convenciones interpretativas vigentes en distintos períodos de la música instrumental, especialmente las referidas a la escritura rítmica o a la ornamentación.

d) Practicar la música de conjunto, integrándose en formaciones características de diversa configuración y desempeñando papeles de solista con orquesta en obras de dificultad media, desarrollando así el sentido de la interdependencia de los respectivos cometidos.

CONTENIDOS

Continuación del trabajo sobre los cambios de posiciones.

Dobles cuerdas y acordes de tres y cuatro notas.

Desarrollo, de la velocidad.

Perfeccionamiento de todas las arcadas.

Armónicos naturales y artificiales.

Trabajo de la polifonía violinística.

La calidad sonora: «Cantabile» y afinación.

El fraseo y su adecuación a los diferentes estilos.

Profundización en el estudio de la dinámica, de la precisión en la realización de las diferentes indicaciones que a ella se refieren y del equilibrio de los niveles y calidades de sonido resultantes.

Entrenamiento permanente y progresivo de la memoria.

Audiciones comparadas de grandes intérpretes para analizar de manera crítica las características de sus diferentes versiones.

BOE núm. 206, Anexo 1b, p. 29798

CRITERIOS DE EVALUACIÓN

1. Utilizar el esfuerzo, muscular y la respiración adecuados a las exigencias de la ejecución-instrumental. Con este criterio se pretende evaluar el dominio de la coordinación motriz y el equilibrio entre los indispensables esfuerzos musculares que requiere la ejecución instrumental y el grado de relajación necesaria para evitar crispaciones que conduzcan a una pérdida de control en la ejecución.

2. Demostrar el dominio en la ejecución de estudios y obras sin desligar los aspectos técnicos de los musicales. Este criterio evalúa la capacidad de interrelacionar los conocimientos técnicos y teóricos necesarios para alcanzar una interpretación adecuada.

3. Demostrar sensibilidad auditiva en la afinación y en el uso de las posibilidades sonoras del instrumento. Mediante este criterio se pretende evaluar el conocimiento de las características y del funcionamiento mecánico del instrumento y la utilización de sus posibilidades.

4. Interpretar obras de las distintas épocas y estilos como solista y en grupo. Se trata de evaluar el conocimiento que el alumno posee del repertorio de su instrumento y de sus obras más representativas, así como el grado de sensibilidad e imaginación para aplicar los criterios estéticos correspondientes.

5. Interpretar de memoria obras del repertorio solista de acuerdo con los criterios del estilo correspondiente. Mediante este criterio se valora el dominio y la comprensión que el alumno posee de las obras, así como la capacidad de concentración sobre el resultado sonoro de las mismas.
6. Demostrar la autonomía necesaria para abordar la interpretación dentro de los márgenes de flexibilidad que permita el texto musical. Este criterio evalúa el concepto personal estilístico y la libertad de interpretación dentro del respeto al texto.
7. Mostrar autonomía progresivamente mayor en la resolución de problemas técnicos e interpretativos. Con este criterio se quiere comprobar el desarrollo que el alumno ha alcanzado en cuanto a los hábitos de estudio y la capacidad de autocrítica.
8. Presentar en público un programa adecuado a su nivel demostrando capacidad comunicativa y calidad artística. Mediante este criterio se pretende evaluar la capacidad de autocontrol y grado de madurez de su personalidad artística.

BOE núm. 206, Anexo 1.b, p. 29800

Como se ha podido observar el Grado Superior cuenta con una mayor libertad respecto a los grados elemental y medio a la hora de establecer unos objetivos comunes a todas las especialidades, como también a la hora de establecer unos objetivos y contenidos para el instrumento ya que no aparecen especificados.

Se han mencionado estas dos leyes españolas, ya derogadas, anteriores a la actual debido a la influencia que han tenido en la evolución y creación de la ley vigente. Se sabe que ha habido otras leyes además de éstas pero se considera que no han marcado tanta diferencia como las que se han especificado anteriormente.

3.2 Ley vigente

A lo largo de la investigación, el sistema educativo vigente ha sido la LOE, Ley Orgánica de Educación, fundamentándose en tres principios:

El primero consiste en la exigencia de proporcionar una educación de calidad a todos los ciudadanos de ambos sexos, en todos los niveles del sistema educativo [...] El segundo principio consiste en la necesidad de que todos los componentes de la comunidad educativa colaboren para conseguir ese objetivo tan ambicioso [...] El tercer principio que inspira esta Ley consiste en un compromiso decidido con los objetivos educativos planteados por la Unión Europea para los próximos años. El proceso de construcción europea está llevando a una cierta convergencia de los sistemas de educación y formación, que se ha traducido en el establecimiento de unos objetivos educativos comunes para este inicio del siglo XXI.

LEY ORGÁNICA 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. (BOE 106/2006, p.17159-17160)

En la página 17163 de dicho BOE se encuentra la primera mención a los estudios artísticos:

Especial mención merecen las enseñanzas artísticas, que tienen como finalidad proporcionar a los alumnos una formación artística de calidad y cuya ordenación no había sido revisada desde 1990. La Ley regula, por una parte, las enseñanzas artísticas profesionales, que agrupan las enseñanzas de música y danza de grado medio, así como las de artes plásticas y diseño de grado medio y de grado superior. Por otro lado, establece las denominadas enseñanzas artísticas superiores, que agrupan los estudios superiores de música y danza, las enseñanzas de arte dramático, las enseñanzas de conservación y restauración de bienes culturales y los estudios superiores de artes plásticas y diseño. Estas últimas enseñanzas tienen carácter de educación superior y su organización se adecua a las exigencias correspondientes, lo que implica algunas peculiaridades en lo que se refiere al establecimiento de su currículo y la organización de los centros que las imparten.

Así también viene detallado en el Capítulo II Artículo 3 las enseñanzas que ofrece el sistema educativo:

- a) Educación infantil.
- b) Educación primaria.
- c) Educación secundaria obligatoria.
- d) Bachillerato.
- e) Formación profesional.
- f) Enseñanzas de idiomas.
- g) Enseñanzas artísticas.**
- h) Enseñanzas deportivas.
- i) Educación de personas adultas.
- j) Enseñanza universitaria.

En el capítulo IV Artículo 45 de la citada ley se especifica el principio fundamental de las enseñanzas artísticas:

Las enseñanzas artísticas tienen como finalidad proporcionar al alumnado una formación artística de calidad y garantizar la cualificación de los futuros profesionales de la música, la danza, el arte dramático, las artes plásticas y el diseño.

Así también encontramos que las enseñanzas artísticas en la LOE (BOE 106/ 2006, p 17175-17176) son estructuradas como elementales, profesionales y superiores:

- Enseñanzas elementales y profesionales de música y danza.
- Enseñanzas profesionales de artes plásticas y diseño
- Estudios superiores de música y de danza.
- Estudios superiores de artes plásticas y diseño.
- Enseñanzas de arte dramático.
- Enseñanzas de conservación y restauración de bienes culturales.

Los grados de enseñanza elemental, profesional y superior serán estructurados por cursos:

Grados	Cursos	Edades orientativas
Grado Elemental	1º	8- 12 años
	2º	
	3º	
	4º	
Grado Profesional	1º	12-16 años
	2º	
	3º	
	4º	
	5º	16-18 años
	6º	
Grado (Superior)	1º	más de 18 años
	2º	
	3º	
	4º	

Fig. 19 Tabla de los Grados, cursos y edades orientativas de las enseñanzas artísticas

La LOE establece que las enseñanzas musicales se estructuren de la siguiente manera pero son las administraciones educativas competentes las que deben establecer el currículum de éstas tal como nos dice en el Capítulo III, Artículo 6, Apartados 2 y 4 de la presente ley:

[...] 2. Con el fin de asegurar una formación común y garantizar la validez de los títulos correspondientes, el Gobierno fijará, en relación con los objetivos, competencias básicas, contenidos y criterios de evaluación, los aspectos básicos del currículum que constituyen las enseñanzas mínimas a las que se refiere la disposición adicional primera, apartado 2, letra c) de la Ley Orgánica 8/1985, de 3 de julio, Reguladora del Derecho a la Educación [...] 4. Las Administraciones educativas establecerán el currículum de las distintas enseñanzas reguladas en la presente Ley, del que formarán parte los aspectos básicos señalados en apartados anteriores. Los centros docentes desarrollarán y completarán, en su caso, el currículum de las diferentes etapas y ciclos en uso de su autonomía y tal como se recoge en el capítulo II del título V de la presente Ley.

La LOE en el Artículo 111 Apartado 3 determina:

Los centros públicos que ofrecen enseñanzas profesionales de artes plásticas y diseño se denominarán escuelas de arte; los que ofrecen enseñanzas profesionales y, en su caso, elementales, de música y danza, conservatorios. [...]

Además para los centros superiores el Artículo 58 Apartado 3 explica que:

Los estudios superiores de música y de danza se cursarán en los conservatorios o escuelas superiores de música y danza y los de arte dramático en las escuelas superiores de arte dramático; los de conservación y restauración de bienes culturales en las escuelas superiores de conservación y restauración de bienes culturales; los estudios superiores de artes plásticas en las escuelas superiores de la especialidad correspondiente y los estudios superiores de diseño en las escuelas superiores de diseño.

Por lo tanto se puede encontrar una amplia variedad de centros, y estos se intentaran agrupar por tipos de enseñanza artística que ofrecen y el nivel de estudios que imparten, especificando si éstos son reglados o no, y su gestión.

Conservatorios: son centros que imparten enseñanzas regladas de música y/o danza. Se distinguen tres tipos según el nivel de estudios que imparten: elemental, profesional y superior:

- Conservatorios elementales. Imparten estudios de grado elemental exclusivamente ya sea de música, de danza o de música y danza.
- Conservatorios profesionales. Imparten estudios de grado profesional de música, de danza o de música y danza. Algunos imparten conjuntamente los estudios de grado elemental y profesional.
- Conservatorios superiores. Imparten estudios superiores de música o de danza.

Todos ellos pueden estar gestionados por ayuntamientos, diputaciones, consejos insulares o por las propias consejerías. También existen fórmulas mixtas como son los conservatorios de financiación pública gestionados por fundaciones, como es el caso del Conservatorio Superior de Música de les Illes Balears.

Centros autorizados. Centros privados que están autorizados por las administraciones educativas competentes para impartir enseñanzas regladas de música o de danza del grado correspondiente.

Escuelas de música y/o danza. Centros que imparten enseñanzas no regladas de música y danza. Pueden ser de titularidad municipal, privada, perteneciente a sociedades musicales, instituciones culturales, etcétera. En algunas comunidades autónomas ciertas escuelas pueden acoger aulas de extensión de conservatorios en las que se imparten determinadas especialidades.

Escuelas y otros centros. Comprenden una gran variedad de centros de distinta gestión dedicados fundamentalmente a cubrir la demanda de enseñanza no reglada tanto de música como de danza y arte dramático.

-Academias de música y danza. Centros que imparten enseñanzas no regladas de música y/o danza.

3.2.1 El caso de las Islas Baleares

La concreción curricular que se realizará se centrará en el curriculum de las Islas Baleares por ello a partir de éste punto se irán combinando los Boletines Oficiales del Estado (BOE) con los Boletines Oficiales de las Islas Baleares (BOIB) ya que esto será necesario para llegar a una comprensión profunda y ordenada.

Aunque ambos curricula están relacionados ya que el de las Islas Baleares se redacta a partir del general pero gracias a la libertad que proporciona este último cada Comunidad Autónoma puede establecer de qué modo y que objetivos y contenidos se trabajarán en cada curso. Por ello para poder realizar una concreción lo más ajustada y realista posible se han tenido en cuenta ambos curricula a la hora de realizar dicha concreción curricular.

3.2.2 Grado Elemental

El grado elemental en las Islas Baleares parte como estudio reglado impartido por los conservatorios y centros autorizados. No obstante puede ser cursado como estudio no reglado ya que, para incorporarse en cualquiera de los cuatro cursos que lo forman, deberá realizarse una prueba de acceso tal como nos especifica el BOIB núm. 53 en su Artículo 10 p. 27:

Para acceder a las enseñanzas elementales de música es necesario la superación de una prueba de acceso que permite el acceso directo al curso académico de la especialidad de las enseñanzas elementales de música al que se presenta la persona interesada.

El grado elemental se rige por una serie de objetivos generales para todas las especiales que deben contribuir en el desarrollo de las competencias del alumnado, estos se encuentran en el citado BOIB en su Artículo 3 p. 27:

- a) Apreciar la importancia de la música como lenguaje artístico y medio de expresión cultural de los pueblos y de las personas.
- b) Expresarse con sensibilidad musical y estética para interpretar y disfrutar de la música de las diferentes épocas y estilos, y para enriquecer sus posibilidades de comunicación y de realización personal.
- c) Tocar en público, con la necesaria seguridad en sí mismos, para comprender la función comunicativa de la interpretación musical.
- d) Interpretar música en grupo, habituándose a escuchar otras voces o instrumentos y a adaptarse equilibradamente al conjunto.
- e) Ser conscientes de la importancia del trabajo individual y adquirir las técnicas de estudio que permitan la autonomía en el trabajo y su valoración.
- f) Valorar el silencio como elemento indispensable para el desarrollo de la concentración, la audición interna y el pensamiento musical.

Así mismo en el Artículo 4 de dicho BOIB encontramos las especialidades que serán impartidas en los centros de las Islas Baleares que cuenten con la correspondiente autorización, previa solicitud, de la Dirección General de Formación Profesional y Aprendizaje Permanente. Entre ellas encontramos el violín, especialidad sobre la que versa nuestra investigación

Arpa
Clarinete
Clavecín
Contrabajo
Fagot
Flauta travesera
Guitarra
Oboe
Percusión
Piano
Saxofón
Trombón
Trompa
Trompeta
Tuba
Viola
Violín
Violoncelo

En consonancia con el Artículo 6 del citado BOIB las enseñanzas elementales se deberán introducir obligatoriamente, entre otras posibilidades, un programa general que contemple como mínimo las asignaturas: lenguaje musical, instrumento y práctica vocal e instrumental colectiva. (BOIB núm. 53 p. 27)

Al finalizar los cuatro cursos y después de haber logrado los objetivos de las enseñanzas elementales de música se recibirá el correspondiente certificado acreditativo de haber cursado y superado las enseñanzas elementales de música. Éste será expedido por el centro en el que el alumno haya finalizado las enseñanzas elementales de música. (BOIB núm. 53 p. 28)

3.2.2.1. El curriculum de grado elemental de violín en las Islas Baleares

Siendo conscientes de los conceptos anteriores debemos centrarnos en el curriculum que establece la Consejería de Educación de las Islas Baleares. Para ello se recurrirá al Decreto que aparece en el BOIB núm. 53 p. 34, donde se encontraran los objetivos y contenidos de los instrumentos de cuerda, entre ellos el violín. Estos objetivos y contenidos ayudarán en la concreción curricular que se pretende llevar a cabo.

Objetivos:

- a) Adoptar una posición corporal que permita la correcta colocación del instrumento y que favorezca el manejo del arco y la actividad de la mano izquierda, y también la coordinación entre ambas manos.
- b) Conocer las características y posibilidades sonoras del instrumento y saber utilizarlas, dentro de las exigencias del nivel, tanto en la interpretación individual como en la de conjunto.
- c) Demostrar una sensibilidad auditiva que permita el control permanente de la afinación y el perfeccionamiento continuo de la calidad sonora.
- d) Interpretar un repertorio básico integrado por obras de diferentes épocas y estilos, de una dificultad de acuerdo con este nivel.

Contenidos:

- a) Producción del sonido: cuerdas al aire, empleando todo el arco y diferentes longitudes de este.
- b) Posición del instrumento y del arco: control muscular.
- c) Desarrollo de la sensibilidad auditiva como premisa indispensable para la obtención de una buena calidad de sonido.
- d) Conocimiento de los golpes de arco básicos y el vibrato como elementos de expresión musical.
- e) Estudio de las posiciones.
- f) Desarrollo del movimiento horizontal del brazo derecho (cantabile) y del movimiento perpendicular de los dedos de la mano izquierda, y también de la coordinación entre ambos.
- g) Entrenamiento permanente y progresivo de la memoria.
- h) Adquisición de hábitos de estudio correctos y eficaces.
- i) Lectura a vista de obras o fragmentos sencillos.
- j) Iniciación a la comprensión de las estructuras musicales a sus diferentes niveles –motivos, temas, periodos, frases, secciones, etc.– para llegar a través de esto a una interpretación consciente y no meramente intuitiva.
- k) Selección progresiva en cuanto al grado de dificultad de ejercicios, estudios y obras del repertorio que se consideren útiles para el desarrollo conjunto de la capacidad musical y técnica del alumno.
- l) Práctica de conjunto.

Se recurrirá también al Decreto que aparece en el BOIB núm. 53 p. 35, donde se encontrarán los criterios de evaluación.

Criterios de Evaluación:

1. Leer textos a primera vista con fluidez y comprensión. Este criterio pretende constatar la capacidad del alumnado para desarrollarse con cierto grado de autonomía en la lectura de un texto.

2. Memorizar e interpretar textos musicales empleando la medida, la afinación, la articulación y el fraseo adecuados a su contenido. Este criterio pretende comprobar, mediante la memoria, la aplicación correcta de los conocimientos teórico-prácticos del lenguaje musical.
3. Interpretar obras de acuerdo con los criterios del estilo correspondiente. Este criterio pretende comprobar la capacidad del alumnado para utilizar el tempo, la articulación y la dinámica como elementos básicos de la interpretación.
4. Describir, posteriormente a una audición, los disparos característicos de las obras escuchadas. Con este criterio se pretende evaluar la capacidad para percibir y relacionar con los conocimientos adquiridos, los aspectos esenciales de obras que el alumnado puede entender según su nivel de desarrollo cognitivo y afectivo, aunque él mismo no las interprete para ser nuevas para el alumno o para tratarse, incluso, de partituras todavía inabordables por su dificultad técnica.
5. Mostrar en los estudios y las obras la capacidad de aprendizaje progresivo individual. Este criterio pretende verificar que el alumnado es capaz de aplicar a su estudio las indicaciones del profesorado y, con estas, desarrollar una autonomía progresiva de trabajo que le permita valorar correctamente su rendimiento.
6. Interpretar, en público como solista y de memoria, obras representativas de su nivel al instrumento, con seguridad y control de la situación. Este criterio trata de comprobar la capacidad de memoria y autocontrol y el dominio de la obra estudiada. Así mismo, pretende estimular el interés por el estudio y fomentar las capacidades de equilibrio personal que le permitan presentarse con naturalidad ante el público.
7. Actuar como miembro de un grupo y manifestar la capacidad de tocar o cantar al mismo tiempo que escucha y se adapta al resto de los instrumentos o voces. Este criterio pretende poner atención a la capacidad del alumnado para adaptar el afinación, la precisión rítmica, dinámica, etc., a la de sus compañeros en un trabajo común.

3.2.3 Grado Profesional

Las enseñanzas profesionales de música tienen como finalidad proporcionar al alumnado una formación artística de calidad y garantizar la cualificación de los futuros profesionales de la música. La finalidad de las enseñanzas profesionales de música se ordena en tres funciones básicas: formativa, orientadora y preparatoria para estudios posteriores. Como ya se ha mencionado anteriormente las enseñanzas profesionales de música se organizarán en un grado de seis cursos de duración. (BOE núm. 18, Capítulo I, Artículo 1, p. 2854)

En el Artículo 2 del citado BOE aparecen los objetivos generales de las enseñanzas profesionales, que tienen como primer objetivo contribuir a desarrollar en los alumnos y alumnas las capacidades generales y los valores cívicos propios del sistema educativo además de desarrollar sus siguientes capacidades:

- a) Habituarse a escuchar música y establecer un concepto estético que les permita fundamentar y desarrollar los propios criterios interpretativos.
- b) Desarrollar la sensibilidad artística y el criterio estético como fuente de formación y enriquecimiento personal.
- c) Analizar y valorar la calidad de la música.
- d) Conocer los valores de la música y optar por los aspectos emanados de ella que sean más idóneos para el desarrollo personal.
- e) Participar en actividades de animación musical y cultural que permitan vivir la experiencia de transmitir el goce de la música.

- f) Conocer y emplear con precisión el vocabulario específico relativo a los conceptos científicos de la música.
- g) Conocer y valorar el patrimonio musical como parte integrante del patrimonio histórico y cultural.

Así mismo en el Artículo 3 (BOIBE núm. 18, p. 2854) especifica las capacidades que los alumnos y alumnas deberían adquirir en las enseñanzas profesionales:

- a) Superar con dominio y capacidad crítica los contenidos y objetivos planteados en las asignaturas que componen el currículo de la especialidad elegida.
- b) Conocer los elementos básicos de los lenguajes musicales, sus características, funciones y transformaciones en los distintos contextos históricos.
- c) Utilizar el «oído interno» como base de la afinación, de la audición armónica y de la interpretación musical.
- d) Formar una imagen ajustada de las posibilidades y características musicales de cada uno, tanto a nivel individual como en relación con el grupo, con la disposición necesaria para saber integrarse como un miembro más del mismo o para actuar como responsable del conjunto.
- e) Compartir vivencias musicales de grupo en el aula y fuera de ella que permitan enriquecer la relación afectiva con la música a través del canto y de participación instrumental en grupo.
- f) Valorar el cuerpo y la mente para utilizar con seguridad la técnica y poder concentrarse en la audición e interpretación.
- g) Interrelacionar y aplicar los conocimientos adquiridos en todas las asignaturas que componen el currículo, en las vivencias y en las experiencia propias para conseguir una interpretación artística de calidad.
- h) Conocer y aplicar las técnicas del instrumento o de la voz de acuerdo con las exigencias de las obras.
- i) Adquirir y demostrar los reflejos necesarios para resolver eventualidades que surjan en la interpretación.
- j) Cultivar la improvisación y la transposición como elementos inherentes a la creatividad musical.
- k) Interpretar, individualmente o dentro de la agrupación correspondiente, obras escritas en todos los lenguajes musicales profundizando en el conocimiento de los diferentes estilos y épocas, así como en los recursos interpretativos de cada uno de ellos.
- l) Actuar en público con autocontrol, dominio de la memoria y capacidad comunicativa.

3.2.3.1. El currículum de grado profesional de violín en las Islas Baleares

En el BOIB núm. 81 en el Anexo núm. 2, p. 14-15 se puede ver como se organizarán las asignaturas en las enseñanzas profesionales:

A) Asignaturas comunes a todas las especialidades:

Instrumento o voz.

Lenguaje musical.

Armonía.

B) Asignaturas propias de la especialidad:

-Música de cámara: En las especialidades de Acordeón, Arpa, Canto, Clarinete, Clave, Contrabajo, Fagot, Flauta de pico, Flauta travesera, Guitarra, Instrumentos de cuerda pulsada de renacimiento y barroco, Instrumentos de púa, Oboe, Órgano, Percusión, Piano, Saxofón, Trombón, Trompa, Trompeta, Tuba, Viola, Viola da gamba, Violín y Violoncelo.

-Orquesta: En las especialidades de Arpa, Clarinete, Contrabajo, Fagot, Flauta travesera, Oboe, Percusión, Saxofón, Trombón, Trompa, Trompeta, Tuba, Viola, Violín y Violoncelo.

-Banda: En las especialidades de Clarinete, Contrabajo, Fagot, Flauta travesera, Oboe, Percusión, Saxofón, Trombón, Trompa, Trompeta, Tuba.

-Conjunto

-Coro

-Idiomas aplicados al canto

C) Otras asignaturas:

- Piano complementario

- Análisis
- Fundamentos de Composición
- Repertorio

Siendo las Administraciones educativas las que determinarán los cursos en los que se deberán incluir las asignaturas establecidas en el apartado anterior. Asimismo, podrán añadir otras asignaturas dentro de las diferentes especialidades que integran las enseñanzas profesionales de música.

Así mismo en el Anexo 3 del citado BOIB (núm. 81 p. 28) se encuentran los objetivos y contenidos de los instrumentos de cuerda establecidos para el curriculum de las Islas Baleares:

Objetivos:

- a) Aplicar con autonomía y de forma progresiva los conocimientos musicales para solucionar cuestiones relacionadas con la interpretación: digitación, articulación, fraseo, etc.
- b) Conocer las diversas convenciones interpretativas vigentes en diferentes periodos de la música instrumental, especialmente las referidas a la escritura rítmica o a la ornamentación.
- c) Adquirir y aplicar progresivamente herramientas y competencias para el desarrollo de la memoria.
- d) Desarrollar la capacidad de lectura a primera vista y aplicar de forma progresiva los conocimientos musicales para la improvisación con el instrumento.
- e) Practicar la música de conjunto, integrándose en formaciones de cámara de diversa configuración y ocupando papeles de solista con orquesta en obras de dificultad mediana, desarrollando así el sentido de la interdependencia de los respectivos cometidos.
- f) Interpretar un repertorio que incluya obras representativas de las diversas épocas y estilos de una dificultad de acuerdo con este nivel.

Contenidos:

Continuación del trabajo sobre los cambios de posiciones. Dobles cuerdas y acuerdos de tres y cuatro notas. Desarrollo de la velocidad. Perfeccionamiento de todas las arcadas. Armónicos naturales y artificiales. Trabajo de la polifonía en los instrumentos de cuerda. La calidad sonora: “cantábile” y afinación. El fraseo y su adecuación a los diferentes estilos. Profundización en el estudio de la dinámica, de la precisión en la realización de las diferentes indicaciones que se refieren y del equilibrio de los niveles y calidades de sonido resultantes. Iniciación a la interpretación de la música contemporánea y al conocimiento de sus grañas y efectos. Entrenamiento permanente y progresivo de la memoria. Práctica de la lectura a vista. Audiciones comparadas de grandes intérpretes para analizar de manera crítica las características de sus diferentes versiones. Práctica de conjunto.

En el Anexo 3 del BOIB núm. 81 p. 30 se encuentran también los criterios de evaluación:

Criterios de Evaluación:

1. Utilizar el esfuerzo muscular, la respiración y la relajación adecuados a las exigencias de la ejecución instrumental. Con este criterio se pretende evaluar el dominio de la coordinación motriz y el equilibrio entre los indispensables esfuerzos musculares que requiere la ejecución instrumental y el grado de relajación necesaria para evitar tensiones que conduzcan a una pérdida de control en la ejecución.

2. Demostrar el dominio en la ejecución de estudios y obras sin desatarse los aspectos técnicos de los musicales. Este criterio pretende evaluar la capacidad de interrelacionar los conocimientos técnicos y teóricos necesarios para llegar a una interpretación adecuada.
3. Demostrar sensibilidad auditiva en la afinación y en el uso de las posibilidades sonoras del instrumento. Mediante este criterio se pretende evaluar el conocimiento de las características y del funcionamiento mecánico del instrumento y la utilización de sus posibilidades.
4. Demostrar capacidad para abordar individualmente el estudio de las obras de repertorio. Con este criterio se pretende evaluar la autonomía del alumnado y su competencia para emprender el estudio individualizado y la resolución de los problemas que se le planteen en el estudio.
5. Demostrar solvencia en la lectura a primera vista y capacidad progresiva en la improvisación sobre el instrumento. Este criterio pretende evaluar la competencia progresiva que adquiera el alumnado en la lectura a primera vista así como su fluidez para abordar la improvisación en el instrumento aplicando los conocimientos adquiridos.
6. Interpretar obras de las diferentes épocas y estilos como solista y en grupo. Este criterio pretende evaluar el conocimiento que el alumnado posee del repertorio de su instrumento y de sus obras más representativas, así como el grado de sensibilidad e imaginación para aplicar los criterios estéticos correspondientes.
7. Interpretar de memoria abres del repertorio solista de acuerdo con los criterios del estilo correspondiente. Mediante este criterio se pretende valorar el dominio y la comprensión que el alumnado posee de las obras, así como la capacidad de concentración sobre el resultado sonoro de las obras.
8. Demostrar la autonomía necesaria para abordar la interpretación dentro de los márgenes de flexibilidad que permita el texto musical. Este criterio pretende evaluar el concepto personal estilístico y la libertad de interpretación dentro del respecto al texto.
9. Mostrar una autonomía progresiva en la resolución de problemas técnicos e interpretativos. Con este criterio se pretende comprobar el desarrollo que el alumnado ha logrado en cuanto a los hábitos de estudio y de la capacidad de autocrítica.
10. Presentar en público un programa adecuado a su nivel demostrando capacidad comunicativa y calidad artística. Mediante este criterio se pretende evaluar la capacidad de autocontrol y el grado de madurez de su personalidad artística.

3.2.4 Grado (superior)

El curriculum de Grado contempla una serie de competencias generales que deben ser adquiridas por el Graduado o Graduada. Podemos encontrar dichas competencias en el BOE núm. 137, Sec. I, p. 48488-48489:

Competencias generales:

Conocer los principios teóricos de la música y haber desarrollado adecuadamente aptitudes para el conocimiento, la comprensión y la memorización del material musical.

Mostrar aptitudes adecuadas para la lectura, improvisación, creación y recreación musical.

Producir e interpretar correctamente la notación gráfica de textos musicales.

Reconocer materiales musicales gracias al desarrollo de la capacidad auditiva y saber aplicar esta capacidad a su práctica profesional.

Conocer los recursos tecnológicos propios de su campo de actividad y sus aplicaciones en la música preparándose para asimilar las novedades que se produzcan en él.

Dominar uno o más instrumentos musicales en un nivel adecuado a su campo principal de actividad.

Demostrar capacidad para interactuar musicalmente en diferentes tipos de proyectos musicales participativos.

Aplicar los métodos de trabajo más apropiados para superar los retos que se le presenten en el terreno del estudio personal y en la práctica musical colectiva.

Conocer las características propias de su instrumento principal, en relación a su construcción y acústica, evolución histórica e influencias mutuas con otras disciplinas.

Argumentar y expresar verbalmente sus puntos de vista sobre conceptos musicales diversos.

Estar familiarizado con un repertorio amplio y actualizado, centrado en su especialidad pero abierto a otras tradiciones. Reconocer los rasgos estilísticos que caracterizan a dicho repertorio y poder describirlos de forma clara y completa.

Acreditar un conocimiento suficiente del hecho musical y su relación con la evolución de los valores estéticos, artísticos y culturales.

Conocer los fundamentos y la estructura del lenguaje musical y saber aplicarlos en la práctica interpretativa, creativa, de investigación o pedagógica.

Conocer el desarrollo histórico de la música en sus diferentes tradiciones, desde una perspectiva crítica que sitúe el desarrollo del arte musical en un contexto social y cultural.

Tener un amplio conocimiento de las obras más representativas de la literatura histórica y analítica de la música.

Conocer el contexto social, cultural y económico en que se desarrolla la práctica musical, con especial atención a su entorno más inmediato pero con atención a su dimensión global.

Estar familiarizado con los diferentes estilos y prácticas musicales que le permitan entender, en un contexto cultural más amplio, su propio campo de actividad y enriquecerlo.

Comunicar de forma escrita y verbal el contenido y los objetivos de su actividad profesional a personas especializadas, con uso adecuado del vocabulario técnico y general.

Conocer las implicaciones pedagógicas y educativas de la música en distintos niveles.

Conocer la clasificación, características acústicas, históricas y antropológicas de los instrumentos musicales.

Crear y dar forma a sus propios conceptos artísticos habiendo desarrollado la capacidad de expresarse a través de ellos a partir de técnicas y recursos asimilados.

Disponer de recursos musicales amplios y diversos para poder crear o adaptar piezas musicales así como improvisar en distintos contextos a partir del conocimiento de estilos, formatos, técnicas, tendencias y lenguajes diversos.

Valorar la creación musical como la acción de dar forma sonora a un pensamiento estructural rico y complejo.

Desarrollar capacidades para la autoformación a lo largo de su vida profesional.

Conocer y ser capaz de utilizar metodologías de estudio e investigación que le capaciten para el continuo desarrollo e innovación de su actividad musical a lo largo de su carrera.

Ser capaz de vincular la propia actividad musical a otras disciplinas del pensamiento científico y humanístico, a las artes en general y al resto de disciplinas musicales en particular, enriqueciendo el ejercicio de su profesión con una dimensión multidisciplinar.

Conocer y aplicar la legislación relativa a su ámbito profesional.

Así mismo se contemplan una serie de competencias específicas para el Graduado o Graduada en la especialidad de interpretación de la que forma parte el instrumento violín. Éstas aparecen en el BOE núm. 137, Sec. I, p. 48490-48491:

Competencias específicas

Interpretar el repertorio significativo de su especialidad tratando de manera adecuada los aspectos que lo identifican en su diversidad estilística.

Construir una idea interpretativa coherente y propia.

Demostrar capacidad para interactuar musicalmente en todo tipo de proyectos musicales participativos, desde el dúo hasta los grandes conjuntos.

Expresarse musicalmente con su Instrumento/Voz de manera fundamentada en el conocimiento y dominio en la técnica instrumental y corporal, así como en las características acústicas, organológicas y en las variantes estilísticas.

Comunicar, como intérprete, las estructuras, ideas y materiales musicales con rigor.

Argumentar y expresar verbalmente sus puntos de vista sobre la interpretación, así como responder al reto que supone facilitar la comprensión de la obra musical.

Desarrollar aptitudes para la lectura e improvisación sobre el material musical.

Asumir adecuadamente las diferentes funciones subordinadas, participativas o de liderazgo que se pueden dar en un proyecto musical colectivo.

Conocer los procesos y recursos propios del trabajo orquestal y de otros conjuntos dominando adecuadamente la lectura a primera vista, mostrando flexibilidad ante las indicaciones del director y capacidad de integración en el grupo.

Conocer las implicaciones escénicas que conlleva su actividad profesional y ser capaz de desarrollar sus aplicaciones prácticas.

3.2.4.1. El curriculum de Grado (superior) de violín en las Islas Baleares

La Consejería de Educación de las Islas Baleares contempla el Grado desglosado en cuatro cursos y presenta las siguientes competencias generales para el instrumento BOIB núm. 148, Anexo 2, p. 89:

Competencias generales:

Conocer los principios teóricos de la música y haber desarrollado adecuadamente aptitudes para el reconocimiento, la comprensión y la memorización del material musical.

Mostrar aptitudes adecuadas para la lectura, la improvisación, la creación y la recreación musicales.

Producir e interpretar correctamente la notación gráfica de textos musicales.

Reconocer materiales musicales gracias al desarrollo de la capacidad auditiva y saber aplicar esta capacidad a la práctica profesional.

Dominar unos o más instrumentos musicales en un nivel adecuado al campo principal de actividad.

Aplicar los métodos de trabajo más apropiados para superar los retos que se presenten en el terreno del estudio personal y en la práctica musical colectiva.

Conocer las características propias del instrumento principal, en relación con la construcción y la acústica, la evolución histórica y las influencias mutuas con otras disciplinas.

Estar familiarizado con un repertorio amplio y actualizado, centrado en la especialidad, pero abierto a otras tradiciones. Reconocer los rasgos estilísticos que caracterizan el repertorio mencionado y poder describirlos de forma clara y completa.

Conocer la clasificación, características acústicas, históricas y antropológicas de los instrumentos musicales.

Contenidos

Síntesis y dominio de las dimensiones básicas de la interpretación musical profesional.

Práctica de la técnica instrumental, aprendizaje del repertorio principal y de un repertorio complementario.

Desarrollo de un estilo propio como intérprete y de la madurez creativa.

Hábitos y técnicas de estudio, valoración crítica del trabajo.

Control de correctos hábitos posturales y técnicas de relajación.

Preparación para la interpretación en público, como solista o junto a otros intérpretes.

Conocimiento básico de la construcción, mantenimiento, comportamiento acústico y características del propio instrumento.

4. SUJETOS A LOS QUE AFECTA EL ESTUDIO

4.1 El desarrollo del alumno

El desarrollo técnico e interpretativo del alumno en cuanto al instrumento dependerá de su desarrollo a nivel anatómico-fisiológico, cognitivo, y socio-emotivo. Por ello se debe ser muy consciente del proceso y de las etapas de desarrollo de los alumnos en todos estos niveles ya que durante todo el proceso de aprendizaje del instrumento el alumno y el instrumento mantendrán una estrecha relación.

Por norma general el estudio y realización de los grados Elemental, Profesional y Grado (Superior) comprende entre los ocho años y los veintitrés años. Un periodo amplio y de numerosos cambios y adaptaciones por parte del alumno que requerirán múltiples adaptaciones y planificaciones en el estudio del instrumento y que no podemos obviar ya que pueden dificultar el proceso de enseñanza-aprendizaje de éste.

4.1.1 De los 8 a los 12 años (Grado Elemental)

Esta etapa abarca, por lo general, desde los 8 a los 12 años y es donde el alumno afianza y deja atrás diversos aspectos de su niñez para continuar con su evolución hacia la adolescencia.

4.1.1.1 Desarrollo físico

En esta etapa los niños alcanzan un mayor desarrollo de sus capacidades motoras sobretodo las finas, lo que les permite realizar actividades que requieren de mayor precisión.

Las habilidades motoras se refieren a los patrones de movimiento y habilidades físicas del cuerpo. Por lo general, estos se dividen en tres categorías: motricidad fina, motricidad gruesa y el equilibrio/coordinación. Muchos factores influyen en el desarrollo de habilidades motoras, incluyendo el peso al nacer, la constitución corporal, el estilo de crianza de los niños, la etnia, la nutrición, la personalidad, clase social y el orden de nacimiento, entendido como el rango de edad que tiene una persona en relación a sus hermanos o la posición numérica que ocupa según el orden de nacimiento. A menudo se cree que el orden de nacimiento tiene un efecto profundo y duradero en el desarrollo psicológico, y que influye mucho en la personalidad (Adler, 1928). Las habilidades motoras finas involucran los músculos más pequeños del cuerpo, mientras que las motoras gruesas implican los músculos más grandes.

Entre 6 y 9 años, motóricamente hablando, el niño o niña se caracteriza por una actividad desbordante, una intensa expansión motriz, un movimiento continuo; siempre más fino, más diferenciado, más orientado y controlado que en las etapas precedentes. En esta etapa la fuerza y la coordinación crecen de un modo regular. Después, el desarrollo proseguirá en el sentido de la precisión y de la resistencia. Los juegos de equipo y las competiciones organizadas son las prácticas más comunes entre los niños a partir de esta etapa.

Como se ha visto en numerosos estudios este proceso continuo de desarrollo de las habilidades motoras se produce en diversos grados a lo largo de los meses y años, y puede explicarse por el aumento de capacidad que acompaña al crecimiento y al desarrollo, así como por ese proceso natural, no dirigido, que se produce por imitación, ensayo y error, y libertad de movimiento. Ese progreso es más o menos independiente a la actitud, facilitadora o de impedimento. De todas formas, una actitud facilitadora, según demuestran gran cantidad de pruebas, proporciona la oportunidad de aprender habilidades motoras antes de lo habitual con respecto a la edad.

La manipulación y control de las circunstancias que influyen en el desarrollo motor y en la adquisición de las habilidades motoras se denomina “intervención”. Su objetivo principal es evitar el retraso de las habilidades motoras intentando ajustar el progreso al momento justo en el que el niño o niña es capaz de mejorar, basándose en su desarrollo (que aunque se “marquen” unas etapas o estadios dentro del desarrollo del niño varían según cada niño en concreto). El problema principal de la intervención y el enriquecimiento consiste en determinar qué estímulos, en qué proporción y qué momento sería el propicio para ofrecerlos con el objetivo de un desarrollo motor óptimo. Por ello la observación que se haga del progreso del niño o niña durante las clases será fundamental y de vital importancia.

Entre los 9 y 12 años no se observan cambios importantes con relación a los mencionados para la etapa de 6 a 9 años, sino más bien graduales disminuciones o aumentos de determinadas características que anuncian la adolescencia, la que sí constituirá una nueva etapa de desarrollo marcada por características claramente diferenciadas.

Entre los 9 y los 12 años aproximadamente, el aspecto físico del niño es armónico y alcanza un desarrollo motor que le permite el control adecuado de su cuerpo en una variedad de actividades. Hacia el término de este período se confunde el final de la niñez y el comienzo de la pubertad, en que el niño iniciará una fase de crecimiento muy rápido, que se completará en la adolescencia y que frecuentemente presenta cierta torpeza motora, relacionada con el crecimiento brusco de sus extremidades y que se acompaña de ciertos sentimiento de inseguridad y confusión, que algunos autores denominan fase negativa.

Este desarrollo repentino y que se produce a gran velocidad desemboca en desequilibrio y descoordinación, cualidades muy relevantes para el estudio del instrumento, ya que se debe sujetar el instrumento con las extremidades superiores a la vez que se mantiene el eje con el cuerpo y se coordina la extremidad superior izquierda con la derecha.

Además, esta constante inseguridad y problemas de coordinación óculo-manuales plantearán que en determinados momentos el alumno pueda sentirse frustrado y por ello el repertorio elegido debe considerar al alumno y no exigirle más de lo que su desarrollo permite.

Así mismo, la variación de la talla afectará a la postura de sujeción del instrumento y, por ello, se deberán realizar reajustes sobre la marcha. Estas adaptaciones posturales deben ser tomadas en cuenta a la hora de elegir el repertorio y el tamaño del instrumento, ya que si no se tiene esto en cuenta, se puede provocar lesiones o malformaciones al alumno.

En relación a la selección del tamaño del instrumento, se deberá tener en cuenta la distancia desde el centro de la palma de la mano izquierda hasta el cuello, con el brazo y la mano totalmente extendida hacia fuera, perpendicularmente al cuerpo. Seguidamente se adjunta una imagen, seguida de una tabla, en la que se puede apreciar los cuatro tamaños de instrumentos que se utilizarán normalmente, debido al desarrollo de los alumnos y la longitud de sus brazos, durante los tres Grados de estudio del instrumento que contempla la presente investigación. En la tabla aparecen las cuatro tallas de violín que formarán parte del periodo que engloba nuestra investigación, aunque existen más tamaños. Aquí se consideran los tamaños de cuatro cuartos, tres cuartos, un medio y un cuarto. También se incluye una aproximación de la edad en la que se utilizará cada instrumento y más o menos los centímetros que tendrá cada instrumento, desde la voluta hasta la mentonera, aunque es posible que esto presente variación según el instrumento, ya que en numerosos casos se pueden encontrar, por ejemplo, dos violines tres cuartos con diferentes centímetros, aunque la diferencia es mínima.

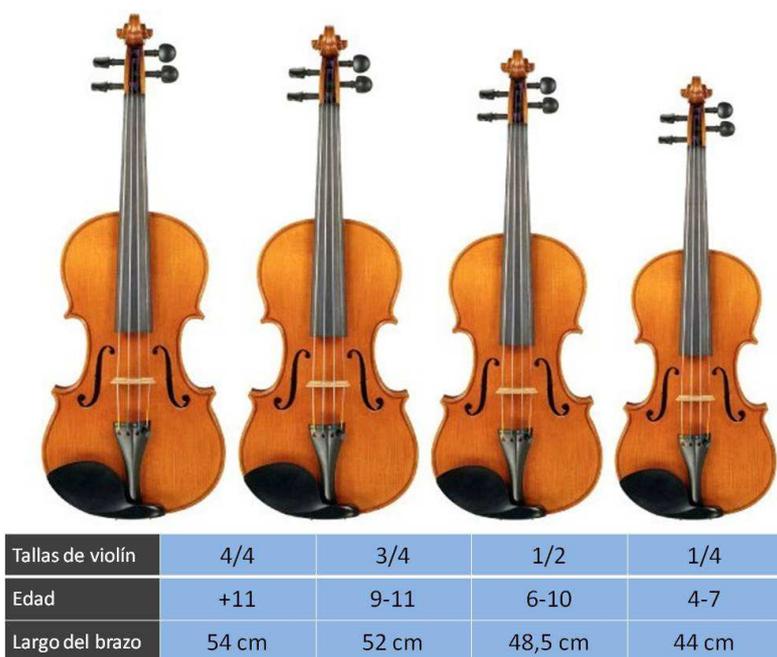


Fig. 20 Imagen de los diferentes tamaños de violines con sus edades orientativas y el largo del brazo

4.1.1.2 Desarrollo cognitivo

Su desarrollo intelectual continúa afianzando las características del pensamiento operacional surgidas hacia los 7 años, en el sentido de la capacidad de descentración, y reversibilidad, que le permiten hacia los 10 años alcanzar la noción de conservación de

peso y a los 11 o 12 la conservación de volumen, y avanzar hacia el desarrollo del pensamiento abstracto, que se inicia aproximadamente a los 12 años.

Es decir alrededor de los 7-8 años los niños desarrollan la capacidad de conservar los materiales y alrededor de los 9-10 años el niño ya habrá accedido al último paso en la noción de conservación, la conservación de superficies.

Piaget (1969) ha elaborado el concepto de pensamiento operacional, o dicho de otro modo pensamiento a través de la acción con instrumentos. Para Vygotsky (1998), en su teoría de la actividad, el alumno siempre funciona a través de instrumentos auxiliares.

El pensamiento operacional de Piaget permite a los niños entre los 9-12 años de edad comportarse con una especie de intuición racional. Según este autor, debe fomentarse a través de una educación activa y experimental porque a esta edad el pensamiento precede a la acción. El pensamiento hipotético-deductivo aparece más tarde, después de los 12 años de edad.

Para Vygotsky (1998) el desarrollo se produce de manera progresiva y constante. Para que esto se pueda llevar a cabo deben interactuar una serie de premisas:

La primera de ellas es el nivel de desarrollo actual (NDA) que se basa en la capacidad que tiene una persona de realizar una actividad de manera independiente en un determinado momento. Musicalmente hablando serían los conocimientos o cualidades con las que contaría el alumno, es decir, los conocimientos que ha ido acumulando durante los años anteriores.

La segunda premisa sería el nivel de desarrollo potencial, esta se basa en las capacidades que se desarrollan cuando el individuo es guiado por adultos o por compañeros de mayor edad. Esta premisa se produciría de forma muy clara durante las clases colectivas de violín, donde los alumnos de diferentes edades interactuarían entre ellos y también en las clases individuales del instrumento, entre el profesor y el alumno.

La distancia existente entre el NDA y el NDP se conoce como zona de desarrollo potencial o próximo (ZDP) y es una zona donde se consiguen las condiciones necesarias para que el alumno evolucione desde su nivel de desarrollo actual hasta el nivel de desarrollo potencial.

Estos aspectos se han tenido muy en cuenta a la hora de realizar la concreción curricular ya que se ha procurado que las obras seleccionadas para cada curso no superen las capacidades que el alumno es capaz de desarrollar de manera independiente pero a su vez gracias a la ayuda y guía del profesor se desarrollen considerable y continuamente.

Así mismo los procesos de razonamientos del niño se vuelven lógicos. A esta edad desarrolla lo que Piaget llama “operaciones lógicas”, es decir, tiene pensamientos lógicos que pueden aplicarse a problemas concretos o reales.

El pensamiento en esta etapa es operativo concreto. Los niños están ligados todavía a sus experiencias concretas necesitando manipular objetos para ayudar a su proceso de entendimiento, y se interesan en la clasificación de objetos; llegados a este punto ya podrán resolver problemas, pero únicamente con conocimientos que han adquirido. Se deberá conducir al alumno a que piense.

En esta etapa se inicia el pensamiento lógico-matemático con la adquisición del concepto de número, los niños van a ser capaces de utilizar símbolos para llevar a cabo actividades mentales: serán capaces de clasificar y manipular números, aspecto que se ha tenido muy en cuenta, ya que en los métodos aparecen digitaciones de los dedos con los que se debe tocar en la mano izquierda; es decir, deben relacionar unos dedos con unas notas y en unas cuerdas determinadas.

También, a la hora de medir las figuras musicales y ejecutar los ritmos se ha tenido en cuenta este aspecto ya que poco a poco son más capaces de comprender la duración de las figuras determinadas combinaciones rítmicas y muy importante las fracciones.

4.1.1.3 Desarrollo socio-emocional

En este campo se desarrolla la actitud crítica, con la que se analiza a sí mismo y a los demás, incluyendo en éstos a padres y maestros, a los que compara con la imagen del "ideal". A esta edad, los niños han internalizado en parte los estándares de las figuras de autoridad, padres y maestros especialmente, y actúan de acuerdo a las normas para agradar a los adultos que les son significativos. Aunque no tienen mayores dificultades para aceptar órdenes y prohibiciones, la actitud crítica se extiende a éstas, las que compara con el comportamiento de quienes las emiten y exigen que las situaciones se resuelvan de forma justa, entendida la justicia como un trato rigurosamente igualitario, sin considerar las diferencias circunstanciales.

Los intereses particulares que en edades anteriores se habían mostrado incipientemente, ahora se fortalecen y determinan algunas de las actividades habituales de los niños y pueden ser el motivo de ciertas amistades. En este contexto aparece en algunos de ellos el afán de coleccionar determinados objetos.

Las interacciones con los padres son de especial importancia para el ejercicio y desarrollo de las habilidades sociales y su calidad positiva o negativa incide en su autoestima. Al respecto puede señalarse que los mismos niños reconocen como fundamental en la formación del autoconcepto, el respeto que ellos sienten que les tienen las personas que les son más significativas: padres y compañeros, seguidos de profesores y amigos. Como complemento a esto, se puede señalar que la adquisición de habilidades sociales se relaciona fuertemente con el ajuste emocional y social posterior. En esta etapa las amistades, que aún son inestables, ya se entienden como una relación en que se da y se recibe, se dan de preferencia entre niños del mismo sexo, que se sienten cómodos juntos y que tienen algo en común.

Durante este periodo será muy importante que el profesor trabaje por imitación, es decir se convierta en un modelo a seguir por el alumno así como un referente al que dirigirse con su curiosidad inagotable. Por ello, en la concreción curricular, así como a la hora de analizar las obras, deberemos tener muy en cuenta todo lo anteriormente planteado y también que éstas incluyan elementos técnicos o posturales que se puedan enseñar por imitación.

4.1.2 De los 13 a los 20 años (Grado profesional y Grado Superior)

Esta etapa, conocida como adolescencia, abarca desde los 12 a los 20 años y se caracteriza por ser una etapa de numerosos cambios en todos los campos, físicos, cognitivos, y socio-emocionales.

La adolescencia se divide en dos etapas: temprana, que transcurre desde los 12 hasta los 16 años, y se caracteriza por la búsqueda de la independencia y libertad y por la falta de definición de la personalidad, y tardía, que transcurre desde los 16 a los 20 años, y es en esta etapa donde el adolescente busca su propia identidad y madura su autonomía personal.

4.1.2.1 Desarrollo físico

Durante esta etapa se produce un crecimiento rápido, tanto en estatura como en peso. Durante esta etapa el individuo alcanza el 95 por ciento de su estatura adulta. En los chicos las voces se vuelven más graves, se ensanchan los hombros y el cuello adquiere mayor musculatura. En las chicas se observa un elevado crecimiento mamario, y ensanchamiento de las caderas, que se redondean por el incremento de tejido adiposo. El desarrollo de las diferentes partes corporales ocurre de forma alométrica; por ejemplo, la nariz, los brazos y las piernas pueden crecer más rápido que el resto del cuerpo. A continuación se muestra una imagen de un niño y una niña en la que se pueden ver algunos de los aspectos que se desarrollan durante la adolescencia.

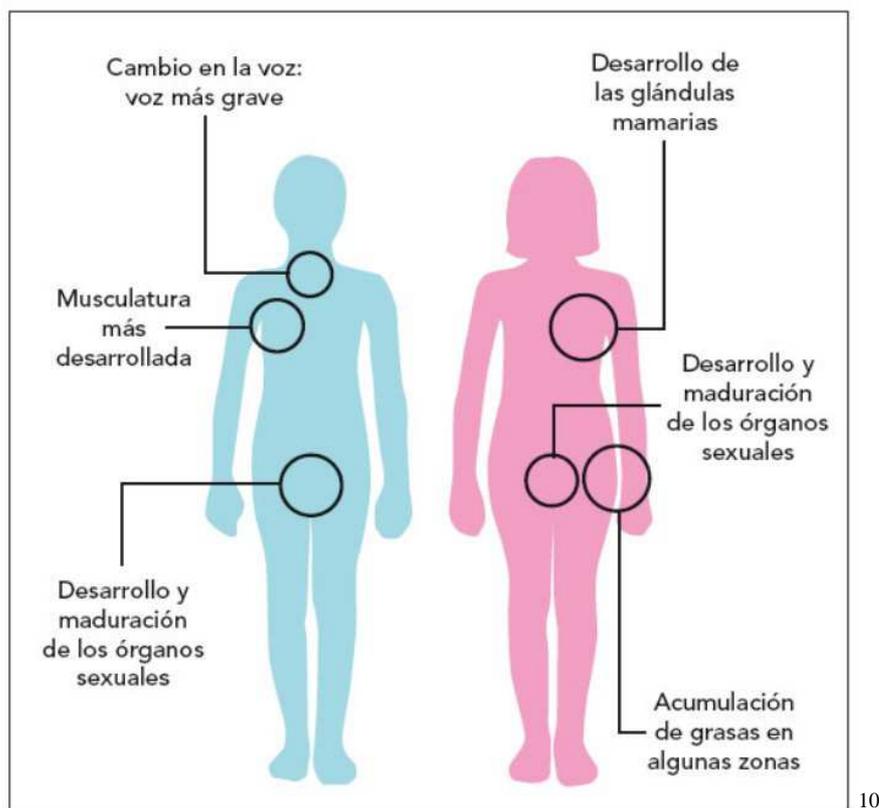


Fig. 21 Imagen del desarrollo de los niños y niñas

Todos estos aspectos serán de vital importancia para el profesor durante las clases, ya que deberá ser consciente y sensible a estos cambios; por ejemplo, entonar las obras para facilitar el posterior estudio con el instrumento puede plantear un problema en el caso de los chicos. Así también, la postura de las chicas puede variar, ya que es posible que se inclinen hacia delante intentando esconder el crecimiento de las mamas, lo que modificará la postura del instrumento de forma negativa. Otro aspecto relevante será el desarrollo de las extremidades, lo que puede repercutir en problemas de coordinación extremadamente importantes a la hora de tocar el violín.

Por ello, debemos tener en cuenta que el repertorio siga su continuidad en cuanto a dificultad pero que a su vez acompañe estos reajustes que se pueden producir en cuanto a postura, sujeción del instrumento, desarrollo de las manos o de la coordinación entre ambos brazos.

Los adolescentes durante esta etapa se desarrollarán sexualmente. Podremos diferenciar dos etapas: en la primera, que irá de los 12 a los 16 años, una de sus mayores preocupaciones será el desarrollo de su cuerpo, su sexualidad, su autoestima, sus

¹⁰ <http://maurikarli.blogspot.com.es/2013/04/crecimiento-y-desarrollo-cambios-fisicos.html>

relaciones cambiantes con su entorno cercano y la necesidad de establecer su independencia; en la segunda etapa, comprendida entre los 16 y los 20 años, se produce un intenso desarrollo sexual y los adolescentes empiezan a tener relaciones más serias y una mayor capacidad para la ternura y el amor sensual. Desarrollan una identidad sexual clara, ya que han completado la pubertad y tienen un buen sentido de su propio cuerpo y lo que son capaces de hacer.

En ambas etapas, al hablar con un adolescente, el objetivo es darle información precisa y ayudarlo a descubrir sus sentimientos. Los adolescentes, en la etapa inicial de este periodo, pueden sentir presión por actuar como si lo supieran todo, aun cuando están totalmente perdidos; por ello será fundamental tener una comunicación fluida y establecer una relación de confianza con ellos.

Debido a este desarrollo sexual será fundamental enfatizar la motivación, ya que se encontrarán en una etapa de cambios fisiológicos importantes, lo que requerirá que el repertorio les motive y les impulse a superarse. Si este conlleva demasiada dificultad o, por el contrario, les resulta demasiado fácil, no se conseguirá que avancen ni que estudien.

4.1.2.2 Desarrollo cognitivo

Durante todo el periodo de la adolescencia el cerebro seguirá desarrollándose. Así mismo habrá dos etapas; la primera será la de la adolescencia temprana, entre los 12 y 16 años. En esta etapa el alumno es capaz de pensar de forma abstracta del mismo modo que será más capaz de expresar sentimientos hablando de ellos y será más consciente de lo que está bien y lo que está mal.

En la segunda etapa, la adolescencia tardía, que comprenderá entre los 16 y los 18 años, el chico o chica presentará un aumento en su capacidad de pensamiento abstracto, mostrará un mayor control de su conducta, aumentará su preocupación con respecto a su futuro; así mismo sus hábitos de trabajo estarán bien definidos y será capaz de fijarse metas aunque tenderá a concentrarse en sí mismo.

Gracias a todos estos cambios y que el chico o chica entrará en la fase donde el pensamiento tendrá capacidad para abstraerse, podrá establecer relaciones de los conceptos sin necesidad de tener el objeto delante. El alumno entrará en la fase del pensamiento adulto. Es decir, poco a poco el pensamiento pasa de la lógica concreta a la lógica formal, se produce razonamiento hipotético-deductivo, que permite trabajar no tan sólo con lo que es real sino también con lo que es posible. Y así lograr poco a poco ir de lo más general a lo más específico, se podrá establecer relación lógica entre las proposiciones, se dará la combinatoria y el poder de controlar varios factores a la vez. Todo ello se producirá paulatinamente.

Aquí es donde se hace un inciso para comentar la teoría de Inhelder y Piaget (1985) sobre el pensamiento formal. Para ambos, a los 11- 12 años el adolescente entra en el

estadio de las operaciones formales cuya consolidación ocurre hacia los 14-15 años y tiene las siguientes características:

La primera es que lo real es concebido como un subconjunto de lo posible, es decir el adolescente puede plantearse la resolución de un problema imaginando todas las situaciones y relaciones causales posibles entre sus elementos. Es decir, si en el estadio de las operaciones concretas lo posible está subordinado a lo real, ahora es lo real lo que está subordinado a lo posible.

La segunda es su carácter hipotético-deductivo; es decir en este punto se tiene la capacidad de formular hipótesis, manejar varias de éstas simultánea o sucesivamente para comprobarlas y aplicar un razonamiento deductivo que permita analizar las consecuencias de las acciones emprendidas. En este manejo de hipótesis que realizan los adolescentes, se pueden observar tres fases:

- Eliminación de las hipótesis admitidas hasta entonces.
- Construcción de nuevas hipótesis.
- Verificación de la nueva hipótesis.

La tercera característica es el carácter proposicional. Los sujetos de este estadio expresan las hipótesis mediante afirmaciones o enunciados que las representan. Pero además de expresarlas, razonan sobre ellas de una forma deductiva, ya que las someten a un análisis lógico en el que utilizan la disyunción, la implicación y la exclusión. Los adolescentes en el estadio de operaciones formales lo que hacen es convertir estas operaciones directas o de primer orden, como dice Piaget, en proposiciones, y operar a su vez sobre ellas, realizando entonces operaciones sobre operaciones. Es decir, las operaciones formales son operaciones de segundo orden.

Al enfrentarse de esta forma a los problemas, el adolescente accede a una serie de conceptos y formas de razonamiento que hasta entonces no eran posibles para él. Inhelder y Piaget (1985) identifican 8 esquemas operatorios formales que corresponderían a esos conceptos y formas de razonamiento; estos esquemas son:

- Las operaciones combinatorias.
- Las proporciones.
- La coordinación de dos sistemas de referencia y la relatividad de los movimientos o las velocidades.
- La noción de equilibrio mecánico.
- La noción de probabilidad.

- La noción de correlación.
- Las compensaciones multiplicativas.
- Las formas de conservación que van más allá de la experiencia.

Todo este desarrollo cognitivo permitirá aumentar la dificultad y combinación de aspectos técnicos que incluyan las obras, así como que estas incluyan aspectos expresivos y el alumno sea capaz de comprenderlos y llevarlos a cabo. Así mismo permitirá que sean capaces de ser más críticos y de fragmentar la obra con la finalidad de realizar un estudio más significativo.

4.1.2.3 Desarrollo socio-emocional

En este campo también se podrán diferenciar dos etapas; la primera comprende entre los 12 y los 16 años, donde estarán seriamente preocupados por la imagen corporal, la apariencia y la ropa, así como también estarán muy concentrados en sí mismos. Los chicos y chicas en esta etapa serán menos afectuosos, a veces temperamentales, descorteses o irascibles; por ello el conflicto será algo común, ya que empezarán a rechazar los valores e ideas de los adultos. Mostrarán un creciente interés y una cierta influencia por su grupo de compañeros lo que les llevará incluso a experimentar con conductas de riesgo y roles de adulto. Así mismo desarrollarán cierta preocupación por la dificultad creciente en los requerimientos escolares.

En la segunda etapa, comprendida entre los 16 y 18 años, el chico o chica avanzará hacia la independencia desarrollando más claramente su identidad y tendiendo ya a la autonomía. Desarrolla la capacidad de transigir y de tomar decisiones importantes y su sentido del humor aumenta. En esta segunda etapa continua con la tendencia a querer experimentar con conductas de riesgo.

Durante el periodo de la adolescencia, en el campo del desarrollo socio-emocional será fundamental el desarrollo de los siguientes aspectos:

La identidad personal.- El adolescente realiza juicios sobre sí mismo, consciente o inconscientemente y se compara con su grupo de iguales. Estos juicios tienen connotaciones afectivas y nunca son neutros.

El autoconcepto como elemento central de la identidad personal, pero que integra en sí mismo elementos corporales, psíquicos, sociales y morales y éste se relacionan con la autoestima. Los cambios fisiológicos obligan a revisar y rehacer la imagen del propio cuerpo. La preocupación por el propio físico pasa a primer plano. Pero no sólo la imagen del propio físico, sino además la representación de sí mismo pasan a constituir un tema fundamental. (Marquez y Phillippi, 1995; Coleman, 1980).

Estos aspectos y otros son de tanta importancia en esta etapa que se han desarrollado más extensamente a continuación.

4.1.3 Sucesos relacionados con la personalidad

4.1.3.1 Efecto Pigmalión

En este punto aparece el efecto pigmalión y, en cierta manera, la resiliencia. El efecto pigmalión es el fenómeno por el que cuanto mayor sea la expectativa depositada sobre una persona mejor rendimiento se obtendrá. Figurativamente se le llama efecto pigmalión al hecho de que las expectativas que tenemos sobre las personas, las cosas y las situaciones, tienden a realizarse.

Para realizar nuestra concreción curricular y posterior clasificación por niveles y cursos se tendrán especialmente en cuenta las conclusiones que aportaron los padres del efecto pigmalión al realizar un experimento en una escuela (Roshental y Jacobson, 1968):

Las expectativas positivas y realistas del educador influyen positivamente en el alumno. Para ello se deberá ser especialmente cuidadoso y confiar en la propia experiencia como docente, para que las obras planteadas en cada curso no superen el desarrollo tanto cognitivo como físico del alumno. Por ello, como educadora y violinista, he considerado mi experiencia en las aulas para realizar la concreción curricular.

Los alumnos tienden a realizar lo que sus “pigmaliões positivos” o “negativos” esperan de ellos. Se deberá también demostrar cierta empatía con los otros docentes y a la hora de clasificar las obras dejarse llevar por la propia intuición, a la vez que se mantiene una mentalidad abierta.

Las expectativas positivas y realistas del “pigmaliõn positivo” no hacen sino potenciar lo que ya está de modo latente en el alumno. Se tendrá muy en cuenta este punto remarcando al final de la concreción que las obras clasificadas son orientativas ya que, si el alumno presenta unas capacidades diferentes a las que el educador, después de leer los currícula, entiende como generales, será deber del profesor adaptar la concreción según las capacidades o posibilidades del alumno.

Finalmente la efectividad del “efecto pigmalión” depende en gran medida de la autoestima del propio “pigmaliõn”. Este punto tiene especial relevancia ya que, después de realizar un exhaustivo estudio y análisis de nosotros mismos, de nuestras capacidades y conocimientos, así como de nuestra experiencia profesional nos consideramos lo suficientemente pigmalión positivos para realizar una concreción curricular que se pueda aplicar y que sea una muestra consistente.

4.1.3.2 Autoestima y autoconcepto

El efecto pigmalión se entrelaza con la autoestima del alumno. La autoestima es la percepción y valoración que uno hace de si mismo, como conjunto, como visión global del “yo”. Esta percepción se basa en la experiencia que uno tiene de su relación con el entorno, personas y ambiente que le rodea. Del entorno se recibe ecos positivos o negativos, la censura o la alabanza, el rechazo o la aceptación, el afecto, el fracaso o la

seguridad, la sensación de éxito, y se realiza la atribución de esa experiencia y se interpreta diciendo “yo soy así”.

Existe una percepción general del autoconcepto; este puede subdividirse en varios aspectos:

El autoconcepto académico o profesional que tiene relación con los logros académicos y que al mismo tiempo genera otro tipo de autoconcepto relacionado con cada una de las materias o competencias intelectuales.

El autoconcepto social que tiene relación con sus congéneres, entorno familiar, entorno social, etc.

El autoconcepto emocional que tiene relación con sus capacidades de reacción emotiva ante diversas situaciones.

El autoconcepto físico la apariencia física y sus habilidades.

Recomiendan en sus obras autores como Marsh (1992), Musitu y Cols. (1995), Stevens (1996) que para cambiar el autoconcepto es mejor acudir a los niveles concretos, actuando positivamente a ese nivel en particular, sea social, emocional, etc. Pero la autoestima general es importante; esta es positiva si en el conjunto una persona se acepta a sí misma, está satisfecha de ser como es; y es negativa si no se acepta y se siente más o menos insatisfecha de ser como es.

La autoestima positiva no impide ver y aceptar las limitaciones y errores de uno mismo, sino que supone una aceptación de dichas deficiencias: supone una visión de las cualidades positivas que uno tiene sin arrogancia y supone una sana actitud de superación partiendo del realismo y la aceptación de uno mismo.

La autoestima y el autoconcepto del alumno tendrán una especial relevancia durante la etapa que comprende desde los 11 años hasta los 20 años ya que es una etapa compleja en cuanto al desarrollo físico como cognitivo y a su vez es una etapa donde los alumnos serán más influenciados y en muchos casos contarán con menor protección para estas influencias.

Por todo ello, en la concreción curricular se ha intentado que, mediante el repertorio seleccionado, en estas etapas el alumno sea consciente de sus progresos y de sus capacidades, es decir fomente e incremente su autoestima y autoconcepto de manera positiva.

4.1.3.3 Resiliencia

Otro aspecto que hemos tenido en cuenta en nuestra investigación y posterior concreción curricular y que en nuestra sociedad está muy de actualidad es la resiliencia. La resiliencia, del latín *resilire* (retroceder o saltar hacia atrás), es un concepto general relacionado a la adaptación positiva en el contexto del desafío. En las ciencias físicas y

la ingeniería, la resiliencia por lo general se refiere a la capacidad de resistencia a la presión o la tensión sin quebrarse, o de recuperar la forma original, como un resorte o un elástico. En cambio, en la ciencia del desarrollo humano, la resiliencia tiene amplios y diversos significados, incluyendo la recuperación de experiencias traumáticas, la superación de la adversidad para tener éxito en la vida y la resistencia al estrés para enfrentar adecuadamente las distintas tareas de la vida. Esencialmente, la resiliencia se refiere a modelos de adaptación positiva o de desarrollo manifestados en el contexto de experiencias adversas.

Diversos estudios de Werner. E y Smith. R, (1982); Radke-Yarrow y Brown, (1993) y J. Buendía, (1996), han destacado el papel de la escuela, el profesor y las experiencias escolares en la construcción de la resiliencia. La escuela puede ser un contexto para el desarrollo integral y para la resiliencia de todos los alumnos, desfavorecidos o no, si es capaz de sobrepasar la mera función cognoscitiva de enseñar y aprender y se convierte en un verdadero espacio de comunicación, dando oportunidades a todos los alumnos para establecer vínculos positivos que en algunos casos compensen experiencias negativas de otros contextos sociales.

No se debe, por tanto, olvidar que la presente investigación va enfocada a conservatorios y escuelas de música que son en definitiva un contexto para el desarrollo integral de los alumnos y un espacio de comunicación para crear vínculos positivos. Son el complemento de la escuela pero no por ello dejan de ser escuelas en sí mismas y tienen las mismas posibilidades.

Uriarte (2006) citando a Punset (2005) ofrece una afirmación que se cree muy relevante para la presente investigación:

“La escuela no aprovecha suficientemente las posibilidades que existen en algunas áreas del currículum como la educación deportiva, la expresión musical y otras formas de expresión corporal, literaria, teatral, etc. La expresión artística, la música, el deporte, además de otros beneficios, proporcionan bienestar psicológico (Punset, 2005). Ser un espectador distrae, pero lo más importante es practicar una expresión artística, musical o cultural en general, porque contribuyen a la resiliencia”

Así pues nuestra investigación y posterior concreción del currículum parte de un pigmalión positivo y empático con el alumno, así como de un alumno con una autoestima y autoconcepto de sí mismo positivos y realistas. Por todo ello se es muy consciente de la necesidad de facilitar una herramienta de consulta útil y dúctil a los profesores para que les brinde la oportunidad de adaptarla al alumno sean cuales sean sus circunstancias.

Estos factores, tanto fisiológicos y cognitivos como motivacionales, afectivos y relacionales, que el alumno lleva a cabo, influyen en el proceso de aprendizaje. Ya que el aprendizaje es un proceso de actividad personal constructiva mediada, implica un proceso de elaboración de significados donde se modifican las ideas y conocimientos iniciales y se construyen nuevos en base a los anteriores estableciendo relaciones

sustantivas. Todo este desarrollo que lleva a cabo el alumno es extremadamente relevante para comprender y ayudar en el aprendizaje significativo del alumno. Y por ello un factor importante a tener en cuenta en la presente investigación.

4.1.4 Desarrollo de la memoria

A medida que avanza el desarrollo cognitivo también lo hace el de la memoria. La habilidad para recordar mejora en gran medida hacia la infancia intermedia, en parte porque la capacidad de memoria de los niños aumenta y, en parte, porque aprenden a utilizar diversos mecanismos mnemotécnicos o estrategias deliberadas para ayudarse a recordar.

De acuerdo con la teoría del procesamiento de la información (Newell y Gagné, 1970), la memoria es como un sistema de archivo que opera a través de tres pasos básicos: codificación, almacenamiento y recuperación.

La memoria inmediata aumenta con rapidez en la infancia intermedia; esto puede observarse con la facilidad con la que aprenden canciones o melodías y a la vez son capaces de reproducirlo cambiando la letra o variándola.

Para ayudarlos a memorizar se utilizarán mecanismos mnemotécnicos. A medida que vayan creciendo desarrollaran mejores estrategias y sabrán ajustarlas para satisfacer las necesidades y así poder memorizar cualquier cosa que se les requiera.

Algunas de las estrategias de memoria más comunes y que se tendrán en cuenta en la concreción curricular son:

- Repetición: es importante evaluar la longitud de la obra o la diversidad de motivos si tiene pocos motivos o estos se repiten reiteradamente; si la longitud de la obra es de pocos pentagramas este recurso será de gran utilidad.
- Organización: es más fácil recordar un material cuando se ha organizado mentalmente en categorías. Será muy importante que al realizar el análisis del repertorio se tenga en cuenta la forma de cada obra, ya que si secuenciamos las obras de menor forma o de forma simple a más complejas ayudaremos en la utilización correcta y secuenciada de este recurso.
- Elaboración: para ayudarse a recordar cosas, éstas pueden relacionarse entre sí en una escena o relato imaginarios. Este recurso podrá ser utilizado por el docente, aunque en nuestra secuenciación tendrá poca repercusión.

Todos estos aspectos en relación a la memoria serán de gran importancia a la hora de analizar las obras, ya que se deberán tener en cuenta para su posterior clasificación por cursos y niveles, debido a que uno de los aspectos especificados en los currículos es la ejercitación de ésta.

El lenguaje también se desarrolla con rapidez en la infancia intermedia. Los niños pueden comprender e interpretar mejor las comunicaciones; su vocabulario y habilidad para definir palabras crecen y están en mejor capacidad de comprenderse a sí mismos.

Esto se tendrá en cuenta a la hora de analizar el repertorio para adecuar las obras, de forma que sigan un patrón ascendente en cuanto a elementos musicales y así ayudar en la asimilación y aprendizaje de los conceptos y vocabulario propios del instrumento, como pueden ser las técnicas, etc.

4.1.5 Beneficios de la música en el desarrollo de los chicos y chicas

Cómo ya se ha comentado anteriormente, el desarrollo y la velocidad con la que se lleva a cabo depende en cierto modo de la estimulación a la que se somete el chico o chica durante los periodos anteriormente mencionados. Por ello, se ha creído relevante mencionar los beneficios y estimulaciones que se logran gracias a la música y a tocar un instrumento musical.

Numerosos estudios tales como: “*Musical Training Shapes Structural Brain Development*” (Hyde, K. L., Lerch, J., Norton, A., Forgeard, M., Winner, E., Evans, A. C., & Schlaug, G. 2009)., “*A Little Goes a Long Way: How the Adult Brain Is Shaped by Musical Training in Childhood*” (Skoe, E., & Kraus, N., 2012) demuestran que aquellos niños/as que tocan un instrumento experimentan:

Un aumento en la capacidad de memoria, atención y concentración.

Mejoras en la habilidad para la resolución de problemas matemáticos y de razonamiento complejo.

Facilidad a la hora de expresarse

Aumento en la creatividad y la imaginación

Enriquecimiento del intelecto

Facilidad a la hora de interactuar entre sus compañeros

Un aumento en su autoestima

A continuación se incluye una imagen en la que se reflejan las partes del cerebro estimuladas a la hora de interpretar música. En esta se puede observar como la tonalidad estimula el córtex prefrontal, cerebelo y el lóbulo temporal. Así mismo, el ritmo estimula el córtex prefrontal izquierdo, el córtex parietal y el cerebelo derecho. Además, si al mismo tiempo se canta, se estimulan mayor número de partes del cerebro.

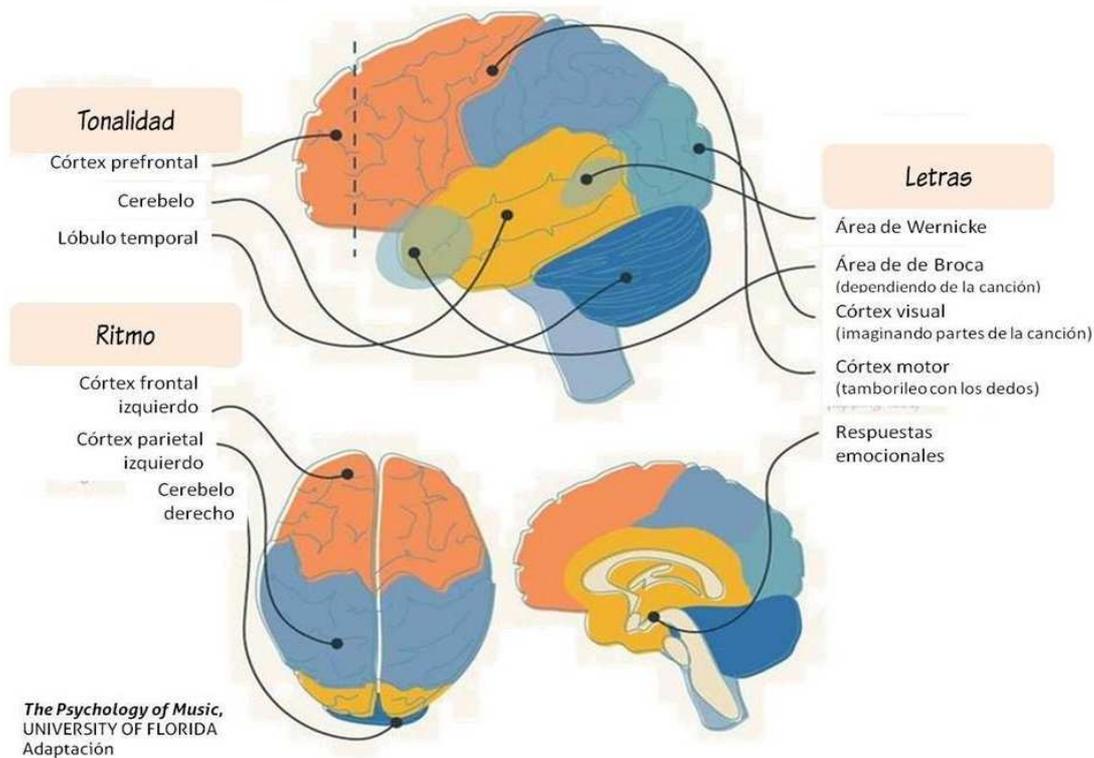


Fig. 22 Imagen de las partes del cerebro que desarrolla la música¹¹

Nuestra capacidad para percibir música es muy temprana. Incluso los recién nacidos reaccionan a estímulos musicales y con un mes, el bebé puede discriminar ya tonos de diferentes frecuencias. Con seis meses se habla ya de una ‘musicalidad’ desarrollada. Y a los tres o cuatro años, los niños comienzan a reproducir la música de la cultura en la que están inmersos. Ahora bien, un entendimiento pleno de la armonía se desarrolla como muy temprano a la edad de doce años.

Seashore (1967) citando a Parker (1956) dijo: “los músicos son técnicos. La mente musical es una mente normal con la posesión de unas capacidades tales como escuchar, sentir, comprender y la expresión musical y todas ellas conducen hacia la música”.

La música es un medio de comunicación como lo es el lenguaje. Al igual que en el lenguaje, donde las distintas características están localizadas en diferentes partes del cerebro, en la música ocurre lo mismo que, por ejemplo, la melodía y la localización de los tonos se localizan preferentemente en el hemisferio derecho.

El análisis armónico parece ser también función de las regiones auditivas del hemisferio derecho. Curiosamente, los músicos profesionales utilizan más en la percepción de las melodías el hemisferio izquierdo y se ha comprobado que con el entrenamiento en

¹¹ <http://columnazero.com/como-afecta-la-musica-al-cerebro/>

música, la dominancia cerebral para la percepción de la melodía se desplaza del hemisferio derecho al hemisferio izquierdo.

El hemisferio izquierdo es asimismo más apropiado para la percepción del ritmo. Esto indica que la percepción de la armonía y la percepción del ritmo utilizan áreas distintas del cerebro. Los músicos profesionales con oído absoluto se ha podido constatar que tienen un plano temporal más grande que las personas normales. El plano temporal es una región del lóbulo temporal que es importante para la comprensión del lenguaje. Asimismo, la mitad anterior del cuerpo caloso, que une ambos hemisferios, también es mayor en músicos que comenzaron su entrenamiento antes de los siete años de edad que en personas normales. Una característica típica en músicos profesionales es que utilizan menos regiones cerebrales cuando ejecutan movimientos con la mano que las personas normales.

Este último aspecto es de especial relevancia para nuestro estudio ya que se deberá tener en cuenta a la hora de ejecutar los movimientos de cambios de posiciones, vibrato, velocidad en los dedos. Será necesario ir progresivamente, tanto en la educación del oído para construir la afinación como en los movimientos de la mano para lograr una ejecución automática.

Al igual que la automatización de movimientos gracias a las conexiones que se van estableciendo con el cerebro, los violinistas, al igual que otros músicos, deberán construir la afinación. Eso requiere un trabajo constante del oído, aspecto que se ha tenido muy en cuenta a la hora de clasificar y analizar las obras de nuestro estudio.

Por lo que se ha experimentado se sabe que las capacidades básicas, como son el sentido del tono, el tiempo y el timbre, son innatas y funcionan desde temprana edad. Estas capacidades se mantienen aunque no se desarrollan; eso sí, pueden deteriorarse. En definitiva tanto el sentido del oído como la agudeza visual dependen del desarrollo del oído y del ojo respectivamente.

Se sabe que el sonido incide sobre nuestro oído estimulando células situadas en el oído interno, células que traducen la energía mecánica en energía eléctrica, es decir, potenciales de acción, el único lenguaje que el cerebro entiende. Estos potenciales son todos iguales, provengan de la piel, de la retina del ojo o de las papilas gustativas de la lengua. Pero en el caso de los sonidos, los potenciales eléctricos, a través de vías específicas, llegan a la corteza cerebral auditiva primaria localizada en el lóbulo temporal. El cerebro clasifica los sonidos en bandas de frecuencia, en intensidades y duraciones, así como en graduaciones de frecuencia, intensidad y duración.

Las células de la corteza auditiva primaria no sólo se excitan entre sí, sino que también utilizan la inhibición para simplificar la información acústica, aumentar los contrastes y suprimir los ruidos de fondo. No hay que olvidar que el cerebro está sólo interesado en cambios y contrastes. Un sonido igual y constante termina por no oírse, gracias a dos

fenómenos: la adaptación de los receptores y un proceso inhibitorio llamado habituación.

Tampoco le interesa al cerebro la frecuencia exacta de un sonido. Cualquier violinista puede cambiar su nota 'la' media de 440 a 450 hercios y el cerebro se adapta inmediatamente a ese cambio. Como se ha mostrado, somos sordos respecto a las frecuencias exactas de los tonos, al cerebro le interesan las distancias relativas entre las frecuencias más que las frecuencias absolutas. Esto es válido para todos los sentidos. En la visión, la luminosidad absoluta no es interesante para el cerebro, sino sólo los contrastes.

Por otra parte el cerebro no es ningún órgano pasivo. Envía fibras hacia las células sensoriales del oído interno controlando su sensibilidad. Y también participa activamente en los diversos escalones que recorre la información auditiva, modificando y filtrando esa información. Esto quiere decir que los tonos que percibimos no existen en la naturaleza, sino que son atribuciones que la corteza cerebral asigna a las señales eléctricas que le llegan desde la periferia, interviniendo además en cada uno de las estaciones de relevo, desde el oído hasta el lóbulo temporal. Sin este sistema centrífugo, el efecto llamado de "cocktail party", o sea la capacidad de escuchar una conversación en una fiesta, a pesar del ruido de fondo, sería imposible. El cerebro no se contenta con el análisis de los sonidos, sino que se preocupa más bien de la interpretación activa de esos sonidos.

La corteza auditiva primaria está rodeada de la llamada corteza auditiva secundaria, y ésta a su vez de la corteza auditiva terciaria. Mientras que la corteza auditiva primaria se concentra en las características de tonos aislados, la corteza auditiva secundaria es responsable de la relación entre varios tonos. La corteza auditiva del hemisferio derecho del cerebro se concentra en tonos simultáneos y analiza las relaciones armónicas entre ellos. La corteza auditiva secundaria del hemisferio izquierdo se concentra en la relación entre secuencias de tonos, por lo que es importante para la percepción del ritmo.

La melodía no es simplemente una secuencia de tonos, sino que éstos varían en ella de frecuencia y acento, provocando en el cerebro sensaciones únicas. Melodía, ritmo y armonía combinados forman la música.

Gracias al entrenamiento o la madurez no modificamos estas estructuras pero sí que podemos incrementar la funcionalidad de las capacidades. El oído, al igual que el ojo, es un instrumento y su desarrollo en música consiste en la adquisición de destrezas.

Los niños tienen la capacidad del sentido del tono, el volumen, el ritmo y el sentido de consonancia antes de saber nada sobre música. Nosotros entrenamos el significado y no la capacidad de dichas formas de impresión que maduran con la edad proporcionando un nivel de inteligencia y una conducción emocional.

A raíz de la incorporación de las emociones y de las conexiones entre el cerebro se han encontrado los resultados de una investigación realizada por científicos españoles de CRC Corporación Sanitaria entre los que se encuentra el Dr. Pujol y Carles Soriano, que analizó los cambios en la anatomía del cerebro y las conexiones entre las neuronas mediante la técnica de resonancia magnética funcional (Rmf), dando como resultado que los músicos y personas sin experiencia musical procesan la música de una forma muy distinta a nivel cerebral, al punto que el número de zonas que se activan y su localización son muy diferentes entre estos dos grupos.

La RMf es una técnica de diagnóstico por la imagen que permite ver la relación entre la función del cerebro y su anatomía, y que mide las variaciones de la concentración de oxígeno en diferentes áreas cerebrales en respuesta a estímulos varios, en este caso musicales.

Partiendo del conocimiento de que las funciones del lenguaje, la música y el ritmo dependen de distintas estructuras pero, además de la capacidad innata de cada persona para expresarse o para tocar un instrumento, el aprendizaje y el entrenamiento juegan un papel muy importante.

Mediante una exploración con RMf se compararon las reacciones que producía escuchar la sinfonía “Desde el Nuevo Mundo”, de Dvorák, en el cerebro de una violinista que conocía la pieza, con las de una persona que no la había escuchado nunca.

El experimento mostró que en la persona sin experiencia musical se activó la zona neural relacionada con la percepción auditiva mientras escuchaba la pieza pero en la violinista además se "encendían" de forma espectacular las regiones relacionadas con las emociones, la melodía y el canto.

En un artículo periodístico de Europa Press titulado “*El cerebro de los músicos tiene oído distinto al resto de la población*” (2005) se cita a Jesús Pujol director de la sección FMRI CRC- Corporación Sanitaria: *"cada uno escuchaba una melodía de forma diferente y de acuerdo con sus capacidades cerebrales y entrenamiento. La violinista oía la pieza, la cantaba interiormente y la reproducía mentalmente con sus dedos, una sensación mucho más completa que para la persona profana"*.

Algunas investigaciones ya han comprobado que el cerebro de los músicos presenta un elevado número de conexiones neuronales en la corteza motora, relacionada con el movimiento de las manos y dedos, o la corteza auditiva; una adaptación que se desarrolla más activamente si el aprendizaje musical se inicia en la infancia, cuando el cerebro tiene mayor plasticidad.

Trabajos publicados en los últimos años “The musical mind” (Frances Rauscher n.d.); “Neurociencias: El Cerebro De Los Músicos Es Distinto” (Jáuregui 1998) han demostrado que en el cerebro de los músicos la zona cuya función es registrar y diferenciar los estímulos acústicos presenta un tamaño superior a la de las personas que

jamás han tocado un instrumento, y que una región cerebral relacionada con la agilidad digital se desarrolla más en los violinistas.

A continuación se incluye una imagen que muestra las conexiones cognitivas que se producen al tocar un violín.

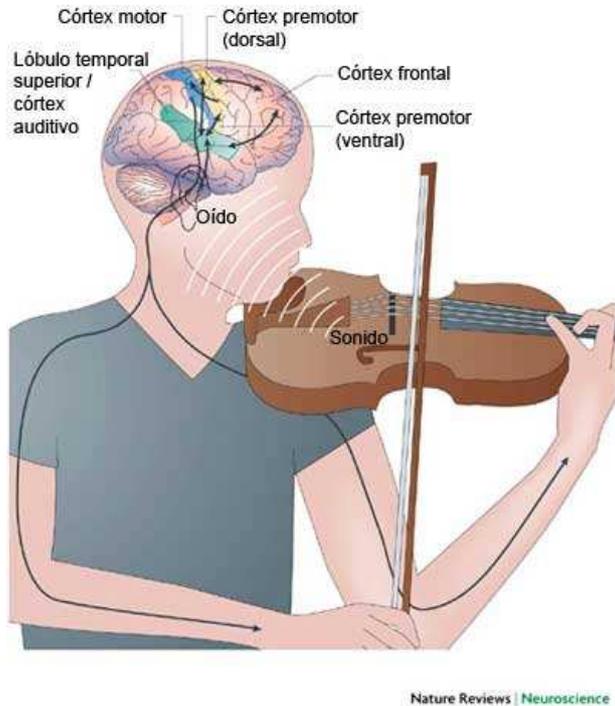


Fig. 23 Imagen "Tocando Violín" Figura reproducida con permiso. Número de licencia: 2060361286595. De: Robert J. Zatorre, Joyce L. Chen and Virginia B. Penhune. When the brain plays music: auditory-motor interactions in music perception and production. Nature Reviews Neuroscience 2007;8(7):547-558. © Nature Publishing Group 2007

Según Darwin (2006) “parece probable que los progenitores del hombre, sean hombres o mujeres, o ambos sexos, antes de adquirir el poder de expresar el amor mutuo en lenguaje articulado, intentaron hechizarse uno al otro con notas musicales y ritmo”. Darwin se dio cuenta de la ubicuidad de la música en todas las culturas conocidas, el desarrollo espontáneo de las capacidades musicales en los niños y la manera en la que provoca fuertes emociones, antes de concluir: “Todos estos hechos con respecto a la música y al lenguaje apasionado se hacen inteligibles hasta cierto punto si asumimos que los tonos musicales y el ritmo se utilizaron por nuestros antecesores semihumanos durante el período del cortejo”.

Por ello, el desarrollo afectivo y social de los alumnos vendrá marcado por varios aspectos: el autoconcepto del alumno, su opinión de sí mismo tanto académica como personal y la autoestima. Otro factor será el entorno familiar y la cultura musical que este entorno haya transmitido al alumno. Es decir la música española y sus rítmicas nos son, en cierta manera, más afines que la música celta. Recordemos lo anteriormente expuesto, que los niños con tres o cuatro años comienzan a reproducir la música de la cultura en la que están inmersos. Un último factor serán las relaciones entre iguales,

otros alumnos tendrán cierto peso con sus palabras y acciones en la integración y bienestar del alumno.

4.2 El profesor

Este apartado no se centrará en el desarrollo cognitivo y físico del profesor sino que se ha creído que se debía centrar en cómo debe ser dicho profesor y en cómo debe estar formado.

En primer lugar los profesores deben tener estabilidad emocional y una mente abierta así como dominio del lenguaje y otros códigos útiles para la comunicación ya que todo ello es esencial para conseguir un desarrollo integral de los alumnos y eficacia en el proceso de enseñanza-aprendizaje.

Así mismo los profesores deben saber aprender cada día de las vivencias del aula así como tener capacidad de reacción e improvisación delante de situaciones inesperadas en el proceso de enseñanza- aprendizaje. Es decir deberán ser capaces de adaptarse y manejar los elementos adversos sobre todo en los primeros años de docencia como afirma Lynn Columba, coordinadora del programa de la Facultat de Educació de la Universidad de Lehigh en Bethlehem, Pensilvania que dice que: “ los maestros eficaces no nacen, se hacen después de una enorme cantidad de trabajo duro y dedicación”.

Otro aspecto muy relevante es que deben ser flexibles y pacientes para poder controlar cualquier situación que se pueda general durante las clases. Así mismo la formación continua es fundamental, aprender nuevas habilidades, estar al día de las innovaciones educativas, asistir a seminarios de enseñanza, etc. Sin olvidar que cada día se debe motivar a los alumnos y procurar animarles a superarse día a día.

Además de los aspectos anteriormente mencionados los profesores deben tener vocación, deben demostrar pasión, confianza y amor hacía la tarea de educar, sin obviar que educar es trascendente, importante y muy relevante ya que cuentan con el privilegio de ayudar en el desarrollo de los alumnos a todos los niveles.

Para ello será esencial que el profesor tenga confianza en la metodología que lleva a cabo y en los aspectos que transmite a sus estudiantes. Así mismo debe ser empático y sociable con sus alumnos, debe inspirar confianza. Todo ello sin olvidar que debe fomentar y cultivar los valores morales, intelectuales y culturales. En definitiva debe potenciar el desarrollo de todas las dimensiones de sus alumnos.

Para poder enseñar, en nuestro caso el violín, se debe tener un considerable dominio de éste. Un profesor debe dominar y conocer lo que enseña pero a su vez también deben saber cómo enseñar. Por ejemplo se puede saber ejecutar perfectamente el golpe de arco martelé pero a la hora de enseñar cómo se debe llevar a cabo hace falta saber cómo hacerlo, qué pasos seguir, qué ejercicios, etc.

Será muy importante que el profesor tenga también en cuenta las cualidades y posibilidades del alumno por ello será imprescindible que el profesor posea un bagaje de conocimientos muy superior a los que ha de transmitir para compensar las pérdidas que se producen en el acto de comunicación del saber. También deberá contar con conocimientos externos a su especialidad. Por ejemplo en el caso del violín, la historia del instrumento, cómo estaban contruidos los instrumentos en las diferentes épocas, etc. Sin obviar que deberán conocer y aplicar conceptos de psicología del aprendizaje y evolutiva.

El profesor no solo deberá estar al día en la materia que imparte sino que también en todo aquello que tenga relación con el mundo laboral. Los profesores de violín deberán formar a los alumnos para que llegado el momento se puedan incorporar a la vida laboral sin problemas, como por ejemplo, a una orquesta si es ese el objetivo del alumno, etc.

Para concluir un profesor debe convertirse en un técnico de la educación capaz de definir con precisión los objetivos de la enseñanza y prever las estrategias más oportunas para alcanzarlas, teniendo en cuenta los intereses y capacidades de sus alumnos y los conocimientos que deben ser aprendidos. Es decir, un profesor debe transmitir conocimientos, habilidades y destrezas, pero también comportamientos profesionales y posibles modos de acceder al trabajo.

SEGUNDA PARTE
DESARROLLO DEL
ESTUDIO

5. FASES DEL ESTUDIO

En este capítulo se presenta el proceso seguido en la investigación, el enfoque metodológico y las fases de éste.

5.1 Hipótesis y objetivos

5.1.1 Hipótesis

El motivo que nos lleva a realizar esta investigación es el de dar respuesta a la pregunta de si existe repertorio español para violín y si éste es lo suficiente variado técnica e interpretativamente para poder elaborar una Propuesta Curricular que englobe los tres niveles de estudios, Grado Elemental, Grado Profesional y Grado (superior) y sus respectivos cursos.

Se quiere comprobar la existencia de dicho repertorio y que el mismo incluya suficientes elementos para llegar a conseguir los objetivos propuestos en la concreción curricular para todos los niveles y cursos. La incorporación de dicho repertorio en la programación contribuiría a difundirlo y potenciar su conservación.

Se parte del problema que para nosotros y para la sociedad supone el poco uso y derivado de ello la poca difusión que se hace del repertorio de música española para violín. Es poco habitual que en los conservatorios y escuelas de música se tenga en cuenta dicho repertorio. Como ya se vio en el Estado de la cuestión, en algunos conservatorios se incluyen algunas obras en su programación como puede ser en el Conservatorio Profesional de Música de Oviedo, el Conservatorio Profesional de Música de Salamanca, el Conservatorio Profesional de Música Mancomunidad Valle del Nalón y Principado de Asturias.

5.1.2 Objetivos

Los objetivos de esta investigación quedan articulados en uno principal y varios específicos que concretarán el anterior y determinarán el diseño y la estructura de la investigación.

El *objetivo principal* es facilitar y acercar el repertorio de música española de violín a los docentes de las escuelas de música y conservatorios de la Comunidad Autónoma de las Islas Baleares potenciando la difusión y la conservación de las raíces musicales españolas.

Se consideran *objetivos específicos* los siguientes:

- Analizar el curriculum general y el específico para instrumentos de cuerda frotada (violín, viola, violoncelo y contrabajo) de la C.A. de las Islas Baleares y aportar una concreción y secuenciación de contenidos.

- Estudiar y analizar el repertorio de música española para violín teniendo en cuenta las características del instrumento actual.
- Clasificar el repertorio teniendo en cuenta las exigencias técnicas, expresivas y musicales del curriculum anteriormente concretadas.
- Interpretar el repertorio y diseñar una Propuesta Curricular.

5.2 Fase inicial

En la fase inicial se plantea el enfoque metodológico en el que se sitúa el estudio partiendo de los objetivos planteados.

5.2.1 Metodología

El estudio se ha llevado a cabo en base a lo publicado en la Ley Orgánica de Educación vigente en todo el Estado Español y específicamente en el apartado que hace referencia a los estudios musicales.

Se han tomado como muestra específica del estudio los Conservatorios y Escuelas de Música de las Islas Baleares y los tres niveles en que se organizan los estudios que se cursan en dichos centros, Elemental, Profesional y Superior que conducen a la titulación de Grado.

Así mismo se centrará en el curriculum desarrollado por la Comunidad Autónoma de las Islas Baleares siguiendo las directrices de la ley del Estado relativa a Estudios Artísticos en la especialidad de Música.

La investigación se enmarcará dentro del enfoque de investigación cualitativa. Pérez Serrano (1994) define la investigación cualitativa como un proceso activo, sistemático y riguroso de indagación dirigida, en el cual se toman decisiones sobre lo investigable en tanto esta en el campo de estudio. Sandín Esteban (2003) que dice que es una actividad sistemática orientada a la comprensión en profundidad de fenómenos educativos y sociales, a la transformación de prácticas y escenarios socioeducativos, a la toma de decisiones y también hacia el descubrimiento y desarrollo de un cuerpo organizado de conocimientos.

En definitiva se pretende interpretar las cualidades de un fenómeno, no se trata de probar o de medir en qué grado una cierta cualidad se encuentra en un cierto acontecimiento dado, sino de descubrir tantas cualidades como sea posible. Es decir se trata de profundizar en el problema de porqué no se le da utilidad pedagógica al repertorio violinístico español y así llegar a resolverlo.

Por ello la investigación se acogerá al paradigma interpretativo. Las investigaciones interpretativas desarrollan un enfoque o un problema situado dentro de una perspectiva teórica o independiente respecto de cualquier teoría.

También se basa en el proceso de conocimiento, en el cual se da una interacción entre sujeto y objeto, el proceso en el que se analiza la música española. En el hecho ambos son inseparables. La observación no sólo perturba y moldea al objeto observado, la música española, sino que el observador es moldeado por éste. Tal situación no puede ser eliminada, aún cuando el observador quisiera eliminarla. La investigación siempre estará influenciada por los valores del investigador, su labor como docente e intérprete.

La investigación interpretativa trata por tanto de describir los hechos observados con el fin de comprenderlos. En este sentido, es más importante el descubrimiento de la realidad que la comprobación de una hipótesis. Aguirre (1995) propone cuatro fases en estas investigaciones:

- Delimitación del problema de estudio. La poca presencia de repertorio español en las programaciones de los Conservatorios y escuelas de música.
- Acercamiento inicial al contexto de estudio a través de una primera revisión de la documentación disponible. Se deben consultar programaciones y se debe analizar el curriculum del instrumento violín concretándolo.
- Investigación: Es la etapa principal. Se basa en la recogida de información a través de la observación participante. Se buscarán las obras y se analizarán, una vez finalizados los análisis de las obras se reflexionará sobre los elementos que aparecen en las obras y se interpretarán intentando llegar a una comprensión de éstas.
- Conclusiones: En esta fase se incluirán las conclusiones, la Propuesta Curricular y las posibilidades de futuras investigaciones. La conclusión hará referencia a cada uno de los objetivos de la investigación previamente planteados, a ello le seguirá la Propuesta Curricular que se hará basándose en la comprensión de las obras realizada en la fase anterior y para finalizar se plantearán futuras posibilidades de investigación partiendo de la investigación llevada a cabo.

5.3 Segunda fase

5.3.1 Instrumentos y técnicas de trabajo

Se elaboraran los instrumentos adecuados para dejar constancia de los datos necesarios para lograr cada uno de los objetivos anteriormente expuestos. Estos instrumentos son orientativos y podrán ser revisados y modificados si se cree conveniente en el transcurso del estudio. Dichos instrumentos han sido validados por expertos.

5.3.1.1 Instrumento para el análisis del currículum

El primer instrumento se propone para la concreción curricular. Dicha concreción se ha debido llevar a cabo porque el curriculum es ambiguo y para poder realizar los análisis individuales de cada una de las obras será esencial delimitarlo y concretarlo por cursos. En este instrumento se tendrán en cuenta y quedarán reflejados los tres niveles que incluye el curriculum de música de la ley vigente actual, con sus respectivos cursos.

El Grado Elemental y primeros años del estudiante donde se repartirán los objetivos técnicos, expresivos y musicales pertinentes a éste grado en cuatro cursos.

El Grado Profesional con sus respectivos seis cursos y para finalizar el Grado Superior del instrumento, con sus cuatro cursos.

Se tendrá en cuenta que el curriculum especifica unos objetivos para cada grado pero no especifica curso por curso ni detalladamente sino de una forma general los elementos técnicos, expresivos y musicales, por lo tanto ésta concreción partirá de la experiencia como docentes e intérpretes del instrumentos con la que se cuenta.

CONCRECIÓN DEL CURRÍCULUM	
GRADO ELEMENTAL	
PRIMER CURSO	
SEGUNDO CURSO	
TERCER CURSO	
CUARTO CURSO	
GRADO PROFESIONAL	
PRIMER CURSO	
SEGUNDO CURSO	
TERCER CURSO	
CUARTO CURSO	
QUINTO CURSO	
SEXTO CURSO	
GRADO (SUPERIOR)	
PRIMER CURSO	
SEGUNDO CURSO	
TERCER CURSO	
CUARTO CURSO	

Fig. 24 Instrumento para el análisis del curriculum

5.3.2 Concreción curricular

A continuación y separada por cursos y grados se incluye la concreción que se ha llevado a cabo partiendo del análisis que se ha realizado de los currícula del Estado y de las Islas Baleares.

5.3.2.1 Concreción del Grado Elemental

En primer lugar se presentará la concreción del Grado Elemental primeramente de forma esquemática y justo a continuación se explicará más detalladamente.

PRIMER CURSO	Cuerdas abiertas
	Primera posición del brazo
	Cambios a las cuerdas vecinas
	Figuras rítmicas hasta la corchea
	Repartición del arco
	Legato de 2 y 4 notas
	Combinaciones de détaché y legato
	Primera (0-1-23-4) y Segunda posición (0-12-3-4) de los dedos
SEGUNDO CURSO	Legato entre dos cuerdas
	Legato de 6 notas
	Combinaciones legato-detache
	Matices forte y piano
	Figuras rítmicas de semicorchea y puntillos
	Tercera posición (0-1-2-34) de los dedos
	Primera posición del brazo
TERCER CURSO	Primera posición del brazo
	Detaché

	Legato
	Introducción al Martelé
	Introducción a la tercera posición del brazo
	Legato entre dos y tres cuerdas
	Continuación de los ritmos con puntillo
	Estudio del fraseo y periodo
	Cuarta posición (01-2-3-4) y Quinta posición de los dedos (01-2-3-4)
	Reguladores
CUARTO CURSO	Legato hasta ocho notas
	Combinaciones con legato
	Introducción del vibrato
	Continuación del estudio del martelé
	Introducción del Staccato
	Introducción de los cambios de la posición del brazo de primera a tercera posición y viceversa
	Introducción a los armónicos naturales
	Formulas rítmicas sincopadas y los tresillos
	Pizzicato mano derecha
	Estudio del Cantabile, horizontalidad brazo derecho versus perpendicularidad mano izquierda
	Estudio de los motivos, temas y secciones

Fig. 25 Tabla cumplimentada de la concreción curricular del Grado Elemental

Primer curso: Se trabajarán las cuerdas abiertas para aprender sus nombres y saber que inclinación se debe adoptar con el arco para poder tocarlas. Así también se estudiarán los cambios de cuerdas vecinas no así los saltos entre cuerdas. Se trabajará en la primera posición del brazo aprendiendo a colocar los dedos con las posiciones: uno y dos

separados, dos y tres juntos y tres y cuatro separados (0-1-23-4), así como, uno y dos juntos, dos y tres separados y tres y cuatro separados (0-12-3-4). Las figuras rítmicas que se trabajarán partirán de la redonda hasta la corchera máximo esto llevará a trabajar la repartición del arco y así tomarán conciencia de la cantidad y la posición del arco que se debe utilizar para cada ritmo. Se trabajarán los golpes de arco détaché y legato de dos y cuatro notas así como la combinación legato – détaché simple.

Para poderse comprender mejor las posiciones de los dedos en la primera posición se incluye una imagen que presenta las notas que corresponden a las cuerdas abiertas, así como el lugar que tienen en el violín. También aparece dibujada una mano con la digitación que corresponde a cada dedo. En esta imagen también se puede apreciar el diapasón del violín con las notas sus digitaciones y unos colores que muestran la escala de Do Mayor.

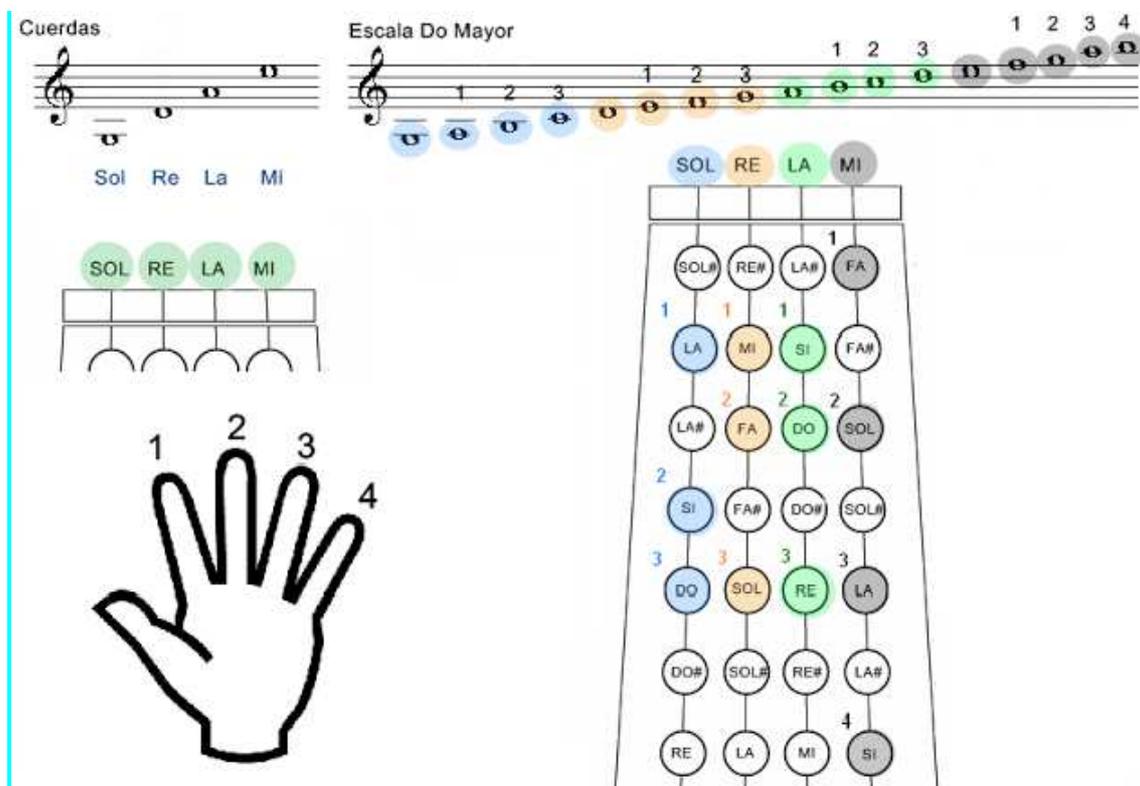


Fig. 26 Imagen explicativa de las notas en la primera posición y sus digitaciones¹²

Segundo curso: Se continuará con el estudio de la primera posición y se aprenderán las colocaciones de dedos: primero , segundo y tercero separados y tercero y cuarto juntos

¹² <http://aireysonido.blogspot.com.es/2010/11/tuto-de-violin.html>

(0-1-2-34) en todas sus combinaciones tanto con bemoles como con sostenidos. Se ampliará el legato a seis notas, las combinaciones de legato y détaché y se incorporará el legato entre dos cuerdas. Se introducirán los ritmos de semicorcheas y los puntillos, así como los matices forte y piano.

Tercer curso: En este curso se ampliarán los golpes de arco detaché y legato ya que se introducirá el martelé. Se ampliará el estudio del legato entre dos y tres cuerdas, es decir el cambio de cuerdas en legato. Se introducirá la tercera posición, estudiando la ubicación las notas en ésta, combinando diferentes posiciones de los dedos. Se continuará el estudio de las posiciones de los dedos en la primera posición del brazo añadiendo la cuarta posición en la que todos los dedos van separados (01-2-3-4) y la quinta posición en la el tercer y cuarto dedo van juntos y el primer dedo en extensión inferior (01-2-34) Se continuarán estudiando los ritmos con puntillo, es decir se estudiaran las figuras con puntillo de menor valor. Se introducirá el análisis de las frases y de los periodos con la finalidad de dar mayor comprensión a lo que se toca y facilitar su estudio así como los reguladores.

Cuarto curso: Se ampliarán las combinaciones de legato y otros golpes de arco, se añadirá el legato hasta ocho notas, se perfeccionará el martelé y se introducirá el staccato. Se introducirá el estudio del vibrato mediante ejercicios fáciles y éste no se aplicará en las obras. Se continuará el estudio de la tercera posición del brazo y se iniciarán los cambios entre la primera y la tercera posición del brazo. Se llevará a cabo un estudio en profundidad del pizzicato de la mano derecha y se introducirán los armónicos naturales. En cuanto a las figuras rítmicas se añadirán los tresillos y las rítmicas sincopadas. Se continuará el estudio del fraseo y los periodos y se incorporarán los motivos, temas y secciones. Se iniciará el estudio del cantabile, horizontalidad en el brazo derecho combinado con perpendicularidad de la mano izquierda.

5.3.2.2 Concreción del Grado Profesional

Del mismo modo que se ha hecho con los contenidos del Grado Elemental se presenta la concreción que se ha realizado de los contenidos del Grado Profesional. En primer lugar se presentarán de forma esquemática y justo a continuación más detalladamente.

PRIMER CURSO	Cambios de primera a tercera posición del brazo
	Détaché
	Legato
	Introducción al Spicatto
	Continúa el estudio del staccato y del martelé

	Vibrato
	Introducción de los trinos y notas de adorno sencillas
	Introducción de la quinta posición del brazo
	Introducción de las dobles cuerdas
SEGUNDO CURSO	Cambios de tercera a quinta posición del brazo
	Détaché
	Legato
	Spicatto
	Martelé
	Stacatto
	Se introducirán grupos de valoración especial
	Posiciones del brazo: primera, tercera, y quinta
	Introducción de la segunda posición y de la media posición
	Introducción a los acordes de tres notas simples
Dobles cuerdas en intervalos de terceras y octavas	
TERCER CURSO	Perfeccionamiento de los golpes de arco anteriores
	Introducción al saltillo
	Introducción del bariolage
	Dobles cuerdas: sextas y acordes de tres notas

	Vibrato en notas agudas
	Notas de adorno
	Cambios entre la primera, segunda, tercera y quinta posición del brazo
	Introducción de la cuarta posición del brazo
CUARTO CURSO	Distribución del arco (peso y velocidad)
	Continuar el estudio de los golpes de arco anteriores
	Dobles cuerdas: segundas, terceras, sextas octavas y acordes de tres notas e introducción a los acordes de cuatro notas
	Trinos, mordentes e introducción a los grupetos
	Combinaciones de cambios de posición desde la primera a la quinta
	Conocimiento de las técnicas "sul ponticello" y "sul tasto"
QUINTO CURSO	Perfeccionamiento de los cambios de la posición del brazo hasta la quinta
	Introducción muy básica del ricochet
	Continuar el trabajo del saltillo y del resto de golpes de arco
	Introducción a los armónicos artificiales
	Introducción a la sexta y séptima posición del brazo
	Secuencias simples de acordes
	Las combinaciones rítmicas poco a poco serán más complejas

	Conocimiento de los recursos expresivos "collegno", "glissando" y "trémolo"
SEXTO CURSO	
	Combinaciones más complejas de los golpes de arco
	Continuar el estudio del resto de golpes de arco
	Mayor dificultad en los acordes de tres y cuatro notas
	Combinaciones de todos los intervalos de dobles cuerdas
	Armónicos naturales y artificiales
	Todas las ornamentaciones
	Introducción del pizzicato de la mano izquierda
	Combinaciones de todas las posiciones desde la primera a la séptima

Fig. 27 Tabla cumplimentada de la concreción curricular del Grado Profesional

Como se ha hecho anteriormente en el grado elemental se detalla lo anteriormente expuesto esquemáticamente.

Primer curso: En este primer curso se hará especial énfasis en los golpes de arco se continuarán trabajando el détaché, el legato, el martelé y el staccato y se introducirá el spiccato. Se continuará el estudio del vibrato y poco a poco se irá introduciendo en las obras. Se perfeccionará la tercera posición y se introducirán la quinta posición del brazo. Se iniciará el estudio de las dobles cuerdas primero con cuerdas abiertas y poco a poco incrementando el intervalo entre las dos notas y se introducirán los trinos y las notas de adorno sencillas.

Segundo curso: En este curso se continuará el trabajo iniciado en el primero en cuanto a los golpes de arco detaché, legato, staccato, spiccato y martelé, se iniciará el estudio del staccato. Se ampliará el estudio de las posiciones del brazo a la segunda posición y a la media posición y en los cambios de primera a tercera y a quinta, los cambios a la quinta posición serán sencillos. Las dobles cuerdas se ampliarán al estudio de terceras y octavas y se introducirán los acordes de tres notas simples. Se introducirán los grupos de valoración especial con dos, cuatro hasta seis notas muy sencillos.

Tercer curso: En este curso se perfeccionarán todos los golpes de arco trabajados hasta el momento con el fin de poder combinarlos sencillamente y cambiar de uno a otro con cierta fluidez y se introducirán el saltillo y el bariolage. Se ampliará el estudio del vibrato a las notas agudas de la quinta posición. Se incidirá en el estudio de las notas de adorno y se empezará el estudio de la cuarta posición del brazo, la ubicación de las notas y la digitación de éstas. Se continuará el estudio de los cambios de la posición del brazo entre la primera, segunda, tercera y quinta. Se ampliará el estudio de las dobles cuerdas a las sextas y de los acordes de tres notas.

Cuarto curso: En este curso se centrará el estudio del arco en el peso y la velocidad necesarias en cada obra o estudio y así llegar a conseguir un sonido bello y equilibrado así como mayor control y dominio del arco. También se continuaran trabajando los golpes de arco vistos anteriormente. A los trinos y mordentes trabajados en el curso anterior se le añadirán los grupetos. Se perfeccionarán las dobles cuerdas de intervalo de tercera sexta y octava y se añadirán las segundas y a los acordes de tres notas se le añadirán los acordes de cuatro notas. Se perfeccionarán los cambios de posición entre las posiciones trabajadas hasta el momento: la primera, segunda tercera cuarta, quinta y media posición del brazo. Se introducirán las técnicas “sul tasto” y “sul ponticello”, técnicas explicadas anteriormente en el apartado técnicas adicionales de la mano derecha y articulaciones.

Quinto curso: En este curso se incidirá en el golpe de arco saltillo aunque se continuará con el resto de golpes de arco y se introducirá muy básicamente el ricochet. Se ampliará el estudio de las posiciones del brazo a la sexta y séptima posición, sus notas y digitaciones, así como, la colocación de la mano. Se trabajarán los armónicos naturales y se introducirán los armónicos artificiales. Los acordes de tres y cuatro notas trabajados anteriormente de forma aislada serán introducidos en secuencias simples de acordes que requerirán un enfoque y un estudio diferentes al realizado anteriormente. Se trabajarán y explicarán todas las variantes y posibilidades de los recursos expresivos “collegno”, “glissando” y “trémolo”. Las combinaciones rítmicas serán más complejas y los grupos de valoración especial tendrá mayor número de notas.

Sexto curso: En este curso será esencial conseguir un dominio lo más alto posible de todos los golpes de arco trabajados hasta el momento y ser capaces de ejecutar combinaciones más complejas. También se continuará con el estudio del bariolage y del ricochet muy sencillo. Se deberán poder interpretar combinaciones de dobles cuerdas en todos los intervalos y los acordes de tres y cuatro notas presentarán mayor dificultad. Se continuará el estudio de los armónicos naturales y de los armónicos artificiales. Así también conocerán todas las ornamentaciones trabajadas anteriormente y se trabajarán los cambios de la posición del brazo de la primera a la séptima. Por último se introducirá el pizzicato de la mano izquierda.

5.3.2.3 Concreción del Grado (superior)

Para finalizar como se ha hecho con los dos grados anteriores se presenta la concepción del Grado en primer lugar esquemáticamente y a continuación detalladamente.

PRIMER CURSO	Introducción a las notas a partir de la séptima posición
	Introducción a la técnica del “flautando”
	Continuar el estudio de los armónicos artificiales
	Todos los cambios de posición hasta la séptima posición del brazo
	Repasar y perfeccionar todas las técnicas aprendidas anteriormente
SEGUNDO CURSO	Combinaciones de todas las posiciones incluidas las notas superiores a la séptima posición
	Todas las combinaciones de los golpes de arco con fluidez
	Continuar el estudio del ricochet y del bariolage
	Series de armónicos artificiales
	Introducción de las dobles cuerdas intervalos de novena y décima
	Combinaciones simples de pizzicato mano izquierda y derecha
TERCER CURSO	Salto entre las posiciones incluidas las notas superiores a la séptima posición
	Introducción a las combinaciones de armónicos artificiales con notas reales y dobles cuerdas
	Series ascendentes y descendentes de notas, incluso cromáticas

	Continuar el estudio de las dobles cuerdas en intervalos de novena y décima
	Combinaciones más complejas de pizzicato de la mano derecha y de la mano izquierda
	Combinaciones rápidas de todas los golpes de arco posibles
CUARTO CURSO	Percusiones y otras técnicas de la música contemporánea
	Expresividad mediante el vibrato y glissandos
	Grandes y rápidos pasajes de armónicos naturales y artificiales
	Mayor dificultad en las dobles cuerdas
	Grandes y rápidos saltos entre las posiciones del brazo
	Grandes pasajes en las notas más agudas
	Combinaciones rápidas de acordes de triada y cuatriada con dobles cuerdas, así como pasajes de acordes tanto de triada como de cuatriada
	Combinaciones de pizzicato de la mano izquierda con pizzicato de la mano derecha o arco
	Continuar perfeccionando todas las técnicas vistas hasta el momento

Fig. 28 Tabla cumplimentada de la concreción curricular del Grado (superior)

Ya para finalizar se expondrán más detalladamente los elementos que se trabajarán en cada curso del Grado:

Primer curso: En este primer curso se llevará a cabo un repaso de todos los elementos trabajados durante el grado profesional y se repasarán y perfeccionarán. Se trabajarán todos los cambios de la posición del brazo hasta la séptima posición. Se introducirán las notas a partir de la séptima posición del brazo, la correcta posición del brazo y de la mano. Se añadirá a las técnicas expresivas anteriormente trabajadas el “flautando” que

también requerirá un dominio absoluto del peso y equilibrio del arco y se continuará el estudio de los armónicos artificiales.

Segundo curso: En este curso se trabajarán los cambios de la posición del brazo a todas las posiciones, incluidas las notas superiores a la séptima posición con el fin de conseguir fluidez y automatización de los movimientos y memorizar la ubicación de cada cambio que se debe realizar. Se seguirá trabajando el bariolage y el ricochet y se continuarán ampliando las combinaciones entre los golpes de arco. Se introducirán las series simples de armónicos artificiales y las dobles cuerdas en intervalos de novena y décima.

Tercer curso: Al haberse trabajado en el curso anterior los cambios entre todas las posiciones del brazo y las notas superiores ahora se abordarán los saltos de posición de primera a quinta, de primera a sexta, de primera a séptima y de primera a las notas superiores a la séptima posición sin detenerse ni contar con ninguna de las posiciones intermedias. En este curso también se introducirán las combinaciones de armónicos artificiales con notas reales y dobles cuerdas en cualquier intervalo y las series ascendentes y descendentes de notas, incluso series cromáticas. Se continuará el estudio de las dobles cuerdas en intervalos de novena y décima y se plantearán combinaciones más complejas de pizzicato de la mano derecha y de la mano izquierda. También se pondrá a prueba la velocidad y destreza del intérprete a la hora de realizar combinaciones de golpes de arco.

Cuarto curso: En este curso se tendrá ya un dominio considerable del instrumento y de todas sus técnicas y por ello se pondrá adentrar en técnicas propias de la música contemporánea y las posibilidades percusivas que ofrece el instrumento. Así mismo se buscará la calidad y expresividad del sonido mediante el vibrato y los glissandos, experimentando los lugares donde estos serán más apropiados así como las diferentes posibilidades en cuanto a velocidad del vibrato. También se trabajarán grandes y rápidos pasajes de armónicos naturales y artificiales. Las dobles cuerdas plantearán mayor dificultad y se incluirán pasajes en las notas más agudas. Se incluirán combinaciones rápidas de acordes de triada y cuatriada con dobles cuerdas, así como pasajes de acordes tanto de triada como de cuatriada. Los cambios de la posición del brazo deberán ser rápidos y precisos y las combinaciones de pizzicato de la mano derecha con pizzicato de la mano izquierda o con el arco serán más complejas.

5.4 Tercera fase

En esta tercera fase se realizará la recogida de datos. Por ello se incluirán los tipos de fuentes de información que se consultarán, así como los instrumentos que se utilizarán para recoger los datos.

5.4.1 Fuentes de información

- Fuentes primarias: todo tipo de documentos públicos y privados, hemeroteca y bibliografía.

- Fuentes gráficas: partituras.
- Fuentes audiovisuales: todas aquellas grabaciones, tanto de audio como de video, que han ayudado en el análisis de las obras.
- Fuentes digitales: toda la información y recursos que ofrecen las nuevas tecnologías.

5.4.2 Instrumentos para la recogida y clasificación de los datos

A continuación se presentarán los instrumentos que se utilizarán para la recogida y clasificación de los datos.

5.4.2.1 Instrumento para el estudio y análisis del repertorio

El siguiente instrumento se ha elaborado para dejar constancia de la recopilación hecha sobre el repertorio español para violín. Su función será ayudar en la clasificación previa de dicho repertorio. A medida que se vayan encontrando las obras musicales serán introducidas en ésta tabla con el fin de facilitar su posterior clasificación. Ésta contará con columnas donde serán introducidos el título de la obra, compositor, si son para violín solo o con acompañamiento de algún otro instrumento. En un primer momento se pensó con una quinta columna en la que introducir la forma musical de la obra, sonata, lied, concierto, romanza, etc., pero al ir clasificando las obras se hizo evidente que dicha columna no era necesaria ya que no aportaba ninguna información suficientemente relevante que justificase que fuese introducida.

En el anexo I se podrá encontrar la tabla cumplimentada.

LISTADO DE OBRAS			
TÍTULO OBRA	COMPOSITOR	CON ACOMPAÑAMIENTO, INSTRUMENTOS	SOLO VIOLÍN

Fig. 29 Instrumento para el estudio y análisis del repertorio

5.4.2.2 Instrumentos para el análisis y clasificación del repertorio

Para la fase del análisis de las obras se ha elaborado una tabla que permita ir clasificando los elementos técnicos, interpretativos y de estilo así como de ritmo, tempo, etcétera, de cada una de las obras. En elementos técnicos se presentan dos columnas una para cada mano, ya que en los instrumentos de cuerda se trabajan de manera independiente la técnica de la mano derecha y de la izquierda. Los elementos que se analizarán en las obras habrán sido extraídos del análisis anterior del curriculum.

En un primer momento se elaboraron dos tablas para la clasificación del repertorio pero al pasar a la fase de análisis y habiéndose consultado y debatido con los expertos se vio que ambos instrumentos presentaban demasiadas similitudes y que el segundo instrumento no facilitaba la fase de análisis sino que entorpecía la labor.

Por ello se optó por completar la primera tabla añadiendo especificaciones a los elementos técnicos que se analizarán en las obras y añadir un apartado en el que ya se especifique el curso que por los elementos técnicos, por la dificultad de la obra se especifique el curso en el que se debería introducir la obra.

TÍTULO DE LA OBRA Y COMPOSITOR							
ELEMENTOS TÉCNICA MANO DERECHA (Golpes de arco, otros elementos,...)		ELEMENTOS TÉCNICA MANO IZQUIERDA (Posiciones, otros elementos, ...)		ELEMENTOS INTÉRPRETATIVOS Y DE ESTILO (matices, indicaciones, expresivas,...)		OTROS ELEMENTOS (Rítmicos, tempo,...)	
Curso:							

Fig. 30 Instrumento para el análisis y clasificación del repertorio

5.4.2.3 Instrumento para la interpretación del repertorio

El último instrumento que se plantea ayudará en la clasificación de las obras por cursos y en el proceso de llegar a poder realizar la Propuesta Curricular. En ella se introducirán el título de la obra y el compositor el grado y curso en el que sería posible su ejecución y estudio dependiendo de la concreción previa realizada al currículum y los elementos técnicos e interpretativos principales y que han permitido su clasificación en un determinado curso.

En un principio, al no saber el número de obras que se encontrarían, se elaboró un instrumento en el que se incluirían todas las obras, como un listado, pero habiendo visto la dirección que ha tomado la investigación e intentando facilitar la clasificación de las obras y así poder extraer las conclusiones más fácilmente se ha modificado el instrumento simplificándolo y fragmentándolo por grados. De este modo cada grado tendrá su propia tabla y se pondrán contabilizar y ordenar más fácilmente y consecuentemente las obras por cursos.

También se ha debido añadir una tercera columna a la tabla pensada inicialmente para que los elementos técnicos e interpretativos que han permitido la clasificación de la obra en un determinado curso queden mejor especificados y atractivos al lector. Dichos cambios han sido fruto de la revisión y consulta con los expertos.

Las tablas resultantes después de estas modificaciones han sido las siguientes:

CLASIFICACIÓN POR CURSOS. GRADO ELEMENTAL		
TÍTULO DE LA OBRA Y COMPOSITOR	CURSO	ELEMENTOS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS

Fig. 31 Instrumento para la interpretación del repertorio. Grado Elemental

CLASIFICACIÓN POR CURSOS. GRADO PROFESIONAL		
TÍTULO DE LA OBRA Y COMPOSITOR	CURSO	ELEMENTOS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS

Fig. 32 Instrumento para la interpretación del repertorio. Grado Profesional

CLASIFICACIÓN POR CURSOS. GRADO (SUPERIOR)		
TÍTULO DE LA OBRA Y COMPOSITOR	CURSO	ELEMENTOS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS

Fig. 33 Instrumento para la interpretación del repertorio. Grado

A partir de la información recogida y de su tratamiento se dispondrá del material necesario para confeccionar los resultados de la investigación.

5.5 Cuarta fase

Una vez recopilada toda la información se analizará y para ello se utilizarán los instrumentos anteriormente expuestos. Para la clasificación e interpretación del repertorio se utilizarán las herramientas elaboradas para ello. Cada obra será analizada individualmente introduciendo en la tabla los elementos técnicos de ambas manos, los elementos interpretativos y de estilo así como otros elementos que puedan ser relevantes como tempos y ritmos. Una vez clasificados dichos elementos se interpretarán los datos y se clasificarán las obras en un Grado (elemental, profesional o

grado) y en un curso de estos Grados. Esta clasificación se llevará a cabo teniendo en cuenta los elementos anteriormente secuenciados en la concreción curricular.

5.6 Fase final

Una vez recogida, analizada, tratada y clasificada la información se elaborará un resumen general del informe de resultados. Se presentarán las conclusiones dando respuesta al objetivo general de la investigación y a los específicos. Por último se presentará una Propuesta Curricular de cada uno de los cursos y se expondrán las perspectivas para futuras investigaciones tomando como punto de partida la investigación llevada a cabo.

Finalmente se incluirá el capítulo de Fuentes de información utilizadas y presentadas según la normativa internacional APA y los anexos.

6. ANÁLISIS DE MATERIALES PARA VIOLÍN

Una primera revisión de los materiales encontrados ha dado como resultado diferentes tipos de composiciones: métodos, estudios y caprichos, tratados y obras. En los sucesivos capítulos se podrán encontrar los análisis individuales de dichas composiciones.

En primer lugar los métodos de violín que son libros en los que se incluyen ejercicios, estudios y obras, en la mayoría de los casos vienen organizados en unidades didácticas o lecciones en las que se trabaja un elemento técnico o interpretativo de forma independiente.

En segundo lugar se podrán encontrar los estudios y caprichos que son pequeñas obras técnicas en las que trabajar un elemento técnico concreto. Los estudios suelen tener un carácter más académico y los caprichos están mayormente enfocados a ser interpretados en concierto.

Otros materiales que se han encontrado son los tratados, éstos son como ensayos en los que se explican o debaten diferentes aspectos del instrumento. Tienen un carácter más divulgativo que práctico y en la mayoría de los casos ayudan a comprender elementos esenciales del instrumento, es decir, son lectura esencial para profesores y alumnos.

El último grupo de materiales son las obras que son composiciones independientes en las que se incluyen los elementos técnicos e interpretativos combinados y están pensadas para ser interpretadas en concierto.

Este capítulo incluirá tres apartados, en el primero los análisis esquemáticos de los métodos de violín, en el segundo los estudios y caprichos y en el tercero los tratados. Los análisis desarrollados de todos estos materiales se podrán encontrar en los anexos.

6.1 Análisis de Métodos para violín

En este apartado se incluyen los análisis individuales de cada uno de los métodos para violín organizados por cursos.

OBRAS	CURSO	ELEMENTOS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS
<i>Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín con perfección y facilidad, siendo muy útil para cualquiera que aprenda, así aficionado como profesor, aprovechándose los maestros en la enseñanza de</i>	Libro de consulta para el Grado Profesional	Explicación y ejercicios de cómo realizar un trino Ejercicios de dobles cuerdas en terceras y octavas con incremento progresivo de la dificultad

<p><i>sus discípulos con más brevedad y descanso.</i> <i>Compuesto por don Joseph Herrando.</i> José Herrando</p>		<p>Diferentes posiciones del brazo y sus digitaciones combinadas con trinos y dobles cuerdas</p> <p>Ejercicios y explicación de acordes de cuatriada</p> <p>Aparecen tonalidades con sostenidos y bemoles</p> <p>Términos interpretativos de obras del siglo XVIII</p> <p>Para poder realizar los ejercicios que plantea requiere que se tengan conocimientos previos</p>
<p><i>Método elemental y progresivo de violín.</i> Pedro Miguel Marqués y García</p>	<p>Libro para trabajar los elementos técnicos en el Grado Elemental y los primeros cursos del Grado Profesional. Requiere que se combine con algún otro método.</p>	<p>Posiciones del violín , el brazo y del arco</p> <p>Explicaciones básicas sobre el instrumento y los símbolos relacionados con éste</p> <p>Ejercicios con cuerdas abiertas, diferentes escalas y ejercicios en intervalos de terceras, cuartas, quintas, sextas, séptimas y octavas</p> <p>Diferentes golpes de arco</p> <p>Las figuras con puntillo, síncopas</p> <p>Introduce las notas de adorno, apoyaturas, mordentes, grupetos, trinos y apoyaturas</p> <p>Introduce las dobles cuerdas</p> <p>Lecciones en la primera segunda y tercera posición del brazo</p> <p>Introduce los cambios de posición del brazo entre la primera, segunda y tercera</p> <p>Introduce el portamento</p>

<p><i>Método de violín en 10 volúmenes.</i> Enrique Ainaud</p>	<p>Libro para trabajar los elementos técnicos de los tres Grados (Elemental, Profesional y Grado). No incluye repertorio propiamente español.</p>	<p>Incluye todos los elementos técnicos de los tres Grados</p> <p>Recopilación subjetiva de ejercicios y estudios de otros autores</p> <p>Destaca el primer volumen por incluir mayoría de ejercicios del autor y obras españolas</p> <p>El resto de volúmenes incluyen mayoría de obras de otros compositores</p>
<p><i>Violí: grau elemental.</i> Xavier Turull</p>	<p>Libro para aplicar los elementos técnicos en obras durante los Grados Elemental y los dos primeros cursos del Grado Profesional.</p>	<p>Incluye una recopilación de canciones populares españolas conjuntamente con obras de autores de origen no español</p> <p>Obras para violín solo o a dos violines</p> <p>Obras de poca extensión</p> <p>Tonalidades que oscilan entre tres sostenidos a tres bemoles</p> <p>Todas las posiciones de los dedos en primera posición del brazo y combinaciones entre estas</p> <p>Incluye canciones en segunda y tercera posición del brazo</p> <p>Incluyen ritmos de blancas, negras y corcheras, tresillos, notas a contratiempo, puntillos y síncopas</p> <p>Aparecen tanto compases simples como compuestos</p> <p>Ligaduras de hasta seis notas con cambios de cuerda</p> <p>Puntuales armónicos naturales</p> <p>Extensiones de cuarto dedo</p> <p>Dobles cuerdas con cuerdas abiertas y en intervalos de tercera y octava</p>

<p><i>El violín creativo.</i> Wladimiro Martín Díaz</p>	<p>Libro que incluye los elementos técnicos de los cursos Preparatorio y los cuatro cursos del Grado Elemental</p>	<p>Explicaciones básicas sobre el violín y el arco</p> <p>Introduce las figuras de redonda, banca, negra, blanca con puntillo y corchera</p> <p>Cambios de cuerda y diferentes posiciones de los dedos en la primera posición del brazo</p> <p>Introduce las dobles cuerdas</p> <p>Introduce los puntillos, saltos de cuerda y semitonos</p> <p>Introduce los dosillos, tresillos y semicorcheas</p> <p>Introduce la segunda y tercera posición del brazo</p> <p>Incluye canciones populares españolas y ejercicios del propio autor</p> <p>También incluye obras de de compositores que no son de origen español</p>
<p><i>El violín, Iniciación.</i> Emilio Mateu</p>	<p>Libro de consulta y orientativo para el primer y segundo curso del Grado Elemental</p>	<p>Incluye una explicación detallada de aspectos básicos del violín y del arco</p> <p>Explica la postura y colocación tanto del violín como del arco</p> <p>Ejercicios en cuerdas abiertas</p> <p>Ejercicios que van desde la figura de redonda hasta las negras con sus respectivos silencios y se combinan entre sí</p> <p>Incluye la posición de los dedos (0-1-2-3-4), (0-1-2-3-4), (0-1-2-3-4), (0-1-2-3-4) y (0-1-2-3-4)</p>
<p><i>El joven violinista 4 cuadernos.</i> Javier Claudio y Antonio Torés</p>	<p>Estos cuatro libro se pueden trabajar desde Preparatorio hasta el primer</p>	<p>Incluye una explicación sobre la colocación del arco y el violín</p> <p>Incluye una explicación sobre el pizzicato</p>

	<p>curso del Grado Profesional</p>	<p>de la mano derecha</p> <p>Ejercicios en cuerdas abiertas</p> <p>Trabaja la primera posición del brazo con la colocación de dedos (0-1-2-3), (0-1-2-3-4), (0-1-2-3-4), (0-1-2-3-4) y (0-1-2-3-4)</p> <p>Incluye el Détaché, el legato y los cambios de cuerda y más adelante el martelé y el staccato</p> <p>Aparecen las figuras de redonda, blanca, negra, sus respectivos silencios, las figuras con puntillo, semicorcheas, síncopas, corcheras seguidas de dos semicorcheas o viceversa y los contratiempos</p> <p>La extensión de las obras aumenta progresivamente</p> <p>Combina estudios con canciones populares españolas</p> <p>Progresivamente aumenta los intervalos entre las notas</p> <p>Introduce las dobles cuerdas en intervalo de quintas</p> <p>Introduce los compases compuestos</p> <p>Introduce la tercera y segunda posición del brazo y los cambios de posición. Progresivamente trabaja las posiciones y los cambios de posición con mayor profundidad</p> <p>Introduce los mordentes, grupetos y trinos</p> <p>Introduce los acordes</p>
<p><i>Álbum para violín. Preparatorio.</i> Javier Claudio</p>	<p>Este libro será un complemento de El joven violinista. Se trabajará en los cursos Preparatorio</p>	<p>Incluye ejercicios de relajación de Técnica Alexander</p> <p>Introduce el pizzicato de la mano derecha e izquierda de forma muy sencilla</p>

	<p>hasta el cuarto curso del Grado Elemental</p>	<p>Introduce el Détaché y el staccato</p> <p>Introduce el trémolo, los armónicos naturales, el col legno, sul tasto y sul ponticello.</p>
<p><i>Álbum para violín I: selección de piezas para clases colectivas e individuales.</i> Javier Claudio</p>	<p>Este libro será un complemento de Álbum para violín. Preparatorio. Se trabajará en los cursos Preparatorio hasta el cuarto curso del Grado Elemental</p>	<p>Las obras ayudarán a desarrollar el sentido rítmico y el fraseo</p> <p>Los elementos técnicos que incluyen son los mismos que en el Joven Violinista</p> <p>Se incluyen 25 melodías que se podrán trabajar de nueve formas diferentes cada una de ellas.</p>
<p><i>Con l'arco 1. Libro de violín.</i> José Manuel Villarreal Fuentes</p>	<p>Incluye los elementos técnicos y explicaciones que se deben impartir en los cursos Preparatorio y Primer curso del Grado Elemental aunque deberá combinarse con otro método ya que presenta deficiencias</p>	<p>Incluye canciones populares españolas</p> <p>Incluye explicaciones básicas sobre el violín y el arco</p> <p>Introduce las figuras de redonda, blanca, negra y corchera</p> <p>Introduce el pizzicato de la mano derecha</p> <p>Se basa en la posición de los dedos (0-1-2-3-4)</p> <p>Los intervalos que se trabajan son: terceras, cuartas y quintas</p> <p>Las explicaciones del libro vienen en tres idiomas, catalán, castellano e inglés</p>

<p><i>Método Nícolo d'iniciació al violí.</i> Pablo Cortés Avilés e Inma Jorba Conesa</p>	<p>Incluye los elementos técnicos y explicaciones que se deben impartir en los cursos Preparatorio y Primer curso del Grado Elemental aunque se deberá combinar con otro método ya que presenta deficiencias</p>	<p>Incluye una tabla de ejercicios para trabajar la preparación fisicocorporal, la coordinación-psicomotricidad, la flexibilidad y los estiramientos</p> <p>Incluye una presentación del violín así como elementos y ejercicios básicos para el violín y el arco</p> <p>Introduce los ritmos de negra y su silencio, blancas, corcheras, puntillo</p> <p>Se trabaja el détaché y el legato</p> <p>Incluye la colocación de los dedos (0-1-2-3-4) en la primera posición del brazo</p> <p>Incluye numerosas canciones populares españolas</p>
<p><i>Stradivari.</i> Joan Alfaras y Ester Forné</p>	<p>Incluye los elementos técnicos y explicaciones que se deben impartir en los cursos Preparatorio y los cuatro cursos del Grado Elemental</p>	<p>Incluye las posiciones de los dedos (0-1-2-3-4), (0-1-2-3-4), (0-1-2-3-4), (01-2-3-4) y (01-2-3-4) en la primera posición del brazo</p> <p>Se trabajan los golpes de arco Détaché y legato</p> <p>Introduce el staccato</p> <p>Introduce los armónicos naturales</p> <p>Introduce las dobles cuerdas</p> <p>Introduce la tercera posición del brazo y los cambios entre la primera y tercera posición del brazo</p> <p>Introduce los acordes de triada</p> <p>Incluye obras de distintos estilos musicales desde jazz, country y música celta hasta obras clásicas, músicas del mundo y música de aventuras.</p>

<p><i>Aprende violín fácilmente.</i> Víctor M. Barba</p>	<p>Método autodidacta que incluye los elementos técnicos y explicaciones que se deben impartir en los cuatro cursos del Grado Elemental</p>	<p>Incluye explicaciones de elementos teóricos básicos, como los valores de las figuras redonda, blanca y negra, los compases, el pentagrama, ritmo, melodía y armonía.</p> <p>Incluye explicaciones básicas sobre el violín y el arco</p> <p>Incluye las posiciones de los dedos (0-1-2-3-4), (0-12-3-4), (0-1-2-34), (01-2-34) y (01-2-3-4) en la primera posición del brazo</p> <p>Introduce la tercera y segunda posición del brazo</p> <p>Incluye los cambios de cuerdas y todos los intervalos entre las notas</p> <p>Incluye ejercicios y canciones</p> <p>Introduce las dobles cuerdas en intervalos de terceras</p> <p>Incluye figuras rítmicas de redonda hasta semicorchea, los tresillos de corchera, las síncopas y los contratiempos.</p> <p>Se trabajan los golpes de arco détaché, legato y las combinaciones de pizzicato de la mano derecha seguidas de con el arco</p>
<p><i>Quiero tocar el violín- Iniciación, volumen 1.</i> Lorena Ubis Cenicero</p>	<p>Libro muy sencillo para el curso Preparatorio o para una parte del primer curso del Grado Elemental. Se deberá combinar con otro método ya que presenta deficiencias.</p>	<p>Las ilustraciones están llenas de color y han sido dibujadas a mano por la autora y el lenguaje es muy infantil</p> <p>Incluye la colocación y posición del violín y del arco</p> <p>Incluye la posición de los dedos (0-1-2-3-4) en la primera posición del brazo</p> <p>Incluye los golpes de arco détaché y legato</p> <p>Incluye acompañamiento de piano para las obras muy sencillo para ser interpretado por alumnos de Grado Elemental de piano</p>

<p><i>Quiero tocar el violín- los miniconciertos. Volumen III (Segundo/Tercer curso) y Quiero tocar el violín. Volumen II.</i> Lorena Ubis Cenicero</p>	<p>Libros no relevantes para la Propuesta Curricular</p>	
<p><i>Iniciación al violín.</i> Jesús Martín Martínez</p>	<p>Incluye elementos técnicos que se podrán trabajar durante los tres primeros cursos del Grado Elemental</p>	<p>Incluye explicaciones básicas sobre el violín y el arco</p> <p>Consta de 50 clases</p> <p>Incluye figuras rítmicas de redonda, blanca, negra, corchera y semicorchea y las blancas con puntillo</p> <p>Incluye los golpes de arco détaché , legato y martelé</p> <p>Introduce las dobles cuerdas</p> <p>Incluye las posiciones de los dedos (0-1-2-3-4), (0-1-2-3-4), (0-1-2-3-4), (01-2-3-4) y (01-2-3-4) en la primera posición del brazo</p>
<p><i>Metodología del violín.</i> Ángel Muñiz Toca</p>	<p>Excluido de la Propuesta Curricular</p>	
<p><i>El violín de 1958.</i> Juan Manen i Planes</p>	<p>Excluido de la Propuesta Curricular</p>	

Fig. 34 Tabla Métodos para violín

6.2 Estudios y Caprichos

En este apartado se incluyen los análisis individuales de cada uno de los estudios y caprichos organizados por cursos.

OBRAS	CURSO	ELEMENTOS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS
<p><i>30 Caprichos para violín solo.</i> Felipe Libón</p>	<p>Profundiza en los elementos técnicos que se incluyen en los estudios y se podrían trabajar algunos en el quinto y sexto curso del Grado Profesional pero sobretodo en los cuatro cursos del Grado</p>	<p>La primera a la séptima posición del brazo</p> <p>Extensiones de novena y décima y extensiones descendentes</p> <p>Mecanismo de la mano izquierda</p> <p>Golpes de arco détaché, legato, incluso grandes legatos, Spiccato, Bariolage, staccato y trémolo</p> <p>Trémolos de orquesta</p> <p>Grandes y rápidos cambios entre cuerdas</p> <p>Tresillos, figuras rítmicas de fusas, semicorcheas con puntillo, grupo de corchera con puntillo seguido de semicorchea o viceversa</p> <p>Arpeggios</p> <p>Trinos, notas de adorno, grupetos,</p> <p>Armónicos naturales</p> <p>Indicaciones de matices, sforzandos</p> <p>Acordes de triada y cuatriada</p> <p>Dobles cuerdas en las que incluso se mantiene una nota, también en estilo polifónico</p> <p>Todas las tonalidades</p>
<p><i>20 estudios artísticos de concierto (Estudios para dos violines).</i> Jesús de Monasterio</p>	<p>Estudios para los cursos cuarto, quinto y sexto del Grado Profesional y primero y</p>	<p>Los golpes de arco détaché, saltillo, legato, staccato, ricochet y trémolos</p> <p>Pizzicato de la mano derecha e izquierda</p>

	segundo de Grado	<p>Grandes y rápidos cambios de cuerda</p> <p>Todas las tonalidades</p> <p>Cromatismos</p> <p>Dobles cuerdas, incluso en octavas</p> <p>Trémolos de la mano izquierda y trémolos de orquesta</p> <p>Todas las posiciones del brazo</p> <p>Trinos y notas de adorno</p> <p>Armónicos</p> <p>Acordes</p>
<p><i>Capricho para violín solo</i> <i>Op. 40. Rodolfo Halffter</i></p>	<p>Capricho para el tercer curso del Grado (superior)</p>	<p>Gran variedad de cambios de tempo, indicaciones expresivas y matices</p> <p>Numerosas alteraciones accidentales</p> <p>Cromatismos</p> <p>Sul tasto, sul ponticello</p> <p>Arpegiados y Glissandos</p> <p>Armónicos</p> <p>Acordes, dobles cuerdas, incluso en intervalo de octava</p> <p>Pizzicato de la mano derecha, de la mano izquierda y pizzicato Béla Bartok</p> <p>Los golpes de arco détaché, staccato Spiccato, Portato, ricochet, legato y trémolos</p> <p>Todas las posiciones del brazo y cambios rápidos y grandes entre posiciones</p> <p>Variaciones de tempo y constantes cambios de compás</p> <p>Plantea dificultad de medición</p>

<p><i>Técnica abreviadísima del violín.</i> Simón Tapia Colman</p>	<p>Se trabajará durante el cuarto curso del Grado Elemental y los seis cursos del Grado Profesional. Es un libro que profesor y alumnos deberían tener en su biblioteca.</p>	<p>Ejercicios para fortalecer los dedos de la mano izquierda</p> <p>Dobles cuerdas en intervalos de tercera, sexta y octava</p> <p>Todas las posiciones del brazo y cambios de posición entre ellas</p> <p>Todas las tonalidades</p> <p>Los golpes de arco détaché, Spiccato, legato, staccato y ricochet</p> <p>Escalas y arpeggios</p>
<p><i>Antología de Estudios para violín diversos volúmenes.</i> Antonio Arias hijo y padre</p>	<p>Se puede trabajar durante los Grados Elemental, Profesional y Grado pero se ha descartado de la Propuesta Curricular por tratarse de una recopilación de estudios de autores no españoles</p>	
<p><i>Exercicis Basics per a violí.</i> Xavier Turull Creixell</p>	<p>Se podrá trabajar desde el curso Preparatorio hasta el tercer curso del Grado Profesional</p>	<p>Escalas, arpeggios y puntuales ejercicios de agilidad</p> <p>Figuras rítmicas de redonda hasta semicorchea y tresillos de corchera</p> <p>Todos los cambios de posición del brazo</p> <p>Los golpes de arco détaché y legato</p> <p>Tonalidades desde dos bemoles hasta cinco sostenidos</p>
<p><i>Bariolage: método para el estudio analítico-dinámico del arco: basado en la esquemática de los alternamientos de cuerdas.</i></p>	<p>Se trabajará a partir del tercer curso del Grado Profesional y durante todo el</p>	<p>Incluye básicamente ejercicios y estudios para el bariolage</p> <p>Los ejercicios van progresivamente aumentando su dificultad y velocidad de</p>

Wladimiro Martín Díaz	Grado (superior)	ejecución
<i>Capricci.</i> Jordi Cervelló	Se incluirán en los cursos tercero y cuarto del Grado (superior). El primer y tercer capricho en el cuarto curso y el segundo y cuarto capricho en el tercer curso	<p>Dobles cuerdas, incluso en intervalo de octava</p> <p>Armónicos</p> <p>Los golpes de arco staccato, spiccato, ricochet, bariolage, legato</p> <p>Grandes y rápidos cambios de cuerda</p> <p>Numerosas alteraciones accidentales y cromatismos</p> <p>Todas las posiciones del brazo incluso pasajes en las notas más agudas y se deben ejecutar grandes y rápidos cambios entre las posiciones</p> <p>Indicaciones de tempo, expresivas y matices</p> <p>Incluyen las figuras rítmicas de corchera, semicorchea, fusas, tresillos, seisillos</p> <p>Trinos y notas de adorno</p> <p>Sul ponticello</p> <p>Arpegiados</p>
<i>15 Estudios caprichosos.</i> Emilio Mateu	Se trabajarán durante el cuarto curso del Grado Elemental y primer segundo y tercero curso del Grado Profesional	<p>Golpes de arco spiccato, martelé, détaché, saltillo</p> <p>Cambios de cuerdas y arpegiados</p> <p>Tresillos, figuras con puntillo</p> <p>Trinos, grupetos</p> <p>Todas las posiciones del brazo</p> <p>Cromatismos</p> <p>Dobles cuerdas</p> <p>Pizzicato de la mano izquierda</p> <p>Numerosas indicaciones expresivas, de</p>

		tempo y matices
<i>42 estudios para violín.</i> Javier Claudio	Se trabajará durante los tres primeros cursos del Grado Profesional	Golpes de arco como détaché, legato, martelé, staccato, saltillo y spiccato Pizzicato Cambios de la posición del brazo hasta la sexta posición y extensiones Armónicos naturales Dobles cuerdas y acordes Trinos
<i>Técnica básica para violinistas.</i> Javier Claudio	Se trabajará durante los cuatro cursos del Grado Elemental y los tres primeros cursos del Grado Profesional	Mecanismos de la mano izquierda Incluye hasta la quinta posición del brazo y cambios de la posición del brazo de primera a tercera posición Escalas y arpeggios Ejercicios cromáticos y escalas cromáticas
<i>Ejercicios diarios para violín 1er. y 2º cuaderno elemental.</i> Cesar Figuerido	Excluido de la Propuesta Curricular	
<i>100 ejercicios técnico-progresivos para violín.</i> Andrés Gaos Berea	Excluido de la Propuesta Curricular	
<i>Arreglos a los 24 Caprichos de Paganini.</i> Rosa García Faria	Excluido de la Propuesta Curricular	

Fig. 35 Tabla Estudios y Caprichos

6.3 Tratados de violín

En este último apartado se presentan los análisis esquemáticos de los tratados.

OBRAS	CURSO	ELEMENTOS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS
<p><i>Compendio de la técnica del violín. Cesar Figuerido</i></p>	<p>Se trabajará durante los cursos tercero, cuarto del Grado Elemental, durante todo el Grado Profesional y se terminará durante el Grado (superior)</p>	<p>Incluye explicaciones sobre ejercicios de calentamiento, sobre la afinación, tensión, la mejor mentonera, almohadilla, los mejores tensores, la calidad de las cuerdas, el arco, la misión de los dedos en el arco, la necesidad de controlarlo y la utilización del metrónomo</p> <p>Muestras de ejercicios de dobles cuerdas, mecanismos, glissandos técnicos, trinos en dobles cuerdas, ejercicios conjuntivos para las dos manos.</p> <p>Explicaciones detalladas sobre los golpes de arco détaché, martelé, staccato, saltillo</p> <p>Explicaciones sobre los arpeggios, las terceras, las octavas, el portamento expresivo, las fórmulas para el cambio de posición del brazo, las escalas diatónicas y cromáticas, los trinos los armónicos naturales y artificiales y los trémolos</p> <p>Incluye recomendaciones y consejos para el intérprete</p>

<p><i>Del violín, de su técnica, de su interpretación, de su estilo y de su relación con la evolución de la Música / discurso de recepción del electo académico de la de Bellas Artes de San Fernando D. Enrique Fernández Arbós, y contestación del académico de número D. Antonio Fernández Bordas. Enrique Fernández Arbós</i></p>	<p>Ensayo para la biblioteca de clase</p>	<p>Incluye reflexiones sobre la historia del violín, la técnica de la mano derecha e izquierda, la colocación del arco y del brazo izquierdo</p> <p>Incluye una explicación sobre la interpretación, los diferentes estilos y el uso del vibrato y los matices en obras de Sarasate, Joachim, etc.</p> <p>Incluye un debate con él mismo sobre la virtuosidad y la escuela española de violín</p>
<p><i>Unidades Didácticas.</i> Javier Claudio</p>	<p>Libro para la biblioteca de clase y debería ser leído por profesores y alumnos del Grado (superior)</p>	<p>Incluye unidades didácticas en las que se explican golpes de arco, el sonido, el vibrato, las posiciones del brazo, historia y evolución del violín, la lectura a primera vista, la improvisación y la memoria musical</p>
<p><i>Tratado de violín.</i> Fernando Ferrandiére</p>	<p>Excluido de la Propuesta Curricular</p>	
<p><i>Método para el estudio del violín.</i> Abel Mus</p>	<p>Excluido de la Propuesta Curricular</p>	

Fig. 36 Tabla Tratados

7. OBRAS ANALIZADAS QUE SE PROPONEN PARA LOS GRADOS ELEMENTAL, PROFESIONAL Y GRADO (SUPERIOR)

En este capítulo se presentarán esquemáticamente los elementos técnicos e interpretativos así como su clasificación por cursos de las obras que formarán parte de los Grados Elemental, Profesional y Grado. Los análisis detallados de las obras así como las tablas cumplimentadas que se han utilizado para analizarlas se podrán encontrar en los anexos.

7.1 Grado Elemental

En primer lugar se incluyen los análisis individuales de las obras que formarán parte de los diferentes cursos del Grado Elemental.

CLASIFICACIÓN POR CURSOS. GRADO ELEMENTAL		
OBRA	CURSO	ELEMENTOS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS
<i>Romance espagnole.</i> Fernando Sor	2	Posiciones de los dedos de la mano izquierda
<i>Esplai (Espancimiento) violín o flauta y piano.</i> Josep M. Ruera	3	Posiciones de los dedos de la mano izquierda Matices y reguladores Combinaciones de pizzicato y arco
<i>Para Helena.</i> Manuel Blancafort	4	Dificultad de afinación Introducción de mordentes
<i>Romanza de salón.</i> Manuel Blancafort	4	Cambios de la posición del brazo de primera a tercera. Matices y Reguladores
<i>Galicia (himno).</i> Manuel Quiroga	4	Cambios de la posición del brazo de primera a tercera
<i>Canço i Dansa n° 1</i> (arreglo para violín y piano de una obra para piano). Frederic Mompou	4	Cambios de la posición del brazo de primera a tercera Matices y Reguladores

Fig. 37 Tabla obras Grado Elemental

7.2 Grado Profesional

En este apartado se incluyen los análisis individuales de las obras que formarán parte de los diferentes cursos del Grado Profesional.

7.2.1 Primer curso

CLASIFICACIÓN POR CURSOS. GRADO PROFESIONAL. PRIMER CURSO		
OBRA	CURSO	ELEMENTOS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS
<i>Sonata II en Re Mayor para violín y bajo.</i> José Herrando.	1	Notas de adorno Staccato y martelé Dobles cuerdas: terceras, quintas, séptimas
<i>La Romanesca.</i> Fernando Sol.	1	Notas de adorno Matices y reguladores Incide en la expresividad
<i>¡ESPAÑA! (himno).</i> Manuel Quiroga	1	Numerosas notas de adorno
<i>Cançoneta.</i> Joaquín Rodrigo	1	Cambios de posición del brazo hasta tercera posición, puntual cuarta posición
<i>Jocs, (juegos), violín o flauta y piano.</i> Josep M. Ruera	1	Tercera y quinta posición del brazo Combinación de arco ligado-picado
<i>Elegy.</i> Consuelo Colomer	1	Cambios de posición del brazo: primera, tercera y quinta
<i>Danses Llunyanes.</i> Narcis Bonet	1	Dificultad de afinación Trinos Combinaciones de arco
<i>Dos poemas, violín y piano.</i> Carlota Garriga	1	Posición del brazo hasta la quinta Dobles cuerdas: terceras y sextas

Fig. 38 Tabla obras Grado Profesional Primer curso

7.2.2 Segundo curso

CLASIFICACIÓN POR CURSOS. GRADO PROFESIONAL. SEGUNDO CURSO		
OBRA	CURSO	ELEMENTOS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS
<i>Coral i Aria. Violín y Violonchelo.</i> Jaume Pahissa.	2	Cambios de posición del brazo hasta quinta posición Sonoridad Peso del arco
<i>Sonata en La Mayor para flauta travesera o violín.</i> José Herrando	2	Notas de adorno Trinos Staccato
<i>Sonata I en La Mayor para violín y bajo.</i> José Herrando	2	Notas de adorno Dobles cuerdas Dificultad rítmica
<i>Sonata I para violín y bajo.</i> Juan Oliver Astorga	2	Notas de adorno Trinos Tempo
<i>Tango, España: Seis hojas de álbum, op. 165.</i> (arreglo para violín y piano de una obra para piano). Isaac Albéniz (kreisler)	2	Sonoridad Texturas Interpretación
<i>Bolero Puerta de Tierra, Recuerdos de viaje, op. 71.</i> (arreglo para violín y piano de una obra para piano). Isaac Albéniz	2	Dificultad de los golpes de arco Tempo

Fig. 39 Tabla obras Grado Profesional Segundo curso

7.2.3 Tercer curso

CLASIFICACIÓN POR CURSOS. GRADO PROFESIONAL. TERCER CURSO		
OBRAS	CURSO	ELEMENTOS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS
<i>Sonata II.</i> Francisco Manalt	3	Tempo Dominio del détaché, legato, spiccato y staccato Dobles cuerdas
<i>Sonata V.</i> Francisco Manalt	3	Dobles cuerdas en intervalos de sextas Dominio del staccato, spiccato, legato y pequeños arpegiados Notas de adorno y Trinos
<i>Sonata I en La Mayor para violín y bajo.</i> Juan de Ledesma	3	Tempo Dominio requerido Acordes de triada
<i>Rondeau.</i> Juan Oliver Astorga	3	Incluye una Cadenza Dominio del peso del arco Staccato Afinación
<i>Sonata II., Six Solos for Solo Violin</i> Nicolás Ximénez	3	Dominio del arco Dobles cuerdas en intervalos de sexta Notas de adorno Trinos
<i>Fiebre de Amor, Melodía.</i> Jesús de Monasterio	3	Tempo Afinación Dominio del golpe de arco: staccato Expresividad

<i>Tres preludios</i> . Enrique Granados	3	Dobles cuerdas en intervalos de sextas Interpretación Texturas
<i>Intrata</i> . Joan Massià	3	Dominio de la sonoridad y del peso del arco Dominio de los golpes de arco: détaché, portato, staccato y legato Cambios de posición del brazo hasta la quinta posición Trinos
<i>Rigaudon</i> . Joan Massià	3	Dominio de los golpes de arco: détaché, staccato, legato y portato Dominio del peso y coordinación del arco Afinación
<i>La filla del marxant, Set Cançons populars</i> . Xavier Boliart	3	Dobles cuerdas en intervalo de tercera y sexta Cambio de la posición del brazo hasta la cuarta posición
<i>Romance Anónimo</i> . Transcripción para violín de una obra para guitarra. Ángel Jesús García	3	Fluidez de los cambios de posición del brazo hasta la cuarta posición Constantes arpeggios a tres cuerdas Ritmos constantes de tresillos de semicorchea Golpe de arco saltillo
<i>Vida Felç</i> . Gloria Molins	3	Cambios de posición hasta la quinta posición Dobles cuerdas en intervalo de sexta Puntuales acordes de triada Interpretación

Fig. 40 Tabla obras Grado Profesional Tercer curso

7.2.4 Cuarto curso

CLASIFICACIÓN POR CURSOS. GRADO PROFESIONAL. CUARTO CURSO		
OBRAS	CURSO	ELEMENTOS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS
<i>Dúo III, Tres dúos nuevos a dos violines.</i> José Herrando	4	Numerosas notas de adorno Dominio del arco sobretodo en las dobles cuerdas y acordes
<i>Sonata I.</i> Francisco Manalt	4	Afinación Dominio del Staccato Notas de adorno, apoyaturas
<i>Sonata IV.</i> Francisco Manalt	4	Series de terceras y sextas Dobles cuerdas Acordes de triada y cuatriada
<i>Sonata VI.</i> Francisco Manalt	4	Golpe de arco: bariolage Dificultad en las dobles cuerdas
<i>Sonata en Mib Mayor para violín y piano.</i> Juan de Ledesma	4	Tempo Dominio de las dobles cuerdas Numerosas notas de adorno Trinos Cambios rítmicos
<i>Sonata IV., Six Solos for Solo Violin.</i> Nicolás Ximénez	4	Dominio de los golpes de arco détaché, staccato y martelé Notas de adorno Trinos rápidos Dobles cuerdas
<i>Playera. Spanish dances V. Op. 23.</i> Pablo de Sarasate	4	Cambio de la posición del brazo hasta la quinta posición Golpes de arco: détaché, legato staccato,

		<p>martelé y spiccato</p> <p>Control del peso del arco</p> <p>Sonoridad</p>
<p><i>Rumores de la Caleta (Malagueña)</i> (arreglo para violín y piano de una obra para piano). Isaac Albéniz</p>	4	<p>Combinaciones de arco y pizzicato</p> <p>Cambios de la posición del brazo hasta la quinta posición</p> <p>Notas de adorno rápidas</p> <p>Glissandos</p>
<p><i>Spanish Dance</i> (arreglo para violín y piano de una obra para piano). Granados</p>	4	<p>Dobles cuerdas</p> <p>Cambio de la posición del brazo hasta la quinta posición</p> <p>Golpes de arco: détaché, staccato, martelé, legato y portato</p> <p>Sonoridad</p>
<p><i>Altitud.</i> Mompou</p>	4	<p>Cambios de la posición del brazo</p> <p>Dobles cuerdas de tercera y sexta</p>
<p><i>Dels quatre vents. 6 Sonetos.</i> Eduardo Toldrà</p>	4	<p>Cambios de la posición del brazo</p> <p>Expresividad</p> <p>Sonoridad</p>

Fig. 41 Tabla obras Grado Profesional Cuarto curso

7.2.5 Quinto curso

CLASIFICACIÓN POR CURSOS GRADO PROFESIONAL. QUINTO CURSO		
OBRAS	CURSO	ELEMENTOS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS
<p><i>Sonata III.</i> Francisco Manalt</p>	5	<p>Destreza y dominio de las dobles cuerdas</p> <p>Sonoridad e Interpretación</p> <p>Tempo</p>

<i>Sonata II en Fa Mayor para violín y bajo.</i> Juan de Ledesma	5	Tempo Destreza en las dobles cuerdas Notas de adorno Mordentes Acordes de triadas
<i>Sonata I., Six Solos for Solo Violin.</i> Nicolás Ximénez	5	Dominio del arco Saltos y cambios rápidos entre cuerdas Tempo Notas de adorno rápidas Dobles cuerdas rápidos en intervalos de sextas
<i>Sonata V., Six Solos for Solo Violin.</i> Nicolás Ximénez	5	Serie rápidas de notas Arpegiados en diferentes posiciones del brazo Cambios de la posición del brazo hasta la séptima posición
<i>Scena Cantante.</i> Marcial del Adalid	5	Notas de adorno Grupetos Cambios de la posición del brazo hasta la séptima posición Sonoridad Expresividad
<i>Sonata para Piano y Violín.</i> Marcial del Adalid	5	Dominio distribución del arco Cambios de posición fluidos hasta la sexta posición del brazo
<i>Melodía.</i> Jesús de Monasterio	5	Control del arco Sonoridad Expresividad

<i>Córdoba</i> (arreglo para violín y piano de una obra para piano). Isaac Albéniz	5	Cambios de la posición del brazo hasta la séptima posición Saltos entre posiciones Dobles cuerdas incluso en intervalo de octava
<i>Sérénade Espagnole</i> (arreglo para violín y piano de una obra para piano). Isaac Albéniz	5	Cambios de posición del brazo hasta la séptima posición Puntuales dobles cuerdas
<i>Torre Bermeja. (Serenata)</i> (arreglo para violín y piano de una obra para piano). Isaac Albéniz	5	Armónicos naturales y artificiales sencillos Cambios de la posición del brazo hasta la sexta posición
<i>Romanza</i> . Enrique Granados	5	Afinación Cambios de la posición del brazo hasta la séptima posición Sonoridad
<i>Rondalla Aragonesa. Danza Española nº 6</i> (arreglo para violín y piano de una obra para piano). Enrique Granados	5	Cambios de la posición del brazo hasta la séptima posición Glissandos Puntuales armónicos artificiales Bariolage
<i>Suite popular española</i> (arreglo para violín y piano de una obra para canto y piano). Manuel de Falla	5	Tempos Diferentes estilos Cambios de la posición del brazo hasta la séptima posición
<i>Rhapsodia Árabe para violín y piano. Op. 19</i> . Joaquín Turina	5	Cambios de posición del brazo Pasajes de dobles cuerdas Dificultad de afinación Puntuales cromatismos

<i>Ave Maria 6 Sonetos.</i> Eduardo Toldrà	5	Sonoridad Expresividad Cambios de posición fluidos hasta la sexta posición
<i>La Font. 6 Sonetos.</i> Eduardo Toldrà	5	Numerosas notas Tempo Dominio del golpe de arco spiccato Sonoridad
<i>Sonetí de la Rosada. 6 Sonetos.</i> Eduardo Toldrà	5	Sonoridad Cambios de posición hasta la séptima posición Afinación
<i>Suite Espagnole.</i> Joaquín Nin.	5	Dificultad en las dobles cuerdas
<i>Dos esbozos.</i> Joaquín Rodrigo	5	Cambios de la posición del brazo hasta la séptima posición Tempo y cambios de tempo
<i>Gnesis. Violín y piano.</i> Xavier Turull	5	Cambios de posición hasta la séptima posición Dobles cuerdas Acordes Arpegiados
<i>Fragment de sonatina.</i> Josep Soler	5	Tempos Cambios de posición hasta la séptima posición Afinación
<i>Romança violí i piano.</i> Jordi Cervelló	5	Dominio del Cantabile Cambios de posición hasta la séptima posición

<i>Sonata nº1 violín y piano. Miguel Ángel Samperio</i>	5	Golpe de arco ricochet Cambios de posición hasta la sexta posición Glissandos
<i>Margarideta, Set Cançons populars. Xavier Boliart</i>	5	Cambios de posición hasta la sexta posición Dobles cuerdas en intervalos de segunda y sexta Spiccato
<i>Els tres tambors, Set Cançons populars. Xavier Boliart</i>	5	Cambios de posición hasta la séptima posición Dobles cuerdas en armónicos naturales y artificiales Dobles cuerdas en diferentes intervalos
<i>El testament d'Amèlia, Set Cançons populars. Xavier Boliart</i>	5	Armónicos artificiales Control del peso del arco Sonoridad
<i>El ball de Sant Ferriol, Set Cançons populars. Xavier Boliart</i>	5	Tempo Cambios de la posición del brazo hasta la sexta posición Dobles cuerdas

Fig. 42 Tabla obras Grado Profesional Quinto curso

7.2.6 Sexto curso

CLASIFICACIÓN POR CURSOS. GRADO PROFESIONAL. SEXTO CURSO.		
OBRAS	CURSO	ELEMENTOS TÉCNICOS E INTERPRETATIVO
<i>Sonata de violín intitulada "El jardín de Aranjuez en tiempo de Primavera, con diversos cantos de pájaros y otros animales". José Herrando.</i>	6	Cambios de la posición del brazo hasta la séptima posición Tempo Dobles cuerdas

<i>Sonata 4 en Re Mayor para violín y bajo.</i> Juan de Ledesma	6	Dificultad en las dobles cuerdas Sonido Interpretación Tempo
<i>Sonata V en LA Mayor para violín y bajo.</i> Juan de Ledesma	6	Notas de adorno Combinaciones de los golpes de arco Tempo
<i>Sonata II para violín y bajo.</i> Juan Oliver Astorga	6	Numerosas dobles cuerdas y su dificultad Notas de adorno Trinos
<i>Sonata III para violín y bajo.</i> Juan Oliver Astorga	6	Tempo Agilidad Bariolage Notas de adorno Trinos
<i>Sonata IV para violín y bajo.</i> Juan Oliver Astorga	6	Notas de adorno Dobles cuerdas Acordes de triada Cadenzas Dominio del arco
<i>Sonata a solo de violín y Basso I.</i> Jaime Rosquelles	6	Dominio del arco Dificultad de las dobles cuerdas Afinación
<i>Sonata de Violín y Bajo III.</i> Jaime Rosquellas	6	Dominio del arco Octavas arpegiadas con cambios de posición Numerosas notas de adorno

		<p>Mordentes</p> <p>Dobles cuerdas en series de sextas y terceras</p>
<p><i>Sonata III., Six Solos for Solo Violin.</i> Nicolás Ximénez</p>	6	<p>Afinación</p> <p>Notas de adorno rápidas</p> <p>Trinos rápidos</p> <p>Dobles cuerdas</p> <p>Cambios de la posición del brazo hasta la sexta posición</p> <p>Dominio del arco</p>
<p><i>¡Pobre niña! Meditación.</i> Jesús de Monasterio</p>	6	<p>Acordes de triada</p> <p>Arpegiados</p> <p>Expresividad</p> <p>Notas de adorno rápidas</p> <p>Trinos</p> <p>Dobles cuerdas en intervalos de sexta</p> <p>Series cromáticas</p>
<p><i>Adieu, romance sans paroles.</i> Jesús de Monasterio</p>	6	<p>Sonoridad</p> <p>Expresividad</p> <p>Dominio considerable del arco</p>
<p><i>Prière et Berceuse. Op. 17.</i> Pablo de Sarasate</p>	6	<p>Afinación</p> <p>Cambios continuos de posición hasta la séptima posición</p>
<p><i>Rumanian Melody op. 47.</i> Pablo de Sarasate</p>	6	<p>Notas de adorno</p> <p>Trinos</p> <p>Glissandos</p> <p>Control del peso del arco</p> <p>Combinación de los elementos técnicos</p>

<i>Mallorca (Barcarola)</i> (arreglo para violín y piano de una obra para piano). Isaac Albéniz	6	Cambios de la posición del brazo hasta la séptima posición Golpe de arco ricochet
<i>Sevilla, Sevillanas</i> (arreglo para violín y piano de una obra para piano). Isaac Albéniz	6	Cambios de la posición del brazo Notas de adorno Dobles cuerdas
<i>Sous le Palmier (from: Chants d'Espagne)</i> (arreglo para violín y piano de una obra para piano). Isaac Albéniz	6	Cambios de la posición del brazo hasta la séptima posición Afinación
<i>Jota de la ópera "La Dolores"</i> (arreglo para violín y piano de una obra para orquesta). Tomás Bretón	6	Cambios de la posición del brazo hasta la séptima posición Golpe de arco ricochet Combinaciones de los golpes de arco
<i>Tres piezas para violín y orquesta.</i> Fernández Arbós	6	Cambios de la posición del brazo hasta la séptima posición Pizzicato de la mano izquierda Arpegiados Dobles cuerdas
<i>Spanish Dance</i> (arreglo para violín y piano de una obra para piano). Granados	6	Dificultad de las dobles cuerdas Continuos cambios de tempo Interpretación
<i>Romance, Op. 20.</i> Andrés Gaos	6	Fraseos Expresividad y Sonoridad Afinación en posiciones agudas
<i>Improvissació per a violí i piano.</i> Joan Lamote de Grignon	6	Cambios de la posición del brazo hasta la séptima posición Combinación de los elementos técnicos

<i>Variaciones clásicas.</i> Joaquín Turina	6	Cambios de la posición del brazo hasta la séptima posición
<i>Amoroso.</i> Joan Massià	6	Combinaciones de los golpes de arco Cromatismos Series de notas rápidas
<i>Zortzico (Danse Basque).</i> Manuel Quiroga	6	Sonoridad Pasajes en una sola cuerda Cambios de la posición del brazo
<i>Les Birbadores. 6 Sonetos.</i> Eduardo Toldrà	6	Rapidez en los cambios de la posición del brazo hasta la séptima posición Tempo
<i>Oració al maig. 6 Sonetos.</i> Eduardo Toldrà	6	Combinación de los elementos técnicos Sonoridad Expresividad
<i>Variaciones Sobre La Spagnoletta De Giles Farnaby.</i> Xavier Montsalvatge	6	Cambios de la posición del brazo hasta la sexta posición Elementos interpretativos Afinación
<i>Sons al Son.</i> Xavier Turull	6	Afinación Dominio de la coordinación de ambos brazos Introducción a los efectos y distintas posibilidades sonoras del instrumento
<i>Sonata de Siena.</i> Antón García Abril.	6	Compilación de todos los elementos vistos en el los Grados Elemental y Profesional
<i>Divertimento I.</i> Jordi Cervelló	6	Combinaciones de los golpes de arco Cambios de tempo Cambios de la posición del brazo

<i>Cançó del lladre, Set Cançons populars.</i> Xavier Boliart	6	Cambios de la posición del brazo hasta la séptima posición Dobles cuerdas en posiciones agudas
<i>La filadora, Set Cançons populars.</i> Xavier Boliart	6	Cambios de la posición del brazo hasta la séptima posición Dobles cuerdas en posiciones agudas

Fig. 43 Tabla obras Grado Profesional Sexto curso

7.3 Grado (superior)

En este último apartado se incluyen los análisis esquemáticos de las obras clasificadas por cursos que formarán parte del Grado.

7.3.1 Primer curso

CLASIFICACIÓN POR CURSOS. GRADO. PRIMER CURSO		
OBRA	CURSO	ELEMENTOS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS
<i>Dúo I, Tres dúos nuevos a dos violines.</i> José Herrando	1	Numerosas notas de adorno Tempos Sonido Dobles cuerdas Acordes
<i>Dúo II, Tres dúos nuevos a dos violines.</i> José Herrando	1	Numerosas notas de adorno Tempos Exige considerable coordinación
<i>Sonata a Solo Violino e Basso II.</i> Jaime Rosquellas	1	Cambios de posición del brazo rápidos Numerosas notas de adorno Tempos Exige considerable coordinación

<i>Sonata VI para violín y bajo.</i> Juan Oliver Astorga	1	Cambios de posición hasta la séptima posición Trinos rápidos Escalas ascendentes Arpegiados Dobles cuerdas complejas Destreza del arco
<i>Segundo Gran Dúo Concertante para dos violines Op. 4.</i> Felipe Libon	1	Compleja afinación Exige considerable coordinación y dominio del arco Tempos
<i>Adiós a la Alhambra.</i> Jesús de Monasterio	1	Indicaciones interpretativas Cambios rápidos de la posición del brazo Tempos
<i>Pequeña Fantasía de Salón.</i> Jesús de Monasterio	1	Dominio del peso y distribución del arco Armónicos en posiciones muy agudas Pasajes de dobles cuerdas Escalas ascendentes y descendentes rápidas
<i>Asturias (Leyenda) Suite Española n° 5, Op. 47</i> (arreglo para violín de una obra para piano). Isaac Albéniz	1	Sonoridad Velocidad de ejecución y precisión Interpretación
<i>Pavana-Capricho Op. 12</i> (arreglo para violín y piano de una obra para piano). Isaac Albéniz	1	Considerable dominio en los cambios de posición del brazo a las posiciones agudas Considerable dominio de ambas manos
<i>Malagueña</i> (arreglo para violín y piano de una obra para piano). Isaac Albéniz (Kreisler)	1	Considerables indicaciones expresivas Dobles cuerdas Armónicos naturales y artificiales Cadenza en arpegiados y fusas

<i>Rapsòdia Catalana.</i> Antoni Massana	1	Cambios rápidos a todas las posiciones del brazo Arpegiados en posiciones Dificultad de las dobles cuerdas Numerosas indicaciones expresivas
<i>Viena “Vienesa-Valse”</i> violín y piano. Manuel Quiroga	1	Dificultad interpretativa Sonoridad Combinación de los elementos técnicos
<i>Serenata al Alba del día.</i> Joaquín Rodrigo	1	Todas las posiciones del brazo Arpegiados Grandes ligaduras Octavas
<i>Seis Danzas. Suite Española.</i> Tapia Colman	1 a 4	Incluye todos los elementos técnicos del instrumento Todos los golpes de arco Cada danza presenta diferente dificultad
<i>Lullaby.</i> Xavier Montsalvatge	1	Tempo Extensión de la obra Pasajes en las posiciones agudas
<i>Spanish Sketch.</i> Xavier Montsalvatge	1	Tempo Cambios de posición a todas las posiciones del brazo Armónicos naturales y artificiales Series cromáticas
<i>Tres Policromías.</i> Xavier Montsalvatge	1	Dificultad que plantea la mano izquierda Tempos Extensión de la obra

<i>Adagio and Allegro.</i> Lluís Benejam	1	Tempos Elementos rítmicos combinados con los elementos técnicos de la mano derecha
<i>Concert per a violí i orquestra.</i> Lluís Benejam	1	Combinaciones de pizzicato mano izquierda y arco Armónicos naturales y artificiales Combinaciones de picado-ligado Continuos cambios de compás
<i>Sonata para violín y piano nº 1.</i> Lluís Benejam	1	Tempos Cambios de la posición del brazo hasta la séptima posición Octavas arpegiadas Extensión de la obra
<i>Sonata op. 45. violín o flauta y guitarra.</i> Jaume Torrent	1	Requiere madurez técnica e interpretativa Pizzicatos de la mano izquierda
<i>Concierto para violín y orquesta.</i> M.A. Samperio	1	Cambios a todas las posiciones del brazo Series de notas rápidas ascendentes y descendentes y Sucesiones de octavas Dobles cuerdas Acordes
<i>Sonata para violín y piano nº. 2.</i> M.A Samperio	1	Tempos Numerosos elementos técnicos Combinaciones exigentes
<i>Recuerdos de la Alhambra.</i> Francisco Tárrega. Transcripción para violín de una obra para guitarra. Ángel Jesús García García	1	Cambios rápidos a todas las posiciones Arpegiados Tempos

Fig. 44 Tabla Primer curso Grado

7.3.2 Segundo curso

CLASIFICACIÓN POR CURSOS. GRADO. SEGUNDO CURSO		
OBRAS	CURSO	ELEMENTOS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS
<i>Sonata en Fa Mayor de violín y de bajo.</i> Salvador Rexach	2	Numerosas notas de adorno Mordentes Trinos Dobles cuerdas Combinaciones de los elementos técnicos
<i>Tercer Gran Dúo Concertante para dos violines Op. 4.</i> Felipe Libon	2	Tempo Pasajes en notas muy agudas Combinaciones de los elementos
<i>Concert per a violí i orquestra en Sol major.</i> Ferran Sor	2	Dominio de las notas a partir de la séptima posición Subidas cromáticas Arpegiados Escalas ascendentes y descendentes
<i>Sierra Morena, Serenata Andaluza.</i> Jesús de Monasterio	2	Requiere considerable dificultad y precisión Sonoridad Expresividad Saltos de posiciones rápidos y grandes Afinación Agilidad en los cambios de posición del brazo
<i>Nocturno.</i> Jesús de Monasterio	2	Pasajes en armónicos artificiales Agilidad en los cambios de posición del brazo Expresividad y Sonoridad

<i>Les Adieux. Op. 9.</i> Pablo de Sarasate	2	Tempos Cambios de la posición del brazo rápidos Dobles cuerdas complejas
<i>Miramar, Zortzico, Op. 42.</i> Pablo de Sarasate	2	Combinación de pizzicato de la mano derecha con el de la mano izquierda Pasajes de armónicos artificiales
<i>Romanza Andaluza III. Spanische Tänze. Op. 22.</i> Pablo de Sarasate	2	Considerable dificultad de las dobles cuerdas Agilidad en los cambios de posición del brazo
<i>Zortzico de Iparraguirre. Op. 39.</i> Pablo de Sarasate	2	Considerable dificultad de las dobles cuerdas Agilidad en los cambios de la posición del brazo
<i>Sonata para Violín e Piano. op. 37.</i> Andrés Gaos	2	Fluidez y rapidez en los cambios de la posición del brazo Numerosos cromatismos Dobles cuerdas
<i>Sonata.</i> Enric Morera	2	Extensión de la obra Afinación
<i>Homenaje a Navarra. Sobre diseños de Sarasate, para violín y piano. Op. 102 Ciclo Plateresco.</i> Joaquín Turina	2	Numerosas indicaciones expresivas Combinaciones de pizzicato y arco rápidas
<i>Danza Ibérica nº 3 Calatayud. op. A-36.</i> Juan Manen	2	Combinación pizzicato mano izquierda y arco Pasajes de armónicos Grandes saltos entre las posiciones del brazo
<i>Interludio nº 1 para violín con acompañamiento de piano Op. A-30.</i> Juan Manen	2	Tempos Dobles cuerdas Grandes ligaduras

<i>Sonata en Re Mayor. Julio Gómez</i>	2	Tempos Fluidez en los cambios de posición del brazo Series de notas ascendentes y descendentes Golpes de arco: ricochet
<i>Sonata en Sol Mayor. Julio Gómez</i>	2	Tempos Golpe de arco: ricochet Series de notas ascendentes y descendentes Cambios de la posición del brazo rápidos y fluidos
<i>Dos bocetos. Jesús Guridi</i>	2	Tempos Agilidad y rapidez en los cambios de la posición del brazo
<i>Allegro Spiritoso. Joan Massià</i>	2	Dificultad de las dobles cuerdas Golpe de arco: ricochet Series de notas descendentes rápidas
<i>Primer Concierto en el Estilo Antiguo. Manuel Quiroga</i>	2	Extensión de la obra Dobles cuerdas Combinaciones técnicas Cambios rápidos y precisos de la posición del brazo
<i>Danse du Diable vert pour violon (ou violoncelle) et piano. Gaspar Cassadó</i>	2	Dominio de los golpes de arco Fluidez en los cambios de la posición del brazo
<i>Berceuse violín y piano. Op. 23. Salvador Bacarisse</i>	2	Incide en las notas más agudas Gran expresividad Cromatismos
<i>Pastorale. Rodolfo Halffter</i>	2	Armónicos artificiales complejos

<i>Poema Concertante.</i> Xavier Montsalvatge	2	Tempo Cambios rápidos de la posición del brazo
<i>Sonata.</i> Ramón Barce	2	Pizzicatos de la mano izquierda Cambios rápidos y fluidos de la posición del brazo Dobles cuerdas complejas Afinación
<i>Exaltación.</i> Amando Blanquer	2	Continuos cambios de compás y tempo Trémolos entre dos notas Complejas dobles cuerdas
<i>Introducción y Allegro Risoluto.</i> Jordi Cervelló	2	Tempos Agilidad y rapidez en los cambios de la posición del brazo Dobles cuerdas Afinación
<i>Iskor para violín y viola.</i> Jordi Cervelló.	2	Incide en las posiciones más agudas Cromatismos Armónicos artificiales Dobles cuerdas Control del peso del arco Afinación
<i>Sonata in cinque tempi.</i> Jordi Cervelló	2	Cambios continuos de la posición del brazo Tempos y extensión de la obra Afinación Series de notas ascendentes y descendentes Dobles cuerdas Combinaciones de golpes de arco

<i>Sonatina para violín solo.</i> Jordi Cervelló	2	Tempos Numerosas y complejas dobles cuerdas Indicaciones expresivas
<i>Allegro Festivo.</i> Joan Albert Amargós	2	Tempos Continuos cambios de la posición del brazo Trémolos entre dos notas

Fig. 45 Tabla Segundo curso Grado

7.3.3 Tercer curso

CLASIFICACIÓN POR CURSOS. GRADO. TERCER CURSO		
OBRAS	CURSO	ELEMENTOS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS
<i>Primer Gran Dúo Concertante para dos violines Op. 4.</i> Felipe Libon	3	Cromatismos y alteraciones accidentales Incide en las notas más agudas Tempo Golpes de arco: bariolage, Ricochet Saltos grandes y rápidos entre cuerdas Dobles cuerdas Elementos expresivos y Sonoridad
<i>Danse Espagnole “Adiós Montañas Mías” Célebre Zortzico Op. 37.</i> Pablo de Sarasate	3	Numerosas dobles cuerdas Pasaje en armónicos artificiales Cambios de la posición del brazo
<i>Introduction et Tarentelle. Op. 43.</i> Pablo de Sarasate	3	Grandes cambios entre las posiciones del brazo Combinaciones de pizzicato de las dos manos Dobles cuerdas complejas Armónicos artificiales

<p><i>Nocturne-Sérénade. Op. 45.</i> Pablo de Sarasate</p>	<p>3</p>	<p>Control de los golpes de arco: ricochet, saltillo</p> <p>Cambios de la posición del brazo rápidos</p> <p>Pasajes de armónicos artificiales</p> <p>Grandes pasajes de dobles cuerdas</p> <p>Series cromáticas ascendentes y descendentes</p>
<p><i>Sommeil mélodie. Op. 11.</i> Pablo de Sarasate</p>	<p>3</p>	<p>Cambios de la posición del brazo ágiles y rápidos</p> <p>Dobles cuerdas complejas</p> <p>Armónicos artificiales y naturales</p>
<p><i>Confidences, Op. 7.</i> Pablo de Sarasate</p>	<p>3</p>	<p>Series de cromatismos</p> <p>Series de notas ascendentes y descendentes</p> <p>Dobles cuerdas complejas</p> <p>Control del arco</p>
<p><i>Reverie Op. 4.</i> Pablo de Sarasate</p>	<p>3</p>	<p>Series de notas ascendentes y descendentes</p> <p>Dobles cuerdas complejas</p> <p>Control del arco</p>
<p><i>Souvenir de Domont Op. 8.</i> Pablo de Sarasate</p>	<p>3</p>	<p>Control, dominio y agilidad en el cambio de la posición del brazo</p> <p>Armónicos naturales y artificiales</p> <p>Dobles cuerdas</p> <p>Combinaciones de arco y pizzicato de la mano izquierda</p>
<p><i>Danza Española de “La vida breve”</i> (arreglo para violín y piano de una obra para orquesta). Manuel de Falla</p>	<p>3</p>	<p>Sonoridad e Interpretación</p> <p>Dobles cuerdas complejas</p> <p>Cambios de la posición del brazo rápidos y controlados</p> <p>Armónicos artificiales</p>

<i>El poema de una Sanluqueña para violín y orquesta.</i> Joaquín Turina	3	Sonoridad Interpretación Dobles cuerdas complejas Cambios de la posición del brazo rápidos y controlados Armónicos artificiales
<i>Euterpe. Las musas de Andalucía nº 2. En plena fiesta.</i> Joaquín Turina	3	Grandes y rápidos cambios de la posición del brazo Dobles cuerdas complejas Armónicos artificiales Afinación
<i>Primera Sonata en Re para violín y piano. Op. 51.</i> Joaquín Turina	3	Grandes cambios de la posición del brazo Dobles cuerdas complejas Armónicos artificiales Afinación
<i>Segunda Sonata. Sonata Española Op. 82</i> Joaquín Turina	3	Grandes cambios de la posición del brazo Dobles cuerdas complejas Dificultad en la afinación
<i>Adagio op. 59.</i> Salvador Bacarisse	3	Cambios grandes y rápidos de la posición del brazo Series de notas ascendentes y descendentes Dobles cuerdas complejas Control del arco
<i>Capricho Concertante op. 70, para violín y orquesta.</i> Salvador Bacarisse	3	Tempos Cambios continuos de compás Cambios constantes de armadura

<i>Habanera.</i> Ernesto Halffter (arreglo para violín y piano de una obra para piano) (arr. Henryk Szeryng)	3	Dobles cuerdas complejas Arpegiados Cambios de la posición del brazo grandes y rápidos
<i>Sonata Núcleos para violín solo.</i> Tapia Colman	3	Tempo Indicaciones interpretativas Numerosas dobles cuerdas Arpegiados rápidos Dificultad de afinación
<i>Dos moviments. Para Violín y Violonchelo.</i> Joaquim Homs	3	Combinación de las técnicas Numerosas indicaciones expresivas Arpegiados con cambios de posición Dobles cuerdas complejas
<i>Sonata para violín.</i> Joaquim Homs	3	Dificultad de afinación Dobles cuerdas complejas Cambios de la posición del brazo rápidos y fluidos
<i>Concert per a violí i orquesta.</i> Rafael Ferrer i Fitó	3	Grandes y rápidos cambios de posición Dobles cuerdas en todos los intervalos Subidas de notas rápidas Constantes cambios de tempo y compas Numerosas indicaciones expresivas Extensión de la obra
<i>Sonata para violín y piano n°2.</i> Lluís Benejam	3	Constantes cambios de tempo Constantes cambios de compás Dificultad de afinación Cambios de la posición del brazo rápidos

<i>Melodía, Op. 140, para violín y piano.</i> Román Alís	3	Series de notas ascendentes y descendentes Grandes y rápidos cambios de la posición del brazo Considerables indicaciones expresivas
<i>Fid'l.</i> Jordi Cervelló	3	Extensión de la obra Dobles cuerdas en armónicos Arpegiados Continuos y rápidos cambios de la posición del brazo Pasajes en posiciones agudas Grandes legatos
<i>Perpetuum Mobile.</i> Jordi Cervelló	3	Pasajes de dobles cuerdas en armónicos artificiales Pasajes en armónicos artificiales Pasajes en posiciones agudas
<i>Movimiento.</i> José Luis Turina	3	Combinación del pizzicato de la mano izquierda con una melodía Dobles cuerdas en intervalos de décima
<i>Tre divertimenti Flauta o Violín y Guitarra.</i> Salvador Brotons.	3	Gran dificultad en los cambios de tempo Gran dificultad en los cambios de métrica

Fig. 46 Tabla Tercer curso Grado

7.3.4 Cuarto Curso

CLASIFICACIÓN POR CURSOS. GRADO. CUARTO CURSO		
OBRAS	CURSO	ELEMENTOS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS
<i>Malagueña. Spanish Dances I. Op. 21.</i> Pablo de Sarasate	4	Pasajes de armónicos artificiales en figuras rítmicas de fusa Combinaciones de pizzicato de la mano

		izquierda con el arco Combinaciones de los elementos técnicos
<i>Habanera. Spanish Dances II. Op. 21.</i> Pablo de Sarasate	4	Numerosas dobles cuerdas combinadas con series ascendentes de cromatismos Golpes de arco détaché, staccato, saltillo, spiccato y grandes legatos
<i>Moscovienne. Op 12.</i> Pablo de Sarasate	4	Grandes pasajes de dobles cuerdas Acordes de triada combinados con dobles cuerdas Combinaciones de arco y pizzicato de la mano izquierda Golpe de arco: Ricochet Combinación de los elementos
<i>Muñeira. Thème montagnard. Op. 32.</i> Pablo de Sarasate	4 o mas	Constantes cambios de la posición del brazo Trinos mantenidos con una segunda melodía al mismo tiempo Escalas ascendentes y descendentes Armónicos artificiales Golpes de arco: bariolage y ricochet Diferentes golpes de arco en dobles cuerdas Combinaciones de pizzicato de las dos manos
<i>Jota de Pamplona Op. 50.</i> Pablo de Sarasate	4	Combinaciones de las dobles cuerdas con pizzicato de la mano izquierda Secuencias de acordes Armónicos artificiales
<i>Quejas o la Maja y el Ruiseñor (de Goyescas)</i> (arreglo para violín y piano de una obra para piano). Enrique Granados	4	Combinación de los elementos Dobles cuerdas Subidas ascendentes y descendentes muy rápidas

		<p>Constantes cambios de tempo</p> <p>Numerosas indicaciones expresivas</p>
<i>Fantasía. Op. 24 para violín y orquesta.</i> Andrés Gaos Berea	4	<p>Acordes de triada complejos</p> <p>Numerosos cromatismos</p> <p>Octavas arpegiadas</p> <p>Combinación de las diferentes técnicas</p>
<i>2ª Habanera.</i> Manuel Quiroga	4	<p>Combinación de los elementos técnicos</p> <p>Dobles cuerdas complejas</p>
<i>Canto Amoroso. Violín y piano.</i> Manuel Quiroga	4	<p>Numerosas y complejas dobles cuerdas</p> <p>Cadenza inicial</p>
<i>Jota nº1 Scherzo.</i> Manuel Quiroga	4	<p>Dobles cuerdas</p> <p>Armónicos naturales y artificiales</p> <p>Golpe de arco: ricochet</p>
<i>Scherzando.</i> Manuel Quiroga	4	<p>Numerosos elementos complejos</p> <p>Dificultad de montaje</p>
<i>Rumania.</i> Joaquín Rodrigo	4	<p>Gran dificultad de pasajes de armónicos en posiciones agudas</p>
<i>Concierto n.º 2 violín y orquesta.</i> Cristóbal Halffter	4	<p>Numerosos elementos técnicos complejos</p> <p>Cambios de compás y métrica</p> <p>Cambios de posición rápidos y constantes</p> <p>Rítmicas complejas</p> <p>Armónicos naturales y artificiales</p> <p>Diferentes tipos de vibrato</p>
<i>Impromptu para violín y piano.</i> Joaquim Homs	4	<p>Considerable control del peso y velocidad del arco</p> <p>Numerosos matices y reguladores</p> <p>Compleja afinación</p>

		Cambios rápidos y grandes de las posiciones del brazo
<i>Divertimento. Violín solo. Xavier Turull</i>	4	Pizzicatos de la mano izquierda en dobles cuerdas combinados con arco Numerosas indicaciones de matices y reguladores Numerosas indicaciones expresivas
<i>Trama 12x12 para violín solo. Xavier Turull</i>	4	Compleja afinación Numerosos cromatismos Armónicos naturales y artificiales Dobles cuerdas Golpe de arco: ricochet Trémolos Diferentes pizzicatos así como combinaciones
<i>Aniversari. Joan Guinjoan</i>	4	Técnicas contemporáneas como oscilaciones de los dedos
<i>Dúo violín y piano. Joan Guinjoan</i>	4	Técnicas contemporáneas Numerosas dobles cuerdas Ritmos
<i>Microtono pour violon. Joan Guinjoan</i>	4 o mas	Técnicas contemporáneas
<i>Tensió. Joan Guinjoan</i>	4	Técnicas contemporáneas
<i>Dispar, para flauta y violín. Gonzalo de Olavide</i>	4	Técnicas contemporáneas
<i>Divertimento II. Jordi Cervelló</i>	4	Numerosos golpes de arco Series cromáticas en dobles cuerdas Tempos Numerosos matices e Indicaciones expresivas

<p><i>Dúo Sonata.</i> Jordi Cervelló</p>	<p>4</p>	<p>Tempos</p> <p>Dificultad de afinación</p> <p>Grandes cambios entre posiciones del brazo</p> <p>Dobles cuerdas</p> <p>Armónicos naturales y artificiales</p> <p>Glissandos</p> <p>Numerosos cromatismos</p> <p>Golpes de arco complejos</p>
<p><i>Ka- din.</i> Jordi Cervelló</p>	<p>4</p>	<p>Tempo</p> <p>Series cromáticas</p> <p>Dobles cuerdas complejas</p> <p>Golpes de arco complejos</p> <p>Numerosos matices y reguladores</p> <p>Numerosas indicaciones expresivas</p>
<p><i>Diez comentarios irónicos a una idea musical (Tema con Variaciones para dúo de Violines).</i> Miguel Ángel Samperio</p>	<p>4</p>	<p>Dificultad de montaje</p> <p>Golpes de arco complejos</p> <p>Numerosos cromatismos</p> <p>Dificultad de afinación</p> <p>Grandes cambios de la posición del brazo</p> <p>Tempos</p>
<p><i>Encore, fulla d'àlbum.</i> Benet Casablanca i Domingo</p>	<p>4</p>	<p>Cromatismos</p> <p>Pizzicato de la mano izquierda</p> <p>Armónicos artificiales</p> <p>Dobles cuerdas complejas</p> <p>Golpes de arco complejos</p> <p>Numerosos cambios de matiz</p>

		Cambios de tempo Cambios de compás
<i>3 piezas breves para 2 violines.</i> José Manuel López López	4	Numerosos elementos técnicos de la mano izquierda Golpes de arco complejos Dificultad de montaje Considerable dominio del arco
<i>Ich Glaube An Nächte, violín y piano.</i> Ángel Liz	4	Técnicas contemporáneas
<i>Sonata para violín y piano.</i> Blanca Esther García Velasco	4	Dificultad de afinación Complejidad de montaje Continuos cambios de matices y reguladores Dobles cuerdas complejas
<i>Monólogos de Cuerda I Estallido. Música Contemporánea violín solo.</i> Juan Carlos Torres	4	Técnicas contemporáneas Tempos

Fig. 47 Tabla Cuarto curso Grado

8. OTRAS OBRAS NO INCLUIDAS EN LA PROPUESTA CURRICULAR

En este capítulo se han incluido las obras que quedarán excluidas de la Propuesta Curricular. En una primera parte del capítulo se podrán encontrar las obras que después de haberse analizado y cotejado los elementos que incluyen con los elementos curriculares previamente concretados para cada uno de los cursos se ha observado y considerado que representan demasiada dificultad o no es factible una interpretación lo suficientemente fidedigna de la obra y debido a ello no han podido ser incluidas.

La segunda parte del capítulo incluirá una tabla con las obras de las que no se ha podido conseguir la partitura o recopilar suficientemente información con el fin de poder presentar un análisis detallado de los elementos técnicos e interpretativos que incluyen y por ello no se han podido clasificar.

Por todo lo anteriormente mencionado se ha decidido incluir las obras en un capítulo independiente para que si el profesor considera que uno de los alumnos está lo suficientemente aventajado o considera trabajar una de estas obras en más de un curso escolar pueda llevarlo a cabo siendo consciente de los elementos que aparecen en ellas y de la dificultad que plantean. Así también se ha incluido la tabla con las obras que no se han podido conseguir para que se tenga consciencia de ellas y que es posible que en el futuro se puedan trabajar aunque en este momento no se cuente con el análisis detallado de los elementos que incluyen.

8.1 Análisis de las obras

Las obras que aparecerán a continuación no se han incluido en los catorce cursos que contempla la investigación por motivos tales como por la combinación de los elementos técnicos que aparecen en la obra, por la virtuosidad y dominio que se requiere a la hora de interpretarla, por la madurez interpretativa y técnica que requiere y por el tiempo de estudio y trabajo que necesita la obra, ya que se debe tener en cuenta que las obras que se han incluido en cada uno de los cursos se trabajarán en un curso escolar.

Otro motivo de exclusión de dichas obras y a raíz de lo mencionado anteriormente ha sido por su extensión y por la cantidad de pasajes o elementos técnicos complejos que se deben trabajar de forma independiente para poderlos interpretar correctamente.

A continuación se pueden encontrar en una tabla las obras que formarán parte de este capítulo ordenadas cronológicamente y posteriormente se incluye el análisis detallado de cada una de las obras.

<i>Concierto en Si menor para violín.</i> Jesús de Monasterio
<i>Souvenir de Fausto.</i> Pablo de Sarasate
<i>Fantasia de la fuerza del destino de Verdi op.1.</i> Pablo de Sarasate
<i>Homenaje a Rossini op.2.</i> Pablo de Sarasate
<i>Fantasie sur la dame blanche de Boieldieu op.3.</i> Pablo de Sarasate
<i>Caprice on Mireille op.6.</i> Pablo de Sarasate
<i>Sérénade andalouse op.10.</i> Pablo de Sarasate
<i>Fantasie sur Faust de Ch. Gounoud op.13.</i> Pablo de Sarasate
<i>Fantasia on Der Freischütz op.14.</i> Pablo de Sarasate
<i>Mosaïque de Zampa op.15.</i> Pablo de Sarasate
<i>Romance et Gavotte de Mignon op.16.</i> Pablo de Sarasate
<i>Airs espagnols op.18.</i> Pablo de Sarasate
<i>Fantasia sobre Martha de Flotow op.19.</i> Pablo de Sarasate
<i>Zigeunerweisen op.20.</i> Pablo de Sarasate
<i>Jota de Navarra IV Spanische Tänze. op.22.</i> Pablo de Sarasate
<i>Zapateado. Spanish dances VI. op.23.</i> Pablo de Sarasate
<i>Fantasia de Carmen op.25.</i> Pablo de Sarasate
<i>Jota aragonesa op.27.</i> Pablo de Sarasate
<i>Serenata andaluza op.28.</i> Pablo de Sarasate
<i>El canto del ruiseñor op.29.</i> Pablo de Sarasate
<i>Bolero op.30.</i> Pablo de Sarasate
<i>Balada op.31.</i> Pablo de Sarasate
<i>Navarra op.33.</i> Pablo de Sarasate
<i>Peteneras, op.35.</i> Pablo de Sarasate
<i>Introduction et fandango varié op.40.</i> Pablo de Sarasate

<i>La chase op.44.</i> Pablo de Sarasate
<i>Barcarolle Venitienne. op.46.</i> Pablo de Sarasate
<i>L'esprit follet op.48.</i> Pablo de Sarasate
<i>Canciones rusas op.49.</i> Pablo de Sarasate
<i>Fantasia de Don Giovanni op.51.</i> Pablo de Sarasate
<i>Jota de Pablo op.52.</i> Pablo de Sarasate
<i>La rêve op.53.</i> Pablo de Sarasate
<i>Capricho español "Gran Jota".</i> José del Hierro
<i>Muñeira para violín y piano op. 2.</i> Andrés Gaos Berea
<i>1ª Danza Argentina.</i> Manuel Quiroga
<i>1ª Guajira.</i> Manuel Quiroga
<i>1ª Habanera.</i> Manuel Quiroga
<i>2ª Danza Argentina.</i> Manuel Quiroga
<i>2ª Guajira.</i> Manuel Quiroga
<i>Alborada (Galicia).</i> Manuel Quiroga
<i>Bruissement d'alles para dos violines.</i> Manuel quiroga
<i>Canto y Danza Andaluza.</i> Manuel Quiroga
<i>Emigrantes para violín solo.</i> Manuel quiroga
<i>Jota nº 2/ Scherzo- Jota.</i> Manuel Quiroga
<i>Lamento Andaluz. Romanza.</i> Manuel Quiroga
<i>Muñeira.</i> Manuel Quiroga
<i>Playera y Zapateado (Danza Andaluza).</i> Manuel Quiroga
<i>Rondalla.</i> Manuel Quiroga
<i>Tres Caprichos para violín solo.</i> Manuel Quiroga
<i>Zapateado. "Danse du solier".</i> Manuel Quiroga

<i>Chaconne para violín solo.</i> Roberto Gehard
<i>Gemini para violín y piano.</i> Roberto Gehard
<i>Introducción, variaciones y coda op. 102.</i> Salvador Bacarisse
<i>Fantasia para violín y orquesta.</i> Salvador Bacarisse
<i>Concierto para violín y orquesta op. 11.</i> Rodolfo Halffter
<i>Concierto de estío para violín y orquesta.</i> Joaquin Rodrigo
<i>Danza de la Gitana violín y piano (arreglo para violín y piano de una obra para piano).</i> Ernesto Halffter
<i>Sonata Afilador para violín y piano.</i> Simón Tapia Colman
<i>Concertino 13+ 1.</i> Xavier Montsalvatge
<i>Cuatro Fragmentos de “KIU”.</i> Luis de Pablo
<i>Retaule para violín y piano.</i> Joan Guinjoan
<i>Concerto nº1 para violí y orquesta.</i> Joan Guinjoan
<i>Cadencias para violín y orquesta.</i> Anton Garcia Abril.
<i>Lindajara para violín y violonchelo.</i> Claudio Prieto
<i>Sonata 4 para violín solo, “Manifiesto para la reforma de la enseñanza musical en España”.</i> Claudio Prieto
<i>Concertino para violín y orquesta.</i> Jordi Cervelló
<i>Prova di violino.</i> Jordi Cervelló

Fig. 48 Tabla de otras obras no incluidas en la Propuesta Curricular

***Concierto en Si menor para violín.* Jesús de Monasterio**

Este concierto tiene tres movimientos un primer movimiento Allegro ma non troppo en un compás de 4/4 seguido por un Adagio cantábile y para finalizar una Polaca. En estos tres movimientos se pueden encontrar ritmos muy variados, tresillos en diferentes rítmicas, ritmos invertidos, como por ejemplo semicorchea seguido de corchera con puntillo, etc. Los cambios rítmicos se producen de forma muy rápida y básicamente toda la obra plantea ritmos rápidos. Todos estos elementos y en los tempos que se plantea le añade a la obra bastante complejidad rítmica.

A ello se le añade que la tesitura de la obra implica cambiar la posición de la mano a todas las posiciones incluidas las más agudas, los cambios entre posiciones se deben realizar rápidamente, además aparecen subidas en escalas hasta posiciones del brazo muy agudas que deben ejecutarse a gran velocidad y precisión. A ello se le añaden glissandos, trinos, armónicos naturales, arpegiados rápidos y en una de las cadenzas pizzicato de la mano izquierda. En la obra también se observan dobles cuerdas, incluso en pasajes de octavas, y acordes de triada y cuatriada. Todo ello combinado con numerosas alteraciones accidentales y pasajes de cromatismos.

Todos los elementos anteriormente mencionados se deben interpretar en un amplio abanico de golpes de arco, como son détaché, staccato, bariolage, martelé, portado, ricochet, spiccato y combinaciones de ligado y picado y viceversa. Además también aparecen arpegiados rápidos y grandes ligaduras.

La complejidad de la obra así como todos los elementos técnicos que incluye y los tempos requieren dominio y precisión a la hora de ejecutar los aspectos técnicos. A esta precisión técnica se le añaden numerosas anotaciones expresivas así como indicaciones de matices y reguladores. Todo ello exige del intérprete un bello vibrato así como diferentes tipos de vibrato, también control del peso y la velocidad del arco.

La obra es extensa de más de media hora de música con numerosos tintes virtuosísticos que aparecen en toda la obra incluso en las cadenzas del concierto. Por todos los elementos técnicos y expresivos de la obra pero sobre todo por la madurez y por el dominio que requiere se cree que ésta debería formar parte del Máster del Instrumento ya que es una obra de demasiada virtuosidad para el Grado (superior)

***Souvenir de Fausto.* Pablo de Sarasate**

La obra presenta diversos cambios de tempo empieza en un tempo Andante en un compás de 4/4 cambia a un Valse en un compás de $\frac{3}{4}$, sigue a poco vivo, cambia a Andante moderato poco lento y Tempo di marcia en un compás de 2/4. Durante la obra también se pueden encontrar numerosos ritenutos y a tempo.

Los ritmos más relevantes de la obra son los seisillos de semicorchea, las síncopas, las corcheras, los contratiempos, los tresillos de corchera, las corcheras con puntillo seguidas de semicorchea y las corcheras con puntillo seguidas de dos fusas.

En la armadura se observa un sostenido y posteriormente dos sostenidos y vuelta a un sostenido, así mismo durante toda la obra aparecen alteraciones accidentales. Se deberá cambiar la posición del brazo a todas las posiciones ejecutando grandes y rápidos cambios. También aparecen arpegiados en las cuatro cuerdas, notas de adorno, grupetos, trinos, escalas ascendentes y descendentes, acordes de tríada, armónicos naturales y dobles cuerdas en todos los intervalos y en las que cada nota de la doble cuerda tiene diferente rítmica.

Los golpes de arco que aparecen son détaché, staccato, martelé, spiccato y ricochet combinados con ligaduras de hasta doce notas, arpegiados en las cuatro cuerdas y recuperaciones rápidas al talón.

La obra tiene una extensión aproximada de cinco páginas y empieza con una especie de Cadenza, también indicaciones expresivas como ad libitum, largamente, con finura, avec sentiment, brillante, con grazia, con passione.

Esta obra requiere un dominio muy alto del instrumento ya que cada compás es un reto y un despliegue de virtuosismo y complejidad por ello se cree que plantea demasiada dificultad para el Grado (superior).

Fantasia sobre la fuerza del destino de Verdi, Op. 1. Pablo de Saraste

La obra combina los tempos Moderato y Allegro y en ellos se observan indicaciones de rallantando y a tempo. Los ritmos más destacables de la obra son los tresillos de corchera y semicorchea, los grupos de cuatro fusas, los grupos de valoración especial, los ritmos de fusas seguido de semicorchea con puntillo y combinaciones de figuras con puntillo o doble puntillo.

Se deberá cambiar la posición del brazo a todas las posiciones, incluso las más agudas, y los cambios serán grandes y rápidos. También aparecen glissandos, armónicos naturales, acordes de triada, series de notas rápidas ascendentes y descendentes y dobles cuerdas con cambios de posiciones y a gran velocidad.

Los golpes de arco de la obra son détaché, staccato, martelé, picado, spiccato, bariolage y ricochet, combinados con ligaduras de hasta veinticuatro notas y recuperaciones rápidas al talón.

La obra tiene una considerable extensión y en la partitura se encuentran indicaciones de en qué cuerda tocar ya que hay pasajes en una sola cuerda e indicaciones expresivas como appassionato, rítmico, expresivo. La obra requiere mucha agilidad de la mano izquierda y una increíble destreza con el arco ya que las combinaciones de los elementos técnicos que incluye plantean un grado importante de virtuosismo. Por todo ello se cree que la obra presenta demasiada dificultad para el Grado (superior)

Homenaje a Rossini. Op 2. Pablo de Sarasate

Los tempos de la obra son Moderato, Allegro y Presto y los elementos rítmicos destacables los tresillos de semicorchea, grupos de cuatro fusas, las semicorcheas con puntillo seguidas de fusa, grupos de valoración especial.

En la armadura de la obra se observa un sostenido y posteriormente cuatro sostenidos así como tres bemoles, también presenta numerosas alteraciones accidentales. Se deberán ejecutar grandes y rápidos cambios en todas las posiciones del brazo. También aparecen acordes de triada y cuatriada, armónicos naturales y artificiales, estos últimos

incluso en pasajes, glissandos, series de notas muy rápidas, numerosas dobles cuerdas con cambios de posición continuos y octavas arpegiadas.

Los golpes fundamentales de la obra son détaché, spiccato, staccato, saltillo, martelé, ricochet y bariolage combinados con grandes ligaduras, pizzicato, recuperaciones de arco rápidas, arpegiados en las cuatro cuerdas rápidos y en grandes pasajes.

En la partitura se pueden encontrar indicaciones de matices y reguladores, calderones, indicaciones de en qué cuerda tocar ya que hay pasajes en una sola cuerda, indicaciones de largamente, brillante, appassionato. Es una obra extremadamente compleja y virtuosa que plantea todo un reto para cualquier instrumentista. Por todo ello se cree que la obra presenta demasiada dificultad para el Grado (superior).

Fantasia sur La Dame Blanche de Boieldieu. Op. 3. Pablo de Sarasate

La obra se debe interpretar en los tempos Moderato, Andante y Allegro. Los ritmos más destacables de la obra son los grupos de dos semicorcheas y corchera, las figuras con puntillo, las síncopas, los grupos de valoración especial, los tresillos y seisillos y los grupos de fusas.

En la armadura se observan dos sostenidos y durante toda la obra numerosas alteraciones accidentales, se deberán ejecutar cambios rápidos y grandes entre todas las posiciones del brazo. También se pueden encontrar notas de adorno, trinos, escalas ascendentes y descendentes, arpegiados en las cuatro cuerdas, series cromáticas, glissandos, armónicos naturales y artificiales, pasajes solo en una cuerda, acordes de triada y cuatriada y dobles cuerdas en todos los intervalos y con cambios de posición constantes.

Los golpes de arco de la obra son numerosos, détaché, staccato, martelé, spiccato, ricochet, portato, saltillo, combinados con grandes ligaduras, y recuperaciones rápidas al talón.

En la partitura aparecen indicaciones de ad libitum, con finura, avec sentiment, brillante, con passione, rítmico, también indicaciones de en qué cuerda se debe tocar según que pasaje. La obra incluye numerosos elementos y la combinación de éstos hacen que la obra sea altamente compleja y de considerable virtuosismo. Por todo ello se cree que la obra plantea mucha dificultad y requerirá años de estudio.

Caprice sur Mireille de Gounod, Op. 6. Pablo de Sarasate

La obra combina los tempos Allegro non tropo, Allegro giocoso y Presto final. Los ritmos destacables son los grupos de dos semicorcheas seguidas de negra con puntillo, síncopas y figuras con puntillo. Se deben ejecutar cambios grandes y rápidos a todas las posiciones del brazo. También aparecen numerosas series de notas ascendentes y descendentes, series de cromatismos, arpegiados en diferentes posiciones, armónicos

naturales, numerosas dobles cuerdas rápidas y con constantes cambios de posición, incluso en pasajes en intervalo de octava.

Los golpes de arco principales son détaché, staccato, martelé, portato, spiccato, bariolage y ricochet, combinados con grandes ligaduras y pasajes de arpegiados rápidos entre las cuatro cuerdas. La obra tiene una extensión considerable y requiere mucha agilidad y dominio de ambas manos. Es una obra virtuosa y compleja. Por todo ello se cree que plantea demasiada dificultad para poderse trabajar durante el Grado (superior).

Serenata Andaluza. Op. 10. Pablo Sarasate

La obra se debe interpretar en los siguientes tempos Andante non troppo, Più mosso y Meno Mosso todos ellos en un compás de 3/8. La figura rítmica más destacable de la obra son las numerosas fusas.

Se deberá cambiar la posición del brazo a todas las posiciones y ejecutar grandes y rápidos cambios además aparecen grandes pasajes en las posiciones más agudas. También se observa pizzicato de la mano izquierda, series de cromatismos, glissandos en octavas y en dobles cuerdas, acordes de triada y grandes pasajes de dobles cuerdas.

Los golpes de arco principales de la obra son staccato, bariolage y ricochet combinados con grandes ligaduras y combinaciones de arco con pizzicato de la mano izquierda. En la partitura aparecen indicaciones de en qué cuerda tocar ya que habrá que interpretar pasajes en una sola cuerda y también pasajes al estilo de una cadenza. La obra presenta gran dificultad y virtuosismo. Por todo ello se cree que plantea demasiada dificultad para el Grado (superior).

Fantaisie sur Faust de Ch. Gounod. Op 13. Pablo de Sarasate

Esta obra incluye numerosos cambios de tempo empieza en un tempo Moderato en un compás de 4/4, cambia a Allegro moderato en un compás de 6/8, vuelve a cambiar a Moderato en un compás de 3/4, continua cambiando a Andante en un compás de 4/4, a Valse en un compás de 3/4 y a Più Presto. Los ritmos más destacables son las corcheras con doble puntillo y fusa, los tresillos de corchera y semicorchea, los seisillos de semicorchea, las síncopas, los grupos de doce fusas y los septillos de semicorcheas.

En la armadura se observa un bemol y más tarde dos sostenidos y durante toda la obra aparecen numerosas alteraciones accidentales. Se deberá cambiar la posición del brazo a todas las posiciones y los cambios entre posiciones serán grandes y rápidos. También incluye trinos, escalas ascendentes y descendentes, acordes de triada y cuatriada, incluso combinándolos con dobles cuerdas, series de notas ascendentes y descendentes, glissandos cromáticos, armónicos naturales y artificiales y dobles cuerdas que se autoacompañan y también en las que las dos notas de la doble cuerda tienen diferentes rítmicas.

Los golpes de arco de la obra son détaché, spiccato, staccato, saltillo, martelé, ricochet, combinados con ligaduras de hasta doce notas, recuperaciones de arco rápidas y arpegiados en las cuatro cuerdas rápidos.

La obra tiene una extensión de unas seis páginas y en la partitura se encuentran matices y reguladores, indicaciones de en qué cuerda tocar, calderones, indicaciones expresivas de largamente, brillante y pequeños pasajes en carácter de cadenza. Esta obra es extremadamente compleja técnicamente y requiere de mucho estudio y tiempo de maduración. Por todo ello se cree que la obra presenta demasiada dificultad para el Grado (superior).

Fantasia on Der Freischütz. Op. 14. Pablo de Sarasate

La obra se debe interpretar en los tempos Adagio ad libitum en un compás de 4/4 que cambia a Adagio que vuelve a cambiar a Moderato y cambia a Molto vivace y para finalizar a Valse en un compás de 3/4. Además a estos tempos se le añaden indicaciones como rallantando y a tempo. Los ritmos que se quieren destacar son los grupos de cuatro fusas, los grupos de semifusas y los seisillos de semicorcheas.

En la armadura se puede observar un sostenido y posteriormente cuatro sostenidos y durante toda la obra se pueden encontrar numerosas alteraciones accidentales. Se deberán ejecutar grandes y rápidos cambios de la posición del brazo y se puede apreciar una preferencia por las posiciones más agudas.

También incluye trinos en figuras rítmicas de poco valor, notas de adorno, mordentes, armónicos naturales y artificiales, combinaciones de arco y pizzicato de la mano izquierda, puntuales acordes de cuatriada, series de notas ascendentes y descendentes, dobles cuerdas, pasajes de dobles en las que se autoacompañan y pasajes de octavas arpegiadas.

A todo ello se le añaden los golpes de arco détaché, staccato, spiccato, saltillo, ricochet combinados con grandes ligaduras, arpegiados de las cuatro cuerdas. En la partitura aparecen indicaciones de en qué cuerda tocar y expresivas como cantábile y brillante. La obra es extremadamente compleja y virtuosística y en cierto modo parece una gran cadenza en la que el intérprete va improvisando.

Por todo ello se cree que la obra requiere de una serie de años de estudio intenso para conseguir una correcta interpretación de la obra y que plantea demasiada dificultad para el Grado (superior).

Mosaique de Zampa Op. 15. Pablo de Sarasate

La obra va progresivamente más rápido empieza a un tempo de negra a 84, cambia a negra a 112 y durante toda la obra hay continuos cambios de tempo debido a las indicaciones rallantando, a tempo, rubato, molto acelerando. Los ritmos que se quieren

destacar son los grupos de fusas, las numerosas semicorcheas, la corchea con puntillo seguida de semicorchea.

En la armadura se pueden observar tres sostenidos y se deberá cambiar la posición del brazo a todas las posiciones rápidamente y con grandes cambios. También aparecen arpegiados en diferentes posiciones, armónicos naturales, trinos, notas de adorno, series cromáticas ascendentes y descendentes, arpegiados en intervalos de octavas, series de notas ascendentes y descendentes muy rápidas, grandes escalas ascendentes y dobles cuerdas en diferentes posiciones, incluso pasajes en intervalos de octavas.

Los golpes de arco son détaché, staccato, portato, spiccato, martelé, bariolage, ricochet y saltillo, combinados con ligaduras de hasta veinticuatro notas, recuperaciones rápidas de arco y arpegiados en las cuatro cuerdas muy rápidos.

La obra tiene una considerable extensión y se pueden encontrar indicaciones de en qué cuerda tocar, de matices y reguladores e indicaciones como Molto espressivo, appassionato. Se trata de una obra extremadamente virtuosa y que requiere mucho tiempo de estudio y dedicación, así como un tiempo de maduración. Por todo lo anteriormente mencionada se cree que la obra plantea considerable dificultad y que requerirá años de estudio por ello no puede ser incluida en el Grado (superior).

Romance et Gavotte de Mignon. Op. 16. Pablo de Sarasate

La parte Romance de esta obra debe interpretarse en un tempo Allegretto sostenuto en un compás de 6/8 y la Gavotte en un compás de 2/4. Los ritmos más relevantes de la obra son los grupos de valoración especial hasta nueve notas, las corcheras con doble puntillo seguidas de fusa y los pasajes de fusas.

En la armadura del Romance se pueden observar dos sostenidos y en la Gavotte tres sostenidos aunque en las dos se pueden encontrar alteraciones accidentales. Los cambios de la posición del brazo se deberán ejecutar rápidamente y con grandes cambios, también hay pasajes grandes en las posiciones más agudas. También incluye puntuales notas de adorno y trinos, combinaciones de pizzicato de la mano izquierda y arco, armónicos naturales y artificiales, pasajes muy rápidos en dobles cuerdas en todos los intervalos y acordes de triada.

Los golpes de arco fundamentales son détaché, staccato, spiccato, saltillo, ricochet y bariolage combinados con grandes ligaduras, pizzicatos y pasajes de arpegiados en ritmos de fusas. La obra tiene unas cuatro páginas de extensión y en la partitura se pueden encontrar indicaciones de largamente, calderones, en qué cuerda tocar, ya que hay pasajes en una sola cuerda, matices y reguladores. La obra requiere gran virtuosidad por parte del instrumentista. Por lo anteriormente mencionado se cree que la obra presenta demasiada dificultad para poderse trabajar en el Grado (superior).

Airs Espagnoles. Op. 18. Pablo de Sarasate

La obra incluye numerosos cambios de tempo empieza en un tempo Allegro con moto en un compás de $\frac{3}{4}$ y luego continua cambiando a los tempos Allegro con moto, a tempo, Più Presto, plus lent, A piacere un poco più lento, Moderato. Los ritmos más destacables son las numerosas figuras de semicorcheas y corcheas, los grandes pasajes de grupos de fusas, síncopas y emiolas.

Aunque en la armadura no se observan alteraciones la obra incluye numerosas alteraciones accidentales y se deberán ejecutar grandes y rápidos cambios a todas las posiciones, se observan también grandes pasajes en las posiciones agudas. También incluye numerosas series de cromatismos, combinaciones rápidas de pizzicato de la mano izquierda y arco, arpegiados, notas de adorno rápidas y series de notas muy rápidas.

Los golpes de arco fundamentales son détaché, staccato, spiccato, saltillo, ricochet, bariolage combinados con grandes ligaduras combinaciones rápidas de pizzicato de la mano derecha con arco, grandes saltos entre cuerdas y pasajes al talón. En la partitura se puede ver una cadenza de numerosas notas rápidas, indicaciones expresivas como Chanterel, du talon, pressez, ad libitum, en elegant, tres leger, indicaciones de en qué nota tocar, calderones, y matices y reguladores.

La obra es una exhibición de virtuosismo, ya que continuamente combina diferentes técnicas de ambas manos y a mucha velocidad por ello se cree que se plantea gran dificultad y que requerirá años de estudio.

Fantasia sobre Martha de Flotow. Op. 19. Pablo de Sarasate

La obra debe interpretarse en los tempos Moderato, Allegro y Presto y durante la obra se encuentran indicaciones de cambio de tempo como ritenutos, a tempo. Los ritmos más destacables son los tresillos de corchera y semicorchea, las numerosas semicorcheas, los grupos de dos semicorcheas seguidas de negra con puntillo, las síncopas los grupos de valoración especial y los pasajes de fusas

En la armadura se observan tres sostenidos aunque durante toda la obra aparecen numerosas alteraciones accidentales. Se deberán realizar cambios a todas las posiciones del brazo, rápidos y grandes. También se encontrarán series de notas ascendentes y descendentes, series de cromatismo, acordes de triada y cuatriada, trinos, notas de adorno, series de escalas ascendentes y descendentes con múltiples cambios de posición muy rápidos, glissandos, armónicos artificiales y dobles cuerdas a considerable velocidad y con cambios continuos de posición, también pasajes en octavas y en los que las dos notas de la doble cuerda tiene diferentes ritmos.

Los golpes de arco son détaché, staccato, martelé, portato, saltillo, spiccato, ricochet, bariolage grandes ligaduras y pizzicato. La obra tiene una extensión considerable y

requiere mucha agilidad y virtuosidad. Por todo ello se cree que presenta demasiada dificultad para incluirse en el Grado (superior).

Zigeunerweisen opus 20. Pablo de Sarasate

La obra debe interpretarse en un tempo Moderato en un compás de 4/4 con cambios de tempo a Lento, Un poco più lento en un compás de 2/4 y a Allegro molto Vivace. También se incluyen numerosas indicaciones de ritenuto, stringendo y rallantendo. Se quiere destacar la gran variedad de ritmos y las combinaciones de éstos así como las numerosas figuras de fusa y semifusa, los seisillos y tresillos.

En la armadura se pueden observar tres bemoles, la posición del brazo se deberá cambiar a todas las posiciones rápidamente y habrá que ejecutar grandes cambios entre posiciones. También incluye mordentes, trinos, pizzicato de la mano izquierda, series de cromatismos, pasajes de series de notas a gran velocidad, acordes de triada y cuatriada, grandes glissandos, armónicos artificiales y numerosas dobles cuerdas.

Los golpes de arco más relevantes son détaché, staccato, martelé, spiccato y ricochet, combinados con grandes ligaduras, pizzicato y grandes pasajes de arpegiados en las cuatro cuerdas. En la partitura se pueden ver indicaciones de con sordina, calderones, indicaciones de en qué cuerda tocar, ya que hay pasajes a una sola cuerda, indicaciones expresivas como con molta passione y pasajes en un estilo similar a una Cadenza.

Esta obra es una composición virtuosística y compleja que necesita mucho tiempo de estudio y maduración por ello se cree que no puede formar parte del Grado (superior).

Jota de Navarra IV. Spanische Tänze. Op. 22. Pablo de Sarasate

La obra debe interpretarse en los tempos Allegro en un compás de 3/8, Più tranquillo, Lento, Più lento y Quasi Andante. Los ritmos que se quieren destacar son los tresillos de semicorcheas y las numerosas semicorcheas.

En la armadura se observan dos sostenidos y se deberán ejecutar grandes y rápidos cambios entre todas las posiciones del brazo y se observan una insistencia en las posiciones más agudas. También se pueden encontrar trinos muy rápidos, grandes pasajes en acordes de triada rápidos, acordes de cuatriada, armónicos artificiales, combinaciones de aro y pizzicato de la mano izquierda al mismo tiempo y dobles cuerdas rápidas en distintas posiciones y muy rápidas lo que dificulta mucho la afinación y la interpretación de la obra.

Los golpes de arco principales son détaché, staccato, spiccato, saltillo, martelé y ricochet combinados con grandes ligaduras, recuperaciones rápidas de arco, combinaciones de pizzicato y arco rápidas y pasajes de arpegiados en las cuatro cuerdas. En la partitura se pueden ver indicaciones de espressivo, molto espressivo y considerables matices y reguladores. La obra presenta una complejidad considerable por ello se cree que no puede formar parte del Grado (superior).

Zapateado. Spanish dances VI. Op. 23. Pablo de Sarasate

La obra se debe interpretar en un tempo Allegro en un compás de 6/8 con cambios de tempo debidos a indicaciones como ritenuto y a tempo. Los ritmos más relevantes son las síncopas, los grupos de corcheras, los pasajes en fusas y los grupos de valoración especial de siete notas en semicorcheas.

En la armadura se pueden observar tres sostenidos así como una especial insistencia de las posiciones más agudas aunque se deberán ejecutar cambios rápidos y grandes entre todas las posiciones del brazo. También se observan mordentes, acordes de triada, pasajes de armónicos artificiales, armónicos naturales, pizzicatos de la mano izquierda en grupos de fusas y dobles cuerdas rápidas y complejas y octavas arpegiadas

Los golpes de arco son détaché picado, staccato, martelé, saltillo y ricochet, combinados con grandes ligaduras, arpegiados en las cuatro cuerda, combinaciones de arco y pizzicato de la mano izquierda y combinaciones de pizzicato y arco al mismo tiempo. En la partitura se observan matices, reguladores, calderones e indicaciones de en qué cuerda tocar ya que hay pasajes en una sola cuerda. La obra es un derroche de virtuosismo y múltiples dificultades técnicas por ello no formará parte del Grado (superior).

Fantasia de Carmen Op. 25. Pablo de Sarasate

La obra se debe interpretar en los siguientes tempos Allegro moderato en un compás de 3/8, Lento assai en un compás de 6/8, Allegro moderato en un compás de 3/8 y Moderato en un compás de 3/4 con combinaciones de ritardandos y a tempo. Los ritmos más destacables son los grupos de corchera con puntillo seguidas de semicorchea, los tresillos de semicorcheas, los pasajes de fusas y semicorcheas.

En la armadura se puede observar un bemol aunque durante la obra se pueden encontrar numerosas alteraciones accidentales, se observa también una especial preferencia por los pasajes en las posiciones agudas aunque se deberán ejecutar cambios rápidos y grandes entre todas las posiciones del brazo. También se pueden encontrar series de cromatismos, combinaciones de arco y pizzicato de la mano izquierda, incluso en dobles cuerdas, glissandos, pasajes en acordes de triada, octavas arpegiadas, arpegiados, armónicos naturales, pasajes en armónicos artificiales, trinos rápidos, notas de adorno rápidas y pasajes en los que se suceden, grupetos y pasajes en dobles cuerdas complejos y rápidos.

Los golpes de arco son détaché, staccato, spiccato, martelé, saltillo, ricochet y bariolage, combinados con combinaciones rápidas de pizzicato y arco, recuperaciones rápidas al talón grandes saltos entre cuerdas y numerosas combinaciones de picado-ligado. La obra tiene unas diez páginas de extensión, en la partitura se pueden observar indicaciones de en qué cuerda tocar, matices, reguladores, indicaciones de gamme chromatique, glissie, brillant, incluso alguna pequeña cadenza. Las combinaciones

constantes entre las diferentes técnicas a gran velocidad suponen todo un reto para el intérprete. Por todo ello se cree que la obra plantea considerable dificultad y no debe formar parte del Grado (superior).

Jota Aragonesa. Op. 27. Pablo de Sarasate

La obra se debe interpretar en un tempo Allegro en un compás de 3/8 y éste cambia a Più lento, y a Molto Vivace así mismo se pueden encontrar indicaciones de ritardando y rallantando. Los ritmos que se quieren destacar son los grupos de fusas, los grupos de valoración especial de once notas, los contratiempos y los tresillos de semicorchea.

En la armadura se observan dos sostenidos y durante toda la obra numerosas alteraciones accidentales. Se deberá cambiar la posición del brazo a todas las posiciones y los cambios se deberán ejecutar rápidamente. También se pueden encontrar arpegiados, escalas ascendentes y descendentes, notas de adorno incluso en dobles cuerdas, pasajes de armónicos artificiales, armónicos naturales, combinaciones de arco y pizzicato de la mano izquierda, incluso combinando dobles cuerdas con acordes de triada, acordes de triada y cuatriada y dobles cuerdas rápidas en los que se quieren destacar los pasajes en intervalos de tercera y octava.

Los golpes de arco son détaché, spiccato, staccato, saltillo, ricochet y bariolage combinados con combinaciones rápidas de arco y pizzicato, recuperaciones rápidas al talón, pasajes al talón y cambios rápidos de cuerda en dobles cuerdas. La obra tiene una extensión de cinco páginas y se pueden encontrar matices y reguladores. La combinación de las técnicas que contiene la obra la convierte en virtuosística y compleja. Por todo ello se cree que la obra no debe formar parte del Grado (superior).

Serenata Andaluza. Op. 28. Pablo de Sarasate

La obra se debe interpretar en los tempos Andante non troppo en un compás de 3/8 con cambios de tempo a Meno mosso y a Più mosso. Los ritmos que se quieren destacar son los pasajes de fusas y los tresillos de semicorchea.

En la armadura no se observan alteraciones y posteriormente un cambio a tres sostenidos y se pueden encontrar numerosas alteraciones accidentales durante toda la obra. Los cambios de la posición del brazo se deberán llevar a cabo rápidamente y serán grandes cambios. También se podrán encontrar pasajes de arpegiados, trinos, notas de adorno, armónicos naturales, series cromáticas ascendentes y descendentes, acordes de cuatriada, pasajes rápidos de acordes de triada que combinan arco y pizzicato de la mano izquierda, glissandos descendentes en dobles cuerdas en intervalo de octava y de tercera y grandes pasajes de dobles cuerdas en intervalos de tercera y sexta.

Los golpes de arco principales son détaché, staccato, spiccato, saltillo, martelé, bariolage y ricochet y grandes ligaduras. La obra tiene unas seis páginas de extensión y en la partitura se pueden encontrar indicaciones de en qué cuerda tocar, matices, reguladores, indicaciones de cantábile, y cadenzas en semifusas con glissandos

descendentes en octavas y dobles cuerdas y también en intervalos de tercera y glissandos en dobles cuerdas. La obra es muy compleja y combina muchas técnicas en muy poco tiempo. Por todo ello se cree que la obra requiere de años de estudio y que no debe formar parte del Grado (superior).

El Canto del Ruiseñor, Op. 29. Pablo de Sarasate

La obra se debe interpretar en un tempo Allegro molto con algún cambio de tiempo debido a las indicaciones de rallantando y a tempo. Los ritmos que se quieren destacar son los tresillos de corchera y semicorchea, los pasajes de fusas y los grupos de valoración especial.

Se deberá cambiar la posición del brazo a todas las posiciones y los cambios se deberán llevar a cabo rápidamente. Se pueden observar numerosas escalas ascendentes y descendentes, armónicos naturales, series de notas ascendentes y descendentes, series de cromatismos, trinos, notas de adorno, acordes de triada y dobles cuerdas en diferentes posiciones y a gran velocidad, incluso en intervalo de octava. Se requiere mucha destreza y velocidad en la técnica de la mano izquierda ya que se quiere imitar el canto de un ruiseñor.

Los golpes de arco son détaché, staccato, martelé, spiccato, bariolage y ricochet, combinados con grandes ligaduras y recuperaciones rápidas al talón. En la partitura se observan indicaciones de en qué cuerda tocar ya que se deberán interpretar pasajes en una sola cuerda, matices y reguladores. La obra requiere mucha destreza y agilidad lo que da como resultado que sea una obra muy compleja. Por todo ello se cree que no debe formar parte del Grado (superior).

Bolero. Op. 30. Pablo de Sarasate

La obra se debe interpretar en un tempo Allegro moderato en un compás de $\frac{3}{4}$. Los ritmos más relevantes de la obra son las numerosas semicorcheas, los grupos de corchera con puntillo y semicorchea, los tresillos de semicorchea, las síncopas y los grandes grupos de fusas.

En la armadura se pueden observar tres sostenidos y más adelante una modulación a un bemol, así como durante toda la obra numerosas alteraciones accidentales. También se pueden encontrar series de cromatismos, armónicos artificiales, armónicos naturales, acordes de triada, notas de adorno cortas y dobles cuerdas incluso en intervalos de octava. Todo esto se combinará con numerosos y rápidos cambios a todas las posiciones del brazo.

Los golpes de arco de la obra son détaché, staccato, spiccato, saltillo y ricochet combinados con pasajes al talón, recuperaciones rápidas del arco, combinaciones de arco y pizzicato y combinaciones de pizzicato de la mano derecha con pizzicato de la mano izquierda.

La obra tiene unas tres páginas de extensión y en la partitura se puede observar una cadenza e indicaciones de en qué cuerda tocar y expresivas como enérgico, affetuoso, con grazia, cantabile, molto espressivo y espressivo spiritoso. La obra es un compendio de dificultades y combinaciones de técnicas por ello se cree que no debe formar parte del Grado (superior).

Balada. Op. 31. Pablo de Sarasate

La obra se debe interpretar en los tempos Andante molto moderato en un compás de 3/4, en un Cantabile sempre moderato y en un Cantabile lento. Los ritmos más relevantes son los grupos de fusas, los tresillos de semicorchea, los seisillos de semicorchea, las síncopas y las emiolas.

En la armadura se puede observar un sostenido y más adelante cuatro sostenidos y nada en la armadura. El brazo deberá cambiarse a todas las posiciones rápidamente y con saltos grandes entre posiciones, así también se puede ver como incide en las posiciones más agudas. También se incluyen escalas y arpeggiados ascendentes hasta las más posiciones más agudas, armónicos naturales, pasajes de armónicos artificiales, puntuales notas de adorno cortas, trinos, series cromáticas descendentes y grandes pasajes de dobles cuerdas que se deben interpretar rápidamente y que requieren un alto dominio técnico.

Los golpes de arco principales son staccato, détaché, martelé, spiccato, saltillo y ricochet, combinados con grandes ligaduras, con combinaciones de pizzicato con arco y grandes saltos entre las cuerdas. La obra tiene una extensión de cinco páginas y en la partitura se pueden ver indicaciones de en qué cuerda tocar, matices, reguladores e indicaciones como capricio. Esta obra requiere gran destreza técnica y presenta un alto grado de virtuosismo. Por todo ello se cree que no debe formar parte del Grado (superior).

Navarra. Op. 33. Pablo de Sarasate

La obra se debe interpretar en un tempo Lento, in modo di recitativo en un compás de 2/4 y a continuación en un tempo Allegro en un compás de 3/8. Los ritmos más relevantes son los grandes grupos de fusas, los tresillos de semicorcheas, los grupos de corchera con puntillo seguida de semicorchea, las emiolas y las síncopas.

En la armadura se pueden observar tres sostenidos y durante toda la obra numerosas alteraciones accidentales. Se deberá cambiar rápidamente y con grandes cambios a todas las posiciones del brazo. También se pueden encontrar series de notas ascendentes y descendentes, escalas ascendentes y descendentes, acordes de triada y cuatriada, armónicos naturales y artificiales, pizzicato de la mano izquierda, notas de adorno, trinos, acordes de triada y dobles cuerdas rápidas con cambios de posición y también pasajes en las que las dos notas de la doble cuerda tiene diferente ritmo.

Los golpes de arco son détaché, staccato, martelé, portato, spiccato, saltillo, ricochet y bariolage, combinados con grandes ligaduras, arpegiados entre las cuatro cuerdas, combinaciones de pizzicato y arco muy rápidas y combinaciones de pizzicato de la mano izquierda con el arco.

La obra empieza con una cadenza y en la partitura se pueden ver indicaciones de calderones, en qué cuerda tocar e indicaciones de tenuto, así como matices y reguladores. La obra es para dos violines solistas y ambos violines plantean las mismas dificultades, requieren gran destreza y presentan un alto nivel de virtuosismo. Por todo lo anteriormente mencionado se cree que la obra no debe formar parte del Grado (superior).

Peteneras. Op. 35. Pablo de Sarasate

La obra se debe interpretar en un tempo Allegreto en un compás de 3/8 con un pequeño cambios de tempo a Più Lento. Las figuras rítmicas más destacables son las numerosas corcheras y semicorcheas. En la armadura se observa un bemol y durante la obra numerosas alteraciones accidentales. Se deberán ejecutar grandes y rápidos cambios de la posición del brazo en todas las posiciones.

También incluye combinaciones de arco y pizzicato de la mano izquierda, pasajes rápidos de acordes de triada y cuatriada, arpegiados en diferentes posiciones del brazo, trinos dobles y trinos en los que se debe mantener el trino y por debajo realizar otros ritmos y notas, armónicos artificiales y pasajes de dobles cuerdas rápidas e incluso en intervalo de octava.

Los golpes de arco son détaché, staccato, saltillo, spiccato, ricochet, bariolage combinados con grandes ligaduras, pizzicatos y combinaciones de arco y pizzicato rápidas. La obra tiene unas ocho páginas de extensión y en la partitura aparecen indicaciones de en qué cuerda tocar, indicaciones expresivas de accentuer un peu le chant o de un golpe específico de arco, matices y reguladores. La obra presenta un alto nivel de complejidad sobre todo en las dobles cuerdas y las combinaciones con los trinos. Por todo ello se cree que la obra no debe formar parte del Grado (superior).

Introducción et Fandango Varié, op. 40. Pablo de Sarasate

La obra se debe interpretar en un tempo Allegro y se combina con cambios de tempo por indicaciones como rallantendos, a tempo, rubato y molto accelerando. Los ritmos más destacables son los grupos de semicorchea seguido de corchera con puntillo, los tresillos de semicorchea, los seisillos y los grupos de fusas.

Se debe cambiar la posición del brazo a todas las posiciones y los cambios son rápidos y grandes. También se pueden encontrar arpegiados en diferentes posiciones, armónicos naturales y artificiales, trinos, notas de adorno, combinaciones de armónicos con pizzicato, arpegiados en octavas, series de notas ascendentes y descendentes a gran velocidad, grandes pasajes de escalas ascendentes y descendentes y dobles cuerdas en

diferentes posiciones, incluso dobles cuerdas en intervalo de octava y en las que cada nota de la doble cuerda debe realizar diferente ritmo.

Los golpes de arco de la obra son détaché, staccato, portato, spiccato, martelé, bariolage, ricochet y saltillo combinados con grande ligaduras, recuperaciones rápidas de arco, combinaciones de pizzicato y arco y combinaciones de arco y pizzicato de la mano izquierda.

En la partitura se encuentran indicaciones de molto espressivo, appassionato, indicaciones de en qué cuerda tocar, matices y reguladores. Es una obra de considerable extensión, extremadamente virtuosa y compleja. Por todo ello se cree que la obra presenta demasiada dificultad para formar parte del Grado (superior).

La Chasse. Op. 44. Pablo de Sarasate

La obra se debe interpretar en los tempos Moderato que combina los compases 4/4 y 6/8 y en un tempo Allegretto en un compás de 6/8. Durante toda la obra se encuentran indicaciones de tempo como rallantando, a tempo y sempre più lento. Los ritmos más destacables de la obra son los tresillos de corchera, las numerosas semicorcheas, las síncopas, las emiolas, los seisillos de semicorchea y las corcheras con puntillo seguidas de semicorchea.

En la armadura se puede observar un bemol y más adelante dos sostenidos aunque durante toda la obra se incluyen numerosas alteraciones accidentales. También se observan trinos, notas de adorno rápidas, series de notas ascendentes y descendentes, escalas ascendentes y descendentes, arpegiados rápidos en las cuatro cuerdas, acordes de triada y cuatriada y dobles cuerda, incluso en intervalos de octava y en las que cada nota de la doble cuerda debe interpretar un ritmo diferente. Se deberán combinar los elementos anteriormente mencionados en todas las posiciones del brazo.

Los golpes de arco son staccato, détaché, spiccato, saltillo, portato, martelé, ricochet y bariolage combinados con arpegiados de las cuatro cuerdas, y combinaciones de arco y pizzicato rápidas. La obra tiene unas ocho páginas de extensión y en la partitura se observan indicaciones de en qué cuerda tocar, matices y reguladores. La obra es compleja y muy virtuosística. Por todo ello se cree que la obra presenta demasiada dificultad para formar parte del Grado (superior).

Barcarolle Vénitienne, Op. 46. Pablo de Sarasate

La obra se debe interpretar en un tempo Moderato con indicaciones de cambio de tempo a rallantandos y a tempos. Los ritmos que se quieren destacar son las numerosas semicorcheas y las fusas. Se deberán ejecutar cambios de posición rápidos y grandes entre todas las posiciones del brazo.

También se pueden encontrar series de notas ascendentes y descendentes, series de cromatismos ascendentes y descendentes, arpegiados en diferentes posiciones,

armónicos naturales, glissandos y dobles cuerdas en diferentes posiciones y a gran velocidad.

Los golpes de arco son détaché, staccato, martelé, portato, bariolage, spiccato y ricochet combinados con grandes ligaduras y arpegiados en las cuatro cuerdas. La obra tiene una extensión considerable y en la partitura se pueden encontrar indicaciones de en qué cuerda tocar, matices y reguladores. Es una obra muy compleja y virtuosa. Por todo ello se cree que la obra presenta demasiada dificultad para formar parte del Grado (superior).

L'Esprit Follet. Op. 48. Pablo de Sarasate

La obra se debe interpretar en un tempo Allegro en un compás de 2/4 y cambia a Più Lento. Los ritmos más destacables son las corcheras, semicorcheas y los tresillos de corchera. En la armadura se pueden observar dos bemoles y durante toda la obra numerosas alteraciones accidentales. Se deberán realizar cambios rápidos y grandes entre todas las posiciones del brazo.

También incluye series de notas ascendentes y descendentes, escalas ascendentes y descendentes, pizzicatos de la mano izquierda, armónicos naturales y artificiales, acordes de triada y dobles cuerdas, incluso en las que las dos notas de la doble cuerda deben interpretar diferentes ritmos.

Los golpes de arco son détaché, saltillo, staccato, spiccato y ricochet, combinados con grandes ligaduras, con combinaciones de pizzicato y arco rápidas y combinaciones de pizzicato de la mano izquierda y arco. La obra tiene unas seis páginas de extensión y en la partitura se pueden observar indicaciones de en qué cuerda tocar, matices y reguladores. La obra es compleja y virtuosa.

Por todo lo anteriormente planteado pero sobre todo por la extensión de la obra y todos los elementos técnicos y combinaciones que se deben llevar a cabo se cree que no debería formar parte del Grado (superior).

Canciones Rusas. Op. 49. Pablo de Sarasate

La obra se debe interpretar en los tempos Andante y Presto y durante estos se producirán cambios de tempo debido a las indicaciones de rallantendos y a tempo. Los ritmos más destacables son las numerosas semicorcheas, las fusas, las corcheras y las diferentes combinaciones con éstos.

Se deberán ejecutar cambios de posición rápidos y fluidos entre posiciones. También incluye series de notas ascendentes y descendentes, series cromáticas ascendentes y descendentes, acordes de triada, acordes de cuatriada, armónicos naturales incluso pasajes, pizzicato de la mano izquierda y dobles cuerdas con cambios de posición rápidos, incluso dobles cuerdas en las que cada nota de la doble cuerda debe interpretar diferente ritmo.

Los golpes de arco son détaché, staccato, martelé, portato, spiccato, bariolage y ricochet combinados con combinaciones de arco y pizzicato y grandes ligaduras. En la partitura se pueden encontrar indicaciones de en qué cuerda tocar, de matices y reguladores. Es una obra virtuosa y de considerable dificultad. Por todo lo anteriormente mencionado se cree que la obra presenta demasiada dificultad para formar parte del Grado (superior).

Fantasia de Don Giovanni Fantasy Op. 51. Pablo de Sarasate

La obra se debe interpretar en los tempos Allegro y Moderato y con cambios de tempo por las indicaciones de ritenuto y a tempo. Los ritmos que se quieren destacar son los tresillos de corchera y semicorchea, así como las numerosas semicorcheas y las figuras con puntillo.

Se deberá cambiar fluidamente y rápidamente la posición del brazo a todas las posiciones. También se pueden encontrar series de notas ascendentes y descendentes, series cromáticas ascendentes y descendentes, arpegiados en diferentes posiciones, trinos, armónicos notas de adorno, acordes de triada, escalas ascendentes y descendentes y dobles cuerdas en diferentes posiciones.

Los golpes de arco son détaché, staccato, portato, spiccato, martelé, ricochet y bariolage combinado con grandes ligaduras, recuperaciones al talón y arpegiados rápidos entre las cuatro cuerdas. La obra tiene una extensión considerable y en la partitura se pueden observar indicaciones de en qué cuerda tocar ya que hay pasajes en una sola cuerda, matices y reguladores. La obra requiere mucho dominio de las técnicas anteriormente planteadas así como una agilidad y madurez muy grandes ya que es una obra compleja y virtuosística. Por todo ello se cree que la obra plantea demasiada dificultad para el Grado (superior).

Jota de Pablo. Op 52. Pablo de Sarasate

La obra se debe interpretar en los tempos Allegro Enérgico en un compás de 3/8 y cambia a Più Lento a Più lento y a Poco Lento. Los ritmos que se quieren destacar son los grupos de tres corcheras, los grupos de seis semicorcheas, las negras con puntillo, los tresillos de semicorcheas, las síncopas y los grupos de valoración especial de 12, 13 y 14 figuras en valor de fusas.

En la armadura se puede observar un sostenido y se deberá cambiar la posición del brazo a todas las posiciones y los cambios deberán ser rápidos y grandes. También armónicos naturales, combinaciones de arco y pizzicato de la mano izquierda en acordes de triada, acordes de cuatriada y triada, escalas ascendentes y descendentes de notas y pasajes de dobles cuerdas rápidas.

Los golpes de arco son détaché, staccato, spiccato, saltillo, ricochet y bariolage, combinados con grandes ligaduras, recuperaciones de arco rápidas, arpegiados entre las cuatro cuerdas y combinaciones de los pizzicatos de las dos manos.

La obra tiene unas cinco páginas de extensión y en la partitura se pueden ver indicaciones de en qué cuerda tocar, indicaciones de brillante y molto cantante y el uso de sordina. Es una obra técnicamente muy virtuosa y compleja. Por todo lo anteriormente mencionado se cree que la obra presenta demasiada dificultad para formar parte del Grado (superior).

La Rêve. Op. 53. Pablo de Sarasate

La obra se debe interpretar en un tempo Andante en un compás de 4/4 combinadas con las indicaciones de tempo rallantando y a tempo. Las figuras rítmicas más destacables son las numerosas fusas y semicorcheas.

Al principio de la obra en la armadura se puede observar un bemol y más tarde un sostenido y dos bemoles además durante toda la obra se pueden encontrar numerosas alteraciones accidentales. Se deberá cambiar la posición del brazo rápidamente y continuamente a todas las posiciones. También incluye armónicos artificiales, pizzicato de la mano izquierda, series cromáticas, notas de adorno, series de notas rápidas ascendentes y descendentes, trinos y dobles cuerdas muy rápidas y con cambios de posición constantes.

Los golpes de arco son détaché, staccato, spiccato, saltillo, ricochet y bariolage, combinados con grandes ligaduras, arpegiados de las cuatro cuerdas en los que se incluyen armónicos artificiales y combinaciones de arco y pizzicato de la mano izquierda. La obra consta de seis páginas de extensión y en la partitura se pueden observar indicaciones de en qué cuerda tocar, matices, reguladores se indicaciones de três calme, appassionato, avec melancolie, con tenezza. Es una obra muy compleja y virtuosa técnicamente. Por todo ello se cree que la obra presenta demasiada dificultad para formar parte del Grado (superior).

Capricho español "Gran Jota". José del Hierro

La obra se debe interpretar en un Tempo Allegro con algunas variantes de tempo debidas a las indicaciones de ritenuto y a tempo. Los ritmos que se quieren destacar son los tresillos de corchera y semicorchea, los grupos de fusas, los grupos de fusa seguida de semicorchea con puntillo y las figuras con puntillo y doble puntillo.

Se deberá cambiar la posición del brazo rápidamente a todas las posiciones y estos cambios muchas veces serán grandes saltos entre posiciones. También se encuentran en la obra escalas ascendentes y descendentes, armónicos naturales, series de notas ascendentes y descendentes, notas de adorno, acordes de triada y cuatriada y dobles cuerdas con cambios de posiciones y muy rápidas.

Los golpes de arco fundamentales son détaché, staccato, martelé, spiccato, bariolage y ricochet, combinados con recuperaciones rápidas al talón, combinaciones de pizzicato y arco y combinaciones de pizzicato de la mano izquierda con el arco. En la partitura se pueden encontrar indicaciones de matices, reguladores y de en qué cuerda tocar ya que

hay pasajes en una sola cuerda. Es una obra compleja y muy virtuosística. Por todo ello se cree que la obra presenta demasiada dificultad para formar parte del Grado (superior).

Muñeira para violín y piano op. 2. Andrés Gaos Berea

La obra se debe interpretar en los tempos Allegro moderato y Allegro molto y durante toda la obra se pueden observar continuos cambios de tempo por ritenutos, a tempo, rubato, acelerando. Los ritmos que se quieren destacar son los tresillos en diferentes figuras rítmicas y los pasajes de semicorcheas.

En la armadura se pueden observar dos sostenidos y durante toda la obra numerosas alteraciones accidentales. Se deberá cambiar la posición del brazo a todas las posiciones rápidamente y en ocasiones serán grandes cambios. También se encontrarán armónicos naturales, series de notas ascendentes y descendentes, dobles cuerdas, de las que se destaca un gran pasaje en la cuerda de “la” para poder tocar como si fuese un bordón la cuerda de “re” y también un gran pasaje en armónicos artificiales de gran dificultad ya que se combinan diferentes golpes de arco y se deben interpretar rápidamente.

Los golpes de arco que se quieren destacar son détaché, staccato, spiccato, portato, ricochet y saltillo, grandes ligaduras y pizzicato. En la partitura se observan indicaciones de matices, reguladores y expresivas como ligero, expresivo. Es una obra compleja y que a la velocidad que se deben interpretar los elementos técnicos que incluye la convierten en una obra virtuosa. Por todo ello se cree que presenta demasiada dificultad para el Grado (superior).

1ª Danza Argentina. Manuel Quiroga

La obra se debe interpretar en los tempos Lento a piacere, Allegro moderato, Lento y a tempo en el compás de 2/4 con puntuales cambios a $\frac{3}{4}$. En la armadura se puede observar un sostenido y durante toda la obra alteraciones accidentales. Se deberá cambiar la posición del brazo rápidamente y a todas las posiciones.

También se incluyen trémolos dobles entre dos notas, arpegiados, armónicos naturales y artificiales, notas de adorno incluso con nota pedal, trinos, mordentes, series de veinticuatro y dieciocho notas ascendentes y descendentes y dobles cuerdas incluso con nota pedal.

Los golpes de arco principales son martelé, portato, spiccato y détaché combinados con arpegiados en las cuatro cuerdas y pizzicato. En la partitura se encontraran indicaciones de en qué cuerda tocar ya que hay pasajes en una sola cuerda y también incluye grandes solos de violín. Aunque por las técnicas que incluye la obra pueda parecer sencilla es una obra compleja y virtuosística y que requiere una madurez y dominio que no se tendrá en el Grado (superior).

1ª Guajira. Manuel Quiroga

La obra se debe interpretar en un tempo Allegro Vivace en un compás de 6/8 con alternancias al compás de 3/4. En la armadura se observa un sostenido y durante toda la obra alteraciones accidentales. Se deberá cambiar la posición del brazo a todas las posiciones y los cambios deberán ser rápidos y precisos. También se observan numerosos pizzicatos de la mano izquierda, numerosos glissandos, trinos, armónicos artificiales simples y en dobles cuerdas y dobles cuerdas en pasajes de terceras y sextas, con nota pedal y combinando dos cuerdas en terceras y décimas.

El golpe de arco fundamental de la obra es spiccato y se combina con ricochet, portato y legato. En la partitura se pueden encontrar matices y reguladores así como indicaciones de en qué cuerda tocar. Aunque pueda parecer una obra sencilla es muy compleja y que requiere un dominio increíblemente alto de los elementos técnicos del instrumento. Por todo ello se cree que la obra presenta demasiada dificultad para formar parte del Grado (superior).

1ª Habanera. Manuel Quiroga

La obra se debe interpretar en un tempo Moderato en un compás de 2/4. Los ritmos que se quieren destacar son las series de semicorcheas y los grupos de valoración especial de siete a y once notas. En la armadura se aprecia un sostenido y más adelante dos bemoles. Se deberán ejecutar grandes cambios a todas las posiciones del brazo rápidamente.

También se observar pasajes en una sola cuerda, glissandos incluso en dobles cuerdas, trinos, armónicos naturales y artificiales, series de notas ascendentes y descendentes, trémolos, acordes de triada en pizzicato de la mano izquierda, mordentes, notas de adorno y dobles cuerdas en pizzicato de la mano izquierda y en intervalos de terceras y sextas.

Los golpes de arco fundamentales son portato, détaché, spiccato, martelé y staccato pero sobre todo predomina el legato y las grandes ligaduras de hasta once notas. En la partitura se observan matices y reguladores así como indicaciones de en qué cuerda tocar y de cantábile. Es una obra compleja técnicamente y en cierto modo virtuosística. Por todo ello se cree que la obra presenta demasiada dificultad para formar parte del Grado (superior).

2ª Danza Argentina. Manuel Quiroga

La obra combina los compases de 3/4, 6/8 y 2/4. En la primera parte se percibe el ritmo de habanera y en la segunda parte el ritmo de tango. En la armadura se pueden observar dos sostenidos y se deberá cambiar la posición del brazo a todas las posiciones.

También incluye series de notas ascendente y descendentes, notas de adorno, armónicos artificiales en dobles cuerdas, glissandos, pasajes en una sola cuerda, pasajes muy

complejos de pizzicato de la mano izquierda y acordes en pizzicato combinados y numerosas dobles cuerdas durante toda la obra.

Los golpes de arco fundamentales son martelé, portato, spiccato y combinaciones de ligado- picado y pizzicato. En la partitura se puede ver una pequeña Cadenza en pizzicato, indicaciones de en qué cuerda tocar, calderones, matices, reguladores e indicaciones expresivas como marcato, tempo, lento. Puede parecer una obra sencilla por los elementos que incluye pero es de un alto nivel de complejidad y requiere un dominio muy alto de las técnicas del instrumento. Por todo ello se cree que la obra presenta demasiada dificultad para formar parte del Grado (superior).

2ª Guajira. Manuel Quiroga

La obra se debe interpretar en un tempo Allegro alterando los compases $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$. En la armadura se puede observar un sostenido y posteriormente dos bemoles. Se deberá cambiar la posición del brazo a todas las posiciones. También incluye armónicos artificiales, mordentes, pizzicato de la mano izquierda y dobles cuerdas en las que las dos notas de la doble cuerda deben hacer diferente ritmo, también dobles cuerdas con nota pedal y dobles cuerdas que una de las notas realiza el acompañamiento.

Los golpes de arco fundamentales son ricochet, martelé, spiccato, saltillo, portato, détaché, bariolage y legato combinados con arpegiados en las cuatro cuerdas. La obra empieza con una introducción de violín solo “sonoro a piacere”, también incluye otra cadenza que debe ser interpretada “a piacere”, así como indicaciones de cantábile, en qué cuerda tocar, matices y reguladores. La obra es compleja y virtuosa. Por todo lo anteriormente mencionado se cree que la obra presenta demasiada dificultad para el Grado (superior).

Alborada (Galicia). Manuel Quiroga

La obra se debe interpretar en un tempo Larghetto, empieza en un compás de $\frac{2}{4}$ y posteriormente durante toda la obra se van alterando los compases $\frac{6}{8}$ y $\frac{9}{8}$. En la armadura se observan cuatro sostenidos que posteriormente cambian a un sostenido, un bemol y a dos sostenidos. Se deberá cambiar la posición del brazo a todas las posiciones.

También se pueden encontrar series cromáticas en glissandos y en armónicos artificiales, pasajes en una sola cuerda, notas de adorno, glissandos, trinos, mordentes y dobles cuerdas con una nota pedal, en las que las dos notas de la doble cuerda deben interpretar diferente ritmo y en intervalos de terceras y sextas. Durante prácticamente toda la obra se debe interpretar la melodía con una nota en cuerda abierta conjuntamente.

Los golpes de arco fundamentales son staccato, détaché y legato combinados con recuperaciones rápidas de arco y pasajes al talón. La obra presenta complejidad y virtuosismo.

Por todo lo anteriormente mencionado se cree que la obra es demasiado compleja para el Grado (superior).

Bruissement d'alles para dos violines. Manuel Quiroga

La obra se debe interpretar en los tempos Allegro Moderato, Allegro molto y A tempo. Incluye numerosas alteraciones accidentales, trinos, glissandos, notas de adorno y trémolos. Se deberá cambiar la posición del brazo a todas las posiciones. Toda la obra se fundamente en el golpe de arco legato, solo aparecen un par de compases en détaché.

En esta obra durante toda la primera parte ambos violines tocan lo mismo lo que supone un reto muy complejo de montaje y en la segunda parte también existe gran complejidad debido a los intervalos que se forman entre los dos violines, cuartas, séptimas, quintas, octavas. Es una obra compleja y virtuosística. Por todo ello se cree que la obra presenta demasiada dificultad para formar parte del Grado (superior).

Canto y Danza Andaluza. Manuel Quiroga

La obra se debe interpretar en los tempos Allegretto non troppo, Più lento y Tempo primo y todo en un compás de $\frac{3}{4}$. La obra presenta rítmicas complejas y rápidas sobre todo en la parte de la danza así como grupos de valoración especial.

En la armadura se puede observar un bemol y más tarde dos sostenidos. Se deberán ejecutar grandes y rápidos cambios a todas las posiciones del brazo. También se pueden encontrar trinos dobles, un número considerable de notas de adorno, glissandos, series cromáticas, series de notas ascendente y descendentes, escalas ascendentes y descendentes, pizzicato de la mano izquierda, armónicos artificiales, acordes de triada y pasajes de dobles cuerdas en intervalos de tercera, sexta y octava e incluso con nota pedal.

Los golpes de arco fundamentales son détaché, staccato, spiccato, ricochet, martelé, saltillo, y bariolage combinados con saltos grandes entre las cuatro cuerdas, pizzicatos y combinaciones de arco y pizzicato de la mano izquierda. En la partitura se observan indicaciones de en qué cuerda tocar, matices y reguladores. Es una obra de considerable dificultad técnica. Por todo ello se cree que la obra presenta demasiada dificultad para formar parte del Grado (superior).

Emigrantes para violín solo. Manuel Quiroga

La obra se debe interpretar en un tempo Recitado y con los compases $\frac{3}{4}$ y $\frac{4}{4}$ alternándose. En la armadura se pueden observar tres bemoles, se deberá cambiar la posición del brazo a todas las posiciones rápidamente y ejecutando grandes saltos.

También incluye pasajes en una sola cuerda, series de notas ascendentes y descendentes, grupos de doce y dieciocho notas en quintas, glissandos cromáticos, series de acordes

de triada y cuatriada, glissandos también en dobles cuerdas y dobles cuerdas en terceras, sextas y octavas así como con una nota pedal.

Los golpes de arco fundamentales son portatos y legatos combinados con recuperaciones rápidas de arco y series de arco al talón. En la partitura se observan pequeñas cadenzas, numerosos matices muy pronunciados desde el triple forte al pianísimo, reguladores, indicaciones de en qué cuerda tocar e indicaciones de rubato, longa, presto, misterioso, con anima, pesante. Es una obra técnicamente difícil y repleta de efectos virtuosos. Por lo anteriormente mencionado se cree que la obra presenta demasiada dificultad para formar parte del Grado (superior).

Jota n° 2/ Scherzo- Jota. Manuel Quiroga

Se debe interpretar en los tempos Allegro, cantábile molto meno y A tempo en un compás de $\frac{3}{4}$. Los ritmos que se quieren destacar son los tresillos en diversas figuras rítmicas y los grupos de valoración especial. En la armadura se puede observar un sostenido y se debe cambiar la posición del brazo rápidamente a todas las posiciones.

También se observan glissandos, armónicos, numerosas notas de adorno rápidas, mordentes y numerosas dobles cuerdas muy complejas en terceras, sextas y décimas consecutivas. Los golpes de arco fundamentales son staccato, ricochet, spiccato, martelé, legato, portato, bariolage y saltillo combinados con recuperaciones rápidas de arco. Al principio de la obra aparece un cadenza de violín solo y alguna indicación expresiva como sonoro. Es una obra muy compleja, sobre todo por las dobles cuerdas y la combinación que lleva a cabo con las técnicas que incluye la obra. Por todo ello se cree que la obra presenta demasiada dificultad para formar parte del Grado (superior).

Lamento Andaluz. Romanza. Manuel Quiroga

La obra se debe interpretar en un tempo Lento y en un compás de $\frac{3}{4}$. Los ritmos que se quieren destacar son los tresillos, los grandes grupos de figuras de valoración especial y las fusas. En la armadura se observan tres bemoles y más adelante nada en la armadura y cuatro bemoles. La posición del brazo se deberá cambiar a todas las posiciones rápidamente y ejecutando grandes saltos.

También incluye series de notas ascendentes y descendentes extremadamente rápidas, escalas ascendentes y descendentes, trinos, mordentes, glissandos, armónicos artificiales, trémolos de la mano izquierda que son como trinos entre dos notas, numerosas dobles cuerdas sobretodo en intervalos de terceras y sextas, con nota pedal o en las que las dos notas de la doble cuerda hacen diferentes ritmos.

Los golpes de arco fundamentales son legato, portato, détaché y spiccato combinados con pizzicatos. En la partitura se pueden observar dos cadenzas la primera en pizzicato y la segunda con arco, también se pueden ver indicaciones de dulce-sonoro, calderones y acentos. La obra presenta mucha complejidad y es muy virtuosa. Por lo anteriormente

mencionado se cree que la obra presenta demasiada dificultad para formar parte del Grado (superior).

Muñeira. Manuel Quiroga

La obra se debe interpretar en un tempo Allegro Vivace en un compás de 6/8 y predominan las figuras rítmicas de poco valor, como semicorcheas, y fusas. En la armadura se pueden observar tres sostenidos y se deberán realizar cambios rápidos y grandes a todas las posiciones del brazo. También incluye armónicos naturales y pizzicato de la mano izquierda.

Prácticamente toda la obra se basa en dobles cuerdas y en acordes de triada. Las dobles cuerdas aparecen en unísono, intervalos de tercera y sexta, también con una nota pedal, en armónicos artificiales. También glissandos en dobles cuerdas.

Los golpes de arco fundamentales son détaché, staccato, martelé, ricochet combinados con arpegiados entre las cuatro cuerdas. En la partitura se pueden encontrar indicaciones de en qué cuerda tocar, así como matices y reguladores. La obra es muy compleja debido a las numerosas dobles cuerdas. Por todo ello se cree que la obra presenta demasiada dificultad para formar parte del Grado (superior).

Playera y Zapateado (Danza Andaluza). Manuel Quiroga

La obra se debe interpretar en los tempos Moderato, Allegro Vivace y Presto y va combinando los compases de $\frac{3}{4}$ y 6/8. Los ritmos que se quieren destacar son los tresillos, las numerosas fusas y semicorcheas y los grupos de valoración especial.

En la armadura se observan dos bemoles y más adelante dos sostenidos. Se deberá cambiar la posición del brazo a todas las posiciones y los cambios serán rápidos y grandes. También incluye mordentes, notas de adorno, series de notas muy rápidas ascendentes y descendentes, armónicos naturales y artificiales y dobles cuerdas en las que las dos notas de la doble cuerda tienen diferente ritmo, en intervalos de terceras y sextas.

Los golpes de arco son portato, détaché, martelé, staccato, spiccato y grandes legatos. La obra presenta una primera parte lenta y melódica y una segunda más rítmica, también se pueden encontrar cadenzas la primera de ellas en Scherzando y otras dos más pequeñas. En la partitura se pueden encontrar también numerosos acentos, indicaciones de matices y reguladores. La obra es muy virtuosa y compleja. Por lo anteriormente mencionado se cree que la obra presenta demasiada dificultad para formar parte del Grado (superior).

Rondalla. Manuel Quiroga

La obra se debe interpretar en los tempos Moderato, Allegro, più lento y Allegro Vivace. Los ritmos que se quieren destacar son las emiolas, las numerosas fusas y los

grupos de valoración especial. En la armadura se puede observar un sostenido y más adelante dos sostenidos. Se deberá cambiar la posición del brazo a todas las posiciones rápidamente y serán grandes cambios.

También incluye series de notas rápidas ascendentes y descendentes. Prácticamente toda la obra está escrita en dobles cuerdas en la que una de las notas de la doble cuerda hace la melodía y la otra el acompañamiento. Los golpes de arco fundamentales son ricochet, legato, portato, détaché y spiccato combinados con pizzicato.

En la partitura se pueden encontrar matices y reguladores e indicaciones como rítmico, cantábile. Las dobles cuerdas de la obra con los continuos cambios de posición hacen que la obra sea compleja y virtuosística. Por todo ello se cree que la obra presenta demasiada dificultad para formar parte del Grado (superior).

Tres Caprichos para violín solo. Manuel Quiroga

Primer capricho

El primer capricho se debe interpretar en un tempo Allegro Vivace en un compás de 2/4. En la armadura se pueden observar dos sostenidos y más adelante un sostenido. Se deberá cambiar la posición del brazo a todas las posiciones y se observa una insistencia en las posiciones agudas. También se encuentran trinos, notas de adorno, pizzicato, armónicos artificiales y octavas consecutivas. El estudio está compuesto todo en dobles cuerdas que combinan los intervalos de sextas, quintas, cuartas y décimas. En cuanto al arco se basa en ligaduras de dos en dos notas y de ocho notas. En la partitura se pueden ver indicaciones de en qué cuerda tocar.

Segundo capricho

El segundo capricho se debe interpretar en un tempo Allegro que combina los compases de 3/4, 6/8 y 2/4. En la armadura se pueden observar dos sostenidos, se deberá cambiar la posición del brazo a todas las posiciones. También incluye notas de adorno y armónicos artificiales. El estudio está compuesto en terceras y décimas. Los golpes de arco principales son staccato, spiccato, bariolage, martelé y legato. Se puede encontrar una introducción del estudio que se debe interpretar a piacere o ad libitum.

Tercer capricho

El tercer capricho se debe interpretar en los tempos Andantino, Scherzando y Allegro Molto en los compases de 2/4 y 3/4 que van alternándose. En la armadura se pueden observar dos sostenidos y más adelante un sostenido. La posición del brazo se deberá cambiar a todas las posiciones. También incluye notas de adorno, mordentes, armónicos naturales y artificiales, trinos simples y dobles, pasajes en una sola cuerda, pizzicato de la mano izquierda, glissandos cromáticos y trémolos con nota pedal en dobles cuerdas, así como dobles cuerdas en intervalos de tercera, cuarta y segunda. Los golpes de arco

fundamentales son détaché, legato, ricochet, staccato, martelé y spiccato. Incluye también una introducción a piacere o ad libitum.

Por la complejidad y virtuosismo que presentan estos caprichos se cree que no deben formar parte del Grado (superior).

Zapateado. “Danse du solier”. Manuel Quiroga

La obra se debe interpretar en el tempo Allegro molto que combina los compases de $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$. Las figuras rítmicas de la obra son figuras de poco valor. En la armadura se pueden observar dos sostenidos, se deberá cambiar la posición del brazo a todas las posiciones. También incluye dobles cuerdas, armónicos naturales y artificiales, pizzicato de la mano izquierda, notas de adorno y pasajes de quintas seguidas. Los golpes de arco fundamentales son spiccato, martelé, portato, détaché y bariolage. En la partitura se pueden encontrar indicaciones de scherzando así como matices y reguladores. La obra requiere un nivel muy alto de la técnica del arco ya que el arco durante casi toda la obra está fuera de la cuerda. Por todo ello se cree que la obra presenta demasiada dificultad para formar parte del Grado (superior).

Chaconne para violín solo. Roberto Gehard

Esta obra tiene una extensión considerable, es una obra polifónica para violín solo y de mucha dificultad. Los ritmos de la obra son complejos y destacan las figuras rítmicas de poco valor. Se deberá cambiar la posición del brazo a todas las posiciones rápidamente y con cambios grandes. Es extremadamente compleja en cuanto a la afinación. También incluye glissandos, armónicos naturales y artificiales, acordes de triada, y cuatriada y numerosas dobles cuerdas extremadamente disonantes.

Los golpes de arco fundamentales son détaché, legato, staccato, portato, martelé, ricochet, spiccato y bariolage combinados con recuperaciones rápidas de arco al talón, combinaciones de pizzicato y arco pizzicato de la mano izquierda y derecha. En la partitura se pueden encontrar numerosos cambios de matiz y muy bruscos. Por todo lo anteriormente mencionado se cree que la obra presenta demasiada dificultad para formar parte del Grado (superior).

Gemini para violín y piano. Roberto Gehard

Los ritmos de la obra son complejos y destacan las figuras rítmicas de poco valor. Se deberá cambiar la posición del brazo a todas las posiciones rápidamente y con cambios grandes. Es extremadamente compleja en cuanto a la afinación. También incluye glissandos, armónicos naturales y artificiales, acordes de triada, y cuatriada y numerosas dobles cuerdas extremadamente disonantes.

Los golpes de arco fundamentales son détaché, staccato, portato, martelé, ricochet, y bariolage combinados con grandes ligaduras, recuperaciones rápidas de arco al talón, combinaciones de pizzicato y arco y pizzicato de la mano izquierda y derecha. En la

partitura se pueden encontrar numerosos cambios de matiz muy bruscos. Por todo ello se cree que la obra presenta demasiada dificultad para formar parte del Grado (superior).

Introducción, variaciones y coda Op. 102. Salvador Bacarisse

La obra se debe interpretar en los tempos Andante y Allegro. Se quieren destacar los ritmos de tresillos de corcheras, grupos de valoración especial, figuras rítmicas de blanca y negra. Se deberá cambiar la posición del brazo a todas las posiciones y los cambios se deberán ejecutar rápidamente y habrá grandes saltos entre posiciones. Incluye numerosas alteraciones accidentales lo que supondrá mucha dificultad en la afinación. También incluye cromatismos, grandes series ascendentes y descendentes de notas, acordes de triada, armónicos naturales, pasajes de armónicos artificiales y dobles cuerdas, en ocasiones disonantes y en intervalo de octava.

Los golpes de arco fundamentales son détaché, martelé, spiccato, ricochet, staccato y bariolage, combinados con ligaduras de hasta doce notas y recuperaciones rápidas de arco. En la partitura se encuentran numerosos matices y reguladores que crean grandes contrastes así como indicaciones de apassionato, espressivo. Será esencial en la obra el dominio del vibrato. Es una obra compleja y virtuosa. Por todo ello se cree que la obra presenta demasiada dificultad para formar parte del Grado (superior).

Fantasia para violín y orquesta. Salvador Bacarisse

Los tempos de la obra son Adagio que combina los compases de 4/4, 2/2 y 6/4 y Allegro también se pueden encontrar indicaciones de ritardandos y a tempos. Los ritmos que se quieren destacar son las figuras de blanca, negra y corchera, las emiolas, los grupos de negra con puntillo y corchera, los seisillos de corcheras, los grupos de fusas y las síncopas.

En la armadura no se observan alteraciones aunque durante toda la obra se encuentran numerosas alteraciones accidentales. Se deberán llevar a cabo grandes y rápidos cambios a todas las posiciones del brazo. También incluye series de notas ascendentes y descendentes, escalas ascendentes y descendentes, series cromáticas, pizzicato de la mano izquierda, acordes de triada y cuatriada y dobles cuerdas incluso pasajes en intervalo de octava.

Los golpes de arco principales son détaché, portato, staccato, martelé y spiccato combinados con ligaduras de hasta ocho notas, combinaciones de pizzicato y arco, combinaciones de pizzicato de la mano izquierda y arco. En la partitura se observan matices y reguladores. La obra es muy virtuosa y requiere mucho dominio así como años de estudios. Por todo lo anteriormente mencionado se cree que la obra presenta demasiada dificultad para formar parte del Grado (superior).

Concierto para violín y orquesta Op. 11. Rodolfo Halffter

Este concierto es realmente demandante técnicamente, exige un dominio total del arco y una independencia y coordinación completa de ambas manos. En este concierto aparecen elementos como arpegiados todo tipo de ligaduras, múltiples recuperaciones de arco seguidas.

También se pueden encontrar acordes de tres y cuatro notas, notas de adorno: apoyaturas, mordentes, trinos, todas las posiciones del brazo, cromatismos que exigen diferentes posiciones de los dedos. Al mismo tiempo es complejo y demandante tanto rítmicamente como métricamente: cambios de compas 4/4, 6/16 + 3/8. Interpretativamente cabe destacar su virtuosismo y la aparición de recitativos.

Se cree que este concierto presenta gran complejidad y que en el último curso del Grado el alumno no tiene la suficiente madurez y capacidad para abordar un concierto de éstas características.

Concierto de estío para violín y orquesta. Joaquín Rodrigo

La obra se debe interpretar en los tempos Allegro y Allegro molto en un compás de 3/4, también incluye cambios de tempo debidos a indicaciones como a tempo, ritenuto, acelerando. Los ritmos que se quieren destacar son los grupos de corchera seguida de negra con puntillo, los grupos de valoración especial y las numerosas fusas y semifusas.

En la armadura no se observan alteraciones aunque durante toda la obra se encuentran numerosas alteraciones accidentales. Se deberá cambiar la posición del brazo a todas las posiciones y los cambios serán grandes y rápidos. También se incluyen notas de adorno, series de notas ascendentes y descendentes rápidas, armónicos artificiales, acordes de triada y cuatriada y armónicos artificiales.

Los golpes de arco fundamentales son détaché, staccato, legato, spiccato, bariolage y ricochet combinados con arpegiados entre las cuatro cuerdas cambiando la posición del brazo. En la partitura se encuentran indicaciones de espressivo, appassionato, dolce y rítmico y en un momento del concierto aparece una cadenza. Es una obra virtuosística y compleja. Por todo ello se cree que la obra presenta demasiada dificultad para formar parte del Grado (superior).

Danza de la Gitana (arreglo para violín y piano de una obra de piano). Ernesto Halffter

La obra se debe interpretar en un tempo Allegro e incluye ritmos de tresillos, grupos de fusas y esencialmente figuras rítmicas de poco valor. Se deberá cambiar la posición del brazo a todas las posiciones y los cambios serán rápidos y grandes. También series de notas ascendentes y descendentes muy rápidas, dobles cuerdas con continuos cambios de posición, acordes de triada y cuatriada.

Los golpes de arco fundamentales son détaché, staccato, martelé, ricochet, spiccato y bariolage con combinaciones rápidas de pizzicato y arco. En la partitura también se encuentran indicaciones de en qué cuerda tocar ya que hay pasajes en una sola cuerda. La obra requiere dominio absoluto de las técnicas del instrumento y cierto grado de virtuosismo. Por lo anteriormente mencionado se cree que la obra presenta demasiada dificultad para formar parte del Grado (superior).

Sonata Afilador para violín y piano. Simón Tapia Colman

La obra está compuesta por tres movimientos en los que aparecen numerosos cambios de tempo y compás. Los ritmos que se quieren destacar son los tresillos de corchera y los grupos de fusas. En la armadura del primer movimiento no aparecen alteraciones en el segundo y el tercero aparecen dos sostenidos. Durante toda la obra se pueden encontrar numerosas alteraciones accidentales y se deberá cambiar la posición del brazo a todas las posiciones y los cambios entre posiciones serán grandes. También incluye acordes de triada, series ascendentes y descendentes de notas, arpegiados en las posiciones más agudas y de difícil afinación, numerosos cromatismos y numerosas dobles cuerdas en todos los intervalos incluso en décimas.

Los golpes de arco fundamentales son staccato, picado, détaché, ricochet, martelé, spiccato, legato y recuperaciones rápidas al talón. En la partitura se observan matices, reguladores y acentos. Es una obra compleja y virtuosística. Por todo ello se cree que la obra presenta demasiada dificultad para formar parte del Grado (superior).

Concertino 13+ 1. Xavier Montsalvatge

El concierto está formado por tres movimientos de mucha complejidad rítmica, ésta se debe a las figuras rítmicas de poco valor como semicorcheas y fusas que aparecen durante todo el concierto y a los tempos que son muy rápidos. Se pueden encontrar numerosas alteraciones accidentales y se debe cambiar la posición del brazo a todas las posiciones rápidamente y ejecutando grandes cambios. También se encuentran numerosos armónicos naturales y artificiales, trinos, notas de adorno, acordes de triada y cuatriada, dobles cuerdas con cambios constantes de posiciones y series de notas ascendentes y descendentes muy rápidas.

Los golpes de arco principales son détaché, staccato, martelé, spiccato, picado, bariolage y ricochet combinados con grandes ligaduras, recuperaciones rápidas de arco, combinaciones de pizzicato y arco, combinaciones de pizzicato de la mano izquierda y arco, col legno y col legno battuto. En la partitura se pueden encontrar indicaciones de matices y reguladores y estos cambian continuamente e indicaciones de appassionato, dulce. En la obra se combinan momentos muy líricos con momentos muy efectistas y ofrece mucha complejidad y virtuosismo. Por lo anteriormente mencionado se cree que presenta demasiada dificultad para el Grado (superior).

Cuatro Fragmentos de “KIU”. Luis de Pablo

En los cuatro fragmentos se pueden encontrar combinaciones rítmicas muy variadas y complejas de ellas se destacan los grupos de valoración especial, las figuras de fusas y semifusa y las figuras con puntillos, la obra se basa en pequeños motivos. Se observan numerosas alteraciones accidentales y se debe cambiar la posición del brazo rápidamente y a todas las posiciones ejecutando grandes cambios. También aparecen armónicos naturales y artificiales, acordes de triada y cuatriada, pizzicato de la mano izquierda y numerosas dobles cuerdas en todos los intervalos y en las que las dos notas de la doble cuerda deben interpretar diferente ritmo.

Los golpes de arco que aparecen son détaché, staccato, martelé, spiccato, portato, legato y ricochet combinados con trémolos, col legno, col legno battuto, recuperaciones rápidas de arco al talón, combinaciones de pizzicato y arco muy rápidas, combinaciones de arco con pizzicato y arco los dos al mismo tiempo y pizzicato de la mano izquierda y arco.

Es una obra muy efectista por ello también aparecen indicaciones de sul tasto, sul ponticelo y cambios constantes de matices y reguladores muy pronunciados, triple pianos y fortes. Por todo ello y por la combinación que hace de los elementos que incluye se convierte en una obra muy compleja y virtuosa. Por todo ello se cree que la obra presenta demasiada dificultad para formar parte del Grado (superior).

Retaule para violín y piano. Joan Guinjoan

La obra es muy efectista el compositor busca todas las posibilidades sonoras y los posibles efectos del instrumento. Por ello la rítmica de la obra se basa en grupos rítmicos complejos en los que se intercalan silencios y diferentes combinaciones rítmicas de considerable dificultad, contratiempos, semicorcheas y fusas. En la partitura se pueden observar indicaciones de matices muy extremos, triple piano y forte, sforzandos así como reguladores. También se deberá tocar sul ponticelo y sul tasto.

Durante toda la obra se pueden observar numerosas alteraciones accidentales, se deberá cambiar la posición del brazo a todas las posiciones rápidamente y ejecutando grandes cambios con precisión. También se observan glissandos, armónicos naturales y artificiales, indicaciones de percutir con los dedos encima de la cuerda y la tastiera, pizzicato de la mano izquierda, dobles cuerdas disonantes con grandes saltos entre posiciones.

Los golpes de arco fundamentales serán détaché, martelé, staccato y ricochet, combinados con trémolos, recuperaciones rápidas de arco al talón, pizzicato, pizzicato Béla Bartok y combinaciones de arco y pizzicato de la mano izquierda.

Es una obra muy compleja que necesita mucho dominio del instrumento para poder realizar las propuestas sonoras del compositor por ello se cree que plantea demasiada dificultad para el Grado (superior).

Concierto n°1 para violín y orquesta. Joan Guinjoan

Este concierto desde la primera a la última es un desafío para el instrumentista. Es un concierto que incluye las técnicas y efectos más convencionales del instrumento combinados con nuevos efectos como oscilaciones microtonales de $\frac{1}{4}$, $\frac{3}{4}$ de tono.

Se trata de un concierto extremadamente virtuosístico y demandante. En él aparecen todas las técnicas del arco así como combinaciones rápidas de varias técnicas, por ejemplo: seis notas en détaché, cuatro en marcato y cinco en ponticello.

La mano derecha del concierto no es menos exigente ya que cualquier dificultad inimaginable o técnica se puede encontrar: oscilaciones adornos, trinos, cromatismos en subidas ascendentes y descendentes armónicos, incluso estos incluidos en dobles cuerdas. Las dobles cuerdas también aparecen agrupadas en tresillos y quintillos. Además a todo esto se le suman cambios de métrica y tempo.

Al tratarse de un desafío considerable para el instrumentistas se cree que este no contará con la suficientemente madurez y destreza para ejecutarlo en el Grado por tanto éste concierto se deberá trabajar posteriormente ya que pueda requerir de varios años de trabajo por parte del intérprete antes de lograr interpretarlo correctamente.

Cadencias para violín y orquesta. Anton Garcia Abril

La obra se debe interpretar en tempos rápidos y las figuras rítmicas más relevantes son semicorcheas fusas y semifusas, síncopas, emiolas, ritmos invertidos y grupos de valoración especial de diferentes notas de extensión. En la obra aparecen numerosas alteraciones accidentales y se deberán ejecutar cambios, de la posición del brazo, grandes y rápidos. También se observan acordes de triada y cuatriada, numerosos cromatismos, series de notas ascendentes y descendentes y dobles cuerdas en todos los intervalos.

Los golpes de arco fundamentales son détaché, staccato, portato, ricochet, spiccato, bariolage y recuperaciones rápidas de arco al talón. La obra es considerablemente extensa y por la forma en la que se han combinado los diferentes elementos técnicos compleja y con un grado de virtuosismo. Por ello se cree que presenta demasiada dificultad para el Grado (superior) para poder interpretarse correctamente.

Lindajara para violín y violonchelo. Claudio Prieto

La obra se debe interpretar en un tempo Moderato y los ritmos se basan en pequeños grupos de fusas y semifusas combinados con otras figuras rítmicas y estructurados de diferentes formas incluso intercalando silencios.

Durante toda la obra se encuentran numerosas alteraciones accidentales se deberá cambiar la posición del brazo muy rápidamente y con grandes cambios debido a las series de notas ascendentes a gran velocidad y a los pasajes en posiciones agudas.

También se encuentran glissandos, dobles cuerdas muy rápidas y disonantes y acordes de triada y cuatriada puntuales. Los golpes de arco fundamentales son martelé, staccato, détaché y legato y trémolos.

Es una obra efectista en la que tanto violín como violonchelo buscan mediante las indicaciones del compositor los diferentes efectos y posibilidades sonoras de los instrumentos, es muy compleja de montaje ya que la combinación de los elementos técnicos con indicaciones de cómo ejecutar determinada técnica son tantas y la extensión de la obra considerable que se cree que presenta demasiada dificultad para el Grado (superior).

Sonata 4 para violín solo, “Manifiesto para la reforma de la enseñanza musical en España”. Claudio Prieto

La obra incluye las siguientes partes: Calmo, Lento-Canto doloroso, Danza, Reflexión, Intranquilidad, lucha desasosiego, Lento- de la esperanza a la impotencia. En la obra se pueden encontrar todas las combinaciones rítmicas que se puedan imaginar y estas se combinan de forma compleja.

Durante toda la obra se observan alteraciones accidentales y se debe cambiar rápidamente y con grandes cambios a todas las posiciones del brazo. También incluye pizzicato de la mano izquierda, tinos, notas de adorno rápidas, armónicos naturales y artificiales acordes de triada y cuatriada, glissandos y dobles cuerdas rápidas y disonantes en diferentes posiciones.

Los elementos de la mano derecha no son menos complejos incluye los golpes de arco détaché, legato, martelé, staccato, spiccato, ricochet y bariolage combinados con trémolos, combinaciones de pizzicato y arco, saltos grandes entre cuerdas y combinaciones de pizzicato de la mano izquierda con arco. La obra es un compendio de dificultades sin fin que requiere mucho tiempo de preparación y una madurez y dominio del instrumento importantes. Por todo ello se cree que la obra presenta demasiada dificultad para formar parte del Grado (superior).

Concierto para violín y orquesta. Jordi Cervelló

La obra está compuesta por tres movimientos que deben interpretarse en los tempos Moderato- Allegro, Adagio poco sostenuto e leggero y Finale-Scherzo. En cuanto al ritmo predominan las figuras rítmicas de semicorchea, fusas, y los ritmos invertidos, semicorchea seguido de corchera con puntillo, etc.

En la obra se pueden observar numerosas alteraciones accidentales y se deberá cambiar muy rápidamente y con grandes cambios la posición del brazo a todas las posiciones, se observa una preferencia por las posiciones más agudas. También incluye pasajes de armónicos naturales y artificiales, series de notas ascendentes y descendentes, trinos y dobles cuerdas en intervalos de octava incluso y en las que cada nota de la doble cuerda debe interpretar un ritmo diferentes.

Los golpes de arco fundamentales son détaché, legato, spiccato, staccato, portato, ricochet, martelé y bariolage combinados con recuperaciones rápidas al talón. En la partitura se puede observar una cadenza. Es un concierto que ofrece numerosos contrastes y dificultades, por ello se cree que presenta demasiada dificultad para el Grado (superior).

Prova di violino. Jordi Cervelló

La obra está compuesta por cuatro movimientos que se deben interpretar en los tempos Andante-Lento e Cantabile, Burlesca-Allegro, Ricordando y Finale- Allegro con brio. Los ritmos se basan en combinaciones con figuras rítmicas de semicorchea, fusas y semifusa, se pueden encontrar grupos de valoración especial, ritmos invertidos, etc.

Durante todo la obra se observan numerosas alteraciones accidentales y los cambios a todas las posiciones del brazo deberán llevarse a cabo rápidamente. También se observan series cromáticas, armónicos naturales y artificiales, series de notas ascendentes y descendentes rápidas, trinos y dobles cuerdas en todos los intervalos

Los golpes de arco fundamentales son détaché, legato, spiccato, staccato, portato, ricochet y martelé combinados con recuperaciones rápidas de arco. En la partitura se observan indicaciones de en qué cuerda tocar así como matices y reguladores. A cada movimiento de la obra se le debe dar un carácter diferente por ello será fundamental el control de diferentes velocidad de vibrato y la expresividad con el arco. Es una obra muy compleja y virtuosa y requiere mucha destreza por parte del intérprete. Por todo ello se cree que presenta demasiada dificultad para el Grado (superior).

8.2 Relación de obras no analizadas

<i>Tres Sonatas para violín y bajo. José Ximénez</i>
Sus obras fueron destruidas en los bombardeos de Dresde 1760. Jean Baptiste Volumier
<i>Concierto para violín y orquesta en Re Mayor. Carlos Ordoñez</i>
Obras de cámara para violín y guitarra, 6 diálogos para violín y guitarra, 18 duos para violín y guitarra. Todo este material esta perdido. Fernando Ferrandiére
<i>Duos para violines. Luis Guéné</i>
<i>Caprichos para violin y violoncello. Luis Guéné</i>
<i>Duo para violín y clave. José Palomino y Quintana</i>
<i>6 conciertos para violín. Felipe Libón</i>

<i>Grande Fantaisie Nationale sur des Airs Populaires Espagnols (1855, rev. 1862).</i> Jesús de Monasterio
<i>Fantasia on Romeo and Juliette op.5.</i> Sarasate
<i>Vito y habanera op.26.</i> Sarasate
<i>Berceuse, opus 102</i> (arreglo para violín y piano de una obra para piano). Isaac Albéniz
<i>Zambra granadina, danza oriental, en re menor</i> (arreglo para violín de una obra para piano). Isaac Albéniz
<i>Serenata.</i> Enrique Granados
<i>Habanera, Op. 19.</i> Andres Gaos Berea
<i>Danza Argentina.</i> Andres Gaos Berea
<i>Concierto Sol menor violín y orquesta.</i> Andres Gaos Berea
<i>El cumpleaños de la niña: (op. 11): suite en miniatura en ocho números: violín y piano.</i> Cesar Figuerido
<i>Canto de primavera [Noche de primavera : cuento infantil] : op. 8: violín y piano.</i> Cesar Figuerido
<i>¡Triste ruta la del peregrino!: (op. 12): violín y piano.</i> Cesar Figuerido
<i>Lamento baturro: op. 7: violín y piano.</i> Cesar Figuerido
<i>Aurraren Esnaerà = [Despertar del niño]: para violín y piano.</i> Cesar Figuerido
<i>10 Canciones y Danzas vascas.</i> Cesar Figuerido
<i>Minueto a la Antica.</i> Cesar Figuerido
<i>Ecos de Romería.</i> Cesar Figuerido
<i>Cadencia al concierto de Locatelli.</i> Cesar Figuerido
<i>Romanza para violín y piano en La M.</i> Conrado del Campo
<i>Sonata para violín y piano en Re M.</i> Conrado del Campo
<i>Esquisse Andalousie.</i> Pedro García Morales
<i>Bagatelle.</i> Pedro García Morales

<i>Sonata en Re para violín y piano. Onia Farga Pellicer</i>
<i>Sardana de concert , para violín y piano. Onia Farga Pellicer</i>
<i>Suite Espagnole. Violín y Guitarra. Joaquin Nin</i>
<i>Concierto para violín. Juan Manen i Planas</i>
<i>Suite para violín y piano. Juan Manen i Planas</i>
<i>Miniaturas para violín y orquesta. Juan Manen i Planas</i>
<i>Preludio y romanza para violín y orquesta. Julio Gomez</i>
<i>Sonata op. 9 violín y piano. Óscar Esplà</i>
<i>Berceuse para violín y piano. Antoni Massana i Bertran</i>
<i>Andante con moto. Antoni Massana i Bertran</i>
<i>Allegro appassionato. Antoni Massana i Bertran</i>
<i>Scherzo nº1. en La Mayor para violín y piano. Antoni Massana i Bertran</i>
<i>Nueve variaciones para violín sobre un tema de Nicolo Paganini. Manuel Quiroga Losada</i>
<i>Cinco cadencias para los conciertos nº 3, 4, 5, 6, 7 para violín solo de Mozart. Manuel Quiroga Losada</i>
<i>Caprichos 4, 5, 6 para violín solo. Manuel Quiroga Losada</i>
<i>Concierto para violín. Roberto Gerhard</i>
<i>Marcha fúnebre. Danzas de las brujas Op.12 Violín y piano. Salvador Bacarisse</i>
<i>Fantasia para violín y piano. Salvador Bacarisse</i>
<i>Improvisación para violín. Julio Victorino Echevarría</i>
<i>Scherzo miniatura. Julio Victorino Echevarría</i>
<i>Sonata Pimpante para violín y piano. Joaquin Rodrigo</i>
<i>Set cançons valencianes. Joaquin Rodrigo</i>
<i>Aires tzíngaros. Jesús Fernández Lorenzo</i>
<i>Cuatro minutos con Paganini. Jesús Fernández Lorenzo</i>

<i>Meditación.</i> Jesús Fernández Lorenzo
<i>Invencción.</i> Jesús Fernández Lorenzo
<i>Album tres piezas: Victoria, el violín del abuelito y Minueto Tirolés.</i> Jesús Fernández Lorenzo
<i>Romanza violín y orquesta.</i> Javier Alfonso
<i>Madrigal, para violín y piano.</i> Ernesto Halffter
<i>Diafonías, per a violí i piano.</i> Josep Vicent Bàguena
<i>Sonata en Re Mayor.</i> Francisco Cales
<i>Sonata en Sol Mayor.</i> Francisco Cales
<i>Sonata I para violín y piano.</i> Ramón Barce
<i>Sonata II para violín y piano (Sonata Kupelwieser).</i> Ramón Barce
<i>Duo para violín y violoncello.</i> Ramón Barce
<i>Sonata III para violín y piano.</i> Ramón Barce
<i>Sonata para violín solo.</i> Ramón Barce
<i>Píccolo Concerto (Violín y orquesta de cuerdas).</i> Carmelo Bernaola
<i>Permutado (Violín y guitarra).</i> Carmelo Bernaola
<i>Quasi una fantasia violín y orquesta.</i> Carmelo Bernaola
<i>Piezas caprichosas violín y orquesta.</i> Carmelo Bernaola
<i>Juegos concertantes violín y orquesta de cuerda.</i> Carmelo Bernaola
<i>L'Estro Aleatorio. I. Para violin y orquesta.</i> Josep Maria Mestre quadreny
<i>Seis duos de violín.</i> Josep Maria Mestre quadreny
<i>Sonata para violín y piano.</i> Manuel Castillo
<i>Cinco Invenciones, para flauta o violin o piano.</i> Luis de Pablo Costales
<i>Soirée, para clarinete y violín.</i> Luis de Pablo Costales
<i>Cuatro fragmentos de «Kiu», suite para violín y piano (1ª versión).</i> Luis de Pablo Costales

<i>Il Violino spanolo para violín.</i> Luis de Pablo Costales
<i>Compostela, para violín y violonchelo.</i> Luis de Pablo Costales
<i>Ex-voto, para violín y viola.</i> Luis de Pablo Costales
<i>Concierto para violín y orquesta.</i> Luis de Pablo Costales
<i>Tres piezas académicas, para violín solo.</i> Luis de Pablo Costales
<i>Nemet.</i> Rogelio Groba
<i>Concierto n° 2 Confidencias.</i> Rogelio Groba
<i>Concierto n° 3 Res, non verba.</i> Rogelio Groba
<i>Sonata Laxeiriana.</i> Rogelio Groba
<i>Sonata Op.20 para violín solo.</i> Cristóbal Halffter Jiménez-Encina
<i>Impresión, Op. 6 para violín y piano Opus 005.</i> Román Alís
<i>Sonata para violín y piano.</i> Román Alís
<i>Toccata 1ª para violín y piano.</i> Román Alís
<i>Toccata 2ª para violín y piano.</i> Román Alís
<i>Voces del alma n° I para violín y piano.</i> Román Alís
<i>Voces del alma n° 2 para violín y piano.</i> Román Alís
<i>Voces del alma n° 3 para violín y piano.</i> Román Alís
<i>Voces del alma n° 4 para violín y piano.</i> Román Alís
<i>Estudio I para violín y piano, Op. 56.</i> Román Alís
<i>Estudio II para violín y piano, Op. 59.</i> Román Alís
<i>Melodía, Op. 146 para violín y piano.</i> Román Alís
<i>Melodía, Op. 147 para violín y piano.</i> Román Alís
<i>Melodía, Op. 148 para violín y piano.</i> Román Alís
<i>Melodía, Op. 151 para violín y piano.</i> Román Alís
<i>Sonata para dos violines, Op. 156.</i> Román Alís

<i>Melodía, Op. 160 para violín y piano.</i> Román Alís
<i>Melodía, Op. 166 para violín y piano.</i> Román Alís
<i>Variaciones ornamentales, Op. 164 para violín.</i> Román Alís
<i>Sis remembranças a Eduard Toldrà, Op. 175, para violín y orquesta de cuerda.</i> Román Alís
<i>Tres morfologías, Op. 185 para violín y violonchelo.</i> Román Alís
<i>Orquestación de Eduardo Toldrà: Música para Seis Sonetos para Violín y Orquesta de Cuerdas.</i> Román Alís
<i>Estructura I violín solo.</i> Xavier Benguerel
<i>Skizzen violín y percusión.</i> Xavier Benguerel
<i>Impuls violin y piano.</i> Xavier Benguerel
<i>Concertino Géminis.</i> Xavier Benguerel
<i>Concierto Kiev.</i> Xavier Benguerel
<i>Concierto para violín No. 1.</i> Leonardo Balada
<i>Capricho No. 2.</i> Leonardo Balada
<i>Capricho No. 3.</i> Leonardo Balada
<i>Capricho No. 4.</i> Leonardo Balada
<i>Sonatina de Fontainebleau.</i> Narcis Bonet
<i>Ah! Vous dirai-je, maman.</i> Narcis Bonet
<i>Doce piezas para violín y piano.</i> Anton García Abril
<i>Capricho para violín y piano.</i> Anton García Abril
<i>Romanza para violín.</i> Anton García Abril
<i>Fantasia Hispalense para violín y piano.</i> Anton García Abril
<i>Concierto Imaginante.</i> Claudio Prieto
<i>Sonatina.</i> Amando Blanquer Ponsoda
<i>Música para violín y violonchelo.</i> Josep Soler i Sardà

<i>Concierto para violín. Josep Soler i Sardà</i>
<i>Fantasia concertant, para violín y orquesta. Jordi Cervelló</i>
<i>Principis fonamentals sobre la bemoll general del violí. Jordi Cervelló</i>
<i>La mort i la 182emolla, violí solista i orquesta de corda. Jordi Cervelló</i>
<i>Duo Sonata. Jordi Cervelló</i>
<i>Legenda. Jordi Cervelló</i>
<i>Secuencia. Miguel Ángel Coria Varela</i>
<i>Reflejos ibicencos. Carlota Garriga</i>
<i>Le ricochet. Emilio Mateu</i>
<i>Fantasia poética para violín y viola. Emilio Mateu</i>
<i>“Due Pensieri” para violín solo. Emilio Mateu</i>
<i>Tríptico renacentista español para violín solo arreglo otros compositores españoles. Emilio Mateu</i>
<i>Hemiola para violín y viola. Emilio Mateu</i>
<i>Bolero sobre Bolero para violín. Emilio Mateu</i>
<i>“Albaes” variaciones. Emilio Mateu</i>
<i>Dos grabados para violín y clarinete bajo. Emilio Mateu</i>
<i>Memorias Bartokianas para dos violines. Emilio Mateu</i>
<i>Cinco duettinos violín y viola. Emilio Mateu</i>
<i>Consentimiento de Nupcias. Carlos Cruz de Castro</i>
<i>Protocolo para firmas violín y órgano. Carlos Cruz de Castro</i>
<i>Sarapateando violín y piano. Carlos Cruz de Castro</i>
<i>Incomunicación para cualquier instrumento de arco y piano. Carlos Cruz de Castro</i>
<i>Concerto for Violin and orchestra: Les mécanismes de la mémoire, for violin and orchestra. Tomás Marco Aragón</i>
<i>Concierto del alma, for violin and string orchestra. Tomás Marco Aragón</i>

<i>Dúo concertante no. 2, for violin and guitar.</i> Tomás Marco Aragón
<i>Dúo concertante no. 3, for violin and piano.</i> Tomás Marco Aragón
<i>Partita del obradoiro, for violin.</i> Tomás Marco Aragón
<i>Academia harmónica dos violines.</i> Tomás Marco Aragón
<i>Zayin VI for solo violin.</i> Francisco Guerrero Marín

Fig. 49 Tabla de obras no analizadas

8.3 Reflexión

Como se ha podido comprobar después de la exposición de los análisis individuales de cada una de las obras que se han debido descartar éstas presentan gran dificultad e incluyen todas las técnicas que se han trabajado durante los anteriores catorce años. Aunque el intérprete será conocedor de dichas técnicas y elementos, así como contará con cierto dominio de éstos, al finalizar el cuarto curso del Grado (superior) no contará con la suficientemente destreza, madurez y dominio técnico para abordar las obras que se han descartado.

Aunque estas obras incluyen, en alguno de los casos, los mismos elementos que las obras del cuarto curso del Grado (superior) éstas presentan mayor dificultad por la forma en la que se han combinado los elementos o por la rapidez con la que se deben ejecutar, también por la destreza y dominio de los elementos técnicos que requiere la obra y en prácticamente todos los casos esto solo se conseguirá con el paso del tiempo y el estudio.

En las obras se pueden encontrar todos los golpes de arco así como recuperaciones rápidas al talón, combinaciones de pizzicatos y arco, incluso pizzicato de la mano izquierda al mismo tiempo que se interpreta una melodía con el arco, los cambios de la posición del brazo deben resultar muy sencillos y contar con una precisión remarcable ya que estos forman parte de todas las obras y son fundamentales.

Los tempos de las obras también son muy rápidos y dejan poco tiempo para pensar los elementos técnicos que se deben ejecutar por ello éstos elementos deberán estar muy automatizados y esto solo se consigue con tiempo, constancia y estudio. En definitiva son obras virtuosas en las que se pone a prueba al instrumentista.

Si se observa la tabla de obras que no se han podido incluir en la Propuesta Curricular se pueden ver un gran número de obras del compositor Pablo de Sarasate, compositor muy virtuoso y del que cada una de sus obras plantea un reto para el instrumentista.

Otro compositor que destaca por el número de obras que no se han podido incluir es Manuel Quiroga. Sus obras al igual que las de Pablo de Sarasate son extremadamente

complejas y demandantes, aunque Pablo de Sarasate utiliza un mayor número de elementos técnicos en sus obras motivo por el cual son tan complejas. Manuel Quiroga no utiliza tantos elementos técnicos pero las combinaciones o como están planteados dichos elementos dan lugar a obras muy complejas y de difícil interpretación.

Tampoco se han podido incluir en la Propuesta Curricular obras de José del Hierro, Andrés Gaos Berea, Roberto Gehard, Salvador Bacarisse, Rodolfo Halffter, Joaquín Rodrigo, Ernesto Halffter, Simón Tapia Colman, Xavier Montsalvatge, Joan Guinjoan, Anton Garcia Abril, Claudio Prieto, Luis de Pablo y Jordi Cervelló.

Entre las obras que se han descartado hay algunos Conciertos, Sonatas, Caprichos, alguna Chaconne, Fantasias, así como danzas tales como Habaneras, Jotas, Guajiras, Danzas Andaluzas, etc, Todas son obras de gran belleza, complejas y virtuosísticas. En definitiva son obras del repertorio violinístico español que aunque por los elementos que incluyen no se ajustan a los catorce cursos que se contemplan en la investigación se deben incluir para que se conozcan tanto las obras como los elementos técnicos que incluyen.

TERCERA PARTE

DISCUSIÓN DE RESULTADOS Y CONCLUSIONES

9. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Este capítulo constará de dos partes en una primera parte se irán exponiendo los resultados, la discusión y la conclusión partiendo de cada uno de los objetivos planteados al inicio de la investigación. En la segunda parte se expondrán algunas propuestas para el futuro partiendo del estudio que se ha llevado a cabo.

9.1 Objetivo principal

Facilitar y acercar el repertorio de música española de violín a los docentes de las escuelas de música y conservatorios de la Comunidad Autónoma de las Islas Baleares potenciando la difusión y la conservación de nuestras raíces musicales.

Al inicio del estudio se estableció dicho objetivo como el principal. Para poder llevar a cabo este objetivo ha sido necesario realizar una investigación extensa y analizar numerosas fuentes de información, partituras. Sin embargo conseguir algunas de las fuentes de información ha supuesto gran dificultad y en algunos casos está ha sido insalvable.

Al tratarse de una investigación que no se había llevado a cabo con anterioridad se desconocía la cantidad de fuentes de información existentes, y por tanto, si éstas serían suficientes para conseguir el objetivo principal de la investigación.

Durante la investigación debido a las numerosas fuentes de información, partituras, que se iban encontrando y posteriormente gracias a los análisis individuales de las obras y su posterior clasificación por Grados y cursos se comenzó a vislumbrar que existían numerosas posibilidades de conseguir llevar a cabo el objetivo principal de la investigación, aspecto que se confirmó al finalizar todos los análisis individuales y clasificación de las obras.

Gracias al repertorio encontrado y las posibilidades educativas de las obras se cree que éstas se introducirán con mayor asiduidad en las programaciones de los docentes y se potenciará que sean difundidas en audiciones y conciertos de alumnos. Así también se cree que la investigación incitará a intérpretes a consultarla y a introducir en sus programas de conciertos una mayor presencia de repertorio español.

Esta mayor difusión y demanda de las obras dará lugar a que obras que no han sido editadas o que han dejado de editarse vuelvan a ser editadas, también que los compositores sean conscientes del repertorio existente y en base a ello se inspiren para componer obras como conciertos para violín solista de los que no hay muchos o también que decidan a componer métodos de estudios para el violín, etc. y todo ello desembocará en que nuestro objetivo, la conservación de nuestras raíces, se consiga.

Otro aspecto que puede llegarse a lograr con la investigación que se ha llevado a cabo es que no solo los Conservatorios y escuelas de Música e intérpretes españoles se interesen

por ella sino que otros países se interesen por ella y así el repertorio violinístico español y nuestras raíces sean conocidas y preservadas universalmente.

Por ello una vez finalizada la investigación se cree que se ha conseguido el objetivo principal ya que se han recopilado un considerable número de obras, 443. Además gracias al listado de obras, los análisis individuales de cada una de las obras y la Propuesta Curricular que se ha elaborado facilitará a los docentes una herramienta de consulta estructurada y se cree que promoverá que se acerquen a esta y la consulten.

9.2 Objetivos específicos

Al inicio de la investigación también se plantearon una serie de objetivos específicos que se plantearán y comentarán a continuación.

9.2.1 Analizar el curriculum general y el específico para instrumentos de cuerda frotada (violín, viola, violoncelo y contrabajo) de la C.A. de las Islas Baleares y aportar una concreción y secuenciación de contenidos.

Para conseguir llevar a cabo el primero de dichos objetivos se estudiaron y analizaron los documentos de las leyes anteriores a la ley sobre la que se fundamenta la investigación (LOE) así como de ésta ya que así se consiguió una mayor comprensión de la evolución de la normativa del instrumento y se pudo ser consciente de los cambios que han ido sufriendo éstas. El estudio y análisis de éstas normativas se puede encontrar en el tercer capítulo del informe de investigación.

Este estudio y análisis de las normativas previas a la ley vigente ayudaron a poder aportar una concreción y secuenciación de contenidos mucho más exacta y consistente ya que la ley actual presenta una gran libertad y poca concreción. En definitiva otorga al docente una gran libertad a la hora de secuenciar los elementos técnicos e interpretativos que se deberán trabajar en cada uno de los Grados y cursos.

Así mismo se estudiaron y analizaron tanto el curriculum de la ley vigente como el de las Islas Baleares ya que la investigación se ha centrado en las Islas Baleares para poder acotar y concretar la investigación. La combinación de ambos análisis ha facilitado al concreción curricular que se ha elaborado ya que como se ha mencionado anteriormente el curriculum es poco concreto y ha sido necesario el estudio de todos los documentos mencionados en el capítulo tres de la investigación para poder lograr una concreción curricular sobre la que poder basar los posteriores análisis de las obras.

Otro elemento que ha sido de especial relevancia, sobre todo para la concreción curricular y para la Propuesta Curricular que se ha llevado a cabo, ha sido el desarrollo y las características de los sujetos a los que afecta el estudio y que ha sido extensamente expuesto en el capítulo cuatro del informe de la investigación. A raíz de lo comentado en este capítulo se quieren resaltar una serie de aspectos.

El primero de ellos es la posibilidad que tiene los alumnos de poco a poco ser más capaces de enfocar todos los aspectos de una situación y no centrarse en uno solo como

cuando eran más pequeños. Esta posibilidad ha sido el punto de partida a la hora de aumentar la dificultad de las obras y que éstas progresivamente vayan incluyendo más aspectos o incluso ampliándolos. Por ejemplo, las obras del primer año del Grado Elemental se centraran en el aprendizaje de las notas y los dedos y las figuras rítmicas que incluyan serán muy sencillas y lentas: redondas, blancas negras y así se incrementarán las figuras o combinaciones rítmicas, las posiciones de los dedos, etc.

Otro aspecto que se quiere resaltar es que, debido a que progresivamente los alumnos se vuelven menos egocéntricos, se puede aprovechar para trabajar elementos interpretativos que aparecen en las obras y remitirlos a otros ejemplos. Esto también permitirá que las obras, a medida que su pensamiento se vaya desarrollando, puedan comprender colocaciones de dedos diferentes en la misma obra, etc. Del mismo modo, la capacidad de mantener la atención irá aumentando; por ello las obras podrán crecer en extensión y dificultad.

Un elemento que se ha considerado especialmente ha sido la identidad de cada alumno y su esencia como individuo independiente. Por ejemplo, se puede dar la misma obra a dos alumnos del mismo curso y edad y, gracias a su desarrollo y a su evolución, ambos coincidirán en una serie de aspectos técnicos, como son los cambios de posición con el brazo, así como el lugar del instrumento que se requiere para interpretar determinados pasajes. Pero ambos alumnos diferirán en el vibrato, es decir en los elementos expresivos ya que estos son subjetivos.

Concretando y yendo un poco más lejos, los dos alumnos presentarán diferencias de afinación, ya que estas son subjetivas al oído del alumno y, por ello, al desarrollo de este. Así mismo presentarán diferencias de fraseo (ritmo, volumen, tempo) debido a las condiciones de desarrollo físico de los alumnos, fuerza, coordinación, etc.

Otro aspecto que planteará un reto y que está extremadamente relacionado con el desarrollo físico del alumno y su madurez cognitiva es la técnica del vibrato, ya que este se produce gracias al movimiento cíclico de la mano y el brazo con la coordinación del dedo y a ello se le une la necesidad de prolongar el vibrato, es decir el movimiento aunque haya cambios de dedo, arco o posición. Esta técnica requerirá un desarrollo considerable del alumno y un importante dominio de la coordinación e independencia de ambas extremidades.

Recientemente un estudio realizado por la Universidad San Raffaele de Milán y presentado en la Conferencia número 22 de la European Neurological Society (ENS) en Praga demuestra que personas sin experiencia musical habían mejorado su independencia entre las dos manos, a la vez que se produjeron cambios sustanciales en la reconstrucción de la materia gris del cerebro.

La doctora Elise Houdayer del Hospital Universitario San Raffaele de Milán declaró lo siguiente:

"Our results show that two-handed exercise training among right-handers is associated with a significant improvement in the dexterity of the left hand. Ten days of a competently controlled exercise training can apparently suffice to trigger changes in cortical plasticity similar to results reported for professional musicians."

Aunque lo anteriormente mencionado lo declare la doctora Elise Houdayer fué Petra Rattue la que lo mencionó en su artículo "*How Music Benefits The Brain*" del 17 de Junio 2012 en el "*Medical News Today*"¹³

Esta es una muestra más de la importancia que tiene en la presente investigación y posterior concreción curricular el desarrollo físico, cognitivo y socio-emocional del alumno. Se debe tener muy presente que, si el alumno crece con el instrumento de una forma organizada y a la par que se va desarrollando, obtendrá una ayuda extra a la hora de desarrollarse tanto física como cognitivamente y socio-emotivamente.

Respecto al primer objetivo específico se concluye que partiendo de las normativas y de las características de los sujetos del estudio se ha podido aportar una concreción y secuenciación de contenidos. Dicha secuenciación se puede encontrar en el capítulo cinco en la segunda fase del estudio, detallada y ajustada a las realidades del aula ya que también se ha basado en la experiencia adquirida como intérprete y como docente.

9.2.2 Estudiar y analizar el repertorio de música española para violín teniendo en cuenta las características del instrumento actual.

Para llevar a cabo el segundo de los objetivos específicos se siguieron una serie de procesos. En primer lugar se estudió y planteó la evolución del violín y del arco desde el Barroco hasta el instrumento actual, utilizado en conservatorios y escuelas de música. Esta evolución aparece detallada en el segundo capítulo del informe de investigación.

En dicho capítulo también aparecen explicadas las diferentes técnicas que se pueden llevar a cabo tanto con el instrumento como con el arco y que aparecen en las obras que se han analizado ya que se piensa que dicha explicación ayudará a comprender los elementos técnicos e interpretativos de dichas obras.

Gracias a este estudio de la evolución del instrumento y de sus técnicas se han podido analizar, extraer y descubrir con mayor facilidad y de manera más precisa los elementos que forman parte de las obras. También se debe comentar que en algunos casos ha resultado un tanto complejo identificar los elementos debido a que los compositores y las ediciones de las obras en numerosos casos han utilizado signos o indicaciones diferentes a las estandarizadas.

Por ejemplo en el método de Enrique Fernández Arbós los términos utilizados son muy antiguos y actualmente están en desuso, en otras partituras al tratarse de ediciones

¹³ <http://www.medicalnewstoday.com/articles/246675.php>. (15/11/12)

francesas o alemanas de hace bastantes años los términos utilizados para indicar algunos de los elementos técnicos no se correspondía con los actuales por lo que ha sido esencial el estudio de la evolución del instrumento ya que así se han podido relacionar y comprender las indicaciones del compositor.

Ha sido fundamental para el estudio y análisis de las obras conocer y comprender la evolución del instrumento así como conocer sus técnicas y en qué consisten, ya que ser conscientes del tamaño o características del arco y el instrumento, por ejemplo del periodo Barroco, tendrá relación con los elementos técnicos e interpretativos que aparecen en las obras. Si no se hubiesen conocido las características del instrumento de cada periodo histórico el análisis de las obras de éstos hubiera sido deficiente e incompleto. También es importante que tanto profesores como alumnos conozcan la evolución del violín ya que influirá directamente en sus interpretaciones y comprensión de las obras que interpretan o en el caso de los profesores enseñan.

9.2.3 Clasificar el repertorio teniendo en cuenta las exigencias técnicas, expresivas y musicales del curriculum anteriormente concretadas.

Para poder comentar este tercer objetivo se debe empezar por la recopilación del repertorio y las dificultades que ha supuesto llevarlo a cabo. En el anexo número uno se puede encontrar la tabla con las obras españolas de violín que de un modo u otro forman parte de la investigación.

En el momento de conseguir las partituras de dichas obras para poderlas analizar surgieron una serie de problemas. El primero de ellos fue que algunas de las obras ya estaban descatalogadas y no se podían adquirir y las copias de éstas eran escasas y era extremadamente complejo conseguirlas. El segundo problema surgió cuando algunas de las obras solamente se encontraban fuera de España como por ejemplo en Sudamérica, Italia, etc., ya que los compositores fueron en su momento exiliados de España. Un tercer problema surgió cuando de algunas de las obras solo existía el manuscrito y algunos de ellos presentaban gran complejidad de lectura ya que presentaban numerosas correcciones y anotaciones del compositor.

Todos estos aspectos dificultaron en gran medida el análisis de las obras y en algunos casos dieron como resultado que no se pudiera conseguir la partitura de las obras y por consecuencias no pudiesen ser analizadas. Aunque se realizaron todas las gestiones pertinentes, se contactó con instituciones y asociaciones que se pensaba que podían ayudar a conseguir dichas partituras no se obtuvieron resultados por ello se tomó la decisión de mencionar las obras en la investigación aunque no se hubiesen podido analizar ni por consecuencia clasificar.

Una vez conseguidas las partituras de las obras se realizaron los análisis individuales de cada una de las obras y se cumplieron las tablas elaboradas para ello que se pueden encontrar en el segundo anexo, siguiendo los elementos curriculares anteriormente secuenciados y que se pueden encontrar en el capítulo cinco en el apartado de

concreción curricular. En dichas tablas se introdujeron los elementos técnicos e interpretativos que aparecían en cada una de las obras, así como anotaciones o comentarios del compositor sobre la obra y que apareciesen sobre la partitura.

Una vez finalizados estos análisis se cotejó la información que se había recopilado en las tablas y se comparó con la concreción curricular realizada previamente y que aparece en el capítulo cinco. Este paso también planteó dificultades ya que en algunos casos los elementos que aparecían en las obras eran muy similares y la diferencia la marcaba tan solo un elemento.

También se dio que en algunos casos los elementos que aparecían en la obra daban la sensación de ser muy sencillos y no plantear gran dificultad por lo que la obra habría podido ser clasificada en un determinado curso pero si se sopesaban los elementos técnicos e interpretativos que incluía la obra y sobre todo la combinación que se había hecho de ellos la obra aumentaba su dificultad notoriamente y por tanto debía ser clasificada en cursos superiores. Ha sido posible realizar esta apreciación gracias a la experiencia como docentes e intérpretes así como al estudio realizado previamente del desarrollo de los alumnos.

Otro punto que se debe comentar, sobre la clasificación del repertorio, es que algunas obras de las que se han analizado incluyen un gran número de elementos tanto técnicos como expresivos complejos lo que ha dado lugar a obras muy virtuosas y que requieren de considerable madurez y dominio que solo se consigue con años de práctica y dedicación una vez que se conocen prácticamente todos los elementos técnicos e interpretativos del instrumento.

Madurez, dominio y virtuosismo cualidades con las que los alumnos no contarán durante los cuatro cursos del Grado (superior) sino que adquirirán posteriormente a base de practicar las diferentes técnicas y a medida que su técnica adquiera madurez y se automatice. Si los alumnos deciden abordar cursos superiores al Grado del Instrumento se cree que algunas de las obras que se han debido descartar de los tres Grados se podrán trabajar. El Master del instrumento no se ha contemplado ya que en la Comunidad Autónoma de las Islas Baleares dichos estudios no son una realidad aunque se sabe que en otros lugares y países existe por ello se ha querido mencionar.

Las obras que se han perfilado como muy virtuosas en el momento de su clasificación han sido descartadas de la Propuesta Curricular pero se han incluido los análisis de éstas en el décimo capítulo, así como también en dicho capítulo se incluye el listado de obras de las que no se ha podido conseguir la partitura y suficientemente información para poderlas analizar y estudiar y de este modo poderlas clasificar.

Este punto de la investigación ha sido complejo y ha presentado diversas dificultades, algunas de ellas se han podido solventar y otras no, como por ejemplo no haber podido conseguir todas las partituras de las obras que aparecen en el listado general.

Se llega a la conclusión que gracias al análisis y clasificación de las obras se ha podido elaborar una Propuesta Curricular por Grados y cursos variada y extensa que permita una mayor presencia del repertorio violinístico español en las programaciones de los docentes y por tanto en conservatorios y escuelas de música.

9.2.4 Interpretar el repertorio y diseñar una Propuesta Curricular

9.2.4.1 Interpretación del repertorio

Se cree conveniente, en primer lugar, exponer las aportaciones interpretativas y didácticas que han condicionado el diseño de la Propuesta Curricular.

En la exposición de las aportaciones que han condicionado el repertorio se seguirá el mismo orden con el que se han analizado y presentado las obras durante la segunda fase de la investigación (métodos, estudios y caprichos, tratados y obras) y en la Propuesta Curricular.

Métodos de violín

Mayoritariamente todos los métodos analizados son para ser incluidos en los cuatro cursos del Grado Elemental. Aunque algunos, como por ejemplo el de Don José Herrando está pensado para el Grado Profesional o el de Pedro Miguel Marqués que puede utilizarse también durante los primeros cursos del Grado Profesional.

Fundamentalmente todos estos métodos están pensados para ser trabajados en clase y abarcan todos los aspectos técnicos de los primeros años de estudio del instrumento. Aunque alguno como es el método de Victor M. Barba está pensado para aprender el instrumento de forma autodidacta.

Se debe puntualizar que aunque todos los métodos analizados contienen canciones de otros países predominan los elementos creados por el autor del método o las canciones españolas, a excepción del Método de Ainaud.

Aunque la mayoría de los métodos que aquí se plantean están pensados para ser llevados a cabo durante un curso determinado y de manera exclusiva se cree que se debería combinar más de un método a la vez para que la educación del estudiante sea lo más completa posible ya que no existe el método perfecto ni ideal para que encaje con todos los estudiantes. Así también es muy posible que el estudio del método se prolongue más de un curso y no se termine por ejemplo el primer volumen en el primer curso.

Se quieren destacar dos métodos por ser los más completos y abarcar todo el Grado Elemental, estos son “*El joven violinista*” de Javier Claudio y el método “*Stradivari*” de Joan Alfaras. Así mismo se destacan los menos completos y más enfocados a ayudar al profesor uno de ellos es “*El violín: iniciación*” de Emilio Mateu y otro es el de José Herrando que se ve más como un método para tener en clase y puntualmente trabajar con él más que para trabajarlo diariamente.

Finalmente se cree que existen suficientes métodos de violín para el Grado Elemental, diecisiete, y son lo suficientemente completos e incorporan todos los elementos técnicos para que los alumnos tengan los suficientes conocimientos para poder abordar el Grado Profesional. También se aprecia un incremento de métodos de violín en los últimos tiempos lo que lleva a pensar que en el futuro este número se incrementará.

Estudios y caprichos

En cuanto a los estudios y caprichos se reparten entre los tres Grados, aunque se centrarán en los seis cursos del Grado Profesional los estudios y los caprichos en el Grado (superior). Se han encontrado 14 libros de estudios y caprichos.

Gracias a los estudios y caprichos encontrados se podrá profundizar y aislar el estudio de los diferentes elementos técnicos e interpretativos para que el alumno los vaya trabajando y automatizando y así cuando éstos aparezcan en las obras resulte más sencilla su ejecución.

Durante los cuatro cursos del Grado Elemental se podrán combinar los métodos de violín con los libros de estudios “*Exercicis Basics per a violí*” de Xavier Turull y Creixell y la “*Técnica básica para violinistas*” de Javier Claudio. A parte de estos métodos en el cuarto curso del Grado Elemental se podrán empezar a trabajar los libros “*15 estudios caprichosos*” de Emilio Mateu y la “*Técnica abreviadísima del violín*” de Simón Tapia Colman ya que en estos aparecen elementos técnicos e interpretativos que se han concretado previamente para ser trabajados en el cuarto curso del Grado Elemental.

Como se puede observar a continuación, concretamente en la Propuesta Curricular que se ha realizado, los métodos de violín poco a poco van desapareciendo en el Grado Profesional y se sustituyen por los libros de estudios y caprichos. Durante los tres primeros cursos del Grado Profesional se terminará el libro “*Técnica básica para violinistas*” de Javier Claudio, así mismo se continuarán durante todo el Grado Profesional los libros “*Exercicis Basics per a violí*” de Xavier Turull Creixell, los “*15 estudios caprichosos*” de Emilio Mateu.

Se incluirán también en este grado los libros “*42 estudios para violín*” de Javier Claudio, a partir del tercer curso “*Bariolage: método para el estudio analítico-dinámico del arco; basado en la esquemática de los alternamientos de cuerdas*” de Wladimiro Martín Díaz, a partir del cuarto curso los “*20 estudios artísticos de concierto*” de Jesús de Monasterio y a partir del quinto curso los “*30 Caprichos para violín solo*” de Felipe Libón. Se introducirán los libros de estudios y caprichos en este orden y en estos cursos debido a los elementos técnicos e interpretativos que incluyen y teniendo en cuenta la concreción curricular realizada anteriormente.

Durante los dos primeros cursos del Grado (superior) se continuará el estudio de los “*20 estudios artísticos de concierto*” de Jesús de Monasterio y durante todo el Grado los

los “30 Caprichos para violín solo” de Felipe Libón y el “Bariolage: método para el estudio analítico-dinámico del arco; basado en la esquemática de los alternamientos de cuerdas” de Wladimiro Martín Díaz. En el tercer curso del Grado también se podrán trabajar los “Caprichos 2 y 4” de Jordi Cervelló y el “Capricho para violín solo Op. 40” de Rodolfo Halffter. Así mismo durante el cuarto curso se podrán trabajar los “Caprichos 1 y 3” de Jordi Cervelló.

Al contrario que los métodos de violín en los libros de estudios no se ha podido encontrar ni se ha observado que se plantee en un futuro próximo que se incrementen y se cree que sería muy interesante y recomendable sobre todo para los cursos tercero y cuarto del Grado Elemental y para todos los cursos del Grado Profesional ya que en este apartado si que se ha encontrado cierta deficiencia a la hora de poder trabajar los aspectos técnicos de manera sencilla y aislada en más de un estudio.

También es cierto y se debe tener en cuenta que estos libros de estudios de autores españoles se podrán combinar y es altamente recomendable hacerlo con libros de estudios de autores no españoles ya que así los alumnos tienen una visión más amplia y pueden profundizar más en los elementos técnicos e interpretativos del instrumento.

Tratados

En cuanto a los tratados se han encontrado cinco, uno de ellos es el tratado “*Del violín, de su técnica, de su interpretación, de su estilo y de su relación con la evolución de la Música / discurso de recepción del electo académico de la de Bellas Artes de San Fernando D. Enrique Fernández Arbós, y contestación del académico de número D. Antonio Fernández Bordas*” de Enrique Fernández Arbós que se podrá utilizar durante los tres Grados y es un libro para tener en la biblioteca del aula.

Otro de los tratados es “*Compendio de la técnica del violín*” de Cesar Figuerido y que se recomienda debido a los elementos técnicos e interpretativos que incluye trabajarlo durante tercero y cuarto del Grado Elemental, todo el Grado Profesional y terminarlo durante el Grado.

El último de los libros “*Unidades Didácticas*” de Javier Claudio se recomienda incluirlo en la biblioteca de clase y su lectura por parte de los alumnos durante el Grado y en cualquier momento los profesores. Estos tratados son complementos mayoritariamente teóricos del instrumento y son interesantes y que se cree que todo instrumentista debe conocer, haber leído o trabajado lo que plantean en algún momento. Así también se recomienda leer otros tratados aunque no sean de autores españoles para ampliar su visión y así enriquecer sus interpretaciones gracias a un mayor entendimiento del instrumento.

Obras Grado Elemental

En otro apartado se han incluido las obras y como se ha podido comprobar para el Grado Elemental no se han encontrado muchas obras. Se cree que uno de los motivos de

ello es que los compositores están muy limitados en cuanto a elementos técnicos y expresivos que puedan utilizar y que por ello muy posiblemente no les ha inspirado a componer contando con tan poca libertad.

Otro posible motivo puede ser las obras para el Grado Elemental deber ser obras de estudio ya que el instrumentista en estos cursos experimenta y va descubriendo aspectos y elementos del instrumento y por ello las obras deben ayudar a que esto se produzca y muchas veces el resultado sonoro no es el esperado.

También se debe tener en cuenta que durante estos cuatro cursos lo que se construye son las bases técnicas para futuros cursos por ello se procura que el repertorio que trabajen los alumnos les sirva para aprender algún elemento técnico nuevo o para reforzarlo. Por ello teniendo en cuenta lo analizado y observado se puede concluir que durante el Grado Elemental los métodos serán fundamentales ya que ellos incluyen tanto estudios como pequeñas obras que trabajan los distintos elementos técnicos que el alumno debe descubrir y sobre los que debe adquirir una cierta base. Aunque no se puede obviar que las obras anteriormente mencionadas se pueden combinar con estos métodos y serán un complemento de éstos interesante y enriquecedor.

Obras Grado Profesional

En cuanto a los seis cursos del Grado Profesional se quieren comentar una serie de aspectos y esto se llevará a cabo por cursos.

Las obras que forman parte del primer curso son para trabajar básicamente los cambios de posición a tercera y quinta posición y también para introducir las dobles cuerdas y las notas de adorno puntuales a través de las obras y no solo con los estudios que puedan estarse llevando a cabo.

Las obras para este curso no son muchas y por ello el alumno deberá seguir centrándose en la adquisición de la técnica a través de los estudios. Una de las razones por las que las obras son tan limitadas puede ser al igual que el Grado Elemental que a los compositores les cueste componer estando tan limitados en los elementos que se pueden incluir en las obras. Esta conclusión se extrae a raíz de que las obras que se han encontrado tienen un fin didáctico, están pensadas para profundizar en la adquisición de las diferentes técnicas de forma más amena.

En cuanto a las obras del segundo curso se centran básicamente en los cambios de posición a tercera, segunda y quinta posición y también en los golpes de arco, détaché, staccato, martelé y legato.

Las obras para este curso, al igual que en cursos anteriores, no son muchas y por ello el alumno deberá seguir centrándose en la adquisición de la técnica a través de los estudios. Aunque en este curso ya se incluyen Sonatas Barrocas y alguna danza como son el Tango y el bolero de Albéniz.

Se puede observar que las obras del tercer curso se centran básicamente en los cambios de la posición del brazo de primera a quinta posición, también en la introducción de los armónicos naturales, las notas de adorno cortas y trinos, las dobles cuerdas ya en intervalos de sextas y los acordes de tres notas.

Se aprecia un incremento en el número de obras respecto al curso anterior y éstas requerirán que el alumno les dedique más tiempo a la hora de trabajarlas ya que han aumentado en extensión y dificultad. En este curso se podrá continuar el estudio de las Sonatas Barrocas además de preludios, canciones y danzas como el Rigaudon.

Las obras del cuarto curso se centran básicamente en las dobles cuerdas, los acordes de triada y cuatriada y en la sonoridad y la expresividad de las obras. Para ello será esencial continuar profundizando en el dominio de los golpes de arco: détaché, staccato, legato, martelé, spiccato y portato. También las obras requerirán de cambios de posición más fluidos y que la afinación poco a poco se vaya afianzando. Entre las obras que se incluyen en el cuarto curso predominan las obras Barrocas concretamente las Sonatas y también obras de Mompou, Albéniz, Granados y Toldrà.

Como se ha podido apreciar las obras que se pueden trabajar en el quinto curso son más numerosas que en cursos anteriores. Se cree que esto se debe a que las obras pueden incluir un mayor número de elementos técnicos y expresivos y esto facilita que de entre las obras encontradas un mayor número puedan ser incluidas en el quinto curso ya que son idóneas para trabajar los elementos curriculares concretados previamente como son: la sexta y séptima posición del brazo, los glissandos, los armónicos artificiales y una introducción muy básica al golpe de arco ricochet.

También el instrumentista tendrá mayor dominio de los golpes de arco, la afinación y los cambios de posiciones elementos esenciales para las obras que se han incluido en el quinto curso. Entre las obras que se han encontrado se observan sonatas, suites, romanzas, danzas, serenatas y canciones populares, así como alguna obra contemporánea más centrada en los efectos y distintas sonoridades del instrumento que en la melodía.

En cuanto a las obras del sexto curso se han incrementado en número respecto a los cursos anteriores. Esto se debe fundamentalmente a que las obras ya pueden incluir prácticamente todos los elementos técnicos y técnicas aunque de algunas como son el ricochet, bariolage, dominio de los armónicos artificiales, pizzicato de la mano izquierda, etc. solo se tengan unos conocimientos básicos.

Algunas de las obras que se han incluido en el sexto curso, habiéndose tenido en cuenta los elementos curriculares previamente concretados para este curso, son una especie de recopilación de los elementos técnicos y expresivos vistos en los anteriores nueve cursos.

Entre las obras que se han encontrado se pueden encontrar sonatas, suites, romanzas, danzas, serenatas y canciones populares así como alguna obra contemporánea más centrada en los efectos y distintas sonoridades del instrumento.

Como se ha podido apreciar se han encontrado numerosas obras que se podrán trabajar e interpretar durante el Grado Profesional y que cumplen con los elementos curriculares concretados previamente para los cursos que se incluyen en este Grado. También se podrán trabajar diferentes periodos históricos a través de las obras y diferentes estilos formales sobre todo destacan las Sonatas y las danzas. Por tanto se puede afirmar que el instrumentista y los docentes contarán con una amplia selección de obras.

Obras Grado

A continuación se comentarán algunos aspectos sobre las obras que formarán parte de los cuatro cursos del Grado.

En el primer curso del Grado se incluyen un considerable número de obras con las que profundizar en los conceptos y elementos técnicos aprendidos durante el Grado Profesional. Además las obras que se trabajarán en este primer curso ya incluyen las notas más agudas después de la séptima posición del brazo.

Como se puede apreciar las obras plantean un incremento en su dificultad con respecto al Grado Profesional y en algún caso son obras en las que se incluyen todos los elementos trabajados en el Grado Profesional y que se cree que pueden servir como un modo de reafirmar dichos elementos.

Entre las obras que se han incluido en el primer curso de Grado se pueden encontrar dúos a dos violines, Sonatas, Fantasías, Danzas, Conciertos y Serenatas. Las obras van desde el Barroco hasta obras contemporáneas un considerable abanico de opciones para poder trabajar en este curso.

En el segundo curso del Grado al igual que en el primer curso se incluyen un considerable número de obras con las que profundizar y continuar el estudio de los elementos técnicos así como para incorporar algún elemento nuevo.

Para las obras de este segundo curso se requerirá mayor fluidez y dominio de las notas más agudas después de la séptima posición del brazo, así como pasajes en armónicos artificiales, las dobles cuerdas presentarán mayor dificultad, hay alguna obra incluso toda en dobles cuerdas y también el dominio de los golpes de arco en especial del ricochet deberá ser mayor.

Entre las obras que se incluyen en el segundo curso del Grado se pueden encontrar Sonatas en diferentes estilos, dúos para dos violines, conciertos para violín y orquesta, danzas, romanzas, poemas concertantes y otras formas.

En el tercer curso del Grado al igual que en los dos anteriores se han encontrado obras para continuar con el estudio del instrumento y en las que los elementos técnicos que se han trabajado anteriormente aparecen con mayor grado de dificultad.

De las obras que se podrán trabajar en este tercer curso se quieren destacar los cambios rápidos y grandes de la posición del brazo a todas las posiciones incluidas las notas más agudas que la séptima posición, también las doble cuerdas en armónicos combinadas con el arco, las combinaciones de pizzicatos de la mano izquierda incrementan su dificultad, así como la aparición de mayor número de alteraciones accidentales en las obras. Otro elemento a considerar es la extensión de las obras que varía según la dificultad de cada obra y los elementos técnicos que incluye. También se quiere destacar la fluidez y dominio que requieren las obras de la técnica del arco.

De las obras que se incluyen en el tercer curso del Grado se quieren destacar los dúos para dos violines, las Sonatas, algún divertimento, danzas como zortzico, habanera, algún capricho y serenata entre otras formas.

En cuanto el cuarto curso del Grado es el último que contempla la investigación que se ha llevado a cabo por ello las obras que se han incluido en este curso recopilan todas las técnicas y elementos que se han trabajado en los trece cursos anteriores.

Será en este curso donde el instrumentista tenga un dominio considerable del instrumento y conozca todas las técnicas del instrumento. Así también en este curso se han introducido obras contemporáneas donde el propio compositor plantea diferentes técnicas con el fin de crear sonoridades y texturas. Estas obras serán una introducción a este tipo de obras y que así el violinista tenga unas nociones básicas que pueda ampliar en el futuro.

Los elementos técnicos que se quieren destacar de las obras que se han introducido en este curso son los cambios grandes y rápidos a todas las posiciones del brazo, pasajes en las notas más agudas, mayor dificultad en los armónicos y en las combinaciones de pizzicato de la mano izquierda con el arco, también series de cromatismos y de notas ascendentes y descendentes, las grandes ligaduras y el dominio de todos los golpes de arco. En cuanto a nuevas técnicas aparecen las oscilaciones del dedo en un cuarto de tono, medio tono, etc, sul tasto, sul ponticello, etc.

De las obras que se incluyen en el cuarto curso del Grado se quieren destacar los dúos para dos violines, violín y flauta, las numerosas danzas como habanera, jota, alguna fantasía y algún concierto entre otras formas.

9.2.4.2 Propuesta Curricular

A continuación se incluye la Propuesta Curricular que se presenta separada por cursos y en la que cada curso consta de cuatro apartados: métodos, estudios y caprichos, tratados y obras.

En esta Propuesta Curricular se incluye todo el repertorio analizado y clasificado por cursos. Se presenta de este modo para dejar constancia de la variedad y de todo el repertorio que se cuenta en cada uno de los diferentes cursos y de este modo el profesor podrá seleccionar el repertorio más fácilmente. No se ha llevado a cabo una propuesta individual de repertorio para cada uno de los cursos ya que todo el repertorio que se incluye en cada uno de los cursos es para trabajar aspectos técnicos e interpretativos similares y se piensa que será de mayor utilidad y es más consecuente presentar una propuesta general con todas las obras y que sea el profesor quien seleccione el repertorio que trabajará cada uno de sus alumnos ya que será él el que conozca las capacidades y posibilidades de cada uno de ellos.

Grado Elemental

Primero	Métodos	<p><i>Método elemental y progresivo de violín.</i> Pedro Miguel Marqués y García</p> <p><i>Violí: grau elemental.</i> Xavier Turull</p> <p><i>El violín creativo.</i> Wladimiro Martín Díaz</p> <p><i>El violín, Iniciación.</i> Emilio Mateu</p> <p><i>El joven violinista. Primer cuaderno.</i> Javier Claudio y Antonio Torés</p> <p><i>Álbum para violín. Preparatorio.</i> Javier Claudio</p> <p><i>Álbum para violín I: selección de piezas para clases colectivas e individuales.</i> Javier Claudio</p> <p><i>Con l'arco 1. Libro de violín.</i> José Manuel Villarreal Fuentes</p> <p><i>Método Nícolo d'iniciació al violí.</i> Pablo Cortés Avilés e Inma Jorba Conesa</p> <p><i>Stradivari. Volúmen 1 y 2.</i> Joan Alfaras y Ester Forné</p> <p><i>Aprende violín fácilmente.</i> Victor M. Barba</p> <p><i>Quiero tocar el violín- Iniciación, volumen 1.</i> Lorena Ubis Cenicero</p> <p><i>Iniciación al violín.</i> Jesús Martín Martínez</p>
	Estudios y Caprichos	<p><i>Exercicis Basics per a violí.</i> Xavier Turull Creixell</p> <p><i>Técnica básica para violinistas.</i> Javier Claudio</p>

	Tratados	<i>Del violín, de su técnica, de su interpretación, de su estilo y de su relación con la evolución de la Música / discurso de recepción del electo académico de la de Bellas Artes de San Fernando D. Enrique Fernández Arbós, y contestación del académico de número D. Antonio Fernández Bordas. Enrique Fernández Arbós</i>
	Obras	

Fig. 50 Tabla Propuesta Curricular primer curso Grado Elemental

Segundo	Métodos	<p><i>Método elemental y progresivo de violín. Pedro Miguel Marqués y García</i></p> <p><i>Violí: grau elemental. Xavier Turull</i></p> <p><i>El violín creativo. Wladimiro Martín Díaz</i></p> <p><i>El violín, Iniciación. Emilio Mateu</i></p> <p><i>El joven violinista Segundo cuaderno. Javier Claudio y Antonio Torés</i></p> <p><i>Álbum para violín. Preparatorio. Javier Claudio</i></p> <p><i>Álbum para violín I: selección de piezas para clases colectivas e individuales. Javier Claudio</i></p> <p><i>Stradivari. Volúmen 2. Joan Alfaras y Ester Forné</i></p> <p><i>Aprende violín fácilmente. Victor M. Barba</i></p> <p><i>Iniciación al violín. Jesús Martín Martínez</i></p>
	Estudios y Caprichos	<p><i>Exercicis Basics per a violí. Xavier Turull Creixell</i></p> <p><i>Técnica básica para violinistas. Javier Claudio</i></p>
	Tratados	<i>Del violín, de su técnica, de su interpretación, de su estilo y de su relación con la evolución de la Música / discurso de recepción del electo académico de la de Bellas Artes de San Fernando D. Enrique Fernández Arbós, y contestación del académico de número D. Antonio Fernández Bordas. Enrique Fernández Arbós</i>
	Obras	<i>Romance espagnole. Fernando Sor</i>

Fig. 51 Tabla Propuesta Curricular segundo curso Grado Elemental

Tercero	Métodos	<p><i>Método elemental y progresivo de violín.</i> Pedro Miguel Marqués y García</p> <p><i>Violí: grau elemental.</i> Xavier Turull</p> <p><i>El violín creativo.</i> Wladimiro Martín Díaz</p> <p><i>El joven violinista tercer cuaderno.</i> Javier Claudio y Antonio Torés</p> <p><i>Álbum para violín. Preparatorio.</i> Javier Claudio</p> <p><i>Álbum para violín I: selección de piezas para clases colectivas e individuales.</i> Javier Claudio</p> <p><i>Stradivari. Volúmen 3.</i> Joan Alfaras y Ester Forné</p> <p><i>Aprende violín fácilmente.</i> Victor M. Barba</p> <p><i>Iniciación al violín.</i> Jesús Martín Martínez</p>
	Estudios y Caprichos	<p><i>Exercicis Basics per a violí.</i> Xavier Turull Creixell</p> <p><i>Técnica básica para violinistas.</i> Javier Claudio</p>
	Tratados	<p><i>Compendio de la técnica del violín.</i> Cesar Figuerido</p> <p><i>Del violín, de su técnica, de su interpretación, de su estilo y de su relación con la evolución de la Música / discurso de recepción del electo académico de la de Bellas Artes de San Fernando D. Enrique Fernández Arbós, y contestación del académico de número D. Antonio Fernández Bordas.</i> Enrique Fernández Arbós</p>
	Obras	<p><i>Esplai (Esparcimiento) violín o flauta y piano.</i> Josep M. Ruera</p>

Fig. 52 Tabla Propuesta Curricular tercer curso Grado Elemental

Cuarto	Métodos	<p><i>Método elemental y progresivo de violín.</i> Pedro Miguel Marqués y García</p> <p><i>Violí: grau elemental.</i> Xavier Turull</p> <p><i>El violín creativo.</i> Wladimiro Martín Díaz</p> <p><i>El joven violinista tercer y cuarto cuaderno.</i> Javier Claudio y Antonio Torés</p>
--------	---------	--

		<p><i>Album para violín. Preparatorio.</i> Javier Claudio</p> <p><i>Album para violín I: selección de piezas para clases colectivas e individuales.</i> Javier Claudio</p> <p><i>Stradivari. Volumen 3.</i> Joan Alfaras y Ester Forné</p> <p><i>Aprende violín fácilmente.</i> Victor M. Barba</p>
	Estudios y Caprichos	<p><i>Técnica abreviadísima del violín.</i> Simón Tapia Colman</p> <p><i>Exercicis Basics per a violí.</i> Xavier Turull Creixell</p> <p><i>15 Estudios caprichosos.</i> Emilio Mateu</p> <p><i>Técnica básica para violinistas.</i> Javier Claudio</p>
	Tratados	<p><i>Compendio de la técnica del violín.</i> Cesar Figuerido</p> <p><i>Del violín, de su técnica, de su interpretación, de su estilo y de su relación con la evolución de la Música / discurso de recepción del electo académico de la de Bellas Artes de San Fernando D. Enrique Fernández Arbós, y contestación del académico de número D. Antonio Fernández Bordas.</i> Enrique Fernández Arbós</p>
	Obras	<p><i>Para Helena.</i> Manuel Blancafort</p> <p><i>Romanza de salón.</i> Manuel Blancafort</p> <p><i>Galicia (himno).</i> Manuel Quiroga</p> <p><i>Canço i Dansa nº 1</i> (arreglo para violín y piano de una obra para piano). Frederic Mompou</p>

Fig. 53 Tabla Propuesta Curricular cuarto curso Grado Elemental

Grado Profesional

Primero	Métodos	<p><i>Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín con perfección y facilidad, siendo muy útil para cualquiera que aprenda, así aficionado como profesor, aprovechándose los maestros en la enseñanza de sus discípulos con más brevedad y descanso. Compuesto por don Joseph Herrando.</i> José Herrando</p> <p><i>Método elemental y progresivo de violín.</i> Pedro Miguel</p>
---------	---------	---

		<p>Marqués y García</p> <p><i>Violí: grau elemental.</i> Xavier Turull</p> <p><i>El joven violinista. Terminar el cuarto cuaderno.</i> Javier Claudio y Antonio Torés</p>
	Estudios y Caprichos	<p><i>Técnica abreviadísima del violín.</i> Simón Tapia Colman</p> <p><i>Exercicis Basics per a violí.</i> Xavier Turull Creixell</p> <p><i>15 Estudios caprichosos.</i> Emilio Mateu</p> <p><i>42 estudios para violín.</i> Javier Claudio</p> <p><i>Técnica básica para violinistas.</i> Javier Claudio</p>
	Tratados	<p><i>Compendio de la técnica del violín.</i> Cesar Figuerido</p> <p><i>Del violín, de su técnica, de su interpretación, de su estilo y de su relación con la evolución de la Música / discurso de recepción del electo académico de la de Bellas Artes de San Fernando D. Enrique Fernández Arbós, y contestación del académico de número D. Antonio Fernández Bordas.</i> Enrique Fernández Arbós</p>
	Obras	<p><i>Sonata II en Re Mayor para violín y bajo.</i> José Herrando.</p> <p><i>La Romanesca.</i> Fernando Sol. Violín y Guitarra</p> <p><i>¡ESPAÑA! (himno).</i> Manuel Quiroga</p> <p><i>Cançoneta.</i> Joaquín Rodrigo</p> <p><i>Jocs, (juegos), violín o flauta y piano.</i> Josep M. Ruera</p> <p><i>Elegy.</i> Consuelo Colomer</p> <p><i>Danses Llunyanes.</i> Narcis Bonet</p> <p><i>Dos poemas, violín y piano.</i> Carlota Garriga</p>

Fig. 54 Tabla Propuesta Curricular primer curso Grado Profesional

Segundo	Métodos	<p><i>Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín con perfección y facilidad, siendo muy útil para cualquiera que aprenda, así aficionado como profesor, aprovechándose los maestros en la enseñanza de sus discípulos con más brevedad y descanso. Compuesto por</i></p>
---------	---------	--

		<p><i>don Joseph Herrando</i>. José Herrando</p> <p><i>Método elemental y progresivo de violín</i>. Pedro Miguel Marqués y García</p> <p><i>Violí: grau elemental</i>. Xavier Turull</p>
	Estudios y Caprichos	<p><i>Técnica abreviadísima del violín</i>. Simón Tapia Colman</p> <p><i>Exercicis Basics per a violí</i>. Xavier Turull Creixell</p> <p><i>15 Estudios caprichosos</i>. Emilio Mateu</p> <p><i>42 estudios para violín</i>. Javier Claudio</p> <p><i>Técnica básica para violinistas</i>. Javier Claudio</p>
	Tratados	<p><i>Compendio de la técnica del violín</i>. Cesar Figuerido</p> <p><i>Del violín, de su técnica, de su interpretación, de su estilo y de su relación con la evolución de la Música / discurso de recepción del electo académico de la de Bellas Artes de San Fernando D. Enrique Fernández Arbós, y contestación del académico de número D. Antonio Fernández Bordas</i>. Enrique Fernández Arbós</p>
	Obras	<p><i>Coral i Aria</i>. Violín y Violonchelo. Jaume Pahissa.</p> <p><i>Sonata en La Mayor para flauta travesera o violín</i>. José Herrando</p> <p><i>Sonata I en La Mayor para violín y bajo</i>. José Herrando</p> <p><i>Sonata I para violín y bajo</i>. Juan Oliver Astorga</p> <p><i>Tango, España: Seis hojas de álbum, op. 165</i>. (arreglo para violín y piano de una obra para piano). Isaac Albeniz (kreisler)</p> <p><i>Bolero Puerta de Tierra, Recuerdos de viaje, op. 71</i>. (arreglo para violín y piano de una obra para piano). Isaac Albéniz</p>

Fig. 55 Tabla Propuesta Curricular segundo curso Grado Profesional

Tercero	Métodos	<p><i>Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín con perfección y facilidad, siendo muy útil para cualquiera que aprenda, así aficionado como profesor,</i></p>
---------	---------	---

		<i>aprovechándose los maestros en la enseñanza de sus discípulos con más brevedad y descanso. Compuesto por don Joseph Herrando. José Herrando</i>
	Estudios y Caprichos	<i>Técnica abreviadísima del violín. Simón Tapia Colman</i> <i>Exercicis Basics per a violí. Xavier Turull Creixell</i> <i>15 Estudios caprichosos. Emilio Mateu</i> <i>Bariolage: método para el estudio analítico-dinámico del arco: basado en la esquemática de los alternamientos de cuerdas. Wladimiro Martín Díaz</i> <i>42 estudios para violín. Javier Claudio</i> <i>Técnica básica para violinistas. Javier Claudio</i>
	Tratados	<i>Compendio de la técnica del violín. Cesar Figuerido</i> <i>Del violín, de su técnica, de su interpretación, de su estilo y de su relación con la evolución de la Música / discurso de recepción del electo académico de la de Bellas Artes de San Fernando D. Enrique Fernández Arbós, y contestación del académico de número D. Antonio Fernández Bordas. Enrique Fernández Arbós</i>
	Obras	<i>Sonata II. Francisco Manalt</i> <i>Sonata V. Francisco Manalt</i> <i>Sonata I en La Mayor para violín y bajo. Juan de Ledesma</i> <i>Rondeau. Juan Oliver Astorga</i> <i>Sonata II., Six Solos for Solo Violin. Nicolás Ximénez</i> <i>Fiebre de Amor, Melodía. Jesús de Monasterio</i> <i>Tres preludios. Enrique Granados</i> <i>Canciones (arreglo para violín y piano de una obra para piano). Manuel de Falla</i> <i>Intrata. Joan Massià</i> <i>Rigaudon. Joan Massià</i>

	<p><i>La filla del marxant, Set Cançons populars.</i> Xavier Boliart</p> <p><i>Romance Anónimo.</i> Transcripción Angel Jesus Garcia</p> <p><i>Vida Felic.</i> Glòria Molins</p>
--	--

Fig. 56 Tabla Propuesta Curricular tercer curso Grado Profesional

Cuarto	Métodos	<p><i>Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín con perfección y facilidad, siendo muy útil para cualquiera que aprenda, así aficionado como profesor, aprovechándose los maestros en la enseñanza de sus discípulos con más brevedad y descanso. Compuesto por don Joseph Herrando.</i> José Herrando</p>
	Estudios y Caprichos	<p><i>20 estudios artísticos de concierto (Estudios para dos violines).</i> Jesús de Monasterio</p> <p><i>Técnica abreviadísima del violín.</i> Simón Tapia Colman</p> <p><i>Bariolage: método para el estudio analítico-dinámico del arco: basado en la esquemática de los alternamientos de cuerdas.</i> Wladimiro Martín Diaz</p>
	Tratados	<p><i>Compendio de la técnica del violín.</i> Cesar Figuerido</p> <p><i>Del violín, de su técnica, de su interpretación, de su estilo y de su relación con la evolución de la Música / discurso de recepción del electo académico de la de Bellas Artes de San Fernando D. Enrique Fernández Arbós, y contestación del académico de número D. Antonio Fernández Bordas.</i> Enrique Fernández Arbós</p>
	Obras	<p><i>Dúo III, Tres duos nuevos a dos violines.</i> José Herrando</p> <p><i>Sonata I.</i> Francisco Manalt</p> <p><i>Sonata IV.</i> Francisco Manalt</p> <p><i>Sonata VI.</i> Francisco Manalt</p> <p><i>Sonata en Mib Mayor para violín y piano.</i> Juan de Ledesma</p> <p><i>Sonata IV., Six Solos for Solo Violin.</i> Nicolás Ximénez</p>

	<p><i>Playera. Spanish dances V. Op. 23.</i> Pablo de Sarasate</p> <p><i>Rumores de la Caleta (Malagueña)</i> (arreglo para violín y piano de una obra para piano). Isaac Albeniz</p> <p><i>Spanish Dance</i> (arreglo para violín y piano de una obra para piano). Granados</p> <p><i>Altitud.</i> Mompou</p> <p><i>Dels quatre vents. 6 Sonetos.</i> Eduardo Toldrà</p>
--	---

Fig. 57 Tabla Propuesta Curricular cuarto curso Grado Profesional

Quinto	Métodos	<p><i>Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín con perfección y facilidad, siendo muy útil para cualquiera que aprenda, así aficionado como profesor, aprovechándose los maestros en la enseñanza de sus discípulos con más brevedad y descanso. Compuesto por don Joseph Herrando.</i> José Herrando</p>
	Estudios y Caprichos	<p><i>30 Caprichos para violín solo.</i> Felipe Libón</p> <p><i>20 estudios artísticos de concierto (Estudios para dos violines).</i> Jesús de Monasterio</p> <p><i>Técnica abreviadísima del violín.</i> Simón Tapia Colman</p> <p><i>Bariolage: método para el estudio analítico-dinámico del arco: basado en la esquemática de los alternamientos de cuerdas.</i> Wladimiro Martín Diaz</p>
	Tratados	<p><i>Compendio de la técnica del violín.</i> Cesar Figuerido</p> <p><i>Del violín, de su técnica, de su interpretación, de su estilo y de su relación con la evolución de la Música / discurso de recepción del electo académico de la de Bellas Artes de San Fernando D. Enrique Fernández Arbós, y contestación del académico de número D. Antonio Fernández Bordas.</i> Enrique Fernández Arbós</p>
	Obras	<p><i>Sonata III.</i> Francisco Manalt</p> <p><i>Sonata II en Fa Mayor para violín y bajo.</i> Juan de Ledesma</p> <p><i>Sonata I., Six Solos for Solo Violin.</i> Nicolás Ximénez</p>

Sonata V., Six Solos for Solo Violin. Nicolás Ximénez

Scena Cantante. Marcial del Adalid

Sonata para Piano y Violín. Marcial del Adalid

Melodía. Jesús de Monasterio

Córdoba (arreglo para violín y piano de una obra para piano). Isaac Albeniz

Sérénade Espagnole. (arreglo para violín y piano de una obra para piano). Isaac Albeniz

Torre Bermeja. (Serenata) (arreglo para violín y piano de una obra para piano). Isaac Albeniz

Romanza. Enrique Granados

Rondalla Aragonesa. Danza Española nº 6 (arreglo para violín y piano de una obra para piano). Enrique Granados

Suite popular española (arreglo para violín y piano de una obra para canto y piano). Manuel de Falla

Rhapsodia Árabe para violín y piano. Op. 19. Joaquin Turina

Ave Maria. 6 Sonetos. Eduardo Toldrà.

La Font. 6 Sonetos. Eduardo Toldrà

Sonetí de la Rosada. 6 Sonetos. Eduardo Toldrà

Suite Espagnole. Violín y Guitarra. Joaquin Nin.

Dos esbozos. Joaquin Rodrigo

Gnesis. Violín y piano. Xavier Turull

Fragment de sonatina. Josep Soler

Romança violí i piano. Jordi Cervelló

Sonata nº1 violín y piano. Miguel Angel Samperio

Margarideta, Set Cançons populars. Xavier Boliart

Els tres tambors, Set Cançons populars. Xavier Boliart

El testament d'Amèlia, Set Cançons populars. Xavier

	<p>Boliart</p> <p><i>El ball de Sant Ferriol, Set Cançons populars.</i> Xavier Boliart</p>
--	--

Fig. 58 Tabla Propuesta Curricular quinto curso Grado Profesional

Sexto	Métodos	<i>Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín con perfección y facilidad, siendo muy útil para cualquiera que aprenda, así aficionado como profesor, aprovechándose los maestros en la enseñanza de sus discípulos con más brevedad y descanso. Compuesto por don Joseph Herrando.</i> José Herrando
	Estudios y Caprichos	<p><i>30 Caprichos para violín solo.</i> Felipe Libón</p> <p><i>20 estudios artísticos de concierto (Estudios para dos violines).</i> Jesús de Monasterio</p> <p><i>Técnica abreviadísima del violín.</i> Simón Tapia Colman</p> <p><i>Bariolage: método para el estudio analítico-dinámico del arco: basado en la esquemática de los alternamientos de cuerdas.</i> Wladimiro Martín Diaz</p>
	Tratados	<p><i>Compendio de la técnica del violín.</i> Cesar Figuerido</p> <p><i>Del violín, de su técnica, de su interpretación, de su estilo y de su relación con la evolución de la Música / discurso de recepción del electo académico de la de Bellas Artes de San Fernando D. Enrique Fernández Arbós, y contestación del académico de número D. Antonio Fernández Bordas.</i> Enrique Fernández Arbós</p>
	Obras	<p><i>Sonata de violín intitulada "El jardín de Aranjuez en tiempo de Primavera, con diversos cantos de pájaros y otros animales".</i> José Herrando.</p> <p><i>Sonata 4 en Re Mayor para violín y bajo.</i> Juan de Ledesma</p> <p><i>Sonata V en LA Mayor para violín y bajo.</i> Juan de Ledesma</p> <p><i>Sonata II para violín y bajo.</i> Juan Oliver Astorga</p>

Sonata III para violín y bajo. Juan Oliver Astorga
Sonata IV para violín y bajo. Juan Oliver Astorga
Sonata a solo de violín y Basso I. Jaime Rosquelles
Sonata de Violín y Bajo III. Jaime Rosquellas
Sonata III., Six Solos for Solo Violin. Nicolás Ximénez
¡Pobre niña! Meditación. Jesús de Monasterio
Adieu, romance sans paroles. Jesús de Monasterio
Prière et Berceuse. Op. 17. Pablo de Sarasate
Rumanian Melody op. 47. Pablo de Sarasate
Jota de la ópera “La Dolores” (arreglo para violín y piano de una obra para orquesta). Tomás Bretón
Mallorca (Barcarola) (arreglo para violín y piano de una obra para piano). Isaac Albeniz
Sevilla, Sevillanas (arreglo para violín y piano de una obra para piano). Isaac Albeniz
Sous le Palmier (from: Chants d’Espagne) (arreglo para violín y piano de una obra para piano). Isaac Albeniz
Tres piezas para violín y orquesta. Fernández Arbós
Spanish Dance (arreglo para violín y piano de una obra para piano). Enrique Granados
Romance, Op. 20. Andrés Gaos
Improvissació per a violí i piano. Joan Lamote de Grignon
Variaciones clásicas. Joaquin Turina
Amoroso. Joan Massià
Zortzico (Danse Basque). Manuel Quiroga
Les Birbadores. 6 Sonetos. Eduardo Toldrà.
Oració al maig. 6 Sonetos. Eduardo Toldrà.
Variaciones Sobre La Spagnoletta De Giles Farnaby.

	<p>Xavier Montsalvatge</p> <p><i>Sons al Son.</i> Xavier Turull</p> <p><i>Sonata de Siena.</i> Antón García Abril.</p> <p><i>Divertimento I.</i> Jordi Cervelló</p> <p><i>Cançó del lladre, Set Cançons populars.</i> Xavier Boliart</p> <p><i>La filadora, Set Cançons populars.</i> Xavier Boliart</p>
--	--

Fig. 59 Tabla Propuesta Curricular sexto curso Grado Profesional

Grado (superior)

Primero	Métodos	
	Estudios y Caprichos	<p><i>30 Caprichos para violín solo.</i> Felipe Libón</p> <p><i>20 estudios artísticos de concierto (Estudios para dos violines).</i> Jesús de Monasterio</p> <p><i>Bariolage: método para el estudio analítico-dinámico del arco: basado en la esquemática de los alternamientos de cuerdas.</i> Wladimiro Martín Díaz</p>
	Tratados	<p><i>Compendio de la técnica del violín.</i> Cesar Figuerido</p> <p><i>Del violín, de su técnica, de su interpretación, de su estilo y de su relación con la evolución de la Música / discurso de recepción del electo académico de la de Bellas Artes de San Fernando D. Enrique Fernández Arbós, y contestación del académico de número D. Antonio Fernández Bordas.</i> Enrique Fernández Arbós</p> <p><i>Unidades Didácticas.</i> Javier Claudio</p>
	Obras	<p><i>Dúo I, Tres duos nuevos a dos violines.</i> José Herrando</p> <p><i>Dúo II, Tres duos nuevos a dos violines.</i> José Herrando</p> <p><i>Sonata a Solo Violino e Basso II.</i> Jaime Rosquellas</p> <p><i>Sonata VI para violín y bajo.</i> Juan Oliver Astorga</p> <p><i>Segundo Gran Duo Concertante para dos violines Op. 4.</i> Felipe Libon</p>

	<p><i>Adiós a la Alhambra.</i> Jesús de Monasterio</p> <p><i>Pequeña Fantasia de Salón.</i> Jesús de Monasterio</p> <p><i>Asturias (Leyenda) Suite Española nº 5, Op. 47</i> (arreglo para violín de una obra para piano). Isaac Albeniz</p> <p><i>Pavana-Capricho Op. 12</i> (arreglo para violín y piano de una obra para piano). Isaac Albeniz</p> <p><i>Malagueña</i> (arreglo para violín y piano de una obra para piano). Isaac Albeniz (Kreisler)</p> <p><i>Rapsòdia Catalana.</i> Antoni Massana</p> <p><i>Viena “Vienesa-Valse” violín y piano.</i> Manuel Quiroga</p> <p><i>Serenata al Alba del día.</i> Joaquin Rodrigo</p> <p><i>Seis Danzas. Suite Española.</i> Tapia Colman</p> <p><i>Lullaby.</i> Xavier Montsalvatge</p> <p><i>Spanish Sketch.</i> Xavier Montsalvatge</p> <p><i>Tres Policromías.</i> Xavier Montsalvatge</p> <p><i>Adagio and Allegro.</i> Lluís Benejam</p> <p><i>Concert per a violí i orquestra.</i> Lluís Benejam</p> <p><i>Sonata para violín y piano nº 1.</i> Lluís Benejam</p> <p><i>Sonata op. 45. violín o flauta y guitarra.</i> Jaume Torrent</p> <p><i>Concierto para violín y orquesta.</i> M.A. Samperio</p> <p><i>Sonata para violín y piano nº. 2.</i> M.A Samperio</p> <p><i>Recuerdos de la Alhambra.</i> Francisco Tárrega. Transcripción para violín de una obra para guitarra. Ángel Jesús García</p>
--	---

Fig. 60 Tabla Propuesta Curricular primer curso Grado

Segundo	Métodos	
	Estudios y Caprichos	<p><i>30 Caprichos para violín solo.</i> Felipe Libón</p> <p><i>20 estudios artísticos de concierto (Estudios para dos</i></p>

		<p>violines). Jesús de Monasterio</p> <p><i>Bariolage: método para el estudio analítico-dinámico del arco: basado en la esquemática de los alternamientos de cuerdas.</i> Wladimiro Martín Díaz</p>
	<p>Tratados</p>	<p><i>Compendio de la técnica del violín.</i> Cesar Figuerido</p> <p><i>Del violín, de su técnica, de su interpretación, de su estilo y de su relación con la evolución de la Música / discurso de recepción del electo académico de la de Bellas Artes de San Fernando D. Enrique Fernández Arbós, y contestación del académico de número D. Antonio Fernández Bordas.</i> Enrique Fernández Arbós</p> <p><i>Unidades Didácticas.</i> Javier Claudio</p>
	<p>Obras</p>	<p><i>Sonata en Fa Mayor de violín y de bajo.</i> Salvador Rexach</p> <p><i>Tercer Gran Duo Concertante para dos violines Op. 4.</i> Felipe Libon</p> <p><i>Concert per a violí i orquestra en Sol major.</i> Ferran Sor</p> <p><i>Sierra Morena, Serenata Andaluza.</i> Jesús de Monasterio</p> <p><i>Nocturno.</i> Jesús de Monasterio</p> <p><i>Les Adieux. Op. 9.</i> Pablo de Sarasate</p> <p><i>Miramar, Zortzico, Op. 42.</i> Pablo de Sarasate</p> <p><i>Romanza Andaluza III. Spanische Tänze. Op. 22.</i> Pablo de Sarasate</p> <p><i>Zortzico de Iparraguirre. Op. 39.</i> Pablo de Sarasate</p> <p><i>Sonata.</i> Enric Morera</p> <p><i>Homenaje a Navarra. Sobre diseños de Sarasate, para violín y piano. Op. 102 Ciclo Plateresco.</i> Joaquin Turina</p> <p><i>Danza Iberica nº 3 Calatayud. op. A-36.</i> Juan Manen</p> <p><i>Interludio nº 1 para violín con acompañamiento de piano Op. A-30.</i> Juan Manén</p> <p><i>Sonata en Re Mayor.</i> Julio Gómez</p>

	<p><i>Sonata en Sol Mayor.</i> Julio Gómez</p> <p><i>Dos bocetos.</i> Jesús Guridi</p> <p><i>Allegro Spiritoso.</i> Joan Massià</p> <p><i>Sonata para Violín e Piano.op. 37.</i> Andrés Gaos</p> <p><i>Primer Concierto en el Estilo Antiguo.</i> Manuel Quiroga</p> <p><i>Danse du Diable vert pour violon (ou violoncelle) et piano.</i> Gaspar Cassadó</p> <p><i>Berceuse violín y piano. Op. 23.</i> Salvador Bacarisse</p> <p><i>Pastorale.</i> Rodolfo Halffter</p> <p><i>Poema Concertante.</i> Xavier Montsalvatge</p> <p><i>Sonata.</i> Ramón Barce</p> <p><i>Exaltación.</i> Amando Blanquer</p> <p><i>Introducción y Allegro Risoluto.</i> Jordi Cervello</p> <p><i>Iscor para violín y viola.</i> Jordi Cervelló.</p> <p><i>Sonata in cinque tempi.</i> Jordi Cervelló</p> <p><i>Sonatina para violín solo.</i> Jordi Cervelló</p> <p><i>Allegro Festivo.</i> Joan Albert Amargós</p>
--	---

Fig. 61 Tabla Propuesta Curricular segundo curso Grado

Tercero	Métodos	
	Estudios y Caprichos	<p><i>30 Caprichos para violín solo.</i> Felipe Libón</p> <p><i>Capricho para violín solo Op. 40.</i> Rodolfo Halffter</p> <p><i>Capricci. Caprichos 2 y 4.</i> Jordi Cervelló</p> <p><i>Bariolage: método para el estudio analítico-dinámico del arco: basado en la esquemática de los alternamientos de cuerdas.</i> Wladimiro Martín Diaz</p>
	Tratados	<p><i>Compendio de la técnica del violín.</i> Cesar Figuerido</p> <p><i>Del violín, de su técnica, de su interpretación, de su estilo</i></p>

	<p><i>y de su relación con la evolución de la Música / discurso de recepción del electo académico de la de Bellas Artes de San Fernando D. Enrique Fernández Arbós, y contestación del académico de número D. Antonio Fernández Bordas. Enrique Fernández Arbós</i></p> <p><i>Unidades Didácticas. Javier Claudio</i></p>
Obras	<p><i>Primer Gran Duo Concertante para dos violines Op. 4. Felipe Libon</i></p> <p><i>Danse Espagnole “Adiós Montañas Mías” Célebre Zortzico Op. 37. Pablo de Sarasate</i></p> <p><i>Introduction et Tarentelle. Op. 43. Pablo de Sarasate</i></p> <p><i>Nocturne-Sérénade. Op. 45. Pablo de Sarasate</i></p> <p><i>Sommeil mélodie. Op. 11. Pablo de Sarasate</i></p> <p><i>Confidences, Op. 7. Pablo de Sarasate</i></p> <p><i>Reverie Op. 4. Pablo de Sarasate</i></p> <p><i>Souvenir de Domont Op. 8. Pablo de Sarasate</i></p> <p><i>Danza Española de “La vida breve” (arreglo para violín y piano de una obra para piano). Manuel de Falla</i></p> <p><i>El poema de una Sanluqueña para violín y orquesta. Joaquin Turina</i></p> <p><i>Euterpe. Las musas de Andalucía nº 2. Op 92. En plena fiesta. Joaquin Turina</i></p> <p><i>Primera Sonata en Re para violín y piano. Op. 51. Joaquin Turina</i></p> <p><i>Segunda Sonata. Sonata Española Op. 82. Joaquin Turina</i></p> <p><i>Adagio op. 59. Salvador Bacarisse</i></p> <p><i>Capricho Concertante op. 70, para violín y orquesta. Salvador Bacarisse</i></p> <p><i>Habanera violín y piano. Ernesto Halffter (arr. Henryk Szeryng) (arreglo para violín y piano de una obra para</i></p>

	<p>piano)</p> <p><i>Sonata Núcleos para violín solo.</i> Tapia Colman</p> <p><i>Dos moviments. Para Violín y Violoncello.</i> Joaquim Homs</p> <p><i>Sonata para violín.</i> Joaquim Homs</p> <p><i>Concert per a violí i orquesta.</i> Rafael Ferrer i Fitó</p> <p><i>Sonata para violín y piano nº2.</i> Lluís Benejam</p> <p><i>Melodía, Op. 140, para violín y piano.</i> Román Alís</p> <p><i>Fid'l.</i> Jordi Cervelló</p> <p><i>Perpetuum Mobile.</i> Jordi Cervelló</p> <p><i>Movimiento.</i> José Luis Turina</p> <p><i>Tre divertimenti. Flauta o Violín y Guitarra.</i> Salvador Brotons.</p>
--	--

Fig. 62 Tabla Propuesta Curricular tercer curso Grado

Cuarto	Métodos	
	Estudios y Caprichos	<p><i>30 Caprichos para violín solo.</i> Felipe Libón</p> <p><i>Capricci. Caprichos 1 y 3.</i> Jordi Cervelló</p> <p><i>Bariolage: método para el estudio analítico-dinámico del arco: basado en la esquemática de los alternamientos de cuerdas.</i> Wladimiro Martín Diaz</p>
	Tratados	<p><i>Compendio de la técnica del violín.</i> Cesar Figuerido</p> <p><i>Del violín, de su técnica, de su interpretación, de su estilo y de su relación con la evolución de la Música / discurso de recepción del electo académico de la de Bellas Artes de San Fernando D. Enrique Fernández Arbós, y contestación del académico de número D. Antonio Fernández Bordas.</i> Enrique Fernández Arbós</p> <p><i>Unidades Didácticas.</i> Javier Claudio</p>
	Obras	<i>Malagueña. Spanish Dances I. Op. 21.</i> Pablo de Sarasate

Habanera. Spanish Dances II. Op. 21. Pablo de Sarasate

Moscoviennne. Op 12. Pablo de Sarasate

Muñeira. Thème montagnard. Op. 32. Pablo de Sarasate

Jota de Pamplona Op. 50. Pablo de Sarasate

Quejas o la Maja y el Ruiseñor (de Goyescas). Enrique Granados (arreglo para violín y piano de una obra para orquesta)

Fantasía. Op 24 para violín y orquesta. Andrés Gaos Bera

2ª Habanera. Manuel Quiroga

Canto Amoroso. Violín y piano. Manuel Quiroga

Jota nº1 Scherzo. Manuel Quiroga

Scherzando. Manuel Quiroga

Rumania. Joaquin Rodrigo

Concierto núm. 2 violín y orquesta. Cristóbal Halffter

Impromptu para violín y piano. Joaquim Homs

Divertimento. Violín solo. Xavier Turull

Trama 12x12 para violín solo. Xavier Turull

Aniversari. Joan Guinjoan

Duo violín y piano. Joan Guinjoan

Microtono pour violon. Joan Guinjoan

Tensió. Joan Guinjoan

Dispar, para flauta y violín. Gonzalo de Olavide.

Divertimento II. Jordi Cervelló

Duo Sonata. Jordi Cervelló

Ka- din. Jordi Cervelló

Diez comentarios irónicos a una idea musical (Tema con Variaciones para dúo de Violines). Miguel Angel

	<p>Samperio</p> <p><i>Encore, fulla d'òlbum.</i> Benet Casablanca i Domingo</p> <p><i>3 piezas breves para 2 violines.</i> José Manuel López López</p> <p><i>Ich Glaube An Nächte,</i> violín y piano. Ángel Liz.</p> <p><i>Sonata para violín y piano.</i> Blanca Esther García Velasco</p> <p><i>Monólogos de Cuerda I Estallido. Música Contemporánea violín solo.</i> Juan Carlos Torres</p>
--	--

Fig. 63 Tabla Propuesta Curricular cuarto curso Grado

La Propuesta Curricular que se presenta pretende acercar el repertorio violinístico español a los docentes de las Escuelas de Música y Conservatorios de la C.A. de las Islas Baleares. Se han recopilado un considerable número de obras que cumplen con los objetivos del curriculum y que ofrecen la posibilidad de trabajar los elementos técnicos e interpretativos que los alumnos deben adquirir y conocer durante los tres Grados de estudio del instrumento. Dicha Propuesta se puede utilizar tal como se plantea o adaptarse a las necesidades del alumno, y para ello los análisis individuales de cada una de las obras serán de gran utilidad para los docentes. También los intérpretes contarán con una herramienta de consulta a la hora de seleccionar el repertorio de sus conciertos. Además se proporciona a los docentes, alumnos e intérpretes una herramienta que facilita, fomenta y potencia que el repertorio violinístico español tenga una mayor presencia en las programaciones, audiciones y conciertos.

Aunque esta investigación se ha centrado en el repertorio violinístico español se cree que no se debe descartar y que es recomendable que éste se combine con obras de compositores no españoles ya sean métodos, estudios, caprichos, tratados u obras puesto que se considera que es un repertorio rico y que ayudará a los alumnos a dominar, conocer y enriquecer su conocimiento del instrumento al igual que el repertorio español.

9.3 Prospectivas de la investigación

Esta es la primera investigación que se ha llevado a cabo sobre repertorio violinístico español por ello lo desconocido del tema y las dificultades que han planteado las fuentes gráficas ha supuesto un verdadero reto a la vez que un auténtico aprendizaje y se cree que la investigación es un inicio que abrirá muchas vías a futuras investigaciones.

La primera prospección que se prevé es la aplicación de la investigación en los conservatorios y escuelas de música. Este estudio puede ser el principio de investigaciones futuras.

A consecuencia de esta aplicación en los conservatorios y escuelas de música tal vez se pueda producir cierta demanda de las obras que han dejado de editarse o nunca se han editado, así pues ésto daría como resultado que las editoriales se volviesen a interesar en ellas y se reeditasen o se editasen por primera vez lo que daría lugar a que las obras fuesen mucho más fáciles de conseguir, por tanto más accesibles para todo el mundo y su difusión fuese mayor.

Gracias a la recolección de material realizada se prevé que tanto docentes como intérpretes tomarán conciencia del repertorio violinístico español y esto les llevará a utilizarlo con mayor asiduidad tanto en sus clases como en audiciones y conciertos. Por consecuencia el repertorio violinístico español tendrá una mayor difusión.

Se podrá profundizar en el repertorio violinístico español intentando encontrar obras de compositores que se consideran desaparecidas. Se espera poder publicar partes de la investigación que se crean interesantes para docentes e intérpretes, se pueden estudiar en profundidad algunos compositores y su influencia en cuanto a los cambios, si cabe, que produzcan en el ámbito de la enseñanza del instrumento.

Por otra parte resultaría interesante comparar los métodos de compositores españoles y los de los que no lo son, así como dónde se utilizan y por que razones.

Otra posible prospección sería realizar la misma investigación con objetivos similares en otros instrumentos como por ejemplo piano, clarinete, etc. También se podría abrir otra línea de investigación que se centrarse en el repertorio camerístico español en el que el violín fuese instrumento participante. Como éstas otras vías de investigación podrían derivar en un futuro de este estudio.

Se espera que el camino que se ha iniciado con esta investigación sea un primer paso en la preservación y concienciación de nuestras raíces, en este caso la música española para violín, y se cree que una buena forma de llevarlo a cabo es a través de la educación. Así mismo se espera que esta investigación resulte inspiradora para futuros estudios y que sea de interés para la comunidad científica.

10. FUENTES DE INFORMACIÓN

10.1 Libros y artículos

- Adler, A. (1928) Characteristics of the first, second and third child. *Children*, 3, 14-52
- Aguirre, B. A. (1995). *Etnografía: Metodología cualitativa en la investigación sociocultural*. Barcelona: Marcombo.
- Alcina, F. J. (1994). *Aprender a investigar: Métodos de trabajo para la redacción de tesis doctorales (humanidades y ciencias sociales)*. cap. VII, pág. 139-150. Madrid: Compañía Literaria.
- Ausubel, D. P., Novak, J. D., Hanesian, H. (1983). *Psicología educativa: Un punto de vista cognoscitivo*. México, D.F: Trillas.
- Bachmann, W. (1969). *The origins of bowing and the development of bowed instruments up to the thirteenth century*. London: Oxford U.P.
- Bachmann, W., & Deane, N. (January 01, 1970). Review of The Origins of Bowing en *Music and Letters*. 1970, vol. 51, núm. 3, pág. 309-310.
- Buendía, J. (1996). *Psicopatología en niños y adolescentes*. Editorial Pirámide, Madrid.
- Butler, M. (1942). *Thesis on teaching the violin*. Thesis (Certificate)-University of South Carolina.
- Claudio, J. (1999). *El arte del violín*. Torrejón de Ardoz: Ediciones Musicales Mega.
- Close, K. (2003). *The history and development of violin and violoncello duets*. St. Lucia, Qld. Thesis (M.Mus.) - University of Queensland.
- Close, K. (2003). *The history and development of violin and violoncello duets*. St. Lucia, Qld. Consultado el 03 de Febrero de 2012 en <https://espace.library.uq.edu.au/view/UQ:106604>.
- Coleman, J. C. (1980). *The nature of adolescence*. London: Methuen.
- Conforti, A. (1989). *Le violon*. Paris: Flammarion.
- Darwin, C. (2006). *El origen del hombre*. Madrid: Edimat Libros. Páginas 475-476.
- De Dios Uriarte, Juan, Construir la resiliencia en la escuela, *Revista de Psicodidáctica*, Año 2006. Volumen 11. Nº 1 Págs. 7-24
- Eco, U., Baranda, L., & Claveria, I. A. (2002). *Cómo se hace una tesis: Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Barcelona: Gedisa.
- Europa Press. (2005). *El cerebro de los músicos tiene oído distinto al resto de la población*. Consultado el 07 de Enero de 2013 en

<http://www.europapress.es/ciencia/laboratorio/noticia-cerebro-musicos-tiene-oido-distinto-resto-poblacion-estudio-20051214232010.html>

Fétis, F. J. (1964). *Notice of Anthony Stradivari: The celebrated violin maker, known by the name of Stradivarius*. London: William Reeves.

Fonseca, S.-J. M. E., & Pérez, P. M. (2008). *La enseñanza del violín en Madrid durante el siglo XIX a partir de una copia inédita del método de Leopold Mozart*. Salamanca: Universidad de Salamanca, Departamento de Didáctica de la expresión musical, plástica y corporal. Trabajo de Grado.

Gallardo, L. L. R. (2009). *La "pirámide 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: Servicio de Publicaciones, Universidad de Córdoba. Tesis.

García Velasco, M. Monica. (2003). *El violinista y compositor Jesús De Monasterio: estudio biográfico y analítico*. Tesis, Facultad de Geografía e Historia, Oviedo. Consultado el 30 de Diciembre de 2012 en <http://www.mastesis.com/>.

García, V. M. (January 01, 2005). *Repertorio didáctico español en el marco de la enseñanza para cuerda en el Conservatorio de Madrid en el siglo XIX: Obras para violín, violoncello y viola*. Actas Del Vi Congreso De La Sociedad Española De Musicología, Oviedo, 17-20 De Noviembre De 2004, 118-132.

Goetz, J. P., & Lecompte, M. D. (1988). *Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa*. Madrid: Ediciones Morata.

Gwilt, R. (1983). *Ornamentation in Corelli's solo violin sonatas: A thesis submitted in partial fulfillment ... for the degree of Master of Music (Theory)*. Thesis (M.M.), University of Michigan.

Hamann, D. L., & Gillespie, R. (2004). *Strategies for teaching strings: Building a successful string and orchestra program*. New York: Oxford University Press.

Hyde, K. L., Lerch, J., Norton, A., Forgeard, M., Winner, E., Evans, A. C., & Schlaug, G. (2009). Musical training shapes structural brain development. *The Journal of Neuroscience*, 29, 3019 –3025. Consultado el 27 de Abril de 2014 en <http://www.jneurosci.org/content/29/10/3019.abstract>

Inhelder, B., & Piaget, J. (1985). *De la lógica del niño a la lógica del adolescente: Ensayo sobre la construcción de las estructuras operatorias formales*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Jasinski, M. H., & Herrando, J. (1974). *A translation and commentary on José Herrando's Arte y puntual explicacion del modo de tocar el violin (1756)*. Thesis (M.A.)--Brigham Young University.

Jauregui, P. (1998). *El cerebro de los músicos es distinto*. <http://www.elmundo.es/salud/290/23N0121.html>. Consultado el 07 de Mayo de 2014

López, O. P. (1983). *Historia de la música española*. Madrid: Alianza.

Márquez, L. y Phillippi, A. (1995), en Belda, Raquel et. al. (2005): *Técnicos Especialistas de Menores de la Generalitat Valenciana*. España: Mad.

Marsh, H. (1992). Content specificity of relations between academic achievement and academic self-concept. *Journal of Educational Psychology*, 84, 1, 35-42.

Musitu, G. y Cols. (1995) *Manual del Cuestionario AF5 – Autoconcepto Forma 5*. España. Editorial TEA.

Newell, J. M., & Gagné, R. M. (1970). *Student's guide to Robert M. Gagné, The conditions of learning*. New York: Holt, Rinehart and Winston.

Nieto, M. S. (2010). *Principios, métodos y técnicas para la investigación educativa*. Madrid: Dykinson.

Novillo-Fertrell, V. M., & Vicent, L. A. (2002). *Evolución histórica de la pedagogía violinística: Análisis comparativo de la formación integral del intérprete en cuatro métodos del siglo XVIII y dos del siglo XX*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. Tesis.

Oldham, G., & Bachmann, W. (January 01, 1971). Bowing. *The Musical Times*, 112, 1535, 33-34.

Pérez Serrano, G. (1994). *Investigación cualitativa. Retos e interrogantes. I. Métodos*. Madrid: La Muralla, S.A.

Pérez, S. G. (1994). *Investigación cualitativa: Retos e interrogantes. Técnicas y análisis de datos*. Madrid: La Muralla.

Pérez, S. G., & Dias, M. A. R. (1994). *Investigación cualitativa. Retos e interrogantes: I. Métodos*. Madrid: La Muralla.

Petra Rattue. (2012, June 17). *How Music Benefits The Brain*. Medical News Today. Consultado el 20 de Junio de 2013 en <http://www.medicalnewstoday.com/articles/246675.php>.

Piaget, J. (1969). *The psychology of the child, by J. Piaget & B. Inhelder*. S.I: s.n.

Radke-Yarrow, M., & Brown, E. (1993). Resilience and vulnerability in children of multiple-risk families. *Development and Psychopathology*, 5, 581–592.

Rauscher, F. (n.d.). The musical mind. Consultado el <http://www.megaessays.com/viewpaper/73639.html>

Remnant, M., Andrés, R., & Pinto, J. M. (2002). *Historia de los instrumentos musicales*. Teià, Barcelona, España: Ma Non Troppo.

Rimmer, J., Bachmann, W., & Deane, N. (January 01, 1971). Review of The Origins of Bowing and the Development of Bowed Instruments up to the Thirteenth Century. *JSTOR*. 1971, vol. 28, núm. 1, pág. 45-48.

Rincón, D., Arnal, J., Latorre, A., & Sans, A. (1995). *Técnicas de investigación en ciencias sociales*. Madrid: Dykinson.

Romano, D. (1978). *Elementos y técnica del trabajo científico*. Barcelona: Editorial Teide.

Rosenthal, R., & Jacobson, L. (1968). *Pygmalion in the classroom: Teacher expectation and pupils' intellectual development*. New York: Holt, Rinehart and Winston.

Ross, A. (1994). *An evaluation of study material in preparation for advanced violin repertory*. Thesis (D.M.A.)--University of Iowa.

Rupert, J. L. (1953). *The care, construction, and repair of the violin: A thesis submitted in partial fulfillment ... for the Master of Music degree*. Thesis (M.M.)-University of Michigan.

Sandín Esteban, M^a P. (2003). *Investigación cualitativa en educación: fundamentos y tradiciones*. Madrid: McGraw-Hill.

Sanhuesa, M. *Estudio sobre músicos españoles del siglo XVII*. Director: Ángel Medina Álvarez. Universidad de Oviedo, Departamento: historia del arte y musicología programa de doctorado: ciencia y técnica en la historia social y las artes. <http://www.mastesis.com/>.

Sarget, M. A. *Evolución de los conservatorios de música a través de las disposiciones legales en la comunidad autónoma de Castilla-La Mancha*. Director: Francisco Díaz Alcaraz. Universidad Nacional de educación a distancia, Facultad de educación U.N.E.D. <http://www.mastesis.com/>.

Seashore, C. E. (1967). *Psychology of music*. New York: Dover Publications.

Skoe, E., & Kraus, N. (January 01, 2012). A little goes a long way: how the adult brain is shaped by musical training in childhood. *The Journal of Neuroscience: the Official Journal of the Society for Neuroscience*, 32, 34, 11507-10. Consultado el 12 de Octubre de 2013 en <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/22915097>

Societat General d'Autors d'Espanya. (1972). *Catálogo de obras de compositores españoles: Sinfónicas, de cámara, corales, liederes, solistas y ballets; y Catálogo de 224*

obras que forman el Archivo Sinfónico de la Sociedad General de Autores de España. Madrid: Archivo Sinfónico de la S.G.A.E.

Soria-Urios, G., Duque, P., & García-Moreno, J. M. (January 01, 2011). Música y cerebro: fundamentos neurocientíficos y trastornos musicales. *Revista De Neurologia*, 52, 1, 45-55.

Soria-Urios, G., Duque, P., & García-Moreno, J. M. (January 01, 2011). Música y cerebro (II): evidencias cerebrales del entrenamiento musical, *Revista De Neurologia*, 53, 12, 739-46.

Stevens, J. (1996). *Applied Multivariate Statistics for the Social Sciences. (3rd. ed.)* Mahwah: NJ:LEA.

Stocker, M. S. L. (2005). *The evolution of the caprice for solo violin with reference to the caprices by Locatelli, Paganini and Reitz.* St. Lucia, Qld. Thesis (M.Phil.)-University of Queensland. .

Tapia, P. S., Subirats, B. M. A., & Universitat de Barcelona. (2013). *L'Orquestra de Cambra d'Acordions de Barcelona (OCAB): Estudio histórico.* Barcelona: Universitat de Barcelona.

Torrado, J.A. *Concepciones de los profesores sobre la enseñanza de la música. Un estudio sobre la enseñanza de instrumentos de cuerda en los conservatorios profesionales.* Director: Juan Ignacio Pozo Municio. Universidad Autónoma de Madrid, Centro superior de investigación y promoción de la música. Consultado el 12 de Noviembre de 2012 en <http://www.mastesis.com/>.

Uriarte, J. D. (January 01, 2006). Construir la resiliencia en la escuela. *Revista De Psicodidáctica*, 11, 1, 7-24.

Vygotskiï, L. S., In Rieber, R. W., & Hall, M. J. (1998). *The collected works of L.S. Vygotsky: Volume 5.*

Werner, E. & Smith R. (1982). *Vulnerable but invincible: a study of resilient children.* New York, McGraw-Hill.

10.2 Obras

Adalid, M. (1850). *Sonata para piano y violín.* Inédito, manuscrito.

Adalid, M., & Soto, V. M. (1996). *Scena cantante: Violín y piano.* Barcelona: Clivis.

Ainaud, E. (2003). *Método de violín: Primer cuaderno.* Barcelona: Boileau.

(n.d.). *Método de violín: Cuarto cuaderno.* Barcelona: Iberia Musical.

(n.d.). *Método de violín: Décimo cuaderno.* Barcelona: Iberia Musical.

- (n.d.). *Método de violín: Noveno cuaderno*. Barcelona: Iberia Musical.
- (n.d.). *Método de violín: Octavo cuaderno*. Barcelona: Iberia Musical.
- (n.d.). *Método de violín: Quinto cuaderno*. Barcelona: Iberia Musical.
- (n.d.). *Método de violín: Segundo cuaderno*. Barcelona: Boileau.
- (n.d.). *Método de violín: Séptimo cuaderno*. Barcelona: Iberia Musical.
- (n.d.). *Método de violín: Sexto cuaderno*. Barcelona: Iberia Musical.
- (n.d.). *Método de violín: Tercer cuaderno*. Barcelona: Iberia Musical.
- Albéniz, I. (1890). *Serenata española: Op. 181 : para violin y piano*. Madrid: Union Musical Española.
- (1922). *Chants d'Espagne: Córdoba : violin y piano*. Madrid: Union Musical Española.
- (1922). *Mallorca: Barcarola : para violín y piano*. Madrid: Union Musical Española.
- (1923). *Chants d'Espagne: Op. 232 : para violín y piano*. (Chants d'Espagne.) Madrid: Unión Musical Española.
- (1992). *Three pieces for violin and piano*. Boca Raton, FL: Masters Music Publications.
- Albéniz, I., & Kreisler, F. (1927). *Malagueña: For violin and piano*. New York: C. Foley.
- (1955). *Tango: Fur Violine und Piano: opus 165, no. 2*. Mainz: Schott.
- Alfaras, J., & Forné, E. (2010). *Stradivari*. (Stradivari.) Barcelona: Editorial de Música Boileau.
- Amargós, J. A. (2001). *Allegro festivo: Per a violí i piano*. Barcelona: Catalana d'Edicions Musicals.
- Arbós, E. F. (1900). *Trois morceaux de concert pour violon, op. 6: Avec accomp. de piano ou d'orchestre*. Mainz: B. Schott.
- Arias, A. (1975). *Antología de estudios para violín: Obra becada por la "Fundación Juan March" (1961)*. Madrid: Real Musical
- (1980). *Antología de estudios para violín: : grado medio: cuaderno III*. Madrid: Real Musical.
- (1984). *Antología de estudios para violín: virtuosismo: cuaderno VI-A*. Madrid: Real Musical.

- (1984). *Antología de estudios para violín: Grado superior: cuaderno V-A*. Madrid: Real Musical.
- (2005). *Antología de estudios para violín: : grado elemental*. Las Matas (Madrid: Real Musical.
- Arias, A., & Szeryng, H. (1989). *Antología de estudios para violín: grado elemental, cuaderno II*. Madrid: Real Musical.
- Arias, A., Paganini, N., Ysaÿe, E., & Bériot, C.-A. . (1986). *Antología de estudios para violín: Virtuosismo*. Madrid: Real Musical.
- Bacarisse, S. (n.d.). *Adagio op. 59 para violín y piano*. Inédito
- (n.d.). *Berceuse op. 23 para violín y piano*. Inédito
- (n.d.). *Capricho concertante para violín y orquesta op. 70*. Inédito
- (n.d.). *Introducción, variaciones y coda para violín y piano*. Inédito
- Barba, V. M. (2002). *Aprende violín fácilmente*. New York: Amsco.
- Benejam, L. (1997). *Adagio & allegro, violí i piano*. Barcelona: Clivis.
- (1997). *Sonata núm. 2: 1959 : violí i piano*. Barcelona: Clivis.
- (2000). *Sonata per a violí i piano núm. 1*. Barcelona: Clivis.
- (2003). *Concert per a violí i orquestra*. Barcelona: Clivis.
- Bernaola, C. (1956). *Quasi una fantasia para violín y orquesta*. Inédita
- Blancafort, M., & Blancafort, M. (1996). *Romança de saló: = Romanza de salón; Para Helena = Per a l'Helena: violí i piano*. Barcelona: Boileau.
- Boliart, J., & León, A. A. (2011). *Set cançons populars: Per a violí i piano = para violín y piano = for violin and piano = pour violin et piano = für Violine und Klavier*. Barcelona: Dinsic.
- Bonet, N. (2004). *Danses llunyanes: Danzas lejanas = Faraway dances*. Barcelona: Dinsic.
- Cales, F. (1947). *Sonata en Sol Mayor*. Inédita
- (n.d.). *Sonata en Re Mayor*. Inédita
- Casablanca, B. (1992). *Encore (fulla d'àlbum)*. Barcelona: C.E.M.
- Cervelló, J. (1976). *Sonata in cinque tempi: Violín solo*. Barcelona?: s.n.

- (1994). *Introducción y allegro risoluto: Violín y piano*. Barcelona: Catalana D'Edicions Musicals.
- (1994). *Sonatina: Violí = violín*. Barcelona: Editorial de Música Boileau.
- (1995). *Perpetuum mobile: Violí i piano = violín y piano*. Barcelona, Spain: Boileau.
- (1995). *Romança, violí i piano =: Romanza, violín y piano*. Barcelona: Boileau.
- (1996). *Fid'l: Violí i piano = violín y piano*. Barcelona: Boileau.
- (1997). *Divertimento I, 2 violins o flauta i violí =: 2 violines o flauta y violín*. Barcelona: Boileau.
- (1997). *Divertimento II, 2 violins =: 2 violines*. Barcelona: Boileau.
- (1999). *4 Capricci, violino solo*. Barcelona: Boileau.
- (1999). *Iscor: violí i viola*. Barcelona: Boileau
- (2011). *Ka-din: Violí i piano*. Barcelona: Boileau.
- (2013). *Prova di violino: Violí i piano: violín and piano : violín y piano*. Barcelona: Boileau.
- Claudio, J. (1999). *42 estudios para violín*. Castilla la Mancha: Ediciones Mega.
- (2001). *Técnica básica para violinistas*. Málaga: Ediciones Maestro.
- (2002). *Álbum para violín I: selección de piezas para clases colectivas e individuales*. Málaga: Ediciones Maestro.
- (2003). *Álbum para violín preparatorio*. Málaga: Ediciones Maestro.
- (n.d.). *Unidades didácticas*. Murcia: Editorial Master Formación.
- Claudio, J., & Torés, A., (1995). *El joven violinista: 4 cuadernos*. Málaga: Ediciones Si bemol.
- Colección de música española para violín =: Spanish violin music*. (1999). Madrid: Unión Musical Ediciones.
- Colomer, C. (2000). *Elegy: Violí i piano*. Barcelona: Clivis.
- Cortés, A. P., & Jorba, C. I. (2008). *Método Nícolo de iniciación al violín*. Barcelona: Boileau.
- Falla, M., & Kochanski, P. (1930). *Danza ritual del fuego: The ritual fire dance*. London: J. & W. Chester.

Falla, M., Maréchal, M., & Kočański, P. (1998). *Suite popular española: Adaptación de Siete canciones populares españolas*. Madrid: Manuel de Falla Ediciones.

Falla, M., Mateu, E., & Zanetti, M. (1998). *Canciones*. Madrid: Manuel de Falla Ediciones.

Fernández, A. E., & Fernández, B. A. (1924). *Del violín, de su técnica, de su interpretación, de su estilo y de su relación con la evolución de la música: Discurso de recepción del electo académico de la de Bellas Artes de San Fernando Enrique Fernández Arbós, y contestación del académico de número Antonio Fernández Bordas*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Ferrer, R. (1985). *Concert per a violí i orquestra =: Concierto para violín y orquesta*. Barcelona: Catalana d'Edicions Musicals.

Figuerido, G. C. (n.d.). *Compendio de la técnica del violín*. San Sebastian: s.n.

Gaos Berea, Andres (1891). *Muñeira Op. 2*. Inédita

(1900). *Romance Op. 20*. Inédita

(1916). *Sonata Op. 37 para violín y piano*. Inédita

(n.d.). *Fantasia Op. 24 para violín y orquesta*. Inédita

García, A. A. (1996). *Cadencias: Violín*. Las Rozas (Madrid: Bolamar ediciones musicales.

(1998). *Sonata de Siena: Para violín y piano*. Las Rozas, Madrid: Bolamar Ediciones Musicales.

Garcia, B. E. (2004). *Sonata para violín y piano*. Inédita

García, M. A. J. (1992). *Romance anonimo*. Barcelona: Catalana d'edicions musicals.

Garriga, C., Voronkova, A., & Voronkov, G. (1997). *Dos poemas: Violí i piano = violín y piano*. Barcelona: Boileau.

Gerhard, R. (1960). *Chaconne: For unacc. violin*. London: K. Prowse Music Pub. Co..

(1970). *Gemini: Duo concertante for violin and piano*. London: Oxford University Press.

Gómez, J. (1950). *Sonata en si menor para violín y piano*. Inédita.

Gounod, C., Sarasale., & Sarasate, P. (1867). *Caprice sur "Mireille", opéra de Ch. Gounod, pour violon, avec accompagnement de piano par Sarasate*. Paris: Choudens.

- Granados, E. (1921). *Rondalla aragonesa: Violin y piano*. Madrid: Union Musical Ediciones.
- Granados, E., & Anton, L. (1971). *Sonata para violín y piano*. Madrid: Unión Musical Española.
- Granados, E., & Kreisler, F. (1915). *Spanish dance*. New York: C. Fischer.
- Granados, E., & Perediaz, M. (1951). *Quejas ó la maja y el ruiseñor: De Goyescas : violín y piano*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Guinjoan, J. (1980). *Microtono: Pour violon*. Paris: Amphion.
- (1982). *Retaule: Pour violon et piano*. Paris: Jobert.
- (1990). *Concierto no. 1 para violin y orquesta*. Madrid: Editorial de Musica Española Contemporanea.
- (1994). *Tensió: Pour violon*. Paris: M. Eschig.
- (1996). *Aniversari: Pour violon et violoncelle*. Paris: Éditions Max Eschig (215, rue du Faubourg Saint-Honoré 75008 Paris).
- (2003). *Dúo: Violín y piano*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.
- Guridi, J. (1932). *Dos bocetos: Para violín y piano*. Madrid: Unión Musical Española..
- Halffter, C. (1980). *Concierto para violin y orquesta*. Wien: Universal Edition.
- Halffter, E., & Heifetz, J. (1931). *Danza de la gitana: For violin and piano*. New York: C. Fischer.
- Halffter, E., & Szeryng, H. (1994). *Habanera: Pour piano*. Paris: Max Eschig.
- Halffter, R. (1949). *Pastorale para violín y piano*. México: Ediciones Mexicanas de Música.
- (1980). *Capricho: Para violín sólo*. México: PLURAL/Excelsior.
- Halffter, R., & Szeryng, H. (1953). *Concierto para violín y orquesta*. México, D.F: Ediciones Mexicanas de Música.
- Herrando, J., & Asencio, V. (1983). *Seis sonatas: [para violín y bajo]*. Madrid: Ed. Alpuerto.
- Herrando, J., & Biblioteca Nacional (Spain). (1970). *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violin, con perfeccion, y facilidad, siendo muy vtil: Para qualquiera que aprenda asi aficionado como professor aprovechándonos los maestros en la*

enseñanza de sus discípulos, con más brevedad y descanso. Joannes a Cruce faciebat Parisiji.

Herrando, J., Siemens, H. L., & Sociedad Española de Musicología. (1987). *Tres sonatas para violín y bajo solo y una más para flauta travesera o violín: entre las que se incluye la intitulada "El jardín de Aranjuez en tiempo de primavera, con diversos cantos de pájaros y otros animales"*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.

Hierro, J. (n.d.). *Gran jota: capricho español para violín con acompañamiento de piano*. Madrid: Faustino Fuentes.

Homs, J. (1971). *Impromptu para violín y piano*. Inédita

(1996). *Dos moviments: Violí i violoncel = Dos movimientos : violín y violonchelo*. Barcelona: Boileau.

(2010). *Sonata per a violi*. Barcelona: Boileau.

Kreisler, F., & Wen, E. (1990). *The Fritz Kreisler collection*. New York, NY: C. Fischer.

Ledesma, J., & Siemens, H. L. (1989). *Cinco sonatas para violín y bajo solo*. Madrid: Sociedad Española Musicología.

Libón, F. (1806). *Trois trio pour deux violons et basse, 1er. liv. de trio*. À Paris: chez Aug. Le Duc, éditeur de musique, rue de la Loi, no. 78, près celle Faydeau.

(1807). *Trois trios pour deux violons et basse, 2me. livre de trios*. Paris: chez Pleyel, auteur et éditeur de musique, rue Neuve des Petits Champs, n. 13, vis à vis la Tresor public.

Libon, F., & Pinelli, E. (1901). *30 capricci: Per violino solo : op. 15*. Milano: Ricordi.

Liz, A. (2001). *Ich glaube an Nächte: Para violín y piano*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.

López, L. J. M. (1997). *Tres piezas breves: Para dos violines*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.

Manalt, F., Siemens, H. L., & Bonnet, L. (2001). *Obra armónica: En seis sonatas de cámara de violín y bajo solo (Madrid, 1757)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.

Manén, J. (1937). *Danza iberica: Violino e pianoforte: op. A-25*. Wien: Universal-Edition.

(1958). *El violín*. Barcelona: Editorial Labor.

Marqués, M. (1870). *Método elemental y progresivo de violín*. Madrid: Antonio Romero.

Martín, M. J. (2008). *Iniciación al violín*. Madrid: APmúsica.

Martín, W. (1977). *Bariolage: Método para el estudio analítico-dinámico del arco: basado en la esquemática de los alternamientos de cuerdas*. Madrid: Fundación Juan March.

(2003). *El violín creativo*. Madrid: Real Musical.

Massana, A. (2012). *Rapsodia catalana*. Sabadell (Barcelona: La ma de guido.

Massià, J. (2003). *Allegro spiritoso, violí i piano*. Sabadell [Barcelona: La Mà de Guido.

(2003). *Intrata: violí i piano*. Sabadell [Barcelona: La Mà de Guido.

Massià, J., & Massià, J. (2002). *Amorós; Rigoudon: violí i piano*. Sabadell [Barcelona: La Mà de Guido.

Mateu, E. (1997). *15 Estudios caprichosos: De mediana dificultad : violín*. Madrid: Real Musical.

(2000). *El violín: iniciación*. Madrid: Real Musical.

Molins, G. (1997). *Vida feliç: Violí i piano*. Barcelona: Clivis.

Mompou, F., & Turull, X. (1985). *Altitud: Violín y piano*. Madrid: Editorial de Música Española Contemporanea.

Monasterio, J. (1855). *Adieu, romance sans paroles*. Inédita

(1860). *Pequeña fantasía de salón*. Inédita

(1867). *Fiebre de amor: melodía para violín y piano*. Madrid (calle de Preciados, 1: A. Romero.

(1872). *Adiós a La Alhambra: cántiga morisca para violín con acompañamiento de piano*. Madrid: A. Romero.

(1874). *Nocturno para violín con acompañamiento de piano*. Madrid (calle de Preciados, 1: A. Romero.

(1991). *Concierto en si menor para violín y orquesta*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

Monasterio, J., & Elman, M. (1928). *Sierra Morena: Serenata Andaluza*. New York: C. Fischer.

Monasterio, J., & León, P. (2003). *Violin-piano*. Madrid: Música Didáctica.

- Monasterio, J., & Mateu, E. (2002). *20 estudios artísticos de concierto para violín*. Villaviciosa de Odón (Madrid: Real Musical.
- Montsalvatge, X. (1958). *Poema concertante: For violin and orchestra*. New York: Southern Music Pub. Co.
- (1967). *Spanish sketch: For violin and piano*. New York: Southern Music Publishing Co.
- (1979). *Concertino 1 + 13: Para violín y orquesta de cuerda*. Madrid: Unión Musical Española.
- (1991). *Lullaby for violin and piano*. New York: Southern Music Pub. Co.
- (1996). *Tres policromías: Violí i piano, violín y piano*. Barcelona: Ed. de Musica Boileau.
- (2001). *Duettino: Per a dos violins*. Barcelona: Tritó.
- Montsalvatge, X., & Farnaby, G. (1962). *Variaciones sobre La spagnoletta de Giles Farnaby: For violin and piano*. New York: Southern Music Pub. Co.
- Morera, E., Bardagí, P., & McClure, M. (1995). *Sonata: violí i piano =: Violín y piano*. Barcelona: Boileau.
- Olavide, G., & Fundación Autor,. (2014). *Dispar: Para flauta y violín*. Madrid: EMEC, Editorial de Música Española Contemporánea.
- Oliver, A. J., & In Siemens, H. L. (1991). *Sonatas I-VI: Op.1 para violín y bajo, siendo la N°1 también para flauta travesera: Londres, 1767*. Madrid: Sociedad Española Musicología.
- Oliver, A. J., & Moffat, A. (1909). *Rondeau*. Berlin: Ed. Bote & G. Bock.
- Pahissa, J. (1997). *Coral i Aria: per a violí i violoncel*. Sabadell: La Mà de Guido.
- Prieto, C. (1991). *Sonata 4, violin: "manifiesto por la reforma de la enseñanza musical en España"*. Madrid: Arambol.
- (1996). *Lindajara: Violin y violoncello*. Madrid: Arambol.
- Quiroga, L. M. (1924). *La jota: Danse aragonaise : pour violon et piano*. Paris: L. Mailllochon.
- (1925). *2a guajira: Pour violon et piano*. Paris: L. Mailllochon.
- (1928). *Canto amoroso: Violon et piano*. Paris: R. Breton.
- (1937). *Canto y danza andaluza: For violin and piano*. New York: G. Schirmer.

- (1939). *Rondalla: Pour violon et piano*. Paris: Éditions Salabert.
- (n.d.). *Himno de España*. Inédita.
- (n.d.). *Lamento Andaluz para violín y piano*. Inédita.
- (n.d.). *Muñeira*. Inédita.
- (n.d.). *Scherzando para violín y piano*. Inédita.
- (n.d.). *Viena, Valse para violín y piano*. Inédita.
- (n.d.). *Zapateado*. Inédita.
- (n.d.). *Danza Argentina nº 1 para violín y piano*. Inédita.
- (n.d.). *Danza Argentina nº 2 para violín y piano*. Inédita.
- Quiroga, L. M., & Iglesias, A. (1992). *Manuel Quiroga: 1892-1961: su obra para violín*. Santiago de Compostela: Música en Compostela.
- Rodrigo, J. (1953). *Concerto d'été =: Concierto de estío*. Paris: G. Billaudot.
- (1957). *Cançoneta: para violín y orquesta de cuerda*. Madrid: Lit. Soc. Gral. de Autores de España.
- (1991). *Dos esbozos para violin y piano: (1923) = Zwei Skizzen für Violine und Klavier*. Mainz: Schott.
- (1996). *Rumaniana: (1943): violín y piano*. Madrid: Ediciones Joaquín Rodrigo.
- Rodrigo, J., & Knobloch, J. (1985). *Serenata al alba del dia para flauta y guitarra o violin y guitarra =: Serenade an das Morgenrot für Flöte und Gitarre oder Violine und Gitarre = Serenade to the dawn for flute and guitar or violin and guitar*. Mainz [u.a.: Schott.
- Rodrigo, J., Sarasate, P., & León, A. A. (1989). *Capriccio para violín solo: Ofrenda a Sarasate*. Madrid: Joaquín Rodrigo.
- Ruera, J. M. (1997). *Esplai: Jocs: violí o flauta i piano = Esparcimiento; Juegos: violín o flauta y piano*. Barcelona: Boileau.
- Samperio, M. A. (1978). *Sonata nº1 para violín y piano*. Inédito
- (1989). *Diez comentarios irónicos sobre una idea musical dos violines*. Inédito
- Sarasate, P. (1874). *Airs espagnols: pour violon avec accompagnement de piano*. Paris: Durand, Schoenewerk & Cie. successeurs.

- (1800). *Confidence: Romance sans paroles: pour violon, avec acct. de piano*. Paris: A. Leduc.
- (1867). *Moscovienne composée pour violon avec acc.t de piano par Sarasate. Op. 12*. Paris: M. Colombier.
- (1867). *Souvenir de Domont Valse de salon composée pour violon avec acc.t de piano par Sarasate*. Paris: M. Colombier.
- (1885). *Bolero: Pour violon avec accompagnement de piano: oeuvre 30*. Berlin: N. Simrock.
- (1887). *Muiñeira: Thème montagnard varié pour violon avec accompagnement d'orchestre ou de piano, op. 32*. Leipzig: B. Senff.
- (1892). *Airs écossais: Pour violon avec accompagnement de piano: oeuvre 34*. Berlin: Simrock.
- (1892). *Spanish dances: Op. 23*. New York: C. Fischer.
- (1894). *Jota de San Fermin: Pour violon avec accompagnement de piano, opus 36*. Berlin: N. Simrock.
- (1894). *Peteneras: Caprice espagnole pour violon avec accompagnement de piano: oeuvr. 35*. Berlin: N. Simrock.
- (1896). *Viva Sevilla!, op. 38: Danse espagnole*. Berlin: Simrock.
- (1898). *Introduction et fandango varié: Danse espagnole: pour violon avec accompagnement de piano : op. 40*. Berlin: N. Simrock.
- (1899). *Introduction et caprice-jota: For violin with piano accompaniment, op. 41*. New York: G. Schirmer.
- (1899). *Miramar: Zortzico pour violon avec accompagnement d'orchestre ou piano, op. 42*. Leipzig: J.H. Zimmermann.
- (1900). *Les adieux: Mélodie pour le violon avec accompagnemt. de piano : op. 9*. Paris: E. et A. Girod.
- (1900). *Prière et berceuse, pour violon, avec acc. de piano: Op. 17*. Paris: A. Leduc.
- (1900). *Rêverie: Pour violon avec accompagnement de piano, op. 4*. Paris: Choudens.
- (1900). *Sommeil: Mélodie pour violon, avec acct. de piano, op. 11*. Paris: A. Leduc.
- (1901). *La chasse: Morceau caractéristique pour violon avec accompagnement de piano: op. 44*. Leipzig: Jul. Heinr. Zimmermann.

(1901). *Mélodie roumaine: Transcrite pour violon avec accompagnement de piano: oeuvre 47*. Berlin: Simrock.

(1904). *Sérénade andalouse: Pour le violon avec accompagnem. de piano: op. 10*. Paris: Noël.

(1921). *Introduction et tarantelle: Pour violon avec accompagnement d'orchestre ou piano: op. 43*. New York: C. Fischer.

(1943). *Navarra: Duet for two violins and piano. Opus 33*. New York: International Music Company.

(1993). *Jota de Pamplona*. Barcelona: Catalana d'Edicions Musicals.

(1993). *Zapateado*. Barcelona: Catalana d'Edicions Musicals.

(1998). *Spanish dances: For violin and piano*. Boca Raton, Fla: Masters Music Publications.

(1999). *Spanish dances: For violin and piano*. Boca Raton, Fla: Masters Music Publications.

(1999). *Spanish dances: For violin and piano*. Boca Raton, Fla: Masters Music Publications.

(2001). *Fantaisie sur "La flûte enchantée" de Mozart: [op. 54]*. Frankfurt am Main: Zimmermann.

(2009). *Obras completas*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

(n.d.). *Le rêve: Op. 53*. Frankfurt/Main: Musikverlag Zimmermann.

Sarasate, P., & Francescatti, Z. (1974). *Caprice basque: Op. 24, for violin and piano*. New York: International Music Co.

Sarasate, P., & Gounod, C. (n.d.). *Fantaisie de l'Opéra Faust de Ch. Gounod*. Berlin: Bote & Bock.

Sarasate, P., & Hérold, F. (1868). *Mosaïque sur Zampa de F. Hérold: Pour violon avec acct de piano: op. 15*. Paris: E. Gérard.

Sarasate, P., & Mittell, P. (1908). *Zigeunerweisen =: Gypsy airs: for violin and piano, op. 20*. New York: G. Schirmer.

Sarasate, P., & Ricci, R. (1981). *Pablo de Sarasate: For violin and piano*. New York: G. Schirmer.

Sarasate, P., & Thomas, A. (1900). *Romance et gavotte de Mignon: Pour violon avec accompagnement de piano, op. 16*. Paris: Heugel.

Sarasate, P., & Verdi, G. (1800). *La forza del destino: Fantaisie pour le violon, avec accompagnement de piano*. Paris: Choudens.

Sarasate, P., Francescatti, Z., & Bizet, G. (1972). *Carmen fantasy: After Bizet's opera : op. 25: for violin and piano*. New York: International Music Co.

Sarasate, P., Kirchner, T., & Seyfferth, O. (n.d.). *Spanische Tänze: Piano solo, op. 21 = Danses espagnoles = Spanish dances*. Leipzig: Simrock.

Sarasate, P., & Weber, C. M. (1873). *Le Freischütz de Ch. M. de Weber*. Paris: Choudens.

Sor, F. (1977). *Romanze: Für Violine (Flöte) und Gitarre oder für zwei Gitarren*. Wien: Universal Edition.

(n.d.). *La romanesca: For violin og guitar*. Mainz: Schott.

Sor, F., Dolcet, J., & Moreno, E. (2009). *Concert per a violí i orquesta en sol major*. Barcelona: Tritó.

Tapia, C. S. (1943). *Técnica abreviadísima del violín: Preparatoria a la audición, o al estudio*. S. I: Mexique.

(1955). *Suite española: Para violín y orquesta*. Mexico, D.F: Ediciones Mexicanas de Musica.

(1958). *Sonata para violín y piano: [El afilador]*. Juarez, México: Ediciones Mexicanos de Música.

(n.d.). *Sonata para violín y piano: [Núcleos]*. Inédita

Tárrega, F., & García, G. A. J. (1992). *Recuerdos de La Alhambra*. Barcelona: C.E.M.

Toldrà, E. (1992). *Seis sonetos =: (Sis sonets) : para violín y piano*. Madrid: Union Musical Ediciones.

Torrent, J. (1996). *Sonata op. 45: Violí o flauta i guitarra = violín o flauta y guitarra*. Barcelona: Boileau.

Torres, J. C. (2001). *Monólogos de cuerda: I*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.

Turina, J. (1924). *El poema de una sanluqueña: Para violín y piano*. Madrid: Unión Musical Española.

(1930). *Ire sonate en ré pour violon et piano*. Paris: Salabert.

(1932). *Variaciones clásicas: Para violín y piano*. Madrid: Unión Musical Española.

(1934). *2me. sonate: Sonata española : pour piano et violon, op. 82*. Paris: Rouart, Lerolle & Cie.

(1947). *Ciclo plateresco: Sobre diseños de Sarasate : para violin y piano : op. 102*. Madrid: Union Musical Española.

Turina, J. L. (1978). *Movimiento para violín y piano*. Inédito

Turull, X. (1982). *Sons al son: Violin y piano*. Madrid: Editorial de Música Española Contemporanea.

(1983). *Exercicis bàsics per a violí: corresponents a tots els cursos de violí del Conservatori Superior Municipal de Música*. Barcelona: Clivis.

(1992). *Divertimento, violino solo*. Barcelona: Boileau.

(n.d.). *Violí: Grau elemental*. Barcelona: Catalana d'Edicions Musicals.

Turull, X., & Cuixart, M. (1976). *Trama 12 per 12: Violí sol*. Riudellots de la Selva: s.n.

Ubis, C. L. (2008). *Quiero tocar el violín: Iniciación*. Logroño: Lorena Ubis Cenicerros.

(2012). *Quiero tocar el violín: Los miniconciertos*. Madrid?: Quiero tocar el violín.

Villareal, J. M. (1996) *Con l'arco. Libro de violín*. Barcelona. DINSIC Publicacions Musicals.

Ximenez, N. (1772). *Six Solos for a Violin composed an hombly dedicated to the Right Honourable the Earl of Sandwich*. London: Welcker.

10.3 Normativas

Real Orden de 24 de Noviembre de 1830. *Gaceta de Madrid*, 25 de Noviembre de 1830, núm. 144. España

Real Orden de 29 de Agosto de 1838. *Gaceta de Madrid* 30 de Agosto de 1838. España

Real Decreto de 9 de Octubre de 1866. *Gaceta de Madrid*, 20 de Junio de 1868, núm. 172. España

Reglamento de la Escuela Nacional de Música de 02 de Julio de 1871. *Gaceta de Madrid*, 5 de Julio de 1871, núm. 186. España

Real Decreto 11 de Diciembre de 1896. *Gaceta de Madrid*, 12 de Diciembre de 1896, tomo IV, núm. 347, pág. 1001. España

Real Orden de 11 de Septiembre de 1911. *Gaceta de Madrid*, 30 Agosto 1912, núm 242, pág. 545. España

Decreto del 15 de Junio de 1942. *Boletín Oficial del Estado*, 4 de Julio de 1942, núm. 185, pág. 4838-4840. España

Decreto 2618/1966 de 10 de Septiembre de 1966. Plan 1966. *Boletín Oficial del Estado*, 10 de Septiembre del 1966, Decreto 2618. España

Curriculum Ley Organización General del Sistema Educativo, Grado Elemental y Medio. LOGSE. *Boletín Oficial del Estado*, 27 de Agosto del 1992, núm.206, pág. 29781-29800. España

Curriculum Ley Orgánica General del Sistema Educativo, Grado Superior. LOGSE. *Boletín Oficial del Estado*, 03 de Julio del 1999, núm. 158, pág. 25473-25504. España

Ley Orgánica de Educación 2/2006 de 03 de Mayo de 2006. LOE. *Boletín Oficial del Estado*, 03 de Mayo de 2006, núm. 106/2006. Pág. 17159-17160. España

Curriculum Ley Orgánica Educación, Grado Elemental. LOE. *Boletín Oficial del Estado*, 07 de Julio del 2007, núm. 100, pág. 20-29. España

Curriculum Ley Orgánica Educación, Grado Profesional. LOE. *Boletín Oficial del Estado*, 20 de Enero del 2007, núm. 18, pág. 2853-2900. España

Curriculum Ley Orgánica Educación, Grado. LOE. *Boletín Oficial del Estado*, 05 de Junio del 2010, núm. 137, sec. I, pág. 48480-48500. España

Curriculum Ley Orgánica Educación, Grado. LOE. *Boletín Oficial de las Islas Baleares*, 14 de Octubre del 2010, núm. 148, pág. 76-99. España

Curriculum Ley Orgánica Educación, Grado Elemental. LOE. *Boletín Oficial de las Islas Baleares*, 09 de Abril del 2011, núm. 53, pág. 26-36. España

Curriculum Ley Orgánica Educación, Grado Profesional. LOE. *Boletín Oficial de las Islas Baleares*, 02 de Junio del 2011, núm. 81, pág. 13-30. España

10.4 Discografía

Herrando, J., Salvador, J., & Puig-Roget, H. (1976). *Música para violín del siglo XVIII: Seis sonatas de José Herrando*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.

Ledesma, J., Justo, B., Joglar, E., & Zonderman, B. (2009). *Sonatas para violín y bajo*. Aachen, Germany: Ramée.

León, J. A., Muñoz, M. A., Falla, M., Toldrà, E., & Turina, J. (2004). *Falla-Toldrà-Turina: Música española para violín y piano*. Madrid: Verso.

Monasterio, J., Guillén, M., & García, M. J. (2003). *Obras para violín y piano*. Gran Canaria: Discan.

Sarasate, P., & Naxos Digital Services US. (2005). *SARASATE, P. de: Spanish Dances / Zigeunerweisen / Caprice basque / Adios montanas mias (Malikian)*. Hong Kong: Naxos Digital Services US Inc.

10.5 Webgrafía

Buscador de materiales en bibliotecas. Consultado el 24 de Septiembre de 2015 en <http://www.worldcat.org>.

Catálogo de la Biblioteca Nacional de España. Consultado el 25 de Junio de 2011 en <http://www.bne.es/>.

Conservatorio Ángel Barrios. Consultado el 25 de Marzo de 2011 en http://www.conservatorioangelbarrios.com/index.php?option=com_docman&task=catview&gid=254&Itemid=65.

Conservatorio de Ávila. Consultado el 28 de Marzo de 2011 en <http://www.conservatoriodeavila.es/web/normativa>.

Conservatorio de Gijón. Consultado el 20 de Marzo de 2011 en http://www.conservatoriogijon.com/pdf/curso_2010-11/programaciones/cuerda/violin_2010-11.pdf.

Conservatorio de Música de Ponferrada “Cristóbal Halffter”. Consultado el 12 de Marzo de 2014 en <http://cpmhalffter.centros.educa.jcyl.es/sitio/index.cgi>.

Conservatorio de Salamanca. Consultado el 12 de Abril de 2011 en http://conservatoriosalamanca.centros.educa.jcyl.es/sitio/upload/Programacion_didactica_violin.pdf.

Conservatorio Municipal de Música de Barcelona. Consultado el 12 de Junio de 2011 en http://www.cmmb.cat/es/el-conservatorio_1176.

Editorial de partituras Boileau. Consultado el 22 de Octubre de 2013 en <http://www.boileau-music.com/>.

Editorial de partituras Mega Music. Consultado el 21 de Febrero de 2013 en <http://www.megamusic.es/es/>.

Editorial de partituras para instrumentos de cuerda. Consultado el 30 de Junio de 2011 en <http://ovationpress.com/>.

Editorial de partituras Rivera Música. Consultado el 10 de Diciembre de 2012 en <http://www.editores.riveramusica.com/>.

Editorial de partituras Si bemol. Consultado el 20 de Febrero de 2013 en <http://www.sibemol.es/index.php>.

Editorial de partituras Tritó. Consultado el 19 de Agosto de 2013 en <http://www.trito.es/>.

Editorial de partituras Wiener Urtext. Consultado el 10 de Febrero de 2013 en <http://www.wiener-urtext.com/>.

Editorial de partituras Wilhelm Hansen. Consultado el 12 de Enero de 2013 en <http://www.musicsalesclassical.com/>.

Librería de partituras el Argonauta. Consultado el 20 de Febrero de 2013 en <https://www.elargonauta.com/>.

Librería Digital Petrucci Music Library. Consultado el 16 de Febrero de 2013 en <http://imslp.org/>.

Página de la Asociación de Amigos de Jóvenes Promesas Musicales. Consultado el 20 de Marzo de 2011 en <http://personales.mundivia.es/vivaldi/paglegislacion2.htm>.

Página de la Biblioteca de Catalunya. Consultado el 25 de Junio de 2011 en <http://www.bnc.cat/>.

Página de la biblioteca de la Escuela Superior de Música de Catalunya. Consultado el 05 de Abril de 2011 en ESMUC. <http://www.esmuc.cat/>.

Página de la Biblioteca de la Universidad de Córdoba. Consultado el 14 de Febrero de 2012 en <http://www.uco.es/servicios/biblioteca/>.

Página de la Fundación Juan March. Consultado el 16 de Febrero de 2013 en <http://www.march.es/>.

Página de Mutopia Project. Consultado el 25 de Junio de 2011 en <http://www.mutopiaproject.org/> Consultado el 25-06-2011

Página del compositor Javier Claudio. Consultado el 03 de Julio de 2011 en <http://www.javierclaudio.com/inicio.html>.

Página del Proyecto Gutenberg. Consultado el 09 de Mayo de 2011 en http://www.gutenberg.org/wiki/Main_Page.