




Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona

XX

TESIS DOCTORAL

**CLASIFICACIÓN Y
ANÁLISIS DE LOS
ESTUDIOS PARA**

VIOLÍN

SOLO

DEL S.XX:

**PROPUESTA DE SISTEMATIZACIÓN
DE LOS PARÁMETROS TÉCNICOS.**

AUTORA:

ANA GUTIÉRREZ MARTÍN

DIRECTORAS:

SÍLVIA MARTÍNEZ GARCÍA
Y SOFÍA MARTÍNEZ VILLAR

DEPARTAMENTO DE ARTE Y MUSICOLOGÍA

Programa de doctorado en Historia del arte y Musicología

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

2019



UAB

Universitat Autònoma de Barcelona



TESIS DOCTORAL

**CLASIFICACIÓN Y
ANÁLISIS DE LOS
ESTUDIOS PARA
VIOLÍN
SOLO
DEL S.XX:**

*PROPUESTA DE SISTEMATIZACIÓN
DE LOS PARÁMETROS TÉCNICOS.*

DIRECTORAS:

SÍLVIA MARTÍNEZ GARCÍA SOFÍA MARTÍNEZ VILLAR

AUTORA:

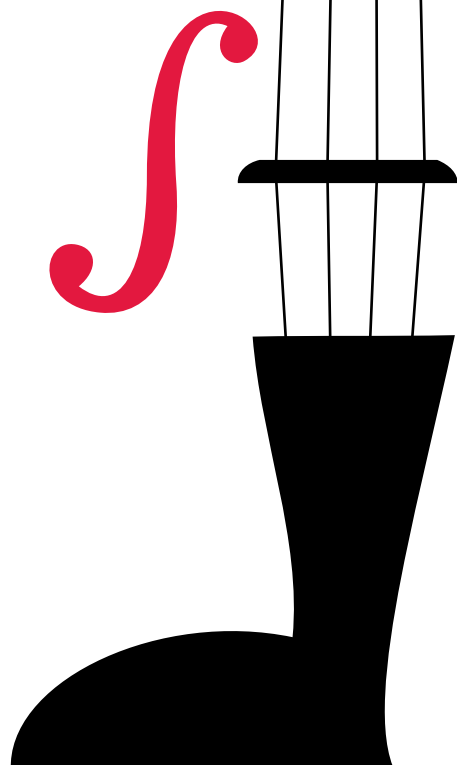
ANA GUTIÉRREZ MARTÍN

DEPARTAMENTO DE ARTE Y MUSICOLOGÍA

Programa de doctorado en Historia del arte y Musicología

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

2019



A mi familia y a todos aquellos que me dieron apoyo, aliento y alegría para realizar esta tesis.

A Carles Còdol que me acompaña y me da fuerzas para cumplir todos mis sueños.

“La interpretación es el objetivo final de todo estudio instrumental, su única *raison d'être*. La técnica solo es el medio necesario para alcanzar este objetivo, la herramienta que ha de usarse al servicio de la interpretación artística” (Galamian 1998, 19).

AGRADECIMIENTOS

A mis directoras Sílvia Martínez y Sofía Martínez que me acompañan en esta aventura de aprendizaje constante, muchas gracias por la confianza, por el tiempo y por la pasión que le ponéis a todo lo que hacéis. A mis padres Atilano Gutiérrez y M^a Pilar Martín que me enseñaron desde pequeña que todo lo que sueñas si te esfuerzas lo puedes conseguir. A mi hermano David Gutiérrez, mi cuñada Carolina Ojalvo y mi increíble sobrina Paula que me llenan de alegría con su amor incondicional, pese a ser la tía “un poco loca que siempre está estudiando”. A Lola Encina mi primera profesora de violín que me enseñó a amar la música y que siempre ha compartido conmigo todos sus conocimientos. Gracias por hacerme reír con Mortadelo y Filemón y gracias por tener una Orquesta de Grado Elemental que hace una labor extraordinaria y que forma pequeños-grandes músicos. A mi gran amiga Marta García-Patos, que desde hace una eternidad comparte conmigo todas sus inquietudes y alegrías y con la que tomar un café o hablar tres horas por teléfono hace que no haya acabado loca y que la distancia sea algo llevadero. A Neus Peris, por su amistad y toda la música que hemos compartido juntas. A mis queridos Raquel Castro y Yuval Gotlibovich, ya que sin su apoyo, confianza y sabiduría no habría escrito ni una línea de esta tesis. Gracias por estar ahí y ayudarme a crecer como músico y como persona. A mis increíbles Laura Parrado y Amanda Nesa, gracias por todos los fines de semana en Alí Bei. Gracias a la templanza de la tortuga y la fortaleza del elefante, gracias por compartir y compartir. A Vicente Antón, por su tiempo y por compartir sus tratados y conocimientos conmigo. A todas las personas que me he encontrado en el camino que inicié cuando en plena crisis de los treinta me lié la manta a la cabeza y me puse a estudiar otra vez. A mi ex-vecino informático Pin del Río, sin su ayuda la base de datos solo sería un montón de folios arrugados y desordenados, mil gracias por dedicarme tu tiempo. A todos los amigos y compañeros de trabajo, a los que alguna vez les he dicho “me voy, que mañana tengo que estudiar”, gracias por aguantarme, por escucharme y aconsejarme en todo este proceso. A Neus Carles, que siempre está dispuesta a hacer un simulacro de presentación el día antes de cualquier examen y aguantarme los minutos que haga falta para que tenga confianza. Eres un ejemplo a seguir de fortaleza y alegría. A Emilia Argemí, amiga y gran profesora de técnica Alexander, con tu ayuda este camino ha tenido muchos matices, mi cuerpo y mi mente tienen hoy más herramientas. Gracias al árbol que se ve por tu ventana, cuánta sabiduría hay en unas ramas que simplemente se mueven.

Diseño Portada: Nana Gorgojo Argelich.

Editor partituras: Bernabé Simes.

SUMARIO

CAPÍTULO 1: INTRODUCCIÓN	9
1.1 Objetivos	11
1.2 Estado de la cuestión	16
1.3 Hipótesis	18
1.4 Objeto de Estudio	19
1.5 Metodología	29
CAPÍTULO 2. CLASIFICACIÓN	42
2.1 Parámetros	47
2.1.1 Parámetros fundamentales	47
2.1.2 Parámetros de paratexto	52
2.1.3 Parámetros técnicos musicales	52
2.2 Niveles	60
CAPÍTULO 3. ANÁLISIS	77
3.1 Parámetros de paratexto	79
3.2 Parámetros técnicos musicales	85
3.1.1 Parámetros técnicos musicales de sonido	85
3.1.2 Parámetros técnicos musicales de armonía	142
3.1.3 Parámetros técnicos musicales de melodía	167
3.1.4 Parámetros técnicos musicales de ritmo	196
CONCLUSIONES	205
CODA	225
BIBLIOGRAFÍA	239
ANEXOS	249
ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES	293
ÍNDICE DE TABLAS	305

CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN

A partir de la creación del *Conservatoire* de París, en el marco académico, los maestros más significativos de las diferentes escuelas interpretativas han ido seleccionando el repertorio de sus alumnos basándose principalmente en dos criterios: utilizar obras que conocían y que habían analizado, o buscar material que tuvieran a su alcance y les resultara útil para completar la formación. La personalidad de estos primeros maestros del violín, así como la fuerza de la costumbre, ha llevado a que se utilice de forma sistemática un corpus de obras bastante estandarizado que quizá no responda adecuadamente a las necesidades actuales de enseñanza del violín, ya que durante el s. XX se continuaron componiendo colecciones de estudios y métodos de violín. Por ello, en esta tesis se propone una revisión de dicho material, así como un examen en profundidad de todos los parámetros observables en una partitura, basado en el análisis de una selección de estudios para violín solo publicados en el s. XX. Así mismo, el trabajo musicológico que constituye esta tesis ofrece una clasificación novedosa, que responde a los elementos contributivos de la música propuestos por LaRue (2007), y que quedará ordenada por nivel de dificultad. De este modo pretendo sistematizar dichas publicaciones, divulgar su uso y ofrecer un análisis exhaustivo y pormenorizado de la base de la técnica violinística.

1.1 OBJETIVOS.

El objetivo general de esta tesis es ofrecer una clasificación por niveles de dificultad. Para ello se catalogaron una selección de estudios para violín solo escritos y publicados en el s. XX, partiendo del análisis de los parámetros y elementos musicales que fueron seleccionados.

En su capítulo *Nineteenth-century violin pedagogy*, Kolneder recoge una cita donde Flesch (1873-1944) reflexiona sobre sus días como estudiante en Viena:

“The running sore of teaching at that time was the complete ignorance of rational methods of study. After inadequate performances the remedy was always “try again” or “more” study, without any discussion of the whys and hows. The quantity of practice was regarded as the criterion of virtue. Apparently nobody knew that logical analysis of the task would yield twice the result in half the time.” (Kolneder 1998, 442).

Creo que es necesario hacer un “análisis lógico”, tal y como expone Flesch, pero no solo del método de estudio, sino también del material que utilizamos para enseñar a nuestros alumnos, realizando una buena secuenciación y contextualizando la técnica

Introducción

violinística dentro de un marco global de aprendizaje que incluya todos los parámetros que se expondrán en el capítulo 2. El cómo resolver un pasaje requerirá un método de estudio y un análisis previo donde deben evaluarse las dificultades. Así, el profesor podría proponer algún ejercicio que ayude a tal efecto o algún estudio donde redirigir la dificultad técnica en caso de que este fuese el problema.

Así mismo, pedagogos del s. XX como Auer inciden en la dificultad de la elección del repertorio, coincidiendo con Baillot y Flesch en tratar los temas generales que preocupaban y preocupan a todos los profesores, reflexionando sobre cómo trabajar la técnica y con qué repertorio:

“The range of compositions adapted to the young violinist's use is wide. Let him play whatever he likes by Bach, Beethoven and Mozart, while he makes himself familiar with music of Schumann, Brahms and the moderns, or even dips into the purely virtuoso repertory. To develop good judgment in the selection of one's repertory is a difficult task, and many violinistic failures have been due to a lack of judgment in choosing of the musical material to be studied” (Auer 1921, 214).

Debido a que es un tema de interés general, creo que mi aportación resulta oportuna y eficaz para la tarea docente.

Como punto de inicio tomé el trabajo de fin de Máster en Estudios Avanzados en Interpretación del Violín que realicé durante el curso académico 2014-2015 en la ESMUC (Escola Superior de Música de Catalunya) y que tenía por título *Estudios y Caprichos para violín publicados en Europa y EEUU en los siglos XIX-XXI, catálogo y estudio*. De esa investigación obtuve un catálogo de publicaciones que me llevó a concluir que existe mucha más literatura musical dedicada al apartado del desarrollo de la técnica violinística de la que se utiliza.

En la etapa preliminar del trabajo de fin de Máster analicé, dentro de mi ámbito profesional de trabajo en el presente de la redacción de esta tesis, las programaciones curriculares de los Conservatorios de Enseñanzas Profesionales de Cataluña¹. Obtuve datos sobre el desarrollo curricular del violín en la etapa académica de grado

¹ Dicha información se ha extraído de las páginas web de los centros miembros de la ACCAT (Asociación de Conservatorios de Cataluña) que son los conservatorios de Badalona, Barcelona Liceu, Barcelona Municipal, Bellaterra, CEM Terrassa, Cervera, Girona, Granollers, IEA Oriol Martorell, Igualada, Lleida, L'Intèrpret-Lleida, Manresa, l'Energia-Palafrugell, Reus, Sabadell, Sant Cugat, Tarragona, Terrassa, Tortosa, Vic, Vila-Seca y Vilanova i la Geltrú.

profesional² de 15 de los 23 centros adscritos y observé que los autores que se trabajan en el apartado de estudios son: Cohen (c.19xx-), Dancla (1817-1907), Dont (1815-1888), Fiorillo (1755-1823), Kayser (1815-1888), Kreutzer (1766-1831), Mazas (1782-1863), Paganini (1782-1840), Polo (1868-1953) , Rode (1774-1830), Rovelli (1793-1838), Sitt (1850-1922), Trott (1874-1950), Wieniawski (1835-1880), Wohlfhart (1833-1884). De ellos únicamente Polo, Cohen, Trott y Curci pertenecen al s. XX. Después de realizar una labor extensa de documentación mediante la cual se catalogaron y analizaron 190 publicaciones, con más de 3.500 estudios en total, pude observar que existen muchas obras tanto del s. XIX como del s. XX que no se utilizan.

Del objetivo general se desprenden los siguientes objetivos secundarios:

- Dar a conocer el mayor número posible de estudios mediante una base de datos que permita hacer búsquedas por países, por fecha, por autor, por principio técnico y por nivel de dificultad. Este será un paso paralelo a una investigación que trata de profundizar en el análisis de este tipo de composiciones. Así mismo, pretendo que la base de datos no sea cerrada, sino que permita ampliarse en el tiempo. El modelo podría servir a otras violinistas³ como referencia de una base de datos diferente e innovadora.
- Comprender los diferentes usos que se les puede dar a este tipo de composiciones, clasificándolos por niveles.
- Contribuir a ampliar el repertorio violinístico basándome en criterios de análisis, estudio y comparación organizados por niveles.
- Ampliar y normalizar el uso de este tipo de composiciones en las programaciones curriculares de los conservatorios.
- Determinar, a partir de un modelo, las similitudes y diferencias entre los estudios compuestos en el s. XIX y el s. XX.
- Descubrir los motivos que han llevado a las obras para violín solo del s. XIX a constituir el corpus mayoritario de estudios dedicados al apartado del desarrollo técnico.

² La ley que regula las enseñanzas musicales en la actualidad en España divide en tres etapas el aprendizaje: Elemental, Profesional y Superior. Real Decreto 756/1992, de 26 de junio, por el que se establecen los aspectos básicos del currículo de los grados elemental y profesional de las enseñanzas de música.

³ Con el compromiso de realizar una tesis doctoral donde el lenguaje no tenga un carácter sexista, de aquí en adelante se utilizará indistintamente el género femenino y masculino a la hora de referirnos al alumnado y al profesorado.

Introducción

En la actualidad, las tecnologías de la información y la comunicación se han mostrado muy valiosas en el campo de la docencia. Estas sirven a los docentes como herramientas en la difusión, el análisis y secuenciación de la información que nos llega a través de múltiples vías y de forma cuantiosa. Pretendo que mi aportación esté adaptada a esta realidad académica del s. XXI, por lo que doy relevancia a facilitar el acceso a dicho material, proporcionando un catálogo de obras recogidas de forma ordenada y sistemática. Las editoriales y las bibliotecas tuvieron un papel muy importante en la difusión de este tipo de publicaciones a partir del s. XIX, pero es necesario entender que a finales del s. XX, las páginas web y las bases de datos proporcionaron mayor accesibilidad a nivel global y a todo tipo de usuarios, utilizándose como herramientas de búsqueda, descarga o compra de publicaciones on-line.

En el prefacio de *La Interpretación y enseñanza del violín*, Galamian (1998, 11) explica cómo el resultado de investigar durante largos años había hecho posible la publicación de nuevo material pedagógico⁴. De igual manera, las antologías y el material orientado a los primeros años de aprendizaje ha sido objeto de estudio e inquietud por parte de todas las escuelas violinísticas a lo largo de la historia, dedicándoles mucho tiempo de investigación⁵. Creo, por tanto, que es de vital importancia para cualquier profesor el conocimiento y análisis exhaustivo de la literatura violinística, y esta tesis tratará de ayudar en la difusión del repertorio dedicado al aprendizaje de la técnica.

Para realizar un estudio en profundidad de los estudios para violín solo del s. XX, he considerado necesario indagar en cómo se llegó a las conclusiones y criterios que caracterizan la enseñanza en dicho siglo, siendo necesario tener una perspectiva histórica de la evolución de las enseñanzas violinísticas en un entorno académico. A principios del s.XIX, Baillot se encontraba en una situación similar a la mía al principio de esta tesis: tenía un objetivo, partía de unos conocimientos previos escasos y tenía dificultades y pocos recursos para adquirir libros y nuevas publicaciones.

⁴ Galamian, como representante de la escuela rusa y francesa, discípulo de Auer y Capet respectivamente, contribuyó con su trabajo de reedición de partituras y su tratado divulgativo a normalizar y promulgar el uso de determinadas obras como material de instrucción.

⁵ Tratándose de una tesis realizada desde el campo de la musicología, todas las escuelas violinísticas se tendrán en cuenta dándoles el mismo valor. Aun así se tomará como concepto de escuela violinística la propuesta por Novillo-Fertrell (2002, 6), que distingue entre tendencias representadas por algunos maestros y que constituyen el punto de partida para una enseñanza más actual, aceptando una pedagogía más general donde ya no es posible distinguir escuelas violinísticas concretas.

Introducción

“When we were given the task, more than thirty years ago, of establishing the fundamentals of violin instruction at the Conservatoire de Musique, we had previously acquired almost no practical knowledge of the art of studying this instrument; our instruction had never gone beyond vague notions and incomplete traditions: we were obliged to wander or grope for many years before arriving at some of these processes that are called the secrets of the art. To support our special studies, we looked for the most notable elementary methods. We doubtless should have started there, but we lacked the means to do so; there were very few of these works, and they had been written too long ago to help in surmounting new difficulties or in giving the flexibility of resources that modern composers were making more and more necessary” (Baillot 1991, 5).

Esta tesis será, de forma indirecta, una herramienta de utilidad a profesoras de violín en su trabajo como investigadoras y también a profesoras de otras especialidades instrumentales como modelo para realizar sus propias clasificaciones. Es una ventana que aporta sistematización y orden a un campo muy específico pero de gran envergadura. Baillot, por falta de información, y nosotras hoy en día, por exceso de la misma, necesitamos mucho tiempo para descubrir repertorio para nuestras alumnas y para analizar las obras y poder secuenciarlas. Baillot tardó más de treinta años en publicar *The Art of the violin*. De la misma forma que otras pedagogas y musicólogas han dedicado sus carreras profesionales a investigar dentro de sus aulas, esta tesis puede servir de guía a todas las profesoras que quieran secuenciar los contenidos a desarrollar con sus alumnas y encontrar nuevo material que se adapte a sus necesidades. Novillo-Fertrell apunta en su tesis que la publicación y la difusión de tratados específicos es uno de los pilares del progreso de la pedagogía instrumental porque permite elevar el nivel de la enseñanza y revierte en una mayor calidad artística de los intérpretes (2002, 6). Por lo tanto, esta tesis realizada desde el campo de la musicología quiere servir a este propósito común de progreso.

Como se ha dicho anteriormente, pretendo acotar este estudio a mi ámbito de trabajo. Haciendo un análisis histórico-administrativo sobre la normativa que ha regido la secuenciación curricular y el contenido del mismo en España, desde la fundación en 1830 del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid⁶, se puede observar que si bien los conservatorios en un inicio tenían la función de “producir” músicos virtuosos que tocasen en orquestas o fuesen solistas, la pedagogía no se contemplaba

⁶ Con los Decretos del 15 de junio de 1942 sobre la organización de los Conservatorios de Música y Declamación, el Plan 66, el Real Decreto 756/1992, de 26 de junio, por el que se establecen los aspectos básicos del currículo de los grados elemental y medio de las enseñanzas de música, hasta la normativa vigente en la actualidad, con el Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música.

como una materia o una rama de especialización. En la actualidad, los Conservatorios Superiores de Música sí tienen en su currículo la especialidad en pedagogía y esta tesis trata de ser una herramienta que ayude a clasificar obras por tipo de contenido y por nivel de dificultad.

1.2 ESTADO DE LA CUESTIÓN.

En la búsqueda de información sobre el estado de la cuestión encontré literatura pedagógica que aborda la enseñanza-aprendizaje del violín, como *Violin playing as I teach it* de Auer⁷; *La Technique Supérieure de l'Archet* de Capet⁸; los tres manuales *Practice, Basics* y *The violin Lesson* de Fischer⁹; *The violin* de Flamer¹⁰; *Los problemas del sonido en el violín*¹¹ y *The art of violin playing Book 1 & 2* de Flesch; *Interpretación y enseñanza del violín* de Galamian; *The twelve lesson course in a new approach to violin playing* de Havas; *Violin Technique* y *System of violin Playing* de Markov¹²; y *Violín-Seis lecciones con Yehudi Menuhin* de Menuhin. Todos ellos dedican alguno de sus capítulos a la técnica violinística y han ayudado a reflexionar sobre los parámetros técnicos analizables.

También encontré tesis doctorales como la de Farrell (2004), que aporta un catálogo parcial de 22 autores con una selección de estudios del s. XX, o la tesis de Buckles (2003), que contiene un apéndice con una selección de 16 publicaciones del s. XX referidas a *contemporary etude books for the violin*. Buckles insta a utilizar dichas obras como material complementario en la docencia para no dejar sin preparación a los alumnos para los desafíos de la música del s. XX:

"The use of traditional or standard training methods, specifically those etude and method books that were written in the nineteenth century, leave the violinist unprepared for the challenges of music written in the twentieth century. These traditional method books are not to be discarded, for they provide good, fundamental grounding in the basics of violin playing. Scholars contend that the use of contemporary study material must not replace, but supplement the already existing and widely used traditional, etude books" (2003, 196).

⁷ El índice de materias se puede consultar en la Tabla 20 del anexo 2.

⁸ El índice de materias se puede consultar en la Tabla 21 del anexo 2.

⁹ El índice de materias de esta publicación se encuentra en la Tabla 22 del anexo 2.

¹⁰ Flamer divide el capítulo 2 dedicado a la técnica, en tres secciones, la mano izquierda, el modo de sostener el arco y los golpes de arco.

¹¹ El índice de materias de esta publicación se encuentra en la Tabla 23 del anexo 2.

¹² El índice de materias se puede consultar en la Tabla 25 y 26 del anexo 2.

Introducción

Otras tesis están dedicadas al análisis exhaustivo de una única publicación como la de Kaplunas (2008) que realiza un análisis pedagógico de los 24 Estudios-Caprichos de Dont, y la de Shen (1997) que analiza los 24 caprichos de Paganini. De ellas he obtenido información muy valiosa sobre el análisis de publicaciones que se siguen utilizando hoy en día en la enseñanza del violín. Por último he encontrado tesis como la de Jong (2012) o la de Rodrigues (2009), que se centran en la pedagogía de Ferdinand David y Leopold Auer respectivamente.

Las bibliografías y anexos de todas estas tesis han sido a su vez una fuente de literatura pedagógica, proporcionándome más libros de consulta y ampliando los conocimientos que tenía en un estadio inicial. Un claro ejemplo es la tesis de Novillo-Fertrell (2002), que ofrece un listado de métodos y obras representativas para violín desde el s. XVIII hasta el s. XX, y la de Garde (2015), que también ofrece un listado de tratados y métodos en su trabajo retrospectivo de la historia de la enseñanza del violín en su etapa inicial.

No he encontrado bases de datos o catálogos que analicen el contenido técnico de cada publicación, así como la catalogación por nivel de dificultad. Bachmann (2008) en su *An Encyclopedia of the violin*, publicada por primera vez en 1925, ofrece un listado de ejercicios y estudios para violín solo, un catálogo en el que se pueden consultar las publicaciones de los autores, si bien no ofrece información sobre el contenido, ni tampoco las fechas de las primeras ediciones de cada publicación. Kolneder ofrece también en *The Amadeus Book of the violin* (1998) un capítulo dedicado a la *Performance, Pedagogy, and Composition*, donde se pueden obtener por una parte tratados y literatura pedagógica, y por otra, listados de *works for unaccompanied violin*, pero tampoco ofrece información sobre el nivel de las obras, ni datos sobre las editoriales. Sin embargo, Kolneder apunta aquí la necesidad de tener mejores conocimientos de teoría y análisis musical para abordar la música del s. XX y mejorar el entrenamiento de la lectura a vista añadiendo:

"Much remains to be done in adapting the teaching of violin technique to the requirements of twentieth-century music. The "Kreutzer etudes" for our time are yet to be written! In 1928 Flesch noted the lack of preparatory studies for atonal violin concertos. It is too bad that Czech composer Bohuslav Matinu did not provide them; his etudes for two violin, and for violin and piano, are valuable pedagogical studies, suggesting that he saw the need for a reevaluation of our entire repertory of etudes" (1998, 507).

Stowell, en *Violin* (1992), dedica un capítulo a *The pedagogical literature* donde ofrece una reflexión citando algunos libros de instrucción desde el s. XVII hasta el s. XX. Es por ello que si bien me sirvieron como fuentes, además pusieron en relevancia la necesidad de cubrir un hueco en el campo de la clasificación y el análisis por nivel de dificultad.

1.3 HIPÓTESIS.

De la lectura del Real decreto 1577/2006, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación (vigente en el momento de redactar esta tesis), se desprenden dos objetivos de las enseñanzas generales¹³:

- Conocer los elementos básicos de los lenguajes musicales, sus características, funciones y transformaciones en los distintos contextos históricos.
- 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.

Los dos puntos tienen por objetivo conocer e interpretar diferentes lenguajes y diferentes estilos, generando la necesidad de abordar materiales que trabajen las técnicas violinísticas necesarias para interpretar este tipo de repertorio. Los estudios técnicos que se trabajan y que están compuestos durante el s. XIX tienen un lenguaje clásico o romántico que pueden no contemplar las necesidades de la música compuesta en el siglo XX. Me pregunto, por tanto, si existen estudios compuestos en el s. XX que desarrollen los estilos y lenguajes propios de dicho siglo.

Se ha considerado también la lectura del Decreto 25/2008, de 29 de enero, por el cual se establece la ordenación curricular de las enseñanzas de música en el grado profesional en Cataluña, y en la que queda establecido en el apartado b) (que trata los contenidos) la necesidad de desarrollar las técnicas de los golpes de arco, los cambios de posición y las posiciones fijas, la técnica del glissando, los trinos, las dobles cuerdas, los acordes de 3 y 4 notas, y los armónicos naturales y artificiales. Creo que es necesaria una secuenciación de estos contenidos a través del material ya existente como herramienta de trabajo y me planteo si existen estudios para violín solo del s. XX

¹³ Consultar en la Tabla 27 del anexo 3.

que trabajen todas las técnicas que se articulan como contenidos de este Decreto¹⁴.

De las preguntas de investigación anteriores se plantean dos hipótesis:

- Los estudios compuestos en el s. XX, a pesar de comprender el estudio de las técnicas instrumentales que aparecieron en este siglo, no se utilizan de forma sistemática porque no abordan el trabajo de diferentes estilos, sino que también responden a las técnicas, parámetros y estética del s. XIX.
- Existen estudios compuestos en el s. XX donde podemos encontrar las técnicas que se articulan en el Decreto 25/2008, y que en caso de existir una clasificación, un análisis y una forma de visibilizarlos más acorde con el s. XXI (por ejemplo, una base de datos), con más información y mayor detalle, se vería ampliado su uso.

1.4 OBJETO DE ESTUDIO.

Esta tesis aborda el análisis de los parámetros técnicos que se tienen en cuenta para interpretar un estudio. Para realizar esta labor, he seleccionado los estudios para violín solo compuestos en el s. XX. Estos fueron extraídos de la base de datos que confeccioné durante el curso académico 2014-2015 en el que cursé el Máster en Estudios Avanzados en la Interpretación del Violín en la ESMUC (Escola Superior de Música de Catalunya) y de la búsqueda de nuevo material.

El catálogo inicial a partir del cual se ha confeccionado la base de datos necesaria para la investigación de esta tesis contiene estudios para violín solo, para dos violines, para violín y piano, y arreglos. Solamente se tuvieron en cuenta las publicaciones para violín solo, de acuerdo al objetivo de profundizar en este campo, sin restar importancia al resto de composiciones. Otra razón por la cual el foco de interés se centró en los estudios para violín solo es que en el listado de material para trabajar la técnica que ofrece Galamian (1998) en su libro sobre la enseñanza del

¹⁴ En la actualidad, Cataluña es el ámbito territorial donde ejerzo la docencia. Consultar el Decreto en Tabla 28 del anexo 3.

violín, todos los estudios propuestos son para violín solo¹⁵: *20 Estudios Brillantes y Característicos op.73* de Dancla; *24 Estudios y Caprichos op.35* de Dont; *24 Ejercicios op.37* de Dont; *36 Estudios o Caprichos* de Fiorillo; *24 Estudios* de Gaviniés; *42 Etudes* de Kreutzer; *24 Caprichos* de Rode; *24 Caprichos op.1* de Paganini y *10 Estudios o Caprichos op.10 "L'Ecole Moderne"* de Wieniawski.

Para entender y justificar la elección del marco de contenido fue necesario hacer un análisis previo de la evolución del material de enseñanza en otras épocas y en la nuestra. ¿Qué determina que una obra esté en el apartado de técnica o forme parte del repertorio? Los 24 Caprichos op. 1 de Paganini pueden encontrarse en el apartado técnico de las programaciones curriculares. Las sonatas y partitas de Bach, de Ysäye o de Reger también se utilizan como material de enseñanza, aunque éste tampoco haya sido el propósito inicial. Por el contrario, algunas obras que no contienen en su título la palabra estudio fueron también compuestas para la enseñanza/aprendizaje de cuestiones musicales y no técnicas, como por ejemplo los 44 dúos de Bartok. En el Barroco, Tartini y Corelli se sirvieron de la forma *Tema con variazioni* para explotar los recursos técnicos del violín, considerando las variaciones como estudios cortos. La *passacaglia* y la *chaconne* fueron otras formas musicales que se utilizaron con este fin. Posteriormente, la música de cámara y orquestal fue influenciada por la música vocal y aparecieron las *cadenzas*, donde los violinistas exploraban los recursos técnicos y expresivos. Los caprichos se consideraron piezas completamente desarrolladas tanto en longitud como en diseño y empezaron a acercarse al estudio posterior.

Ya en el s. XVIII, el método de Fiorillo fue considerado como “compendio del estudio del violín a través de 36 caprichos” y Kreutzer en 1795 empezó a reunir materiales para la instrucción de sus alumnos¹⁶ (Kolneder, 1999).

En el s. XIX autores como Rieding o Seitz, desarrollaron las formas *Konzertstück* y los *Concertino für Violin*. Tanto las piezas de concierto como los concertinos se crearon para la enseñanza del violín, así como los *airs variés* de Beriot o Dancla, que trabajaban la técnica de forma holística a través de piezas con acompañamiento de piano.

Posteriormente, la historia de la música en el violín cuenta con autores que cambiaron la manera de tocar el instrumento a pesar de no haber compuesto ningún compendio de estudios, como por ejemplo Sarasate o Kreisler, de finales del s. XIX y

¹⁵ Otra tesis de investigación podría intentar reflexionar sobre el uso que se le han dado a las partituras como material pedagógico y cómo la tradición del s. XIX ha influido en la enseñanza del violín en siglos posteriores.

¹⁶ Tras realizar una selección, los primeros 40 estudios serían publicados con fines didácticos.

principios del s. XX, respectivamente, cuyas obras se utilizan hoy en día como material para el aprendizaje del instrumento.

Al observar que a lo largo de más de tres siglos se han utilizado diferentes composiciones como obras de instrucción (por ejemplo, los ejercicios de Sevcik sirven para mejorar problemas técnicos y no son estudios, y con anterioridad Gaviniés había considerado a este tipo de obras *Matinéés*), resultaba necesario trazar una línea divisoria entre los estudios y el resto de las composiciones. Así pues, para acotar adecuadamente esta tesis, solamente se tuvieron en cuenta las publicaciones que en el título contuvieran la palabra estudio, quedando excluidas las que carecían de esta denominación¹⁷.

Para clarificar la elección del contenido, a continuación se muestra una selección de las publicaciones que quedaron excluidas, entendiendo de esta forma que algunas composiciones son tratadas como estudios según la definición de Kolneder, pero no contienen la palabra estudio en el título¹⁸.

La publicación *Easy Double Stops for violin*¹⁹ de Ostalczyk y Mieksin²⁰ (1996), queda excluida por no contener la palabra estudio en el título y por considerarse, en el subtítulo, como una colección de ejercicios, escalas y melodías populares en primera posición.

¹⁷ Dejando abiertas otras vías de investigación futuras.

¹⁸ “Una composición, principalmente para fines de estudio y principalmente relacionada con problemas técnicos”. (Kolneder 1998, 356).

¹⁹ Esta publicación pertenece al conjunto de obras orientativas que la *Generalitat de Catalunya* publicó en 2015 en el apartado de estudios de las pruebas de acceso a los conservatorios de grado profesional. Ver en la Tabla 29 en el anexo 3.

²⁰ Autores polacos que han publicado material pedagógico en la editorial PWM Edition durante el s. XX.

Introducción

Ejemplo musical 1: Estudios nº 31 y 32 completos. *Easy Double Stops for violin*, Ostalczczyk y Mieksin²¹.

Otros casos de publicaciones que no contienen la palabra estudio es *A Tuneful Introduction to the Third Position for Violin*²² y *A Tuneful Introduction to the Second Position for Violin* de Mackay, publicados en 1963, y que se utilizan como herramienta para trabajar la técnica en el apartado de los cambios de posición. Este material de nivel básico presenta cambios de posición en sencillas melodías con ejercicios preparatorios en todas las cuerdas trabajando inicialmente con el tetracordo (tono-tono-semitono). *Position Changing for the violin*, también de Mackay, publicado el mismo año que los anteriores con el subtítulo *Exercises and melodies for class and individual use*, también queda fuera de la base de datos por no contener la palabra estudio. En esta ocasión se trabajan los cambios de posición de primera a tercera y viceversa. El autor escribe una nota introductoria donde destaca que las melodías están editadas en orden para que los alumnos puedan mejorar su musicalidad, poniendo atención en el tempo, marcas de expresión y fraseo, y quedando las frases puntuadas por medio de comas o silencios. Se puede observar, por tanto, una secuenciación de los cambios de posición alejada de los ejercicios mecánicos.

²¹ Los ejemplos musicales han sido copiados tal y como aparecen en los originales, respetando todas las digitaciones e indicaciones, sin añadir ni quitar nada.

²² Esta publicación cuenta además con un acompañamiento opcional de piano para poder utilizar este material como obras de repertorio de corta duración para ser tocadas en concierto.

Introducción

Las publicaciones de la literatura jazzística que contienen la palabra estudio y que están publicadas durante el siglo XX-XXI quedan fuera de la catalogación, porque aunque algunas presentan análisis armónicos (elemento interesante para desarrollar en un músico que toca un instrumento melódico), casi siempre están basados en estándares o piezas populares, y/o tienen acompañamiento. En el caso de que el contenido del estudio esta basado en un estándar de jazz, he considerado que aunque estos han adquirido gran notoriedad, son objeto de numerosas versiones y no se consideran como una obra de producción propia. A continuación se detallan las publicaciones más recientes del ámbito moderno y que contienen en el título la palabra estudio.

Tabla 1. Estudios para violín en el ámbito moderno.

AUTOR	TÍTULO DE LA PUBLICACIÓN	AÑO EDICIÓN	ACOMPANAMIENTO	EDITORIAL
ABELL	JAZZ VIOLIN STUDIES	1983	VIOLIN SOLO, SEGUNDO VIOLIN Y ACOMPAÑAMIENTO DE PIANO	MEL BAY
HUEBNER	EXERCISES, ETUDES AND CONCERT PIECES, A CREATIVE GUIDE FOR THE CONTEMPORARY IMPROVISING VIOLINIST	2009	VIOLIN SOLO + CD	ADVANCE MUSIC
WILKINS	ESSENTIAL JAZZ ETUDES...THE BLUES	2003	VIOLIN SOLO + CD	MEL BAY

La publicación *Jazz Technique Takes Off* de Cohen pertenece al género musical jazz y por tanto quedó fuera de la base de datos. Se debe tener en cuenta que aunque fue excluida de la base de datos, Cohen junto con el resto de sus publicaciones ofrece una visión más global en cuanto al aprendizaje de diferentes estilos.

Un elemento que no quiero pasar por alto, en referencia a otros géneros musicales, como la denominada música moderna y el jazz, es la técnica *The Chop*²³, que nace de la variación en la dirección con la que el arco se pone en contacto con la cuerda. Esta técnica percusiva de los instrumentos de cuerda consiste en primero golpear la cuerda con el arco de forma vertical y después recogerlo de la cuerda con un movimiento hacia delante, lo que provoca un segundo sonido percusivo. De esta forma el violín puede cambiar su rol melódico por el de un instrumento con una función de acompañamiento rítmico-armónico. Aunque no es objeto de esta investigación hacer un estudio sobre los diferentes géneros musicales en los que ha estado

²³ Técnica popularizada por el *bluegrass fiddler* americano Richard Greene en 1966. <http://www.richardgreene.net> (consulta: 4 Mayo 2018).

presente el violín, a parte de la música denominada "clásica", se tiene en cuenta que géneros como el *bluegrass*, el *jazz*, el *country*, o la llamada "música celta", han aportado al violín sutiles diferencias que han enriquecido la técnica.

Las obras basadas en melodías populares no han sido objeto de estudio porque las he considerado como arreglos y por tanto, no son piezas completamente originales. En este caso, la publicación *Mes premières doubles cordes en chansons*²⁴ de Bime-Apparailly, publicada en 1970, es un claro ejemplo porque está basada en melodías de la tradición popular existente en Francia y tampoco contiene la palabra estudio en el título. Esta publicación tiene cierto paralelismo con uno de los puntos de la filosofía de enseñanza musical de Willems y de maestros húngaros como Sándor, Járdányi y Szervánszky, que basaron sus métodos en melodías populares de sus regiones, secuenciando minuciosamente los elementos técnicos y musicales de violín.

Més premières études en Duo. 30 petites pièces mélodiques et rythmiques pour violon de Bime-Apparailly fueron descartadas de la base de datos por ser a dúo y tampoco fueron consideradas de producción propia, porque algunas melodías están basadas en estudios de otros autores como Alard y Beriot, entre otros. En algunas ocasiones son arreglos de canciones populares donde se introducen conceptos rítmicos como la síncopa, escalas menores y armónicos naturales en primera posición. Sin embargo, están incluidas en el listado de obras orientativas de acceso a las enseñanzas regladas de estudios profesionales en los Conservatorios de Cataluña²⁵.

En el siguiente ejemplo se puede observar como Bime-Apparailly considera un arreglo de una obra de Charpentier como un estudio. Por este motivo y porque son a dúo quedan fuera del análisis. A pesar de ello resulta interesante ver cómo sitúa el contenido técnico violinístico de nivel básico en una obra, huyendo del concepto de estudio como una composición para trabajar aspectos técnicos y dando así un nuevo enfoque a la enseñanza-aprendizaje del violín, al buscar en el repertorio existente una buena secuenciación de los elementos técnicos²⁶.

²⁴ Esta publicación pertenece al conjunto de obras orientativas que la Generalitat de Catalunya publicó en 2015 en el apartado de estudios de las pruebas de acceso a los Conservatorios de Grado Profesional.

²⁵ Documento que la Generalitat de Catalunya emite periódicamente bajo el asesoramiento de profesionales especializados en pedagogía.

²⁶ En el s. XIX autores como Dancla también publicaron estudios que son arreglos de obras conocidas, como por ejemplo los nº 17-18-23-28-30-31-32-33 op. 84 de los *Studi melodici e facilissimi*.

Introducción

Ejemplo musical 2: compás 1-8 del Estudio nº 8, *Marche en rondeau. Més premières études en Duo. 30 petites pièces mélodiques et rythmiques pour violon*, Valérie Bime-Apparailly



Las 11 publicaciones de Dounis *The Dounis Collection, Eleven Books of studies for the violin* (2005) también quedaron fuera del catálogo. Aunque trabajan muchos elementos técnicos y contienen la palabra estudio, el propio Dounis los trata como ejercicios fundamentales para desarrollar flexibilidad, rapidez o coordinación en las manos izquierda y derecha, que en ocasiones tienen una duración de un compás. La publicación engloba los 11 libros de la editorial Carl Fischer: *The Artist Technique of violin playing op.12; The Absolute Independence of the fingers Book 1; The Absolute Independence of the fingers Book 2; Preparatory Studies Book 1; Preparatory Studies Book 2; Fundamental Trill Studies; The violin Players' Daily Dozen; The Staccato; New Aids to the Technical Development of the violin, op.27; Studies in Chromatic Double-Stops for the violin, op. 29; The Higher Development of Thirds and Fingered Octaves.*

En *The absolute Independence of the fingers in violin playing on a Scientific Basis, op. 15, Book II: The absolute Independence of four fingers* Dounis añade una nota introductoria donde deja claro que son ejercicios:

“...note! The exercises contained in this book are but the logical continuation and development of the exercises of the first book. They treat of the absolute independence of all four fingers -moving simultaneously- no finger being held passive. They are divided in three parts -A, B and C. In A, specific exercises are designed for the highest development of the VERTICAL OR FALLING MOVEMENT in conjunction with the other movements; the exercises presented in B aim at the highest development of the HORIZONTAL OR SIDE MOVEMENT in conjunction with the other movements, while C the exercises develop in the highest degree the LEFT TO RIGHT MOVEMENT (PIZZICATO) in conjunction with the other movements. Part A consists of six fundamental exercises with nineteen modifications and twenty-three simple variants to each fundamental exercise; Part B has six fundamental exercises, with nineteen modifications and one simple variant to each fundamental exercise, and Part C contains, too, six fundamental exercises with nineteen modifications and one simple variant to each fundamental exercise...” (Dounis, 2005).

Introducción

Así mismo, los *Preliminary Trill Studies, op.7* y los *Preliminary Double-Stop Studies op. 9* (1901) de Sevcik quedan excluidos por ser considerados por el propio autor como ejercicios.

Las antologías no forman parte de la catalogación por no ser de producción propia. Un ejemplo de ello es *New School of Violin Studies* de Carse. Se trata de una publicación en cinco volúmenes (*Book 1 First Position; Book 2 First Position; Book 3 First and Third Position; Book 4 First and Third Position, Book 5 First to Fourth Position*) donde se trabajan los cambios de posición en una selección de estudios de autores anteriores al s. XX como Loder, Hofmann, Böhmer, Hering, Wohlfahrt, Steffani, Hermann, Kreuz, Kayser, Sitt, Schoen, Mazas, Corelli, Dont, Fiorillo y estudios compuestos por el propio Carse. Cabe resaltar las tablas de contenidos de las publicaciones III, IV y V, donde se especifican diferentes elementos de la técnica violinística como ejercicios y estudios de cambios entre la primera y la tercera posición; la extensión del 4º dedo; la introducción de armónicos fáciles; estudios en legato, staccato, spiccato; estudios con arpeggios; estudios con golpes de arco variados; estudios con dobles cuerdas; estudios con apoyaturas, mordentes y notas ornamentales; estudios cromáticos; estudios con acordes; y estudios entre las primeras cuatro posiciones²⁷.

La publicación *Essential scales and studies for violin*, de Duncan quedó fuera del catálogo, aunque contenga la palabra estudio, al tratarse de una colección de escalas, arpeggios y ejercicios repetitivos que trabajan escalas de dos y tres octavas.

Por último, en el caso de *Studies in shifting for the violin* de Trott, fueron excluidos por referirse a un compendio de ejercicios para trabajar la destreza en los cambios de posición con un mismo dedo (1-1,2-2,3-3) y de un dedo más alto a otro más bajo (2-1,3-1,4-1)²⁸. También contiene el trabajo de las extensiones trabajando el intervalo de tercera menor y mayor entre dos dedos consecutivos, así como añade ejercicios para dar flexibilidad al cuarto dedo y ejercicios para la preparación al trino. Finalmente, trabaja escalas con dos y tres dedos en la misma cuerda, y ejercicios y escalas de terceras en dobles cuerdas, asemejándose a la publicación de Dounis²⁹.

²⁷ Existen otras antologías como las que Cofalik reúne en tres de sus publicaciones: *6 Etudes-Capriccios, A Selection of virtuoso Etudes y Favourite Studies for violin*, publicados por la PWM.

²⁸ Existe un consenso generalizado por el cual en la mano izquierda la numeración de los dedos es 1 (índice), 2 (medio), 3 (anular) y 4 (meñique), ascendentemente.

²⁹ Consultar en la bibliografía.

Introducción

A la hora de establecer el periodo de tiempo que abarca el objeto de estudio, tuve en cuenta mi trabajo de fin de máster *Estudios y Caprichos para violín publicados en Europa y Estados Unidos en los s. XIX y XX, catálogo y estudio*. De dicho catálogo tomé como muestra de análisis solamente los estudios para violín solo compuestos en el s. XX, con el fin de acotar una cantidad inabarcable de literatura y por considerar que el s. XX es el siglo que necesita ser analizado para comprobar las hipótesis iniciales.

En esta tesis no he considerado los estudios compuestos en el s. XXI como parte del corpus de análisis. A pesar de ello, huelga decir que en este siglo se siguen componiendo estudios y sería aconsejable tener en cuenta el nuevo repertorio como herramienta pedagógica para los docentes, y por lo tanto realizar la misma labor de secuenciación y análisis con dicho material. A continuación se mencionarán algunos estudios que quedaron descartados, a pesar de considerarlos de gran relevancia, por pertenecer al s. XXI.

De los tres libros que Entezami publica bajo el título *Melodische Etüden für Violin solo*³⁰, donde se trabaja la técnica de forma progresiva y donde se ordenan gradualmente los cambios de posición, quedan fuera de la base de datos los volúmenes II y III por publicarse en el s. XXI. El volumen III cuenta además con una selección de estudios de autores del s. XIX como Kreutzer, Rode y Dont, lo que permite clasificarlo como antología.

Otro ejemplo muy interesantes es *Etüden für den violin-unterricht* de Petersen (2005), de nivel básico y que contiene al final de la publicación algunos estudios con cambios entre primera y tercera posición. También mencionaré *Thirty progressive studies for violinists* de Geringas (2004), de nivel intermedio, y *Forty studies for violin* de Chang (2002) de nivel virtuoso³¹.

Como se verá en el siguiente capítulo, los textos introductorios a modo de prólogo ofrecen información valiosa, que forma parte del paratexto. Cohen hace uso de ellos en todos los estudios de la serie *Takes Off!!*, pero la publicación *More Technique Takes Off!! Intermediate violin duets and studies to develop vibrato, shifting and double stopping* quedará fuera del catálogo por estar publicado en 2006. La autora

³⁰ Melodische Etüden für violine Vol 1. (1. Lage); Melodische Etüden für violine Vol 2. (2./3. Lage); Melodische Etüden für violine Vol 3. (ab 4. Lage).

³¹ Todos ellos se pueden consultar en la Tabla 18 del anexo 1.

Introducción

escribe una pequeña introducción con algunas directrices para la interpretación de cada uno de ellos, donde deja entrever que da la misma importancia a los parámetros técnicos musicales, como por ejemplo la ejecución de las dobles cuerdas, el spiccato o el vibrato, que a los parámetros fundamentales como la calidad del sonido³².

Ejemplo musical 3: compás 1-5 del Estudio *Clouds of blossom are mirrored in the lake. More Technique Takes Off!! Intermediate violin duets and studies to develop vibrato, shifting and double stopping*, Mary Cohen.

Con moto ♩ = 120

mp *espress. e rubato* *restez* p

Por último, en la publicación *12 Etudes-Caprices in the styles of the great composers (2009)*, Barlowe presenta una guía práctica en la que analiza cómo interpretarlos y cuáles son las características principales de cada estilo, ofreciendo una retrospectiva de algunos de los principales estilos compositivos³³.

Más allá del marco temporal expuesto, en la acotación de las muestras analizadas, se ha tenido en cuenta la evolución de la apertura de los conservatorios como instituciones académicas dedicadas a la formación de músicos. El punto de partida lo marcó la apertura del Conservatoire National de Musique de París en 1795, décadas después de la creación del proyecto de la Enciclopedia, como primera institución de carácter académico que nacía seis años después del estallido de la Revolución Francesa. En este marco es importante comprender que el sentimiento nacional cobra fuerza y va acompañado de un proceso de academización de la educación popular muy meditado (Treviño 2015, 17). Se produce a principios del s. XIX por tanto, una unificación metodológica codificada en la *Méthode de violon de Conservatoire* (París, 1803) por Rode, Kreutzer y Baillot (Treviño 2015, 21), de la cual en la actualidad somos herederos.

³² Nota introductoria al estudio: "Paint this scene in broad strokes using lots of bow. Anticipate the shift to fourth position in bar 30 by bringing your elbow round in plenty of time. The fingering in bars 1-16 shows only some of the possibilities. Work out your own fingerings and dynamics for the reprise of this passage (bars 33-48): what is the journey of this piece? Do you think the end should be strong, quiet, or something in-between?" (Cohen 2006, 18)

³³ Se trata de una serie de doce estudios compuestos por la autora al estilo de Vivaldi, Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Paganini, Brahms, Sarasate, Ravel, Bartók y Copland.

Durante el trabajo de fin de master realicé un esquema genealógico para investigar la procedencia de mi escuela violinística, la procedencia de algunos de los mejores violinistas del s. XIX y s.XX, y la evolución de la apertura de los conservatorios más importantes de Europa³⁴. Estados Unidos quedó incluido como sede de los maestros pedagogos y violinistas más reputados con raíces europeas, como por ejemplo, Carl Flesch, Ivan Galamian, Jascha Heifetz, o Henry Schradiek, que tuvieron la oportunidad de impartir clases en universidades como el Curtis Institute de Philadelphia, la Julliard School de New York, Los Angeles University y la New York University, respectivamente. Dicho esquema da una visión sobre el alcance que tuvieron estas instituciones musicales y sobre los principales países que albergaron estos centros de investigación.

1.5 METODOLOGÍA.

Tal y como he adelantado en el epígrafe 1.1, la finalidad principal de esta investigación es establecer un modelo que me permita catalogar, analizar y clasificar en niveles un grupo de estudios para violín solo del s. XX, comprobando cuál ha sido la evolución de este tipo de repertorio. Para todo ello he desarrollado una metodología consistente en observar cuáles son los aspectos técnicos y estilísticos que se encuentran en las obras de repertorio y cómo se trabajan.

Partiendo de las publicaciones de la Tabla 18³⁵, que contiene estudios y caprichos para violín compuestos en los siglos s. XIX-XX-XXI (el cuadro sinóptico que dio lugar a mi trabajo de fin de máster), se realizó una selección donde sólo quedaron reflejados los estudios para violín solo compuestos en el s. XX. Posteriormente obtuve todas las partituras. Para realizar esta labor he considerado tres tipos de fuentes descritos a continuación, que me sirvieron tanto para confeccionar dicha tabla, como para trabajar sobre la muestra seleccionada y para conseguir las partituras.

Fuentes:

1. Diferentes páginas web especializadas en música.
2. Catálogos de editoriales, tiendas on-line, páginas web de descargas de partituras y bases de datos.
3. Páginas web de bibliotecas musicales y de conservatorios.

³⁴ El esquema se encuentra en la Tabla 30 del anexo 4.

³⁵ Consultar en la Tabla 18 del anexo 1.

Ya que la mayor parte del trabajo de documentación se ha realizado a través de Internet, que es capaz de aportar en el s. XXI un volumen inabarcable de información, es necesario explicar el interés que tiene cada una de las fuentes consultadas y realizar una pequeña descripción por grupos. En primer lugar, en la actualidad existen multitud de páginas web especializadas en música: páginas personales de músicos, compositores y/o pedagogos; blogs o páginas con artículos divulgativos; páginas de revistas musicales; páginas de asociaciones y páginas sobre metodología en el campo de la enseñanza del violín. De ellas se extrajeron estudios, programas de conciertos, información y artículos divulgativos de compositores, sobre compositores, de musicología y de pedagogía.

Tabla 2. Webs especializadas de música.

1. WEBS ESPECIALIZADAS EN MÚSICA	
Personal de músicos, compositores y pedagogos	www.amybarlow.com www.carlosperoncino.com www.claudioforcada.com www.craigduncan.net www.gregorhuebner.de www.ingolfturban.de www.jordicervello Garriga.wordpress.com www.josehachron.org www.markoconnor.com www.marysmusiccupboard.com www.peter-sheppard-skaerved.com www.raquelcastropego.com www.richardgreene.net www.simonfischeronline.com www.violinmasterclass.com www.violinstory.com
Artículos divulgativos	www.beststudentviolin.com/Laoureux.html www.deviolines.com www.elartedelafuga.com www.violinist.com www.violinmark.com

1. WEBS ESPECIALIZADAS EN MÚSICA

Revistas musicales	www.docenotas.com www.mundoclasico.com www.revistamusical.cat www.scherzo.es www.stringsmagazine.com www.thestrads.com
Asociaciones	Asociación Española de Centros Superiores de Enseñanzas Artísticas. www.acesea.es Association Européenne des Conservatoires. www.aec-music.eu American String Teachers Association. www.astaweb.com Asociación de Conservatorios de Cataluña. www.conservatoris.cat European String Teacher Association. www.estastring.org Music Teachers National Association. www.mtna.org
Metodologías / pedagogía	www.absrm.org www.colourstring.co.uk www.europeansuzuki.org www.paulrolland.net www.stringpedagogy.com www.violinmasterclass.com www.suzukiassociation.org

En segundo lugar se detallan las editoriales y las tiendas on-line de venta de partituras en cuyas bases de datos se realizaron búsquedas para descubrir y conseguir las fuentes.

Tabla 3. Catálogos editoriales, tiendas on-line, descargas de partituras y bases de datos.

2. CATÁLOGOS EDITORIALES, TIENDAS ON-LINE, DESCARGAS DE PARTITURAS Y BASES DE DATOS	
Editoriales	www.billaudot.com www.boosey.com www.carlfischer.com www.edition-peters.com www.edizionicurci.it www.halleonard.com www.melbay.com www.pwm.com.pl www.schirmer.com www.schott-music.com www.stainer.co.uk
Tienda on-line de partituras	www.amazon.com www.allmusic.com www.audenis.com www.di.arezze.fr www.elargonauta.com www.guildmusic.com www.hazen.com www.jpc.de www.laflutedepan.com www.musicroom.com www.musicsales.com www.prestoclassical.co.uk www.riveramusica.com www.sharmusic.com www.scorestore.co.uk www.thestringproject.com
Descargas de partituras	www.archive.org www.es.scribd.com www.notafina.de www.sheetmusic2print.com

2. CATÁLOGOS EDITORIALES, TIENDAS ON-LINE, DESCARGAS DE PARTITURAS Y BASES DE DATOS

Bases de Datos	LSU Digital Commons https://digitalcommons.lsu.edu
	Dipósito Digital de tesis doctorales de la Universidad de Barcelona http://diposit.ub.edu/dspace/
	EBSCO American Doctoral Dissertations https://www.ebsco.com
	TESEO, Base de datos tesis doctorales españolas www.education.gob.es/teseo/
	OhioLINK Electronic Theses & Disertations Center https://etd.ohiolink.edu
	eTheses Repository http://etheses.bham.ac.uk
	Journal Storage www.jstor.org
	Open Access Theses and Disertations www.oatd.org
	Répertoire International des Sources Musicales www.rism.info
	UNISA University of South Africa Repositorio Dspace http://uir.unisa.ac.za
	Catálogo Online Computer Library Center ww.worldcat.org

Al consultar las webs de la tabla 3 he podido obtener una selección de los principales métodos de violín del s. XX que me han ayudado a reflexionar sobre los niveles de dificultad³⁶.

Por último, hay que mencionar las páginas web de bibliotecas on-line y de conservatorios. Gracias a ellas obtuve información sobre las publicaciones que se utilizan en los programas curriculares de dichos centros y también información para poder realizar el árbol genealógico de las escuelas violinísticas y la fecha de apertura de los conservatorios necesario para establecer el marco geográfico de esta tesis.

³⁶ Consultar Tabla 15 en pág. 219.

Tabla 4. Bibliotecas y conservatorios.

3. BIBLIOTECAS Y CONSERVATORIOS	
Bibliotecas	Biblioteca de la Universidad Autónoma de Madrid www.biblioteca.uam.es
	National Library of Australia www.catalogue.nla.gov.au
	Biblioteca Nacional de Francia www.data.bnf.fr
	Biblioteca Nacional de España www.datos.bne.es
	Biblioteca de la Escola Superior de Música de Catalunya www.esmuc.cat/Biblioteca
	Hathi Trust Digital Library www.Hathitrust.org
	Biblioteca virtual de partituras descargables sin derechos de autor www.ismlp.com
	University Library. University of Illinois at Urbana-Champaign www.library.illinois.edu
	State library of Western Australia www.slwa.wa.gov.au
	Ohio's Academic Library Consortium www.ohiolink.edu

3. BIBLIOTECAS Y CONSERVATORIOS

- Conservatorios Institut Escola Artística Oriol Martorell.
www.agora.xtec.cat/ieaoriolmartorell/proves-dacces-al-centre/materials-proves-dacces-musica/ (consulta: 17 de octubre de 2015)
- Conservatori i Escola Municipal de Música de Sabadell.
www.c.a.s.a.b.a.d.e.l.l.c.a.t./C.o.n.s.e.r.v.a.t.o.r.i./d/A.c.c.%C3%A9s2n-6%C3%A8Viol%C3%AD15.pdf (consulta: 24 de octubre de 2015)
- The Frederyk Chopin University of Music
www.chopin.edu.pl/
- C. de Música Isaac Albéniz de la Diputació de Girona.
www.cmg.cat/proves_acces_grau_professional.php?idm=1
(consulta: 17 de octubre de 2015)
- C. Municipal Música de Barcelona.
www.c.m.m.b.c.a.t./c.a./p.r.o.v.e.s.-d.-a.c.c.%C3%A9s_21443#.ViDkzGThAy4
(consulta: 16 de octubre de 2015)
- Escola i Conservatori de Música Reus.
www.cmr.cat/proves1415/proves0910/proves_web/violiGP.pdf
(consulta: 20 de octubre de 2015)
- Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse de Paris.
www.conservatoiredeparis.fr/
- C. Professional i Escola de Música de Badalona.
www.conservatoribdn.cat/index.php?option=com_content&task=view&id=64&Itemid=95 (consulta: 16 de octubre de 2015)
- C. Professional i Escola de Música de Cervera.
www.conservatori.ecervera.cat/documents_1/_WbG8NZvDIQRrM4rBVnZwjvfeyB2hkFPHojVXA21oOf995K4WcIQEHA (consulta: 16 de octubre de 2015)
- Conservatori Municipal de Música de Sant Cugat del Vallès.
<http://conservatorisantcugat.blogspot.com.es/p/pla-destudis.html>
(consulta: 24 de octubre de 2015)

3. BIBLIOTECAS Y CONSERVATORIOS

Saint Petersburg Conservatory.

www.conservatory.ru

C. de les Terres de l'Ebre. Escola i Conservatori de Música de Tortosa.

www.dipta.cat/cmtortosa/

(consulta: 16 de octubre de 2015)

Escola Conservatori de Música de Tarragona.

www.dipta.cat/cmtarragona/

(consulta: 16 de octubre de 2015)

C. Professional de Música El Musical. Bellaterra.

www.elmusical.cat/professional.html (consulta: 17 de octubre de 2015)

Escola Superior de Música de Catalunya

www.esmuc.cat

Hochschule für Musik und Theater "Felix Mendelssohn Bartholdy"
Leipzig.

www.hmt-leipzig.de/

Royal Conservatory of Brussels.

www.kcb.be/

L'Intèrpret-Lleida. Conservatori.

www.l-interpret.com/images/pdf/2012_2013/proves_acces_2013_14/P_A_violin_2013_14.pdf (consulta: 19 de octubre de 2015)

University of Music and Performing Arts Vienna

www.mdw.ac.at/

Moscow Conservatory.

www.mosconsrv.ru

Conservatori i Escola Municipal de Música de Lleida.

www.paeria.es/conservatori/programesproves.html (consulta: 19 de octubre de 2015)

3. BIBLIOTECAS Y CONSERVATORIOS

Conservatorio de Praga

www.prgcons.cz/

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

www.rcsmm.eu/

Universität der Künste Berlin.

www.udk-berlin.de/

Conservatori Vila-Seca.

www.vila-secamusica.cat/contingut/m_pujadocuments/documents/File/Proves_Acces/GP_VIOLI_2015.pdf (consulta: 24 de octubre de 2015)

Liszt Academy.

www.zeneakademia.hu/home

El total de las partituras analizadas en el segundo capítulo se compró o descargó de Internet. Aunque esta investigación se haya apoyado en el acceso generalizado a la información que proporciona Internet, en la actualidad dicha aproximación no resulta fácil y el proceso fue muy laborioso. Un porcentaje muy elevado de partituras se encargaron a tiendas on-line de Reino Unido y muchos de los tratados pedagógicos que no se comercializan en España se compraron por Internet a Estados Unidos. Los portes de envío y la demora que hay que tener en cuenta a la hora de recibir las partituras también dificultaron el proceso. Otro aspecto a tener en cuenta es que la bibliografía que fundamenta esta tesis se consiguió a lo largo de un proceso muy dilatado. Finalmente, una dificultad adicional fue que las bibliotecas nacionales no están especializadas en esta materia, por lo que se tuvieron que comprar casi todos los libros de consulta, con el consiguiente coste adicional.

Después de usar los filtros: “violín solo”, “s. XX” y que contenga la palabra “estudio” en el título, a continuación se muestran las publicaciones que atienden a dicho criterio y que forman el corpus de estudios sobre el cual se sustentará esta

tesis³⁷.

Tabla 5. Estudios para violín solo s. XX.

AUTOR	TÍTULO	1ª EDICIÓN
AUER	Characteristic Preludes in form of melodic studies	1924
CARSE	Progressive Violin Studies Book 1	1910
CARSE	Progressive Violin Studies Book 2	1910
CARSE	Progressive Violin Studies Book 3	1910
CARSE	Progressive Violin Studies Book 4	1910
COHEN	Super Studies Book 1	1993
COHEN	Super Studies Book 2	1993
COHEN	Technique Takes off!!	1992
COHEN	Technique Flies high!!	1998
CURCI	Studi Elementary in prima posizione	1947
CURCI	Studi di cambiamenti delle posizione	1947
CURCI	Studi Especiali nell'ambito della prima posizione	1947
CURCI	Studietti melodici e progressivi per violino	1947
DINN	Studies, 24 Keys	1990
DUNCAN	Technical Studies for begining violin	1991
ENTEZAMI	Melodic Etudes for violin first position	1995
HENZE	Étude philharmonique für violine solo	1979
HOFMANN	Elementar-Studien für violine	1909
HUBAY	Dix Etudes Concertantes	s.XX
KINSEY	Elementary Progressive Studies for violin Set 1	1932
KINSEY	Elementary Progressive Studies for violin Set 2	1938
KINSEY	Elementary Progressive Studies for violin Set 3	1941
KINSEY	Preliminary Studies for violin	1948
KREISLER	Study in a choral in Style of Johann Stamitz	1930
KUNITS	3 Etudes for Violin solo	s.XX
MINKUS	12 Etudes pour violon seul	1903
ONDRICEK	Artistic Etudes for violin solo	1912
PASQUIER	Übungen in Etüdenform	s.XX
POLO	Studi a Corde Doppie	1922
POLO	Studi Progressivi	1922
POLO	Studi di Técnica	s.XX
SAMMONS	Virtuosic Estudios Book 1	1921
SAURET	Etudes Caprices	1903
SEYBOLD	The easiest studies for the first violin lesson vol.1	1937
SEYBOLD	The easiest studies for the first violin lesson vol.2	1937
SHER	Virtuoso Etudes	1959
SWOVELAND	Third position easy and melodic violin Etudes	1994
WOOF	Elementary Studies	1929
WOOF	Studies of moderate difficulty	1946

³⁷ El idioma del título de las publicaciones que constan en dicha tabla es el mismo en el que he encontrado las publicaciones.

3. Sección (Works): apellido del autor, opus, título, sección, compases, tempo, metrónomo, compás, tonalidad, cambio de tonalidad, alteraciones accidentales, cromatismos, extensiones, dobles cuerdas, décimas, octavas digitadas, cambios de posición, glissando, colé, detaché, martelé, portato, staccato, spiccato, saltillo, ricochet, legato, arpeggio, bariolage, armónicos naturales, armónicos artificiales, armónicos dobles, pizz. mano izquierda, pizz. mano derecha, acordes, trinos, agilidad mano izquierda en una misma arcada, dinámica, agógica, ritmo, nivel, título, información adicional del autor, cambio de cuerda.

PROGRESSIVE STUDIES BOOK 1		SHIFTING		PIZZ LEFT HAND	
TITLE	PROGRESSIVE VIOLIN STUDIES BOOK 1	GLISSANDO	NO	PIZZ RIGHT HAND	NO
SECTION	1	COLÉ	NO	CHORDS	NO
NUMBER OF BARS	32	DETACHÉ	YES	TRILLS	NO
TEMPO	UNSPECIFIED	MARTELÉ	YES	STRING CROSSING	
METRONOMS	UNSPECIFIED	PORTATO	NO	AGILITY-SPEED-ARTICULATION	NO
MESURES	4/4	STACCATO	NO	DYNAMIC NUANCE	NO
KEY	C Major	SPICCATO	NO	AGOGIC NUANCE	NO
CHANGES KEY	NO	SALTILLO	NO	RHYTHM	UNIFORM
SHARPS AND FLATS	NO	RICOCHE	NO	LEVEL	BASIC
CHROMATISMS	NO	LEGATO	NO	COMMENTS	
EXTENSIONS	NO	ARPEGGIO	NO	ADDITIONAL INFORMATION	
DOUBLE STOPS	NO	BARIOLOGE	NO	ADDITIONAL INFORMATION	FIRST POSITION
TENTHS	NO Camp d'etiqueta	NATURAL HARMONICS	NO	ADDITIONAL INFORMATION	
FINGERED OCTAVES	NO	ARTIFICIAL HARMONICS	NO		
		DOUBLE HARMONICS	NO		

De la lectura de diferentes tratados pedagógicos, así como de mi experiencia como profesora, he seleccionado los diferentes campos de estudio como la totalidad de parámetros técnicos violinísticos observables, no siendo los únicos y no contemplando las técnicas extendidas propias de composiciones de la música catalogada como contemporánea y/o de vanguardia, o de nueva creación en el momento de la redacción de esta tesis⁴⁰. Antequera (2015, 70) considera que todas las técnicas que son requeridas en el repertorio tradicional son asimiladas en los años dedicados al estudio del violín. Sin embargo, las que se requieren en la composición de las últimas décadas sólo se trabajan si surge la posibilidad de tocar este repertorio, y normalmente, salvo excepciones, dicha posibilidad no se suele dar en el ámbito académico. Según el prestigioso violinista y compositor americano Paul Zukofsky (1943-2017), las necesidades de la música contemporánea atienden a la variedad tímbrica y los diferentes puntos de contacto para la producción del sonido (mano

⁴⁰ Como ejemplo de este tipo de técnicas extendidas existe la tesis de M^a Carmen Antequera. 2015. "Catalogación sistemática y análisis de las técnicas extendidas en el violín en los últimos 30 años en el ámbito musical español", Universidad de la Rioja; y la tesis de Zillah Theresa, Holdcraft. 1999. "String techniques, notation systems and symbols in selected 20th Century string quartets", *University of South Africa*.

derecha), a la demanda interválica (mano izquierda), a la variedad de los armónicos y tipos de pizzicatos (Stowell 1992, 143-148). De acuerdo con esto, entre los parámetros que forman parte de mi clasificación, antes descritos, no hay ningún principio técnico exclusivo de la música contemporánea: la diferencia está en el uso de estos principios.

Los parámetros técnicos que quedaron contenidos en la base de datos en forma de YES/NO dependiendo de si contiene o no el parámetro técnico. En el caso de no contener algún campo se marcó como *UNSPECIFIED*. El resto de los parámetros como el compás, el número de compases, información adicional del autor, entre otros, quedan contenidos con valores alfanuméricos no específicos.

El criterio de ordenación de los parámetros se estableció posteriormente a la recogida de datos. En el siguiente capítulo se especifica cual es el orden en el que serán analizados y se justificará dicha disposición. Cabe destacar que durante el proceso de recogida de datos (donde se completaron cada una de las entradas de la base de datos) se establecieron unos parámetros iniciales y después se añadieron otros parámetros adicionales: cambios de tonalidad, extensiones, saltillo, arpeggios y cambio de cuerda. Este proceso duró seis meses, a lo largo de los cuales mi experiencia como docente, conversaciones y entrevistas informales con compañeros de trabajo en el ámbito académico (tanto profesores de conservatorios de enseñanzas profesionales como superiores), y la lectura de nuevos tratados condujeron a una revisión necesaria, que tuvo como resultado la incorporación de estos cinco parámetros adicionales.

Los niveles de dificultad también tuvieron un proceso de reflexión y análisis, alimentado por conversaciones con profesores de violín y de los miembros de los tribunales de seguimiento de esta tesis. Cuando el proceso de recogida de datos finalizó, se decidió un criterio por el cual cada estudio pertenece a uno de los cuatro niveles. Las fases de documentación por tanto no fueron enteramente consecutivas, sino que se realimentaron unas de otras.

En esta etapa se profundizó en el fundamento de todas las definiciones de los parámetros analizados en la base de datos. Estas quedarán reflejadas en el inicio de cada apartado.

A la hora de decidir qué principios técnicos forman parte de la base de datos he tenido en cuenta tres factores relacionados con los objetivos iniciales. El primero se refiere a que el principal objetivo de esta tesis es organizar y sistematizar el contenido de los estudios en su complejidad. Por tanto, he tomado decisiones a la hora de catalogar los principios guiada por la intención de aportar una estructura original y

novedosa, si bien evitando restar importancia a otras posibles formas de ordenar la técnica violinística o a los niveles que se desprenden de ésta⁴¹. El segundo factor a tener en cuenta es mi propia forma de entender cómo clasificar los estudios, en concordancia con Deschaaussées, quien dice que ningún elemento debe ser separado de su contexto, ya que todos constituyen una unidad. Igual que el ser humano forma una unidad con todo lo que se ve de él, lo mismo ocurre con la escritura musical, que es una síntesis compleja que va mucho más allá de los signos exteriores (2002, 44). De esta forma se tuvo en cuenta que aunque los parámetros técnicos musicales se hayan dividido, según LaRue, en concordancia con los elementos contributivos de la música, algunos parámetros están relacionados entre sí y todos ellos están sometidos a una interpretación subjetiva. Comparto la idea de este autor cuando afirma que la música tiene un poder especial, debido en parte a que sus materiales y símbolos no tienen unas connotaciones absolutamente fijadas, y dejan a veces amplios márgenes de interpretación (2007). El último factor que he tenido presente trata de dar una visión a lo largo de los siglos común a todos los grandes pedagogos, y es el de descubrir qué elementos de la partitura se tienen que tener en cuenta para hacer una buena interpretación, no sólo en los estudios, sino también en el resto de literatura musical. Leopold Mozart (1719-1787) ya hace mención a estos elementos y en su tratado, publicado por primera vez en 1756, explica lo siguiente:

“Before playing a musical piece, three things must be observed; namely, the key of the piece, the time and the kind of movement demanded by the piece, and therefore the technical terms at the beginning of the piece” (Mozart, 1951).

Una vez clasificados los parámetros, se creó un formulario (ver en anexo 7) utilizando el modelo de clasificación de LaRue (2007). En el formulario se pedía escoger cada uno de los parámetros musicales analizados en esta tesis y clasificarlos como parámetros referentes al sonido, a la armonía, a la melodía o al ritmo. La muestra se centró en profesoras de violín y/o viola con más de diez años de experiencia docente en un entorno vinculado a las enseñanzas de régimen especial en cualquiera de sus diferentes etapas (elemental, profesional, superior) en el ámbito del estado español. El formulario sirvió para indicar que no existe un criterio unificado a la hora de clasificar los diferentes parámetros musicales aportando una forma novedosa y propia con criterios de investigación.

⁴¹ Véanse en las Tablas 20-26 del anexo 2.

Introducción

El análisis trata de responder a la pregunta de si he encontrado o no estudios que trabajen cada uno de los parámetros técnicos que se propusieron al principio del capítulo 2. He incluido ejemplos representativos que han quedado ordenados de menor a mayor dificultad técnica. Por último, y para delimitar el marco teórico, he elaborado definiciones que dotan al análisis de un contexto y de un significado.

Por otra parte, el análisis también se aplica al trabajo de documentación que se ha realizado sobre el conjunto de las partituras que conforman el objeto de estudio. Su función es aislar los contenidos, ordenarlos, relacionarlos y buscar una sistematización que derive en una propuesta de método adecuado a mi objetivo. Dicho método debe permitirme aplicar los conocimientos adquiridos según la idea herbartiana de organizar los problemas pedagógicos en una estructura precisa y de conjunto.

Centraremos el estudio en el concepto de “interés” que aviva la atención y enriquece la experiencia, pensando igual que Herbart que si al alumno se le presentan muchos conocimientos a la vez, es fácil que este se sienta abrumado o bien decaiga su interés (Colom, 1997, 55-57).

En el capítulo 3 se ofrecen ejemplos musicales que ilustran la comprensión del análisis que se hace de los estudios. Debido a que un porcentaje muy elevado de las publicaciones tienen derechos de las editoriales, no se han escaneado los ejemplos, sino que fueron transcritos por un editor con el programa informático Sibelius.

Introducción

CAPÍTULO 2. CLASIFICACIÓN

CAPÍTULO 2. CLASIFICACIÓN.

2.1 Parámetros.

Para analizar los estudios, en primer lugar he definido todos los parámetros que considero necesarios para la interpretación de un estudio. A partir de la premisa de que para clasificar un estudio en un nivel u en otro es necesario analizar los contenidos y observar la dificultad técnica que entrañan para realizar su posterior secuenciación, se ha recurrido a la siguiente clasificación de los parámetros observables en una partitura, estableciendo grupos con características semejantes. Galamian divide *Interpretación y enseñanza del violín* en cuatro capítulos: *técnica e interpretación, la mano izquierda, la mano derecha y sobre el estudio* (Galamian 1998, 7-8). Flesch por el contrario, en *The Art of Violin Playing*, divide la técnica general en cinco capítulos: *el instrumento, la postura del cuerpo, la mano izquierda, la mano derecha y la producción de sonido* (Flesch 2000)⁴². Entendiendo así que cada profesor puede recurrir a diferentes clasificaciones dependiendo de las necesidades que se tengan en cada momento y al no encontrar en la literatura clasificaciones no arbitrarias que aporten criterios que pueda extrapolar a mi estudio he dividido los parámetros en tres grupos: los parámetros fundamentales, los parámetros de paratexto y los parámetros técnicos musicales.

2.1.1. Parámetros fundamentales. A pesar de no ser elementos cuantificables que se encuentren en la base de datos, son de vital importancia y sirven como abecé en la práctica instrumental. No se pueden hacer búsquedas de estos parámetros en la base de datos porque están implícitos en todos los estudios:

- Afinación.
- Capacidad comunicativa.
- Consciencia corporal.
- Coordinación entre las manos.
- Independencia de dedos⁴³.
- Producción de sonido.

⁴² En el anexo 2 se pueden consultar otras posibles formas de clasificación de la técnica violinística a cargo de Fischer, Flamer, Auer y Markov respectivamente.

⁴³ La coordinación entre las manos y la independencia de dedos no están presentes en la base de datos porque se contemplan en todos los estudios. No obstante, he observado que si que existen diferentes niveles de dificultad para estos parámetros. Estos han sido recogidos en la tabla de niveles como parte del ritmo, ya que tanto la coordinación de manos como la independencia de dedos en la práctica violinística provocan un ritmo de ejecución en los movimientos de la mano izquierda y en ambas manos entre sí, producto de las diferencias en la articulación, ritmo y altura de las diferentes fórmulas melódico-rítmicas, y de si los intervalos son conjuntos o disjuntos.

Clasificación

En el siguiente esquema se pueden ver los parámetros técnicos que se consideran fundamentales a todos los estudios, los cuales no son específicos de ningún nivel y que pueden ser trabajados de forma integral en cada uno de los estudios, independientemente de la dificultad⁴⁴.



He utilizado la separación de parámetros y/o elementos para adecuarme a la investigación, si bien entiendo que en el momento de interpretar una pieza no se pueden entender como separados. A mi entender, la práctica instrumental está interconectada y existen muchos factores a tener en cuenta y diferentes puntos de vista a la hora de enseñar. Esta tesis pretende centrarse en la búsqueda de estudios del s. XX para trabajar parámetros susceptibles de ser secuenciados sin perder de vista en ningún momento la importancia de contextualizar esta herramienta en el conjunto de la práctica instrumental, integrando todos sus matices metodológicos, didácticos, filosóficos y artísticos.

⁴⁴ En conversaciones con Vicente Antón, concertista y profesor de violín del Conservatorio Superior de Música de Alicante, se abre un debate que no permite consensuar el criterio de ordenación de los parámetros fundamentales. Al no existir un criterio único, se utilizará el orden alfabético, sin restar importancia a ningún parámetro, ni hacer un juicio sobre el orden de relevancia. (agosto 2018).

Laux, en su tesis sobre *The Effect of a tonic drone accompaniment on the pitch accuracy of scales played by beginner violin and viola students* (2015), argumenta que la afinación es un aspecto primordial para la práctica musical de calidad, porque la afinación se piensa en términos de afinado o no afinado y el juicio de precisión de la afinación correcta es a menudo subjetivo dentro de un contexto musical. Se observa esta interrelación de parámetros citando a Coy, quien considera que la afinación no es simplemente una cuestión de habilidad y ejecución, sino una cuestión de suma importancia para la constitución de la forma artística (Laux 2015, 1). Por tanto, la afinación en un sistema cromático de semitonos acompañará al violinista de forma exhaustiva en el trabajo de su repertorio desde los inicios del aprendizaje del instrumento, resultando sumamente importante el control de ésta. Esto es, utilizar como método el sistema temperado y el natural, debido a que la práctica instrumental de la música de cámara en una agrupación con piano o la práctica instrumental de un conjunto de cuerda sola requieren un uso diferente del sistema de afinación⁴⁵.

Igualmente debemos tener en cuenta que la afinación se puede ver afectada por tensiones corporales, y se debe combinar el sentido del tacto con el oído (Galamin 1998, 34). No se puede plantear la afinación como un problema aislado, independiente de nuestra unidad instrumental. Sobre todo porque forma parte de la búsqueda de la sonoridad, a la que contribuye ampliamente en lo que se refiere a la claridad y a la “vibración” (Hoppenot 1991, 105). Parafraseando también a Hoppenot sobre la afinación interior, no debe confundirse la capacidad de tocar afinado con la capacidad de oír afinado, sino que se deben trabajar ambas destrezas (1991, 106).

En esta tesis se tendrá en cuenta que existe la posibilidad de que en el nivel básico el principiante esté dentro de su etapa de desarrollo físico y será muy importante el progreso en la capacidad de oír afinado para que sus dedos aprendan a corregir la afinación⁴⁶.

Por otra parte, la música es un lenguaje artístico y, como tal, tiene en su base la idea de la comunicación. El crítico musical Ross ofrece un estudio de las conexiones entre música e historia, donde diferentes situaciones geopolíticas, históricas,

⁴⁵ Para profundizar en la cuestión de la afinación, resulta interesante la tesis de Coy (2012) que reúne perspectivas desde el punto de vista histórico, pedagógico y fuentes científicas para construir un modelo integral de la teoría de la afinación occidental. Aunque la tesis de Coy se centra en los instrumentos de viento metal, más concretamente el trombón, ofrece información sobre los diferentes sistemas de afinación en el campo de la acústica, describiendo la evolución histórica de cada uno de los sistemas.

⁴⁶ Los alumnos que empiezan a tocar cualquier instrumento hasta que pasan la pubertad van creciendo periódicamente y las referencias que utilizamos los adultos para afinar van cambiando, añadiendo también los cambios de instrumento hasta llegar al denominado “violín 4/4” o entero.

económicas y culturales están estrechamente relacionadas (2009). Así mismo, el historiador Morgan afirma en el prefacio de *La Música del siglo XX* que en un sentido amplio la historia de la música podría relacionarse, junto con muchas otras cosas, con el papel de la música en la sociedad, su acogida por parte del público, su relación con otras artes y con factores políticos y económicos, su interpretación y su teoría y pedagogía (1994, 10). González añade que, desde una perspectiva semiótica, resulta innegable que la música puede considerarse un medio adecuado para la representación de diversos sentimientos y estados anímicos, desde la calma hasta la ira o la cólera, desde la tristeza hasta la más intensa alegría (1999, 121). De la misma forma, en siglos anteriores el compositor, violinista, teórico y pedagogo Geminiani manifestaba en el prefacio de *The art of playing the violín* (1751) que la intención de la música no es solo complacer al oído, sino expresar sentimientos, golpear la imaginación, afectar la mente y dominar las pasiones. El arte de tocar el violín consiste en darle a ese instrumento un tono que rivalice con la voz humana más perfecta; y ejecutar cada pieza con exactitud, decoro y delicadeza de expresión de acuerdo con la verdadera intención de la música. De esta forma la técnica se vincula a la comunicación y esta a su vez se asocia fácilmente con parámetros musicales como el tempo, la intensidad, el timbre, armonía, etc., haciéndolas inseparables.

Fischer dedica un capítulo a la producción de sonido en *The Violin Lesson* (2013), donde explica los cinco puntos de contacto, refiriéndose al punto en el que el arco entra en contacto con la cuerda respecto a la distancia más cercana o lejana al puente. También se observa una conexión de parámetros, ya que la producción de sonido esta fuertemente ligada a la coordinación entre manos. Cada punto de contacto necesita un equilibrio entre el peso y la velocidad que aplicamos con el arco a la cuerda. En concordancia con Fischer, cuanto más cerca del puente, la velocidad es menor y el peso mayor y viceversa, con el objeto de producir la más amplia vibración posible (2013, 7). También presenta la resonancia como un concepto ligado a la producción de sonido, así como la velocidad y la presión del arco, que él vincula a los conceptos ligero y pesado.

Otros autores, también dedican un capítulo a la producción de sonido y también enumeran los puntos de contacto entre el arco y la cuerda. Es el caso de Flesch, quien asocia las dinámicas con la producción de sonido y también la duración de las notas (2000, 62), volviendo así a relacionarse los parámetros. Ambos autores profundizan en el concepto de viajar de un punto de contacto a otro y Flesch incluso enumera diferentes defectos en la producción de sonido a tener en cuenta (2000, 65-68).

Yehudi Menuhin va un paso más allá en el prólogo de *A new approach to violin playing* de Kató Havas, valorando el nuevo enfoque que ésta hace sobre la práctica

Clasificación

del instrumento, reduciendo la técnica a movimientos básicos que van mucho más allá de los dedos de las manos, equilibrando todas las partes (Havas 1961). Havas desarrolla su nuevo enfoque en ocho capítulos sobre la producción del sonido: 1) *la búsqueda de la producción del sonido*; 2) *sujetar el violín*; 3) *los golpes de arco*; 4) *la producción de sonido*; 5) *la producción de sonido aplicada a los cambios de posición y las dobles cuerdas*; 6) *la producción de sonido aplicada al spiccato, detaché, martelé, legato, staccato, etc.*; 7) *la enseñanza de la producción de sonido*; y 8) *la producción de sonido aplicada a la lectura a vista, la memoria y el miedo escénico*. Queda justificada así la producción de sonido como parámetro técnico fundamental a desarrollar dentro de la práctica instrumental y que podrá trabajarse en cualquier estudio, previo análisis, para satisfacer las necesidades artísticas de nuestras alumnas violinistas.

Finalmente, la coordinación entre manos, la independencia de dedos y la consciencia corporal desde los rudimentos más básicos se irán ampliando hasta llegar al virtuosismo paulatinamente⁴⁷. Por esta razón, coordinación e independencia deben ser trabajados de forma holística en conjunción con el conocimiento exhaustivo de la consciencia corporal, la percepción cinestésica y de nuestra unidad físico-psíquica, ligada a la máxima “mínimo esfuerzo-máximo rendimiento”, que junto al concepto de *Tensegrity*⁴⁸ (tensegridad), que resulta de la contracción de las palabras integridad y tensional, dará al violinista una idea del equilibrio de las tensiones que le proporcionarán una práctica saludable⁴⁹. Estos conceptos se derivan de la metodología de la Técnica Alexander y los considero fundamentales para el desarrollo de la técnica violinística, puesto que si hacemos un mal uso de nosotros mismos no podemos progresar en la técnica⁵⁰.

⁴⁷ En esta página web <http://www.alexandercenter.com> (consulta: 15 febrero 2018) se pueden leer artículos sobre la Técnica Alexander en músicos y sobre las conexiones que esta tiene con la pedagogía de Rolland a la hora de establecer el equilibrio dinámico referido a la sujeción del instrumento y el arco. En ella se puede apreciar el trabajo que Rolland realizó desarrollando un método donde toda la base de la técnica se enseña en los primeros años de aprendizaje y donde el trabajo corporal adquiere gran relevancia en la producción de sonido y en la práctica artística.

⁴⁸ Concepto acuñado por el arquitecto Buckminster Fuller.

⁴⁹ La cinestesia es la rama de la ciencia que estudia el movimiento humano. El término designa la sensibilidad propioceptiva que informa sobre las posiciones, el peso y los movimientos de las diversas partes del cuerpo.

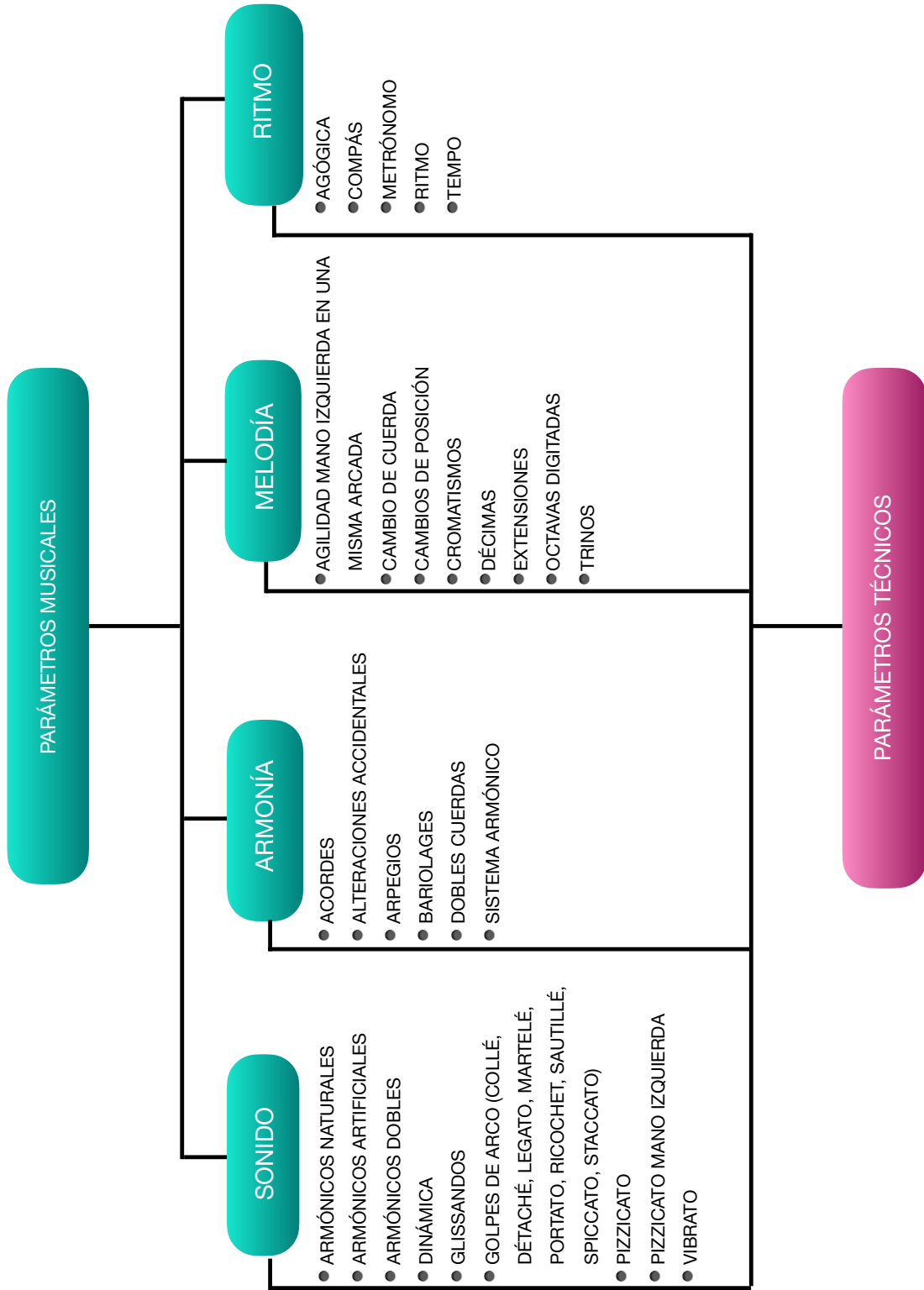
⁵⁰ Uno de los libros que hace una aproximación la Técnica Alexander, aunque existe una bibliografía más extensa redactada por el propio Alexander y por sus discípulos, es el de Michel Gelb, 2010: *El cuerpo recobrado. Introducción a la Técnica Alexander*. Título Original: *Body learning*. Traducción de Jorge L. Mustieles. Madrid: Juan Luppi.

2.1.2. Parámetros de paratexto. En el trabajo de recopilación de parámetros que puede contener o no un estudio y que le dotan de mayor o menor dificultad, he decidido que los siguientes indicadores podían agruparse en torno al concepto de paratextualidad, resultante de la información extramusical que aportan el título, las notas del autor, etc., y que constituyen un primer contacto con la partitura. González utiliza una cita de Martínez Arnaldos para definir el paratexto como "... la relación que se establece entre las notas de la partitura y su «entorno verbal», la relación entre el enunciado musical y todo el discurso verbal que lo acompaña..., o que incluso forma parte de la propia obra, como es el caso el título..."(1999, 62):

- Información Adicional del autor.
- Número de compases.
- Título.

2.1.3. Parámetros técnicos musicales. ¿Están presentes o no en las composiciones? ¿Se pueden secuenciar en niveles? Estas son las preguntas que me he planteado a la hora de establecer todos los parámetros que contribuyen a que la obra sea más o menos compleja. En este caso los he agrupado bajo la premisa de ser idiomáticos entre los instrumentos de cuerda frotada y en esta tesis aparecerán relacionados con 4 de los elementos contributivos de la música según LaRue, que son el sonido, la armonía, la melodía y el ritmo (2007). Este prestigioso autor plantea una estructura esencial para el análisis en forma de organigrama, planificado por categorías que no están pensadas como un método teórico cerrado en sí mismo, sino más bien como una organización que nos ayudará a recordar los potenciales que se encuentran detrás de cada pieza musical. Así mismo, mi clasificación comparte con LaRue la idea de que trata de ser una red flexible a través de la cual pasa la música, dejando un tejido residual de trazos a partir de los cuales percibimos la esencia del estilo (2007), resultando así una herramienta que puede servir a musicólogos, teóricos o intérpretes⁵¹.

⁵¹ Carl Flesch en *The Art of violin playing Book One* explica que desde el punto de vista puramente de las necesidades técnicas podemos enumerar trece elementos básicos de la mano izquierda: escalas diatónicas simples, arpeggios (incluyendo el acorde de séptima), terceras rotas, escalas cromáticas, glissando de escalas cromáticas, terceras, octavas digitadas, sextas, octavas (con el primer y cuarto dedo), décimas, trinos, armónicos y pizzicatos (Flesch 2000, 24). Markov en *Violin Technique* ofrece otro tipo de clasificación (consultar Tabla 25 y 26 en el anexo 2), donde se relacionan ambas manos, existiendo por tanto otras posibles clasificaciones (Markov 1984).



Clasificación

Los tratados de Flesch y Galamian sirvieron de referencia para establecer qué parámetros resultaron relevantes a dos de los más reputados pedagogos del siglo XX en sus obras divulgativas. En ellos se advierte que los tipos de movimientos que se pueden realizar con las manos se analizan por separado. Según Flesch, el número de movimientos del brazo izquierdo requerido para tocar el violín es limitado, las técnicas que pueden ser usadas son numerosas, y las posibles combinaciones son innumerables (2000, 10). Añade que la técnica de la mano izquierda se puede dividir en cinco movimientos básicos:

1. El movimiento de caída de cada dedo.
2. Los movimientos laterales, como ejemplifican las escalas cromáticas.
3. Los movimientos de estiramiento y flexión necesarios para tocar acordes.
4. El movimiento del pulgar, por ejemplo su movimiento hacia atrás al cambiar de tercera a primera posición.
5. Los movimientos combinados de la mano y la articulación del codo cuando uno se desliza hacia arriba y abajo con los dedos desde la primera posición hasta la posición más alta de cada cuerda.

Para Galamian, los tipos más simples de movimientos de la mano izquierda son los siguientes y se relacionan igualmente con la totalidad de los parámetros musicales:

1. Los movimientos verticales de los dedos: descenso y elevación sobre las cuerdas.
2. El movimiento horizontal de los dedos en el marco de una posición dada: deslizamiento del dedo cuerda arriba o cuerda abajo mientras la mano y el pulgar permanecen estacionarios.
3. El cambio de cuerda: movimiento horizontal generalmente asociado al movimiento vertical de levantar los dedos de una cuerda y ponerlos sobre otra.
4. El movimiento de deslizamiento conjunto de los dedos y la mano para el cambio de posición.
5. Los movimientos de vibrato, realizados por el dedo, la mano, el brazo o la combinación de los tres (1998, 32-33).

De igual forma, el brazo derecho también realiza unos movimientos básicos como el cambio de cuerda, el cambio de dirección del arco, el cambio en el punto de contacto y la entrada o salida del arco de las cuerdas. Por tanto, he tenido en cuenta los posibles movimientos de ambas manos o brazos a la hora de analizar los estudios.

Clasificación

Tomando como partida ciertos aspectos del análisis en referencia al sistema armónico, Tarasti (2008) enumera los diferentes cambios que dieron lugar a la disolución del viejo lenguaje tonal según LaRue durante el s.XX: expansión del diatonismo, cromatismo, neomodalidad, disonancia estructural, bitonalidad y politonalidad, atonalidad. También expone las características del neoclasicismo, el minimalismo y la música electrónica desde el punto de vista de la semiótica. Presenta lo que él denomina modernismo como la disolución del lenguaje tonal unificado, pese a que en otras áreas musicales como la música popular y en los medios de comunicación se sigue utilizando y añade que desde una perspectiva semiótica, el mayor dilema del modernismo parece ser que el oyente no puede recibir el código y el mensaje simultáneamente, porque carecemos de un punto de referencia que nos sea familiar. Es por esta razón que esta tesis pretende analizar los estudios en cuanto al sistema armónico, para comprobar si con el uso de este tipo de publicaciones se pueden ofrecer a los estudiantes de niveles básicos e intermedios nuevas expectativas sonoras que eduquen su oído y lo preparen para la música del s. XX.

En referencia al ritmo, como uno de los 4 elementos contributivos de la música para LaRue (SAMeR⁵²) y en lo que concierne a la praxis del violín, es importante establecer las conexiones que se producen entre el tempo, el metro y el ritmo, ya que de ellas se derivan diferentes habilidades técnicas, cuyo aprendizaje será indispensable para la interpretación de una partitura. Técnicamente, los diferentes tempos obligan al intérprete a poder ejecutar fragmentos musicales a distintas velocidades, y los requerimientos técnicos subyacentes deben secuenciarse y analizarse. Los cambios de tempo y de metro, así como la agógica, también afectan a la ejecución. El tempo es la velocidad de operación del continuum⁵³ (primer estrato del ritmo), gobernado por la velocidad de ese pulso motor que ejerce un constante control (LaRue 2007, 68-69). El ritmo de superficie incluye las relaciones de duración, asumidas de un modo aproximativo cuando son representadas por los símbolos de notación. Este ritmo de superficie es el que en esta tesis se denominará ritmo, dentro de los parámetros técnicos musicales.

Así mismo, el conocimiento del ritmo en sus diferentes dimensiones es necesario para una buena interpretación y un buen análisis de estilo. Por tanto, nos ofrecerá información en cuanto al fraseo y a la articulación, en cuanto a la elección del tempo de un movimiento en relación con el resto de movimientos de una misma obra y en

⁵² Sonido, armonía, melodía y ritmo.

⁵³ El segundo estrato es el ritmo de superficie y el tercero, las interacciones con el sonido, la armonía y la melodía (2007, 68).

cuanto al uso de la agógica. Hoppenot dedica un capítulo al ritmo instrumental en *El Violín Interior* (1991), poniendo el foco de atención en la necesidad de dominar la pulsación, o lo que ella denomina tiempo latido, base fundamental que el músico debe ser capaz de sentir. También afirma que la organización del tiempo en el espacio pone muchos más problemas a un gran número de violinistas porque está unida al arte sutil de utilizar el arco en función del valor y de la cantidad de las notas a ejecutar. Las irregularidades rítmicas involuntarias son, casi siempre, la consecuencia de una deficiente utilización de las dimensiones del arco, que contrarresta la regularidad del tiempo latido (1991, 116)⁵⁴. Concluye diciendo que una vez el arco se convierte realmente en la prolongación del espacio corporal, es cuando resulta posible aplicar con facilidad el principio que rige el ritmo instrumental y, según el cual, a igual matiz, las notas de valor igual utilizan idéntica cantidad de arco, tanto si se trata de golpes de arco destacados como ligados (1991, 117).

De esta forma queda establecida la estrecha relación que une el ritmo con la velocidad de arco y con la distribución del mismo, y por tanto con la técnica de la mano derecha, quedando justificada la necesidad del aprendizaje de estos parámetros. Por consiguiente, las necesidades técnicas inherentes al tempo, al metrónomo, el compás y el ritmo, todas ellas relacionadas entre sí, deben estar presentes en la secuenciación y análisis de los estudios para establecer los cimientos de una buena base técnica en relación con la interpretación. En concordancia con Deschaussées, esta advierte que:

“Antes de toda interpretación, es importante, pues, que el músico tome conciencia de esta pulsación y que, desde el principio de su trabajo, la haga suya, la sienta vivir en sus centros nerviosos y la integre naturalmente. Debe en cierta forma preexistir. Pero, atención: pronto será sobrepasada para fundirse en la respiración, en los fraseos, en el colorido sonoro y en todo lo que constituye una gran interpretación. Sin ella, la obra no tendría principio, pero con ella sola, insolentemente presente, el texto se transformaría en una monstruosa mecánica con sensación de máquina infernal. No se trata de robotizar la música, sino de darle su estructura de base rítmica a la que vendrán a incorporarse la vida, la expresión y la belleza.” (2002, 62).

Deschaussées da un paso más introduciendo el concepto de la respiración del ritmo, que va más allá de la relación entre tiempos fuertes y débiles, denominado “corazón

⁵⁴ Hoppenot considera que existen tres componentes fundamentales del ritmo instrumental: tiempo latido, tiempo espacio (el primero es el tiempo dado por la impulsión rítmica y el segundo es el espacio imaginario entre dos impulsiones) y tiempo musical.

Clasificación

del ritmo". La respiración del ritmo queda ligada al fraseo y la movilidad de las frases puede dar la sensación de *accelerando* o de *ritenuto* de la expresión, sin que el tempo cambie. Y añade que si vivimos esos fraseos, sentimos que un "*accelerando*" parece desprenderse de la escritura, mientras que el "tempo" y la pulsación profunda no cambian (2002, 79). En consecuencia, será necesario el aprendizaje del control del tempo y la pulsación en niveles básicos para desarrollar progresivamente una mayor sensibilidad y control de los conceptos que Deschaussées aplica a la interpretación de una obra en referencia al ritmo, el tempo y la agógica.

Por último quiero poner atención en la coordinación de ambas manos y en el ritmo de los dedos de la mano izquierda que se desprende de la ejecución de los motivos rítmicos inherentes en las partituras y que forman parte del aprendizaje.

En cuanto a los golpes de arco, han sido clasificados dentro de los parámetros musicales referentes al sonido, ya que afectan a este como recursos idiomáticos que producen diferentes combinaciones tímbricas (La Rue 2007, 18). Existen diferentes formas de clasificarlos y he tenido en cuenta las de los principales pedagogos que cuentan con publicaciones destinadas a la pedagogía del violín. Baillot, por ejemplo, en *The Art of the violin* clasifica los golpes de arco a partir del *détaché* (1991, 172):

Tabla 6. Clasificación de los golpes de arco según Baillot en *The Art of the violin*.

The Bow Strokes Produced with the Bow on the String

1. Gran *Détaché*
2. *Martelé*
3. *Staccato*

The Bow Strokes Produced Using the Elasticity of the Bow

1. The Light *détaché*
2. The *perlé*
3. The *spiccato*
4. The *Ricochet*, or thrown and rebounding *staccato*

The Sustained Bow Strokes

1. The *détaché* with pressure (sustained *détaché*)
2. The *flautando*

Clasificación

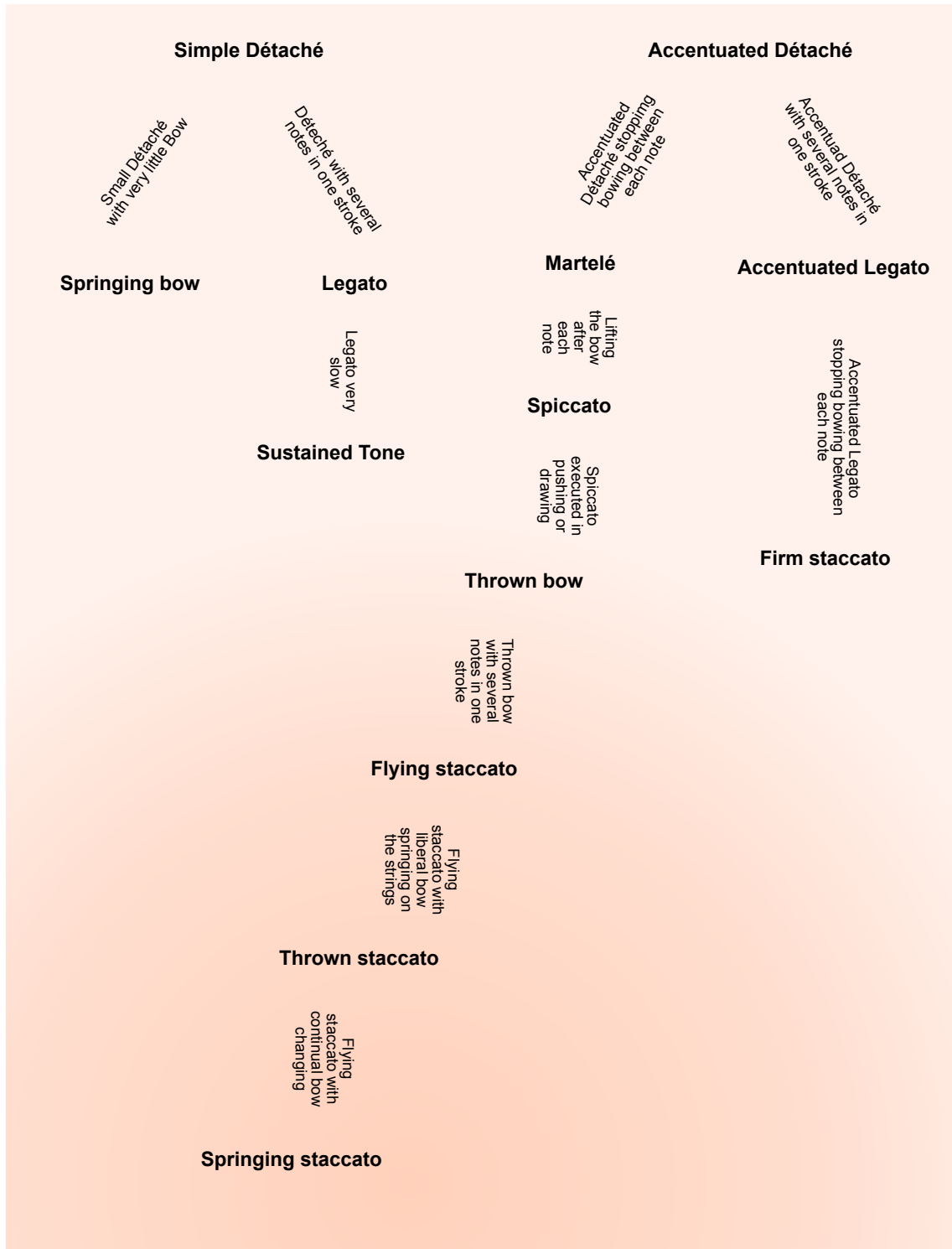
Se quiere dejar constancia de que a lo largo de la historia de la música los pedagogos de las diferentes escuelas violinísticas han recurrido a múltiples clasificaciones, que aunque esencialmente acogen los mismos golpes de arco, muestran algunas sutilezas en cuanto a decidir cuál es el golpe de arco fundamental del que se derivan el resto. En esta tesis quedarán ordenados por orden alfabético sin valorar qué golpe de arco es más importante, para otorgar la libertad a cada profesor de elegir su propio orden⁵⁵.

Dounis (2005, 78), por ejemplo, basa la totalidad de la técnica del arco en el détaché simple y el detaché acentuado haciendo la siguiente clasificación:

⁵⁵ Dejando abierta una vía de investigación futura en la que se podrían comparar las diferentes clasificaciones existentes para establecer los puntos comunes y las diferencias, ya que se ha observado que algunos tratados clasifican: por orden de enseñanza; atendiendo a si los golpes de arco se ejecutan dentro de la cuerda o son saltados; atendiendo a la evolución de unos a otros. Consultar en la bibliografía los tratados de Auer (1921), Capet (1916) [2004], Fischer (2004), Flesch (1923) [2000], Galamian (1984) [1998], Havas (2010), Markov (1984). En cada uno de ellos se ofrece una clasificación de los golpes de arco.

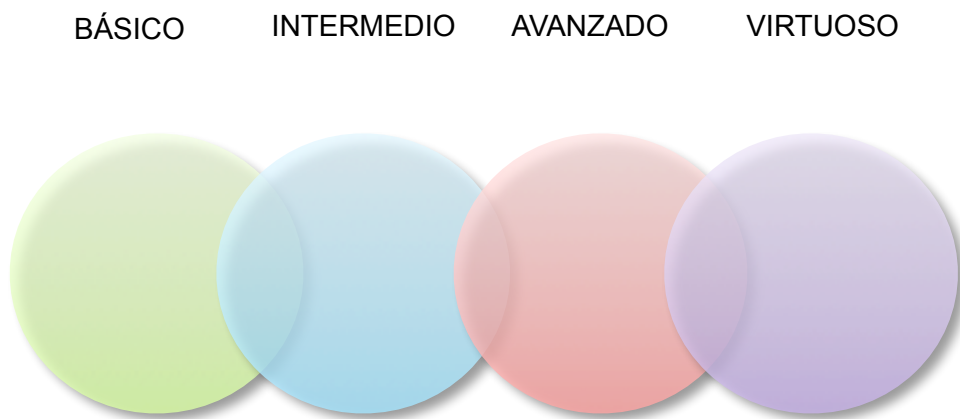
Clasificación

Tabla 7. Clasificación de los golpes de arco según Dounis en *The Dounis Collection*.



2.2. NIVELES

Uno de los objetivos de esta investigación es secuenciar en niveles todos los estudios analizados y ofrecer un modelo por el cual queden detalladas las características que debe tener un estudio para pertenecer a un nivel u otro. Para ello, he hecho uso de mi “intuición instruida” (Rink 2002, 57) para establecerlos⁵⁶. Estos modelos son ideales, y la clasificación servirá para ordenar cada uno de los estudios en un nivel, facilitando su búsqueda a la hora de que cada profesora quiera encontrar un estudio con unas características específicas⁵⁷. En las intersecciones se ha encontrado cierta dificultad a la hora de clasificar las partituras. Cuando las técnicas se combinan, un estudio puede resultar fácil en un parámetro y difícil en otro. Es en estas ocasiones cuando, bajo mi criterio y experiencia, he decidido catalogarlos en un nivel u otro⁵⁸.



Los cuatro niveles en los que quedan clasificados los estudios analizados se muestran ordenados de menor a mayor dificultad donde cada nivel asume el nivel que

⁵⁶ Este concepto trata de establecer una diferencia entre la intuición como comprensión sin el uso de la razón y la posterior reflexión y análisis de esa intuición, que deriva en lo que él denomina intuición instruida.

⁵⁷ Se puede establecer una comparación con los estudios reglados en un Conservatorio de España en la actualidad (2019), donde el nivel básico equivale al grado elemental (4 años de duración), el nivel intermedio al grado profesional (6 años) y el nivel avanzado al grado superior (4 años). Aunque la secuenciación de cada nivel no sea igual en cada tramo, entendemos que es una orientación que marca la ley, no siendo obligatorio y necesario invertir dicho tiempo en adquirir cada nivel.

⁵⁸ Se parte de la premisa de que el estudio no excluye las capacidades artísticas del contenido técnico. Esta filosofía impregnará la definición de estudio a lo largo de toda la tesis.

Clasificación

le precede⁵⁹: 1) Básico, 2) Intermedio, 3) Avanzado, 4) Virtuoso⁶⁰. Por el contrario, en la Tabla 1 de los anexos, que contiene un catálogo con los estudios y caprichos para violín compuestos en los s. XIX-XXI, existe una columna dedicada a los niveles de cada publicación, en este caso, se establecieron siete niveles: 1) Básico, 2) Básico-Intermedio, 3) Intermedio, 4) Intermedio-Avanzado, 5) Avanzado, 6) Avanzado-Virtuoso, 7) Virtuoso. Esta elección es debida a que una misma publicación puede tener estudios de uno u otro nivel, y como ya se ha explicado anteriormente, en ocasiones la intersección entre ambos es sensible a diferentes interpretaciones, tratando de facilitar las búsquedas y haciendo el máximo de comprensible la lectura de los datos.

La idea que me condujo a determinar los cuatro modelos ideales es que si bien en un primer momento se puede ver que existen estudios que resultan fácilmente clasificables, en otros casos la dificultad aumenta exponencialmente al añadir un nuevo parámetro. Esto me llevó a concluir que para establecer los niveles debían considerarse ciertos modelos ideales, por los cuales un estudio puede cambiar de nivel si le añadimos o si lo combinamos con otros parámetros, y que lo que puede resultar sencillo para un propósito técnico en concreto puede resultar difícil si el foco de atención cambia. Para hacer más comprensible mi argumento pondré un ejemplo: en el *Estudio n° 2* de Kreutzer (1796) se observa que a nivel básico puede enseñarse el detaché o la producción de sonido y los cambios de cuerda, pero que si se modifica la velocidad o se cambian las articulaciones o el golpe de arco, la dificultad aumenta y el nivel cambia.

Por otra parte, se puede observar que en ciertas ocasiones los autores añaden información en el título que puede ser un indicio de la dificultad que tendrán los estudios de aquella colección, como por ejemplo *Studi Elementari in prima posizione* de Curci, *Technical Studies for beginning violin* de Duncan, *The easiest Studies for the first violin lesson* de Seybold, *Studies of moderate difficulty* de Woof o *Virtuosic Studies* de Sammons⁶¹. En estas ocasiones, podemos deducir por nuestra experiencia como

⁵⁹ Normalmente en páginas webs de venta de libros o webs de música especializadas existen clasificaciones por niveles similares. La ASTA, American String Teachers Association, tiene su propia forma de clasificar los niveles de las obras (Level 1- Level 10) www.astastrings.org, así como la ABSRM, Associated Board of the Royal Schools of Music (Grades 1-8) www.abstrm.org (Consulta: enero 2018)

⁶⁰ Tomando por definición de nivel virtuoso el adquirido por un intérprete que domina de modo extraordinario la técnica de su instrumento, se considera que un estudio alcanza este nivel cuando supera en dificultad la mayoría de parámetros musicales y técnicos de las clasificaciones anteriores.

⁶¹ He extraído estos títulos de la Tabla 5 de la página 38.

profesoras en qué niveles podemos utilizar este material, pero no podemos discernir que se hayan compuesto en orden progresivo de dificultad o que para desarrollar la técnica básica se deban tocar todos en orden a modo de método.

Otra vía útil se encontró en las programaciones curriculares de los conservatorios. En ellas está plasmado el trabajo de profesores que durante años han realizado una labor minuciosa para intentar secuenciar los contenidos técnicos, ofreciendo listados orientativos de estudios que se adaptan en mayor o menor medida a los contenidos que deben trabajarse en cada curso académico.

También se puede conjeturar que Galamian, al ofrecer un listado donde diferencia 6 tipos de estudios, aconseja para qué utiliza los estudios y cómo, aislando problemas técnicos o combinándolos pero sin contemplar todos los parámetros musicales que he tenido en cuenta a la hora de elaborar esta tesis⁶². Al observar el listado de estudios que utilizaba en sus clases se advierte que este material no es adecuado para niveles elementales y que es necesario secuenciar la técnica antes de proponer a un estudiante aprender los *42 Estudios para violín* de Kreutzer⁶³.

Con estos antecedentes y siendo mi propósito clasificar en cuatro niveles, se observa que existen publicaciones que están pensadas para desarrollar progresivamente algún aspecto técnico. Las más comunes son las destinadas al aprendizaje de las dobles cuerdas o a los cambios de posición. De aquí se origina la idea de que igual que podemos establecer las dificultades que surgen cuando combinamos los parámetros, también es posible secuenciarlos por separado.

A continuación, propongo dos esquemas. El primero es un modelo ideal para clarificar que ciertos parámetros pueden hacer que un estudio de nivel básico pase a ser de nivel intermedio, ofreciendo una justificación en cuanto a en qué se ve afectado el intérprete de cara a la ejecución. Así, por ejemplo, tal y como se indica, un estudio de nivel básico en la tonalidad de re mayor, con una dinámica mezzoforte durante todo el estudio y con cambios de posición entre primera y tercera posición, en caso de que tuviera fórmulas rítmicas complejas o se debieran utilizar en su ejecución golpes de arco combinados, como détaché, martelé, spiccato, etc., podría cambiar de nivel,

⁶² Tipos de estudios según Galamian: 1) Escrito de principio a fin con notas de igual valor, sin ligaduras. 2) Igual que el tipo 1, pero con ligaduras por compases completos. 3) Notas tocadas por separado con breves ligaduras intercaladas. Golpes de arco combinados. 4) Estudios a dos cuerdas y de acordes. 5) Énfasis en el cambio de cuerdas: a) en el martelé; b) con participación de la muñeca; c) con participación de los dedos. 6) Variados por lo que a los requerimientos técnicos se refiere, técnicas mixtas. (1998, 163).

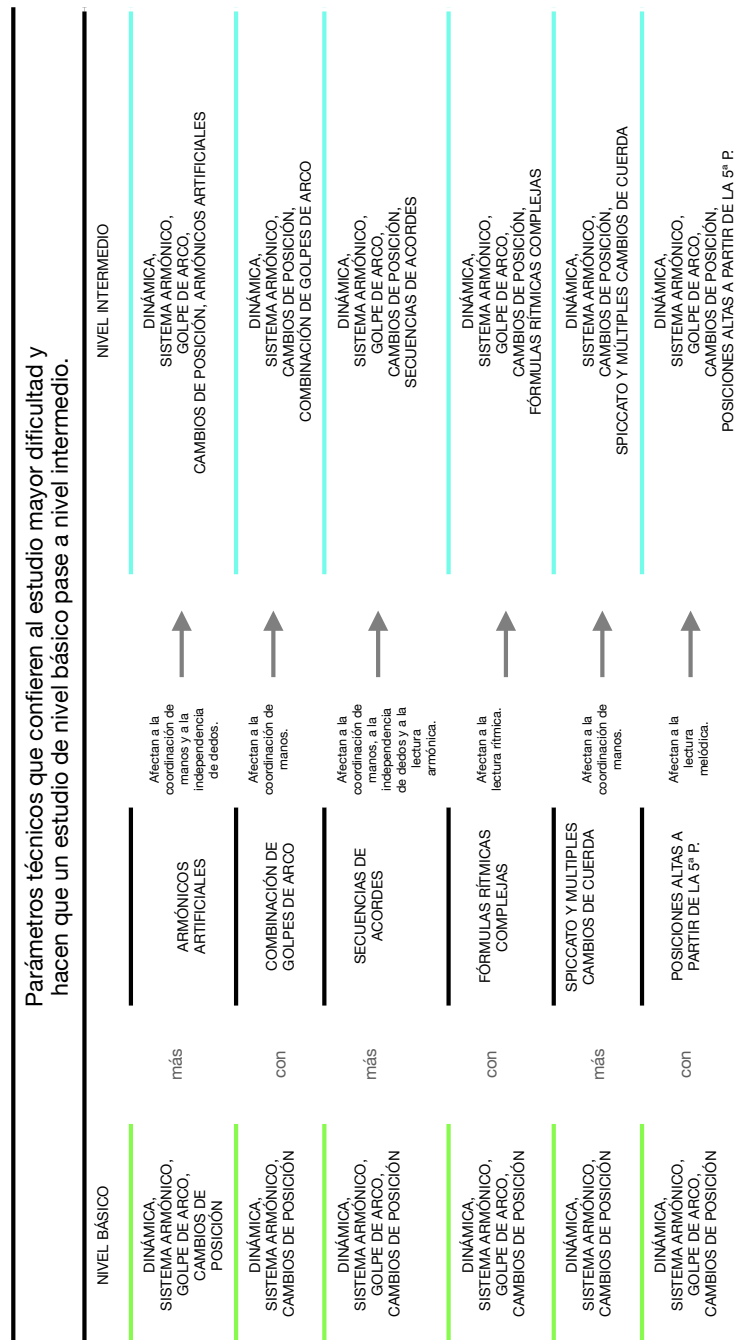
⁶³ Existe una publicación de Harvey S. Whistler: *Preparing for Kreutzer vol.1 and vol.2*. Rubank Educational Library. Se trata de una antología de estudios de nivel inferior a los de Kreutzer con contenidos secuenciados.

Clasificación

resultando de dificultad intermedia porque aumentaría la demanda de una mejor coordinación entre manos y afectaría a la lectura, complicándola.

El segundo esquema secuencia cada parámetro individualmente. Se trata de aislarlos dentro del contexto del estudio y observar porqué unos son más difíciles que otros.

Esquema 1. Ejemplos de modelos ideales por los que un estudio que podría ser de nivel básico pasa a ser de nivel intermedio.



Esquema 2. Secueciación de los parámetros técnicos musicales.

SONIDO					
NIVELES	ARMÓNICOS	DINÁMICA	GLISSANDOS	GOLPES DE ARCO	PIZZICATOS
NIVEL BÁSICO	Armónico natural en primera posición, armónico natural 3º P con el 4º dedo + cambio de posición	f - mf - mp - p combinados	Glissando (intervalo ámbito a partir de 3ª menor) + cambio de cuerda, ámbito de una octava	Détaché, cambio de cuerda, notas grados conjuntos y disjuntos + acento	Pizzicato mano izquierda cuerda al aire + otros dedos puestos
NIVEL INTERMEDIO	Armónico natural en primera posición, armónico natural 3º P con el 4º dedo, cambio de posición + entre un pasaje rápido de semicorcheas	f - mf - mp - p combinados + en posiciones altas, en la cuerda de sol, cambios de posición	Glissando (intervalo ámbito a partir de 3ª menor), cambio de cuerda, ámbito de una octava + cambio de posición	Détaché, cambio de cuerda, notas grados conjuntos y disjuntos, acento + cambio de posición, tonalidad con 3 # y b	Pizzicato mano izquierda cuerda al aire, otros dedos puestos + combinado con el arco
NIVEL AVANZADO	Armónico natural en primera posición, armónico natural 3º P con el 4º dedo, cambio de posición, entre un pasaje rápido de semicorcheas + secuencia	f - mf - mp - p combinados en posiciones altas, en la cuerda de sol + variación velocidad arco, punto de contacto, cambios súbitos	Glissando (intervalo ámbito a partir de 3ª menor), cambio de cuerda, ámbito de una octava, cambio de posición + descendente con el mismo dedo y ligadura	Détaché, cambio de cuerda, notas grados conjuntos y disjuntos, acento, cambio de posición, tonalidad con más de 3 # y b + combinado otros golpes de arco	Pizzicato mano izquierda cuerda al aire, otros dedos puestos, combinado con el arco + velocidad elevada
NIVEL VIRTUOSO	Armónico natural en primera posición, armónico natural 3º P con el 4º dedo, cambio de posición, entre un pasaje rápido de semicorcheas, secuencia + combinado con armónicos artificiales	f - mf - mp - p combinados en posiciones altas, en la cuerda de sol, variación velocidad arco, punto de contacto, cambios súbitos + combinado con otras técnicas de arco y f, pp, sfz, fp	Glissando (intervalo ámbito a partir de 3ª menor), cambio de cuerda, ámbito de una octava, cambio de posición, descendente con el mismo dedo y ligadura + velocidad más alta, ritmo más rápido que semicorcheas	Détaché, cambio de cuerda, notas grados conjuntos y disjuntos, acento, cambio de posición, tonalidad con más de 3 # y b, combinado con golpes de arco + tempo presto, mayor duración, múltiples cambios de posición y cuerda	Pizzicato mano izquierda cuerda al aire, otros dedos puestos, combinado con el arco, velocidad elevada + combinado con otras técnicas

ARMONÍA						
NIVELES	ACORDES	ALTERACIONES ACCIDENTALES	ARPEGIOS	BARIOLAJES	DOBLES CUERDAS	SISTEMA ARMÓNICO
NIVEL BÁSICO	Acorde de 3 notas aislado	Aisladas, en escalas menores.	Secuencias de arpeggios sin cambios de posición	Bariolajes con y sin ligaduras	Melodía en una cuerda y cuerda al aire en la siguiente, intervalos con dos dedos	Melodía en Re Mayor sin cambio de posición
NIVEL INTERMEDIO	Acorde de 3 notas aislado + cambio de posición, secuencia	Aisladas, en escalas menores + extensiones, secuencias, armonía	Secuencias de arpeggios sin cambios de posición + cambios de posición	Bariolajes con y sin ligaduras + cambios de posición	Melodía en una cuerda y cuerda al aire en la siguiente, intervalos con dos dedos + cambios de posición	Melodía en Re Mayor sin cambio de posición + cambios de posición
NIVEL AVANZADO	Acorde de 3 notas aislado, cambio de posición, secuencia + resaltar una de las voces	Aisladas, en escalas menores, extensiones, secuencias, armonía + velocidades altas, secuencias de arpeggios, en acordes	Secuencias de arpeggios sin cambios de posición + cambios de posición + combinado golpes de arco	Bariolajes con y sin ligaduras, cambios de posición + extensiones, velocidad alta	Melodía en una cuerda y cuerda al aire en la siguiente, intervalos con dos dedos, cambios de posición + trinos	Melodía en Re Mayor, cambios de posición + arpeggios, ligaduras, cambios de tonalidad
NIVEL VIRTUOSO	Acorde de 3 notas aislado, cambio de posición, secuencia, resaltar una de las voces + velocidad muy alta o muy lenta, combinado con otras técnicas, con extensiones	Aisladas, en escalas menores, extensiones, secuencias, armonía, velocidades altas, secuencias de arpeggios, en acordes + combinadas con golpes de arco, sistema compositivo	Secuencias de arpeggios sin cambios de posición, cambios de posición, combinado golpes de arco + ligaduras, ámbito de 4 octavas	Bariolajes con y sin ligaduras, cambios de posición, extensiones, velocidad alta + golpes de arco combinados con otras técnicas	Melodía en una cuerda y cuerda al aire en la siguiente, intervalos con dos dedos, cambios de posición, trinos + extensiones, legato, posiciones muy altas	Melodía en Re Mayor, cambios de posición, arpeggios, ligaduras, cambios de tonalidad + combinado con golpes de arco, velocidad muy alta, mayor duración

Clasificación

MELODÍA							
NIVELES	AGILIDAD MANO IZO. EN UNA MISMA ARCADEA	CAMBIO DE CUERDA	CAMBIO DE POSICIÓN	CROMATISMOS	DÉCIMAS / OCTAVAS DIGITADAS	EXTENSIONES	TRINOS
NIVEL BÁSICO	Secuencias de hasta 8 notas en semicorcheas	En cuerdas al aire, entre las 4 cuerdas, dobles cuerdas	Secuencias pos. fijas 2ª y 3ª cambios entre 1ª y 3ª	En primera posición (1-2-2-3-3-4) asc./desc., sin cambio de cuerda	Aisladas / OCTAVAS DIGITADAS	Aisladas con el primer dedo hacia atrás y el cuarto hacia delante	Preparación al trino, trino aislado
NIVEL INTERMEDIO	Secuencias de hasta 8 notas en semicorcheas + secuencias más largas, con cambios de cuerda y posición	En cuerdas al aire, entre las 4 cuerdas, dobles cuerdas + ligaduras, bariolages, arpeggios, acordes	Secuencias pos. fijas 2ª y 3ª cambios entre 1ª y 3ª + altas, pos. fijas a partir de la 4ª, combinado golpes de arco	En primera posición (1-2-2-3-3-4) asc./desc., sin cambio de cuerda + otras posiciones, con cambio de cuerda	Aisladas	Aisladas con el primer dedo hacia atrás y el cuarto hacia delante + en dobles cuerdas, en acordes	Preparación al trino, trino aislado + pasajes de trinos con cambios de posición
NIVEL AVANZADO	Secuencias de hasta 8 notas en semicorcheas, secuencias más largas, con cambios de cuerda y posición + mayor velocidad y alteraciones accidentales	En cuerdas al aire, entre las 4 cuerdas, dobles cuerdas, ligaduras, bariolages, arpeggios, acordes + Velocidades altas, mayor frecuencia, staccato, ricochet	Secuencias pos. fijas 2ª y 3ª cambios entre 1ª y 3ª, cambios posiciones altas, pos. fijas a partir de la 4ª, combinado golpes de arco + mayor frecuencia, octavas, décimas	En primera posición (1-2-2-3-3-4) asc./desc., sin cambio de cuerda + posiciones, con cambio de cuerda + secuencias trinos, con un mismo dedo, ricochet, staccato	Aisladas + secuencias de más de tres, con o sin ligaduras, mayor velocidad	Aisladas con el primer dedo hacia atrás y el cuarto hacia delante, en dobles cuerdas, en acordes + con todos los dedos, en octavas digitadas, décimas y armónicos artificiales, arpeggios	Preparación al trino, trino aislado, pasajes de trinos con cambios de posición + con y sin resolución, fórmulas rítmicas variadas
NIVEL VIRTUOSO	Secuencias de hasta 8 notas en semicorcheas, secuencias más largas, con cambios de cuerda y posición, mayor velocidad y alteraciones accidentales + Combinado con otras técnicas y ligaduras de hasta 32 notas.	En cuerdas al aire, entre las 4 cuerdas, dobles cuerdas, ligaduras, bariolages, arpeggios, acordes, velocidades altas, mayor frecuencia, staccato, ricochet + mayor duración combinación: armónicos, dobles cuerdas, acordes, golpes de arco	Secuencias pos. fijas 2ª y 3ª cambios entre 1ª y 3ª, cambios posiciones altas, pos. fijas a partir de la 4ª, combinado golpes de arco, mayor frecuencia, octavas, décimas + combinado con otras técnicas	En primera posición (1-2-2-3-3-4) asc./desc., sin cambio de cuerda, otras posiciones, con cambio de cuerda, secuencias trinos, con un mismo dedo, ricochet, staccato + velocidades altas, secuencias + de 12	Aisladas, secuencias de más de tres, con o sin ligaduras, mayor velocidad, + estudios enteros, combinados con otras técnicas	Aisladas con el primer dedo hacia atrás y el cuarto hacia delante, en dobles cuerdas, en acordes, con todos los dedos, en octavas digitadas, décimas y armónicos artificiales, arpeggios + dobles armónicos, mayor frecuencia y velocidad	Preparación al trino, trino aislado, pasajes de trinos con cambios de posición, con y sin resolución, fórmulas rítmicas variadas + velocidades muy lentas o muy rápidas, dobles trinos, combinado con otras técnicas

RITMO					
NIVELES	COMPÁS	METRÓNOMO	TEMPO	AGÓGICA	RITMO
NIVEL BÁSICO	Compás de 4/4, fórmulas rítmicas variadas, cambios 3ª P, ligaduras de 8 notas	Melodía negra=120, figuras rítmicas de blanca, negra y corchea	Tempo adagio, figuras rítmicas corchea, negra, blanca	Melodías que contienen acelerandos y ritardandos en primera y/o tercera posición	Fórmulas rítmicas repetitivas de un compás
NIVEL INTERMEDIO	Compás de 4/4, fórmulas rítmicas variadas, cambios 3ª P, ligaduras de 8 notas + cambios súbitos de matices, marcas de agógica	Melodía negra=120, figuras rítmicas de blanca, negra y corchea + fórmulas rítmicas más complejas y rápidas	Tempo adagio, figuras rítmicas corchea, negra, blanca + fórmulas rítmicas que necesitan la subdivisión	Melodías que contienen acelerandos y ritardandos en primera y/o tercera posición + Cambios de dinámicas, posiciones altas	Fórmulas rítmicas repetitivas de un compás + cambios de posición, cambios de dinámica, velocidad alta
NIVEL AVANZADO	Compás de 4/4, fórmulas rítmicas variadas, cambios 3ª P, ligaduras de 8 notas, cambios súbitos de matices, marcas de agógica + tempo lento o presto, golpes de arco (staccato volante, ricochet, legato), cambio de compás	Melodía negra=120, figuras rítmicas de blanca, negra y corchea, fórmulas rítmicas más complejas y rápidas + Cambios de posición, múltiples cambios de cuerda, combinación de ligaduras y notas desligadas	Tempo adagio, figuras rítmicas corchea, negra, blanca, fórmulas rítmicas que necesitan la subdivisión + posiciones altas, cambios de posición	Melodías que contienen acelerandos y ritardandos en primera y/o tercera posición, cambios de dinámicas, posiciones altas + ligaduras, arpeggios, barriolages	Fórmulas rítmicas repetitivas de un compás, cambios de posición, cambios de dinámica, velocidad alta + combinación de golpes de arco
NIVEL VIRTUOSO	Compás de 4/4, fórmulas rítmicas variadas, cambios 3ª P, ligaduras de 8 notas, cambios súbitos de matices, marcas de agógica, tempo lento o presto, golpes de arco (staccato volante, ricochet, legato), cambio de compás + mayor duración, cromatismos, tonalidades y escalas de nivel avanzado, combinación de múltiples parámetros técnicos.	Melodía negra=120, figuras rítmicas de blanca, negra y corchea, fórmulas rítmicas más complejas y rápidas, cambios de posición, múltiples cambios de cuerda, combinación de ligaduras y notas desligadas + combinación golpes de arco, dobles cuerdas, trinos, armónicos, acordes, cambios metronómicos	Tempo adagio, figuras rítmicas corchea, negra, blanca, fórmulas rítmicas que necesitan la subdivisión, posiciones altas, cambios de posición + combinación de dinámicas, ligaduras, cambios de tempo	Melodías que contienen acelerandos y ritardandos en primera y/o tercera posición, cambios de dinámicas, posiciones altas, barriolages, + combinación de golpes de arco, mayor frecuencia de marcas agógicas	Fórmulas rítmicas repetitivas de un compás, cambios de posición, cambios de dinámica, velocidad alta, combinación de golpes de arco + repetición de la fórmula rítmica durante muchos compases en velocidades muy altas

Clasificación

En el siguiente cuadro sinóptico quedan explicitadas las características ideales que debe tener un estudio para pertenecer a uno u otro nivel, y donde he tenido en cuenta las ideas desarrolladas anteriormente. En este cuadro se desglosan las características que presenta cada parámetro para encontrarse en un nivel determinado. Con la información extraída de los esquemas anteriores y de este cuadro sinóptico, a cada estudio analizado se le ha asignado uno de los niveles⁶⁴.

He añadido la coordinación entre manos y la independencia de dedos en el epígrafe del ritmo como elementos que se pueden secuenciar, aunque no son parámetros propios de la base de datos, ya que todos los estudios contienen coordinación entre manos e independencia de dedos⁶⁵. A pesar de ello, se observa que se pueden ordenar en grados de dificultad las habilidades de coordinación y de independencia. Por ejemplo, la coordinación necesaria para ejecutar un pasaje que tiene pizzicatos de mano izquierda intercalados con la práctica del arco resulta más difícil que la coordinación necesaria para tocar utilizando solamente détaché. Igualmente, se puede realizar una gradación de la independencia de dedos, porque no es lo mismo dejar un dedo puesto mientras cambiamos de cuerda que colocar cuatro dedos a la vez en una secuencia de acordes.

1. Cuadro sinóptico. Características ideales de cada uno de los niveles.

NIVEL BÁSICO		
SONIDO	ARMÓNICOS NATURALES	<ul style="list-style-type: none">• Con el tercer y cuarto dedo en 1ª posición (1ª P).• Con el cuarto dedo en 3ª P.
	ARMÓNICOS ARTIFICIALES	<ul style="list-style-type: none">• En 1ª P de forma aislada.
	ARMÓNICOS DOBLES	

⁶⁴ En la base de datos se pueden consultar los niveles asignados a cada estudio analizado. Dicho contenido se encuentra disponible en el anexo 8, almacenado en una memoria USB adjunta a este documento.

⁶⁵ He considerado estos parámetros como parte del ritmo en el cuadro sinóptico de la clasificación de niveles porque es indispensable entender que en la mano izquierda se debe de trabajar dentro de una estructura rítmica adecuada a cada pasaje para realizar una buena ejecución. Es necesario aclarar que forman parte de los parámetros fundamentales y no están presentes en la base de datos tal y como quedó explicado en la pág. 47.

Clasificación

NIVEL BÁSICO		
	DINÁMICA	<ul style="list-style-type: none"> • p, mp, mf, f, cresc, dim, acentos. • Dinámicas producidas por cantidad de arco y diferente peso.
	GLISSANDOS	<ul style="list-style-type: none"> • De 1ª P al armónico natural de 3ª P con cualquier dedo.
	GOLPES DE ARCO	<ul style="list-style-type: none"> • Détaché, martelé, collé, legato. • Preparación al spiccato y al ricochet. • Distribución del arco. Zonas del arco. Medio, punta, talón, arco entero.
	PIZZICATO	<ul style="list-style-type: none"> • Melodías en 1ª P.
	PIZZICATO MANO IZQUIERDA	<ul style="list-style-type: none"> • En cuerdas al aire con todos los dedos.
ARMONÍA	ACORDES	<ul style="list-style-type: none"> • Acordes aislados de 3 y 4 notas.
	ALTERACIONES ACCIDENTALES	<ul style="list-style-type: none"> • En 1ª-2ª-3ª P (bemol, becuadro y sostenido).
	ARPEGIOS	<ul style="list-style-type: none"> • En 1ª P o en 3ª P fijas. • Con cambio de posición.
	BARIOLAGES	<ul style="list-style-type: none"> • Entre 2 y 3 cuerdas (con una o dos cuerdas al aire). • Entre 4 cuerdas (con dos cuerdas al aire).
	DOBLES CUERDAS	<ul style="list-style-type: none"> • Dobles cuerdas con una melodía en una voz y en la otra cuerda al aire de 1ªP a 3ª P. • Intérvalos de tercera, cuarta, sexta y octava de forma aislada y sin cambios de posición.
	SISTEMA ARMÓNICO	<ul style="list-style-type: none"> • Tonalidad: re M, sol M, la M, do M, fa M, la m, re m. • Escalas Pentatónicas.
MELODÍA	AGILIDAD MANO IZQUIERDA EN UNA MISMA ARCADEA	<ul style="list-style-type: none"> • Legato de hasta 8 notas.

Clasificación

NIVEL BÁSICO		
	CAMBIO DE CUERDA	<ul style="list-style-type: none"> • Cambios de cuerda con cuerdas al aire. • Cambios de cuerda colocando dedos. • Cambios de cuerda dentro de cambios de posición. • Cambios de cuerda en dobles cuerdas. • Cambios de cuerda en bariolages de nivel básico.
	CAMBIOS POSICIÓN	<ul style="list-style-type: none"> • Entre 1ª P - 2ª P y 1ª P - 3ª P. (sin dobles cuerdas). • Melodías en la misma cuerda y en cuerdas consecutivas. • Posiciones fijas: 2ª P y 3ª P. (sin dobles cuerdas).
	CROMATISMOS	<ul style="list-style-type: none"> • Desplazamientos horizontales en 1ª P y en media posición.
	DÉCIMAS	
	EXTENSIONES	<ul style="list-style-type: none"> • En 1ªP-2ªP-3ªP con el cuarto dedo hacia delante y con el primer dedo hacia atrás.
	OCTAVAS DIGITADAS	
	TRINOS	<ul style="list-style-type: none"> • Preparación al trino. • Trinos, mordentes y trémolos de forma aislada.
RITMO	AGÓGICA	<ul style="list-style-type: none"> • Ritardando, acelerando, a tempo, calderón.
	COMPÁS	<ul style="list-style-type: none"> • 2/4, 3/4, 4/4, 6/8. • Cambios de compás 2/4 a 3/4.
	METRÓNOMO	<ul style="list-style-type: none"> • Tempo metronómico equivalente a los tempos allegro, allegretto y andante.
	RITMO	<ul style="list-style-type: none"> • Fórmulas rítmicas uniformes. • Fórmulas rítmicas variadas.
	TEMPO	<ul style="list-style-type: none"> • Allegro, allegretto, andante.
	COORDINACIÓN ENTRE MANOS	<ul style="list-style-type: none"> • Estudios que trabajan la distribución del arco. • Estudios que contienen cambios de cuerda.
	INDEPENDENCIA DE DEDOS	<ul style="list-style-type: none"> • Estudios que contienen pasajes donde es necesario dejar un dedo puesto en una cuerda mientras se toca en otra cuerda con otro dedo. • Estudios que contienen dobles cuerdas.

Clasificación

NIVEL INTERMEDIO		
SONIDO	ARMÓNICOS NATURALES	<ul style="list-style-type: none"> • En cualquier posición, en secuencias de más de dos notas.
	ARMÓNICOS ARTIFICIALES	<ul style="list-style-type: none"> • En cualquier posición, en secuencias de más de dos notas.
	ARMÓNICOS DOBLES	<ul style="list-style-type: none"> • Dos armónicos naturales con el mismo dedo.
	DINÁMICA	<ul style="list-style-type: none"> • ff, pp, combinación de múltiples dinámicas. • Dinámicas producidas por variaciones en la velocidad de arco y en el punto de contacto.
	GLISSANDOS	<ul style="list-style-type: none"> • Glissandos expresivos.
	GOLPES DE ARCO	<ul style="list-style-type: none"> • Spiccato, staccato, ricochet, legato. • Combinaciones de más de tres golpes de arco.
	PIZZICATO	<ul style="list-style-type: none"> • Pasajes largos de pizzicatos en velocidades altas. • Acordes y dobles cuerdas en pizzicato.
	PIZZICATO MANO IZQUIERDA	<ul style="list-style-type: none"> • Pizzicatos de mano izquierda combinados con arco.
ARMONÍA	ACORDES	<ul style="list-style-type: none"> • Acordes de 3 y 4 notas en secuencias de más de dos notas seguidas.
	ALTERACIONES ACCIDENTALES	<ul style="list-style-type: none"> • Pasajes con muchas alteraciones que interrumpen los moldes de la tonalidad, con cambios de posición.
	ARPEGIOS	<ul style="list-style-type: none"> • Pasajes con arpeggios en tres octavas.
	BARIOLAGES	<ul style="list-style-type: none"> • En 3 y 4 cuerdas con ligaduras a partir de 4 notas con o sin cambios de posición. • En 3 y 4 cuerdas sin ligaduras y sin cuerdas al aire, con o sin cambios de posición.
	DOBLES CUERDAS	<ul style="list-style-type: none"> • Dobles cuerdas con cambios de posición. • Terceras, sextas u octavas en secuencias de más de 2 notas seguidas.
	SISTEMA ARMÓNICO	<ul style="list-style-type: none"> • Tonalidades con más de dos sostenidos o bemoles y todas sus respectivas escalas.
MELODÍA	AGILIDAD MANO IZQUIERDA EN UNA MISMA ARCADA	<ul style="list-style-type: none"> • A partir de 12 semicorcheas ligadas con y sin cambio de posición. • A partir de 12 semicorcheas ligadas en secuencias repetitivas (motivos melódicos repetitivos).

Clasificación

NIVEL INTERMEDIO		
	CAMBIO DE CUERDA	<ul style="list-style-type: none"> • Cambios de cuerda en pasajes con spiccato, ricochet, staccato. • Cambios de cuerda dentro de ligaduras y en arpeggios. • Cambios de cuerda propios de las técnicas de nivel intermedio que se vean afectadas por este parámetro. • Cambios de cuerda entre cuerdas no consecutivas.
	CAMBIOS POSICIÓN	<ul style="list-style-type: none"> • A partir de la 4ª P hasta la 7ª P en todas las cuerdas. • Cambios de posición alejados entre sí. • Estudios con mayor frecuencia de cambios de posición que en nivel básico. • En posiciones fijas que no sean la primera, en tonalidades de nivel intermedio.
	CROMATISMOS	<ul style="list-style-type: none"> • Pasajes cromáticos de más de 4 notas, con y sin cambios de posición.
	DÉCIMAS	<ul style="list-style-type: none"> • Décimas aisladas.
	EXTENSIONES	<ul style="list-style-type: none"> • En cambios de posición, en arpeggios, en acordes y en dobles cuerdas.
	OCTAVAS DIGITADAS	<ul style="list-style-type: none"> • Octavas digitadas aisladas.
	TRINOS	<ul style="list-style-type: none"> • Pasajes de trinos seguidos con diferentes fórmulas rítmicas, con o sin cambios de posición y con todos los dedos. • Pasajes de trinos con resolución.
RITMO	AGÓGICA	<ul style="list-style-type: none"> • Mayor frecuencia de marcas agógicas.
	COMPÁS	<ul style="list-style-type: none"> • Compases binarios, ternarios, simples y compuestos. • Cambios de compás. • Estudios donde es necesaria la subdivisión. • Estudios sin estructura métrica.
	METRÓNOMO	<ul style="list-style-type: none"> • Tempo metronómico equivalente a los tempos de nivel intermedio.
	RITMO	<ul style="list-style-type: none"> • Fórmulas rítmicas más complejas que en nivel básico.
	TEMPO	<ul style="list-style-type: none"> • Tempos más rápidos y más lentos que en el nivel básico. • Estudios con cambios de tempo (2 tempos).
	COORDINACIÓN ENTRE MANOS	<ul style="list-style-type: none"> • Interrupción del sonido en una cuerda con sonido continuo en otra. • Saltos entre cuerdas separadas entre sí. • Cambios de posición, bariolages, pizz mano izquierda, trinos, acordes. • Arco lento + mano izquierda rápido.

Clasificación

NIVEL INTERMEDIO		
	INDEPENDENCIA DE DEDOS	<ul style="list-style-type: none"> • 3 o 4 dedos en cuerdas diferentes. • Independencia necesaria para producir armónicos artificiales. • Independencia necesaria para ejecutar trinos, resolución, mordentes, trémolos.

NIVEL AVANZADO		
SONIDO	ARMÓNICOS NATURALES	<ul style="list-style-type: none"> • En velocidades rápidas y posiciones altas, combinados con cambios de posición lejanos.
	ARMÓNICOS ARTIFICIALES	<ul style="list-style-type: none"> • Con extensiones, armónicos de quinta.
	ARMÓNICOS DOBLES	<ul style="list-style-type: none"> • Combinación de armónicos naturales y artificiales, con y sin extensiones de forma aislada.
	DINÁMICA	<ul style="list-style-type: none"> • Estudios con cambios de dinámica súbita frecuente. • Todo tipo de dinámicas combinadas.
	GLISSANDOS	<ul style="list-style-type: none"> • Secuencias con glissandos cromáticos con un mismo dedo.
	GOLPES DE ARCO	<ul style="list-style-type: none"> • Staccato volante. • Rápida alternancia de diferentes golpes de arco, con cambios de posiciones y/o dobles cuerdas.
	PIZZICATO	<ul style="list-style-type: none"> • Pasajes en velocidades altas, con ritmos complejos y cambios de cuerda frecuentes. • Pasajes con rápida alternancia de arco y pizzicato con la mano derecha.
	PIZZICATO MANO IZQUIERDA	<ul style="list-style-type: none"> • Pasajes largos con rápida alternancia entre el arco y los pizzicatos, combinados con otras técnicas.
ARMONÍA	ACORDES	<ul style="list-style-type: none"> • En velocidades más altas. • Combinados con otras técnicas. • Secuencias donde la melodía esta en las voces intermedias. • Secuencias donde hay que mantener notas. • Simultáneos de 3 y 4 notas con alternancia arco arriba y abajo. • Con extensiones.
	ALTERACIONES ACCIDENTALES	<ul style="list-style-type: none"> • En pasajes con velocidades altas. • Con ligaduras de más de 8 notas. • Con extensiones.
	ARPEGIOS	<ul style="list-style-type: none"> • De 4 octavas en todas las cuerdas. • Mayor frecuencia y duración. • Combinados con otras técnicas. • Arpeggios en dobles cuerdas (terceras, sextas y octavas).

Clasificación

NIVEL AVANZADO		
	BARIOLAGES	<ul style="list-style-type: none"> • Con golpes de arco saltados. • En velocidades más altas. • Combinados con otras técnicas como pizzicatos o dobles cuerdas.
	DOBLES CUERDAS	<ul style="list-style-type: none"> • Con extensiones. • Combinadas con diferentes golpes de arco. • En secuencias legato.
	SISTEMA ARMÓNICO	<ul style="list-style-type: none"> • Tonalidades con más de tres alteraciones. • Pasajes con alteraciones accidentales frecuentes. • Estudios con diferentes sistemas armónicos: politonal, atonal, etc. • Escalas de tonos enteros. • Escalas cromáticas.
MELODÍA	AGILIDAD MANO IZQUIERDA EN UNA MISMA ARCADA	<ul style="list-style-type: none"> • A partir de 12 semicorcheas ligadas sin secuencias repetitivas. • A velocidades más rápidas que en el nivel intermedio.
	CAMBIO DE CUERDA	<ul style="list-style-type: none"> • Cambios de cuerda en velocidades altas. • Cambios de cuerda que afectan a las técnicas de nivel avanzado.
	CAMBIOS POSICIÓN	<ul style="list-style-type: none"> • En velocidades rápidas, con ligaduras. • Combinados con otras técnicas de arco. • En cuerdas no consecutivas. • Con cambios de posición para cubrir un ámbito de más de una octava.
	CROMATISMOS	<ul style="list-style-type: none"> • Pasajes con escalas cromáticas en las cuatro cuerdas. • Pasajes con escalas cromáticas con un ámbito de octava o más.
	DÉCIMAS	<ul style="list-style-type: none"> • Pasajes de décimas con intervalos melódicos o en dobles cuerdas.
	EXTENSIONES	<ul style="list-style-type: none"> • Pasajes con mayor frecuencia de extensiones donde se pierde el molde “estandar” de posiciones de la mano izquierda.
	OCTAVAS DIGITADAS	<ul style="list-style-type: none"> • Pasajes de octavas con intervalos melódicos o en dobles cuerdas.
	TRINOS	<ul style="list-style-type: none"> • Trinos seguidos con o sin resolución en diferente posición para cada trino formando parte de una melodía. • Secuencias con un mismo dedo. • Secuencias con diferentes dedos. • Dobles trinos aislados.
RITMO	AGÓGICA	<ul style="list-style-type: none"> • Stringendo, piu mosso, meno mosso, morendo. • Más de 3 marcas agógicas que implican cambio de tempo.

Clasificación

NIVEL AVANZADO		
	COMPÁS	<ul style="list-style-type: none"> Estudios con cambios métricos. Estudios sin metro.
	METRÓNOMO	<ul style="list-style-type: none"> Tempos muy rápidos combinados con técnicas de nivel avanzado.
	RITMO	<ul style="list-style-type: none"> Fórmulas rítmicas en tempos muy rápidos. Formulas rítmicas que requieren de la subdivisión, en tempos muy lentos.
	TEMPO	<ul style="list-style-type: none"> Estudios con cambios de tempo (más de 3 tempos diferentes dentro del mismo estudio).
	COORDINACIÓN ENTRE MANOS	<ul style="list-style-type: none"> Más rapidez de movimientos, combinación de mano izquierda y mano derecha. Combinación de diferentes habilidades de coordinación con mayor frecuencia.
	INDEPENDENCIA DE DEDOS	<ul style="list-style-type: none"> 3 o 4 dedos en cuerdas diferentes. Independencia necesaria para producir armónicos artificiales. Independencia necesaria para ejecutar trinos, resolución, mordentes, trémolos. Combinado con técnicas propias de la mano derecha como golpes de arco, ligaduras, acordes.

NIVEL VIRTUOSO		
SONIDO	ARMÓNICOS	<ul style="list-style-type: none"> Dobles armónicos artificiales. Combinación de dobles armónicos artificiales con naturales.
	DINÁMICA	<ul style="list-style-type: none"> Estudios con cambios de dinámica súbita muy frecuente. Todo tipo de dinámicas combinadas extremas.
	GLISSANDOS	<ul style="list-style-type: none"> Glissandos en diferentes dobles cuerdas en intervalo de octava. Glissando en acordes de 3 y 4 notas.
ARMONÍA	ALTERACIONES ACCIDENTALES	<ul style="list-style-type: none"> Enarmonización de pasajes complejos.
	ARPEGIOS	<ul style="list-style-type: none"> En todas las dobles cuerdas posibles.
	BARIOLAGES	<ul style="list-style-type: none"> Abarcando las 4 cuerdas, pasajes de muy larga duración.
	DOBLES CUERDAS	<ul style="list-style-type: none"> Todos los intervalos posibles incluyendo los unísonos.
	SISTEMA ARMÓNICO	<ul style="list-style-type: none"> Estudios en todos los sistemas armónicos existentes.

Clasificación

NIVEL VIRTUOSO		
MELODÍA	AGILIDAD MANO IZQUIERDA EN UNA MISMA ARCADEA	<ul style="list-style-type: none">• Pasajes rápidos son saltos (cambios grandes de posición).
	CROMATISMOS	<ul style="list-style-type: none">• En todas las dobles cuerdas posibles.
	TRINOS	<ul style="list-style-type: none">• En todas las dobles cuerdas posibles.
RITMO	AGÓGICA	<ul style="list-style-type: none">• Agógica implícita (cuando antes se ha trabajado la explícita).
	METRÓNOMO	<ul style="list-style-type: none">• Estudios de larga duración con marca metronómica equivalente a tempo Presto y más rápidos.
	RITMO	<ul style="list-style-type: none">• Formulas rítmicas complejas que llevan aparejadas arcadas complejas.

CAPÍTULO 3. ANÁLISIS

Clasificación

CAPÍTULO 3. ANÁLISIS

En el capítulo anterior se han establecido los tres tipos de parámetros que pueden contener los estudios. Estos son los parámetros fundamentales, los parámetros de paratexto y los parámetros técnicos musicales. Solo se analizarán el segundo y tercer tipo por ser los únicos cuantificables para desarrollar la técnica violinística⁶⁶.

3.1 PARÁMETROS DE PARATEXTO.

INFORMACIÓN ADICIONAL DEL AUTOR / ADDITIONAL INFORMATION BY THE AUTHOR

En el s. XX algunos autores consideran significativo y útil incluir notas aclaratorias para estudiantes y profesores. Dos ejemplos significativos son las reediciones de Galamian y Arias. Galamian en la reedición de los 42 estudios de Kreutzer, publicada por la editorial IMC, partiendo de un estudio de otro autor, ofrece más herramientas para desarrollar la base de la técnica en forma de variaciones y Arias (1985), en sus antologías, dedicó una página en cada estudio a explicar cómo ejecutar cada golpe de arco.

He observado dos tipos de informaciones adicionales del autor. Las primeras son acerca de las posibles variaciones, en caso de que las hubiese, que se proponen como ejercicio complementario al estudio, así como las anotaciones de la zona del arco donde se debe tocar, tempo y/o dinámicas que deben utilizarse. Como no siempre se ofrecen indicaciones para la ejecución del estudio, estas serán de gran valía, sobre todo en los casos en que se refiere al apartado técnico.

Ejemplo musical 4: compás 1-3 del Estudio nº 16. *Progressive Violin Studies Book 2*, Adam Carse.

→ (a) Moderato. *mf*. W.B.
(b) Vivace. *p*. H.B.

The musical notation shows three measures of a study in 3/8 time, key of D major. The first measure is marked with a blue arrow. The notation includes two alternative performance options labeled (a) and (b) above the staff. Option (a) is marked 'Moderato. mf. W.B.' and option (b) is marked 'Vivace. p. H.B.'.

⁶⁶ Anteriormente se justificó que los parámetros fundamentales están presentes en todos los estudios, ver pág. 47.

Análisis

Ejemplo musical 5: compás 1-10 del Estudio nº 21. *50 Studietti Melodici e progressivi per violino op. 22*, Alberto Curci.

1. *Opp.*
M.

2. M.

Moderato
M.I. T.A. M.S.

Las segundas dan información al estudiante en forma de consejos que les resultarán útiles a la hora de entrenarse. En este caso, en la serie *Superstudies Book 1 y Book 2* y en la serie *Technique takes Off!* y *Technique flies high!*, Cohen hace una breve introducción a cada estudio (igual que hizo Arias de forma más extensa en cada uno de los estudios que conforman sus antologías), a modo de guía práctica para estudiantes y profesorado⁶⁷.

Ejemplo musical 6: compás 1-4 del Estudio nº 1. *Superstudies for violin*, Mary Cohen.

Información del autor: Lift bow up in the air on “blast off”, landing back on the string without a bump. Memorize and transpose into G major⁶⁸.



With lots of energy ♩ = 92- 100
middle of bow

mf *cresc.* *f*

⁶⁷ Antonio Arias (1909-1988), discípulo de Mathieu Crickboom en Bruselas, comenzó en 1952 con una beca de la Fundación Juan March el primer volumen de su “Antología de Estudios para violín”, que con prefacio de Henry Szering fue publicada en 1975. Es la obra más completa de su género en España. Recibiendo en 1980 el Premio Nacional del Ministerio de Cultura de España en “pedagogía musical”. En 1986 quedó completado el noveno y último volumen.

⁶⁸ Traducción: levante el arco en “blast off”, aterrizando de nuevo en la cuerda sin hacer ruido. Memoriza y transporta a sol mayor.

NÚMERO DE COMPASES / NUMBER OF BARS

La duración de las obras relacionada con el número de compases es un elemento a tener en cuenta en la evaluación de la dificultad. Por una parte requieren mayor resistencia técnica y por otra mayor tiempo de concentración.

Ya que la duración en minutos es relativa a la ejecución, he contado los compases para determinar si un estudio es más largo que otro⁶⁹. No he encontrado estudios donde el autor indique los minutos que debe durar la ejecución, aunque podría calcularse cuando este señala una marca metronómica exacta (ej: negra=80). Al no encontrar ningún estudio que carezca de organización métrica, se ha tomado la decisión de contar los compases, decidiendo que un estudio es más largo que otro en cuanto al número de compases, a pesar de que es posible que un estudio más largo en compases dure menos que otro porque la velocidad de ejecución sea más rápida.

En la praxis violinística, como en el resto de instrumentos de cuerda frotada, así como instrumentos de viento y aquellos que no tienen una mecánica que predetermina la afinación como los de tecla y percusión, no podemos perder de vista que es necesario el aprendizaje de la afinación para la producción de sonido, cosa que no pasa en otros instrumentos, como por ejemplo el piano. Es por ello que existen estudios muy cortos dedicados a la mecánica, que siempre estará relacionada con la afinación.

De los estudios analizados, los más cortos tienen cuatro compases. El ejemplo musical 7 es un pequeño ejercicio donde Duncan trabaja lo que denomina *Building Blocks* para aprender a afinar las notas que hay en primera posición en todas las cuerdas con una estructura 1–2–3–4.

Ejemplo musical 7: Estudio nº 1 completo. *Technical studies for beginning violin level 1*, Craig Duncan.



El segundo estudio más corto de los analizados es el nº 1 de los *Third Position*

⁶⁹ Para contar los compases he tenido en cuenta las repeticiones y los D.C. al Fine.

Análisis

easy and Melodic violin Etudes de Swoveland, de 8 compases, en el que se introducen los cambios de posición. Se indica que el foco de atención del estudio es el aprendizaje de la mecánica y la afinación de la tercera posición.

Ejemplo musical 8: compás 1-2 del Estudio nº 1. *Third Position Easy & Melodic Violin Etudes*, Stephanie Hack Swoveland.



Siguiendo el criterio de duración, los más largos corresponden con el nivel virtuoso⁷⁰. El de mayor longitud que se ha encontrado es el Estudio nº 23 de los *24 Etudes Caprices pour le Violon dans les 24 Tons de la Gamme* de Sauret, con 578 compases. Como se ha explicado anteriormente, el incremento en el número de compases, al estar relacionado con la duración del estudio, proporciona un plus de dificultad ya que el tiempo de concentración y ejecución se alarga.

TÍTULO / TITLE

López-Cano (2008) afirma que la retórica musical es un excelente instrumento para la escucha del aficionado o el estudiante en fase de iniciación, en tanto que permite conceptualizar ciertos fenómenos que de hecho conoce y experimenta de manera inconsciente todo el tiempo. También afirma que la función de las figuras retóricas es modelar las intuiciones del oyente, confirmando sus competencias y potenciando su capacidad de escucha estructural o taxonómica, el mismo músico profesional se puede ayudar de las figuras para planificar su ejecución y detectar los puntos que debe resaltar y enfatizar⁷¹. Este discurso y la sorpresa que me causa observar que la

⁷⁰ No son de nivel virtuoso porque sean largos, sino por la combinación de dificultades técnicas o por mantener durante mucho tiempo el mismo movimiento.

⁷¹ López Cano, Rubén. 2008. "Música y retórica. Encuentros y desencuentros de la música y el lenguaje". Eufonía. Didáctica de la música 43 (Número especial sobre música y lenguaje). pp. 87-99. Versión on-line: www.lopezcano.net. (Consulta: 8 de diciembre de 2017)

mayor parte de los estudios no tienen título me ha llevado a considerar relevante este parámetro. López-Cano añade en su artículo que las similitudes entre lenguaje y música han originado propuestas para el estudio de la música en sus aspectos teóricos, técnicos, pedagógicos, históricos o sociales, basados en modelos de las ciencias del lenguaje. En esta tesis se le quiere dar importancia al hecho de que para un alumno la retórica musical puede ser una buena herramienta de trabajo vinculada indirectamente a los recursos técnicos que se necesitarán para evocar dicha información, desarrollando lo que comúnmente se denomina musicalidad o expresión artística.

Aunque se pueden encontrar ejemplos de estudios del s. XIX cuyos títulos pretenden evocarnos una imagen, un sentimiento, una situación histórica, etc., como los *10 Études Caractéristiques pour violon op. 18* de Alard, titulados: *L'éolienne, Le mouvement perpétuel, Les adieux, Le retour, L'escarpolette, La Colère, Regrets, Le Boléro, La chasse y Le triomphe*⁷², normalmente los estudios no tienen título y simplemente están numerados, como por ejemplo, *Estudio nº2*. En el material analizado en esta tesis se puede observar cómo los autores que han otorgado a sus estudios un título lo han hecho para dotar al estudio de una mayor comprensión a la hora de ser interpretados. Algunos títulos hacen alusión al golpe de arco y a la articulación con la que se debe ejecutar la pieza; otros sirven para dar una imagen mental que se conecta a un movimiento físico; otros recurren a una acción que tiene que ver con la velocidad de ejecución; otros tienen que ver con la forma musical del estudio; y otros con la fantasía, evocando directamente al mundo imaginario del intérprete.

En ocasiones, en el título se hace alusión a la dificultad de los estudios, como por ejemplo los *Studi elementari in prima posizione* de Curci, los *Studies of moderate difficulty* de Woof o los *Virtuoso Etudes* de Sher. En estos casos, resulta relevante la información del título, pero al ser colecciones de estudios, a veces dentro de una misma publicación se pueden encontrar estudios de diferentes niveles. Aun así, resulta fundamental dicha información para poder hacer un primer análisis.

En el siguiente cuadro quedan detallados los títulos de los estudios de la serie *Super Studies Book 1 y Book 2*, donde Mary Cohen ofrece imágenes y sensaciones

⁷² Traducción: *El molino, El movimiento perpetuo, La despedida, El regreso, El columpio, La ira, Excusas, El bolero, La caza y El triunfo*.

Análisis

mediante dichos títulos que ayudan al alumnado en su interpretación⁷³:

Tabla 8. Títulos de los estudios de la serie *Super Studies Book 1 y Book 2* de Mary Cohen.

BOOK 1		BOOK 2	
BLAST OFF!	HURRY IF YOU WANT TO SEE THE ENGINE!	OVERTURE AND BEGINNERS...	MAGIC CARPET RIDE
OPERATION SPACE STATION.	STRAWBERRY MILK SHAKE	SATURDAY NIGHT STOMP	THE MUSICAL BOX WINDS DOWN
ROCKETS TO THE RESCUE	TOFFEE NUT FUDGE CAKE	HOT CHOCOLATE TREAT	PRELUDE
SPACE WALK	RUM-BAH BA!	MAKE YOUR MIND UP, PLEASE!	GOSSIPS IN A LONDON STREET
ROBOTS ROCKING AT THE MICROCHIP BALL	VANILLA ICE CREAM	HEIDI HI!	THE MUSICAL BOX WINDS DOWN
ROCKING ROWBOATS	CUCKOO? WHERE'S THAT CUCKOO?	MAKE IT SNAPPY	
FLOATING IN THE SWIMMING POOL	LET'S ALL GO TO THE GRIZZLY BEAR'S GRUMP	THE SNAKE-CHARMER'S LAMENT	
WAVE MACHINE	TAWNY OWL BLUES	FIVEPENNY WALTZ	
GLIDING ALONG AT THE OCTOPUS BALL	BANANA BOUNCE	THE WHIRLY BIRD AND THE HEN	
HEAR THAT WHISTLE!		OVERNIGHT MAIL EXPRESS	

⁷³ Existe otra publicación que también pone título a los estudios, los *Melodic Etudes for violin (1. Position)* de Ramin Entezami.

3.2. PARÁMETROS TÉCNICOS MUSICALES.

Tal y como se ha explicado anteriormente, los parámetros técnicos musicales se dividirán en cuatro bloques utilizando como modelo la clasificación de los elementos contributivos de la música de LaRue (2007). Quedarán por tanto clasificados si afectan en mayor o menor medida al sonido, a la armonía, a la melodía y al ritmo⁷⁴.

3.2.1. PARÁMETROS TÉCNICOS MUSICALES DE SONIDO.

ARMÓNICOS NATURALES / NATURAL HARMONICS

En el vocabulario violinístico, el uso de los armónicos empezó a materializarse de forma lenta en el s. XVIII. Stowell (1990) da una visión histórica sobre el empleo de los armónicos, que se consideraban como parte de los “efectos especiales” que podía producir el violín junto a los pizzicatos, el vibrato, la escordatura, la sordina y otros efectos producidos por el arco como sul ponticello, a la tastiera, col legno y tremolo. Paganini extendió la práctica de los armónicos al límite de su potencial técnico y su introducción de armónicos artificiales en dobles cuerdas utilizando los cuatro dedos simultáneamente fue una innovación en el s. XIX⁷⁵ (Stowell 1990, 211-222), aunque más tarde fue Ernst quien continuaría su desarrollo. En el s. XX la práctica de los armónicos se encuentra totalmente aceptada y formando parte del repertorio habitual violinístico.⁷⁶ Así lo constata Henryk Heller, quien en 1928 publicó *Lehre der Flageolettöne*⁷⁷, donde organiza en un compendio de siete libros los armónicos simples naturales, los armónicos simples artificiales y los dobles armónicos, ofreciendo

⁷⁴ Dentro de cada bloque están ordenados por orden alfabético.

⁷⁵ En conciertos para violín y orquesta del s. XIX, los armónicos forman parte del léxico violinístico, como en el segundo movimiento “Andantino quasi Allegreto” del Concierto nº3 en si menor de Camille Saint-Saëns (1880).

⁷⁶ Ejemplos de obras del s. XX que contienen armónicos: Transcripción de Fritz Kreisler del *Tango para violín y piano nº2 op. 165* de Isaac Albéniz (1927); *Sonata para violín y piano nº2 op. 94a* de Sergei Prokofiev (1944); *Cinco melodías para violín y piano op. 35a* de Sergei Prokofiev (1920); la adaptación para violín y piano de las *Danzas rumanas Sz. 56* Béla Bartók (original para piano solo 1915); *Impressions d'enfance para violín y piano op. 28* de Georges Enesco (1940); *Frates para violín y piano* de Arvo Pärt (1977).

⁷⁷ Traducción: Método de los sonidos armónicos.

Análisis

ejercicios y escalas para desarrollarlos⁷⁸. Esta colección no atiende a la clasificación de estudios, puesto que es una recopilación de ejercicios y escalas, aunque podría ser un buen método para el aprendizaje de los armónicos⁷⁹.

Desde el punto de vista de Flesch, los armónicos naturales se caracterizan por tener un color carente de expresividad y su uso solo debe de considerarse aceptable en tres casos concretos (2000, 31). También nos ofrece pistas en cuanto a las técnicas con las que se pueden relacionar los armónicos, ya que los vincula con el arco e insta a prolongar la nota un poco más de lo habitual para que suene. En ocasiones estará precedido de un portamento y también ofrece instrucciones sobre el vibrato a este tipo de notas (2000, 31-33). De esta forma se entiende que están relacionados con los cambios de posición, los glissandos, los portamentos y el vibrato.

Se pueden encontrar estudios que trabajen los armónicos naturales en los cuatro niveles, siendo así una técnica que se puede aprender en todos los niveles⁸⁰.

De nivel básico podemos localizar en la publicación *Super Studies Book 1* de Mary Cohen una aproximación a los armónicos naturales más básicos. En esta se introduce a los estudiantes en dicha técnica además de en el rudimento de los cambios de posición, ya que es necesario el desplazamiento desde la primera posición a la tercera posición para ejecutarlos.

Ejemplo musical 9:
Estudio nº 2 completo.
Operation Space Station.
Super Studies Book 1,
Mary Cohen.

⁷⁸ El volumen 6 está escrito especialmente para compositores y el volumen 7 contiene armónicos triples y cuádruples.

⁷⁹ Así mismo, he encontrado sistemas de escalas que contienen secuencias de escalas, arpeggios, terceras rotas y dobles armónicos, como por ejemplo en *The Scale System* de Flesch (1926), donde se puede trabajar este parámetro técnico. También existe otra publicación de Paul Zukofsky, *All Interval Scale Book: Including a Chart of Harmonics for the violin*. New York: G. Schirmer 1977.

⁸⁰ La metodología Colourstrings de Géza Szilvay, enseña a principiantes de forma sistemática utilizando los armónicos de octava y los pizzicatos de mano izquierda a edades tempranas. www.fennicagehrman.fi/fileadmin/tiedostot/publications/colourstring/CS-esite_engl_low.pdf (consulta: 5 noviembre de 2017)

Análisis

A un nivel intermedio, en su *Progressive Violin Studies Book 3*, Carse propone un ejercicio preliminar de armónicos para después poder abordar su *Estudio nº 5*, incluyendo en éste cambios de posición y siendo estos ejemplos una buena forma de corroborar que de la práctica de los armónicos en el nivel básico e intermedio tendrá como resultado una mejoría en la sensibilidad de las yemas de los dedos de la mano izquierda. Así se logrará el aprendizaje de la gradación del peso que deben ejercer los dedos sobre las cuerdas, favoreciendo también a la técnica de los cambios de posición y al uso del vibrato.

Ejemplo musical 10: Estudio nº5 completo. *Progressive Violin Studies Book 3*, Adam Carse.

The image displays a musical score for 'Estudio nº5' by Adam Carse, written for violin. The score is presented in five staves of music, all in the key of D major (one sharp). The first four staves are in 2/4 time, while the fifth staff changes to 3/4 time. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests. Above the notes, there are numerous fingering numbers (1, 2, 3, 4) and circles containing the number 4, which indicate the use of artificial harmonics. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

ARMÓNICOS ARTIFICIALES / ARTIFICIAL HARMONICS

A principios del s. XX autores como Sibelius y Dohnányi comenzaron a utilizar armónicos artificiales en el tercer movimiento de su *Concierto para violín y orquesta en re menor op. 47* (1903) y *Concierto para violín y orquesta nº 1 en re menor op. 27* (1915), respectivamente. Requieren destreza en la independencia de los dedos, ya que para producir un armónico artificial se utilizan dos dedos a la vez (el 1 y el 4), y en algunas ocasiones son necesarias las extensiones. Este tipo de armónicos resulta

Análisis

diferenciador de niveles, puesto que no se estudian en nivel básico⁸¹. Son más difíciles que los armónicos naturales y preceden en dificultad a los armónicos dobles.

Como ya he mencionado, requieren la capacidad de independizar los dedos de la mano izquierda, dándoles una función diferente en cuanto a la presión que ejerce cada dedo de forma simultánea, por lo que resultarán más difíciles que las dobles cuerdas en cuanto a mecánica de la mano izquierda. Si se encuentran como parte de una melodía, además estarán vinculados a los cambios de posición.

Se pueden introducir a nivel intermedio, tal y como hace Cohen en la publicación *Technique flies high!* y *Technique takes off!*, en la que se muestra cómo se pueden comenzar a trabajar los armónicos artificiales, escribiendo el sonido real para que resulte más sencillo su aprendizaje.

Ejemplo musical 11: compás 17-24 del Estudio nº 3. *Be still. Technique flies high!*, Mary Cohen.

Artificial (stopped) harmonics: press the bottom note rmly while touching the top note lightly

Sin embargo, la mayoría de estudios que contienen armónicos artificiales pertenecen al nivel virtuoso, todos ellos de Hubay, Minkus, Kunits, Sammons, Sauret y Sher. A continuación se detallan dos ejemplos de las publicaciones de Sher y Sammons: en el primero, los armónicos se combinan con otras técnicas como los pizzicatos, el ricochet y el staccato; en el segundo, aparecen armónicos naturales y artificiales mezclados, y en estos casos la dificultad técnica radica en la rápida combinación consecutiva de los diferentes parámetros.

⁸¹ Aunque pueden introducirse de forma aislada como efecto sonoro y son una buena herramienta que ayuda a comprender los diferentes grados de presión que podemos aplicar con los dedos en las cuerdas.

Análisis

Ejemplo musical 12: Variación V del Estudio nº 18, *Alla marcia*. 24 *Virtuoso Etudes for violin solo*, Venjamin Sher⁸².

The musical score for Example 12 consists of four staves. The first staff is in treble clef, 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It begins with a pizzicato (pizz.) instruction and a mezzo-forte (mf) dynamic. The second staff is in bass clef, also 2/4 time, with a key signature of one flat (Bb). It includes arco and pizzicato markings, a crescendo (cresc.) leading to a forte (f) dynamic, and fingerings (1, 2, 3). The third and fourth staves continue the piece with complex rhythmic patterns, including triplets and slurs, and include fingerings (1, 2, 3) and bowing techniques like 'arco' and 'pizz.'.

Ejemplo musical 13: compás 1-22 del Estudio nº 15. *Virtuosic Studies Book1 op.21*, Albert Sammons.

Minuett. (Andante moderato)

The musical score for Example 13 consists of four staves. The first staff is in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It has a tempo marking of 'Andante moderato'. The second staff is also in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It is marked 'III. Pos.' and features a double bar line. The score is heavily annotated with fingerings (1, 2, 3, 4) and bowing techniques like 'V' (arco) and 'V' (pizz.).

⁸² Estos estudios, publicados por Venjamin Sher (1900-1962), uno de los más brillantes discípulos de la escuela de Leopold Auer, siguen la tradición de los 24 *Caprichos op.1* de Paganini y los 10 *Etudes-Caprices op. 10* de Wieniawski, donde se combina el contenido artístico con diversas técnicas violinísticas.

ARMÓNICOS DOBLES / DOUBLE HARMONIC

Del mismo modo que los armónicos artificiales, los dobles armónicos están presentes en el repertorio de violín del s. XX. Se pueden hallar fragmentos que contienen dobles armónicos, por ejemplo, en el arreglo que hizo Paul Kochanski (1925) de las *Siete canciones populares españolas* de Manuel de Falla, o en el final del segundo movimiento del *Concierto para violín y orquesta n° 1 en re mayor, op. 19* (1916-17) de Sergei Prokofiev.

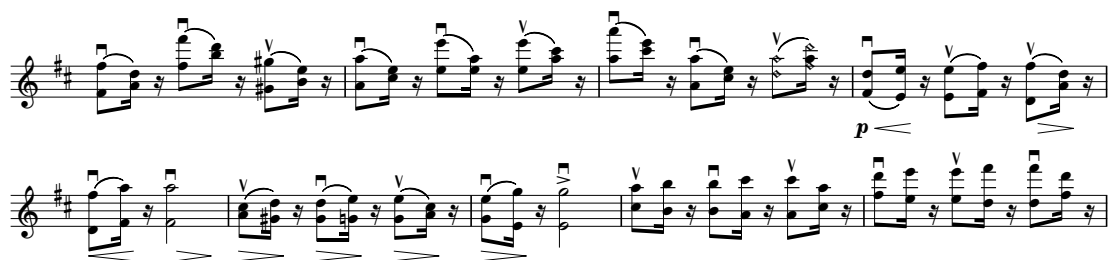
No obstante, he encontrado solamente tres estudios con armónicos dobles de nivel virtuoso, que combinan tanto armónicos naturales como artificiales.

Combinar dos armónicos artificiales simultáneamente resulta más complicado en ejecución que combinar un armónico natural con uno artificial, dado que en el primer caso se requiere el uso de las extensiones, ya que debe cubrirse simultáneamente el ámbito de cuarta con los dedos 1-3 y 2-4, o 1-4 y 2-3, respectivamente. La técnica requerida en los dobles armónicos está basada en la técnica de las dobles cuerdas y de las octavas digitadas (Dounis 2005, 69). Para realizar secuencias seguidas también será necesario el uso de los cambios de posición. Por tanto antes de abordar los armónicos dobles deben aprenderse previamente las dobles cuerdas, los cambios de posición y las extensiones. Por todo ello no se aprenden en niveles básicos.

Ejemplo musical 14: compás 19-21 del Estudio n° 4. *Etudes for violin*, Louis Minkus.



Ejemplo musical 15: compás 50-58 del Estudio n° 21. *Etudes Caprices*, Emile Sauret.



Análisis

Ejemplo musical 16: fragmento. *Étude Philharmonique for violin solo*, Hans Werner Henze.

The image shows a musical score for violin solo. The top staff features a series of chords with accents and a fortissimo (ffff) dynamic marking. The bottom staff includes fingering numbers (1-4), a trill, and a 'D' marking. An 'ossia' section is indicated by a dashed line. The piece concludes with a final chord marked 'G'.

DINÁMICA / DYNAMICS

Galamian deja entrever que las dinámicas se encuentran íntimamente relacionadas con la producción de sonido y, por tanto, con el arco. Afirma que “hay tres factores fundamentales por [sic] lo que a la mano derecha se refiere: 1) la velocidad del movimiento del arco; 2) la presión que ejerce sobre las cuerdas; y 3) el punto en que entra en contacto con la cuerda” (1998, 79). Por tanto, creo que es una habilidad técnica a desarrollar muy importante desde los inicios del aprendizaje, y por eso forma parte de los parámetros musicales de sonido.

Se debe tener en cuenta que otro elemento básico es la zona del arco donde se trabaje (punta, centro, talón), ya que las dinámicas también se pueden explorar desde diferentes zonas de éste. Aunque por experiencia se pueda pensar que en la punta tenemos menos sonido que en el talón, ya que el peso natural del arco se pierde en el extremo superior, es posible trabajar la igualdad de sonido en diferentes fracciones del arco y explorar para conseguir pianísimos al talón y fortísimos a la punta.

Este parámetro, si se agrega a otros, genera mayor dificultad y por tanto aumenta el nivel. Está directamente relacionado con un número elevado de parámetros técnicos musicales y debe aprenderse paralelamente desde nivel básico. Las dinámicas extremas prolongadas durante largo tiempo incrementan la dificultad de la misma forma que lo hace el cambio de dinámicas súbito, siendo éste más difícil que el cambio progresivo. Por otra parte, cabe remarcar que los reguladores que duran poco en tempos rápidos son más difíciles que los mismos en tempos más lentos.

Análisis

Otros autores como Fischer también vinculan las dinámicas con las variables de producción de sonido, proponiendo que para tener un color de sonido más cerrado, oscuro y denso se utilice la presión, pero si queremos un sonido resonante más abierto, la producción se base en la velocidad del arco (1997, 48).

En cuanto a los *crescendos* y *diminuendos*, controlar la velocidad del arco nos ayudará a producir un buen sonido, acelerando y frenando el arco como Fischer propone en su *speed exercise* (1997, 48). En uno de estos ejercicios, *moving across soundpoints*, añade la destreza de viajar entre los diferentes carriles o puntos de contacto (1997, 49). Por tanto existen 4 variables: el punto de contacto, la zona de arco, la velocidad de arco y el peso empleado; todas ellas en buen equilibrio dan al intérprete una paleta de colores infinita para poder abordar cualquier tipo de música.

En el análisis de las partituras se ha observado que algunos estudios de nivel básico carecen de dinámicas reduciéndose así las múltiples posibilidades sonoras y el trabajo propuesto por Galamian en cuanto a la velocidad, presión y punto de contacto del arco con la cuerda. Este hecho podría llevar a pensar que las dinámicas generan un nivel de clasificación más elevado y que no siempre se trabajan paralelamente a parámetros como el legato y el détaché.

Publicaciones como *The Easiest Studies for the earliest violin teaching vol. 1*, de Seybold, muestran estudios con dinámicas *mezzo forte* o *forte*, lo que sugiere que son las dinámicas más sencillas para los principiantes. No obstante, no se considera una norma, ya que en otras publicaciones también de nivel básico como la serie *Supestudies for violin Book 1 y Book 2* de Mary Cohen, las dinámicas abarcan desde el principio desde pp, p, mp, mf, f, ff, cresc. y dim., así como el cambio súbito entre ellas, aportando mayor riqueza y variedad sonora.

Ejemplo musical 17: compás 1-6 del Estudio nº 3. *Melodic Etudes con violin (1.Position)*, Ramin Entezami.



Ejemplo musical 18: compás 1-4 del Estudio nº 5. *Progressive Violin Studies Book 1*, Adam Carse.



Análisis

Ejemplo musical 19: compás 1-9 del Estudio nº 34. *The Easiest Studies for the earliest violin teaching vol. 1*, Arthur Seybold.



GLISSANDO

Se considerarán dentro de este epígrafe los pasajes que contengan glissandos expresivos y glissandos cromáticos, resultando de mayor dificultad los cromáticos⁸³.

Ninguno de los estudios es de nivel básico, aunque diferentes metodologías, como las de Szilvay y Rolland, ven necesaria la práctica de los glissandos como parte del entrenamiento futuro de los cambios de posición, el desarrollo del vibrato, el aprendizaje de la sensibilidad que debe tenerse en la yema de los dedos en cuanto al contacto con la cuerda, el aprendizaje de la sujeción del instrumento y los movimientos básicos de la mano izquierda.

Es necesario diferenciar los glissandos cromáticos de las escalas cromáticas. Los glissandos cromáticos se tocan con el mismo dedo, a diferencia de las escalas cromáticas, como por ejemplo en el compás 60 de la *Danza española nº 3* “Romanza Andaluza” (1898) de Pablo Sarasate o en el compás 265 de la *Habanera, op. 83* (1877) de Camille Saint-Saëns. Flesch recoge la misma distinción en el epígrafe *The Basic Forms of Left-Hand Technique* en *The Art of Violin Playing Book One* (2000, 24) y añade que la técnica necesaria para la ejecución de los glissandos cromáticos es la misma que para la ejecución de sextas y octavas cromáticas consecutivas en dobles cuerdas.

De todos los estudios analizados solo he encontrado 3 ejemplos donde aparecen glissandos expresivos. En estos no se diferencia ninguna nota entre la altura de partida y la de llegada, observando cómo esta técnica está ligada a la práctica de los cambios de posición. Galamian prescribe poner atención en el papel que tiene el arco en los cambios de posición para que no se oiga lo que él denomina “sonido del deslizamiento”. Cuando el desplazamiento no es exclusivamente un elemento técnico

⁸³ Ya que es necesario que se escuche cada nota cromática, implicando mayor precisión de movimientos, puesto que normalmente la velocidad es elevada.

Análisis

necesario para el cambio de posiciones, sino que se usa como medio de expresión en forma de glissando o portamento, su ejecución será diferente y el arco no aliviará la presión. Propone tres tipos de glissandos expresivos:

1. Glissando francés: es el último dedo puesto el que inicia el cambio de posición.
2. Glissando ruso: es el dedo de la nueva posición el que se desplaza desde debajo de la nota.
3. Combinación de ambos: iniciando el desplazamiento con el último dedo puesto y finalizándolo con el dedo de la nueva posición, que toma el relevo en algún punto del recorrido (1998, 42-43)⁸⁴.

Los tres ejemplos hallados referentes a los glissandos son:

Ejemplo musical 20: compás 60-74 del Estudio nº 12. *Etudes pour Violon Seul*, Louis Minkous.

Ejemplo musical 21: compás 1-8 del Estudio nº 5. *Virtuosic Etudies Book 1, op. 21*, Albert Sammons.

On the glissando, The small indicate the position to slide the finger to, and here the dotted lines are shown signifies to stretch to the note.

⁸⁴ Fischer propone una terminología que conecta la forma de clasificar los glissandos de Galamian con su modo de explicar los cambios de posición. Por una parte, existe una analogía entre glissando francés y cambio de posición “clásico”, y por otra, entre glissando ruso y cambio de posición “romántico” (1997, 157-158).

Análisis

Ejemplo musical 24: compás 95-98 del Estudio nº 19. *24 Etudes Caprices pour le violon dans les 24 tons de la gamme*, Emile Sauret.



GOLPES DE ARCO / BOW STROKES

Los golpes de arco se presentan por orden alfabético, ya que no existe ningún consenso que unifique el orden y las principales obras de referencia contienen notables divergencias en cuanto a las clasificaciones.

Esta tesis pretende generar un catálogo donde hacer búsquedas por parámetros técnicos, por lo que los golpes de arco se consideran a partir de la creación del arco moderno por parte de Tourte en 1785, que revolucionó la manera de tocar hasta entonces⁸⁶. Es a partir de ese momento cuando empiezan a definirse los golpes de arco de una forma más concreta y universal, aunque siempre con matices. Éstos se ceñirán a las definiciones posteriores a la invención del arco moderno, dejando de lado el concepto barroco de los golpes de arco y teniendo en cuenta que existe una amplia divergencia en el uso de las marcas que los puedan definir (puntos, rayas, lágrimas, puntos sobre rayas, acentos, etc.)⁸⁷. No será tampoco objeto de estudio decidir qué golpe de arco es el más importante y cómo evolucionan los golpes de arco de un tratado a otro⁸⁸.

Los golpes de arco que se presentan a continuación son una reducción que ha quedado estandarizada a lo largo de la historia del violín por violinistas y pedagogos, pero existen diferentes tipos dentro de cada apartado en función del tiempo, el

⁸⁶ François Tourte (1747-1835), fabricante de arcos francés quien, junto con Giovanni Battista Viotti (1755-1824), introdujo cambios en el arco que hoy se denomina “barroco”.

⁸⁷ No es el propósito de esta tesis realizar un estudio sobre el uso de este tipo de marcas en el repertorio del s. XX ni la evolución que ha tenido desde la creación del arco moderno.

⁸⁸ Existen publicaciones pedagógicas en la actualidad que hacen un estudio exhaustivo sobre los golpes de arco y cómo trabajarlos, dejando a criterio de cada profesor la elección de cada uno de ellos, como por ejemplo *Superior Bow Technique* (2004) de Capet.

Análisis

carácter, la zona y la velocidad del arco, entre otros, que ellos mismos explican en sus tratados.

Existen estudios dedicados en su totalidad a la práctica de un golpe de arco en concreto y otros, por el contrario, donde la dificultad radica en ejecutar golpes de arco variados en un mismo estudio. En este caso, se considera una destreza técnica en particular que el intérprete pueda ejecutar diferentes golpes de arco y pueda variar de unos a otros con agilidad, suponiendo esto mayor dificultad.

Ejemplo musical 25: compás 1-15 del Estudio nº 8. *Elementary Progressive Studies Set III*, Herbert Kinsey.

Varied Bowings

Moderato

The musical score consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The tempo is marked 'Moderato'. The first measure is marked with a piano (*p*) dynamic. The second measure has a slur over it. The third measure has a slur and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The fourth measure has a slur and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The fifth measure has a slur and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The sixth measure has a slur and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The seventh measure has a slur and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The eighth measure has a slur and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The ninth measure has a slur and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The tenth measure has a slur and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The eleventh measure has a slur and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The twelfth measure has a slur and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The thirteenth measure has a slur and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The fourteenth measure has a slur and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The fifteenth measure has a slur and a mezzo-piano (*mp*) dynamic.

COLLÉ

Se entiende este golpe de arco como una acción en la que el sonido se asemeja al efecto de un pizzicato, donde la cuerda es pellizcada de forma ligera pero intensamente (Galamin 1998, 100). Queda incluido en la lista de principios técnicos, porque al ser un golpe de arco extremadamente corto e iniciándose desde el aire, requiere una destreza de equilibrio y flexibilidad de la mano derecha. El collé ayudará en la realización de otros golpes de arco, como el martelé por el ataque, el spiccato por el control fuera de la cuerda y a la ejecución de acordes consecutivos, dotando al intérprete de un control inestimable en todas las partes del arco.

De igual manera que en otros principios técnicos, el fundamento o germen de éstos se puede trabajar en niveles básicos. En el caso del collé, que para ejecutarlo requiere del control de la recuperación del arco y tocar varias notas seguidas en la misma zona del mismo, una forma eficaz de introducirlos a nivel básico es alternando

Análisis

silencios, como propone Kinsey en el siguiente ejemplo, el único que se ha encontrado de este nivel. El resto de ejemplos aparecen en los niveles avanzado y virtuoso.

Ejemplo musical 26: compás 1-7 del Estudio nº 10. *Elementary Progressive Studies Set I*, Herbert Kinsey.

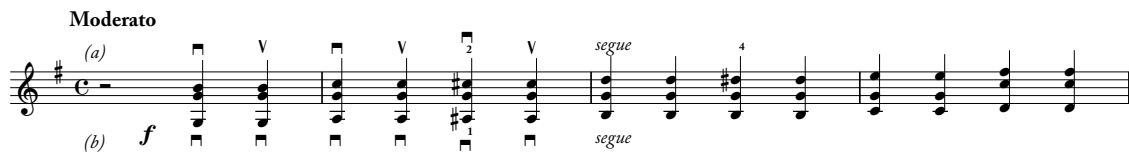
All the Fingers

Exercise for Lifting the Bow



La mayoría de los estudios que presentan collé también contienen acordes, quedando estrechamente vinculado a este elemento. Polo (al igual que Sher en sus estudios de nivel virtuoso) lo trabaja en acordes de tres notas en dos de sus estudios de dobles cuerdas de nivel avanzado, recordando al *Estudio nº1* de los *24 Etudes and Caprices op. 35* (1849) de Dont.

Ejemplo musical 27: compás 1-4 del Estudio nº 18. *30 Studi a Corde Doppie*, Enrico Polo.



Ejemplo musical 28: compás 1-3 del Estudio nº 30. *30 Studi a Corde Doppie*, Enrico Polo.



En sus *Estudios concertantes op. 89*, Hubay presenta secciones donde se requiere el uso del collé en acordes de 3 y 4 notas. Los puntos debajo de las notas indican que las notas tienen que ser cortas, resultando los de cuatro notas más complejos que los de tres notas, ya que tienen que sonar simultáneamente las cuatro cuerdas.



Ejemplo musical 29: compás 1 del Estudio nº 2. *Dix Etudes concertantes op. 89*, Jenö Hubay.

DÉTACHÉ

Existen diferentes catalogaciones de los golpes de arco, pero todos ellos consideran el *détaché* un golpe de arco básico, siendo para Flesch el más importante y para Fischer el fundamento del resto de los golpes de arco. Puede ser definido también como un golpe separado para cada nota, y cada uno de ellos debe ser suave y homogéneo de principio a fin sin ninguna variación en la presión (Galamian 1998, 92). Necesario para el aprendizaje del paso del arco, la producción de sonido, los diferentes puntos de contacto del arco con la cuerda y las diferentes zonas de arco.

Son múltiples los tratados del s. XX-XXI que presentan apartados sobre el *détaché* y también lo son las variables que podemos encontrar de éste. Capet los divide en dos tipos, el *flexible détaché* y el *accented détaché* (2004, 41). Galamian describe el *détaché simple*, el *détaché acentuado o articulado*, el *détaché porté* y el *détaché lancé* (1998, 92). Flesch, en cambio, los clasifica como *détaché using the whole bow*, *large-broad détaché* y *small-fast détaché* (2000, 47), dependiendo de la cantidad de arco utilizada. Y Fischer los separa en *simple détaché* y *accented détaché* (2004, 86). Todos ellos añaden ejemplos donde queda muy claro en qué casos se debe utilizar una u otra variación.

La tradición heredada del s. XIX también presenta el *détaché* como parte fundamental de la utilización del arco. En la *Méthode de violon du Conservatoire* (1803) de Rode, Kreutzer y Baillot, así como en *l'Art du violon* (1834) de Baillot, se expone que la síntesis idiomática del arco se estructura en tres apartados: uno dedicado a la división del arco vinculada al *détaché*, otra dedicada a la variedad de los golpes de arco y la tercera, que trata los aspectos relativos a la emisión del sonido *cantabile* (Treviño 2015, 131). La *Méthode* describe cuatro modalidades relacionadas con los caracteres de los movimientos musicales, relacionando la amplitud y la zona del arco con la velocidad de ejecución, desde el *adagio*, pasando por el *allegro maestoso o moderado assai*, el *allegro* y el *presto* (2015, 132-133).

Se pretende profundizar en este término y buscar los matices que pueden enriquecer la interpretación de cualquier partitura, ya que estas diferencias forman parte de los recursos estilísticos y estéticos de cada obra y están relacionados con la presión, la velocidad y el punto de contacto del arco, ofreciendo muchas posibilidades tímbricas. Por tanto es relevante dejar constancia de algunas peculiaridades que he hallado en los diferentes niveles relacionados con la interpretación y en relación con otros elementos:

Análisis

- Estratos rítmicos. Se ha observado cómo frecuentemente, cuando se presenta un nuevo reto a la mano izquierda en la mano derecha, hay détaché en corcheas. De esta manera, el foco de atención del alumno puede dedicarse al aprendizaje de la tercera posición, como en el siguiente ejemplo, y ejecutar en la derecha un ritmo de nivel básico que posiblemente aprendió en las primeras lecciones de violín.

Ejemplo musical 33: compás 1-5 del Estudio nº 1. *Progressive violin Studies Book 3*, Adam Carse.



En cuanto a la gran variedad de fórmulas rítmicas, no hay que perder de vista que el détaché se puede trabajar mezclando diferentes patrones rítmicos y que no siempre está vinculado a pasajes con negras, corcheas o semicorcheas seguidas.

Ejemplo musical 34: compás 1-5 del Estudio nº 12. *Strawberry Milk Shake. Superstudies Book 1*, Mary Cohen.



Si ahora ponemos el foco de atención en la cantidad de arco utilizada, podemos trabajar un détaché muy amplio en el siguiente estudio, acorde con el carácter enérgico y el matiz fuerte, trabajando tal y como propone Seybold con “*Broad Strokes*”.

Ejemplo musical 35: compás 1-9 del Estudio nº 71. *The easiest Studies Vol. 2*, Arthur Seybold.



A veces, en el repertorio para violín podemos encontrar melodías en las que el uso del détaché está combinado con el legato. En este caso, es necesario fijarse en el carácter, en el tempo, en la zona del arco, y en los matices para poder elegir qué tipo de variante será la más adecuada. En el siguiente ejemplo, las cuatro notas que deben interpretarse con détaché quedan en la mitad superior del arco y deben tocarse con

Análisis

bastante arco ya que indica *forte* y *con passione*.

Ejemplo musical 36: compás 1-3 del Estudio nº 7 *Beneath the stars. Technique flies high!*, Mary Cohen.

Con passione $\text{♩} = 80$
restez
f

A continuación se detalla otro ejemplo similar al anterior, ahora *andante cantabile* y *piano espressivo*, donde se utilizará menos arco.

Ejemplo musical 37: compás 1-5 del Estudio nº 52. *60 Studi in II.III.IV.V.VI.VII. Posizione per violino*, Alberto Curci.

Andante cantabile
p espressivo

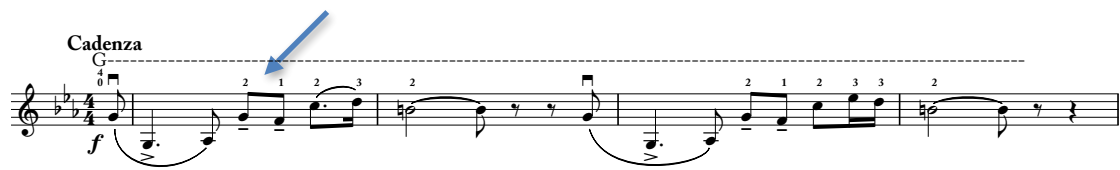
En los *Twenty-four Virtuoso Etudes for Violin Solo* de Sher se pueden observar dos fragmentos, en los *Estudios nº 6* y *nº 7* respectivamente, donde el *détaché* no está en semicorcheas a tempo rápido en la mitad superior del arco, sino que se presenta en otro tipo de melodías. Además cabe destacar que en el primer ejemplo, el *détaché* no lleva rayas debajo de las notas y en el segundo ejemplo sí. Resulta importante hallar todos los detalles que afectan a la articulación y por ende a la producción de sonido, todo ello relacionado con el carácter del fragmento musical.

Ejemplo musical 38: compás 1-4 del Estudio nº 6. *Twenty-four Virtuoso Etudes for Violin Solo*, Venjamin Sher.

Alleretto giusto
f
tr
p

Análisis

Ejemplo musical 39: compás 1-4 del Estudio nº 7. *Twenty-four Virtuoso Etudes for Violin Solo*, Venjamin Sher.



- Ligaduras. Si tomamos como definición de *simple détaché* la que Fischer da en *Practice* (2004, 86), que solo hace referencia a la velocidad y presión homogénea en cada arco, añadiendo que los arcos están conectados uno con el otro sin romper o alterar el sonido, podríamos decir que en un pasaje de semicorcheas sueltas y sin marcas de articulación se puede emplear *détaché*, y que en un pasaje que contenga ligaduras que afectan a la dirección del arco también se puede utilizar el *détaché* siempre que queramos que no se altere el sonido entre los cambios de dirección y el sonido se mantenga estable dentro de un mismo arco.

Ejemplo musical 40: compás 1-4 del Estudio nº 7. *Progressive Violin Studies Book 2*, Adam Carse.



- Arpeggios. Debe tenerse en cuenta que en pasajes con arpeggios para realizar un buen *détaché* se deben anticipar los movimientos en los cambios de cuerda para que éstos no interrumpan el sonido, y que por tanto el *détaché* en los arpeggios es más difícil, ya que se producen cambios de cuerda con más frecuencia.

Ejemplo musical 41: compás 1-2 del Estudio nº 9. *Progressive Violin Studies Book 3*, Adam Carse.



- Legato. El concepto “*détaché legato*” (aunque podría ser considerado como un oxímoron, puesto que como ya hemos dicho antes la palabra *détaché* en francés significa separado y *legato* significa ligado, es decir “separado ligado” o “desligado ligado”), atiende a la necesidad de explicar un concepto en el que las notas no tienen

Análisis

la misma dirección de arco, pero entre ellas deben ejecutarse el máximo de ligado posible, sin interrupción del sonido entre ellas⁸⁹. Existen numerosos ejemplos del repertorio violinístico del s. XIX y s. XX, enmarcados en el periodo romántico en el que el détaché debe ejecutarse *molto legato*, como por ejemplo: el *Concierto para violín y orquesta en re mayor op. 77* de Johannes Brahms (1878), el *Concierto n°1 en sol menor op. 26* de Max Bruch (1868), el *Concierto en re mayor op. 35* de Piotr Ilich Tchaikovsky (1878) y el *Op. 47* de Jean Sibelius (1903). Y por tanto, será necesario tener una visión más amplia del término détaché.

- Articulación. He hallado estudios que trabajan la forma tradicional del détaché, con líneas debajo de las notas a modo de détaché porté⁹⁰ en la mitad superior del arco (*Upper Half*) y que requieren una ligera intensificación al principio seguida de un aligeramiento gradual del sonido, a medio camino del resultado sonoro del martelé⁹¹.

Ejemplo musical 42: compás 1 del Estudio n° 7. *Progressive Violin Studies Book 3*, Adam Carse.



Otros estudios no tienen las líneas debajo de cada nota pero también se interpretarán siguiendo el principio del détaché en la mitad superior del arco, tal y como el autor especifica en el siguiente ejemplo⁹².



Ejemplo musical 43: compás 1 del Estudio n° 1. *Progressive Violin Studies Book 4*, Adam Carse.

⁸⁹ Conversaciones con Raquel Castro, concertista internacional y profesora de violín en la ESMUC (Escola Superior de Música de Catalunya), (octubre 2017).

⁹⁰ Uno de los diferentes tipos de détaché que Galamian propone en *Interpretación y enseñanza del violín* (1998, 93).

⁹¹ Algunos maestros creen que todos los golpes de arco están relacionados entre sí, como el détaché con el martelé o el détaché con el spiccato.

⁹² U.M.B. “*Upper middle of the bow*” mitad superior del arco.

Análisis

De nivel básico el siguiente estudio trabaja, a tempo moderado y haciendo uso de todo el arco, este tipo de marcas (rayas debajo de las blancas), empleando en su ejecución détaché con todo el arco.



Ejemplo musical 44: compás 1-4 del Estudio nº 3. *50 Studietti Melodici e progressivi per violino op. 22*, Alberto Curci.

- Distribución del arco. Con variaciones de presión y de velocidad de arco se pueden conseguir diferentes resultados sonoros en el détaché. La zona del arco que se utilice y la cantidad de arco empleada serán factores que también determinen el resultado sonoro, además de ser un buen recurso técnico para aprender la distribución de arco equitativa (no siendo el único golpe de arco con el que se puede trabajar este tipo de distribución)⁹³.

Ejemplo musical 45: compás 1-6 del Estudio nº 36. *Melodic Etudes for violin (1. Position)*, Ramin Entezami.



- Zona del arco. En el siguiente ejemplo se observa cómo el autor trabaja la distribución equitativa y emplea el talón (*Fr.) como zona de arco.

Ejemplo musical 46: compás 1-4 del Estudio nº 12. *Melodic Etudes for violin (1. Position)*, Ramin Entezami.



⁹³ Significa hacer un uso del arco proporcional en relación a la duración de las notas. Por ejemplo, en una negra se utilizará el doble de arco que en una corchea. Existen otras fórmulas rítmicas, como por ejemplo la corchea con puntillo-semicorchea-corchea, con las que también se puede trabajar este tipo de distribución de arco.

Análisis

- Dinámicas. No se debe perder de vista que si en la partitura tenemos matices dinámicos como crescendos o diminuendos, o si el carácter así lo requiere, se deberá trabajar la distribución de arco no equitativa.

Ejemplo musical 47: compás 31-36 del Estudio nº 29. *Fifty Elementary Studies*, Rowsby Woof.



- Tempo. Si nos fijamos en la velocidad de los estudios, podremos averiguar qué principio técnico es el más adecuado. En el siguiente ejemplo Cohen propone que la velocidad se relacione con la práctica del détaché “on string” o con el spiccato “at balance point”, siendo la de menor velocidad la que se relaciona con el détaché.

Ejemplo musical 48: compás 1-4 del Estudio nº 10. *Catch me if you can. Technique take off!*, Mary Cohen.

10 Catch me if you can *Fang mich doch, wenn Du kannst*

At ♩ = 120 play semiquavers on string	Bei ♩ = 120 Sechzehntel auf der Saite spielen
At ♩ = 120 play semiquavers spiccato at balance point	Bei ♩ = 132 Sechzehntel am Balancepunkt spiccato spielen



Por último, se observa que los *12 Etudes pour violon seul* de Minkous y los *Three Études for solo violon* de Kunits, ambos de nivel virtuoso, no contienen détaché, siendo otros parámetros técnicos los que se desarrollan en estos estudios. La publicación de Minkous deja entrever que el détaché es un golpe de arco básico que se aprende en niveles inferiores, pero se puede encontrar en otras publicaciones de nivel virtuoso como la que se detalla a continuación. En esta, Ondricek reúne estudios en semicorcheas a tempo *allegro* y *presto*, que aunque no presentan puntos debajo de las notas se podría sobreentender que podrá ser interpretado haciendo uso del spiccato o también del sautillé. Existe la posibilidad de hacer una interpretación desde dentro de la cuerda a modo de détaché y es por este motivo que vuelve a cobrar

Análisis

sentido la necesidad de decidir, previa interpretación, qué pretendemos obtener del estudio y para qué puede servirnos.

Ejemplo musical 49: compás 1-3 del Estudio nº 1. *Artistic Etudes for violin solo*, Franz Ondricek.



LEGATO

Geoffrey Chew define el Legato como “Of successive notes in performance, connected without any intervening silence of articulation[...] In 20th-century notation, legato is generally indicated by means of the Slur across a succession of notes”⁹⁴. Se desprende de esta definición dos tipos de legato: el primero tiene que ver la producción del sonido, que no se interrumpe entre notas; y el segundo tiene que ver con la dirección del arco, que ejecuta notas consecutivas arco arriba y notas consecutivas arco abajo. En el primer caso está relacionado con la definición de Rolland, que considera el legato (o, como él lo denomina, *son filé*) como la cualidad más importante de los instrumentos de cuerda, los cuales tienen la posibilidad de cantar ampliamente con una infinita variedad de matices y colores sonoros⁹⁵. En el segundo caso el legato podría estar relacionado con el staccato, el ricochet y el portato, ya que dos o más notas se ejecutan con la misma dirección de arco.

Treviño menciona la diferencia que Tartini hacía entre tocar *Cantabile* de una nota a otra, con una unión perfecta donde no se oiga ningún vacío, y el *Sonabile*, que debe ir seguido de alguna separación entre una nota y otra (2015, 145), relacionándose así el *cantabile* con el *son Filé* y el *sonabile* con el détaché. Además de estos dos tipos el *son filé* (en francés) o the “*spun*” note (en inglés), es decir, sonido mantenido o largo, está relacionado con el legato en cuanto a la producción de sonido, siendo necesario el desarrollo del control del arco. En esta tesis se ha considerado

⁹⁴ Chew, Geoffrey. 1980. “Legato”. En Stanley Sadie (ed.) *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan. (consulta: 8 de octubre de 2017).

⁹⁵ Término que Rolland desarrolla como parte de la técnica del arco en el Capítulo 16 “Golpes de arco sostenidos” en *The teaching of Action in String Playing by Paul Rolland*. DVD. RSRA, 2008.

Análisis

parte del legato, ya que la velocidad del arco es normalmente más lenta, igual que cuando se ligan varias notas en una misma dirección de arco. En el catálogo de estudios analizados he seleccionado dos ejemplos representativos donde se puede trabajar el *son filé* y legato a nivel básico.

Ejemplo musical 50: compás 1-11 del Estudio nº 1. *Thirty Studies of Moderate Difficulty*, Rowsby Woof.



Ejemplo musical 51: compás 1-5 del Estudio nº 28. *Melodic Etudes for violin (1. Position)*, Ramin Entezami.



El trabajo del legato viene asociado, por tanto, en la mano derecha a la distribución de arco⁹⁶, cambios de cuerda y de dirección, y en la mano izquierda al control de la anticipación de los dedos (que deben estar colocados antes de que suene la nota) y a la independencia de los mismos (para no levantar los que no sean necesarios). Otra vez vuelve a ser necesaria la coordinación entre ambas manos para una ejecución eficaz, aunque por tradición el legato esté asociado a los golpes de arco y se relacione con la mano derecha.

Este golpe de arco se encuentra presente en todos los niveles y se relaciona con otros parámetros técnicos, como ya hemos visto con anterioridad en otros epígrafes.

- Cambios de posición. El legato confiere al cambio mayor dificultad, ya que no debe escucharse el desplazamiento cuando este se encuentra entre las notas de la ligadura.

Ejemplo musical 52: compás 1-3 del Estudio nº 4. *Elementary Progressive Studies Set III*, Herbert Kinsey.



⁹⁶ Equitativa o no, dependiendo del contexto y el resultado sonoro que se quiera conseguir.

Análisis

- Cambios de cuerda y dirección. Este parámetro es uno de los elementos técnicos que se asimilan en los primeros años de aprendizaje.

Ejemplo musical 53: compás 25-29 del Estudio nº 4. *Progressive Violin Studies Book 1*, Adam Carse.



He hallado varios estudios que trabajan el legato cuando existen cambios de cuerdas en diferentes niveles. A continuación se detallan varios ejemplos de diferente nivel donde es necesario el control de la muñeca en los cambios de cuerda y la flexibilidad de esta, anticipando la llegada a la siguiente cuerda mientras se toca la nota anterior. Se puede observar, por tanto, que el legato está presente en todos los niveles y que los compositores lo utilizan como recurso idiomático. El último ejemplo, de nivel virtuoso, está estrechamente relacionado con el parámetro musical que tiene que ver con la agilidad en la mano izquierda en una misma arcada. Al existir una ligadura, el brazo y la mano derechos realizan un trabajo específico de cambio de cuerda y de producción de sonido fluido sin interrupciones. Así mismo, en la mano izquierda se requiere un control absoluto en los dedos en cuanto a la independencia, a la anticipación y a la articulación en la entrada/salida de estos sobre la cuerda.

Ejemplo musical 54: compás 1-6 del Estudio nº 40. *Fifty Elementary Studies*, Rowsby Woof.



Ejemplo musical 55: compás 30-33 del Estudio nº 8. *Etudes Concertantes*, Jenö Hubay.



Ejemplo musical 56: compás 81-83 del Estudio nº 3. *Three Études for violin solo*, Luigi von Kunits.



Análisis

- Distribución de arco. A menudo, en algunas publicaciones en que se hace uso del legato se puede trabajar la distribución del arco de forma equitativa. Estos estudios son muy eficaces para explorar todas las zonas de arco y no trabajar solo en la parte central, ayudando así a profundizar en el estudio del paso del arco, en la producción de sonido y en la mecánica de los movimientos del brazo más amplios.

Ejemplo musical 57: compás 1-4 del Estudio nº 9. *Thirty Studies of Moderate Difficulty*, Rowsby Woof.



Existen otros ejemplos, también de nivel básico, donde se trabajan las diferentes velocidades del arco y los diferentes puntos de contacto, y la distribución no es equitativa.

Ejemplo musical 58: compás 1-5 del Estudio nº 4. *Elementary Progressive Studies Set I*, Herbert Kinsey.



- Articulación. Existen estudios donde se especifica que se tiene que tocar legato a diferencia de otras secciones donde se toca marcato.

Ejemplo musical 59: compás 61-67 del Estudio nº 3. *Progressive Violin Studies Book 1*, Adam Carse.



- Arpeggios y escalas. Los arpeggios y los pasajes de escalas diatónicas y cromáticas también se pueden encontrar con ligaduras. Este trabajo estará ligado a la calidad del sonido, a la velocidad del arco y a los cambios de cuerda. Entezami propone un estudio, subtítulo *Little Boat on the Sea*, que trabaja este movimiento ondulante del brazo derecho.

Ejemplo musical 60: compás 5-7 del Estudio nº 59. *Melodic Etudes for violin (1. Position)*, Ramin Entezami.



MARTELÉ

El martelé también es un golpe fundamental dentro de la cuerda, ya que nos da la posibilidad de dividir el arco de manera proporcional y trabajar la resonancia propia del instrumento cuando justo después del ataque incisivo sobre la cuerda relajamos la mano para que se produzca la sensación de silencio entre notas, aunque no exista tal silencio, solo relajación en el peso y disminución de la velocidad⁹⁷. Dependiendo de la cantidad del arco que se quiera emplear necesitaremos también la habilidad de saber tocar con diferentes velocidades de arco dentro de un mismo tempo metronómico. El inicio de la nota es una acción importante (de igual modo que lo es la relajación posterior) y si tenemos muchos cambios de cuerda sucesivos tendremos que preparar siempre la nota siguiente, anticipando continuamente los movimientos al sonido. En este golpe de arco, por tanto, se trabajarán los conceptos referidos a la velocidad del arco y diferentes pesos. En referencia a las diferentes cualidades sonoras que expresan los golpes de arco, Capet dice que el Martelé tiene como propósito expresar energía o voluntad, pero en ningún caso debe ser tenso o desagradable, sino fuerte y noble (2004, 49).

Cuantiosas son las formas que tienen los compositores para indicar en una partitura el efecto sonoro del martelé. A continuación quedan detallados diferentes tipos de marcas que he encontrado y que especifican el uso de este golpe de arco.



⁹⁷ Aunque Galamian lo define como un golpe de arco percutido con un acento fuerte de tipo consonante y siempre un silencio entre golpe y golpe (1998, 97), es necesario entender que aunque el fundamento del martelé requiere el silencio entre notas, dependerá de la velocidad a la que estemos tocando si se produce o no dicha pausa. Fischer distingue dos tipos: "*short martelé, short, quick stroke ending with silence; sustained martelé, after the initial attack the bow speed is slower, and the pressure more sustained, with hardly any separation between the strokes -just enough time to catch the string again ready for the next stroke*" (1997, 63).

Análisis

Este tipo de técnica está presente en todos los niveles de ejecución. Se le puede vincular con los mismos elementos con los que anteriormente se ha relacionado al *détaché*: arpeggios, estratos rítmicos, articulación, zona y distribución de arco y dinámicas. Sin embargo hace falta destacar los siguientes ejemplos porque en estos casos el martelé aparece combinado con las dobles cuerdas.

Polo combina la técnica de las dobles cuerdas con el uso del martelé, iniciando también al alumnado en la práctica de las técnicas mixtas. En este caso, *legato*, martelé y dobles cuerdas se aúnan en este *Tempo di Marcia* en re mayor. Este golpe de arco puede generar un nivel mayor de dificultad en las dobles cuerdas siempre que estas se hayan aprendido antes que el martelé. Si se diese el caso contrario sería el martelé el que se vería afectado en dificultad por el uso de las dobles cuerdas⁹⁸.

Ejemplo musical 61: compás 1-22 del Estudio nº 10. *30 Studi a Corde Doppie*, Enrico Polo.

Tempo di Marcia

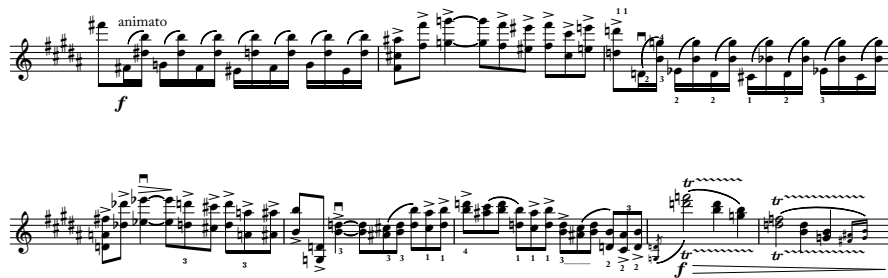
The musical score is written in treble clef, key of D major (two sharps), and common time (C). It consists of four staves of music. The first staff begins with a forte (f) dynamic and a 'v' marking above the first measure. The music features a combination of double strings and martelé strokes. The second staff continues the melodic and harmonic development. The third staff shows further complexity with various articulations and dynamics. The fourth staff concludes the passage with a final chord and a fermata.

⁹⁸ Este estudio además está asociado al concepto técnico de anticipación, que cobra importancia en las dobles cuerdas, en los cambios de posición, en la colocación de los dedos de la mano izquierda y en la preparación del arco para realizar el martelé.

Análisis


También he encontrado ejemplos de nivel virtuoso donde el martelé está presente y combinado con dobles cuerdas. En este caso el estudio sugiere la necesidad de controlar muchos principios técnicos, que junto a la tonalidad de si mayor y el carácter *risoluto e fieramente*, confieren al estudio un gran nivel de ejecución.

Ejemplo musical 62: compás 74-81 del Estudio nº 15. *24 Etudes Caprices pour le violon dans les 24 tons de la gamme*, Emile Sauret.



Hasta ahora he podido observar diferencias de notación y combinación de martelé con otras técnicas. Presento ahora una duda a la hora de decidir qué golpe de arco se requiere para interpretar un estudio. Cuando debajo de la nota hay un punto, puede significar martelé o spiccato y será de vital importancia fijarse en la velocidad de ejecución, ya que esto determinará en cierta medida si el pasaje requiere de una técnica u otra⁹⁹. En ocasiones, cuando se generan dudas, como en el siguiente ejemplo, será la profesora o la intérprete quien deba resolverlas.

Ejemplo musical 63: compás 1-16 del Estudio nº 20. *Elementary Progressive Studies Set III*, Herbert Kinsey.



⁹⁹ El spiccato será la técnica que se toca a mayor velocidad. Es necesario aclarar que la única diferencia entre el martelé y el spiccato no es la velocidad a la que se toca, ya que en el martelé no se pierde el contacto con la cuerda en ningún momento y en cambio el spiccato es un golpe de arco donde el arco rebota y sale de la cuerda. Por tanto, el carácter que le imprime el lugar del arco y la característica anterior conforman las principales diferencias.

PORTATO

Se trata de un golpe de arco donde el arco disminuye la velocidad del movimiento entre las notas, llegando en ocasiones incluso a pararse (Galamin 1998, 94). Se deberá utilizar también una variación en la presión del arco, aplicando así una habilidad violinística adicional. Siguiendo la clasificación de los golpes de arco que hace Rolland, este será un golpe de arco lento y sostenido, junto al legato y al détaché, a diferencia de los golpes de arco rápidos y con balanceo libre, como el spiccato, el saltillo y el staccato. El portato está estrechamente relacionado con un tipo de détaché, el denominado por Galamin como *détaché porté* (1998, 93), la única diferencia es que en el portato varias notas seguidas tienen la misma dirección de arco.



Puede estar presente en un estudio cuyo objetivo principal no sea el aprendizaje del portato. Woof presenta en sus *Thirty Studies of Moderate Difficulty* una colección de estudios para trabajar los cambios de posición entre primera y tercera posición. En el siguiente estudio, el portato se trabaja simultáneamente con los cambios de posición, si bien en este caso el hecho de añadir este parámetro a los cambios de posición no genera un nivel superior de dificultad.

Ejemplo musical 64: compás 1-7 del Estudio nº 14. *Thirty Studies of Moderate Difficulty*, Rowsby Woof.



Cabe destacar que Galamin y otros editores-profesores de violín escribieron para abordar los *42 Estudios* de Kreutzer y otras publicaciones del s.XIX variaciones dedicadas a desarrollar la técnica violinística, siguiendo la premisa muy corriente de utilizar el mismo texto musical para desarrollar diferentes articulaciones y técnicas de

Análisis

arco. Curci ofrece la posibilidad de trabajar en un mismo estudio (escrito con un ritmo uniforme de negras) múltiples golpes de arco, diferentes zonas y distribuciones del mismo. En esta ocasión, en la variación nº 15 y nº 16 se trabaja el portato.

Ejemplo musical 65: compás 1-7 del Estudio nº 30. *50 Studietti melodici e progressivi per violino op. 22*, Alberto Curci.

Varianti

Moderato

Como se ha visto anteriormente, los golpes de arco se pueden presentar en dobles cuerdas. En el caso del portato, todos los ejemplos hallados en combinación con otros elementos son de nivel intermedio, avanzado y virtuoso. Sin embargo, está presente en el nivel básico relacionado con el paratexto y la marca metronómica, con golpes de arco variados y con cambios de posición, resultando un parámetro diferenciador de nivel en función de la técnica con la que se combine.

- Dobles cuerdas. Como se ha visto anteriormente en el epígrafe del martelé, los golpes de arco se pueden combinar en las dobles cuerdas. En el siguiente ejemplo de nivel intermedio, titulado *Dragon Dance*, Cohen utiliza el portato en combinación con dobles cuerdas a un tempo *vigoroso*. En este caso no es un elemento diferenciador de nivel.

Ejemplo musical 66: compás 6-10 del Estudio nº 7. *Technique takes off!!*, Mary Cohen.

Análisis

En el nivel virtuoso, Sauret también utiliza el portato junto con dobles cuerdas (terceras y sextas) y con décimas en sus *Études Caprices pour le violon dans les 24 Tons de la Gamme*.

Ejemplo musical 67: compás 56-62 del Estudio nº 14. *Études Caprices pour le violon dans les 24 Tons de la Gamme*, Emile Sauret.

The image shows two staves of musical notation for Example 67. The first staff contains measures 56-62, featuring a portato passage with double strings and decimas. The second staff continues the passage, including a section marked 'A' with a dashed line above it. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) and dynamic markings like 'p' and 'A' are present throughout the score.

Y Kunits, en sus *Études for solo violin*, también utiliza a un nivel virtuoso el portato combinado con un pasaje de octavas digitadas cromáticas.

Ejemplo musical 68: compás 84 del Estudio nº 1. *Études for solo violin*, Luigi von Kunits.

The image shows a single staff of musical notation for Example 68, measure 84. It features a portato passage with chromatic octaves and fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4). The notation includes a 'V' marking above the staff and a '4' marking above the final note.

- Paratexto y metrónomo. Cohen, en sus *Superstudies for violin Book 1*, inicia a las violinistas en el portato a través de la imaginación. El estudio simula el traqueteo y los silbidos del tren, combinando el portato con los glissandos y los armónicos naturales. La marca metronómica (*Chugging and chugging and chugging along*, negra con puntillo = 63) y las dinámicas le otorgan, junto con los otros elementos, un nivel musical que se aleja de los ejercicios mecánicos de carácter repetitivo. En niveles básicos, especialmente si la estudiante no está en edad adulta, resulta interesante este modo de trabajar, ya que en la praxis violinística es necesaria la repetición de los movimientos mecánicos como parte del aprendizaje y con este tipo de estudios resulta más fácil mantener el interés y la motivación.

Análisis

Ejemplo musical 69: compás 1-4 del Estudio nº 10. *Superstudies for violin Book 1*, Mary Cohen.



- Golpes de arco variados. El portato aparece junto al legato, détaché y martelé como técnicas básicas desarrolladas con el arco. Kinsey, en sus *Elementary Progressive Studies Set III*, cuenta con un estudio dedicado a alcanzar dicho objetivo.

Ejemplo musical 70: compás 1-10 del Estudio nº 8. *Elementary Progressive Studies Set III*, Herbert Kinsey¹⁰⁰.



De lo que no cabe duda es de que se trata de uno de los principios que dotan al violín de mayor expresividad en el *cantabile*. Para su ejecución es necesario el control de las diferentes velocidades de arco, además del dominio sobre la presión del arco en las cuerdas. En el siguiente ejemplo, Curci, en sus *60 Studi di cambiamenti del posizione*, conjuga la práctica de la sexta posición con el principio del legato y portato, añadiendo la marca agógica *poco rit.*, lo que confiere a este estudio un nivel intermedio en ejecución.

Ejemplo musical 71: compás 47-52 del Estudio nº 51. *60 Studi di cambiamenti del posizione*, Alberto Curci.



¹⁰⁰ El compás 1,5 y 9 deberán ejecutarse arco abajo.

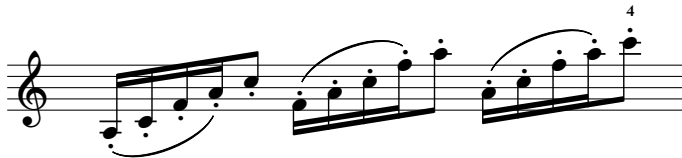
RICOCHET

En contraste con el staccato volante o el spiccato volante, en los que la producción de cada nota está controlada, el ricochet y el saltillo se consideran golpes de arco “incontrolados” en cuanto a la forma de ejecución, utilizándose el rebote natural para separar el arco de las cuerdas (Galamian 1984, 109). El ricochet se cierra con una nota arco arriba. Esta nota permite medir el impulso rítmico que le damos al arco cuando lo dejamos caer sobre la cuerda, para así hacer un número determinado de rebotes y notas. Únicamente he encontrado cuatro publicaciones donde hallar este principio técnico (de Hubay, Sammons, Sauret y Sher), todas ellas de nivel virtuoso. Aunque podría parecer que este parámetro es diferenciador de niveles, no es así, ya que los principiantes normalmente son capaces de hacer rebotar su arco y trabajar este golpe de arco en escalas o en juegos imitativos, repitiendo las notas de dentro de la ligadura, lo que les confiere un mejor control del arco como antesala de los golpes de arco saltados. El ricochet en velocidades altas, con cambios de cuerda y posición, sí que es un elemento diferenciador de nivel, ya que la coordinación que se le presupone en la ejecución es muy superior al caso anteriormente citado.

Como hiciera Paganini en algunos de sus Caprichos op. 1 compuestos en el s. XIX, Hubay, en el *Estudio n°10* de sus *Etudes concertantes op. 89*, propone pasajes que deben interpretarse haciendo uso del ricochet, tanto con tres, cuatro, seis y hasta nueve notas en una misma dirección. En el mismo estudio se observan pasajes arpegiados donde es necesario también el uso de este parámetro técnico.



Ejemplo musical 72: compás 25 del Estudio n° 10. *Dix Etudes concertantes op. 89*, Jenö Hubay.



Ejemplo musical 73: compás 33 del Estudio n° 10. *Dix Etudes concertantes op. 89*, Jenö Hubay.

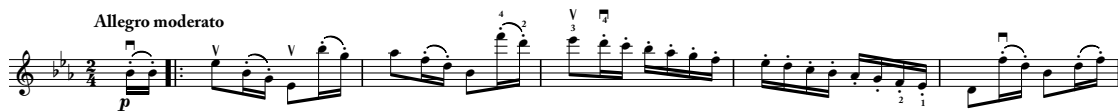
Ejemplo musical 74: compás 41-42 del Estudio n° 10. *Dix Etudes concertantes op. 89*, Jenö Hubay.



Análisis

Se quiere dejar constancia de que en el análisis de la base de datos que conforma el trabajo de documentación de esta tesis no se ha encontrado ningún estudio de nivel básico o intermedio dedicado a este fin. Sin embargo, Wolhfahrt, ya en el s. XIX, había compuesto uno entre sus *60 Estudios op. 45*, el n° 40, que trabaja este principio técnico en nivel intermedio. En este caso, utiliza dos notas dentro de la ligadura como en el siguiente ejemplo de Sammons, de nivel virtuoso.

Ejemplo musical 75: compás 1-5 del Estudio n° 9. *Virtuosic Studies Book1 op.21*, Albert Sammons.



SAUTILLÉ

También llamado *saltellato* (Galaman 1998, 104) y *bouncing or springing bow stroke* (Flesch 2000, 54), es una consecuencia de la aceleración del detaché. Se deriva de una acción rápida y repetitiva igual que en el detaché, el staccato, el tremolo en la mano derecha y el vibrato en la mano izquierda. El sautillé se ordena rítmicamente con acentos ligerísimos. En este golpe de arco es muy importante la acción del codo, que queda quieto o flotante y relajado, siendo la mano la que activa el movimiento, con una ligera pronación del antebrazo, dejando rebotar el arco como fuente natural de sonido. A diferencia del spiccato, en el sautillé no se controla la entrada y salida del arco en cada una de las notas, ya que este parámetro técnico depende de la maestría para controlar la elasticidad propia que tiene el arco en la zona correcta y que puede variar sensiblemente dependiendo de la velocidad (Galaman 1998, 104)¹⁰¹. Tradicionalmente, se trabaja con el alumnado una vez está controlado el detaché y requerirá mayor o menor coordinación con la mano izquierda dependiendo de si las notas se repiten o no¹⁰². Por tanto, resultará un parámetro diferenciador de niveles, ya que se enseña después de aprender el détaché y el spiccato.

¹⁰¹ Diferentes tratados, como los de Capet (1916) [2004], Fischer (2004), Flesch (1923) [2000] y Galaman (1984) [1998], explican este y otros principios técnicos. No se pretende escribir nuevas definiciones de los golpes de arco, pero se tienen en cuenta las múltiples definiciones y los pequeños detalles que las caracterizan y diferencian para poder hacer el análisis de las partituras y poder clasificarlas. En este caso, algunos autores vinculan el sautillé al detaché rápido y otros lo vinculan al spiccato.

¹⁰² Es necesario plantearse si el sautillé puede enseñarse en los primeros años de aprendizaje.

Análisis

A continuación, se detallan los dos únicos ejemplos que he encontrado. El primero es una variación que Dinn propone sobre uno de sus estudios de nivel intermedio y el segundo es un ejemplo de nivel virtuoso de Sher.

Ejemplo musical 76: Variación III y V del Estudio nº 17. *24 Studies, 24 Keys for violin solo*, Freda Dinn.

The image shows two musical staves for violin. The first staff is labeled 'III Division A (wrist bowing)' and the second is 'V Division B'. Both are in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various rhythmic patterns and fingerings, with 'continue' written at the end of each staff.

Ejemplo musical 77: compás 42-45 del Estudio nº 5. *Twenty-four Virtuoso Etudes for violin solo*, Venjamin Sher.

The image shows two musical staves for violin. The first staff is labeled 'Presto' and the second is unlabeled. Both are in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). The notation includes complex rhythmic patterns and fingerings, with 'Presto' written above the first staff.

SPICCATO.

En este golpe de arco existe un levantamiento y bajada individuales del arco para cada nota (Galamian 1998, 102). Requiere, por tanto, la habilidad de controlar el peso del arco y la salida y entrada de la cuerda. Es importante que no haya bloqueos desde el hombro hasta la punta de los dedos. Se requerirá un control del peso del arco y una anticipación de los movimientos si existen repetidos cambios de cuerda, así como una colocación del brazo y de la muñeca ligeramente más elevados. La velocidad del spiccato determinará la dificultad, así como los posibles cambios de cuerda y posición que puedan existir.

De igual manera que en la sección dedicada al martelé, es necesario observar bien las marcas que caracterizan a este golpe de arco para no confundir el martelé con el spiccato. Será necesario fijarse en las posibles anotaciones del autor sobre la zona

Análisis

del arco donde trabajar el estudio para no hacer una interpretación errónea, ya que las notas que tienen spiccato llevan un punto debajo igual que el martelé.

Ejemplo musical 78: Spiccato. Compás 30-34 del Estudio n° 4. *Progressive Violin Studies Book 1*, Adam Carse.



Ejemplo musical 79: Martelé. Compás 1-7 del Estudio n° 9. *Progressive Violin Studies Book 1*, Adam Carse.



Podemos volver a observar en el *Estudio n°19* de Cohen que, igual que en nivel básico ya se habían presentado otros golpes de arco, en *Banana Bounce* ahora introduce el spiccato con la repetición de una misma nota. En los comentarios de la autora se advierten las diferentes zonas del arco que hay que utilizar dependiendo de si el matiz es fuerte o piano. En este tipo de publicaciones se vislumbra un cambio de paradigma en la enseñanza del violín. Como se ha explicado ya, golpes de arco como el spiccato, el ricochet y el collé, todos ellos iniciados desde fuera de la cuerda, se pueden introducir en los dos primeros años de aprendizaje del instrumento.

Ejemplo musical 80: compás 1-10 del Estudio n° 19. *Superstudies Book 1*, Mary Cohen.

Checkily ♩ = 132

También de nivel básico, Kinsey, en un estudio más largo presenta el spiccato con un ritmo uniforme de corcheas utilizando la repetición de las notas, lo que ralentiza el ritmo de cambio de notas de la mano izquierda y facilita la coordinación entre ambas manos.

Análisis

Ejemplo musical 81: compás 1-8 del Estudio nº 20. *Elementary Progressive Studies Set I*, Herbert Kinsey.

Allegro

p

simile

Continuando con la tradición de Kayser y Kreutzer en el s. XIX, en el s. XX Carse propone un estudio con ritmo uniforme de corcheas en primera posición en que se pueden trabajar diferentes principios técnicos. En la variación "d" de su *Estudio nº19*, propone el trabajo del spiccato en el medio del arco. Otros autores, como Curci, también cuentan con estudios que trabajan de la misma forma. En un nivel virtuoso, Sammons también propone este tipo de estudios.

Ejemplo musical 82: compás 1-4 del Estudio nº 19. *Progressive violin studies Book 1*, Adam Carse.

U.H. H.B. W.B. M.B. W.B. P.B. W.B. N.B

f *mf* *mp* *p* *f*

Los cambios de cuerda originan cierta dificultad en la ejecución del spiccato. En su *Estudio nº 6* de los *50 Studietti Melodici e progressivi per violino op. 22*,¹⁰³ Curci plantea este problema y de esta forma, aísla la dificultad para trabajar de forma minuciosa.

Ejemplo musical 83: compás 1-6 del Estudio nº 6. *50 Studietti Melodici e progressivi per violino op. 22*, Alberto Curci.

Allegro

M. *v* *simili*

Opp.

¹⁰³ 50 pequeños estudios melódicos y progresivos para violín, para emplear como suplemento a su *Méthode élémentaire de violon*.

Análisis

La dificultad del spiccato aumenta cuando está presente en pasajes con arpeggios, ya que es necesario controlar el cambio de cuerda constantemente, Curci presenta una variación en un pequeño estudio de nivel básico para aprender esta habilidad.

Ejemplo musical 84: compás 1-2 del Estudio n° 34. *50 Studietti Melodici e progressivi per violino op. 22*, Alberto Curci.

The image shows two musical staves for violin. The first staff is labeled 'Varianti' and '1. M.S.' with a blue arrow pointing to the first measure. It is in 12/8 time, key of D major, and starts with a forte (f) dynamic. The second staff is labeled '2. M.' and 'Moderato M.S.' and also starts with a forte (f) dynamic. Both staves show a sequence of eighth notes with accents, illustrating the spiccato technique.

En los libros 3 y 4 de la colección *Progressive violin studies* de Carse se pueden encontrar estudios con ritmo uniforme de corcheas con cambios de posición y estudios donde se combina spiccato en semicorcheas, detaché en secuencias de semicorcheas y legato, que requieren de un mayor nivel técnico y un conocimiento previo de los rudimentos del spiccato, quedando clasificados en un nivel intermedio.

Frecuentemente se combinan pasajes de escalas con ligaduras y spiccato con notas repetidas, donde es imprescindible fijarse en la primera nota arco arriba que presenta spiccato, ya que esta nacerá desde dentro de la cuerda y del efecto producido se originarán las siguientes cuatro notas. Además, se debe buscar un buen emplazamiento del arco después del legato para ejecutar el spiccato en la zona central-mitad inferior. Dicha alternancia entre spiccato y legato se puede trabajar en todos los niveles.

Ejemplo musical 85: compás 1-6 del Estudio n° 22. *Elementary progressive Studies Set I*, Herbert Kinsey.

The image shows a musical staff for violin in 3/4 time, key of D major, marked 'Allegro' and 'mf'. It features a sequence of eighth notes with accents, illustrating the spiccato technique.

Kinsey presenta también otro estudio para trabajar *spiccato bowing*, donde combina el spiccato en notas sueltas con el spiccato entre notas ligadas, que también podría ser considerado como staccato volante, para trabajar la precisión de levantar y volver a poner el arco en la cuerda.

Análisis

Ejemplo musical 86: compás 1-10 del Estudio nº 4. *Elementary Progressive Studies Set II*, Herbert Kinsey.

Allegro moderato

The musical score consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat major), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro moderato' and the dynamics 'mp'. The melody starts with a quarter note G4, followed by a series of eighth notes: A4, Bb4, C5, Bb4, A4. There are slurs and accents throughout the piece. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns and articulations, ending with a quarter note G4 and a fermata.

De igual forma, Cohen propone en *Technique takes off!* el mismo ejercicio, pero con una ligadura que indica hasta seis corcheas en la misma dirección arco arriba, para ejecutar el spiccato añadiendo cambios de posición.

Ejemplo musical 87: compás 49-56 del Estudio nº 10. *Technique takes off!*, Mary Cohen.

a tempo

The musical score consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat major), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'a tempo' and the dynamics 'mp'. The melody starts with a quarter note G4, followed by a series of eighth notes: A4, Bb4, C5, Bb4, A4. There is a long slur covering several notes. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns and articulations, ending with a quarter note G4 and a fermata. The text 'D.C al Fine' is written above the final measure.

Si tocamos dos notas arco arriba o las dos arco abajo utilizando el principio técnico del martelé, este pasa a denominarse staccato. De la misma forma, si tocamos dos notas utilizando el spiccato arco arriba o abajo en algunas ocasiones, se denomina staccato volante. Hace falta hacer una apreciación más detallada para determinar en una partitura cuál de los dos principios quiere el autor trabajar, o qué uso queremos darle nosotras como intérpretes o como profesoras. Si ambas notas arco arriba se tocan en el mismo punto del arco o si, por el contrario, en cada una de ellas se gasta una porción de arco, la habilidad técnica será diferente, aunque requerirá una buena coordinación en ambos casos. Este detalle se ha observado a la hora de clasificar las partituras por su contenido. Se ha considerado que algunos estudios que contienen staccato volante (con dos notas arco arriba) también trabajan el spiccato.

Para trabajar la homogeneidad del sonido entre las notas arco arriba y abajo, a menudo se utiliza la repetición de notas o la alternancia entre ritmos binarios y ternarios. En el Set III de los *Elementary Progressive Studies*, Kinsey propone un estudio íntegramente en spiccato, con cambios de posición y cambios entre un ritmo

Análisis

binario de corcheas y un ritmo ternario de tresillos, donde podremos poner atención a esta peculiaridad en un nivel básico.

Ejemplo musical 88: compás 14-17 del Estudio nº 9. *Elementary Progressive Studies Set III*, Herbert Kinsey.



Así mismo, también se debe trabajar el spiccato con otras fórmulas rítmicas uniformes. Seybold presenta una variación donde indica que debe ejecutarse en el punto de un tercio del arco, es decir, en el punto de equilibrio del arco, que es donde mejor rebota.

Ejemplo musical 89: compás 1-5 del Estudio nº 33. *The Easiest Studies for the earliest violin teaching, volume 1*, Arthur Seybold.



Es habitual proponer al estudiante trabajar primeramente un fragmento con spiccato en détaché. Se ha encontrado un estudio donde, en las notas preliminares al aprendizaje, el autor propone aprender primero la pieza sin ejecutarla con spiccato y después practicarla con *springing bow*¹⁰⁴. De esta forma se pretende aislar el principio técnico sin que la lectura sea un impedimento para concentrarse en el nuevo aprendizaje, además de ser un recurso pedagógico muy útil para descubrir previamente donde están los cambios de cuerda.

Ejemplo musical 90: compás 1-10 del Estudio nº 82. *The Easiest Studies for the earliest violin teaching, volume 1*, Arthur Seybold.

82 When the pupil can play this study well, then he should practise the quavers with a springing bow.

Poco animato



¹⁰⁴ Otra forma de denominar el spiccato.

Análisis

Es importante destacar que se puede alcanzar una maestría en la combinación de los golpes de arco en el nivel básico. En el *Estudio n° 14* y en el *n° 15* de la publicación *Elementary Progressive Studies Set III*, Kinsey presenta estudios con el subtítulo de *Varied Bowing o Bowing Study*, donde el trabajo se centra en alcanzar la habilidad de cambiar de unos golpes de arco a otros y donde hay pasajes que deben ejecutarse haciendo uso del spiccato.

Con la misma idea de coordinar de forma absoluta dos principios diferentes Cohen consigue con el siguiente estudio el dominio del control del peso del arco en el talón y la calidad del ataque de las notas que se tocan con el arco. Al simular la resonancia del pizzicato, se requiere la máxima precisión cuando el arco entra en contacto con la cuerda. Una vez más, ceñirse a la marca metronómica ayuda a entender cuál es la función del estudio.

Ejemplo musical 91: compás 1-4 del Estudio n° 10. *Technique flies high!*, Mary Cohen.

Comodo ♩ = 76

arco pizz. arco pizz. arco

spicc. sim.

Si añadimos a una pieza que contiene spiccato la dificultad de la tonalidad (si mayor) los cambios de posición y de compás a tempo *allegretto*, tendremos uno de los estudios de Dinn, que requiere un nivel intermedio para ser ejecutado. Por tanto, la combinación de elementos puede conferir o no mayor dificultad al estudio y deben tenerse en cuenta todas las características del estudio a la hora de elegir en qué elemento queremos poner el foco de atención.

Ejemplo musical 92: compás 10-19 del Estudio n° 11. *24 Studies, 24 Keys for solo violin*, Freda Dinn¹⁰⁵.

Meno mosso

Fine


Use the lower half of the bow

¹⁰⁵ Freda Dinn dedicó su vida al violín y a la flauta, enseñó violín y dirigió la orquesta junior en el Royal College of Music de Londres, *The Society of Recorder Players*. "Freda Dinn (1910-1990)". The Society of Recorder Players, www.srp.org.uk/freda-dinn/ (consulta: 7 de octubre de 2017).

Análisis

Polo combina la técnica de las dobles cuerdas con pasajes con legato y con spiccato, lo que confiere al estudio un plus de dificultad a tempo *allegretto*. Autores como Sher explotan también el recurso de las dobles cuerdas en spiccato en algunos de sus *Twenty-four Virtuoso Etudes* de nivel virtuoso. Hubay, en sus *10 Etudes Concertantes op. 89* de nivel Avanzado-Virtuoso, combina el spiccato con acordes, con dobles cuerdas y con armónicos naturales y artificiales.

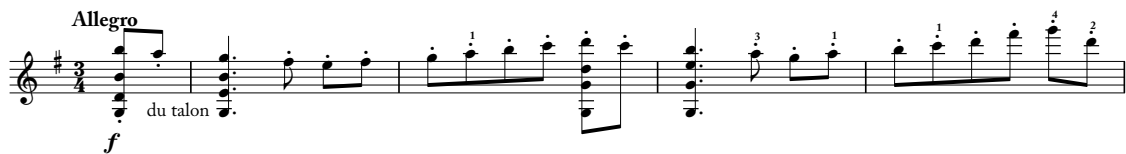
Ejemplo musical 93: compás 50-65 del Estudio nº 19. *30 Studi a corde doppie per violino*, Enrico Polo.



Ejemplo musical 94: compás 18-19 del Estudio nº 10. *Twenty-four Virtuoso Etudes*, Venjamin Sher.



Ejemplo musical 95: compás 1-4 del Estudio nº 1. *10 Etudes Concertantes op. 89*, Jenö Hubay.



Ejemplo musical 96: compás 1-2 del Estudio nº 6. *10 Etudes Concertantes op. 89*, Jenö Hubay.



Después de analizar los estudios se ha observado que el nivel de ejecución aumenta dependiendo de los principios técnicos con los cuales se combine el spiccato.

Análisis

Otro ejemplo que requiere maestría y virtuosismo, ya que durante doscientos cinco compases a tempo *vivace* se entremezclan pasajes con acordes de tres y cuatro notas, spiccato y staccato volante, dobles cuerdas, décimas, bariolages, cambios de posición, cromatismos y arpeggios, es el *Estudio nº 2*, de los *Three Études* que Kunits publicó para violín solo. De dificultad parecida, Sammons también combina, en el *Estudio nº 9* de los *Virtuosic Studies Book 1 op. 21*, spiccato con acordes, ricochet, cambios de posición, arpeggios y trinos, todo ello en la tonalidad de mi bemol mayor, si bien en esta ocasión solo son 76 compases, la duración del estudio también le proporciona mayor o menor dificultad.

En ocasiones no es necesario que en la partitura aparezcan puntos debajo de las notas, o que de forma explícita esté impresa la palabra “spiccato”. Ondricek explota al máximo de forma virtuosa algunos de los recursos del violín, presentando a tempo *presto* 243 compases con un ritmo uniforme de semicorcheas en 3/8 que requieren el control absoluto de este golpe de arco desde el inicio al fin.

Cuando en la partitura cada nota tiene un acento y el pasaje está escrito para ser interpretado *forte* y a tempo *allegro con fuoco* y *risoluto*, será necesario el control del talón del arco, así como saber utilizar el principio técnico del *spiccato* para su ejecución. En esta ocasión es Sauret quien presenta un problema técnico ligado a la articulación, y vuelve a ser necesario considerar la velocidad a la que se tiene que interpretar el pasaje para elegir el golpe de arco. Cabe la posibilidad de que para la interpretación de un pasaje se necesite maestría en varios de los parámetros técnicos y que el resultado sea una mezcla de estos. Si el tempo elegido fuera *moderato*, los acentos en *spiccato* se convertirían en acentos en martelé. En cambio, si el pasaje se tuviera que interpretar con un seguido de notas arco abajo, entraría en juego el colé. De modo que una buena lectura del estudio será necesaria antes de su ejecución.

Ejemplo musical 97: compás 77-80 del Estudio nº 18. *24 Etudes Caprices pour le violon dans les 24 tons de la Gamme*, Emile Sauret.

The image shows a musical score for two staves. The top staff contains measures 77, 78, and 79, followed by a double bar line and measure 80. The bottom staff continues with measures 80, 81, and 82. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The dynamic marking 'f' (forte) appears under the first measure of the second staff. The tempo marking 'Allegro con fuoco' is written above the second measure of the second staff, with a blue arrow pointing to it. The word 'risoluto' is written below the second measure of the second staff. The music features various articulations, including accents and slurs, and fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3.

Análisis

Sher, en cambio, escribe de forma explícita “spiccato” en toda una sección en su *Virtuoso Etude* n° 8, donde la maestría radica en la velocidad. Dentro de un matiz piano, en compás de 3/4 y a tempo moderato, se presenta un ejemplo musicalización rítmica muy corta que confiere al pasaje una ejecución muy rápida.

Ejemplo musical 98: compás 38-41 del Estudio n° 8. *Twenty-four Virtuoso Etudes*, Venjamin Sher.

L'istesso tempo

p spiccato *simile*

Por último, vemos cómo el spiccato puede relacionarse con los bariolages en los dos últimos ejemplos. En el *Estudio n° 9* de Sher, el spiccato se presenta como parte de un pasaje de bariolages o *broken chords*, lo que otorga al pasaje un nivel avanzado. Durante todo el estudio, los diferentes pasajes con golpes de arco saltados fuera de la cuerda cobran importancia, ya sea con bariolages en semicorcheas con ligaduras de cuatro notas, con pasajes de staccato volante o con pasajes como el que se presenta a continuación. En el *Estudio n° 12*, se presenta la misma idea de spiccato en bariolages de dobles cuerdas con cambios de posición.

Ejemplo musical 99: compás 25-28 del Estudio n° 9. *Twenty-four Virtuoso Etudes*, Venjamin Sher.

f spiccato *simile* A

Análisis

Ejemplo musical 100: compás 8-11 del Estudio nº 12. *Twenty-four Virtuoso Etudes*, Venjamin Sher.

The musical score is written for a single staff in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of three staves. The first staff shows a sequence of chords with fingerings 2-1, 2-1, 2-1, and a dynamic marking of *mf spiccato*. The second staff continues with similar chords and fingerings. The third staff features a dynamic marking of *dim.* and a *p* (piano) dynamic, with fingerings 4-2, 3-1, 2-1, 3-2, and 3-1. A 'V' (vibrato) marking is present above the first measure of the third staff.

STACCATO

Considerándolo como sucesivos martelés en el mismo arco, ya sea arco arriba o abajo, he encontrado un centenar de estudios que trabajan el staccato y el staccato volante en todos los niveles. En el caso de staccato volante, el arco se separará de la cuerda después de cada nota y se necesita controlar el peso del arco, así como la entrada y la salida de este en la cuerda, siendo necesario también el control del binomio acción-relajación, igual que en el martelé. El staccato, igual que el ricochet, tiene una nota de cierre. El staccato además siempre tiene una nota previa de lanzamiento, que es la que te lleva hasta la zona donde comienza.

Este golpe de arco se encuentra en obras de la segunda mitad del s. XIX, como por ejemplo en los *Aires gitanos* de Sarasate (1878) o en el primer movimiento del *Concierto nº 2 en re menor op. 22* de Wianiwski (1856-62). También se encuentra en obras del s. XX, como por ejemplo la *Old Viennese Dance nº3: "Schön Rosmarin"* de Kreisler (1910) o el tercer movimiento del *Concierto para violín y orquesta en re menor op. 47* de Sibelius (1903).

Existen una gran variedad de fórmulas rítmicas donde se emplea este golpe de arco:

Análisis

The image displays a series of six musical staves, each containing a different rhythmic exercise. The exercises are written in various time signatures: 4/4, 2/4, 3/4, 6/8, and 8/8. The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together. Some exercises feature slurs, accents, and specific bowing techniques indicated by 'V' above the notes. The exercises progress from simple eighth-note patterns to more complex sixteenth-note runs and triplets.

Este golpe de arco se puede enseñar a nivel básico e intermedio, igual que los armónicos naturales y otros golpes de arco. Cohen, Seybold y Carse presentan de una forma sencilla el fundamento del staccato en sus estudios.

Ejemplo musical 101: compás 1-3 del Estudio nº 10. *Progressive Violin Studies*, Adam Carse.

This musical example is for the first three measures of Study No. 10 by Adam Carse. It is written for the upper hand (U.H.) in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The music features eighth-note patterns with slurs and accents. The first measure starts with a forte (*f*) dynamic. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 4.

Ejemplo musical 102: compás 1-4 del Estudio nº 91. *The Easiest Studies*, Arthur Seybold.

This musical example is for the first four measures of Study No. 91 by Arthur Seybold. It is written for the lower hand (o.B.) in bass clef with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a common time signature (C). The music consists of eighth-note patterns with slurs. The first measure starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Ejemplo musical 103: compás 1-4 del Estudio nº 8 *Fivepenny Waltz*. *Superstudies for violin Book 2*, Mary Cohen.

This musical example is for the first four measures of Study No. 8, 'Fivepenny Waltz', by Mary Cohen. It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The music features eighth-note patterns with slurs and accents. The first measure starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and is marked *leggiero*. Fingerings are indicated by numbers 1 and 2.

Análisis

Los cambios de posición y el número de notas en la misma dirección determinan el nivel de dificultad. Un ejemplo de ello son los *Estudios n° 16 y n° 19* de Carse, que rememoran el *Estudio n° 4* de los 42 estudios de Kreutzer, donde se propone al intérprete un estudio más elaborado de nivel intermedio, con cambios de posición y ligaduras más largas en dos de sus composiciones.

Ejemplo musical 104: compás 1-5 del Estudio n° 16. *Progressive Violin Studies Book 3*, Adam Carse.



Ejemplo musical 105: compás 1-4 del Estudio n° 19. *Progressive Violin Studies Book 4*, Adam Carse.



El tempo al que debe ejecutarse también determina la dificultad: cuanto más rápido más complejo. En sus *Virtuosic Studies*, Sammons propone ligaduras aun más largas, aunque el staccato siempre se realiza arco arriba.

Ejemplo musical 106: compás 7-9 del Estudio n° 2. *Virtuosic Studies Book 1 op. 21*, Albert Sammons.



Como ya se ha visto anteriormente, existen estudios donde se presenta como objetivo principal asimilar una única destreza técnica y otros, donde la dificultad radica en la combinación entre los distintos golpes de arco y el resto de los parámetros, siendo estos últimos más intrincados técnicamente. Un ejemplo de ello es el que Hubay propone y que combina dos principios técnicos, intercalando secuencias de acordes con pasajes de staccato.

Ejemplo musical 107: compás 6-7 del Estudio n° 2. *Etudes concertantes*, Jenő Hubay.



Análisis

De igual forma, Sher combina acordes, staccato y dobles cuerdas en uno de sus 24 *Virtuoso Etudes*, ligando hasta 16 notas seguidas. El *Estudio n° 22* de Sauret es, no obstante, el de más difícil ejecución, ya que tiene hasta 24 notas en un mismo arco, tanto arco arriba como arco abajo.

Ejemplo musical 108: compás 29-31 del Estudio n° 23. *Virtuoso Etudes*, Venjamin Sher.

Ejemplo musical 109: compás 32-33 del Estudio n° 22. *Etudes Caprices op. 64*, Emile Sauret

PIZZICATO MANO DERECHA / PIZZICATO RIGHT HAND

Pizzicato o Pizz. es una técnica de ejecución y queda definida como “ *To pick with the finger on the violin strings. Pizzicato may be played with either hands*” (Bachmann 2008, 330)¹⁰⁶.

Ya se utilizaba en el s. XVI y en el s. XVII empezó a estandarizarse su uso como efecto especial para imitar a los instrumentos de cuerda pulsada. Se colocaba el violín debajo del brazo derecho y se tocaba como una guitarra o se mantenía la misma

¹⁰⁶ En *The Violin Lesson* (2013, 319-322) Fischer ofrece estrategias para el aprendizaje de esta técnica.

Análisis

posición utilizada con el arco (Boyden 1990, 172). En *A treatise on the fundamental principles of violin playing* (1756), Leopold Mozart indica al intérprete que el dedo con el que debe ejecutarse el pizzicato es el índice de la mano derecha, siendo un recurso idiomático del violín en épocas anteriores al s. XX. Sin embargo durante el s. XX se desarrollan variantes del pizzicato en cuanto a la forma de ejecutarlos y a su resultado sonoro.



Abreviatura de Pizzicato.



Pizzicato Bartok

Existe una variante del pizzicato, el *pizzicato Bartok* o *snap Pizzicato*¹⁰⁷, inventado por Béla Bartók y que después ha sido utilizado por otros compositores del s. XX. También utilizó el *pizzicato glissandi*¹⁰⁸, presente en su obra *Música para cuerdas, percusión y celesta* (1936). En el análisis de los estudios del s. XX para violín solo que forman parte del trabajo de documentación de esta tesis no he hallado ejemplos de *pizzicato Bartok* ni de *pizzicato glissandi*. En cuanto a otras variedades de pizzicato, como el *pizzicato a dos manos* que empleó Rimsky-Korsakov en el *Capricho español* (1887), o el *pizzicato de mano derecha* que alterna la dirección¹⁰⁹ y que utilizaron Serguei Prokofiev en su *Concierto para violín y orquesta nº 1 en re mayor op. 19* (1916-1917) y Maurice Ravel en el segundo movimiento "Blues" de su *Sonata para violín y piano nº 2* (1923-1927), tampoco se han localizado en ninguna partitura. Respecto a la forma de ejecutarlos, no se ha encontrado ninguna nota que explique los diferentes puntos de contacto con la cuerda o direcciones que pueden emplearse para que el timbre cambie, existiendo incluso la posibilidad de tocar los pizzicatos de mano derecha con el pulgar de esta, o con el segundo dedo, como por ejemplo en el segundo movimiento de la *Sonata para violín solo nº 4 en mi menor op. 27* de Ysäye (1923)¹¹⁰.

¹⁰⁷ Es una variación sobre el pizzicato de la mano derecha que consiste en pellizcar la cuerda fuerte verticalmente y dejar rebotar contra el diapason del instrumento.

¹⁰⁸ Consiste en pulsar una nota y después deslizar el dedo hace arriba o hacia abajo.

¹⁰⁹ Secuencia de pizzicatos en acordes donde el primer pizz. se toca de la nota más grave a la más aguda y el siguiente de la nota más aguda a la más grave sucesivamente.

¹¹⁰ Su uso será facultativo, ya que Ysäye no lo marca en la partitura.

Análisis

Cohen, en su *Estudio nº 10* de la serie *Technique flies high!*, propone un estudio donde se combinan el arco y el pizzicato. En este caso es de vital importancia adquirir la destreza de cambiar cada dos o tres notas entre el pizzicato y el arco, con el fin de dotar al intérprete de un control del peso y del agarre del arco.

Ejemplo musical 110: compás 1-4 del Estudio nº 10. *Technique flies high!*, Mary Cohen.



En los *Melodic Etudes for violin (1. Position)* de Entezami, obra de nivel básico, aparecen pizzicatos en cuerdas al aire, en acordes, en secuencias melódicas intercaladas con la práctica del arco y en pasajes de dobles cuerdas. También presenta un estudio enteramente en pizzicatos con el sobrenombre de “The tweezers” donde hay acentos en algunas de las notas¹¹¹.

Ejemplo musical 111: compás 1-10 del Estudio nº 24. *Melodic Etudes for violin (1. Position)*, Ramin Entezami.



Algunos de los *Etudes Caprices* de Sauret de nivel virtuoso acaban una sección del estudio con acordes o con una nota ejecutada en pizzicato a modo de efecto sonoro, separando armónicamente las dos secciones.

Ejemplo musical 112: compás 120-126 del Estudio nº 14. *Etudes Caprices pour le violon dans les 24 tons de la gamme*, Emile Sauret.



¹¹¹ Es muy común en el primer año de enseñanza del violín, mientras que los estudiantes aprenden los rudimentos del paso del arco, enseñar a tocar las piezas con pizzicato. Por tanto, este parámetro se considera de nivel básico.

Análisis

Existen dos tipos de pizzicatos que se ejecutan con la mano izquierda: por una parte están los que se tocan con la yema del dedo sobre la cuerda al aire (normalmente con el tercer o cuarto dedo), y por la otra están los que requieren que mientras un dedo realiza el pizzicato, otro u otros dedos estén colocados en el batidor para producir diferentes notas además de las cuerdas al aire. En sus *Superstudies*, Cohen inicia la práctica de este principio técnico con el primer tipo de pizzicato.

Ejemplo musical 114: compás 1-4 del Estudio nº 9. *Superstudies for violin Book 2*, Mary Cohen.



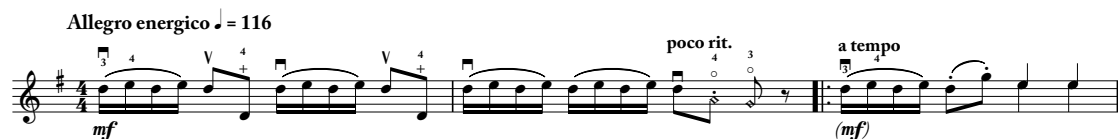
Entezami propone también un estudio de nivel básico con el sobrenombre de *The Woodpecker Picki*, donde nos da la opción de trabajar el pizzicato con el tercer o el cuarto dedo.

Ejemplo musical 115: compás 1-6 del Estudio nº 5. *Melodic Etudes for violin*, Ramin Entezami.



Si mezclamos los pizzicatos de mano izquierda con la práctica del arco, obtendremos un nivel más complejo en cuanto a coordinación. En la serie *Technique takes Off!*, Cohen trabaja esta destreza en un estudio de nivel intermedio donde los pizzicatos de mano izquierda se combinan con los armónicos naturales y con el principio del trino, dando protagonismo al cuarto dedo, que deberá desarrollar una buena coordinación y precisión rítmica.

Ejemplo musical 116: compás 1-3 del Estudio nº 8. *Technique takes Off!*, Mary Cohen.

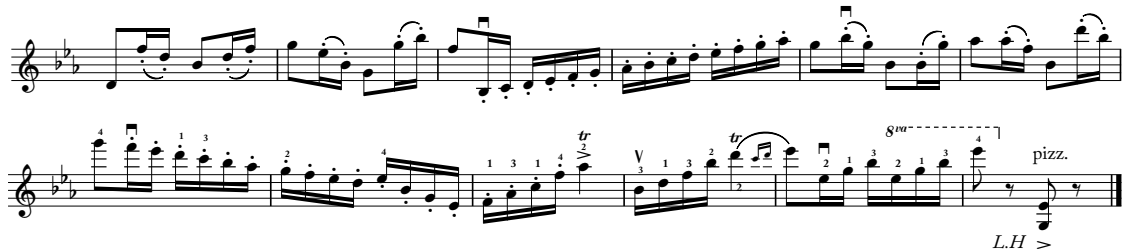


En los *Virtuosic Studies Book 1 op. 21*, Sammons concluye un estudio con un pizzicato de mano izquierda en dobles cuerdas precedido de un pasaje de arpeggios con cambios de posición y trinos, lo que confiere al estudio de un nivel virtuoso, ya que

Análisis

combina ricochet, acordes, spiccato y trinos durante toda la obra. Por tanto, en este caso no es el pizzicato de mano izquierda el que confiere el nivel virtuoso, sino la combinación de varios parámetros técnicos.

Ejemplo musical 117: compás 65-76 del Estudio nº 9. *Virtuosic Studies Book 1 op. 21*, Albert Sammons.



El mismo autor también presenta en uno de sus *Virtuosic Studies* un fragmento que combina la práctica de las dobles cuerdas junto a los pizzicatos.

Ejemplo musical 118: compás 33-36 del Estudio nº 20. *Virtuosic Studies Book 1 op. 21*, Albert Sammons.

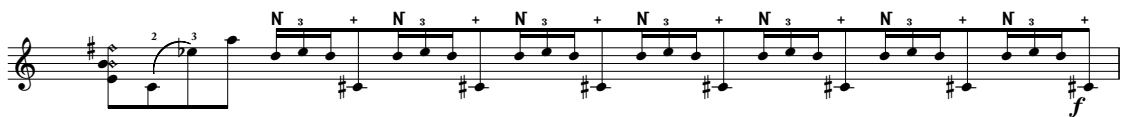


De nivel virtuoso, Minkus y Henze trabajan la coordinación para combinar a tempo rápido la práctica de notas con pizzicato de mano izquierda intercaladas con notas que se tocan con el arco, igual que en obras del s. XIX y s. XX, como la transcripción que F. Kreisler hizo de la “Danza española” de *La Vida Breve* de Manuel de Falla; en *Aires Gitanos op. 20* (1878) y en la “Malagueña” de las *Danzas españolas op.21* (1878) de Pablo Sarasate, o en el *Capricho n.º 24* (1820) de Nicolo Paganini y en el tercer movimiento del *Concierto nº 2 “La campanella” en si menor op.7* (1826) del mismo autor, entre otros ejemplos.

Ejemplo musical 119: compás 1-3 del Estudio nº4. *12 Etudes pour violon seul*, Louis Minkous.



Ejemplo musical 120: fragmento del Estudio. *Étude philarmique for violin solo*, Hans Werner Henze.



VIBRATO

En el s. XXI el uso del vibrato está normalizado. Aunque se pueda utilizar o no para la interpretación de un estudio de manera facultativa, se tratará como un parámetro técnico musical de sonido, ya que afecta directamente al timbre de cada una de las notas.

Tomando como definición de vibrato la que aparece en el glosario de términos técnicos en *The Cambridge Companion to the Violin*: “an oscillation in pitch with a small range produced by “rocking” the finger which is stopping a string” (Stowell 1992, 266), se considera que existen tres fines del vibrato¹¹³:

- Vibrato como recurso expresivo utilizado para embellecer las notas.
- Vibrato ligado al carácter de una obra¹¹⁴.
- Vibrato como herramienta para dar resonancia a las notas.

Seguidamente quiero poner énfasis en que si bien el vibrato no se secuenciará en niveles de dificultad, existen pasajes donde la dificultad aumenta por el hecho de utilizar el vibrato. También se observa que utilizar el vibrato de forma aislada en una nota resulta más sencillo que utilizar vibrato continuo en un pasaje muy largo. Así mismo, se considerará un elemento de mayor dificultad variar el vibrato dentro de un mismo pasaje, añadiendo o restando velocidad en el movimiento y/o variando la amplitud. De igual manera, emplear el vibrato en dobles cuerdas requiere mayor nivel técnico que emplearlo en una sola cuerda. Por último, la cuerda en la que toquemos y la posición en la que nos encontremos también puede añadir dificultad¹¹⁵.

Es necesario remarcar que se empezó a utilizar como recurso estético a partir del clasicismo y en el romanticismo se convirtió en una práctica habitual, aunque no aparezca en la partitura como marca. A pesar de ello, se ha encontrado un estudio

¹¹³ Esta clasificación que propone 3 fines de vibrato ha sido auspiciada por Yuval Gotlibovich, compositor, concertista internacional y profesor de viola en la *Escola Superior de Música de Catalunya* (ESMUC) y del *Conservatorio della Svizzera Italiana*, según el cual estos serían los fundamentales o imprescindibles, (noviembre 2017).

¹¹⁴ Como por ejemplo melancólico, sensual, dramático, dulce, agitado, entre otros.

¹¹⁵ Será trabajo del profesorado aislar este parámetro en cada uno de los estudios y/o secuenciar su aprendizaje.

donde la indicación “vibrato” es un elemento presente en la partitura de forma específica, aunque este uso no sea común en la actualidad. Debido a que el ámbito de esta tesis es el s. XX, el vibrato es un recurso utilizado de forma habitual¹¹⁶. En épocas anteriores, Spohr en su *Violinschule* (1832) utiliza un símbolo (línea horizontal ondulada) para indicar la velocidad, considerando cuatro tipos de vibrato según la velocidad: 1) rápido, para notas acentuadas, 2) lento, para notas largas en melodías apasionadas, 3) lento en un principio y gradualmente más rápido para los crescendos, 4) rápido al principio llegando a lento progresivamente para los decrescendos (Stowell 1985, 203-211)¹¹⁷.

Galamian aporta otra opinión relevante sobre el vibrato. Según él, tendrá que adaptarse a la dinámica del arco, haciéndolo más intenso y amplio en el forte y más tenue, restringido y lento en el piano (1998, 56)¹¹⁸. Tampoco será objeto de esta tesis entrar en el terreno de la metodología o la didáctica del vibrato, pero se quiere dejar constancia de la existencia de diferentes publicaciones como las de Galamian (1998) Flesch (2000) o Fischer (2013), que abordan la práctica de este parámetro en mayor profundidad y los tipos de vibrato existentes, y de las cuales se desprende que del aprendizaje del uso del vibrato se puede conseguir una paleta variada de colores tímbricos.

Entre los estudios analizados he encontrado uno donde se hace mención del vibrato. Este es el *Estudio nº6* de los *Virtuosic Studies* de Sammons, donde el autor añade una nota que afecta al uso del vibrato: “*Practice slowly and with an even vibrato*” (1921, 6). Además, el compositor indica *molto vibrato* en la partitura, que coincide con la dinámica forte, que aparece por primera vez en notas largas. Esta marca no implica que solo deba tocarse con vibrato en ese punto, sino que como recurso expresivo se utilice en mayor magnitud, y por ello la información adicional del compositor resulta importante y valiosa.

¹¹⁶ Para profundizar más en el vibrato resulta interesante el capítulo 3 de *The Violin, A Research and Information Guide* (2006), dedicado a *Violin Playing and Performance Practice*, donde aparece un listado con numerosos libros y artículos de revistas que contienen capítulos o artículos dedicados al vibrato.

¹¹⁷ Si bien no es objeto de estudio de esta tesis la evolución del uso del vibrato, veo necesario aportar algunos datos de carácter histórico para justificar el uso y las formas de expresarlo en una partitura.

¹¹⁸ Paul Rolland en el capítulo 15 del DVD *The Teaching of Action in String Playing*, también explica los diferentes tipos de vibrato relacionándolos con la dinámica y ofrece ejercicios preparatorios para alumnado de nivel básico.

3.2.2 PARÁMETROS MUSICALES DE ARMONÍA.

Se considerarán parámetros relacionados con la armonía los acordes, las alteraciones accidentales, los arpeggios, los bariolages y las dobles cuerdas, así como el sistema armónico. El motivo de clasificar estos parámetros dentro del grupo que atañe a la armonía radica en que, aunque el violín se considera un instrumento melódico, es necesario poner atención en la armonía como parte del aprendizaje de los estudiantes ya que se considera un instrumento eminentemente monódico pero debido a sus características y su técnica consigue efectos polifónicos ¹¹⁹. En ocasiones, sobre todo cuando los estudiantes tocan con acompañamiento de piano, no se le da importancia a que conozcan la partitura de forma global, y se puede caer en el error de obviar la armonía como recurso expresivo y decisivo a la hora de interpretar un pasaje o de apreciar el color armónico, así como encontrar qué compases tienen mayor tensión armónica o resolución de esta. Si bien los acordes podrían clasificarse dentro del grupo referente al sonido, se quiere hacer hincapié en que una parte del estudio de estos está orientado a la producción sonora, pero otra parte no menos importante debería estar encaminada a profundizar en la función armónica de estos acordes dentro del contexto global del estudio o de la obra. Por otro lado, las dobles cuerdas son consideradas por LaRue como parámetro que afecta al timbre y, por tanto, deberían formar parte de los parámetros musicales de sonido. No obstante, aquí se las considerará como parte de los parámetros de armonía, porque existen estudios y fragmentos de obras donde las dobles cuerdas tienen una función de segunda melodía o acompañamiento que afecta a la textura armónica. En otras ocasiones, combinadas con los acordes se les debe dar un tratamiento armónico relativo a la polifonía, como pueden ser las fugas de las *Sonatas para violín solo BWV 1001-1003-1005* de Johann Sebastian Bach, donde con el instrumento se puede realizar más de una voz simultáneamente.

¹¹⁹ Es importante aprender paralelamente el violín como instrumento rítmico y de acompañamiento, de la misma forma que se hace con el violín dentro del ámbito moderno, *fiddle*, jazz, etc.

ACORDES / CHORDS

Las dobles cuerdas, los bariolages y los acordes son los tres recursos que acercan al violín, instrumento melódico, a la polifonía¹²⁰. Podemos clasificar los acordes en dos tipos: acordes triada y acordes cuatríada¹²¹. Aquí, como en otros principios técnicos, se ha observado una progresión en la dificultad, dependiendo de las notas que lo conforman o de si aparecen de forma aislada, en un pasaje o si todo el estudio está destinado a este propósito. También se considera un plus de dificultad si la secuencia de acordes es siempre en la misma dirección de arco o con arcos alternos, así como si todas las notas son mantenidas o si se debe resaltar una de las voces.

En el vol. 2 de *The Easiest Studies*, Seybold acaba uno de sus estudios, que tiene por objetivo el aprendizaje de los rudimentos del trinado, con un acorde de tres notas, dos de las cuales son cuerdas al aire, y va precedido de un silencio que ayuda a preparar la nota. Este podría ser el acorde más fácil en cuanto a ejecución y afinación. Además, se puede observar cómo, si bien el estudio no tiene como objetivo principal la práctica de los acordes, añadir un acorde podría incrementar el nivel del estudio, en función de cuál se añada.

A continuación se presentan diferentes fragmentos en orden ascendente de dificultad para ejemplificar una posible secuenciación de este parámetro. Se debe tener en cuenta que, aunque el acorde pertenezca a un nivel de dificultad concreto, esto no significa necesariamente que el estudio completo sea del mismo nivel.

En un primer estadio, Entezami, de la misma forma que Seybold, utiliza los silencios para presentar acordes en pizzicatos a un tempo moderato y con una marca dinámica fuerte. Este recurso facilita claramente su ejecución, ya que los silencios sirven para preparar y anticipar los movimientos. Entezami además utiliza el recurso de los pizzicatos para trabajar la anticipación de los dedos de la mano izquierda y tocar de forma arpegiada un acorde de cuatro notas. Resultará más sencillo colocar un dedo en vez de dos para ejecutar el acorde.

¹²⁰ También se podría considerar la práctica instrumental más la práctica vocal (ambas cosas realizadas por el violinista a la vez) como una técnica compositiva, pero no he hallado estudios que investiguen este concepto.

¹²¹ En esta tesis no se pretende especular sobre cuál es la mejor forma de tocar los acordes con respecto a la producción de sonido y las posibles direcciones con las que el arco entra en contacto con la cuerda, ni sobre si se tienen que tocar todas las notas simultáneamente o si se deben tocar partidas.

Análisis

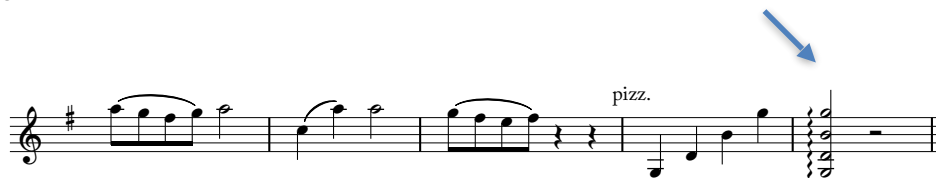
Ejemplo musical 122: compás 27-32 del Estudio nº 69. *The Easiest Studies vol. 2*, Arthur Seybold.



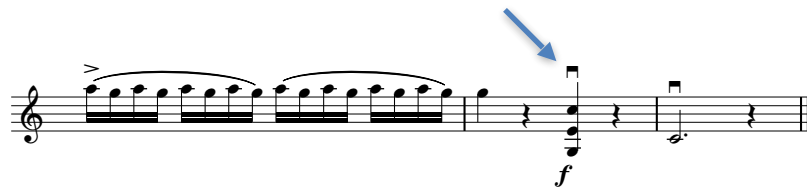
Ejemplo musical 123: compás 1-5 del Estudio nº 25. *Melodic Etudes for violin (1. Position)*, Ramin Entezami.



Ejemplo musical 124: compás 40-44 del Estudio nº 28. *Melodic Etudes for violin (1. Position)*, Ramin Entezami.



Ejemplo musical 125: compás 30-32 del Estudio nº 9. *Elementary Progressive Studies Set II*, Herbert Kinsey.



La dificultad aumenta por la combinación de acordes, el cambio de cuerda y por el ritmo no homogéneo. Un claro ejemplo de esto lo propone Woof en la serie *Thirty Studies of Moderate Difficulty*, donde presenta un pasaje de tres compases con acordes de tres y cuatro notas de nivel básico, ya que se utilizan las cuerdas al aire¹²².

Ejemplo musical 126: compás 48-52 del Estudio nº 17. *Thirty Studies of Moderate Difficulty*, Rowsby Woof.

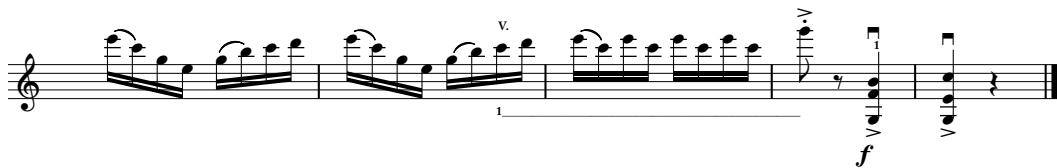


¹²² Aunque en el título se sugiere una dificultad moderada, esta colección de estudios quedaría clasificada siguiendo mi orden de secuenciación entre el final del nivel básico y el principio del nivel intermedio.

Análisis

En determinadas ocasiones se presentan acordes en publicaciones cuyo objetivo principal es otro, como en los *Studi di Cambiamenti delle Posizione* de Curci donde en el *Estudio n° 20*, que está dedicado a trabajar los cambios de posición entre I, II, III, IV y V, posición hay dos acordes que necesitan en su práctica la habilidad de coordinar los cambios de dedos entre las cuerdas, siendo este un grado más de dificultad en la ejecución.

Ejemplo musical 127: compás 37-41 del Estudio n° 20. *26 Studi di Cambiamenti delle Posizione*, Alberto Curci.



Hago un paréntesis para poner en relieve que los acordes se pueden trabajar en un estadio temprano para introducir conceptos armónicos como la cadencia perfecta (V-I), como en el caso de los ejemplos musicales n° 127, n° 128 y n° 129.

Ejemplo musical 128: compás 83-90 del Estudio n° 47. *50 Studietti Melodici e progressivi per violino op. 22*, Alberto Curci.



Aumenta la dificultad si al acorde le añadimos una posición diferente a la primera, ya que además de la producción de sonido y la independencia y coordinación de los dedos de la mano izquierda, le debemos sumar el desplazamiento horizontal de la misma.

Ejemplo musical 129: compás 110-116 del Estudio n° 11. *Technique takes off!*, Mary Cohen.



Así mismo la dificultad también aumenta cuando los acordes no se presentan de forma aislada, sino que forman parte de secuencias y se combinan con dobles cuerdas. Existen estudios dedicados a las doble cuerdas y acordes simples, donde se pueden encontrar pasajes con hasta tres acordes de tres notas seguidos y que requieren mayor coordinación e independencia de dedos.

Análisis

Ejemplo musical 130: compás 44-48 del Estudio 13. *Elementary Progressive Studies Set III*, Herbert Kinsey.



De nivel básico y en primera posición, Curci presenta una secuencia de cuatro acordes arco abajo como final de uno de sus *24 Studi per violino (1. Posizione) op. 23*. En este caso, aunque el estudio se encuentra dentro de una colección de estudios de nivel básico, la secuencia de acordes se acerca en dificultad al nivel intermedio.

Ejemplo musical 131: compás 64-71 del Estudio n° 23. *24 Studi per violino (1. Posizione) op. 23*, Alberto Curci.



Si relacionamos los acordes con otros elementos como las octavas digitadas, las décimas, los cambios de posición y que los acorde son cuatríadas, la dificultad aumenta. Ondricek incluye este tipo de acordes en sus *Artistic Etudes* de nivel virtuoso.



Ejemplo musical 132: compás 91-92 del Estudio n° 10. *Artistic Etudes*, Franz Ondricek.

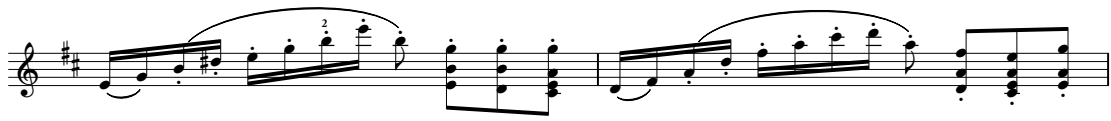
Ejemplo musical 133: compás 117-118 del Estudio n° 14. *Artistic Etudes*, Franz Ondricek.

Ejemplo musical 134: compás 123-125 del Estudio n° 15. *Artistic Etudes*, Franz Ondricek.

Como se ha explicado anteriormente, los elementos que se pueden combinar y que incrementan el nivel de los acordes son múltiples. Hubay trabaja colé, staccato y acordes para aprender a controlar el peso del arco y hacer un trabajo activo desde la muñeca y desde la flexibilidad de los dedos de la mano derecha (siempre que se toquen arco abajo los tres acordes). También los combina con armónicos naturales.

Análisis

Ejemplo musical 135: compás 6-7 del Estudio nº 2. *Etudes Concertantes op.89*, Jenö Hubay.



Ejemplo musical 136: compás 1-2 del Estudio nº 6. *Etudes Concertantes op. 89*, Jenö Hubay.



Presento ahora dos dudas con respecto a la ejecución de los acordes. En la primera, Kunits los presenta en un pasaje de notas ligadas que obliga a plantearse la forma de realizar dicho fragmento, del mismo modo que en las *Sonatas para violín solo BWV 1001-1003-1005* de Johann Sebastian Bach cuando la melodía está en la voz más grave. La segunda duda tiene que ver con que los acordes están ligados, lo que nos plantea la cuestión de si los dos acordes deben ejecutarse con la misma dirección de arco o si la ligadura atiende a un interés interpretativo en el que su ejecución resulte legato. Por tanto, en el estudio de cualquier partitura será necesario observar estas particularidades.

Ejemplo musical 137: compás 15-16 del Estudio nº 1. *Three Études for solo violin*, Luigi von Kunits.



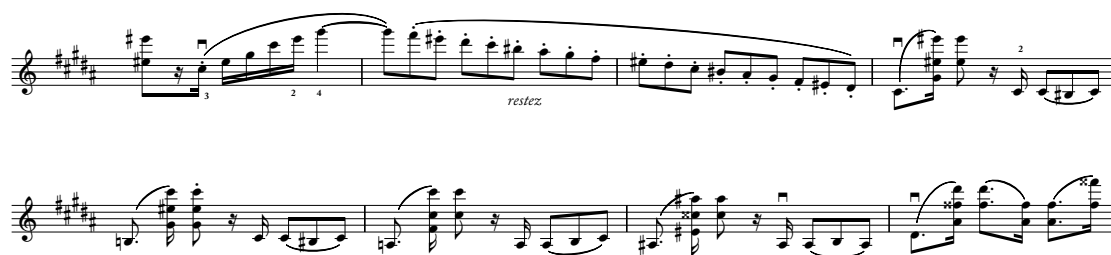
Ejemplo musical 138: compás 1-4 del Estudio nº 2. *Three Études for solo violin*, Luigi von Kunits.



En algunos casos, la interpretación de un fragmento requiere que la mano izquierda ejecute un patrón de cuatro notas simultáneas, aunque en la partitura no esté escrito como acorde de cuatro notas. Debido a la rapidez del pasaje o a que debe interpretarse legato, deben evaluarse como si hubiera acordes de cuatro notas.

Análisis

Ejemplo musical 139: compás 287-291 del Estudio nº 16. *Etudes Caprices pour le violon dans les 24 tons de la gamme*, Emile Sauret.



He encontrado secuencias de acordes de cuatro notas que requieren de la flexibilidad de la mano izquierda, ya que contienen extensiones. Estos estudios son de nivel virtuoso debido a que contiene extensiones, los acordes se presentan en una secuencia seguida y se combinan con otras técnicas.

Ejemplo musical 140: compás 242-246 del Estudio nº 17. *Etudes Caprices pour le violon dans les 24 tons de la gamme*, Emile Sauret.



Cuando en un estudio de más de doscientos compases los acordes están presentes en un porcentaje muy elevado de la composición, la dificultad es extrema y se requieren grandes dotes de maestría en la ejecución.

Ejemplo musical 141: compás 130-137 del Estudio nº 21. *Etudes Caprices pour le violon dans les 24 tons de la gamme*, Emile Sauret.



Por último, se detallan dos de las secuencias más largas de acordes que he encontrado y que requieren tanto la destreza de la mano izquierda en los acordes como la del colé en la mano derecha, añadidas a la dificultad de la lectura vertical de

Análisis

más de una nota de forma simultánea. En el caso del *Estudio n° 23* de Sher hay 28 compases de acordes en corcheas en 5/8.

Ejemplo musical 142: compás 264-271 del Estudio n° 24. *Etudes Caprices pour le violon dans les 24 tons de la gamme*, Emile Sauret.

Ejemplo musical 143: compás 1-4 del Estudio n° 23. *Twenty-four Virtuoso Etudes*, Venjamin Sher.

ALTERACIONES ACCIDENTALES / ACCIDENTAL ALTERATIONS

En este apartado analizo los estudios que están escritos dentro del sistema tonal y que utilizan alteraciones accidentales con respecto a la tonalidad o estudios que están escritos dentro de un sistema tonal que no contiene armadura y que hace uso libre de las alteraciones al no tener una escala principal de tipo diatónico o modal¹²³. Su presencia se ha considerado una dificultad añadida siempre y cuando se entienda el aprendizaje de la lectura del violín desde el sistema armónico. Esto es porque dificultan la lectura y porque modifican las digitaciones o patrones y la escucha.

En el siglo XX, nos han enseñado a leer siguiendo la tradición del Conservatorio de París, donde la totalidad del contenido de la asignatura instrumental queda dividida en tres grandes bloques: escalas, estudios y obras. Los primeros tratados y métodos

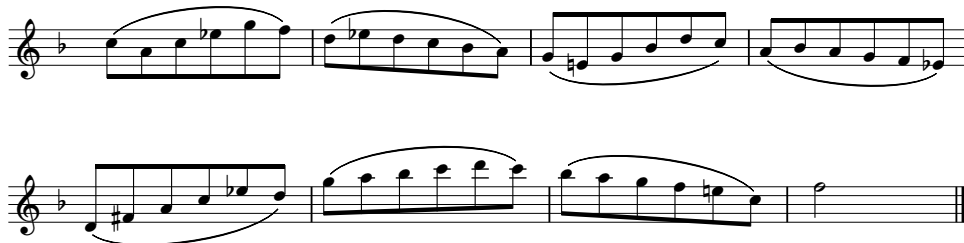
¹²³ No he tenido en cuenta las alteraciones accidentales procedentes de los diferentes sistemas microtonales de afinación, como por ejemplo el sistema de cuartos de tono inventado por Alois Hába.

Análisis

dedicados a la enseñanza del instrumento, como el del violinista y compositor francés François-Antoine Habeneck (1781-1849), estaban basados en el sistema armónico y en el aprendizaje de las escalas como herramienta para adquirir un buen sonido y aprender a afinar (Treviño 2015, 111). Los métodos actuales siguen basándose en este sistema. De esta manera, la mano izquierda ha aprendido moldes que se repiten dentro de una misma tonalidad desde el nivel básico¹²⁴. Las alteraciones accidentales rompen estos moldes y dificultan la lectura, requiriendo un nivel de lectura más elevado¹²⁵. Se tendrá en cuenta que las escalas diatónicas menores contienen alteraciones accidentales en el sexto y séptimo grado a la hora de secuenciar las tonalidades por orden de dificultad¹²⁶.

En el nivel básico, Kinsey presenta un fragmento donde se observa como las alteraciones accidentales que se producen por el movimiento armónico rompen con el molde-patrón de la tonalidad de fa mayor. Lo que en un primer estadio puede ser un estudio para trabajar el legato por compases, se convierte en un estudio que también introduce las alteraciones accidentales y los cambios de posición.

Ejemplo musical 144: compás 33-40 del Estudio nº 23. *Elementary Progressive Studies Set II*, Herbert Kinsey.



La combinación de elementos vuelve a condicionar el grado de dificultad resultante. En el nivel virtuoso, Minkous combina las alteraciones accidentales dentro de un arpeggio ascendente y descendente con las alteraciones accidentales presentes

¹²⁴ Métodos del s. XX destinados a la iniciación del violín, como los de Egon Sassmannshaus, Paul Rolland, Eta Cohen y Sheila Nelson, están basados en la tonalidad y en los denominados *Finger Patterns*.

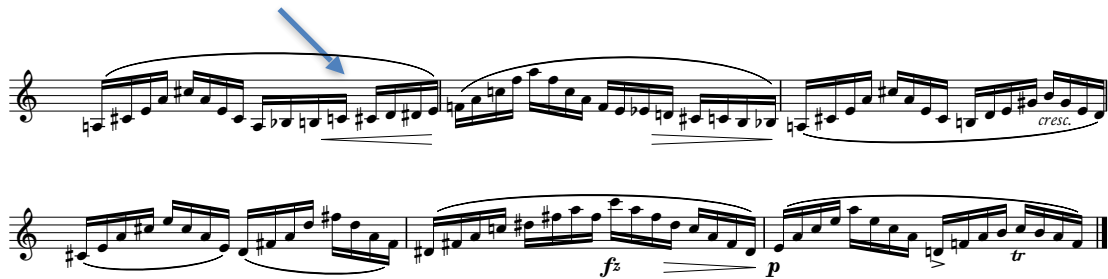
¹²⁵ Se tendrá en cuenta que las alteraciones accidentales están muy relacionadas con el estudio de los arpeggios y de los acordes, que son la base para el desarrollo de la armonía en los instrumentos melódicos.

¹²⁶ Deberíamos volver a plantearnos el aprendizaje de las escalas y, sobre todo, el aprendizaje de la lectura desde una percepción auditiva más activa.

Análisis

en las escalas cromáticas. Las alteraciones propias de los arpeggios suponen por tanto un plus de dificultad, y responden a la armonía subyacente del estudio que deberá aprenderse en relación con la lectura, la mecánica propia del instrumento y la afinación. Además, el ritmo es de semicorcheas y se añaden matices dinámicos y trinos en la ejecución.

Ejemplo musical 145: compás 46-51 del Estudio nº 4. *12 Etudes pour violon seul*, Louis Minkous.



The image shows a musical score for violin, measures 46-51 of Study No. 4 by Louis Minkous. The score consists of two staves of music. The first staff shows a sequence of arpeggiated chords with a blue arrow pointing to a specific note. The second staff continues the sequence with dynamic markings 'fz', 'p', and 'tr'.

ARPEGGIOS / ARPEGGIOS

Al ser progresiones de acordes desplegados, los arpeggios requieren de la coordinación y la independencia de los dedos de la mano izquierda. Como mínimo serán secuencias de tres notas. Por tradición se han trabajado en las escalas para desarrollar la habilidad de colocar los dedos de forma no consecutiva, cambiar de cuerda, cambiar de posición y ejecutar los acordes de forma arpegiada, trabajando así la armonía. Novillo-Fertrell afirma: “Los métodos del s. XVIII muestran que el entrenamiento basado en la práctica de las escalas y arpeggios con variantes empezaban a utilizarse en aquella época con éxito, a juzgar por las alabanzas de sus autores... Gracias a estos procedimientos, los violinistas de finales del s. XIX pudieron elevar su nivel técnico hasta cotas muy elevadas” (Novillo-Fertrell 2002, 388).

Algunos de los arpeggios que se trabajan en las escalas son los que se especifican en el siguiente ejemplo¹²⁷.

¹²⁷ Existen numerosos métodos de escalas que contienen arpeggios, entre los principales destacan los de Galamian, Flesch, Markov, Sevcik y Bloch.

Análisis

Ejemplo musical 146: arpeggios de Sol Mayor. *Scales for Young Violinists*, Barbara Barber.

The musical score for Example 146 consists of four staves of music in 3/4 time, G major key. The first staff shows the Tonic minor and Tonic major arpeggios. The second staff shows the Sub-median and Sub-dominant major arpeggios. The third staff shows the Sub-dominant minor and Diminished 7th arpeggios. The fourth staff shows the Dominant 7th arpeggio. Fingerings are indicated by numbers 0-4 below the notes.

Una característica a destacar en la práctica de los arpeggios es que si se aprende a dejar los dedos colocados (sin levantar de la cuerda), en los casos que no es necesario, estamos trabajando la independencia de dedos que resulta importante en la resolución de los acordes, donde cada dedo irá a una cuerda diferente, quedando por tanto estrechamente relacionados.

He encontrado estudios que contienen arpeggios de todos los niveles. El número de estudios es muy elevado, considerándolo como un parámetro técnico muy importante a trabajar desde el inicio del aprendizaje del instrumento.

De igual forma que en otros principios, se puede observar que los arpeggios pueden contener o no cambios de posición y que pueden estar combinados con otros elementos que dificulten o no su ejecución, como por ejemplo las ligaduras. También se tendrá en cuenta la velocidad como factor que pueda dotar de mayor nivel al estudio.

En los siguientes ejemplos musicales se muestran dos fragmentos donde Kinsey titula *Arpeggio Exercise* y *Arpeggio Study* a dos estudios en primera posición para trabajar este principio, el segundo de mayor dificultad.

Ejemplo musical 147: compás 1-5 del Estudio nº 12. *Elementary Progressive Studies Set I*, Herbert Kinsey

The musical score for Example 147 is in 2/4 time, G major key. It shows a single staff of music with a dynamic marking of 'f' and a tempo marking of 'Allegro'. The score is divided into sections for W.B. (Waltz B), U.H. (Upright Harp), L.H. (Lute Harp), W.B. (Waltz B), and simile. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes.

Análisis

Ejemplo musical 148: compás 1-4 del Estudio nº 5. *Elementary Progressive Studies Set II*, Herbert Kinsey.



Existen otras publicaciones de nivel básico, como los *Melodic Etudes for violin (1. Position)* de Entezami, que presentan arpeggios, en este caso con ligaduras, donde cobran mayor importancia la mano y el brazo derechos, ya que es necesario el dominio de los cambios de cuerda.

Ejemplo musical 149: compás 1-2 del Estudio nº 59. *Melodic Etudes for violin (1. Position)*, Ramin Entezami.



En el Set II de sus *Elementary Progressive Studies*, Kinsey compone un estudio para trabajar el détaché en primera y tercera posición, donde incluye pasajes con arpeggios que, a una velocidad *Allegretto Vivace* y en la tonalidad de sol menor, otorgan al estudio una mayor dificultad que los anteriores.

Ejemplo musical 150: compás 47-52 del Estudio nº 24. *Elementary Progressive Studies Set II*, Herbert Kinsey.



Se observa que existen estudios en posiciones fijas diferentes a la primera posición que contienen arpeggios, pero la dificultad no cambia. En caso de situarse en otras posiciones, la dificultad radicará en la lectura o la afinación de la nueva posición, pero no en la mecánica del arpeggio, que será la misma.

La única publicación que se ha encontrado en que se aísla este principio técnico, quedando desprovista de contenido musical (es decir, tempo, dinámicas, agógica, ritmo variable, golpes de arco, etc.), es *Technical Studies for beginning violin level 1*, de Craig Duncan. En ella se presentan arpeggios en diferentes tonalidades en lo que el autor denomina *Building Block* y que es más parecido a los arpeggios que se trabajan en las publicaciones destinadas al aprendizaje de las escalas¹²⁸.

¹²⁸ Se podría aventurar que estos estudios están destinados al desarrollo de la lectura a nivel básico.

Análisis

Ejemplo musical 151: compás 1-8 del Estudio nº 83. *Technical Studies for beginning violin level 1*, Craig Duncan.



Si nos fijamos en la mano y el brazo izquierdos, el fundamento de un arpeggio reside en la colocación no consecutiva de dedos en la mano izquierda, así como en la rotación del brazo, dependiendo de la cuerda en la que se toque para que no se vea afectada la colocación en que los dedos entran en contacto con la cuerda. Esta habilidad se puede aprender en los inicios del aprendizaje del violín, como lo muestra Woof en uno de sus *50 Elementary Studies*, donde el alumnado solo utiliza los dedos 1 y 2 para tocar.

Ejemplo musical 152: compás 13-18 del Estudio nº 3. *50 Elementary Studies*, Rowsby Woof.



En algunas publicaciones, el autor escribe una línea encima del dedo que quiere que permanezca colocado en el batidor y que indica cuándo el dedo puede volver a ser levantado¹²⁹.

Ejemplo musical 153: compás 1-5 del Estudio nº 20. *Progressive Violin Studies Book 1*, Adam Carse.



Volviendo a la mano y el brazo derechos, los arpeggios se pueden combinar con diferentes fórmulas rítmicas que dan al arco protagonismo y donde es fundamental desarrollar una buena coordinación en ambas manos. Este tipo de estudios se puede encontrar en todos los niveles.

Ejemplo musical 154: compás 1-4 del Estudio nº 4. *Progressive Violin Studies Book 4*, Adam Carse.



¹²⁹ Esta forma de concebir el aprendizaje de los arpeggios es muy interesante y eficaz, ya que en el aprendizaje de la independencia de los dedos y de no levantar más dedos de los necesarios radica una buena técnica.

Análisis

Otro recurso bastante común es el de repetir dos veces cada nota del arpeggio, para trabajar el legato en el cambio de cuerda y de posición, con la finalidad de que estos no se oigan.

Ejemplo musical 155: compás 1-2 del Estudio nº 13. *Progressive Violin Studies Book 4*, Adam Carse.



La velocidad confiere mayor complejidad a la resolución de los arpeggios. De igual forma que en otros parámetros, la coordinación entre ambas manos, la anticipación de los dedos y los cambios de cuerda frecuentes deberán tratarse como un plus de dificultad. En el siguiente ejemplo musical se muestra un fragmento de un estudio de Curci a tempo *Moderato assai* (considerando negra=80). Existen otros autores que trabajan los arpeggios a velocidades superiores, con cambios de posición y con golpes de arco saltados.

Ejemplo musical 156: compás 1-4 del Estudio nº 48. *50 Studietti Melodici e progressivi per violino op. 22*, Alberto Curci.



He encontrado estudios de nivel intermedio donde es necesario el aprendizaje simultáneo de las extensiones para poder realizar las digitaciones propuestas por el autor. En nivel avanzado y virtuoso, esta práctica es muy común, por lo que será necesario desarrollar la flexibilidad de la mano izquierda en general y de los dedos en particular.

Ejemplo musical 157: compás 3-5 del Estudio nº 15. *Progressive Violin Studies Book 4*, Adam Carse.



Análisis

A partir de nivel intermedio también se trabajan los arpeggios en dobles cuerdas y en bastantes ocasiones tienen cambios de posición.

Ejemplo musical 158: compás 1-5 del Estudio nº 23. *30 Studi a Corde Doppie per violino*, Enrico Polo.



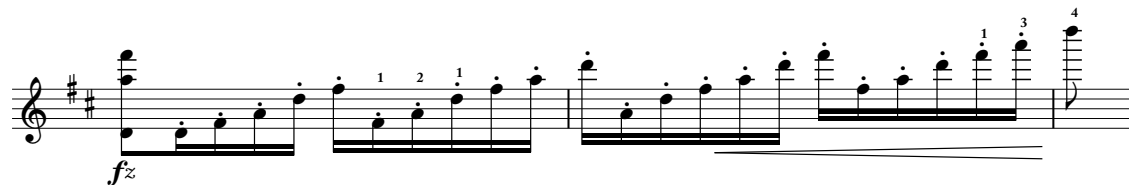
Es importante resaltar que el principio de los arpeggios está estrechamente vinculado al de los bariolages, ya que para tener una buena técnica en los bariolages es necesario la independencia de dedos que aporta el aprendizaje de los arpeggios¹³⁰.

Minkous utiliza este elemento en sus estudios de nivel virtuoso con diferentes patrones melódicos y combinados con diferentes golpes de arco.

Ejemplo musical 159: compás 37-38 del Estudio nº 2. *12 Etudes pour violon seul*, Louis Minkous.

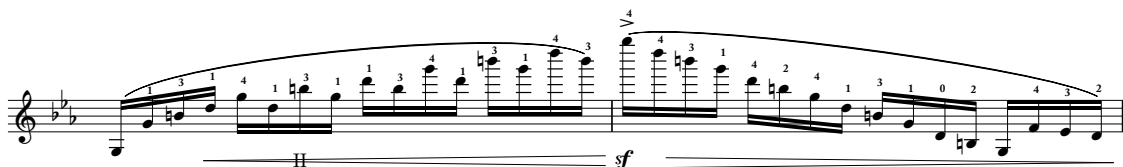


Ejemplo musical 160: compás 77-78 del Estudio nº 5. *12 Etudes pour violon seul*, Louis Minkous.



Otra forma de abordar los arpeggios es la que propone Ondricek en sus *Artistic Etudes for violin solo*, rompiendo la línea ascendente.

Ejemplo musical 161: compás 18-19 del Estudio nº 10. *Artistic Etudes for violin solo*, Franz Ondricek.

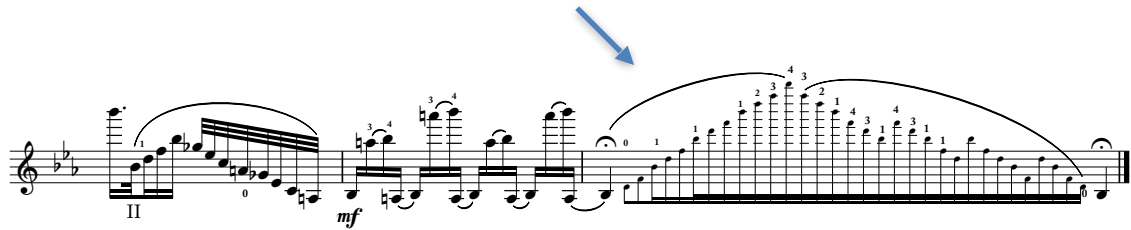


¹³⁰ Ver los ejemplos en el epígrafe de los bariolages, en las págs. 158-161.

Análisis

También existen arpeggios donde la dificultad radica en la velocidad a la que deben ejecutarse y el ámbito de la melodía (en el caso del ejemplo, de tres octavas).

Ejemplo musical 162: compás 64 del Estudio nº 3. *Artistic Etudes for violin solo*, Franz Ondricek.



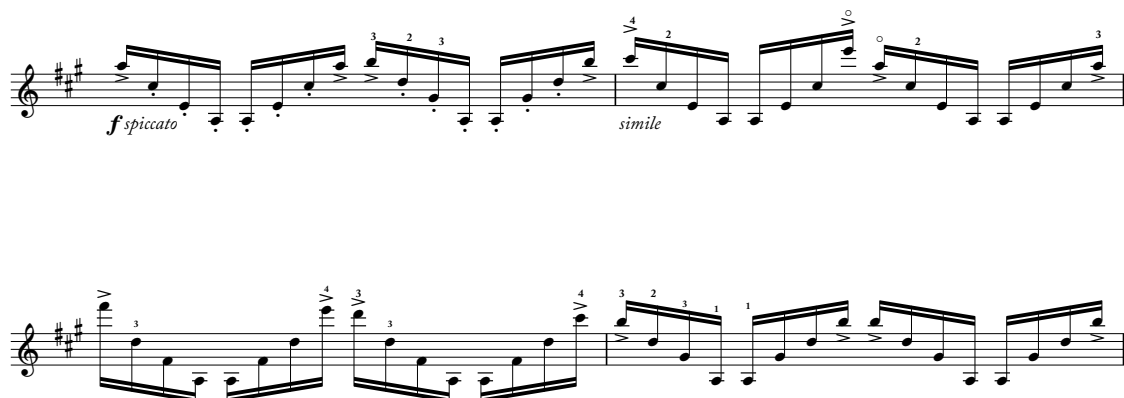
Sammons, en uno de sus *Virtuosic Studies Book 1 op. 21* subtulado “*With much wrist action*”, propone 89 compases de una actividad técnica compleja en la que los arpeggios y el legato confieren una dificultad elevada a todo el estudio y donde es necesario, tal y como dice el compositor, una implicación directa de la muñeca, ya que los arpeggios provocan muchos cambios de cuerda y las ligaduras hacen que sea necesario una buena conexión entre cada una de las notas, anticipando cada cambio de cuerda.

Ejemplo musical 163: compás 57-60 del Estudio nº 16. *Virtuosic Studies Book I op.21*, Albert Sammons.



Como último elemento de análisis y también de nivel virtuoso, podemos observar cómo, si se combinan los arpeggios con spiccato y cambios de posición, la partitura puede adquirir un nivel de ejecución elevado donde el cambio constante de cuerda al talón cobra más protagonismo que los propios arpeggios.

Ejemplo musical 164: compás 25-28 del Estudio nº 9. *Twenty-four Virtuoso Etudes for violin Solo*, Venjamin Sher.



BARIOLAGES

Los bariolages, también denominados acordes rotos si se tocan en tres o cuatro cuerdas, están relacionados directamente con los acordes en cuanto a que la mano izquierda prepara los acordes por moldes, precisando cierto dominio de la independencia de dedos. En el caso de la mano derecha, la dificultad radica en la coordinación de los cambios de cuerda rápidos, tanto si los bariolages se presentan con o sin ligaduras. La velocidad, el ritmo, la cantidad de notas en una misma arcada y el dibujo melódico determinarán la dificultad. Esencialmente, en el s. XIX era un término utilizado para describir la alternancia de notas en cuerdas adyacentes, una de las cuales suele ser abierta (Stowell 1990, 172).

Innumerables son las composiciones que contienen bariolages, están presentes en muchas obras barrocas, como por ejemplo el "Preludio" de la *Partita n.º3 en mi mayor BWV 1006* de Johann Sebastian Bach. También se pueden encontrar en obras compuestas a lo largo del s. XIX, como la *fantasía "Scène de Ballet", op. 100* de Charles De Bériot, el *Concierto para violín y orquesta n.º3, op. 61* de Camile Saint-Saëns, el *Concierto en la menor op. 53* de Antonin Dvorak, el *Concierto n.º1 en sol menor, op.26* de Max Bruch, o el *Concierto en mi menor, op. 64* de Felix Mendelssohn. Ya en el s. XX, autores como Eugène Ysaÿe (en su *Sonata para violín solo n.º2 op. 27*), entre otros, continuaron utilizando este recurso compositivo.

Este elemento musical relativo a la armonía se puede trabajar en todos los niveles.

A continuación, se presentan algunos detalles acerca de los bariolages en relación a si se presentan con ligaduras o sin ellas; si se combinan notas ligadas con desligadas; si se tocan en dos, tres o cuatro cuerdas; a la cantidad de notas dentro de una misma ligadura; y por último, si se vinculan a otros golpes de arco o se combinan con otras técnicas. Así mismo, es necesario apreciar que la velocidad de ejecución también modifica la dificultad, aumentando en función de la rapidez del propio bariolage.

- Con ligaduras. Cohen le da el subtítulo "*Making waves*" a uno de sus estudios de la serie *Technique flies high!*. La sugerencia de que los bariolages son un movimiento

Análisis

ondulante como las olas del mar cuando tienen ligaduras evoca una imagen mental y/o sensación física que puede ayudar al movimiento del brazo derecho. La dificultad podría aumentar si los bariolages presentan notas ligadas en alternancia con notas sin ligaduras.

Ejemplo musical 165: compás 1 del Estudio nº 4. *Technique flies high!*, Mary Cohen.



Ejemplo musical 166: compás 1-4 del Estudio nº 3. *Technique takes off!*, Mary Cohen.



Ejemplo musical 167: compás 1-4 del Estudio nº 3. *12 Etudes pour violon seul*, Louis Minkus.



- Sin ligaduras. Los cambios de cuerda se combinan con los cambios en la dirección el arco. En el siguiente ejemplo se observa como el cambio de cuerda se produce entre cuerdas no adyacentes.

Ejemplo musical 168: compás 41-42 del Estudio nº 6. *Technique flies high!*, Mary Cohen.



- Cambios de cuerda. Los bariolages pueden producirse entre dos, tres o cuatro cuerdas. La dificultad en este caso radica, además de en el número de cuerdas, en el dibujo del motivo melódico-rítmico a repetir.

Ejemplo musical 169: compás 1-2 Estudio nº 11. *Progressive Violin Studies Book 3*, Adam Carse.



Ejemplo musical 170: compás 19-20 del Estudio nº 20. *Progressive Violin Studies Book 4*, Adam Carse.



Análisis

Ejemplo musical 171: compás 163-166 del Estudio nº 2. *Three Études for solo violín*, Luigi von Kunits.

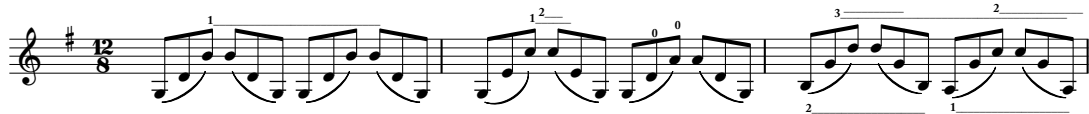


- Cantidad de notas ligadas. He encontrado estudios con bariolages que presentan ligaduras de entre 2 y 12 notas. La dificultad aumenta cuantas más notas ligadas contenga, pero hay que prestar atención también a la posible combinación con otros elementos como el tempo, los cambios de posición, la articulación y las extensiones.

Ejemplo musical 172: compás 1-4 Estudio nº 6. *Progressive Violin Studies Book 2*, Adam Carse.



Ejemplo musical 173: compás 1-3 Estudio nº 20. *Progressive Violin Studies Book 4*, Adam Carse.



Ejemplo musical 174: compás 217 de Estudio nº 22. *Études Caprices pour le violon dans les 24 tons de la Gamme*, Emile Sauret.



Ejemplo musical 175: compás 25-28 del Estudio nº 16. *Virtuosic Studies Book 1, op. 21*, Albert Sammons.



- Articulación. Se pueden encontrar con puntos debajo de cada nota, que dan la indicación de utilizar golpes de arco saltados. En este caso no he encontrado estudios de nivel básico.

Ejemplo musical 176: compás 89 del Estudio nº 10. *Études concertantes op. 89*, Jenő Hubay.



Análisis

- Dobles cuerdas. Además de ejecutarse haciendo uso del spiccato, se puede combinar con dobles cuerdas. Será necesario primero conocer la técnica de las dobles cuerdas, lo que le confiere un mayor nivel de dificultad, no estando presentes en nivel básico.

Ejemplo musical 177: compás 7-8 del Estudio nº 12. *Twenty-four virtuoso Etudes for violin solo*, Venjamin Sher.



- Armónicos. Aunque un armónico natural o artificial aislado se sitúe en el nivel intermedio, en combinación con los bariolages la dificultad se sitúa en el nivel virtuoso.

Ejemplo musical 178: compás 5-6 del Estudio nº 9. *Twenty-four virtuoso Etudes for violin solo*, Venjamin Sher.



Finalmente, se quiere poner atención en que los pasajes de octavas o de décimas u otros intervalos no se considerarán bariolages aunque se combinen dos cuerdas en su ejecución.

Ejemplo musical 179: compás 1-3 del Estudio nº 14. *Virtuosic Studies Book 1, op. 21*, Albert Sammons.



DOBLES CUERDAS / DOUBLE STOPS

La dobles cuerdas son uno de los elementos que nos acercan a la armonía porque podemos tocar dos melodías a la vez o realizar una melodía acompañada. Deben trabajarse desde el inicio del aprendizaje del instrumento, ya que en referencia al brazo derecho se pueden enseñar a la vez las cuerdas al aire (sol / re / la / mi) y las dobles cuerdas resultantes (sol-re / re-la / la-mi), consiguiendo así los siete posibles planos verticales del brazo derecho. A nivel de la mano izquierda resulta más sencillo cuando en una de las dos cuerdas no hay que colocar dedos. Resulta más sencillo cuando la cuerda al aire está en la cuerda más grave.

No he encontrado ejemplos en los estudios analizados que respondan a nivel básico, pero existen publicaciones de este nivel que han quedado fuera de la base de datos por no contener la palabra estudio y que están destinadas al aprendizaje de este parámetro como la publicación *Mes premières doubles cordes en chansons* de Bime-Apparailly.

Se considera que la lectura de las dobles cuerdas es una dificultad añadida, siempre que se aprenda este elemento a través de la lectura. Además, hay que agregar la capacidad de escuchar afinados los intervalos que producen las dobles cuerdas y la destreza de tocar dos cuerdas a la vez con el arco. Será necesario, por tanto, para un buen aprendizaje de las dobles cuerdas, aprender en un primer estadio a independizar los dedos, pero resultará muy eficaz la práctica de esta técnica en niveles básicos, ya que resulta más sencillo saber si una nota está afinada cuando forma parte de un intervalo¹³¹.

Las octavas digitadas y las décimas digitadas aunque sea en doble cuerda tienen un epígrafe propio porque se necesitan las extensiones para su ejecución y porque también aparecen en melodías sin dobles cuerdas.

Se considerará que las terceras se tocan con los dedos 1-3 y/o 2-4, que las sextas se tocan 1-2, 2-3, y/o 3-4, las cuartas 2-1, 3-2 y/o 4-3, aunque también se

¹³¹ Según Levitin, los intervalos son la base de la melodía, mucho más que los tonos concretos de las notas. El proceso de la melodía es relacional, no absoluto, lo que quiere decir que definimos una melodía por sus intervalos, no por las notas concretas que utilizamos para crearlos (2008, 39).

Análisis

podría tocar con otras digitaciones que requieran el uso de las extensiones. Existen otras posibles clasificaciones, como la de Auer (1921), que incluye las décimas y las octavas dentro del epígrafe de las dobles cuerdas.

En esta categoría hay tres tipos de publicaciones: las dedicadas a la enseñanza de las dobles cuerdas, estudios que contienen dobles cuerdas combinadas con otras técnicas y/o con fragmentos melódicos sin dobles cuerdas y estudios que están escritos enteramente en dobles cuerdas, pero no pertenecen a una publicación dedicada en exclusiva a las dobles cuerdas.

Ejemplo musical 180: Estudio nº 6 completo. *30 Studi a corde Doppie per violino*, Enrico Polo.

Andante

Ejemplo musical 181: compás 1-24 del Etude nº 23. *Thirty Studies of Moderate Difficulty*, Rowsby Woof.

Tempo di Gavotta
con spirito

Análisis

Ejemplo musical 182: compás 1-18 del Etude nº 11. *Virtuosic Studies Book 1 op. 21*, Albert Sammons.

The musical score consists of three staves of music in 3/8 time, B-flat major. The first staff contains measures 1-6, with fingering numbers (1-4) above the notes and positions 'I. Pos.' and 'IV. Pos.' indicated below. The second staff contains measures 7-12, also with fingering numbers above and a position 'IV. Pos.' below. The third staff contains measures 13-18, with a fingering '1' above the first measure and '1 2 1 2' below the final measure.

SISTEMA ARMÓNICO / ARMONIC SYSTEM

En este epígrafe se analizan los estudios según el sistema armónico que utilizan: la tonalidad o la tonalidad expandida (diatonismo ampliado, cromatismo, neomodalidad, disonancia estructural, bitonalidad, politonalidad y atonalidad) (LaRue 2007, 40-41).

Este apartado quedará estrechamente relacionado con los arpeggios y las alteraciones accidentales, ya que algunos arpeggios que contienen alteraciones accidentales responden a un sistema atonal de tipo ampliado.

Las tonalidades como re mayor, sol mayor y la mayor en primera posición son las tonalidades que más se trabajan en los niveles más básicos, porque utilizan un molde en que los dedos centrales de la mano izquierda (2 y 3) están juntos. Se tendrá en cuenta esta apreciación a la hora de establecer los niveles de dificultad¹³².

Pero también es necesario en el nivel básico el aprendizaje de las escalas cromáticas, de las escalas de tonos enteros, de las escalas pentatónicas y de diferentes formas de organización resultantes¹³³.

¹³² Esta apreciación está sujeta al análisis de la secuenciación de contenidos que está presente en diferentes métodos de iniciación al violín como los de Shinichi Suzuki, Paul Rolland, Eta Cohen, Kathy & David Blackwell y Egon Sassmannshaus, entre otros.

¹³³ Este tipo de escalas se puede encontrar en el vol. I (1949) y vol. II (1951) del método húngaro *Hegedűiskola* de Sándor, Járdányi y Szervansky. Se trata de una compilación de ejercicios, estudios, melodías populares y arreglos de obras que van desde melodías del s. XVI, pasando por obras del repertorio clásico y romántico, utilizando escalas diatónicas, escalas cromáticas, escalas modales y escalas pentatónicas.

Análisis

Se considerará que dentro de una misma tonalidad pueden utilizarse diferentes escalas mayores y menores, ascendentes o descendentes, y que se pueden utilizar escalas en diferentes sistemas armónicos. Dichas escalas se pueden secuenciar en dificultad. Por ejemplo, en re menor, una escala menor melódica es más compleja en ejecución que una armónica y esta, a su vez, lo es más que una menor natural: la melódica porque la subida es diferente de la bajada y la armónica porque contiene una extensión. Una escala de tonos enteros, a su vez, es más compleja por el uso de las extensiones y una escala cromática en el nivel básico requiere mayor coordinación e independencia de dedos, ya que necesita el desplazamiento horizontal de los mismos.

En niveles básicos, se utilizan las escalas pentatónicas de sol, re y la, sobre todo cuando aún no se tiene un dominio absoluto de la digitación, puesto que en algunas solo se utilizan los dedos 1 y 2 para tocar melodías.

Los patrones en la digitación que se desprenden del sistema armónico están relacionados con el parámetro técnico fundamental de la afinación. Por una parte, es necesario el aprendizaje mecánico y por otra parte, el desarrollo del oído interior para poder discernir si las notas están bien afinadas. Cabe decir que en el nivel básico la mecánica y el desarrollo auditivo se aprenden de forma paralela.

Dominique Hoppenot, en *El Violín Interior*, dedica un capítulo al oído interno donde relaciona la afinación mecánica de los dedos con el desarrollo de la afinación del oído interno (1991,105-112). Por tanto, la tonalidad, el tipo de escala que se utiliza y el tipo de armonía que se despliega en un sistema armónico puede otorgar a un estudio un plus de complejidad, y este factor se ha tenido en cuenta a la hora de establecer los niveles de dificultad. Es un principio, que combinado con otras técnicas, puede hacer que, si bien un estudio pueda parecer en un primer estadio de nivel básico, los problemas en la afinación que se deriven de la tonalidad que tenga acaben dotándolo de mayor dificultad. Las tonalidades que no contienen las notas sol, re, la y mi natural son más difíciles porque no aprovechan las cuerdas al aire y, por tanto, no utilizan la resonancia natural de las cuerdas al aire del violín. Además, no se puede comprobar si las notas están afinadas respecto a las cuerdas que suenan al aire. Con 3 bemoles o más, es necesario el uso de la media posición, así como a partir de 5 sostenidos, y la mecánica se ve afectada en dificultad.

Análisis

Según Galamian, las escalas se estudian desde que existe el violín, y su enorme trascendencia radica en el hecho de que pueden servir como vehículo para el desarrollo de un gran número de técnicas, tanto de la mano izquierda como de la mano derecha. Las escalas desarrollan la capacidad de afinación y establecen el marco de la mano (1998, 135).

Las publicaciones de Dinn y de Sauret contienen 24 estudios respectivamente, uno en cada una de las tonalidades mayores y menores, continuando con la tradición de Rode, que en 1822 compuso *24 Caprichos para violín solo* estructurados igualmente en cada una de las tonalidades.

En el análisis de los estudios no he encontrado publicaciones que trabajen otros sistemas armónicos que no sean tonales en los niveles básico e intermedio. Sin embargo, en el s. XX el sistema tonal se utiliza paralelamente con otros sistemas armónicos como la atonalidad¹³⁴, el dodecafonismo¹³⁵ o el serialismo¹³⁶.

Algunos libros dedicados a la enseñanza de las escalas empiezan por tonalidades como re mayor, sol mayor y la mayor (una octava), iniciándolas en cuerdas al aire y coincidiendo con el patrón 1—2-3—4, o con las tonalidades que se deriven de esta colocación de los dedos¹³⁷. Así mismo, los métodos más representativos de finales del s. XX, como los de Paul Rolland, Shinichi Suzuki y Kathy & David Blackwell, también utilizan estos moldes para la mano izquierda, secuenciando las tonalidades con los siguientes patrones.

Tabla 9. Moldes / Finger Patterns resultantes en el uso de las diferentes escalas

A		1		2	3		4
B		1	2		3		4
C		1		2		3	4
D	1		2		3	4	

¹³⁴ *Cuartetos de cuerda n° 4, n° 5 y n° 6* de Béla Bartók (1928-1934-1939).

¹³⁵ *Concierto para violín y orquesta "A la memoria de un ángel"* de Alban Berg (1935).

¹³⁶ *Cuarteto para clarinete, violín, chelo y piano "Cuarteto para el fin de los tiempos"* de Oliver Messiaen (1941).

¹³⁷ *Fiddle Time Scales 1 & 2* de Kathy y David Blackwell.

3.2.2. PARÁMETROS TÉCNICOS MUSICALES DE MELODÍA.

Entendiendo la melodía como el perfil formado por cualquier conjunto de sonidos (LaRue 2007, 52), se ha considerado la agilidad de la mano izquierda en una misma arcada dentro de este epígrafe, ya que este parámetro está relacionado con el movimiento de la melodía. Así mismo, los cambios de cuerda y los cambios de posición son parámetros cuyo control resulta indispensable para la interpretación de los diferentes motivos melódicos. Por otra parte, los cromatismos forman parte de la tipología melódica, así como las décimas y octavas digitadas dentro del diatonismo. Las extensiones se incluyen dentro de este epígrafe como elemento necesario para ejecutar cualquier tipo de pasaje melódico, aunque como se verá más adelante, las extensiones también afectan a las dobles cuerdas y a los acordes. Por último, los trinos han sido considerados como elementos de ornamentación de la melodía.

AGILIDAD MANO IZQUIERDA EN UNA MISMA ARCADA / MANY NOTES IN A BOW

El criterio que establece que un estudio contenga agilidad en la mano izquierda en una misma arcada hace referencia a la cantidad de notas (más de ocho semicorcheas). Dicho esto, es necesario entender que de igual forma que en los trinos existe una “preparación a los trinos” (en la cual se observan estudios que aunque de forma específica no contienen trinos, su composición sirve para este propósito), en el caso que ahora nos ocupa, existen estudios que preparan la agilidad para tocar rápido muchas notas ligadas en un mismo arco, en velocidades un poco más lentas o con menos notas en una misma dirección de arco.

Ejemplo musical 183: compás 1-6 del Estudio nº16. *Progressive Violin Studies Book 2*, Adam Carse.



Se desarrolla la habilidad de tocar muchas notas en un mismo arco y también la velocidad y articulación en la digitación.

Existen tres excepciones en este epígrafe que es necesario aclarar. En primer lugar, si encontramos un pasaje con más de ocho semicorcheas ligadas, no significa necesariamente que se esté trabajando la articulación y la velocidad de la mano izquierda. En los bariolages, aunque a veces se presentan con ligaduras de más de

Análisis

ocho notas, la velocidad con la que los dedos de la mano izquierda se mueven incluso a velocidades altas no es rápida y los principios técnicos a los que se pueden asociar (con la mano izquierda) son el de las dobles cuerdas, los acordes y la velocidad en la muñeca de la mano derecha para coordinar los cambios de cuerda.

Ejemplo musical 184: compás 21-24 del Estudio nº 16. *Virtuosic Studies Book 1 op. 21*, Albert Sammons.



En segundo lugar, en relación a los trinos, se ha encontrado un estudio que contiene 16 fusas ligadas, pero en este caso lo que se pretende trabajar es el trinado.

Ejemplo musical 185: compás 1 del Estudio nº 9. *Progressive Violin Studies Book 4*, Adam Carse.



Por último, en el caso de los trémolos de mano izquierda, estos han sido catalogados dentro del epígrafe de los trinos, aunque el resultado sea la consecución de múltiples notas dentro de un mismo arco.

En el nivel básico, Curci, en la variación del *Estudio nº 42* de sus *50 Studietti Melodici op. 22*, propone ligar todas las notas cada medio compás resultando ligaduras de ocho semicorcheas a un tempo *moderato*. Se produce así un camino inicial, desde la práctica del legato, encaminado hacia la habilidad de tocar múltiples notas con la misma dirección de arco en velocidades rápidas.

Ejemplo musical 186: compás 1-2 del Estudio nº 42. *50 Studietti Melodici op. 22*, Alberto Curci.

Análisis

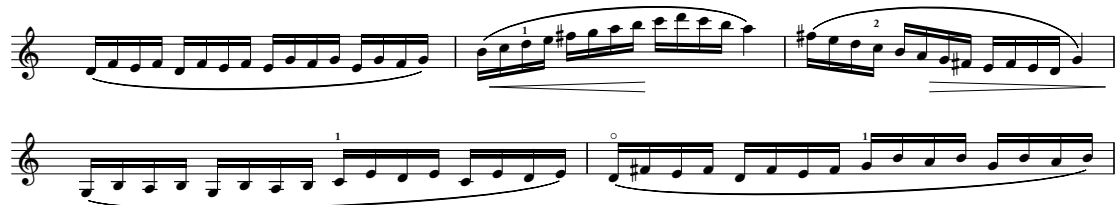
También a tempo *moderato*, Curci en otra de sus publicaciones, los *24 Studi per violino op. 23*, propone ligaduras de 12 semicorcheas (siempre en primera posición) aumentando progresivamente la cantidad de notas en una misma dirección de arco.

Ejemplo musical 187: compás 1-3 del Estudio nº 16. *24 Studi per violino op. 23*, Alberto Curci.



A una velocidad superior, en este caso a tempo *allegro moderato*, Herbert Kinsey propone un estudio “*for finger facility*”¹³⁸ donde se trabajan ligaduras de 16 semicorcheas con cambios de posición. Se observa, por tanto, una relación directa entre la dificultad y la cantidad de notas ligadas, ya que cuantas más notas se deban realizar en una misma arcada, más lento debe pasarse el arco y los dedos de la mano izquierda necesitan una mejor articulación. El plus de dificultad lo otorgan los cambios de cuerda y los cambios de posición, así como la velocidad de ejecución.

Ejemplo musical 188: compás 6-10 del Estudio nº 12. *Elementary Progressive Studies Set III*, Herbert Kinsey.



Es necesario resaltar que he hallado pasajes con más de 8 notas ligadas en diferentes contextos como pasajes rápidos con notas repetitivas, pasajes con dobles cuerdas, pasajes con arpeggios ascendentes o descendentes, y pasajes con fragmentos de escalas diatónicas y cromáticas, que en algunos casos pueden recordar a los ejercicios de la *School of violin Technique* de Schradieck¹³⁹.



Ejemplo musical 189: compás 1-2 del Estudio nº 12. *Elementary Progressive Studies Set III*, Herbert Kinsey.

¹³⁸ Subtítulo del estudio de Kinsey.

¹³⁹ Henry Schradiek (1846-1918). Entre sus composiciones cabe destacar *School of violin Technics, Book 1: Exercises for promoting dexterity in the various positions, Book 2: Exercises in Double Stops* y *Book 3: Exercises in various bowing*.

Análisis

Ejemplo musical 190: compás 1 del Estudio nº 11. *Virtuosic Studies Book 1 op. 21*, Albert Sammons.



Ejemplo musical 191: compás 105 del Estudio nº 7. *Dix Etudes concertantes op. 89*, Jenö Hubay.



Ejemplo musical 192: compás 31-34 del Estudio nº 20. *Progressive Violin Studies Book 3*, Adam Carse.



En cuanto a la velocidad a que se mueven los dedos de la mano izquierda, un pasaje *adagio* con múltiples figuras rítmicas de fusas requiere una velocidad en los dedos de la mano izquierda similar a la de un pasaje de iguales características pero con un tempo *allegro* en semicorcheas. Es de vital importancia fijarse no en el tempo del estudio, sino en la velocidad requerida para ejecutar el pasaje.

Ejemplo musical 193: compás 1 del Estudio nº 7. *Virtuosic Studies Book 1 op. 21*, Albert Sammons.



Ejemplo musical 194: compás 1 del Estudio nº 4. *Virtuosic Studies Book 1 op. 21*, Albert Sammons.

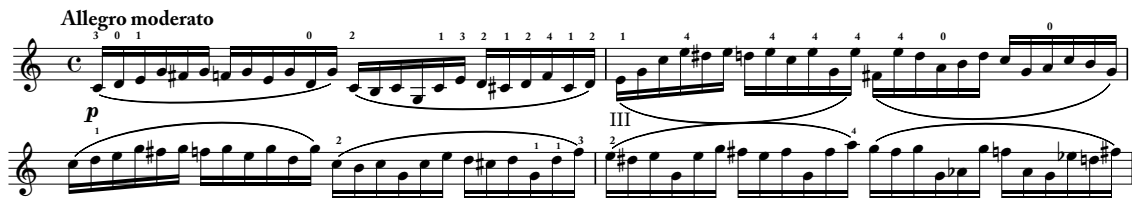


Análisis

El trabajo de articulación en velocidades altas tocando muchas notas en la misma dirección de arco está estrechamente relacionado con el principio del legato¹⁴⁰. Aun así, he querido diferenciar ambos principios porque el legato se ha relacionado más con la mano derecha y la agilidad en la articulación de los dedos se ha relacionado en mayor medida con la mano izquierda. Determinando que a partir de 8 notas ligadas en velocidades altas la mayor dificultad está en la mano izquierda.

Hubay, Minkous, Ondricek y Kunits tienen estudios con ligaduras en semicorcheas desde el principio hasta el fin, ininterrumpidamente y a tempos rápidos, que le confieren un nivel virtuoso en ejecución.

Ejemplo musical 195: compás 1-4 del Estudio n° 5. *Artistic Etudes for violin solo*, Franz Ondricek.



Sauret presenta en dos de sus estudios de nivel virtuoso un pasaje con 52 fusas ligadas en una misma dirección de arco y un pasaje que dura 88 compases con semicorcheas ligadas.

Ejemplo musical 196: compás 247 del Estudio n° 21. *Etudes Caprices pour le violon dans les 24 tons de la gamme op. 64*, Emile Sauret.



Ejemplo musical 197: compás 81-82 del Estudio n° 13. *Etudes Caprices pour le violon dans les 24 tons de la gamme op. 64*, Emile Sauret.



¹⁴⁰ Ver pág. 107.

Análisis

Por último, de nivel virtuoso, y evocando los primeros compases del “Capricho nº 5” de los *24 Caprichos op. 1* (1820) de Nicolo Paganini, Kunits en el s. XX compone un fragmento dentro de su *Estudio nº1*, donde las arcadas en fusas desdibujan la proporcionalidad del compás.

Ejemplo musical 198: compás nº80-81 del Estudio nº 1. *Three Études for solo violin*, Luigi von Kunits.

CAMBIO DE CUERDA / STRING CHANGES

En la praxis de todos los instrumentos de cuerda frotada nos encontramos que la organología en general y el número de cuerdas en particular determinan el cambio de cuerda como parte fundamental de la técnica. Aunque existen obras y estudios donde se toca solo en una cuerda (sobre todo en la cuerda de sol) como plus de dificultad, la mayor parte del corpus de los estudios requieren un grado de dominio del cambio de cuerda, ya que para tocar una melodía que supere un ámbito de cinco notas diatónicas sin cambios de posición necesitaremos cambiar de cuerda.

Desde los inicios del aprendizaje, resulta de vital importancia conocer los diferentes planos donde el brazo derecho debe colocarse para tocar en cada una de las cuatro cuerdas, así como en sus tres dobles cuerdas adyacentes. En total siete posibles planos o niveles y una cantidad indefinida de combinaciones¹⁴¹.

El cambio de cuerda se puede relacionar indirectamente con otros principios técnicos como¹⁴²:

¹⁴¹ Fischer considera para el cambio de cuerda *7 levels of the bow: Level 1 G string, Level 2 GD strings, Level 3 D string, Level 4 DA strings, Level 5 A strings, Level 6 AE strings, Level 7 E string* (2004, 101).

¹⁴² Los diferentes ejemplos musicales se pueden encontrar en los apartados con los que se ha relacionado el cambio de cuerda.

Análisis

- Arpeggios. Están vinculados al cambio de cuerda, tanto si se dan con o sin cambios de posición. Cuantos más cambios de cuerda tenga, más difícil resultará en su ejecución, sobre todo cuando se combinan arpeggios ascendentes y descendentes.
- Bariolages. Los cambios de cuerda en los bariolages son esenciales para este tipo de técnica. La velocidad de ejecución y la combinación de cuerdas añade dificultad al estudio.
- Cambio de cuerda en arcos diferentes. El aprendizaje del cambio de dirección del arco se puede dar con o sin cambio de cuerda, siendo el primero más complejo en ejecución que el segundo.
- Cambios de cuerda entre cuerdas no consecutivas. Existen estudios que trabajan esta particularidad, ya que debe coordinarse la anticipación de los movimientos y la llegada a la nueva cuerda para que no se interrumpa el sonido ni se vea afectada la calidad del sonido. Se vincula en ocasiones a la práctica del martelé y resulta más difícil cuando en la secuencia cada nota está en una cuerda diferente.
- Cambios de posición. Uno de los diferentes tipos de cambio de posición se da cuando la nota que antecede al cambio está en una cuerda y la siguiente está en una cuerda adyacente, pudiendo incluso producirse el cambio de posición entre cuerdas no consecutivas. Cuanto más grande sea la distancia a cubrir y, por tanto, más alejadas estén las posiciones entre las dos notas, más difícil resulta en ejecución.
- Dobles cuerdas. Las dobles cuerdas implican el conocimiento de los siete planos horizontales del arco. El cambio de una doble cuerda a otra, así como la alternancia entre dobles cuerdas y simples dentro de la misma ligadura o en arcos diferentes, también determinarán la dificultad del estudio.
- Golpes de arco dentro de la cuerda: legato, detaché y martelé. En la ejecución de estos es necesario la coordinación de ambas manos y la anticipación de los movimientos para que no afecte al sonido el cambio de peso de una cuerda a otra.
- Golpes de arco fuera de la cuerda: ricochet, spiccato, staccato volante. El cambio de cuerda dificulta la coordinación entre ambas manos y en la salida y entrada de la cuerda.

Análisis

- Ligaduras. Una habilidad técnica muy importante a desarrollar en el legato es que los cambios de cuerda no sean perceptibles por el oído y que la calidad del sonido no se resienta. El número de cambios de cuerda dentro de una misma ligadura, así como el cambio de cuerda entre ligaduras, determinarán la dificultad del estudio, ya que en velocidades elevadas es importante desarrollar una buena coordinación y flexibilidad en la muñeca y en los dedos.
- Octavas y décimas. En la realización de dichos intervalos va implícito el cambio de cuerda: en las octavas y décimas (1-4) y en las octavas digitadas (1-3, 2-4).
- Tempo. La velocidad del estudio determina la dificultad. Cuando el ritmo de superficie es de semicorcheas o fusas en tempos rápidos, o de fusas y semifusas en tempos lentos, la habilidad de coordinar los cambios de cuerda dota al estudio de mayor nivel técnico.

El cambio de cuerda, por tanto, está relacionado con parámetros relativos a la armonía, como los acordes, los bariolages y la dobles cuerdas; con parámetros relativos al sonido, en cuanto a que los golpes de arco inciden directamente en la ejecución de los cambios de cuerda y viceversa. También está relacionado con parámetros relativos a la melodía, ya que los cambios de posición en ocasiones producen cambios de cuerda. Finalmente, el cambio de cuerda está relacionado con parámetros relativos al ritmo, ya que el ritmo de superficie adquiere relevancia cuando tratamos de desarrollar una buena coordinación de movimientos, en el brazo, muñeca y dedos, así como una buena distribución del peso a la nueva cuerda y de flexibilidad en las articulaciones para conectar las notas anticipando los movimientos.

En nivel básico encontramos estudios que se trabajan en una única cuerda porque la habilidad técnica a desarrollar es no chocarse entre las otras cuerdas y aprender a colocar los dedos de la mano izquierda. Otros estudios de nivel básico trabajan el cambio de cuerda de forma aislada en estudios con cuerdas al aire.

Todos los estudios analizados tienen cambios de cuerda (menos el *Estudio nº13* de la colección *Technique flies high!* de Cohen, que se ejecuta completamente en dobles cuerdas (re-la) y algunos de los estudios de la colección *Technical studies for beginning violin* de Duncan, que están destinados al desarrollo de los moldes de la mano izquierda en diferentes tonalidades) y por tanto es un parámetro que estará presente en la práctica instrumental y que debe ser un pilar básico en la formación de los violinistas.

CAMBIOS DE POSICIÓN / SHIFTS

En este apartado se analizan los estudios según la premisa de que contengan cambios de posición en los que la mano se desplaza horizontal o longitudinalmente por el batidor, o que sean estudios en posiciones fijas, exceptuando la primera posición.

En *Interpretación y enseñanza del violín*, Galamian define dos categorías principales de desplazamientos: el desplazamiento completo y semidesplazamiento. En el desplazamiento completo tanto la mano como el pulgar pasan a una nueva posición. En el semidesplazamiento, el pulgar no cambia su punto de contacto con el mango del violín. Por el contrario permanece anclado y, por medio de la flexión y la extensión, permite a la mano y los dedos moverse hacia arriba o hacia abajo a nuevas posiciones. Este tipo de movimiento, el semidesplazamiento, es de utilidad en muchos casos en que los dedos tienen que desplazarse a nuevas posiciones sólo para unas pocas notas (1998, 38-39).

Ya en el periodo Barroco¹⁴³ se utilizaban los cambios de posición, y prueba de ello es que en las *Sonatas y Partitas* de Johann Sebastian Bach es necesario el conocimiento de hasta la quinta posición. Francesco Geminiani, en su *Sonata n° 3 op. 1*, utiliza incluso un ámbito en el que es necesario el uso de la séptima posición. Posteriormente, en el Clasicismo, en *A treatise on the fundamental principles of violin playing*, Leopold Mozart menciona y describe la *Whole Position*, la *Half Position* y la *Mixed Position*, refiriéndose a las posiciones impares, a las pares y a la combinación entre segunda y tercera posición respectivamente, explicando que hay tres razones para justificar el uso de las posiciones: necesidad, conveniencia y elegancia (1948, 132-165). Baillot, en el s. XIX, dedica un capítulo a las siete posiciones del violín en *The Art of the Violin* donde se observa que el uso de la siete posiciones ya es una práctica habitual (1996, 42-74).

Para poder tocar un pasaje de arpeggios del primer movimiento del *Concierto para violín y orquesta n° 3, op. 61* (1880) de Camile Saint-Saëns es necesario el uso de posiciones aun más altas (llegando hasta la novena posición) para poder tocar un Sol 5¹⁴⁴. Si pasamos al s. XX, para abordar el primer movimiento del *Concierto para violín n° 1 op. 19* (1916-1917) de Sergei Prokofiev, será necesario el conocimiento de los registros más altos del violín, llegando también a un Sol 5. Deduciendo que la tendencia a lo largo de la historia de la música ha sido la de aumentar el registro del

¹⁴³ Se ha utilizado la designación Barroco, Clasicismo, y Romanticismo como periodos de la historia de la música porque es la clasificación que utilizan los intérpretes, aunque existen otras formas más propias de la musicología del s. XXI.

¹⁴⁴ Utilizando el Índice acústico franco-belga (La3= 440 Hz).

Análisis

violín, se hace necesario el aprendizaje de todas las posiciones, siendo las posiciones más altas las que requieren un nivel técnico más elevado.

Se tendrá en cuenta a la hora de establecer los niveles que en cada una de las posiciones la distancia entre los dedos disminuye a medida que vamos ascendiendo a posiciones más altas. Esta es una dificultad añadida en el estudio de los cambios de posición, y dependiendo del tamaño de cada mano podrían resultar más cómodas unas posiciones que otras.

En el siguiente cuadro se detallan las publicaciones del s. XX que he encontrado y que están destinadas explícitamente al trabajo de los cambios de posición.

Tabla 10. Publicaciones del s. XX destinadas al aprendizaje de los cambios de posición.

Carse, Adam	Progressive Violin Studies Book 2. Half, First and Second Position
Carse, Adam	Progressive Violin Studies Book 3.
Carse, Adam	Progressive Violin Studies Book 4. First to Fifth Position
Curci, Alberto	60 Studi in II. III. IV. V. VI. VII posizione per violino
Curci, Alberto	26 Studi di cambiamenti delle posizioni per violino
Kinsey, Herbert	Elementary Progressive Studies Set II. 24 studies. In the first and third position
Kinsey, Herbert	Elementary Progressive Studies Set III. 24 studies. In the third, second and fifth position
Swoveland, Stephanie Hack	Third Position Easy & Melodic Violin Etudes
Woof, Rowsby	Thirty Studies of Moderate Difficulty

Del análisis de los estudios que contienen cambios de posición he podido establecer tres categorías diferentes atendiendo a los dedos que se utilicen: los cambios con el mismo dedo, los cambios de un dedo a otro mayor, y los cambios de un dedo a otro inferior (Galamian 1998, 40-41). También hay que tener en cuenta si en el cambio de posición hay un cambio de cuerda o un cambio en la dirección del arco, pues es imprescindible decidir dónde situaremos el movimiento físico de la mano izquierda con respecto al arco¹⁴⁵. En los estudios que contienen cambios de posición, la velocidad del arco y la adecuación de la velocidad de la mano izquierda en el cambio deben tenerse en cuenta con respecto al tempo del estudio y con la distancia a recorrer, aprendiéndose simultáneamente.

¹⁴⁵ Cada escuela violinística propone un uso específico de los cambios de posición, no siendo objeto de estudio de esta tesis analizar dichas peculiaridades. Se dejará a criterio del profesor decidir cuál es la mejor interpretación en cada caso.

CROMATISMOS / CHROMATISMS

Decimos que existen cromatismos cuando un mismo dedo toca dos notas cromáticas seguidas. Los cromatismos están estrechamente relacionados con las escalas, bien dentro de las escalas diatónicas, o fuera de estas para ampliar la tonalidad generando una inestabilidad auditiva y técnica. Las escalas cromáticas tienen dos formas de ejecutarse, cada una de ellas está recogida en las propuestas técnicas de escalas de Sevcik y Galamian, tal y como recoge Kim en su tesis: Sevcik utiliza deslizamientos con un mismo dedo (0-1-1-2-2-3-3) y Galamian dedos consecutivos sin deslizamientos (0-1-2-1-2-3-4) (2006, 38).

Es necesario diferenciarlos de los cambios de posición con un mismo dedo, porque en los cromatismos no existe desplazamiento de la mano, solo del dedo.

Las publicaciones de nivel básico que contienen estudios con este tipo de principio son numerosas, ya que es de vital importancia desarrollar la coordinación y la independencia de los dedos. He encontrado cromatismos aislados como notas de paso y fragmentos de escalas cromáticas de diferentes niveles.

Ejemplo musical 199: compás 17-24 del Estudio nº 31. *50 Studietti melodici e progressivi per violino op. 22*, Alberto Curci.



Ejemplo musical 200: compás 37-40 del Estudio nº 5. *Progressive Violin Studies Book 2*, Adam Carse.



De nivel más alto he hallado algunos estudios con cromatismo y cambios de posición.

Ejemplo musical 201: fragmento del Estudio nº 5. *Progressive Violin Studies Book 4*, Adam Carse.



Análisis

De nivel virtuoso he encontrado fragmentos de escalas cromáticas, como se puede observar en el siguiente fragmento, donde se combinan los cromatismos con la ejecución de 32 semicorcheas ligadas en un mismo arco. En este caso, la dificultad principal del pasaje no es el cromatismo en sí, sino el uso del legato y poseer una buena articulación.

Ejemplo musical 202: compás 28-30 del Estudio nº 4. *12 Etudes pour violon seul*, Louis Minkous.



Por último, cabe resaltar una escala cromática con un ámbito de tres octavas.

Ejemplo musical 203: compás 35-38 del Estudio nº 5. *Artistic Etudes for violin solo*, Franz Ondricek.

Musical notation for Example 203, showing a chromatic scale with three octaves. The notation is on two staves in treble clef. The first staff contains the first two octaves, and the second staff contains the third octave. The notes are grouped into four sets of eight, each with a slur above it. The scale starts on a G4 and descends chromatically to a G1. The notation includes fingerings (1-4) and dynamics (f and p). A blue arrow points to the first note of the third octave.

Se observa, por tanto, como los cromatismos unidos a la velocidad de ejecución, la longitud de los compases y los saltos interválicos no son aptos para determinados niveles técnicos, ya que la dificultad es mucho más elevada.

La publicación *30 Studi a Corde Doppie* de Enrico Polo contiene muchos estudios donde es indispensable el desarrollo de este tipo de principio y donde los cromatismos forman parte del trabajo de la independencia de los dedos en las dobles cuerdas.

Ejemplo musical 204: compás 6-11 del Estudio nº 3. *30 Studi a Corde Doppie*, Enrico Polo.



Análisis

Del análisis de este elemento se pueden extraer diferentes usos de los cromatismos: en un primer estadio a nivel básico sirven para aprender la mecánica del movimiento de la mano izquierda; después se observa que están presentes como notas de paso en melodías que contienen otros parámetros técnicos como cambios de posición, diferentes golpes de arco y dobles cuerdas; por último se encuentran como parte de los efectos sonoros que producen las escalas cromáticas.

DÉCIMAS / TENTHS

La técnica de las décimas requiere un trabajo previo de las extensiones, glissandos y flexibilidad de la mano izquierda para no lesionarse. Solo aparecen en estudios de nivel avanzado y virtuoso de autores como Kunits, Sauret, Ondricek y Sher¹⁴⁶.

En el repertorio del s. XX se pueden encontrar en conciertos, como por ejemplo el tercer movimiento del *Concierto para violín y orquesta en re menor op. 47* (1903) de Jean Sibelius, el primer movimiento del *Concierto para violín y orquesta n° 2 en sol menor op. 63* (1935) de Sergei Prokofiev y el primer movimiento del *Concierto para violín y orquesta n°1 en re menor op. 27* (1915) de Ernst von Dohnányi. También están presentes en sonatas, como la *Sonata para violín solo* (1994) de Jordi Cervelló.

La décimas pueden aparecer en secuencias melódicas, como parte de acordes de cuatro notas y en dobles cuerdas, siendo un parámetro diferenciador de nivel.

Ejemplo musical 205: compás 108-116 del Etude n° 3. *Three Études*, Luigi von Kunits.

¹⁴⁶ Sin embargo, se estudian en el nivel intermedio y se pueden encontrar en estudios del s. XIX de autores como Kreutzer y Dont.

Análisis

Ejemplo musical 206: compás 1-4 del Etude nº 1. *12 Artistic Etudes op.38*, Emile Sauret.

Musical score for Example 206, measures 1-4 of Etude No. 1 by Emile Sauret. The score is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. A blue arrow points to the first measure. The first staff includes the instruction *f con ampiezza e bene sostenuto*. The second staff continues the piece with various fingering numbers (1-4) and dynamic markings like *sul G*, *A*, and *f*.

Ejemplo musical 207: compás 1-6 del Etude nº 1. *24 Virtuoso Etudes for violin solo*, Venjamin Sher.

Musical score for Example 207, measures 1-6 of Etude No. 1 by Venjamin Sher. The score is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. A blue arrow points to the first measure. The first staff includes the instruction *mf*. The second staff continues the piece with various fingering numbers (1-4) and dynamic markings like *pizz.*, *arco*, and *f*.

EXTENSIONES / EXTENSIONS

Entendiendo el marco interválico de octava justa como la distancia que hay entre el primer y el cuarto dedo, se dice que una partitura supera este marco y por tanto contiene extensiones cuando el primer dedo o el cuarto dedo se deslizan para conseguir un intervalo mayor hacia abajo o hacia arriba, respectivamente. En este apartado quedan excluidas las técnicas de octavas digitadas y décimas digitadas (aunque en su esencia parten de una posición más abierta o extendida de la mano), ya que tienen un apartado propio. Otro tipo de extensión entre los dedos 1-2, 2-3 o 3-4, se dan cuando el marco interválico supera la segunda mayor sin que se produzca un cambio de posición. Así mismo, entre los dedos 1-3 y 2-4 existirá extensión si se supera el intervalo de tercera mayor. También forman parte de este epígrafe todos los

Análisis

estudios en los que se trabaje la media posición, tanto si se trabaja porque existen notas alteradas o si el molde lo da la propia tonalidad.

En *l'Art du violon* de Baillot (1834) se enumeran cinco especies de extensiones a realizar por el tercer y cuarto dedo, abordando la disyuntiva expresiva inherente a cambiar de posición o permanecer en la misma para emplear extensiones, contracciones o cambios de cuerda (Treviño 2015, 124). Ya en el s. XIX se muestra la definitiva integración de los cambios de posición como recurso expresivo y se combinan con la flexibilidad de los dedos en las extensiones, vinculando así los dos tipos de técnica y decantándose la balanza a favor de los cambios de posición, debido al incremento del registro del violín durante el s. XVIII. Por el contrario, Galamian menciona el tipo "moderno" de extensión, empleado en lo que él denomina "digitación arrastrante". Esta es una técnica de cambio de posición que elimina el desplazamiento y se basa en extensiones y, ocasionalmente, en contracciones seguidas de un reacomodo de la mano (1998, 51). De esta manera, durante el s. XX se han digitado las obras de diferentes formas, siendo de vital importancia aprender a digitar las obras y teniendo en cuenta que las digitaciones han evolucionado con el paso del tiempo.

Las extensiones presentes en las octavas digitadas y décimas no se analizarán en este epígrafe porque tienen un apartado propio de estudio¹⁴⁷.

Las extensiones se pueden relacionar indirectamente con otros principios técnicos como:

- Acordes. Tanto en los acordes de tres como en los de cuatro notas, las extensiones resultan indispensables.
- Armónicos naturales y artificiales. Los armónicos naturales en tercera posición requieren de una extensión del cuarto dedo hacia arriba. En el caso de los armónicos artificiales, he encontrado ejemplos donde la distancia entre el primer y cuarto dedo supera el intervalo de cuarta justa¹⁴⁸.
- Arpeggios. En posiciones altas su uso es muy común, pudiendo resolver un arpeggio con dedos consecutivos (1-2-3). En ocasiones, los arpeggios, como por ejemplo (mi-

¹⁴⁷ Ver pág. 179 para las décimas y pág. 187 para las octavas digitadas.

¹⁴⁸ Como por ejemplo, en la transcripción de Arthur Hartmann del *Preludio para violín y piano* "La Fille aux cheveux de lin" (1909-1910) de Claude Debussy, y en el arreglo que hizo Paul Kochanski para violín y piano del "El paño moruno" (1914) de las *Siete Canciones populares* de Manuel de Falla.

Análisis

sol#-si) en séptima posición, es más fácil tocarlos con los dedos (1-2-4), donde el segundo dedo realiza una extensión. Resulta conveniente para no forzar al tercer dedo a hacer una rotación (dependiendo del tamaño de la mano).

- Cambios de posición. Entendemos el cambio de posición como la distancia y el intervalo que hay que recorrer entre dos notas, abandonando la idea de posiciones fijas. Las posiciones más cercanas se conectarán unas con otras mediante extensiones y siempre se tendrá en cuenta la expresividad y el contexto donde se encuentren para no romper la melodía¹⁴⁹.
- Décimas. Las décimas (1-4) deben ser tratadas como la extensión del primer dedo hacia atrás una tercera mayor o menor, dependiendo de si el intervalo de décima es mayor o menor, respectivamente.
- Dobles cuerdas. En pasajes de dobles cuerdas, a veces es necesario el uso de las extensiones, pudiendo tocar una tercera (2-1) o una séptima (1-2) o (2-3).
- Octavas digitadas. Este tipo de intervalo, (1-3,2-4) en alternancia o (1-3) consecutivo / (2-4) consecutivo, necesita de la flexibilidad de la mano y de una colocación más tumbada o plana de los dedos. Por ello, depende del tamaño de la mano y es de vital importancia la dirección en la que los dedos entran en contacto con la cuerda.
- Tonalidad. En ocasiones, la armadura hace que se rompa el molde 1-4 de dos tonos y medio y es necesario utilizar extensiones hacia abajo con el primer dedo y hacia arriba con el segundo, tercero y cuarto dedo.

De nivel básico e intermedio, las primeras extensiones que se enseñan son las que contienen un desplazamiento de medio tono hacia arriba con el cuarto dedo y con el primer dedo hacia atrás en diferentes posiciones y en pasajes cromáticos.

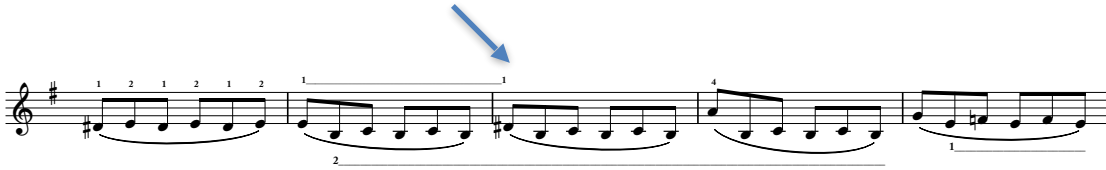
Ejemplo musical 208: compás 43-44 del Estudio nº 8. *Progressive Violin Studies Book 1*, Adam Carse.



¹⁴⁹ El matiz que se le da a los cambios de posición se ha extraído de conversaciones con Raquel Castro, violinista y profesora de violín en la ESMUC (Escuela Superior de Música de Cataluña), (diciembre 2017).

Análisis

Ejemplo musical 209: compás 16-20 del Estudio nº 14. *Progressive Violin Studies Book 1*, Adam Carse.



También de nivel básico he hallado un estudio con extensión del primer dedo hacia adelante.

Ejemplo musical 210: compás 5-8 del Estudio nº 4. *Progressive Violin Studies Book 2*, Adam Carse.



En ocasiones, las extensiones hacia atrás con el primer dedo provocan la utilización de la conocida “media posición”.

Ejemplo musical 211: compás 5-9 del Estudio nº 8. *Progressive Violin Studies Book 2*, Adam Carse.



Así mismo, las escalas menores melódicas también requieren el uso de extensiones.

Ejemplo musical 212: compás 25-30 del Estudio nº 16. *Progressive Violin Studies Book 2*, Adam Carse.



Tal y como se ha explicado al principio de este epígrafe, las extensiones están relacionadas con los armónicos y así lo muestra el siguiente ejemplo.

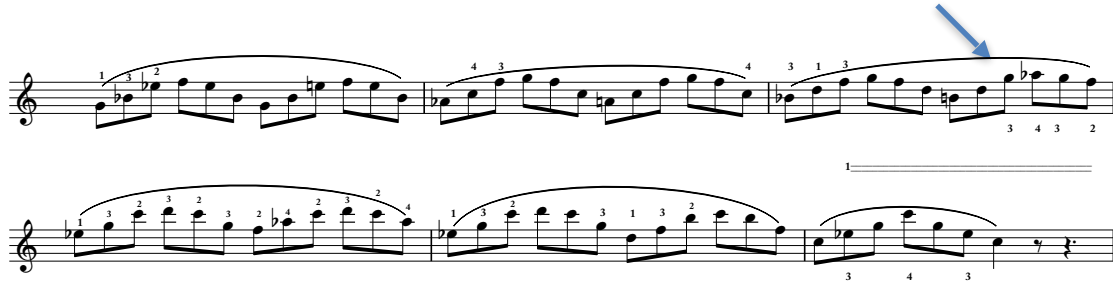
Ejemplo musical 213: compás 38-42 del Estudio nº 5. *Progressive Violin Studies Book 3*, Adam Carse.



Análisis

A veces se presentan dudas a la hora de decidir si enseñamos un fragmento como un desplazamiento con cambio de posición o lo resolveremos con una extensión, estableciéndose interconexiones entre ambas técnicas.

Ejemplo musical 214: compás 16-21 del Estudio nº 7. *Progressive Violin Studies Book 4*, Adam Carse.



En los bariolages también acostumbran a aparecer las extensiones, de forma que la mano necesita adoptar una posición flexible, donde la independencia de los dedos también juega un papel significativo.

Ejemplo musical 215: compás 13-15 del Estudio nº 20. *Progressive Violin Studies Book 4*, Adam Carse.



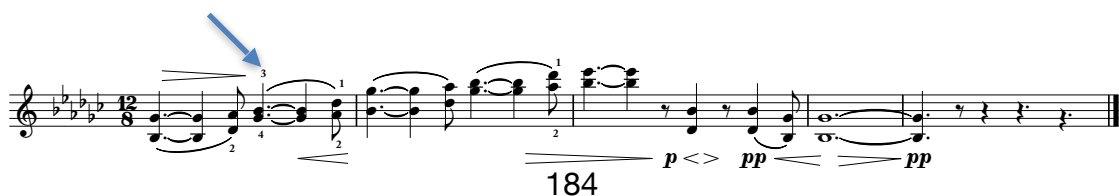
Así mismo, las dobles cuerdas se relacionan con las extensiones en cuanto al intervalo que se quiera producir.

Ejemplo musical 216: compás 1-4 del Estudio nº 11. *Technique flies high!*, Mary Cohen.



En el caso del siguiente ejemplo, Sauret utiliza una digitación que provoca una extensión del cuarto dedo, al ejecutar una tercera mayor con dos dedos consecutivos.

Ejemplo musical 217: compás 173-177 del Estudio nº 13. *Etudes Caprices*, Emile Sauret.



Análisis

Las extensiones hacia atrás se producen con otros dedos además de con el primero. Si bien el siguiente estudio de Curci está pensado para trabajar la síncopa, la distribución de arco y las diferentes velocidades de arco, hay que tener en cuenta este detalle de la contracción del tercer dedo para ejecutar una nota que normalmente se tocaría con el segundo dedo¹⁵⁰.

Ejemplo musical 218: compás 41-48 del Estudio n° 43. *50 Studietti Melodici e progressivi per violino op. 22*, Alberto Curci.



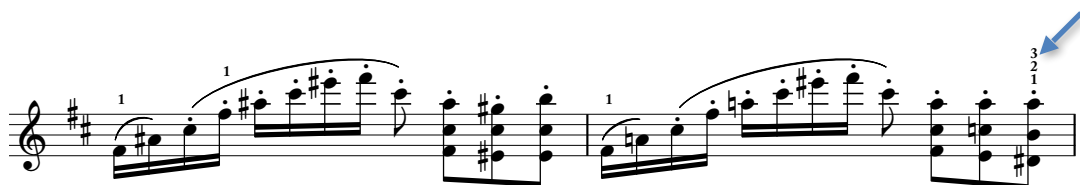
En el uso de acordes en las obras para violín, así como en los estudios analizados, se observa que también se producen contracciones o extensiones hacia atrás del segundo, tercer y cuarto dedo.

Ejemplo musical 219: compás 10-14 del Estudio n° 18. *30 Studi a Corde Doppie per violino*, Enrico Polo.



Hubay propone una digitación que provoca una extensión entre el segundo y tercer dedo para interpretar un pasaje de acordes.

Ejemplo musical 220: compás 22-23 del Estudio n° 2. *Etudes Concertantes*, Jenő Hubay.

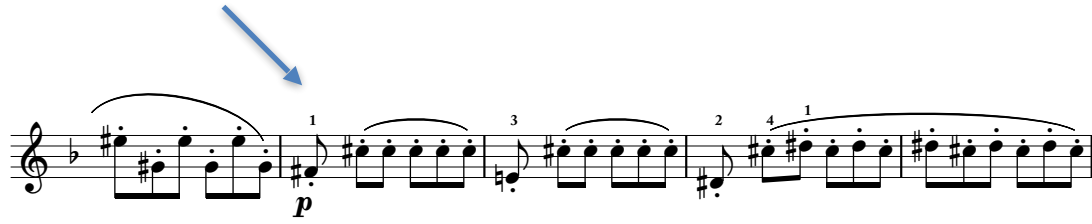


De nivel virtuoso, las extensiones se encuentran presentes en casi la totalidad de los estudios. Parece una práctica común trabajarlas para dotar de mayor flexibilidad a la mano, aumentando el marco de la octava justa (distancia de dos tonos y medio entre el primer y el cuarto dedo) a unísonos con el primer y cuarto dedo (tres tonos y medio) e intervalos de novena, décima y onceava.

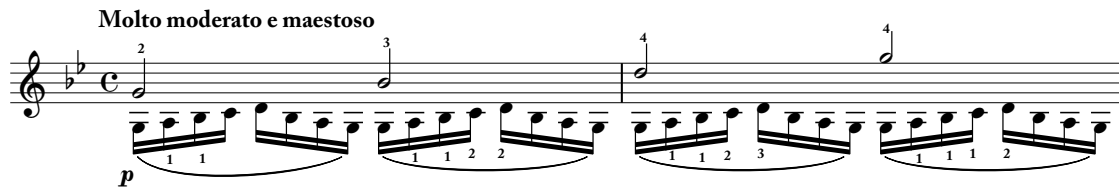
¹⁵⁰ Es este caso se evita tocar con el mismo dedo tres notas seguidas.

Análisis

Ejemplo musical 221: compás 80-85 del Estudio nº 2. *Three Études*, Luigi von Kunits.

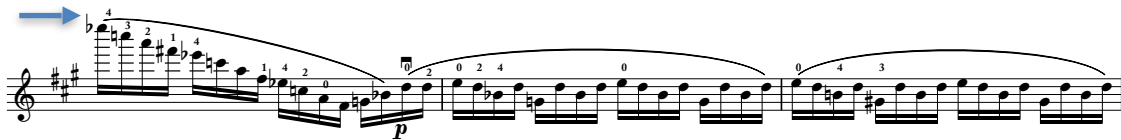


Ejemplo musical 222: compás 1-2 del Estudio nº 1. *Three Études*, Luigi von Kunits.



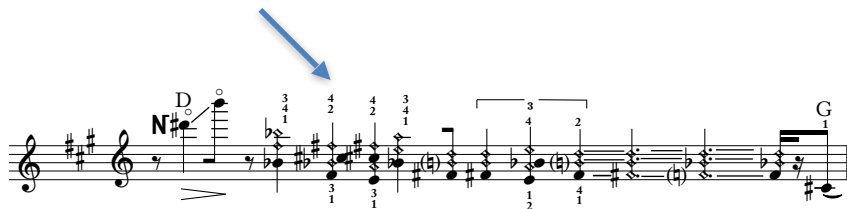
En posiciones altas como la novena, está normalizado el uso de dedos consecutivos en arpeggios (tritono), debido a que las distancias son más pequeñas en las posiciones altas.

Ejemplo musical 223: compás 72-74 del Estudio nº 3. *Three Études*, Luigi von Kunits.



Henze, en su *Étude philharmonique*, hace necesaria la utilización de las extensiones para la práctica de los armónicos artificiales. He encontrado más ejemplos que requieren este uso y, en este caso, son los armónicos artificiales quienes confieren el nivel de dificultad de este pasaje.

Ejemplo musical 224: fragmento del *Étude philharmonique*, Hans Werner Henze.



OCTAVAS DIGITADAS / FINGERED OCTAVES

De la misma forma que las décimas, estos intervallos requieren la máxima atención en la mano izquierda, donde será necesario un buen grado de flexibilidad. De las octavas digitadas se derivan los intervallos de novena (sin cambio de posición), que también requieren el dominio de las extensiones.

Se pueden encontrar en repertorio del s. XX, como por ejemplo el primer y tercer movimiento del *Concierto para violín y orquesta en re menor, op. 47* (1903) de Jean Sibelius o el tercer movimiento del *Concierto para violín y orquesta nº 2 en sol menor, op. 63* (1935) de Sergei Prokofiev.

Los autores que utilizan este tipo de técnica en sus estudios son Sher, Ondricek, Kunits y Minkus, y todas las publicaciones son de nivel virtuoso, siendo un parámetro diferenciador de nivel¹⁵¹.

Ejemplo musical 225: compás 58-60 del Etude nº 10. *24 Virtuoso Etudes for violin solo*, Venjamin Sher.



Ejemplo musical 226: compás 1-12 del Etude nº 15. *Artistic Etudes for violin solo*, Franz Ondricek.



¹⁵¹ Determinados alumnos en edades tempranas muestran gran facilidad y flexibilidad para realizar extensiones, pero no existen estudios que trabajen a nivel básico las extensiones entre todos los dedos y no he encontrado octavas digitadas como parte de la técnica a nivel básico, ni intermedio.

TRINOS / TRILLS

A esta sección pertenecen los estudios que contienen trinos con y sin resolución, dobles trinos, mordentes, apoyaturas, trémolos de mano izquierda¹⁵², grupetos y ornamentos en general. También quedan incluidos aquí los estudios que contengan ejercicios preparatorios para la ejecución de los trinos.

Aunque el vibrato en un primer estadio fue considerado por Baillot como un *Special effects* (Stowell 1985, 202), en este estudio quedará clasificado fuera del epígrafe de los trinos.

El trino consiste en una alternancia más o menos rápida de la nota principal con otra que está a distancia de un tono o semitono sobre esta. Existen diferentes tipos de trinos, y se distinguen de acuerdo con la forma en la que comienzan, cuánto tiempo duran y cómo terminan (Ulrich 1997).

Considerando estos elementos como ornamentaciones melódicas, se pueden secuenciar en orden de dificultad, ya que requieren diferentes niveles de coordinación en la mano izquierda. Mordentes, apoyaturas y grupetos resultan más fáciles en ejecución. Les siguen por orden ascendente de dificultad los trinos, trinos con resolución, trino en dobles cuerdas, trémolos de mano izquierda y dobles trinos. Es importante hacer un buen análisis de este tipo de ornamentaciones, ya que la velocidad de ejecución, el ritmo sobre el que están escritos, si están aislados o forman parte de una secuencia y la tesitura donde están escritos acabarán determinando la dificultad.

La presencia de trinos en la partitura se contextualiza dentro del s. XX, considerando que entre mediados del s. XIX y principios del s. XX la función de los ornamentos sufrió una radical transformación, siendo un elemento estético que los compositores introducen con marcas específicas en la partitura. A mediados del s. XVIII teóricos como Tartini, Quantz, L. Mozart y C.P.E. Bach escribieron manuales teóricos sobre cómo resolver la ejecución de los ornamentos¹⁵³.

¹⁵² La diferencia con el trino es que los trémolos de mano izquierda son la reiteración de una única nota por grados conjuntos o no, ascendentes o descendentes y que teniendo en cuenta el valor de tiempo medido, en los trémolos la cantidad de batidas es exacta y en los trinos no.

¹⁵³ No es objeto de este estudio determinar cuáles son las reglas de ejecución de las apoyaturas o si los trinos deben comenzarse por la nota real o por la nota superior.

Análisis

El principio técnico del trino está ligado a la técnica del martelé, ya que estos necesitan los acentos para su ejecución, y también estará muy ligado al carácter que se quiera expresar:

“*Hay mil cosas que decir acerca del trino*”, observaba Casals. “*Podría hablar una hora sobre este tema*”. Entre los muchos factores que afectan a la interpretación de un trino, incluyo a continuación algunas consideraciones que Casals citaba con frecuencia.

Un trino debería expresar la atmósfera de su entorno musical. “*En un movimiento lento, los trinos no deben ser excesivamente rápidos*”.

Como ocurre con otras notas largas, un trino no debe permanecer en un solo nivel dinámico. “*Generalmente debemos efectuar un crescendo o un diminuendo*”.

Por lo general el comienzo de un trino será acentuado.

Debe determinarse el carácter concreto de cada trino.” (Blum 2000, 132)

Los trinos, al igual que algunos de los otros elementos que hemos visto anteriormente, se pueden trabajar en niveles básicos. Se pueden introducir de un modo sencillo con estudios de carácter elemental que ayudan al aprendizaje del control de las batidas del dedo.

Ejemplo musical 227: compás 1-4 del Estudio nº 6. *Thirty studies of moderate difficulty*, Rowsby Woof.



Del mismo modo, Woof trabaja los trinos que comienzan por la nota superior en sus *Preparatory exercise for trills*.

Ejemplo musical 228: compás 1-6 del Estudio nº 20. *Fifty elementary studies*, Rowsby Woof.



Como preámbulo al trabajo de las apoyaturas del tipo “*Grace notes*”, también he encontrado estudios de nivel básico.

Ejemplo musical 229: compás 1-8 del Estudio nº 26. *Fifty elementary studies*, Rowsby Woof.



Análisis

Para trabajar los trinos con resolución que comienzan tanto por la nota real como por la nota superior, Kinsey presenta su *Estudio nº7* de los *Elementary Progressive Studies Set III*, donde se pueden ver trinos escritos de dos formas diferentes.

Ejemplo musical 230: compás 41-45 del Estudio nº 7. *Elementary progressive studies set III*, Herbert Kinsey.



A nivel intermedio he hallado ejemplos de trinos o preparaciones al trino. En el siguiente fragmento vemos una preparación al trino con un carácter *allegro enérgico* ♩=116.



Ejemplo musical 231: Trino escrito. Compás 1 del Estudio nº8. *Technique takes off!*, Mary Cohen.

Para trabajar los trinos de forma ordenada y controlar las batidas dentro de un compás determinado, Carse propone en el *Estudio nº 9* de su *Progressive Violin Studies Book 4*, un ejercicio de gran precisión rítmica.

Ejemplo musical 232: compás 1 del Estudio nº 9. *Progressive Violin Studies Book 4*, Adam Carse.



En la publicación *Technique takes off!*, Mary Cohen propone diferentes ornamentos en su estudio *Romance*. Con un carácter *adagio sostenuto* se introduce al intérprete en el recurso estético de la ornamentación de una melodía a un nivel básico-intermedio.

Análisis

Ejemplo musical 233: compás 1-2 del Estudio nº 14. *Technique takes off!*, Mary Cohen.

Adagio sostenuto
mp
1 0 2
tr 1 3
cresc. mf p mf

Enrico Polo inicia al intérprete en los trinos dobles en su *Estudio nº 22* de los *30 Studi a corde doppie*, siendo esta una buena preparación para una técnica compleja.

Ejemplo musical 234: compás 1-6 del Estudio nº 22. *30 Studi a corde doppie*, Enrico Polo.

Moderato
f
V
1 1 1
3 3 3
1 2 4
3 4 3

Si se considera la bordadura como un trino de una sola batida Sammons presenta en el *Estudio nº 8* de sus *Virtuosic Studies op. 21 Book 1* una partitura donde se explota al máximo este recurso. A modo de ejercicio para controlar la velocidad y la agilidad para levantar los dedos de la mano izquierda, combinado con cambios de posición y ligaduras con una duración de un compás entero, este estudio requiere de mucha maestría y un alto nivel de ejecución.

Ejemplo musical 235: compás 1-2 del Estudio nº 8. *Virtuosic Studies op. 21 Book 1*, Albert Sammons.

Moderato

Análisis

El mismo trabajo se puede iniciar a nivel básico en el estudio nº 39 de los *50 Studietti Melodici e progressivi per violino op. 22* de Alberto Curci en corcheas y ligaduras más cortas y sin cambios de posición.

Ejemplo musical 236: compás 1-4 del Estudio nº 39. *50 Studietti Melodici e progressivi per violino op. 22*, Alberto Curci.



En el siguiente ejemplo, Sammons escribe a modo de ejercicio 43 compases de trinos seguidos sobre corcheas con cambios de posición y diferentes digitaciones para el trino, lo que requiere un alto grado de coordinación para su ejecución.

Ejemplo musical 237: compás 1-2 del Estudio nº 12. *Virtuosic Studies Book 1*, Albert Sammons.



Si los trinos se consideran como un recurso de ornamentación, hay que tener en cuenta las diferentes velocidades en las que un trino se puede ejecutar. Dependiendo del carácter del fragmento musical, entrarán en juego la velocidad del arco, el ataque y las dinámicas en las que se ejecutan.

Existen composiciones en las que los trinos o la ornamentación en general no son el foco de atención principal de la partitura y estos están combinados con otros principios técnicos, como por ejemplo los *Twenty-four virtuosic Etudes for violin solo* de Sher, donde se explota de forma virtuosa la combinación de diferentes técnicas.

Se observa, por tanto, que hay publicaciones dedicadas al aprendizaje de la mecánica de los trinos y otras donde la maestría radica en usar los trinos dentro del contexto de la obra musical, atendiendo al tempo, carácter, dinámicas, articulaciones, punto de contacto, zona del arco y duración de la nota, que dotarán al trino de múltiples matices expresivos y tímbricos.

Análisis

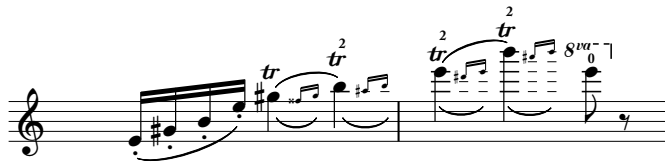
También he hallado trinos con resolución como los que se detallan a continuación.



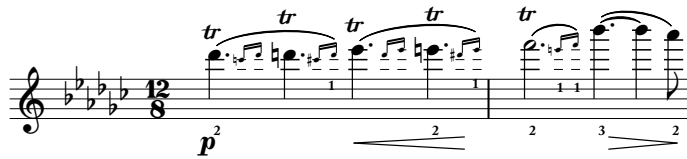
Ejemplo musical 241: Trino con resolución. Compás 272 del Estudio nº 24. *Etudes Caprices pour le violon dans les 24 tons de la Gamme*, Emile Sauret.



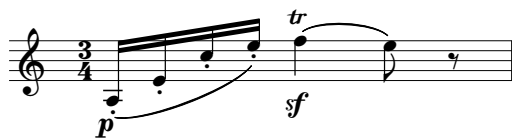
Ejemplo musical 242: Trino con resolución. Compás 1 del Estudio nº 4. *Dix Etudes concertantes op. 89*, Jenö Hubay.



Ejemplo musical 243: Trino con resolución sobre un arpeggio. Compás 7-8 del Estudio nº 10. *Dix Etudes concertantes op. 89*, Jenö Hubay.



Ejemplo musical 244: Trino con resolución sobre una escala cromática. Compás 73-74 del Estudio nº 13. *Etudes Caprices pour le violon dans les 24 tons de la Gamme*, Emile Sauret.



Ejemplo musical 245: Trino con resolución. Compás 1 del Estudio nº 1. *Dix Etudes concertantes op. 89*, Jenö Hubay.

En los siguientes ejemplos los trinos están escritos como grupetos de tres y cuatro notas y apoyaturas.



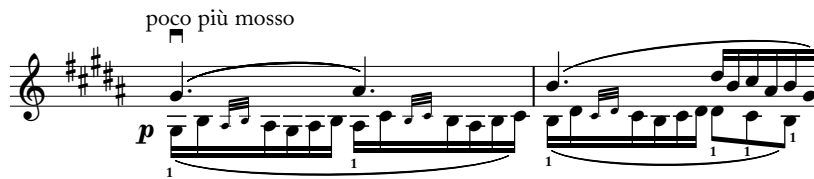
Ejemplo musical 246: Trino escrito a modo de grupeto. Compás 63 del Estudio nº 24. *Etudes Caprices pour le violon dans les 24 tons de la Gamme*, Emile Sauret.

Análisis



Ejemplo musical 247: Trino en dobles cuerdas escrito a modo de grupeto. Compás nº 64. *Etudes Caprices pour le violon dans les 24 tons de la Gamme*, Emile Sauret.

Ejemplo musical 248: compás 57 del Estudio nº 16. *Etudes Caprices pour le violon dans les 24 tons de la Gamme*, Emile Sauret.



Ejemplo musical 249: Apoyatura. Compás 251 del Estudio nº 19. *Etudes Caprices pour le violon dans les 24 tons de la Gamme*, Emile Sauret.



Sauret trabaja a tempo *molto vivace* un motivo melódico basado en una secuencia de mordentes aunque las notas no están ligadas de tres en tres y que requiere un alto nivel en la ejecución, ya que forma parte de un estudio de nivel virtuoso.

Ejemplo musical 250: compás 89-94 del Estudio nº 23. *Etudes Caprices pour le violon dans les 24 tons de la Gamme*, Emile Sauret.



3.2.4. PARÁMETROS TÉCNICOS MUSICALES DE RITMO.

AGÓGICA / AGOGICS

Si tomamos por definición de agógica el conjunto de las ligeras modificaciones del tempo no escritas en la partitura, entraremos en parámetros subjetivos de interpretación que no conciernen a esta tesis. Por tanto, en este epígrafe solo se considerarán las marcas que hacen referencia a los cambios de tempo que aparecen escritos en la partitura y que están referidos a la variación del tempo dentro de una obra musical, como por ejemplo: ritardando, estringendo, allargando, meno mosso, ritenuto, accelerando, affrettando, stretto, animando, più mosso, a piacere, ad libitum, senza rigore, rubato, a tempo, tempo primo, el calderón, etc. La agógica estará por tanto interrelacionada con el parámetro del tempo y del metrónomo, ya que tiene que ver con los aspectos expresivos de la interpretación de una frase musical mediante la modificación de la velocidad¹⁵⁵.

Baillot, en *The Art of the Violin* (1835), ya advierte esta diferenciación y afirma: *“Expression sometimes permits a slight alteration in the rhythm, but either this alteration is gradual and almost imperceptible, or the rhythm is only merely disguised; that is to say that though the performer feigns missing the rhythm for a moment, he returns soon afterward to following it as exactly as before. If the performer abuses this freedom, the music loses the charm given it by regular rhythm, and the ear, accustomed to this rhythm -this division of the beat that determines so well the character of the piece- soon tires of a diversity or a confusion of tempi that destroys the beauties of the whole”* (Baillot 1991, 478). Por tanto, las expresiones agógicas de este tipo no se tendrán en cuenta. Ya en el s. XXI, el violinista y pedagogo Fischer utiliza el término “tocar expresivamente en tempo” cuando se refiere al rubato, y hace hincapié en lo relativamente fácil que resulta tocar metronómicamente en tempo pero sin expresión musical y lo relativamente fácil que es tocar expresivo con mucho rubato, cambiando el pulso y el ritmo (2013, 220).

Técnicamente, el desarrollo de la agógica incide o repercute en las diferentes velocidades del arco, con aumentos o disminuciones de este. Se convierte así en un elemento indispensable para todo aquel que quiera tener maestría en la agógica

¹⁵⁵ La agógica se explica antes que el compás y el tempo porque están ordenados por orden alfabético tal y como quedó explicitado en la introducción de la tesis.

musical, y por tanto, en una buena interpretación de las obras que requieran el uso de este elemento.

De lo único que puedo dejar constancia es de que se pueden trabajar muchas de estas marcas en nivel básico y que solo he encontrado ritardandos al final de sección o al final del estudio. En el nivel intermedio, en algunos de los estudios de la serie *Technique Takes off!* y *Technique flies high!*, Cohen introduce las marcas *più mosso*, *molto meno mosso (a piacere)*, *molto espressivo e rubato* y *molto ritardando* como elementos técnicos integrantes del estudio.

COMPÁS / METER

Los estudios que tienen cambios de compás requieren un mayor control rítmico-métrico. Resulta relevante el análisis de los compases, ya que existen compases irregulares que son más complicados que los regulares¹⁵⁶. Así mismo, los compases que son de principio aditivo (sin compás) tienen la dificultad añadida de no tener una pulsación regular. Como información adicional, se ha tenido en cuenta si los inicios de los estudios son téticos o anacrúsicos.

En algunas obras del s. XX, como el *Concierto para violín y orquesta nº 2 en sol menor op. 63* (1935) de Sergei Prokofiev o el *Concierto para violín y orquesta en re mayor op. 35* (1945) de Erich Wolfgang Korngold, hay cambios de compás dentro de un mismo movimiento, siendo necesario desarrollar la habilidad de cambiar de compás y dominar los compases irregulares¹⁵⁷.

En esta tesis se ha querido tener en cuenta el uso que se da a los compases en los estudios destinados al aprendizaje de la base de la técnica para ver la evolución que han tenido con respecto los estudios del s. XIX y para observar si atienden a las necesidades inherentes a la práctica instrumental en obras del s. XX de autores como Stravinsky, Mahler, Ligeti, Messiaen, y Boulez entre otros. Rattle, en el documental *Leaving Home, Orchestral Music in the 20th century (2 of 7): Rhythm*, de la serie que

¹⁵⁶ Los tres compases más comunes de la música occidental son 4/4, 2/4 y 3/4 (Levitin 2008, 75).

¹⁵⁷ Dicha habilidad es relevante cuando es necesario hacer una correspondencia, por ejemplo ♩=♩ pasando de 3/4 a 6/8.

Análisis

produjo junto a la *City of Birmingham Symphony Orchestra*, narra como la música, de innumerables maneras, abandonó sus certezas. Abandonó estructuras y formas que comenzaban a enquistarse, imágenes y armonías predecibles que habían sido sus compañeras de siempre. La reconfortante jerarquía de la tonalidad y la estabilidad del ritmo dejaron de ser certezas. El ritmo había parecido ser durante largo tiempo, algo orgánico, regular, como los pasos o el latido del corazón, algo en lo que nadie podía intervenir. Pero en la música que fue el latido del siglo, todo tenía que cuestionarse y todas las certezas comenzaron a desintegrarse. Afirma que nuestros oídos se acostumbran a oír pautas que se repiten una y otra vez, proporcionando una estructura a todas las armonías y las melodías¹⁵⁸.

En el caso de los estudios analizados, la combinación de compases está presente en la mitad de ellos. El *Estudio n° 12* de los *Progressive Violin Studies Book 2* de Carse es el único ejemplo que se ha encontrado con cambio de compás en nivel básico¹⁵⁹. Este contiene una sección de 41 compases en 3/4 y luego cambia a 4/4 durante 20 compases. En el nivel intermedio, Cohen presenta en la serie *Technique Flies High!* tres estudios, el n° 8, el n° 9 y el n° 14, que contienen cambios de compás, aunque el denominador siempre es igual, a negra. En el *Estudio n° 20* de *Progressive Violin Studies Book 4*, Carse trabaja los bariolages de corcheas ligadas en 12/8 y los bariolages de semicorcheas ligadas en 4/4, aumentando la velocidad del ritmo de superficie, pero el cambio de compás no incrementa la dificultad al estudio.

A continuación, se detalla una tabla donde se especifican los tipos de compases o combinaciones de estos que he encontrado.

Tabla 11. Diferentes tipos de compases presentes en los estudios analizados¹⁶⁰.

1	12/8	20	3/4 ANAC 4/4 2/4	39	6/4
2	12/8 4/4	21	3/4 ANAC. 4/4	40	6/4-C
3	12/8-9/8	22	3/8	41	6/8
4	2/2	23	3/8 ANAC	42	6/8 ANAC

¹⁵⁸ *Leaving Home, Orchestral Music in the 20th century (2 of 7): Rhythm*. Documental. Narrador: Simon Rattle, publicado por LWT, ArtHaus. 1996. [video streaming] <https://www.youtube.com/watch?v=-khXYalQuul> (descarga: 23 febrero 2018).

¹⁵⁹ Dentro del nivel básico este estudio es de los más difíciles del nivel básico.

¹⁶⁰ Dentro del contenido de la tabla, la abreviación ANAC significa "anacrúsico".

Análisis

5	2/2 ANAC	24	3+3+2/4	43	6/8-9/8
6	2/4	25	4/4	44	7/4 3/4 4/4 2/4 5/4
7	2/4 12/8	26	4/4 12/8	45	7/4 8/4 9/4
8	2/4 3/4 2/4	27	4/4 2/4	46	8/4
9	2/4 3/4 4/4	28	4/4 4/8 3/8 2/4	47	9/8
10	2/4 ANAC	29	4/4 6/8	48	9/8 ANAC 12/8
11	3/2	30	4/4-2/4	49	C 2/4
12	3/4	31	4/4-3/4	50	C 3/4
13	3/4 2/4	32	4/8	51	C 6/4
14	3/4 2/4 5/4	33	4/4 ANAC	52	C 6/4 5/4 3/4
15	3/4 ANAC 2/4	34	5/4	53	C ANAC
16	3/4 ANAC 3/8	35	5/4 9/8 4/4 10/8	54	C-3/4-C
17	3/4 4/4	36	5/4 3/4		
18	3/4 4/8	37	5/8		
19	3/4 ANAC	38	5/8 ANAC		

METRÓNOMO / METRONOME

Es importante desarrollar la sensibilidad de tocar a diferentes velocidades y mantener una pulsación estable (como se verá en el epígrafe del tempo). En el análisis se ha observado que los estudios que tienen marca metronómica están directamente relacionados con la demanda técnica requerida en dicho estudio, por lo que la marca metronómica dotará al estudio de una dificultad mensurable. Los estudios analizados que tienen marca de metrónomo son de todos los niveles¹⁶¹.

¹⁶¹ Traducción: Half dotted=blanca con puntillo; Half=blanca; Quaver=corchea; Quarter dotted=negra con puntillo. Quarter=negra.

Análisis

Tabla 12. Marcas metronómicas presentes en los estudios analizados.

1	Half dotted=52	22	Quarter=100-112	43	Quarter=180
2	Half =58	23	Quarter=104	44	Quarter=208
3	Half =60	24	Quarter=104-108	45	Quarter=208+
4	Half =66	25	Quarter=108	46	Quarter=48
5	Half =72	26	Quarter=108 or126	47	Quarter=60
6	Half =76-88	27	Quarter=108-120	48	Quarter=66-72
7	Half =84	28	Quarter=112	49	Quarter=66-76
8	Half =88	29	Quarter=112-120	50	Quarter=69
9	Quaver=152	30	Quarter=112-126	51	Quarter=72
10	Quaver=192	31	Quarter=116	52	Quarter=72,84 or 92
11	Quarter dotted=100	32	Quarter=116-126	53	Quarter=72-80
12	Quarter dotted=126	33	Quarter=120	54	Quarter=76
13	Quarter dotted=54	34	Quarter=120-132	55	Quarter=80
14	Quarter dotted=56	35	Quarter=126	56	Quarter=84
15	Quarter dotted=60	36	Quarter=126-132	57	Quarter=88
16	Quarter dotted=63	37	Quarter=132	58	Quarter=92
17	Quarter dotted=69	38	Quarter=144	59	Quarter=92-100
18	Quarter dotted=72	39	Quarter=152	60	Quarter=96
19	Quarter dotted=76	40	Quarter=160	61	Quarter=c.92
20	Quarter dotted=84	41	Quarter=168	62	UNESPECIFIED
21	Quarter=100	42	Quarter=176		



J= 208+ (el tempo más rápido)



J= 48 (el tempo más lento)

Se ha observado que el tempo más rápido pertenece al *Estudio n° 14* de los *Superstudies Book 1* de Cohen. Este pertenece al nivel básico y por ello se quiere hacer hincapié en que el ritmo de superficie en el contexto de la marca metronómica será lo que finalmente haga que un estudio sea más difícil en cuanto a la coordinación de movimientos.

RITMO / RHYTHM

En este apartado he analizado los estudios teniendo en cuenta la clasificación de estratos rítmicos de LaRue. Tomaremos el segundo estrato, denominado ritmo de superficie, para describir los diseños rítmicos de superficie representados por los símbolos de notación que pueden utilizar los autores en sus composiciones (2007, 68-69).

El ritmo es un elemento indispensable a aprender con el violín, ya que implica en su ejecución la coordinación entre ambas manos. Además, es necesario desarrollar paralelamente un buen sentido del ritmo interno.

Existen estudios donde el autor pone el foco de atención en algún parámetro técnico en particular. En estas ocasiones, sobre todo cuando se trata de aislar parámetros de la mano izquierda, el ritmo suele ser uniforme. He encontrado estudios con ritmo homogéneo de negras o corcheas donde se presentan parámetros como los arpeggios, dobles cuerdas y/o los cambios de posición.

Ejemplo musical 251: compás 1-3 del Estudio nº 19. *Elementary Progressive Studies Set II*, Herbert Kinsey.



Cuando se presentan parámetros referentes a la mano derecha, como por ejemplo détaché, martelé o spiccato, o cuando se trabaja la distribución de arco equitativa con o sin ligaduras, también se tiende a utilizar fórmulas rítmicas uniformes a niveles básicos-intermedios.

Ejemplo musical 252: compás 1-4 del Estudio nº 19. *Progressive Violin Studies Book 1*, Adam Carse.



Otros estudios, sin embargo, utilizan las fórmulas rítmicas uniformes para aprender a ejecutar un ritmo específico con el arco y la articulación que de estos ritmos se desprende.

Análisis

Ejemplo musical 253: compás 1-6 del Estudio nº 50. *The easiest Studies for the earliest violin teaching*, Arthur Seybold.



Encontramos estudios de nivel intermedio y avanzado con fórmulas rítmicas variadas donde se combinan diferentes técnicas y de los que se desprende la asimilación del aprendizaje métrico-rítmico.

Por último, en ejemplos de nivel virtuoso vuelven a aparecer ritmos uniformes donde la dificultad radica en ejecutar durante muchos compases seguidos la misma fórmula, o la velocidad es muy elevada.

Ejemplo musical 254: compás 1-13 del Estudio nº 2. *15 Artistic Etudes for violin solo*, Franz Ondricek.

Debe tenerse en cuenta que cuando el estudio contiene ligaduras, el ritmo de la mano izquierda es diferente del que dibuja el arco. En un nivel muy básico, es más sencillo coordinar un movimiento simultáneo para cada mano que dos o más movimientos en la mano izquierda para uno en la mano derecha, aunque las ligaduras deben presentarse en estos niveles para desarrollar la independencia de movimientos en un nivel incipiente. Al inicio del aprendizaje se ha observado como los silencios entre notas ayudan a esta tarea de coordinación.

TEMPO

La velocidad es un elemento que se puede secuenciar en dificultad: los tempos muy lentos y los más rápidos son los que requieren mayor nivel técnico. Los lentos, por el control del legato y los rápidos, por la lectura y la agilidad de ambas manos¹⁶².

He encontrado centenares de designaciones de tempo diferentes en la totalidad de los estudios analizados, algunos de tradición italiana, como por ejemplo “Adagio”, y otros en lengua inglesa, como por ejemplo “lively, with a ringing tone”¹⁶³.

Podemos agruparlos en tres tipos de marcas:

1. Las que se refieren a un carácter o estado de ánimo, como por ejemplo “dreamly”, “with a lively beat”, “con passione”, “con grazia”, y “with lots of energy”.
2. Las que se refieren al tempo relacionado con una forma musical, como por ejemplo “tempo di marcia”, “tempo di mazurca” y “tempo di minuetto”¹⁶⁴.
3. Las que tradicionalmente se vincularon a una marca metronómica con la invención del metrónomo, como por ejemplo “largo”, “andante”, “allegro” y “presto”.

En *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, Stowell hace referencia a las marcas generales de expresión, interpretación y estilo que eran comunes en ese periodo (1985, 264-282). Cabe resaltar a Baillot, quien a principios del s. XIX consideraba, igual que sus antecesores, los *caractères* como parámetros a tener en cuenta para desarrollar la expresión y la capacidad comunicativa. Establece cuatro principales caracteres, que relaciona con las cuatro edades de la vida y la progresión general del corazón humano, *Simple-Naïf*, *Vague-Indécis*, *Passionné-Dramatique* y *Calme-Religieux* (1985, 266)¹⁶⁵. Así mismo, relaciona los tempi (*adagio*, *moderato* y *presto*) con el carácter que se quiere expresar (*tranquil music*, *active music*, *enthusiastic music*) (Baillot 1991, 476).

¹⁶² Puede darse el caso de que en un tempo *adagio* el ritmo de superficie sea de fusas o semifusas resultando rápido en ejecución, como por ejemplo en el *Estudio nº7* de los *Virtuosic Studies* de Sammons.

¹⁶³ Las marcas de tempo se encuentran en la Tabla 31 del anexo 5.

¹⁶⁴ Dichos tempos también se relacionan con una velocidad.

¹⁶⁵ Esta tesis no pretende hacer una valoración estética sobre la función y el desarrollo de la expresión musical a lo largo de la historia, pero se quiere hacer hincapié de la importancia del aprendizaje de la capacidad comunicativa desde los inicios de la práctica instrumental.

Análisis

El tempo de los estudios, junto con el título, son fuentes de información muy útiles para los estudiantes. He encontrados estudios que carecen de marca de tempo y se asemejan más a ejercicios técnicos, ya que no ofrecen ninguna información que haga referencia a la velocidad o el carácter.

Las marcas de tempo son un parámetro técnico muy importante a trabajar desde el nivel básico. Con un nivel técnico muy básico se puede iniciar al alumno en el descubrimiento de las posibilidades sonoras de su instrumento y la explotación de diferentes caracteres, vinculando estos a su mundo imaginario, la fantasía y la capacidad creativa.

Como ya se ha comentado al discutir la agógica, los cambios de tempo dentro de un mismo movimiento son habituales en las composiciones del s. XX¹⁶⁶. Por ello, he buscado estudios que trabajen este elemento como parte de las habilidades técnicas que tiene que desarrollar un violinista. De nivel intermedio he localizado estudios que trabajan el cambio de tempo, como por ejemplo el *Estudio nº 21* de los *Elementary Progressive Studies Set III* de Kinsey, que está dividido en tres secciones *Moderato-Meno Mosso-Lento*. Otro ejemplo que inicia a los estudiantes en este tipo de habilidad técnica es el *Estudio nº 7* de la colección *Technique Flies High!!* de Cohen, que alterna en cuatro secciones *Con passione* ♩= 80 con *Allegro vivo* ♩= 112.

Se tendrá en cuenta que cuando un estudio no tiene marca de tempo se podrá tocar a cualquier velocidad, dejando a criterio de la profesora hacer un buen uso del contenido del estudio, adaptándolo a la velocidad que sea necesaria y dependiendo de las necesidades musicales del estudio. El *Estudio nº 15* de la colección *The easiest Studies for the earliest violin teaching* de Seybold, que otorga a la intérprete la capacidad de decidir a que tempo debe interpretar dicho estudio. Es el único caso de nivel básico que se ha encontrado indicando *Tempo ad lib.*

¹⁶⁶ La *Sonata para violín y piano nº 2* (1934) de Joaquín Turina es un claro ejemplo de la necesidad del dominio de los cambios de tempo dentro de un mismo movimiento.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Esta tesis ha cumplido sus objetivos de partida: ofrecer una clasificación por niveles de dificultad basada en criterios de análisis, estudio y comparación; dar a conocer el mayor número posibles de estudios ampliando el repertorio; y comprender los diferentes usos que se les puede dar a este tipo de composiciones.

La primera hipótesis planteaba la posibilidad de que los estudios compuestos en el s. XX no se utilizan de forma sistemática porque no abordan el trabajo de diferentes estilos sino que también responden a las técnicas, parámetros y estética del s. XIX. A partir del análisis llevado a cabo en esta tesis, concluyo que no se puede confirmar que dichos estudios no se utilizan de forma sistemática porque no aborden el trabajo de diferentes estilos.

Se ha constatado que también responden a las técnicas, parámetros y estética del s. XIX, y aunque es cierto que no se utilizan sistemáticamente, ya que no forman parte de las programaciones curriculares, no se puede demostrar que la razón por la cual no se utilizan sea porque no abordan el trabajo de los diferentes estilos. Creo que no se utilizan, no porque tengan un lenguaje propio del s. XIX, sino porque no se conocen, ni existe una catalogación que les de visibilidad. Los estudios de Entezami, Cohen, Kinsey, Seybold y Woof son una buena forma de introducir a los alumnos en la técnica básica del instrumento. Si bien es cierto que el sistema armónico siempre es tonal y que métricamente no atienden a las innovaciones del s. XX, se presentan como material pensado para la enseñanza, secuenciando cada elemento de forma minuciosa. Los estudios de nivel básico de Cohen se utilizan porque introducen técnicas que hasta el momento no se habían considerado como parámetros básicos dentro del aprendizaje del instrumento, como por ejemplo armónicos y pizzicatos de mano izquierda. También se introducen estilos como el Blues (*Estudio nº 18 en Superstudies Book 1*) y la improvisación (*Estudio nº 11 en Superstudies Book 2*). Los estudios de Trott y Polo de dobles cuerdas se utilizan como material pedagógico porque son estudios dedicados enteramente a la producción de dobles cuerdas en niveles intermedios, pero el lenguaje es clásico estética y formalmente.

Existen numerosos autores que han compuesto estudios durante el s. XX semejantes a alguno de los 42 *Estudios* de Kreutzer, dando continuidad a la tradición proveniente del Conservatorio de París. Carse, en su *Estudio nº 16* de los *Progressive Violin Studies* (1910), vuelve a componer un estudio semejante al *Estudio nº 4* de los 42 *Estudios de Kreutzer* (1796) o al *Estudio nº 45* de los 60 *Estudios op.45* de Wohlfahrt (s. XIX), donde se pretende enseñar el staccato como golpe de arco. En el *Estudio*

Conclusiones

nº 9 de la misma colección, Carse desarrolla la técnica de los cambios de posición en secuencias de arpeggios ascendentes y descendentes durante todo el estudio del mismo modo que Kreutzer en su *Estudio nº 12*, aunque esta vez a un nivel más fácil, ya que solo utiliza hasta la tercera posición. Sammons en el *Estudio nº 14* de sus *Virtuosic Studies*, trabaja las octavas igual que Kreutzer en su *Estudio nº 25* de los 42 *Estudios* y Minkous en el *Estudio nº 9* de sus *12 Etudes pour violon seul* trabaja la alternancia entre dobles cuerdas y simples con ligaduras de igual forma que Kreutzer en su *Estudio nº 36*.

Por tanto, si se quiere aprender a interpretar 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, no será suficiente emplear los estudios compuestos en el s. XX para conseguir este objetivo, sino que deberá recurrirse a otros géneros musicales, o componerse nuevos estudios que a nivel básico e intermedio trabajen los lenguajes propios del s. XX.

A partir del objetivo inicial de crear un catálogo extenso de estudios para violín solo publicados en el s. XX, he realizado una secuenciación de la técnica básica del violín. He obtenido un primer modelo con criterios científicos, organizado y estructurado que puede sentar la base de futuras clasificaciones, donde se mezclan parámetros técnicos y de análisis musical. Para completar la base de datos y definir los parámetros, en un primer estadio fue necesario recurrir a los tratados más representativos y de mayor valor pedagógico del s. XX. Al recoger dicha información en la tesis he ofrecido, sin proponérmelo inicialmente, una visión global analítica de la interpretación violinística en las obras de Fischer, Flesch, Galamian y Rolland. Tal y como explica Novillo-Fertrell (2002) en la introducción de su tesis, los fundamentos de la enseñanza del violín a través de los siglos se apoyan en los conocimientos experimentales de sus autores, añadiendo que la pedagogía de autores modernos se basa en las enseñanzas del pasado y en el estudio de los más relevantes escritos. De esta forma, basándome en mis conocimientos y en los de los maestros que me preceden, presento con este trabajo un análisis y secuenciación en un campo específico que resultará fácilmente extrapolable al resto del repertorio violinístico.

Con respecto a la segunda hipótesis, que afirmaba que existen estudios compuestos en el s. XX donde podemos encontrar las técnicas que se articulan en el Decreto 25/2008, de 29 de enero, del total de los 35 parámetros técnicos musicales que he analizado, solo en 3 no he hallado estudios que trabajen estos parámetros en nivel intermedio. Dicho Decreto, por el cual se establece la ordenación curricular de las

Conclusiones

enseñanzas de música en el grado profesional en Cataluña, aborda la necesidad de desarrollar los golpes de arco, cambios de posición, técnica del glissando, trinos, dobles cuerdas, acordes de tres y cuatro notas y armónicos naturales y artificiales. Se ha verificado, por tanto, que toda la técnica que aparece en el Decreto de ordenación curricular se puede trabajar con estudios para violín solo compuestos en el s. XX y que la muestra de análisis ha sido suficientemente extensa como para confirmar la hipótesis, corroborando así que existen estudios compuestos en el s. XX que trabajan las técnicas que se articulan en el Decreto 25/2008, y que si existiera una clasificación, un análisis y una forma de visibilizarlos más acorde con el s. XXI (una base de datos) con más información y detalle, su uso en las programaciones podría generalizarse.

Tabla 13. Parámetros presentes en los estudios analizados de nivel intermedio.

NIVEL INTERMEDIO			
PARÁMETROS TÉCNICOS MUSICALES DE SONIDO		PARÁMETROS TÉCNICOS MUSICALES DE MELODÍA	
ARMÓNICOS NATURALES	SI	AGILIDAD MANO IZQ. EN UNA MISMA ARCADA	SI
ARMÓNICOS ARTIFICIALES	SI	CAMBIOS DE CUERDA	SI
ARMÓNICOS DOBLES	NO	CAMBIOS DE POSICIÓN	SI
DINÁMICA	SI	CROMATISMOS	SI
GLISSANDO	SI	DÉCIMAS	NO
COLÉ	SI	EXTENSIONES	SI
DÉTACHÉ	SI	OCTAVAS DIGITADAS	NO
LEGATO	SI	TRINOS	SI
MARTELÉ	SI	PARÁMETROS TÉCNICOS MUSICALES DE RITMO	
GOLPES ARCO:	SI	AGÓGICA	SI
	SI	COMPÁS	SI
	SI	METRÓNOMO	SI
	SI	RITMO	SI
	SI	TEMPO	SI
PIZZ. MANO DERECHA	SI		
PIZZ. MANO IZQUIERDA	SI		
PARÁMETROS TÉCNICOS MUSICALES DE ARMONÍA			
ACORDES	SI		
ALTERACIONES ACCIDENTALES	SI		
ARPEGIOS	SI		
BARIOLAGES	SI		
DOBLES CUERDAS	SI		
SISTEMA ARMÓNICO	SI		

Conclusiones

A lo largo de esta investigación, he analizado más de 800 publicaciones que cumplen los requisitos delimitados como objeto de estudio de esta tesis, es decir, obras para violín solo que contienen la palabra estudio en el título y que están publicadas en el s. XX.

Creo que, tanto si se utilizan estudios para desarrollar el apartado técnico como si no, debemos estar de acuerdo en que la secuenciación de los contenidos es una parte fundamental de la enseñanza y que la elección del repertorio es una parte de igual importancia en el campo del aprendizaje del instrumento. En relación al objetivo de comprender los diferentes usos que se les puede dar a este tipo de composiciones se observa que se puede desarrollar la técnica de las dobles cuerdas en una melodía popular, en un estudio o en un pasaje de una sonata. La clave está en saber explicar los rudimentos básicos de cualquier técnica y saber encontrar en cualquier partitura aquello que se quiere enseñar. Quizá un día necesitemos un estudio de nivel más sencillo para desarrollar la capacidad comunicativa, el vibrato, la afinación o depurar minuciosamente una técnica específica, y otro día nuestro alumnado requiera un tipo de repertorio donde puedan alcanzar nuevos retos.

He observado también las singularidades que diferencian unos parámetros de otros, así como los puntos de unión entre ellos. La combinación entre ellos pueden conferir mayor dificultad a un estudio o no. Unos pueden ser elementos diferenciadores de nivel y otros simplemente se complementan. En algunos casos se ve cómo es indispensable realizar el aprendizaje de un parámetro en concreto para poder asimilar otro. En este documento se ha conseguido, por tanto, establecer un modelo por el cual se pueden analizar cada uno de los parámetros y secuenciarlos por nivel de dificultad. Del análisis de los estudios, entiendo que hasta el golpe de arco más virtuoso se puede secuenciar y reducir a una raíz que permita introducirlo en el nivel básico, para ofrecer una enseñanza que va de lo genérico y global a lo más especializado, sin dejarse en el camino el germen de ninguna destreza técnica. Sin embargo, al secuenciar todos los parámetros en niveles he podido observar que a nivel básico, las únicas técnicas que no se trabajan son los armónicos artificiales y dobles, las octavas digitadas y las décimas, y los golpes de arco sautillé y ricochet.

Conclusiones

Tabla 14. Parámetros presentes en los estudios analizados de nivel básico.

NIVEL BÁSICO			
PARÁMETROS TÉCNICOS MUSICALES DE SONIDO		PARÁMETROS TÉCNICOS MUSICALES DE MELODÍA	
ARMÓNICOS NATURALES	SI	AGILIDAD MANO IZQ. EN UNA MISMA ARCADA	SI
ARMÓNICOS ARTIFICIALES	NO	CAMBIOS DE CUERDA	SI
ARMÓNICOS DOBLES	NO	CAMBIOS DE POSICIÓN	SI
DINÁMICA	SI	CROMATISMOS	SI
GLISSANDO	SI	DÉCIMAS	NO
GOLPES ARCO: COLÉ DÉTACHÉ LEGATO MARTELÉ PORTATO RICOCHET SAUTILLÉ SPICCATO STACCATO	SI	OCTAVAS DIGITADAS	NO
	SI	TRINOS	SI
	SI	PARÁMETROS TÉCNICOS MUSICALES DE RITMO	
	SI	AGÓGICA	SI
	SI	COMPÁS	SI
	NO	METRÓNOMO	SI
	NO	RITMO	SI
	SI	TEMPO	SI
	SI		
PIZZ. MANO DERECHA	SI		
PIZZ. MANO IZQUIERDA	SI		
PARÁMETROS TÉCNICOS MUSICALES DE ARMONÍA			
ACORDES	SI		
ALTERACIONES ACCIDENTALES	SI		
ARPEGIOS	SI		
BARIOLAGES	SI		
DOBLES CUERDAS	SI		
SISTEMA ARMÓNICO	SI		

Estos datos revelan que si en los dos o tres primeros años de aprendizaje, sea cual sea la edad en la que se comience a estudiar el violín, se desarrollan habilidades para realizar glissandos, los aprendices podrán abordar de una forma más eficiente el aprendizaje de los cambios de posición. Así mismo, si aprenden a producir sonidos armónicos podrán desarrollar una mejor consciencia corporal y desarrollarán una mejor percepción física en las yemas de los dedos, descubriendo el recorrido vertical que hacen éstos en contacto con la cuerda desde que se produce un armónico hasta que la nota real suena. También los pizzicatos de la mano izquierda les dotarán de una

Conclusiones

mejor coordinación, articulación e independencia de dedos. Los golpes de arco fuera de la cuerda les obligarán a tener una mejor sujeción del arco y a desarrollar una mejor percepción física del peso del arco y del sistema de muelles formado por todas sus articulaciones, con la consiguiente mejora de la calidad de sonido.

Aunque algunos autores del s. XX continúan trabajando los mismos principios técnicos que sus colegas del s. XIX, estos últimos, en cambio, han revolucionado la manera de presentar y enseñar dichos principios. Pizzicatos de mano izquierda, spiccato, armónicos, dobles cuerdas, cromatismos y efectos sonoros que afectan al timbre del instrumento están presentes en el nivel básico, de igual manera que las dinámicas y la agógica se consideran de vital importancia para introducir en los estudios aspectos más artísticos.

Tanto si estamos de acuerdo como si no con Baillot cuando afirmó que es necesario aprender solfeo antes de empezar a tocar el violín (Baillot 1991, 448), debemos poner atención también en que los parámetros técnicos musicales se aprenden a través de la lectura o de la memoria. Ambas son parámetros que deben entrenarse y en conjunción con el resto del contenido pueden dotar a un estudio de un nivel de dificultad que resultará subjetivo en cuanto a las habilidades que tenga el intérprete. Baillot, incluso a comienzos del s. XIX y sin conocer las metodologías más novedosas del s. XX, añade que podríamos condenar al estudiante a leer música sin entenderla si no aprende antes lo que hoy en día conocemos como “solfège” (1991, 448).

Ciertamente, el repertorio de nueva creación y el repertorio del s. XX en general muestran una tendencia que hace indispensable la mejora en la lectura, ya que esta resulta cada vez más compleja y este factor debería también tenerse en cuenta como parámetro que otorga mayor dificultad a la interpretación del repertorio. En concordancia con Farrell (2004), quizá nos falte perspectiva histórica y estamos demasiado cerca del siglo XX para comprender completamente sus principales tendencias y las conexiones entre ellas. Pero lo que sí es cierto es que muchos de los temas técnicos, musicales y de estilo no están cubiertos por el corpus de estudios compuestos en el s. XX.

Pedagogas del s. XX como Auer inciden en la dificultad de la elección del repertorio, coincidiendo con Baillot y Flesch en tratar los temas generales que preocupaban y preocupan a todas las profesoras, reflexionando sobre cómo trabajar la técnica y con qué repertorio (Auer 1921, 214). Pero, una vez más, ¿qué pasa con las particularidades de la música del s. XX? ¿Cómo afrontaremos la diversidad de estilos,

Conclusiones

las técnicas extendidas, el uso de intervalos disonantes, la alternancia de compases, la gran variedad tímbrica, los cambios drásticos de dinámicas, los efectos percusivos o los cambios rápidos de tonalidad? ¿Cómo ayudaremos a nuestros alumnos a entender los aspectos generales de la literatura del s. XX? Las respuestas a estas cuestiones han sido respondidas a lo largo de la investigación, llegando a la conclusión de que nosotros mismos aún estamos lejos de estar familiarizados con la música de nuestro siglo. Farrell (2004) apunta que los violinistas del s. XXI se verán forzados a mirar más allá del alcance limitado de la música familiar de los siglos XVIII y XIX. Por tanto, se advierte que es necesario acercarnos a la música del s. XX y a los lenguajes que de ésta se derivan con otro tipo de repertorio, puesto que la gran mayoría de los estudios analizados tienen un lenguaje clásico o romántico, sobre todo en el nivel básico y en el intermedio. Es necesario que se compongan estudios para estudiantes de estos niveles que rompan con la melodía, la armonía y la métrica.

En cuanto a los diferentes usos que se le pueden dar a este tipo de composiciones, a lo largo del Capítulo 2 se pone de relieve cómo al realizar la clasificación de los parámetros técnicos musicales de sonido referentes a los golpes de arco se observa una estrecha relación entre todos ellos: cada uno requiere del control de otro y la diferencia radica en el tipo de ataque y la duración de la resonancia posterior. Por ejemplo, el staccato está íntimamente relacionado con el martelé, ya que en éste solo varía la repetición en la dirección del arco. El détaché también está relacionado con el martelé y el spiccato, diferenciándose en el ataque. Además, si variamos la velocidad y el punto de contacto, se pueden relacionar también con el saltillo y el ricochet. Por tanto, es muy difícil aislar los diferentes parámetros técnicos: un trino requerirá de una buena técnica de martelé y del conocimiento de la técnica de los armónicos para una buena ejecución; también podemos encontrar trinos en dobles cuerdas y con cambios de posición que requieren de más habilidad técnica y de una mejor coordinación.

Existen, en mi opinión, unos parámetros técnicos que deben trabajarse siempre en todas las composiciones, sea cual sea la técnica utilizada, que harán del intérprete un buen ejecutante en la parte técnica y potenciarán su parte artística al incrementar su dominio y su control sobre la producción de sonido de su instrumento. Estos son: el dominio del ataque de las notas, es decir, el inicio de la producción de sonido; el tipo de resonancia que damos a las notas; la coordinación entre ambas manos; el punto de contacto del arco con la cuerda que elegimos en cada momento; la velocidad de arco empleada en cada nota o secuencia de notas; y el peso que transmitimos al arco. Estas

Conclusiones

habilidades son inherentes a toda la técnica violinística y deberán desarrollarse paulatinamente en el músico, sea cual sea el estilo o lenguaje de la composición y el nivel.

Se puede observar que algunos de los estudios analizados están dedicados a el desarrollo de un parámetro técnico aislado, dándole prioridad a este y que, en cambio, el objetivo de otros estudios es adquirir la maestría de combinar la variedad casi infinita de golpes de arco que aparecen en las obras del repertorio violinístico. Galamian (1998) propone “estudios tipo” y explica cómo un solo estudio puede servir para desarrollar una enorme cantidad de técnica. Farrell (2004) destaca una contraposición entre los estudios musicales y los estudios técnicos (estudios sistemáticos de problemas técnicos específicos que permiten al intérprete mantenerse intelectualmente y emocionalmente calmado mientras se centra en una tarea en particular). No obstante, aunque a lo largo de la historia a los estudios se les hayan atribuido unos usos determinados, será responsabilidad de cada profesor hacer uso de ellos de la forma más eficiente posible.

En lo que se refiere a los niveles de dificultad, las técnicas que tienen que ver con los golpes de arco en nivel básico están presentes en muchos de los estudios¹⁶⁷. Un pasaje que deba ejecutarse utilizando el spiccato se puede trabajar en diferentes niveles, dependiendo de si tiene o no cambios de posición, de la tonalidad, o de la cantidad de cambios de cuerda que tenga, ya que estas variables pueden hacer que el estudio sea de mayor o menor dificultad. Los golpes de arco que se trabajan como comúnmente se denomina “fuera de la cuerda” deberían de ser igual de importantes que los que se ejecutan “dentro de la cuerda”, ya que en edades tempranas experimentar con el arco puede favorecer una mejor técnica en un futuro¹⁶⁸. De esta forma, los contenidos no se presentan de forma aislada como una dificultad, sino como una evolución de algo aprendido anteriormente. A partir del juego y la experimentación inicial de todos los principios técnicos, podemos seguir desarrollado toda la técnica paulatinamente en forma de espiral, volviendo a ellos a niveles básicos o aumentando la dificultad combinándolos, de manera que el aprendizaje no debería ser necesariamente lineal. Si un alumno en un estudio encuentra muchas dificultades

¹⁶⁷ Del análisis de estudios del s. XIX se puede observar como algunos principios técnicos como por ejemplo, el spiccato, el ricochet y el staccato, solo están presentes en estudios de nivel intermedio o avanzado.

¹⁶⁸ Rolland en *The Teaching of Action In String Playing, 14 films from the University of Illinois String Research Project*. [DVD]. RSRA, 2008, defiende la idea y explica como trabajar en los primeros años los fundamentos de todas las técnicas.

Conclusiones

juntas y ningún parámetro le resulta familiar, la desmotivación puede ser un factor que haga que el aprendizaje no sea tan eficaz.

También he tenido en cuenta durante la redacción de esta tesis, a partir de las múltiples conversaciones con músicos, que son tan importantes los propios golpes de arco como saber viajar de unos a otros y se podría establecer otro parámetro técnico nuevo relacionado con la mano derecha, denominado *Travelling bow stroke*¹⁶⁹. Continúa existiendo por tanto, la necesidad de analizar exhaustivamente los estudios y el criterio de cada profesora determinará qué golpe de arco debe emplearse. En múltiples ocasiones, la línea que separa un golpe de arco de otro resulta fina, pero se puede considerar que el aprendizaje ordenado de algunos de ellos nos puede llevar a un mayor éxito en los siguientes. Como ejemplo, el *Estudio nº 7* de la serie *Technique take off!* de Cohen, que entre otros contenidos pretende enseñar spiccato, podría servir como preámbulo del aprendizaje del ricochet. Controlando dos notas saltadas (spiccato) con la misma dirección de arco tanto arriba como arco abajo se puede aprender a controlar el peso del arco y desarrollar la sensibilidad del contacto con los diferentes dedos de la mano derecha para el aprendizaje de los golpes de arco rebotados como el ricochet. Creo que es necesario replantearse el orden de su enseñanza y el momento en el que se enseñan, ya que en el análisis que se deriva de esta tesis he encontrado estudios del siglo XX que contienen principios técnicos en todos los niveles y por el contrario hay otros que no se enseñan/aprenden en el nivel básico. Creo que es posible enseñar ricochet antes que spiccato, incluso antes que martelé o détaché y vuelve a ser de vital importancia estar dotado de material suficiente y recursos para poder enseñar la técnica del violín y que no queden lagunas técnicas en las diferentes etapas de aprendizaje.

Las técnicas de décimas y octavas digitadas solo se encuentran en publicaciones de nivel 4. Exigen un control de la flexibilidad de la mano para realizar las extensiones. En mi opinión, son técnicas que se pueden trabajar perfectamente en nivel intermedio-avanzado, ya que algunos conciertos contienen este tipo de técnicas y están programados en las enseñanzas profesionales de música que se imparten en los conservatorios, como por ejemplo el *Concierto nº 1 en sol menor op. 26* de Max Bruch (1868) o segundo movimiento "Nigun" de la obra *Baal Shem* de Ernst Bloch (1923).

¹⁶⁹ En conversaciones con Yuval Gotlibovich (enero 2018).

Conclusiones

Las técnicas de armónicos naturales y pizzicatos con la mano izquierda se encuentran en todos los niveles. De una forma errónea mi experiencia como estudiante hizo que pensara que algunas técnicas eran mucho más avanzadas que otras, pero analizando el repertorio existente se puede observar cómo los armónicos naturales y los pizzicatos de mano izquierda se pueden encontrar en obras de Pablo Sarasate como en “La malagueña” *Spanish Dance, op. 21* (1878), o en la transcripción de Fritz Kreisler para violín y piano de la “Danse Espagnole” de *La Vida Breve*¹⁷⁰ (1926) de Manuel de Falla, y los armónicos se pueden encontrar en repertorio de nivel intermedio como el *Concertino en sol mayor, op. 24* de Oskar Rieding. Del mismo modo que en otras técnicas, la producción de los armónicos está vinculada a la velocidad del arco y al punto de contacto, y debe tenerse en cuenta también el punto de contacto de la yema de los dedos de la mano izquierda, así como la coordinación entre ambas manos.

Algunos profesores “alquilan” los servicios de Kreutzer, por ejemplo, para trabajar una técnica específica que se desarrolla en alguna obra musical que no tiene por qué ser del s. XIX. No obstante, hay que ir con cuidado, ya que los estudios, además de componerse para resolución técnica, también deben servir para educar el oído en una estética musical. En el s. XX se rompe con la melodía, la armonía y el compás, explorando estos parámetros de otra forma y si se anima al alumno a tocar exclusivamente obras del s. XVIII, difícilmente desarrollará una afinidad por la música contemporánea, al no fomentar que su oído tenga estas expectativas creadas. Por tanto, si no es importante desde el punto de vista técnico, como mínimo es importante desde el punto de vista estético y se deberá preparar el oído para las nuevas músicas creando nuevas perspectivas o expectativas.

Aunque la música contemporánea o de nueva creación siempre contiene en el principio de cada obra un guión donde queda explicado qué hacer y cómo, es necesario componer estudios que acerquen a los alumnos de niveles básico e intermedio a la música contemporánea. De esta forma, los alumnos se animarán a empezar a practicar, propiciando una educación técnica y auditiva que les dote de más destrezas. No he encontrado publicaciones de nivel básico ni intermedio dedicadas al desarrollo técnico de la música contemporánea o de nueva creación dentro del marco temporal establecido para esta tesis. Zukofsky (en Stowell 1992) cree que es necesario aprender más tipos de escalas y otros tipos de intervalos (diferentes a las tradicionales terceras, sextas, octavas y décimas) para entrenar el oído, ya que si se

¹⁷⁰ Transcrita por Fritz Kreisler para violín y piano.

Conclusiones

aprende únicamente con el sistema diatónico y de la forma tradicional, no se está atendiendo a las necesidades toda la música del s. XX. También advierte que la música de nueva creación demanda respecto a la mano/brazo izquierdo un mayor conocimiento armónico e interválico, y con respecto a la mano/brazo derecho una mayor velocidad de cambio para la dinámica y control en el número de posibles combinaciones dinámicas que hacen cada vez más difícil el control del arco. El hecho de no haber desarrollado el oído preparándolo para este tipo de música hace, tal y como menciona Zukofsky, que el estudio de estas obras sea un cifrado físico. Añade que el material con el que enseñamos y los procesos de pensamiento de la enseñanza de hoy en día, en general han continuado a partir de los hitos de la composición y las soluciones de este siglo no han aparecido. Hans Werner Henze en su *Violin Concerto nº 2 per violín solo, tape, voce e 33 esecutori, testo di Hans Magnus Enzenberger "Hommage à Goedel"* (1971) utiliza la voz del intérprete como recurso compositivo y es necesario que el intérprete sepa cantar y recitar a la vez que toca el violín¹⁷¹. No es la única composición de este tipo: Patricia Kopatchinskaja compuso una "Cadenza" para el *Concierto para violín y orquesta* (1989-1993) de György Ligeti donde la voz y el violín se interpretan simultáneamente, ya que añade efectos vocales mientras toca¹⁷². Creo, por tanto, que es un recurso que se puede enseñarse a los alumnos desde el nivel básico, porque se encuentra en el repertorio del s. XX y porque es una buena herramienta de aprendizaje. Si cantan la misma melodía que tocan, aprenden a afinar mejor (siempre que canten afinado), ya que el oído discrimina mejor las notas desafinadas cuando tiene con qué compararlas. Por otra parte, si cantan una melodía diferente a la que están tocando, trabajan el oído armónico (algo totalmente normalizado entre pianistas, los cuales saben perfectamente cantar, por ejemplo, la melodía de la mano derecha y tocar la melodía de la mano izquierda simultáneamente y viceversa).

Retomando la afirmación de Antequera en la cual " ...todas las técnicas que son requeridas en el repertorio tradicional son asimiladas en los años dedicados al estudio del violín, y sin embargo, las que se requieren en la composición de las últimas décadas sólo se trabajan si surge la posibilidad de tocar este repertorio, y normalmente (salvo excepciones) no se suele dar en el ámbito académico." (2015, 70), quiero recalcar que, si bien en el límite de contenido las técnicas extendidas quedaron fuera de análisis, no he hallado ninguna publicación de nivel básico ni intermedio que

¹⁷¹ Hans Werner Henze: *Violin Concerto nº 2* (1971) [audio streaming] https://www.youtube.com/watch?v=ZiGN_Z8BUeo (consulta: 30 de agosto de 2017).

¹⁷² Ligeti: *Violin Concerto / Kopatchinskaja · Rattle · Berliner Philharmoniker* [video streaming] <https://www.youtube.com/watch?v=dtNEyAKkpc8> (consulta: 30 de agosto de 2017).

Conclusiones

trabaje rulato, técnicas percusivas, microtonos o multifónicos, entre otros¹⁷³. Deberían existir publicaciones para aprender estas técnicas, sobre todo en el tramo académico del aprendizaje del instrumento, para no desconectar de la praxis interpretativa lo tradicional, convencional u ortodoxo de lo moderno, vanguardista e innovador, que aporta al instrumento diferentes posibilidades sonoras ampliando sus recursos.

Tal y como quedó reflejado en el estado de la cuestión, existen tratados musicológicos y tesis doctorales que abordan la cuestión de la práctica de la música contemporánea o de vanguardia entorno al s. XX. Buckles añade, al igual que Zukofsky, que las técnicas compositivas halladas en la música del s. XX y en la música de hoy en día incorporan una gran variedad de diferentes tonalidades, sonidos y efectos. En esta reflexión sobre las enseñanzas del violín en el s. XXI apunta que existen estudios comercialmente disponibles que reflejan los nuevos pensamientos de la música contemporánea y que deberían ser introducidos como parte del estudio integral (2003,204). Mi aportación radica en poner el foco de atención en la etapa inicial del aprendizaje, y por tanto, aunque existen estudios que reflejan las demandas de las nuevas composiciones, estos no están dirigidos a estudiantes de niveles básicos o intermedios.

Las tesis de Buckles (2003) y Farrell (2004) ofrecen un análisis exhaustivo de una selección de estudios catalogados como *contemporary etudes*. Dichas obras están dedicadas al desarrollo técnico de la música denominada contemporánea. Buckles insta a utilizar dichas obras como material complementario en la docencia para no dejar sin preparación a los alumnos para los desafíos de la música del s. XX (2003, 196). Pero vuelvo a observar que todas ellas son de nivel avanzado o virtuoso y que ninguna de ellas está pensada para la enseñanza de niveles básicos-intermedios.

Si consideramos que la publicación y la difusión de tratados específicos es uno de los pilares del progreso de la pedagogía instrumental, dado que permite elevar el nivel de la enseñanza y revierte en una mayor calidad artística de los intérpretes (Novillo-Fertrell 2002, 6), debemos también poner atención al uso que hemos dado a dichos tratados, sobre todo a los publicados durante el s. XX.

¹⁷³ En la tesis quedan explicadas todas estas técnicas denominadas extendidas y como ejecutarlas. Antequera las divide en cinco grupos: técnicas de arco, técnicas de dedos, técnicas percusivas, armónicos y otras técnicas.

Conclusiones

Tabla 15. Principales tratados pedagógicos de violín¹⁷⁴.

- 1751 Francesco Geminiani. *L'arte di suonare il violino op.9.*
- 1756 Leopold Mozart. *A treatise on the fundamental principles of violin playing.*
- 1761 L'Abbé le Fils. *Principles du violon.*

- 1803 Rodolphe Kreutzer-Pierre Rode- Pierre Baillot. *Méthode de violon du Conservatoire.*
- 1834 Pierre Baillot. *L'Art du violon.*
- 1842 Habeneck, *Méthode théorique et pratique.*

- 1916 Lucien Capet. *La Technique Supérieure de l'Archet.*
- 1920 Leopold Auer. *Violin playing as I teach it.*
- 1923-28 Carl Flesch. *The Art of Violin Playing. vol 1 & 2*
- 1931 Carl Flesch. *Problems of tone production.*
- 1961 Kató Havas. *The New approach to violin playing.*
- 1962 Ivan Galamian. *Principles of Violin Playing and Teaching.*
- 1969 Sinichi Suzuki. *Nurtured by love: Talent Education for young children.*
- 1981 Dominique Hoppenot. *Le violon intérieur.*
- 1981 Yehudi Menuhin. *Six lessons with Yehudi Menuhin.*
- 1984 Albert Markov, *System of Violin Playing.*
- 1997 Simon Fischer. *Basics.*
- 2004 Simon Fischer. *Practice.*
- 2013 Simon Fischer. *The violin lesson.*

Para dar respuesta a porqué el corpus mayoritario de estudios que se utilizan en la enseñanza del violín lo conforman obras del s. XIX, cosa que no resulta aparente al consultar la lista anterior, me he fijado en algunos de los tratados más representativos del s. XX. Flesch, en *The Art of Violin Playing book 1* utiliza como material de estudio a Kreutzer, Fiorillo, Rode, Sauzay, Viextemps, Dont, Wieniawski, Scharieck, Sauret, Paganini, Ernst, Sevcik, y su *Scale System*. En la actualidad existe mucho material nuevo y posterior a las obras que conocía Flesch, y los libros como este, que en su día fueron innovadores y aportaron datos de gran valor pedagógico, hoy en día deben tratarse en parte como obras de valor musicológico, como lo son *A treatise on the*

¹⁷⁴ Este listado contiene los tratados más representativos, no obstante en el capítulo 3 del libro *The Amadeus Book of the Violin. Construction, History, and Music*, que hace referencia a la interpretación, pedagogía y composición, podemos encontrar un listado más amplio. En la tesis doctoral de Garde (2015) también se ofrecen listados con explicaciones detalladas de los métodos y tratados más representativos desde el s. XVII hasta el s. XX.

Conclusiones

fundamental principles of violin playing de Leopold Mozart o la *Méthode de violon du Conservatoire* de Rode, Kreutzer y Baillot. *The Scale System* de Flesch fue publicado por primera vez en Alemania en 1926, tres años después de la publicación de *The Art of Violin Playing*, donde Flesch reflejaba un listado de “*etude material*” en que proponía el trabajo de los estudios y caprichos de Kreutzer (1766-1831), Rode (1774-1830), Gavinies (1728-1800), Fiorillo (1755-1823), Rovelli (1793-1838), Sauzay (1809-1901), Vieuxtemos (1820-1881), Dont (1815-1888), Sevcik (1852-1934), Wieniawski (1835-1880), Schradieck (1846-1918), Sauret (1852-1920), Paganini (1782-1840) y Ernst (1812-1865). De todos estos autores, solo Sauret, Sevcik y Schradieck vivieron las primeras dos décadas del s. XX. Es decir, que no conocieron todas las músicas que se han seguido componiendo hasta nuestros días. Si contemplamos la fecha de muerte de Flesch, hay un vacío de 73 años de composiciones que no conoció después de publicar sus valiosas obras de referencia mundial.

Hace falta entender que es posible que las demandas técnicas-musicales de las obras posteriores requieran nuevas obras de cabecera que introduzcan a los violinistas en otros sistemas compositivos. Si el músico trabaja con sistemas de siglos anteriores desde los inicios hasta muy avanzado su aprendizaje, podrá sentirse desubicado o perdido al abordar obras contemporáneas o de nueva creación. La tradición de Auer, Flesch y Galamian, entre otros, consolidó una forma de enseñar y aprender el violín. Sus tratados y los grandes violinistas que formaron estos profesores, que a su vez formaron a otros grandes violinistas, han motivado que a día de hoy siga llegando a nuestras manos como repertorio básico de eficacia indiscutible. No obstante, creo que es necesario hacer un tándem de tradición e innovación, donde la investigación propia de cada profesor haga de él un pedagogo y musicólogo con herramientas suficientes para afrontar nuevos retos. Las mejores antologías surgieron de la investigación y las mejores composiciones dedicadas al campo de la pedagogía nacieron de las inquietudes que grandes maestros tenían con sus alumnos.

Los autores que compusieron los estudios que se utilizan hoy en día en el apartado técnico utilizaron sus publicaciones a modo de método para enseñar la técnica que estaba presente en las composiciones de siglos anteriores. No conocían la música de autores como Kreisler, Shostakovich, Falla, Sibelius, Korngold, Henze, Ligeti, Berio etc. Por tanto, para enseñar a interpretar obras a partir de la segunda mitad del s. XX, no es suficiente con trabajar los diferentes parámetros musicales contenidos en los estudios compuestos en el s. XIX. Creo que se deberían seguir componiendo obras de corta duración o ejercicios que ayuden a los alumnos a aprender y profundizar en las nuevas técnicas que demandan algunas composiciones

Conclusiones

del s. XX. En este sentido, coincido con Novillo-Fertrell en que “la senda trazada por los autores del s. XVIII es el inicio de un largo camino de investigación, experimentación y evolución pedagógica que progresa a lo largo del s. XIX y alcanza su madurez en la enseñanza violinística del s. XX, a través de un complejo proceso de ensayo-error en el que la experiencia y la indagación se entrelazan con el conocimiento científico para avanzar lentamente” (2002, 380). Es por ello que resulta necesario continuar con esta tarea en el s. XXI para dar visibilidad a nuevas obras y difundir su uso.

Los estudios escritos a partir de la segunda mitad del s. XX pueden o no trabajar la técnica de las composiciones de dicha época, pero creo que vale la pena entender que los estudios tuvieron su auge a finales del s. XVIII y principios del s. XIX como respuesta a la necesidad de crear métodos y unificar criterios. El s. XX ha sido el siglo de los grandes pedagogos, de metodologías novedosas y repertorio destinado a la iniciación al violín en forma de antologías, composiciones propias, piezas basadas en obras conocidas y arreglos de temas populares.

Otro autor del s. XX que escribió un tratado de divulgación fue Auer, que en su *Violin teaching as I teach it*, ofrece un listado con *Practical Repertory Hints*, donde detalla el repertorio que utilizaba con sus alumnos (1921, 219-225)¹⁷⁵. Este repertorio consta de estudios, conciertos, piezas y repertorio a solo. Hay que tener en cuenta dos datos importantes en esta publicación. El primero es que este libro está publicado en 1921 y que Auer murió en 1930, y por tanto se debería enmarcar a finales del s. XIX y principios del s. XX, ya que esta publicación resulta del trabajo que realizó durante toda su carrera. El segundo factor a tener en cuenta es que los primeros estudios que trabaja son los de Kreutzer y el *Concierto nº 22 en la menor* de Viotti. Este indicio parece apuntar a que los pedagogos como Auer, que escribieron tratados a finales del s. XIX y principios del s. XX, que se convirtieron en manuales de referencia para profesores, solo trabajaron con estudiantes a partir de niveles intermedios, quedando un vacío durante este periodo en el nivel denominado básico, y que es en el s. XX donde se desarrolla la pedagogía en edades tempranas y a nivel básico.

Grandes obras pedagógicas han visto la luz durante los últimos dos siglos y medio: en un marco postenciclopedista y de cambio postrevolucionario en el orden social, a finales del s. XVIII nacieron las primeras teorías de la llamada “modernidad

¹⁷⁵ Esta tradición podría surgir de otros tratados del s. XIX como el de Baillot (1830), que publicó, como resultado de más de tres décadas de trabajo, un catálogo de los compositores y composiciones que se usaban en las clases impartidas en el Conservatorio Nacional de París. El contenido de los catálogos de Auer y Baillot se puede consultar en el anexo 6.

Conclusiones

pedagógica”; el s. XIX fue el marco en que se establecieron los conservatorios de toda Europa como centros de enseñanza y creación artística; y el s. XX fue un siglo tan convulso a nivel geopolítico como de gran auge pedagógico en las enseñanzas del violín en niveles básicos. Todas las obras de este periodo pretenden enseñar todos los parámetros que tienen que ver con la práctica artística dentro del marco estético de sus respectivas épocas. Se han utilizado diferentes materiales, tratados y compendios de ejercicios, *student concertos*, *airs varies*, caprichos, dúos progresivos, escalas, y obras en general, así como pasajes orquestales y lecturas a primera vista. Cada una de ellas escogida de acuerdo con el nivel del estudiante. Solo nosotros tenemos la perspectiva de los siglos anteriores. Kreutzer no pudo oír nunca la música del s. XX, pero los grandes maestros en la actualidad siguen utilizando sus 42 estudios en su labor como docentes¹⁷⁶.

Por último y retomando una de las ideas desarrolladas en estas conclusiones, entiendo que es de vital importancia trabajar obras de todas las épocas para abrir la expectativa de la escucha, aunque en nuestro siglo sigue pasando lo mismo que sucedió, por ejemplo, a finales del s. XIX con la música de Brahms: desde que compuso su concierto de violín hasta que lo pudieron tocar los violinistas y formó parte de las programaciones de conciertos, tuvieron que pasar años, ya que era muy difícil técnicamente para esa época (Bachmann 2008, 195). A lo largo de la historia de la música, los diferentes estilos han surgido de la variación de los ya existentes, de la voluntad de romper completamente con los cánones establecidos o de la creación de nuevos lenguajes, requiriendo así un oído más preparado, capaz de entender las diferentes expectativas. Levitin afirma que hemos asimilado la estructura de las escalas al oír música y exponernos de forma pasiva (más que guiados teóricamente) a ella a lo largo de nuestra vida. No se trata de un conocimiento innato, sino que se adquiere a través de la experiencia. Complementando la idea de González sobre las estructuras auditivas que nos resultan familiares y la necesidad de atender a las expectativas (González 1999, 151-152), Levitin añade que los compositores conocen estas asociaciones que hacemos de las escalas y las utilizan de forma intencionada. Del mismo modo, nuestros cerebros también las conocen a través de una vida de exposición a idiomas, pautas, escalas, letras musicales y asociaciones entre ellos. Cada vez que oímos una pauta musical que es nueva para nuestros oídos, el cerebro intenta realizar una asociación: procuramos contextualizar los nuevos sonidos y acabamos creando esos vínculos memorísticos entre un conjunto determinado de

¹⁷⁶ Cabe reflexionar sobre el porqué esta obra llega a nuestros días como obra de cabecera y su otra publicación con 19 estudios haya caído en el olvido o que sus conciertos no se programen con frecuencia.

Conclusiones

notas y un lugar determinado o una época o un conjunto de acontecimientos (Levitin 2008, 44-46). Es necesario, por tanto, crear un marco más amplio de “familiaridad” en cuanto a estilos y lenguajes compositivos, y ofrecer gran variedad de escalas, de esquemas formales y lenguajes como formación integral de los estudiantes para no alejarlos de la música del s. XX y s. XXI (sobre todo a partir de la segunda mitad del s. XX). Levitin sostiene que cuando el cerebro es joven es más receptivo y absorbe todos y cada uno de los sonidos que puede y los incorpora a la estructura de su entramado neuronal, a diferencia del cerebro adulto, donde los circuitos neuronales son algo menos maleables, y resulta más difícil incorporar, a un nivel neuronal profundo, nuevos sistemas musicales (2008, 48). Se advierte, por tanto, una vez más la necesidad de utilizar en edades tempranas secuencias armónicas utilizadas por los compositores en los diferentes estilos musicales a lo largo de la historia de la música para dotar al cerebro de los jóvenes intérpretes de nuevas estructuras musicales. La capacidad auditiva no puede ser muy amplia con un repertorio escaso: a la persona que haya hecho suya mucha música de tipos muy diferentes y la haya elaborado, le será mucho más fácil su captación auditiva (Kühn 1998, 12).

Conclusiones

CODA

El análisis de dichas obras ha revelado la necesidad de continuar analizando el repertorio dedicado a la enseñanza-aprendizaje del violín por diferentes razones. La primera es que en el s. XXI se siguen componiendo obras dedicadas al desarrollo de la técnica, por lo que es interesante continuar observando la tendencia y la evolución de las obras dedicadas al apartado del desarrollo técnico violinístico. La segunda razón tiene que ver con que resultaría igual de interesante analizar en profundidad otro tipo de repertorio ya que este trabajo me ha servido para aprender a secuenciar los contenidos que utilizo en la docencia y que forman parte de las programaciones curriculares en la asignatura de violín. Por ello, creo necesario y oportuno crear una base de datos colaborativa publicada en una plataforma digital donde queden registrados el mayor número posible de publicaciones que contengan en el título la palabra "estudio". De este modo, mi trabajo de documentación sería el punto de partida a partir del cual otras profesoras de violín podrían encontrar nuevo repertorio y ampliar una herramienta de trabajo que les facilite el análisis de dicha recopilación. De esta manera, podrán hacer búsquedas por países, por fecha, por autor, y por parámetro técnico, quedando clasificadas todas las entradas por nivel de dificultad. Además, dicho modelo de análisis se podría extrapolar al resto del repertorio violinístico, como por ejemplo, conciertos, sonatas, y otras obras. Este soporte proporcionará a profesoras de diferentes ámbitos más cantidad y diversidad de literatura musical, considerando, como se ha dicho anteriormente, que una buena elección y análisis del repertorio es una de las claves del éxito en la formación de cualquier violinista.

Este trabajo musicológico puede derivarse hacia el campo de la pedagogía del violín y, si lo tomamos como un modelo organizado y estructurado donde se mezclan parámetros técnicos y de análisis musical para secuenciar la técnica básica del mismo, se podría utilizar como herramienta para ordenar los contenidos que deben desarrollarse en los programas curriculares de nuestro alumnado.

Creo que es perjudicial que un estudiante pase sus primeros ocho años de aprendizaje interpretando solo música clásica o tradicional, puesto que su oído se está acostumbrando a este tipo de melodías y estructuras armónicas, y poco a poco vamos alejando de la expectativa de escuchar sonidos y armonías nuevas. La enseñanza del violín se ha puesto en práctica en demasiadas ocasiones de forma lineal, es decir, coincidiendo el desarrollo del alumno con el desarrollo de la historia de

la música. Solo cuando uno se encuentra en un nivel avanzado o virtuoso llegan las obras de vanguardia, y nos resulta de una complejidad extrema abordarlas. Sin embargo, en la actualidad conocemos otros sistemas que secuencian los contenidos en tres bloques, acercando la música del s. XX a los alumnos desde el inicio del aprendizaje¹⁷⁷.

Durante la elaboración de esta tesis he podido descubrir nuevas composiciones, tanto estudios como otro tipo de obras, que formarán parte de mi propio *corpus* de material y que me han dado una nueva perspectiva de la magnitud y del acceso que tenemos hoy en día a dichas obras.

De acuerdo con la incidencia de Auer en la necesidad de ampliar el material dedicado a la enseñanza para mantener el interés de los alumnos (1921, 219), mi biblioteca personal se ha ampliado enormemente con la perspectiva de poder realizar una secuenciación eficiente y exhaustiva para saciar mi curiosidad acerca de por qué la gran parte de estudios que se utilizan en la enseñanza del violín están compuestos en el s. XIX. En un futuro pretendo dar visibilidad a mi trabajo y realizar una secuenciación de conciertos, sonatas, y otro tipo de repertorio. Será uno de mis objetivos como profesora de violín, siendo mi bagaje violinístico y la práctica instrumental la mejor herramienta para realizar este trabajo, sin el cual no se podría haber realizado esta tesis doctoral.

Considero que tener una formación básica en armonía y un control de diferentes patrones rítmicos es importante para el crecimiento de todo músico que quiera desarrollar de forma eficaz todas las capacidades en el terreno del ritmo, la lectura, la improvisación y la armonía. Creo que es necesario introducir a niveles básicos las técnicas que nos acercan a la música del s. XX, tanto en el ámbito clásico como en el ámbito moderno, para acercar a los estudiantes a la música del siglo en el que nacieron o viven, y establecer los vínculos necesarios para no provocar una brecha entre dos mundos. Con una buena base técnica instrumental y un buen entrenamiento auditivo, los intérpretes deberían poder tocar cualquier tipo de música sin que les resulte difícil improvisar, leer, o acercarse a lenguajes musicales diferentes. Creo, por tanto, que deberían existir estudios que aproximen a los alumnos, a un nivel básico o intermedio, a la exploración de las diferentes posibilidades tímbricas del violín y a la concepción del violín como instrumento acompañante, para dotarlos de mayor habilidad en el campo armónico-rítmico.

¹⁷⁷ Por ejemplo la *Associated Board of the Royal Schools of Music*, proveedora de exámenes y evaluaciones de música por niveles creado en Reino Unido.

Coda

Relacionando las hipótesis con uno de mis objetivos iniciales, el cuál ponía el foco de atención en analizar en profundidad dichas composiciones para utilizarlas en mi labor docente, y tras verificar que existen estudios de nivel básico e intermedio que trabajan los contenidos del Decreto de ordenación curricular, creo que es necesario realizar una buena sistematización de dicho material. Si consideramos que una de nuestras tareas como profesores, sea cual sea la etapa en la que ejerzamos la docencia, es secuenciar los contenidos, individualizándolos para cada alumno, el trabajo de selección del repertorio se puede multiplicar y puede acabar siendo harto complicado llevar un diario mental de todos los contenidos técnicos de cada alumno. Los que ha asimilado, los que se encuentra trabajando, ha empezado a trabajar de forma incipiente, o incluso está retomando y/o realizando un trabajo más exhaustivo. Después de leer y analizar todos los datos extraídos en los estudios para violín solo del s. XX, he considerado que reunir todos los principios técnicos en un cuadro sinóptico como el que se detalla a continuación, que pueda servir a modo de diario de bitácora del profesor, puede servir como herramienta y aportar eficiencia a la labor docente. Se trata de observar todos los principios, tanto de los estudios como del resto del repertorio, que se están trabajando para asegurarnos de que llevamos un control de los contenidos.

Coda

Tabla 16. Diario de aula de contenidos. Parámetros musicales presentes en las obras, estudios y escalas que se trabajan con cada alumno en cada nivel.

ALUMNO: NIVEL:	OBRA:	OBRA:	OBRA:	ESTUDIO:	ESTUDIO:	ESTUDIO:	ESCALA:	ESCALA:
PARÁMETROS TÉCNICOS MUSICALES DE SONIDO								
ARMÓNICOS NATURALES								
ARMÓNICOS ARTIFICIALES								
ARMÓNICOS DOBLES								
DINÁMICA								
GLISSANDO								
COLÉ								
DÉTACHÉ								
LEGATO								
MARTELÉ								
GOLPES ARCO:								
PORTATO								
RICOCHET								
SAUTILLÉ								
SPICCATO								
STACCATO								
PIZZICATO MANO DERECHA								
PIZZICATO MANO IZQUIERDA								

ALUMNO: NIVEL:	OBRA:	OBRA:	OBRA:	ESTUDIO:	ESTUDIO:	ESTUDIO:	ESCALA:	ESCALA:
PARÁMETROS TÉCNICOS MUSICALES DE ARMONÍA								
ACORDES								
ALTERACIONES ACCIDENTALES								
ARPEGIOS								
BARIOLAGES								
DOBLES CUERDAS								
SISTEMA ARMÓNICO								
PARÁMETROS TÉCNICOS MUSICALES DE MELODÍA								
AGILIDAD MANO IZQUIERDA EN UNA MISMA ARCADEA								
CAMBIOS DE CUERDA								
CAMBIOS DE POSICIÓN								
CROMATISMOS								
DÉCIMAS								
EXTENSIONES								
OCTAVAS DIGITADAS								
TRINOS								
PARÁMETROS TÉCNICOS MUSICALES DE RITMO								
ACÓGICA								
COMPÁS								
METRÓNOMO								
RITMO								
TEMPO								

Coda

Debido a que cada estudio pone el foco de atención en un parámetro específico, o por el contrario combina parámetros, es necesario tener un control para no duplicar tareas o dejar lagunas en algunos campos. Algunos de estos campos serían que nuestros alumnos toquen siempre en las mismas tonalidades, que no tengamos un estudio que pueda trabajar la lectura de las notas en posiciones altas, que los arpeggios que se trabajen siempre sean ascendentes o que la primera vez que toquen una obra con dobles cuerdas (con cambios de posición) no hayamos presentado esta dificultad anteriormente de forma secuenciada. Este análisis pormenorizado y exhaustivo hará que nos podamos ceñir a las necesidades de cada alumno. No todos necesitan profundizar en los mismos problemas, pero sí que necesitan una base común de la técnica que puede extraerse de los estudios del s. XIX y complementarse con los estudios del s. XX.

Por último, de dicho análisis exhaustivo y de la lectura de los datos extraídos de la base de datos se presenta a continuación una selección de estudios de nivel básico e intermedio para trabajar los diferentes principios técnicos. Esta selección pretende ser una herramienta de trabajo que facilite la búsqueda de material en el apartado técnico. Forma parte de los objetivos secundarios que me propuse a la hora de dar a conocer el mayor número posible de estudios y ayudar en la ampliación del repertorio violinístico.

Tabla 17. Selección de estudios de nivel básico e intermedio ordenados por parámetro técnico musical.

PARÁMETROS TÉCNICOS MUSICALES DE SONIDO			
ARMÓNICOS NATURALES			
Nº	TÍTULO	AUTOR	NIVEL
3	SUPERSTUDIES BOOK 2	COHEN	BÁSICO
5	SUPERSTUDIES BOOK 2	COHEN	BÁSICO
7	SUPERSTUDIES BOOK 2	COHEN	BÁSICO
10	SUPERSTUDIES BOOK 2	COHEN	BÁSICO
3	TECHNIQUE FLIES HIGH!	COHEN	INTERMEDIO

Coda

11	ELEMENTARY PROGRESSIVE STUDIES SET III	KINSEY	INTERMEDIO
13	ELEMENTARY PROGRESSIVE STUDIES SET III	KINSEY	INTERMEDIO
ARMÓNICOS ARTIFICIALES			
Nº	TÍTULO	AUTOR	NIVEL
3	TECHNIQUE FLIES HIGH!	COHEN	INTERMEDIO
5	TECHNIQUE FLIES HIGH!	COHEN	INTERMEDIO
DINÁMICAS			
Nº	TÍTULO	AUTOR	NIVEL
2	SUPERSTUDIES BOOK 2	COHEN	BÁSICO
4	SUPERSTUDIES BOOK 2	COHEN	BÁSICO
14	PROGRESSIVE VIOLIN STUDIES BOOK 2	CARSE	INTERMEDIO
6	ELEMENTARY PROGRESSIVE STUDIES SET I	KINSEY	BÁSICO
8	PROGRESSIVE VIOLIN STUDIES BOOK 1	CARSE	BÁSICO
2	TECHNIQUE TAKES OFF!	COHEN	INTERMEDIO
GLISSANDOS			
Nº	TÍTULO	AUTOR	NIVEL
7	TECHNIQUE FLIES HIGH!	COHEN	INTERMEDIO
11	TECHNIQUE TAKES OFF!	COHEN	INTERMEDIO
PORTAMENTO			
22	ELEMENTARY PROGRESSIVE STUDIES SET II	KINSEY	BÁSICO
GOLPE DE ARCO: COLÉ			
Nº	TÍTULO	AUTOR	LEVEL
7	TECHNIQUE TAKES OFF!	COHEN	INTERMEDIO
GOLPE DE ARCO: DETACHÉ			
Nº	TÍTULO	AUTOR	NIVEL
1	PROGRESSIVE VIOLIN STUDIES BOOK 1	CARSE	BÁSICO
5	PROGRESSIVE VIOLIN STUDIES BOOK 2	CARSE	INTERMEDIO

Coda

6	24 STUDI PER VIOLINO (I. POS.) OP.23	CURCI	BÁSICO
11	ELEMENTARY PROGRESSIVE STUDIES	KINSEY	INTERMEDIO
GOLPE DE ARCO: LEGATO			
Nº	TÍTULO	AUTOR	NIVEL
41	FIFTY ELEMENTARY STUDIES	WOOF	BÁSICO
7	SUPERSTUDIES BOOK 2	COHEN	BÁSICO
12	THE EASIEST STUDIES	SEYBOLD	BÁSICO
2	ELEMENTARY PROGRESSIVE STUDIES SET III	KINSEY	INTERMEDIO
14	PROGRESSIVE VIOLIN STUDIES BOOK 4	CARSE	INTERMEDIO
GOLPE DE ARCO: MARTELÉ			
Nº	TÍTULO	AUTOR	NIVEL
7	24 STUDI PER VIOLINO (I. POS.) OP.23	CURCI	BÁSICO
11	24 STUDI PER VIOLINO (I. POS.) OP.23	CURCI	BÁSICO
19	24 STUDI PER VIOLINO (I. POS.) OP.23	CURCI	BÁSICO
24	50 STUDIETTI MELODICICI E ROGRESSIVI PER VIOLINO OP. 22	CURCI	BÁSICO
86	THE EASIEST SUDIES	SEYBOLD	BÁSICO
87	THE EASIEST SUDIES	SEYBOLD	BÁSICO
88	THE EASIEST SUDIES	SEYBOLD	BÁSICO
89	THE EASIEST SUDIES	SEYBOLD	BÁSICO
29	THIRTY STUDIES OF MODERATE DIFFICULTY	WOOF	INTERMEDIO
17	PROGRESSIVE VIOLIN STUDIES BOOK 4	CARSE	INTERMEDIO
18	PROGRESSIVE VIOLIN STUDIES BOOK 4	CARSE	INTERMEDIO
GOLPE DE ARCO: PORTATO			
Nº	TÍTULO	AUTOR	NIVEL
8	ELEMENTARY PROGRESSIVE STUDIES SET III	KINSEY	INTERMEDIO

Coda

GOLPE DE ARCO: SAUTILLÉ			
Nº	TÍTULO	AUTOR	NIVEL
13	TECHNIQUE TAKES OFF!	COHEN	INTERMEDIO
17	24 STUDIES, 24 KEYS FOR SOLO VILIN	DINN	INTERMEDIO
GOLPE DE ARCO: SPICCATO			
Nº	TÍTULO	AUTOR	NIVEL
10	TECHNIQUE FLIES HIGH!	COHEN	INTERMEDIO
14	TECHNIQUE FLIES HIGH!	COHEN	INTERMEDIO
44	FIFTY ELEMENTARY STUDIES	WOOF	BÁSICO
45	FIFTY ELEMENTARY STUDIES	WOOF	BÁSICO
46	FIFTY ELEMENTARY STUDIES	WOOF	BÁSICO
9	ELEMENTARY PROGRESSIVE STUDIES SET III	KINSEY	INTERMEDIO
GOLPE DE ARCO: STACCATO			
Nº	TÍTULO	AUTOR	NIVEL
1	SUPERSTUDIES BOOK 2	COHEN	BÁSICO
8	SUPERSTUDIES BOOK 2	COHEN	BÁSICO
10	SUPERSTUDIES BOOK 2	COHEN	BÁSICO
12	SUPERSTUDIES BOOK 2	COHEN	BÁSICO
17	24 STUDI PER VIOLINO (I. POS.) OP.23	CURCI	BÁSICO
41	50 STUDIETTI MELODICI E ROGRESSIVI PER VIOLINO OP. 22	CURCI	BÁSICO
76	THE EASIEST SUDIES	SEYBOLD	BÁSICO
90	THE EASIEST SUDIES	SEYBOLD	BÁSICO
93	THE EASIEST SUDIES	SEYBOLD	BÁSICO
19	THIRTY STUDIES OF MODERATE DIFFICULTY	WOOF	INTERMEDIO
19	PROGRESSIVE VIOLIN STUDIES BOOK 4	CARSE	INTERMEDIO
PIZZICATO			
Nº	TÍTULO	AUTOR	NIVEL
1	SUPERSTUDIES BOOK 2	COHEN	BÁSICO
1	SUPERSTUDIES BOOK 2	COHEN	BÁSICO

Coda

4	SUPERSTUDIES BOOK 2	COHEN	BÁSICO
14	TECHNIQUE FLIES HIGH!	COHEN	INTERMEDIO
4	TECHNIQUE TAKES OFF!	COHEN	INTERMEDIO
PIZZICATO MANO IZQUIERDA			
Nº	TÍTULO	AUTOR	NIVEL
9	SUPERSTUDIES BOOK 2	COHEN	BÁSICO
8	TECHNIQUE TAKES OFF!	COHEN	INTERMEDIO
PARÁMETRO TÉCNICOS MUSICALES DE ARMONÍA			
ACORDES			
Nº	TÍTULO	AUTOR	NIVEL
13	ELEMENTARY PROGRESSIVE STUDIES SET III	KINSEY	INTERMEDIO
19	THIRTY STUDIES OF MODERATE DIFFICULTY	WOOF	INTERMEDIO
18	PROGRESSIVE VIOLIN STUDIES BOOK 4	CARSE	INTERMEDIO
1	TECHNIQUE TAKES OFF!	COHEN	INTERMEDIO
ALTERACIONES ACCIDENTALES			
Nº	TÍTULO	AUTOR	NIVEL
22	24 STUDI PER VIOLINO (I. POS.) OP.23	CURCI	INTERMEDIO
19	PROGRESSIVE VIOLIN STUDIES BOOK 1	CARSE	BÁSICO
15	PROGRESSIVE VIOLIN STUDIES BOOK 4	CARSE	INTERMEDIO
ARPEGGIOS			
Nº	TÍTULO	AUTOR	NIVEL
20	PROGRESSIVE VIOLIN STUDIES BOOK 1	CARSE	BÁSICO
4	24 STUDI PER VIOLINO (I. POS.) OP.23	CURCI	BÁSICO
22	24 STUDI PER VIOLINO (I. POS.) OP.23	CURCI	BÁSICO
48	50 STUDIETTI MELODICI E ROGRESSIVI PER VIOLINO OP. 22	CURCI	INTERMEDIO
21	FIFTY ELEMENTARY STUDIES	WOOF	BÁSICO
22	FIFTY ELEMENTARY STUDIES	WOOF	BÁSICO
23	FIFTY ELEMENTARY STUDIES	WOOF	BÁSICO

Coda

24	FIFTY ELEMENTARY STUDIES	WOOF	BÁSICO
25	FIFTY ELEMENTARY STUDIES	WOOF	BÁSICO
48	FIFTY ELEMENTARY STUDIES	WOOF	BÁSICO
49	FIFTY ELEMENTARY STUDIES	WOOF	BÁSICO
50	FIFTY ELEMENTARY STUDIES	WOOF	BÁSICO
1	ELEMENTARY PROGRESSIVE STUDIES SET III	KINSEY	INTERMEDIO
13	PROGRESSIVE VIOLIN STUDIES BOOK 4	CARSE	INTERMEDIO
BARIOLAGES			
Nº	TÍTULO	AUTOR	NIVEL
6	PROGRESSIVE VIOLIN STUDIES BOOK 2	CARSE	BÁSICO
3	SUPERSTUDIES BOOK 2	COHEN	BÁSICO
2	TECHNIQUE FLIES HIGH!	COHEN	INTERMEDIO
4	TECHNIQUE FLIES HIGH!	COHEN	INTERMEDIO
15	24 STUDI PER VIOLINO (I. POS.) OP.23	CURCI	INTERMEDIO
46	50 STUDIETTI MELODICI E ROGRESSIVI PER VIOLINO OP. 22	CURCI	BÁSICO
20	PROGRESSIVE VIOLIN STUDIES BOOK 4	CARSE	INTERMEDIO
3	TECHNIQUE TAKES OFF!	COHEN	INTERMEDIO
DOBLES CUERDAS			
Nº	TÍTULO	AUTOR	NIVEL
2	SUPERSTUDIES BOOK 2	COHEN	BÁSICO
44	50 STUDIETTI MELODICI E ROGRESSIVI PER VIOLINO OP. 22	CURCI	BÁSICO
45	50 STUDIETTI MELODICI E ROGRESSIVI PER VIOLINO OP. 22	CURCI	BÁSICO
1	30 STUDI A CORDE DOPPIE	POLO	BÁSICO
2-30	30 STUDI A CORDE DOPPIE	POLO	INTERMEDIO
23	THIRTY STUDIES OF MODERATE DIFFICULTY	WOOF	INTERMEDIO

Coda

SISTEMA ARMÓNICO			
Nº	TÍTULO	AUTOR	NIVEL
17	ELEMENTARY PROGRESSIVE STUDIES SET III	KINSEY	INTERMEDIO
7	PROGRESSIVE VIOLIN STUDIES BOOK 4	CARSE	INTERMEDIO
8	PROGRESSIVE VIOLIN STUDIES BOOK 4	CARSE	INTERMEDIO
12	PROGRESSIVE VIOLIN STUDIES BOOK 3	CARSE	INTERMEDIO
PARÁMETROS TÉCNICOS MUSICALES DE MELODÍA			
AGILIDAD MANO IZQUIERDA EN UNA MISMA ARCADADA			
Nº	TÍTULO	AUTOR	NIVEL
16	PROGRESSIVE VIOLIN STUDIES BOOK 1	CARSE	BÁSICO
18	PROGRESSIVE VIOLIN STUDIES BOOK 1	CARSE	BÁSICO
10	24 STUDI PER VIOLINO (I. POS.) OP.23	CURCI	BÁSICO
16	24 STUDI PER VIOLINO (I. POS.) OP.23	CURCI	BÁSICO
21	24 STUDI PER VIOLINO (I. POS.) OP.23	CURCI	BÁSICO
12	ELEMENTARY PROGRESSIVE STUDIES SET III	KINSEY	INTERMEDIO
20	THIRTY STUDIES OF MODERATE DIFFICULTY	WOOF	INTERMEDIO
CAMBIO DE CUERDA			
Nº	TÍTULO	AUTOR	NIVEL
40	FIFTY ELEMENTARY STUDIES	WOOF	BÁSICO
41	FIFTY ELEMENTARY STUDIES	WOOF	BÁSICO
42	FIFTY ELEMENTARY STUDIES	WOOF	BÁSICO
43	FIFTY ELEMENTARY STUDIES	WOOF	BÁSICO
10	ELEMENTARY PROGRESSIVE STUDIES SET III	KINSEY	INTERMEDIO
3	PROGRESSIVE VIOLIN STUDIES BOOK 4	CARSE	INTERMEDIO
3	ELEMENTARY PROGRESSIVE STUDIES SET II	KINSEY	INTERMEDIO
CAMBIOS DE POSICIÓN			
Nº	TÍTULO	AUTOR	NIVEL
5	SUPERSTUDIES BOOK 2	COHEN	BÁSICO

Coda

6	SUPERSTUDIES BOOK 2	COHEN	BÁSICO
1-60	60 STUDI DI CAMBIAMENTI DELLE POSIZIONI	CURCI	INTERMEDIO
19	PROGRESSIVE VIOLIN STUDIES BOOK 2	CARSE	BÁSICO
16-24	ELEMENTARY PROGRESSIVE STUDIES SET III	KINSEY	INTERMEDIO
1-26	26 STUDI DI CAMBIAMENTI DELLE POSIZIONI	CURCI	INTERMEDIO
1-13	THIRTY STUDIES OF MODERATE DIFFICULTY	WOOF	BÁSICO
14-30	THIRTY STUDIES OF MODERATE DIFFICULTY	WOOF	INTERMEDIO
1-20	PROGRESSIVE VIOLIN STUDIES	CARSE	INTERMEDIO

CROMATISMOS

Nº	TÍTULO	AUTOR	NIVEL
2	SUPERSTUDIES BOOK 2	COHEN	BÁSICO
18	24 STUDI PER VIOLINO (I. POS.) OP.23	CURCI	INTERMEDIO
31	50 STUDIETTI MELODICICI E ROGRESSIVI PER VIOLINO OP. 22	CURCI	BÁSICO
7	ELEMENTARY PROGRESSIVE STUDIES SET II	KINSEY	BÁSICO
6	ELEMENTARY PROGRESSIVE STUDIES SET III	KINSEY	INTERMEDIO
2	PROGRESSIVE VIOLIN STUDIES BOOK 4	CARSE	INTERMEDIO
11	PROGRESSIVE VIOLIN STUDIES BOOK 4	CARSE	INTERMEDIO
12	TECHNIQUE TAKES OFF!	COHEN	INTERMEDIO

TRINOS

Nº	TÍTULO	AUTOR	NIVEL
15	PROGRESSIVE VIOLIN STUDIES BOOK 1	CARSE	BÁSICO
4	PROGRESSIVE VIOLIN STUDIES BOOK 2	CARSE	INTERMEDIO
10	24 STUDI PER VIOLINO (I. POS.) OP.23	CURCI	BÁSICO
12	24 STUDI PER VIOLINO (I. POS.) OP.23	CURCI	BÁSICO
25	50 STUDIETTI MELODICICI E ROGRESSIVI PER VIOLINO OP. 22	CURCI	BÁSICO
69	THE EASIEST SUDIES	SEYBOLD	BÁSICO
70	THE EASIEST SUDIES	SEYBOLD	BÁSICO

Coda

95	THE EASIEST STUDIES	SEYBOLD	INTERMEDIO
96	THE EASIEST STUDIES	SEYBOLD	INTERMEDIO
17	FIFTY ELEMENTARY STUDIES	WOOF	BÁSICO
18	FIFTY ELEMENTARY STUDIES	WOOF	BÁSICO
19	FIFTY ELEMENTARY STUDIES	WOOF	BÁSICO
20	FIFTY ELEMENTARY STUDIES	WOOF	BÁSICO
26	FIFTY ELEMENTARY STUDIES	WOOF	BÁSICO
27	FIFTY ELEMENTARY STUDIES	WOOF	BÁSICO
TREMOLO			
50	50 STUDIETTI MELODICI E ROGRESSIVI PER VIOLINO OP. 22	CURCI	BÁSICO
8	TECHNIQUE FLIES HIGH!	COHEN	INTERMEDIO
MORDENTES			
6	ELEMENTARY PROGRESSIVE STUDIES SET II	KINSEY	BÁSICO
BORDADURAS			
14	TECHNIQUE TAKES OFF!	COHEN	INTERMEDIO
PARÁMETROS TÉCNICOS MUSICALES DE RITMO			
AGÓGICA			
Nº	TÍTULO	AUTOR	NIVEL
10	TECHNIQUE TAKES OFF!	COHEN	INTERMEDIO
11	TECHNIQUE TAKES OFF!	COHEN	INTERMEDIO
COMPÁS			
Nº	TÍTULO	AUTOR	NIVEL
10	ELEMENTARY PROGRESSIVE STUDIES SET II	KINSEY	BÁSICO
11	ELEMENTARY PROGRESSIVE STUDIES SET II	KINSEY	BÁSICO
METRÓNOMO			
Nº	TÍTULO	AUTOR	NIVEL
1-12	TECHNIQUE TAKES OFF!	COHEN	INTERMEDIO

Coda

RITMO			
Nº	TÍTULO	AUTOR	NIVEL
49	50 STUDIETTI MELODICI E ROGRESSIVI PER VIOLINO OP. 22	CURCI	BÁSICO
12	ELEMENTARY PROGRESSIVE STUDIES SET II	KINSEY	BÁSICO
TEMPO			
Nº	TÍTULO	AUTOR	NIVEL
7	TECHNIQUE FLIES HIGH!	COHEN	INTERMEDIO
1-13	TECHNIQUE TAKES OFF!	COHEN	INTERMEDIO
1-24	ELEMENTARY PROGRESSIVE STUDIES SET II	KINSEY	BÁSICO- INTERMEDIO
1-24	ELEMENTARY PROGRESSIVE STUDIES SET III	KINSEY	INTERMEDIO

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

Antequera, M^a Carmen. 2015. "Catalogación sistemática y análisis de las técnicas extendidas en el violín en los últimos 30 años en el ámbito musical español". Tesis Doctoral, Universidad de la Rioja. www.dialnet.unirioja.es/descarga/tesis/45374.pdf (descarga: 6 de febrero de 2016).

Arias, Antonio. 1985. *Antología de Estudios para Violín. Grado elemental, cuaderno 1*. 2^a edición. Madrid: Real Musical, S. A.

— 1978. *Antología de Estudios para Violín. Grado elemental, cuaderno 2*. Madrid: Real Musical, S. A.

— 1980. *Antología de Estudios para Violín. Grado elemental, cuaderno 3*. Madrid: Real Musical, S. A.

Auer, Leopold. 1921. *Violin playing as I teach it*. New York: Frederick A. Stokes Company. [online: http://ks.petrucmusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/7/7d/IMSLP29626-PMLP66515-Auer_Violin_Playng.pdf] (descarga: 3 de octubre de 2017)

Bachmann, Alberto. 2008. *An Encyclopedia of the Violin*, traducción de Frederick H. Martens y editado por Albert E. Wier. Primera publicación: 1925. New York: Dover Publications.

Baillot, François de Sales. 1991. *The Art of the Violin*. Editado y traducido por Louise Goldberg. Primera publicación: 1835. Illinois: Northwestern University Press.

Blum, David. 2000. *Casals y el arte de la interpretación*. Barcelona: Idea Books.

Boyden, David. 1990. *The history of violin playing from its origins to 1761*. New York: Oxford University Press Inc.

Buckles, Michael Kim. 2003. "A structured content analysis of five contemporary etude books for the violin". Tesis doctoral, Louisiana State University. https://digitalcommons.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.es/&httpsredir=1&article=4376&context=gradschool_dissertations (descarga: 18 enero 2018)

Bibliografía

Capet, Lucien. 2004. *Superior Bowing Technique*. Traducción de Margaret Schmidt. U.S.A.: Encore Music Publishers. [publicado originalmente como *La Technique Supérieure de l'Archet*. Paris: Maurice Senart, 1916].

Chew, Geoffrey. 1980. "Legato". En Stanley Sadie (ed.) *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan.

Colom, Antoni J; Bernabeu, José L.; Domínguez, Emilia; Sarramona, Jaume. 1997. *Teorías e instituciones contemporáneas de la educación*. Barcelona: Ariel Educación.

Coy, Benjamin R. 2012. "Pitch Performance: A Rational Approach to the Acquisition of Intonation Skills". Tesis doctoral, *The Ohio State University*.

http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1338080884 (descarga 14 febrero 2018).

Deschaussées, Monique. 2002. *El Interpretete y la música*. Madrid: Ediciones Rialp.

Dounis, Demetrius Constantine Dounis. 2005. *The Dounis Collection. Eleven Books of Studies for the violin*. New York: Carl Fischer.

Farish, Margaret K. 1963. *Preliminary manuscript of Violin music in print*. New York: R. R. Bowker Company. [online: <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015018089402;view=1up;seq=487>] (descarga: 20 de enero de 2016).

Farrell, Aaron M. 2004. "A Practical Guide to twentieth-century violin etudes with performance and theoretical analysis". Tesis Doctoral, Louisiana State University. http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-05132004-154411/unrestricted/Farrell_dis.pdf (descarga: 23 de noviembre de 2015).

Fischer, Simon. 1997. *Basics, 300 exercises and practice routines for the violin*. London: Peters Edition Limited.

— 2004. *Practice, 250 step-by-step practice methods for the violin*. London: Peters Edition Limited.

— 2013. *The violin lesson, a manual for teaching and self-teaching the violin*. London: Peters Edition Limited.

Bibliografía

Flamer, Ami. 1998. *El violín*. Madrid: Labor.

Flesch, Carl. 2000. *The Art of Violin Playing, Book One*. Traducción de Eric Rosenblith. New York: Carl Fischer. [publicado originalmente como *Die Kunst des Violinspiels*. Berlin: Ries & Erler, 1923].

— 2008. *The Art of Violin Playing, Book Two: Artistic, Realization and Instruction*. Traducción de Eric Rosenblith. New York: Carl Fischer.

— 1995. *Los problemas del sonido en el violín*. Traducción de María Novillo-Fertrell Vázquez y Wladimiro Martín Díaz. Madrid: Real Musical.

Galamian, Ivan. 1998. *Interpretación y enseñanza del violín*. Traducción de Antonio Resines. Madrid: Pirámide, 1998 [publicado originalmente como *Principles of Violin Playing and Teaching*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1984].

Garde, Ana. 2015. "Historia de la enseñanza del violín en su etapa inicial: escuela, tratados y métodos". Tesis Doctoral, Universidad Barcelona (consulta: marzo 2016).

Geminiani, Francesco. 1751. *The art of playing the violin*. http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/42/IMSLP05501-Geminiani_art-of-playing.pdf (descarga: 6 de mayo de 2018).

González, Juan Miguel. 1999. *El sentido en la obra musical y literaria: Aproximación semiótica*. Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.

Havas, Kató. 1961. *A new approach to violin playing*. London: Bosworth & Co.

— 2010. *The Twelve Lesson Course in a New Approach to Violin Playing*. London: Bosworth & Co.

Holdcraft, Zillah Theresa. 1999. "String techniques, notation systems and symbols in selected 20th century string quartets". Tesis doctoral, *University of South Africa*. <http://hdl.handle.net/10500/16959> (descarga: 26 de febrero 2018).

Hoppenot, Dominique. 1991. *El violín interior*. Traducción de Juan Sanabras. Madrid: Real Musical. [publicado originalmente como *Le Violon intérieur*. París: Van de Velde, 1981].

Bibliografía

Jong, Cameo. 2012. "Rediscovering Ferdinand David's violin pedagogy through his Violinschule and zur Violinschule". Tesis Doctoral, University of Iowa. <http://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3475&context=etd>

(consulta: 23 de noviembre de 2015).

Kaplunas, Daniel. 2008. "Pedagogical Analysis of Jakob Dont's 24 Etudes and Caprices, op. 35". Tesis Doctoral, University of Georgia. https://getd.libs.uga.edu/pdfs/kaplunas_daniel_200805_dma.pdf (consulta: 24 de enero de 2016).

Katz, Mark. 2006. *The violin, a research and Information Guide*. New York: Routledge Taylor and Francis Group.

Kim, Heejung. 2006. "Violin Scale Books from Late Nineteenth-Century to the Present-Focusing on Sevcik, Flesch, Galamian and Sassmannshaus". Tesis Doctoral, University of Cincinnati. https://etd.ohiolink.edu/pg_10?0::NO:10:P10_ACCESSION_NUM:ucin1151534933. (descarga: 28 febrero de 2018).

Kolneder, Walter. 1998. *The Amadeus Book of the violin. Construction, history, and Music*. Traducción y edición de Reinhard G. Pauly. New Jersey: Amadeus Press. [publicado originalmente como *Das Busch der violine*. Zurich: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1972].

Kühn, Clemens. 1998. *La formación musical del oído*. Florida: SpanPress Universitaria. [publicado originalmente como *Gehorbildung im Selbststudium*. Kassel: Bärenreiter-Verlag Kassel, 1983].

LaRue, Jan. 2007. *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Idea Música.

Laux, Charles Clair Jr. 2015. "The Effect of a Tonic Drone Accompaniment on the Pitch Accuracy of Scales Played by Beginner Violin and Viola Students". Tesis doctoral, The Ohio State University.

https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=osu1429280299&disposition=inline (descarga: 14 febrero 2018).

Leaving Home, Orchestral Music in the 20th century (2 of 7): Rhythm. Simon Rattle, narrador. LWT, ArtHaus, 1996. [video streaming] www.youtube.com/watch?v=-khXYalQuul (consulta: 23 febrero 2018).

Bibliografía

Levitin, Daniel J. 2008. *Tu cerebro y la música. El estudio científico de una obsesión humana*. Traducción de José Manuel Álvarez Flórez. Barcelona: RBA Libros. [publicado originalmente como *This is your Brain on Music*. USA: Penguin Group, 2006].

López Cano, Rubén. 2008. "Música y retórica. Encuentros y desencuentros de la música y el lenguaje". *Eufonía. Didáctica de la música* 43 (Número especial sobre música y lenguaje). pp. 87-99. Versión on-line: www.lopezcano.net. (consulta: 8 de diciembre de 2017)

Markov, Albert. 1984. *Violin Technique*. New York: G. Schirmer.

— 1998. *System of violin playing*. Rondo.

Menuhin, Yehudi. 1987. *Violín. Seis lecciones con Yehudi Menuhin*. Traducción de Alicia Santos. Madrid: Real Musical. [publicado originalmente como *Six Lessons with Yehudi Menuhin*. London: Faber Music, 1981].

Morgan, Robert P. 1994. *La música del s.XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Traducción de Patricia Sojo. Madrid: Akal Ediciones. [publicado originalmente como *Twentieth-Century Music*. New York: Norton & Company, 1991].

Mozart, Leopold. 1951. *A treatise on the fundamental principles of violin playing*. Traducción de Editha Knocker. 2ª ed. New York: Oxford University Press. [publicado originalmente como *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg, 1765].

Novillo-Fertrell Vázquez, María. 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". Tesis Doctoral. Universidad Autónoma de Madrid.

Rink, John. (ed.). 2006. *La Interpretación musical*. Traducción de Barbara Zitman. Madrid: Alianza Música. [publicado originalmente como *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002].

Rodrigues, Ruth Elisabeth. 2009. "Selected Students of Leopold Auer. A study in violin performance-practice" Tesis Doctoral, The University of Birmingham. <http://>

Bibliografía

etheses.bham.ac.uk/739/1/Rodrigues10PhD.pdf (consulta: 13 febrero 2018).

Rolland, Paul. s.d. "Paul Rolland Collection of Music".

www.library.illinois.edu/mux/about/collections/specialcollections/collections_descriptions/Rolland_Donation_List.pdf

(descarga: 21 de enero de 2016)

—*The Teaching of Action In String Playing, 14 films from the University of Illinois String Research Project*. [DVD]. RSRA, 2008.

SHEN, Keh-shu. 1997. "An Analysis Study of Paganini's Twenty-Four Caprices for Solo Violin." Tesis Doctoral, University of Washington. https://www.researchgate.net/publication/33521833_An_analytical_study_of_Paganini%27s_Twenty-four_caprices_for_solo_violin

(consulta: 25 de enero de 2016).

Silvela, Zedenko. 2003. *Historia del violín*. Madrid: Entrelíneas Editores.

Stowell, Robin. 1992. *The Cambridge Companion to the violin*. Cambridge: Cambridge University Press.

—1985. *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and early Nineteenth Centuries*. Cambridge: Cambridge University Press.

Tarasti, Eero. 2008. "Signos en la historia de la música, historia de la semiótica musical". *Tópicos del seminario 19*. <http://rlopezcano.blogspot.com.es/2014/03/topicos-del-seminario-19-enero-junio.html> (consulta: 21 de febrero 2018).

Tranchefort, François-René. 1995. *Guía de la música de cámara*. Madrid: Alianza Editorial.

— 1989. *Guía de la música sinfónica*. Madrid: Alianza Editorial.

Treviño López, Lorenzo. 2015. *Fundamentos expresivos y Trascendencias violinísticas de la Escuela Parisina de Giovanni B. Viotti*. Sevilla: Punto Rojo Libros.

Ulrich, Michel. 1997. *Atlas de música, vol. 1*. Traducción de León Mames. Madrid: Alianza.

Bibliografía

Winn, Edith L. 1926. *How to study Kreutzer; a detailed, descriptive analysis of how to practice these studies, based upon the best teachings of representative, modern violin playing*. New York: Carl Fischer, Inc. [online:<https://urresearch.rochester.edu/institutionalPublicationPublicView.action?institutionalItemId=12276>] (descarga: 23 de enero de 2016)

Yang, Semi. 2006. "Violin Etudes: A Pedagogical Guide". Tesis Doctoral, University of Cincinnati. https://etd.ohiolink.edu/ap:10:0::NO:10:P10_ETD_SUBID:80817 (consulta: 23 de noviembre de 2015).

Zweig, Mimi. 2008. *String Pedagogy*. DVD-ROM. Violin and Viola Instruction study software. Bloomington, IN: Mimi Zweig StringPedagagy.

Bibliografia

ANEXOS

Anexos

ANEXO 1.

Tabla 18. Catálogo con los estudios y caprichos para violín compuestos en los s. XIX, s. XX y s. XXI extraídos del trabajo de fin de máster. Fuente de donde se selecciona la muestra de análisis de esta tesis.

SURNAME	PUBLICATIONS/ TITLE	SECTIONS	OP	FIRST EDITION	ACCOMPANIMENT	LEVEL	SCORE
ALARD	CAPRICES	24	41	S.XIX	SOLO VIOLIN	ADVANCED / VIRTUOSO	IMSLP
ALARD	ARTISTIC STUDIES	10	19	1848	SOLO VIOLIN	ADVANCED / VIRTUOSO	IMSLP
ALARD	CHARACTERISTIC STUDIES	10	18	1845	SOLO VIOLIN	ADVANCED / VIRTUOSO	IMSLP
ALARD	MELODIC STUDIES AND PROGRESSIVE	10	10	1843	SOLO VIOLIN	ADVANCED / VIRTUOSO	IMSLP
ALARD	STUDIES	6	2	1843	SOLO VIOLIN	ADVANCED / VIRTUOSO	IMSLP
ALARD	BRILLIANT STUDIES	10	16	1845	WITH ACOMPANIMENT OF A SECOND VIOLIN	ADVANCED / VIRTUOSO	IMSLP
ALLEN	ETUDE-CAPRICE FOR VIOLIN AND PIANO	1	13	NOT FOUND	WITH ACOMPANIMENT OF PIANO	ADVANCED / VIRTUOSO	IMSLP
AUER	CHARACTERISTIC PRELUDES (IN FORM OF MELODIC STUDIES)	12	9	1924	SOLO VIOLIN	ADVANCED / VIRTUOSO	IBERLIBRO
BARLOWE	12 ETUDE-CAPRICES IN THE STYLES OF THE GREAT COMPOSERS	12	X	2009	SOLO VIOLIN	ADVANCED	ALFRED MUSIC PUBLISHING
BAZZINI	GRANDES ÉTUDES	2	49	1868	WITH ACOMPANIMENT OF PIANO	VIRTUOSO	IMSLP
BERIOT	GRAND STUDIES	3	43	1843	WITH ACOMPANIMENT OF A SECOND VIOLIN	ADVANCED / VIRTUOSO	IMSLP
BERIOT	BRILLIANT STUDIES	6	17	1839	WITH ACOMPANIMENT OF PIANO	ADVANCED / VIRTUOSO	IMSLP
BERIOT	CHARACTERISTIC STUDIES	3	37	S. XIX	WITH ACOMPANIMENT OF PIANO	ADVANCED / VIRTUOSO	IMSLP
BERIOT	CONCERT STUDIES	60	123	S. XIX	SOLO VIOLIN	ADVANCED / VIRTUOSO	IMSLP
BERIOT	STUDIES OR CAPRICES	6	X	S. XIX	SOLO VIOLIN	ADVANCED / VIRTUOSO	IMSLP
BERIOT	CAPRICES	3	36	1840	SOLO VIOLIN	ADVANCED / VIRTUOSO	IMSLP
BERIOT	SCENES OR CAPRICES	12	109	S. XIX	SOLO VIOLIN	ADVANCED / VIRTUOSO	IMSLP
BERIOT	STUDIES OR CAPRICES	10	9	S. XIX	SOLO VIOLIN	ADVANCED / VIRTUOSO	IMSLP
BIME-APPARAILLY	MES PREMIÈRES DOUBLES CORDES EN CHANSONS	33	X	1996	SOLO VIOLIN	BASIC	ALPHONSE LEDUC
BORNEMANN	LITTLE PAGANINI. ETUDES FOR CHILDREN	15	X	1990	WITH ACOMPANIMENT OF PIANO	BASIC	BÄRENREITER
BRUNI	STUDIES. (50 FOR VIOLIN SOLO AND 50 FOR TWO VIOLINS)	100	X	S.XVIII-XIX	SOLO VIOLIN AND TWO VIOLINS	INTERMEDIATE / ADVANCED	IMSLP

Anexos

CAMPAGNOLI	DIVERTIMENTI	7	18	S.XVIII-XIX	SOLO VIOLIN AND TWO VIOLINS	ADVANCED	IMSLP
CARSE	PROGRESIVE STUDIES BOOK 3	20	X	1910	SOLO VIOLIN	BASIC	STAINER AND BELL
CARSE	PROGRESIVE STUDIES BOOK 4	20	X	1910	SOLO VIOLIN	BASIC	STAINER AND BELL
CARSE	PROGRESIVE STUDIES BOOK 1	20	X	1910	SOLO VIOLIN	BASIC	STAINER AND BELL
CARSE	PROGRESIVE STUDIES BOOK 2	24	X	1910	SOLO VIOLIN	BASIC	STAINER AND BELL
CASORTI	THE TECHNIQUES OF BOWING	7	50	1909	SOLO VIOLIN	INTERMEDIATE / ADVANCED	G. SCHIRMER, INC
CERVELLO	4 CAPRICCI	4	X	1998	SOLO VIOLIN	ADVANCED / VIRTUOSO	BOILEAU
CHANG	FOURTY STUDIES FOR VIOLIN	40	X	2002	SOLO VIOLIN	VIRTUOSO	MEL BAY
COHEN	TECHNIQUE FLIES HIGH!	14	X	1998	SOLO VIOLIN	INTERMEDIATE / ADVANCED	FABER MUSIC
COHEN	MORE TECHNIQUE TAKES OFF!! FOR VIOLIN	15	X	2006	WITH ACOMPANIMENT OF A SECOND VIOLIN	INTERMEDIATE	FABER MUSIC
COHEN	JAZZ TECHNIQUE TAKES OFF!!	15	X	S.XX	SOLO VIOLIN	INTERMEDIATE	FABER EDITION
COHEN	TECHNIQUE TAKES OFF	14	X	1992	SOLO VIOLIN	INTERMEDIATE	FABER MUSIC
COHEN	SUPERSTUDIES BOOK 1	19	X	1993	SOLO VIOLIN	BASIC	FABER MUSIC
COHEN	SUPERSTUDIES BOOK 2	12	X	1993	SOLO VIOLIN	BASIC	FABER MUSIC
CURCI	STUDIETTI MELODIC E PROGRESSIVI PER VIOLINO	50	22	S.XX (1947)	SOLO VIOLIN	BASIC	EDIZIONI CURCI-MILANO
CURCI	STUDI DI CAMBIAMENTI DELLE POSIZIONI	60	X	S.XX (1947)	SOLO VIOLIN	INTERMEDIATE	EDIZIONI CURCI-MILANO
CURCI	STUDI DI CAMBIAMENTI DELLE POSIZIONE	26	X	S.XX (1947)	SOLO VIOLIN	INTERMEDIATE	EDIZIONI CURCI-MILANO
CURCI	STUDI ESPECIALI NELL'AMBITO DELLA PRIMA POSIZIONE	20	X	S.XX (1947)	SOLO VIOLIN	BASIC	EDIZIONI CURCI-MILANO
CURCI	STUDI ELEMENTARI IN PRIMA POSIZIONE	24	23	S.XX (1947)	SOLO VIOLIN	BASIC	EDIZIONI CURCI-MILANO
DANCLA	ETUDES	15	68	1855	WITH ACOMPANIMENT OF A SECOND VIOLIN	INTERMEDIATE	IMSLP
DANCLA	L'ÉCOLE DES CINQ POSITIONS, ÉTUDES MÉLODIQUES	16	128	1860-1871	WITH ACOMPANIMENT OF A SECOND VIOLIN	INTERMEDIATE	IMSLP
DANCLA	STUDI MELODIC E FACILISSIMI	36	84	S.XIX	SOLO VIOLIN	BASIC	RICORDI
DANCLA	L'ÉCOLE DES CINQ POSITIONS, EXERCICE FACILE CINQ POSITIONS	20	122	1860-1871	SOLO VIOLIN	INTERMEDIATE	IMSLP
DANCLA	BRILLIANT AND CHARACTERISTIC ETUDES	20	73	1856	SOLO VIOLIN	INTERMEDIATE	IMSLP

Anexos

DANCLA	ÉCOLE DU MÉCANISME (EXERCICES JOURNALIERS)	50	74	1859	SOLO VIOLIN	INTERMEDIATE	IMSLP
DAVID	ETÜDEN CAPRICEN UND CHARAKTERSTÜCKE	25	39	S.XIX	SOLO VIOLIN	ADVANCED	IMSLP
DAVID	VIRTUOSO STUDIES (BASED ON MOSCHELS, 24 STUDIES, OP.70)	20	X	S.XIX	SOLO VIOLIN	VIRTUOSO	
DAVID	CAPRICES	6	9	1839	SOLO VIOLIN	VIRTUOSO	IMSLP
DAVID	CAPRICES	6	20	1846	SOLO VIOLIN	ADVANCED / VIRTUOSO	IMSLP
DE MONASTERO	ESTUDIOS ARTÍSTICOS DE CONCIERTO	20	X	1878	WITH ACOMPANIMENT OF A SECOND VIOLIN	ADVANCED	REAL MUSICAL
DONT	PREPARATORY EXERCISES	24	37	1880	SOLO VIOLIN	INTERMEDIATE	IMSLP
DONT	PROGRESSIVE EXERCISES	20	38	S.XIX	WITH ACOMPANIMENT OF A SECOND VIOLIN	INTERMEDIATE	IMSLP
DONT	ETUDES AND CAPRICES	24	35	1849	SOLO VIOLIN	ADVANCED	IMSLP
DOUNIS	ESSENTIAL SCALE STUDIES, ON SCIENTIFIC BASIS, FOR THE DEVELOPMENT OF THE RHYTHMIC IMPULSE OF THE FINGERS FOR VIOLIN		37	1947	SOLO VIOLIN	ADVANCED	CARL FISCHER
DOUNIS	THE DEVELOPMENT OF FLEXIBILITY, STUDIES ON SCIENTIFIC PRINCIPLES FOR VIOLIN BOOK 2: CHANGE OF POSITION STUDIES		36	1947	SOLO VIOLIN	ADVANCED	CARL FISCHER
DOUNIS	CHOPIN ÉTUDE N°6 FOR VIOLIN: TECHNICAL STUDIES AFTER FRÉDÉRIC CHOPIN'S ÉTUDE		25	S.XX (1954)	SOLO VIOLIN	ADVANCED	CARL FISCHER
DOUNIS	ADVANCED STUDIES FOR THE DEVELOPMENT OF THE INDEPENDENCE OF THE FINGERS IN VIOLIN PLAYING ON A SCIENTIFIC BASIS		33	1945	SOLO VIOLIN	ADVANCED	CARL FISCHER
DOUNIS	THE DEVELOPMENT OF FLEXIBILITY IN VIOLIN PLAYING: STUDIES ON SCIENTIFIC PRINCIPLES FOR THE FINGERS AND THE BOW		35	1945	SOLO VIOLIN	ADVANCED	CARL FISCHER
DOUNIS	FUNDAMENTAL TECHNICAL DEVELOPMENT OF THE VIOLINIST		27	1935	SOLO VIOLIN	ADVANCED	CARL FISCHER
DOUNIS	STUDIES IN CHROMATIC DOUBLE-STOPS FOR THE VIOLIN		29	1942	SOLO VIOLIN	ADVANCED	CARL FISCHER
DOUNIS	FUNDAMENTAL TRILL STUDIES ON A SCIENTIFIC BASIS FOR VIOLIN		18	1925	SOLO VIOLIN	ADVANCED	CARL FISCHER

Anexos

DOUNIS	PREPARATORY STUDIES IN OCTAVES AND TENTHS ON A SCIENTIFIC BASIS		22	1928	SOLO VIOLIN	ADVANCED	CARL FISCHER
DOUNIS	THE STACCATO, STUDIES ON A SCIENTIFIC BASIS FOR THE HIGHEST DEVELOPMENT IN STACCATO-PLAYING ON THE VIOLIN		21	1925	SOLO VIOLIN	ADVANCED	CARL FISCHER
DOUNIS	PREPARATORY STUDIES IN THIRDS AND FINGERED OCTAVES ON A SCIENTIFIC BASIS FOR VIOLIN		16	1924	SOLO VIOLIN	ADVANCED	CARL FISCHER
DUNCAN	TECHNICAL STUDIES FOR BEGINNING VIOLIN	85	X	1991	SOLO VIOLIN	BASIC	MEL BAY
DUNCAN	ESSENTIAL SCALES AND STUDIES FOR VIOLIN		X	1993	SOLO VIOLIN	BASIC	MEL BAY
ELGAR	ETUDES CARACTERISTIQUES	5	24	1892	SOLO VIOLIN	VIRTUOSO	HALLEONARD CORPORATION
ENTEZAMI	MELODIC ETUDES FOR VIOLIN SECOND AND THIRD POSITION	100	X	2002	SOLO VIOLIN	BASIC / INTERMEDIATE	RIES & ERLER
ENTEZAMI	MELODIC ETUDES FOR VIOLIN FIRST POSITION	60	X	1995	SOLO VIOLIN	BASIC	RIES & ERLER
ENTEZAMI	MELODIC ETUDES FOR VIOLIN FROM FOURTH POSITION	99	X	2004	SOLO VIOLIN	INTERMEDIATE	RIES & ERLER
ENTEZAMI	MELODISCHE ETÜDEN FÜR VIOLIN SOLO VOL. 2	100	X	2002	SOLO VIOLIN	INTERMEDIATE	RIES AND ERLER.BERLIN
ENTEZAMI	MELODISCHE ETÜDEN FÜR VIOLIN SOLO VOL. 3	99	X	2004	SOLO VIOLIN	INTERMEDIATE	RIES AND ERLER.BERLIN
ENTEZAMI	MELODISCHE ETÜDEN FÜR VIOLIN SOLO VOL1	60	X	1999	SOLO VIOLIN	BASIC	RIES AND ERLER.BERLIN
ERNST	ÉTUDES À PLUSIEUR PARTIES	6		1862-1864	SOLO VIOLIN	VIRTUOSO	IMSLP
ERNST	DER ERLKÖNIG. GRAND CAPRICE	1	26	1854	SOLO VIOLIN	VIRTUOSO	IMSLP
FERRARI	CAPRICCI PER VIOLINO SOLO	12	X	1997	SOLO VIOLIN	VIRTUOSO	EDIZIONE CURCI
FERRARI	PRELUDIO E CAPRICCIO	1	X	1986	WITH ACOMPANIMENT OF PIANO	VIRTUOSO	EDIZIONI ZANIBON
FIORILLO	STUDIES OR CAPRICES	36	3	S.XVIII-XIX	SOLO VIOLIN	INTERMEDIATE / ADVANCED	EDITION PETERS
FLESCH	BASIC STUDIES FOR VIOLIN		X	1911	SOLO VIOLIN	ADVANCED	IMSLP
GERINGAS	THIRTY PROGRESSIVE STUDIES FOR VIOLINISTS	30	X	2008	SOLO VIOLIN	BASIC / INTERMEDIATE	FREDERICK HARRIS MUSIC
GERINGAS	SHIFTING: 30 PROGRESSIVE STUDIES FOR VIOLINISTS	30	X	2004	SOLO VIOLIN	INTERMEDIATE	FREDERICK HARRIS MUSIC
GLIÈRE	ETUDE N°8 (FROM 8 PIECES)	1	39	1909	WITH ACOMPANIMENT OF CELLO	INTERMEDIATE	IMSLP
HENZE	ETUDE PHILHARMONIQUE	1	X	1979	SOLO VIOLIN	VIRTUOSO	SCHOTT

Anexos

HOFMANN	ELEMENTAR-STUDIEN FÜR VIOLINE		129	1909	SOLO VIOLIN	BASIC / INTERMEDIATE	IMSLP
HOFMANN	DOUBLE-STOPS STUDIES	38	96	1896	SOLO VIOLIN	INTERMEDIATE	IMSLP
HOFMANN	ETUDES	14	74	1890	WITH ACOMPANIMENT OF A SECOND VIOLIN	BASIC / INTERMEDIATE	IMSLP
HOFMANN	DIER ERSTEN ETÜDEN FÜR VIOLINE	39	25	1878	SOLO VIOLIN	BASIC	IMSLP
HUBAY	ETUDES	6	63	1897	SOLO VIOLIN	ADVANCED	IMSLP
HUBAY	CAPRICCIO DE CONCERT	3	86	1901	WITH ACOMPANIMENT OF PIANO	ADVANCED	IMSLP
HUBAY	ESTUDIOS CONCERTANTES	10	89	S.XIX-XX (1937)	SOLO VIOLIN	ADVANCED / VIRTUOSO	IMSLP
KALLIWODA	ETUDES EN FORME DE FANTASIES	3	64	1842	SOLO VIOLIN	ADVANCED	IMSLP
KALLIWODA	CAPRICES OU ETUDES	6	87	1838	SOLO VIOLIN	ADVANCED	IMSLP
KAYSER	ELEMENTARY AND PROGRESSIVE STUDIES FOR VIOLIN	36	20	S. XIX	SOLO VIOLIN	INTERMEDIATE	EDICION IBERICA BOILEAU
KAYSER	EXERCISES FOR VIOLIN	50	44	S.XIX	SOLO VIOLIN	BASIC / INTERMEDIATE	IMSLP
KINSEY	ELEMENTARY PROGRESSIVE STUDIES FOR VIOLIN SET 3	24	X	1941	SOLO VIOLIN	BASIC	ABSRM
KINSEY	PRELIMINARY STUDIES FOR VIOLIN	12	X	1948	SOLO VIOLIN	BASIC	ABSRM
KINSEY	ELEMENTARY PROGRESSIVE STUDIES FOR VIOLIN SET 1	24	X	1932	SOLO VIOLIN	BASIC	ABSRM
KINSEY	ELEMENTARY PROGRESSIVE STUDIES FOR VIOLIN SET 2	24	X	1938	SOLO VIOLIN	BASIC	ABSRM
KOTET	PRACTICAL STUDIES	6	8	1883	SOLO VIOLIN	ADVANCED / VIRTUOSO	IMSLP
KREISLER	GYPSY CAPRICE	1	X	1927	WITH ACOMPANIMENT OF PIANO	ADVANCED / VIRTUOSO	IMSLP
KREISLER	STUDY IN A CHORAL IN STYLE OF JOHANN STAMITZ	1	X	1930	SOLO VIOLIN	VIRTUOSO	NOT FOUND
KREISLER	CAPRICE VIENNOIS	1	2	1910	WITH ACOMPANIMENT OF PIANO	ADVANCED / VIRTUOSO	IMSLP
KREISLER	RECITATIVE AND SCHERZO-CAPRICE	1	6	1911	SOLO VIOLIN	ADVANCED / VIRTUOSO	IMSLP
KREUTZER	STUDIES FOR VIOLIN	42	X	1796	SOLO VIOLIN	INTERMEDIATE / ADVANCED	INTERNATIONAL MUSIC COMPANY
KREUTZER	19 STUDI PER VIOLINO	19	X	S-XVIII-XIX	SOLO VIOLIN	INTERMEDIATE / ADVANCED	IMSLP
KUNITS	ETUDES FOR VIOLIN	3	X	1912	SOLO VIOLIN	VIRTUOSO	SCHIRMER
KUNITS	ETUDES FOR VIOLIN	3	X	1900	SOLO VIOLIN	ADVANCED / VIRTUOSO	IMSLP
LEFORT	ÉTUDES CARACTERISTIQUES	6	X	1898	SOLO VIOLIN	ADVANCED / VIRTUOSO	IMSLP
LINCKE	ETUDES FOR VIOLIN	8	X	1888	SOLO VIOLIN	ADVANCED	IMSLP

Anexos

LIPINSKI	CAPRICES	3	29	S-XVIII-XIX	SOLO VIOLIN	VIRTUOSO	PWM
LIPINSKI	CAPRICES	3	10	S-XVIII-XIX	SOLO VIOLIN	VIRTUOSO	PWM (AMAZON)
LIPINSKI	CAPRICES DE CONCERT	3	27	S-XVIII-XIX	SOLO VIOLIN	VIRTUOSO	IMSLP
LVOV	CHARACTERISTICS STUDIES FOR VIOLIN AND PIANO	3	X	S.XIX	WITH ACOMPANIMENT OF PIANO	VIRTUOSO	IMSLP
MANÉN	CAPRICE CATALÀ Nº3	1	A3 3	S.XX	WITH ACOMPANIMENT OF ORCHESTRA OR PIANO	ADVANCED / VIRTUOSO	UNIVERSAL EDITION
MANÉN	ETUDE FOR VIOLIN AND ORCHESTRA	1	A8 Nº 2	1910	WITH ACOMPANIMENT OF ORQUESTRA	ADVANCED / VIRTUOSO	UNIVERSAL EDITION
MANÉN	CAPRICE Nº1 FOR VIOLIN AND PIANO / FOR VIOLIN AND ORQUESTRA		A1 4 Nº 1/ A1 5 Nº 2	S.XX (1971)	WITH ACOMPANIMENT OF ORCHESTRA OR PIANO	ADVANCED / VIRTUOSO	UNIVERSAL EDITION
MARTINU	ETUDES FACILES À DEUX VIOLONS		H. 19 1	1930	WITH ACOMPANIMENT OF A SECOND VIOLIN	BASIC	ALFONS LEDUC
MARTINU	RHYTHMISCHE ETÜDEN FOR VIOLIN AND PIANO	7	H. 20 2	1932	WITH ACOMPANIMENT OF PIANO	ADVANCED / VIRTUOSO	IMSLP
MAYSEDER	ETUDES FOR VIOLIN	6	29	1820	SOLO VIOLIN	ADVANCED / VIRTUOSO	IMSLP
MAZAS	ARTISTIC STUDIES	18	36	1843	SOLO VIOLIN	ADVANCED / VIRTUOSO	IMSLP
MAZAS	SPECIAL STUDIES IN THE FIRST FIVE POSITIONS	30	36	1843	SOLO VIOLIN	INTERMEDIATE	DE HASKE
MAZAS	BRILLIANT STUDIES	27	36	1843	SOLO VIOLIN	ADVANCED	IMSLP
MIEKSIN	EASY DOUBLE STOPS	78	X	1970	SOLO VIOLIN	BASIC / INTERMEDIATE	PWM EDITION
MINKUS	ETUDES FOR VIOLIN SOLO	12	X	1903	SOLO VIOLIN	ADVANCED / VIRTUOSO	IMSLP
ONDRICEK	ARTISTIC ETUDES FOR VIOLIN SOLO	15	X	1912	SOLO VIOLIN	VIRTUOSO	IMSLP
PAGANINI	CAPRICES	24	1	1820	SOLO VIOLIN	VIRTUOSO	IMC
PETERSEN	ETÜDEN FÜR DEN VIOLIN-UNTERRICHT	106	X	2005	SOLO VIOLIN	BASIC	MOSELER VERLAG
PICHL	ETUDE FOR VIOLIN IN THE FORM OF 12 CAPRICES	12	46	1801	SOLO VIOLIN	VIRTUOSO	IMSLP
PICHL	VIOLIN STUDIES	NOT FOUND	X		WITH ACOMPANIMENT OF CONTINUO	INTERMEDIATE / ADVANCED	IMSLP
POLO	STUDI A CORDE DOPPIE	30	X	1922	SOLO VIOLIN	BASIC / INTERMEDIATE	CASA
REITZ	CAPRICE FÜR VIOLINE	12	X	1925	SOLO VIOLIN	VIRTUOSO	PETERS EDITION
RODE	CAPRICES FOR VIOLIN	24	X	1822	SOLO VIOLIN	ADVANCED	INTERNATIONAL MUSIC COMPANY
RODE	ETUDES	12	X	1834	SOLO VIOLIN	ADVANCED / VIRTUOSO	IMSLP

Anexos

RODRIGO	CAPRICCIO PARA VIOLIN SOLO: OFRENDA A SARASATE	1	X	1947/ 4??	SOLO VIOLIN	VIRTUOSO	IMSLP
ROSTAL	STUDIE IN QUARTEN	1	X	1957	WITH ACOMPANIMENT OF PIANO	VIRTUOSO	SCHOTT
ROSTAL	STUDIE IN QUINTEN	1	X	1955	WITH ACOMPANIMENT OF PIANO	VIRTUOSO	SCHOTT
ROVELLI	CAPRICES	12	3	1820	SOLO VIOLIN	ADVANCED	IMSLP
SAINT-LUBIN	THEME ORIGINAL ET ETUDE DE S. THALBERG	1	45 a	S. XIX	SOLO VIOLIN / VIOLIN AND PIANO	VIRTUOSO	IMSLP
SAINT-LUBIN	ETUDES DE CONCERT	6	41	S. XIX	SOLO VIOLIN	ADVANCED	IMSLP
SAINT-LUBIN	GRANDS CAPRICES OU ÉTUDES POUR VIOLIN SEUL	6	8	S. XIX	SOLO VIOLIN	ADVANCED / VIRTUOSO	IMSLP
SAINT-LUBIN	GRANDS CAPRICES	6	42	S. XIX	SOLO VIOLIN	ADVANCED / VIRTUOSO	IMSLP
SAMMONS	VIRTUOSIC ESTUDIES BOOK 1	20	21	1921	SOLO VIOLIN	VIRTUOSO	BOOSEY & HAWKES
SANDERSON	A CELEBRATED STUDY FOR THE VIOLIN. THEME AND 55 VARIATIONS	56	41	1822	WITH ACOMPANIMENT OF A SECOND VIOLIN	ADVANCED	IMSLP
SARASATE	CAPRICHOS VASCO	1	24	1880	WITH ACOMPANIMENT OF PIANO	VIRTUOSO	IMSLP
SARASATE	INTRODUCCION Y CAPRICHOS, JOTA	1	41	NOT FOUND	WITH ACOMPANIMENT OF ORCHESTRA OR PIANO	VIRTUOSO	IMSLP
SARASATE	CAPRICHOS ESPAÑOL, PETENERA	1	35	NOT FOUND	WITH ACOMPANIMENT OF ORCHESTRA OR PIANO	VIRTUOSO	IMSLP
SAURET	ETUDES CAPRICES	24	64	1903	SOLO VIOLIN	VIRTUOSO	IMSLP
SAURET	ARTISTIC ETUDES FOR VIOLIN SOLO	12	38	1888	SOLO VIOLIN	ADVANCED / VIRTUOSO	IMSLP
SAURET	ARTISTIC ETUDES FOR VIOLIN SOLO	12	38	1888	SOLO VIOLIN	ADVANCED / VIRTUOSO	IMSLP
SAURET	ANDANTE ET CAPRICE DE CONCERT	1	67	1907	WITH ACOMPANIMENT OF PIANO	ADVANCED	IMSLP
SAURET	GRANDES ÉTUDES	20	24	1884	SOLO VIOLIN	VIRTUOSO	IMSLP
SEVCIK	PRELIMINARY TRILL STUDIES	23	7	1901	SOLO VIOLIN	BASIC-VIRTUOSO	IMSLP
SEVCIK	PRELIMINARY DOUBLE-STOP STUDIES	58	9	1901	SOLO VIOLIN	BASIC-VIRTUOSO	IMSLP
SEYBOLD	THE EASIEST STUDIES FOR THE FIRST VIOLIN LESSON VOL.1	55	X	1937	SOLO VIOLIN	BASIC	SCHOTT
SEYBOLD	THE EASIEST STUDIES FOR THE FIRST VIOLIN LESSON VOL.2	45	X	1937	SOLO VIOLIN	BASIC	SCHOTT
SEYBOLD	THE EASIEST STUDIES FOR THE FIRST VIOLIN LESSON VOL.1	55	X	S.XIX-XX (1948)	SOLO VIOLIN	BASIC	SCHOTT
SEYBOLD	THE EASIEST STUDIES FOR THE FIRST VIOLIN LESSON VOL.2	46	X	S.XIX-XX (1948)	SOLO VIOLIN	BASIC	SCHOTT
SHER	VIRTUOSO ETUDES	24	X	1959	SOLO VIOLIN	VIRTUOSO	CARL FISCHER
SITT	SCALE STUDIES	20	32	1891	SOLO VIOLIN	INTERMEDIATE	IMSLP

Anexos

SITT	SCALE STUDIES	20	32	1981	SOLO VIOLIN	INTERMEDIATE	
SITT	STUDIES IN CHANGING POSITIONS	20	32	1890	SOLO VIOLIN	INTERMEDIATE	IMSLP
SITT	STUDIES IN THE 6TH AND 7TH POSITION	20	32	1890	SOLO VIOLIN	INTERMEDIATE	IMSLP
SITT	STUDIES IN FIRST POSITION	20	32	1889	SOLO VIOLIN	BASIC	IMSLP
SITT	STUDIES IN SECOND TO FIFTH POSITION	20	32	1889	SOLO VIOLIN	INTERMEDIATE	IMSLP
SITT	STUDIES FOR VIOLIN	12	30	1888	SOLO VIOLIN	INTERMEDIATE	NOT FOUND
SIVORI	ETUDES CAPRICES	12	25	S. XIX	SOLO VIOLIN	VIRTUOSO	IMSLP
SWOVELAND	THIRD POSITION EASY AND MELODIC VIOLIN ETUDES	8	X	1994	SOLO VIOLIN	BASIC	MEL BAY
TEN HAVE	CAPRICCIO	1	24	1894	WITH ACOMPANIMENT OF PIANO	ADVANCED	IMSLP
TEN HAVE	ÉTUDES DE VÉLOCITÉ	10	15	1896	SOLO VIOLIN	ADVANCED	IMSLP
TEN HAVE	ÉTUDES-CAPRICES	12	31	1898	SOLO VIOLIN	VIRTUOSO	
TROTT	MELODIOUS DOUBLE-STOPS BOOK2		X	1931	SOLO VIOLIN	INTERMEDIATE	G. SCHIRMER
TROTT	MELODIOUS DOUBLE-STOPS BOOK1		X	1925	SOLO VIOLIN	INTERMEDIATE	G. SCHIRMER
VIEUXTEMP S	ETUDES	32	48	1851	SOLO VIOLIN	ADVANCED / VIRTUOSO	CASA
VIEUXTEMP S	ETUDES DE CONCERT	6	16	S.XIX	SOLO VIOLIN	ADVANCED / VIRTUOSO	IMSLP
WHITE	ÉTUDES FOR VIOLIN	6	13	1868	SOLO VIOLIN	ADVANCED / VIRTUOSO	IMSLP
WIENIAWSKI	CAPRICCIO-VALSE	1	7	1854	WITH ACOMPANIMENT OF PIANO	ADVANCED / VIRTUOSO	IMSLP
WIENIAWSKI	ÉTUDE CAPRICES	8	18	1862	WITH ACOMPANIMENT OF A SECOND VIOLIN	ADVANCED / VIRTUOSO	IMSLP
WIENIAWSKI	ÉTUDES CAPRICES	10	10	1854	SOLO VIOLIN	ADVANCED / VIRTUOSO	IMSLP
WIENIAWSKI	GRAND CAPRICE FANTASTIQUE	1	1	1852	WITH ACOMPANIMENT OF PIANO	ADVANCED / VIRTUOSO	IMSLP
WOHLFAHRT	ELEMENTARY STUDIES	40	54	S.XIX	SOLO VIOLIN	BASIC	
WOHLFAHRT	EASY AND MELODIC STUDIES BOOK 1	35	74	1881	SOLO VIOLIN	BASIC	IMSLP
WOHLFAHRT	STUDIES. BOOK 1	30	45	S.XIX	SOLO VIOLIN	BASIC	ATLANTIC COAST PUBLISHING INC
WOHLFAHRT	STUDIES. BOOK 2	30	45	S.XIX	SOLO VIOLIN	BASIC / INTERMEDIATE	ATLANTIC COAST PUBLISHING INC
WOOF	ELEMENTARY STUDIES	50	X	1929	SOLO VIOLIN	BASIC	ABSRM
WOOF	ELEMENTARY STUDIES	50	X	1929	SOLO VIOLIN	BASIC	ABSRM
WOOF	STUDIES OF MODERATE DIFFICULTY	30	X	1946	SOLO VIOLIN	INTERMEDIATE	ABSRM
YSAÏE	ETUDE POSTHUME	1	X	1886	SOLO VIOLIN	VIRTUOSO	SCHOTT
YSAÏE	ETUDE POSTHUME	1	X	1886	SOLO VIOLIN	VIRTUOSO	SCHOTT

Anexos

Tabla 19. Datos biográficos de los autores que conforman el catálogo de la tabla 18.

SURNAME	NAME	DATA BIRTH	DEATH BIRTH	COUNTRY	GENDER
ALARD	DELPHIN	1815	1888	FRANCE	MALE
ALLEN	CHARLES N.	1837	1903	UNITED KINGDOM	MALE
AUER	LEOPOLD	1845	1930	RUSSIA	MALE
BAILLOT	PIERRE	1771	1842	FRANCE	MALE
BAZZINI	ANTONIO	1818	1897	ITALY	MALE
BERIOT	CHARLES AUGUSTE DE	1802	1870	BELGIUM	MALE
BRUNI	ANTONIO BARTOLOMEO	1757	1821	ITALY	MALE
CAMPAGNOLI	BARTOLOMEO	1751	1827	ITALY	MALE
CARSE	ADAM	1878	1958	UNITED KINGDOM	MALE
CASORTI	ALESSANDRO	1830	1867	ITALY	MALE
CERVELLO	JORDI	1935		SPAIN	MALE
COHEN	MARY			UNITED KINGDOM	FEMALE
CURCI	ALBERTO	1886	1947	ITALY	MALE
DANCLA	CHARLES	1817	1907	FRANCE	MALE
DAVID	FERDINAND	1810	1873	GERMANY	MALE
DE MONASTERIO	JESÚS	1836	1903	SPAIN	MALE
DINN	FREDA	1910	1990	UNITED KINGDOM	FEMALE
DONT	JACOB	1815	1888	AUSTRIA	MALE
DOUNIS	DEMETRIUS CONSTANTINE	1893	1954	GREECE	MALE
DRDLA	FRANZ	1868	1944	CZECH REPUBLIC	MALE
DUNCAN	CRAIG			UNITED STATES	MALE
ELGAR	EDWARD WILLIAM	1857	1934	UNITED KINGDOM	MALE
ENTEZAMI	RAMIN	1952		IRAN	MALE
ERNST	HEINRICH WILHELM	1814	1865	CZECH REPUBLIC	MALE
FERRARI	GIORGIO	1925	2010	ITALY	MALE
FIORILLO	FEDERIGO	1755	1823	GERMANY	MALE
FLESCH	CARL	1873	1944	HUNGARY	MALE
GAZDA	DORIS			UNITED STATES	FEMALE
GERINGAS	YAAKOV			CANADA	MALE
GLIÈRE	REINHOLD	1875	1956	RUSSIA	MALE
HENZE	HANS WERNER	1926		GERMANY	MALE
HINDEMITH	PAUL	1895	1963	GERMANY	MALE
HOFMANN	RICHARD	1844	1918	GERMANY	MALE
HUBAY	JENŐ	1858	1937	HUNGARY	MALE
HUEBNER	GREGOR	1967		GERMANY	MALE
KALLIWODA	JOHANN WENZEL	1801	1866	CZECH REPUBLIC	MALE
KAYSER	HEINRICH ERNST	1815	1888	GERMANY	MALE
KINSEY	HERBERT			UNITED KINGDOM	MALE
KOTET	YOSIF	1855	1885	RUSSIA	MALE
KREISLER	FRITZ	1875	1962	AUSTRIA	MALE
KREUTZER	RODOLPHE	1766	1831	GERMANY	MALE
KUNITS	LUIGI VON	1870	1931	AUSTRIA	MALE
LEFORT	NARCISSE AUGUSTIN	1852	1925	FRANCE	MALE

Anexos

LINCKE	ANDREAS FREDERIK	1819	1874	DENMARK	MALE
LIPINSKI	KAROL	1790	1861	POLAND	MALE
LVOV	ALEXEI	1798	1870	RUSSIA	MALE
MANÉN	JOAN	1883	1971	SPAIN	MALE
MARTEAU	HENRI	1874	1934	FRANCE	MALE
MARTINU	BOHUSLAV	1890	1959	CZECH REPUBLIC	MALE
MAYSEDER	JOSEPH	1782	1863	AUSTRIA	MALE
MAZAS	JACQUES	1782	1863	FRANCE	MALE
MINKUS	LUDWIG	1826	1917	AUSTRIA	MALE
ONDRICEK	FRANTISEK	1857	1922	CZECH REPUBLIC	MALE
PAGANINI	NICOLO	1782	1840	ITALY	MALE
PASQUIER	JEAN	1903	1992	FRANCE	MALE
PERÓN	CARLOS	1976		SPAIN	MALE
PETERSEN	MARIANNE	1936		GERMANY	FEMALE
PICHL	VACLAV	1741	1805	CZECH REPUBLIC	MALE
POLO	ENRICO	1868	1953	ITALY	MALE
REITZ	HEINER	1925	2014	GERMANY	MALE
ROVELLI	PIETRO	1793	1838	ITALY	MALE
RODE	PIERRE	1774	1830	FRANCE	MALE
RODRIGO	JOAQUIN	1901	1999	SPAIN	MALE
ROSTAL	MAX	1905	1991	POLAND	MALE
SAINT-LUBIN	LEÓN DE	1805	1850	ITALY	MALE
SAMIE	AUGUSTE		1890	FRANCE	MALE
SAMMONS	ALEXANDER			NOT FOUND	MALE
SANDERSON	JAMES	1769	1841	UNITED KINGDOM	MALE
SARASATE	PABLO	1844	1908	SPAIN	MALE
SAURET	ÉMILE	1852	1920	FRANCE	MALE
SEVCIK	OTAKAR	1852	1934	CZECH REPUBLIC	MALE
SEYBOLD	ARTHUR	1868	1948	NOT FOUND	MALE
SHER	BENJAMIN JOSEPH	1900	1962	RUSSIA	MALE
SITT	HANS	1850	1922	BOHEMIA	MALE
SIVORI	CAMILLO	1815	1894	ITALY	MALE
SWOVELAND	STEPHANIE HACK			UNITED STATES	FEMALE
TEN HAVE	WILLIAM	1831	1924	HOLLAND	MALE
TROTT	JOSEPHINE	1874	1950	UNITED STATES	FEMALE
VIEUXTEMPS	HENRI	1820	1881	BELGIUM	MALE
WHITE	JOSEPH SILVESTRE	1835	1918	FRANCE	MALE
WIENIAWSKI	HENRI	1835	1880	POLAND	MALE
WOHLFAHRT	FRANZ	1833	1884	GERMANY	MALE
WOOF	EDWARD ROWSBY	1883	1943	UNITED KINGDOM	MALE
YSAÏE	EUGÈNE	1858	1931	BELGIUM	MALE

ANEXO 2.

Tabla 20. Propuesta de división de los parámetros técnicos violinísticos de Auer (1921).

VIOLIN PLAYING AS I TEACH IT AUER	
<ul style="list-style-type: none"> • I. How I studied the violin • II. How to hold the violin <ul style="list-style-type: none"> • The violin • The Position of the thumb • The bow • III. How to practice • IV. Tone Production <ul style="list-style-type: none"> • Some hints on the subject of tone production • The vibrato • The portamento or glissando • V. Hints on bowing • The Detaché (Detached Stroke) • The Martelé (Hammer-Stroke) • The Staccato Up and Down Bow • The Staccato Volant ("Flying Staccato") • The Spiccato sautillé (Spiccato with Bouncing, Springing Bow) • The Ricochet-Saltato (Rebound with Springing Bow) • The Tremolo • The Arpeggio • The Legato 	<ul style="list-style-type: none"> • VI. Left-Hand Technique <ul style="list-style-type: none"> • The Change of Positions • The Pressure of the fingers on the string • Scales and other exercises • Chromatic Scales • Fingering • VII. Double-Stops- The Trill <ul style="list-style-type: none"> • Scales in Thirds • Scales in Fourths • Scales in Sixths • Simple Octaves (1-4 Fingers) • Fingered Octaves • Tenths • The Trill • Three and Four-Note Chords • VIII Ornaments- Pizzicato • IX Harmonics <ul style="list-style-type: none"> • Natural Harmonics • Artificial Harmonics • Double Harmonics • X. Nuance- The soul of Interpretation <ul style="list-style-type: none"> • Phrasing. • XI Style • XII The Nerves and violin Playing • XIII The violin repertory of yesterday and to-day. • XVI. Practical Repertory Hints <ul style="list-style-type: none"> • What I Give my pupils to play.

Tabla 21. Propuesta de división de los parámetros técnicos violinísticos de Capet (2000) [1916].

SUPERIOR BOWING TECHNIQUE CAPET	
I. PRELIMINARY EXPLANATIONS	
Theoretical Section	Practical Section
1. Hold of the Bow	
2. Role of the Fingers on the stick	
3. Direction of the Bow	3. Direction of the Bow
	a. on Scales in 2 octaves
4. Divisions of the Bow	4. Divisions of the Bow
a. Explanation	a. On Long Notes.

Anexos

b. Divisions with singing tone	b. On Short Notes
c. Divisions with the bow strokes	c. On Unequal Notes
5. Preparatory-Bariolage	5. Preparatory-Bariolage
II. QUALITY OF SOUND	
1. Pressing of the Bow	
General Rule	
2. Roulé Bow Stroke	2. Roulé Bow Stroke
a. Preparation	Preparatory exercises
b. Vertical movement	1st in Single Notes
c. Vertical movement	2nd in Double Stops
d. Horizontal movement	3rd on Three Strings
e. Horizontal movement	Vertical Slur
	Vertical Détaché
	4th on Four Strings
	Exercises for the horizontal movement
3. Balance of the Bow in Double Stops	3. Balance of the Bow in Double Stops
	4. Spun Sound
	1st in Single Notes
	2nd with Accompanying Notes
	3rd Mute Spun Sound
	5. Development of strength of tone-see Slur
III. THE SLUR	
1. The Slur	1. Preparatory Exercises-Scales in 2 octaves
2. Evenness of sound in string changes	2. Evenness of Sound in string changes
a. Preparatory Bariolage	a. on Equal Notes
b. Second Part	b. on Unequal Notes
	c. for controlling the Bow
	d. on Three Strings
	e. On Four Strings
3. Direction of the Bow	3. Simultaneous Double Stops
	a. on Three Strings

Anexos

	b. on Four Strings
	4. Slurs on Scales in 3 & 4 Octaves
	5. On Two & Three Strings
	6. On Scales with various Double Stops
	a. simultaneous
	b. alternating
	c. mixed intervals
IV. THE DÉTACHÉ INFLECTIONS AND ACCENTS	
1. Flexible Détaché and Accented Détaché	1. Exercises-to practice first singing without inflection then, with an onflection of the stock for each stroke
	a. on simple scales in 2 & 3 Octaves
	b. on Arpeggios in 2 octaves
	c. on Scales in Double Stops
	d. on Different Rhythms
	e. on Alternating Double Stops
	f. on Two, Three & Four Strings
2. Indications for practice	2. Several inflections in the same stroke
	a. on Two Strings
	b. on Three Strings
	c. on Four Strings
3. Ondulé Stroke	3. Ondulé Stroke
V. THE MARTELÉ	
1. Martelé	1. Martelé
	a. 1st Part- Preparatory practice for accents
	b. Second Part
2. Lancé	2. Lancé
	Preparatory exercises
	3. Mixture of Lancé and Martelé
	4. Mixture of Martelé and Slurs
	a. on Scales in 2 octaves

Anexos

VI. THE STACCATO	
1. Staccato without accents	1. Staccato without accents
	a. Preparatory exercises
	b. Mixed with the slur
	c. on Scales in 3 Octaves
	d. on Alternating Double Stops
2. Biting Staccato	2. Biting Staccato
	a. First Part
	b. Second Part-same as unaccented Staccato
3. Flying Staccato	3. Flying Staccato
	see Light Bow strokes
4. Ondulé Staccato	4. Ondulé Staccato
	see Ondulé stroke
VII. THE LIGHT BOW STROKES	
1. Spiccato-Sautillé mordant	1. Spiccato-Sautillé mordant
	a. First Part
	Preparatory practice for accents
	b. Second Part
2. Jeté	2. Jeté
	a. mixed down & up bow Jeté
	b. mixed with the Slur
3. Flying Staccato	3. Flying Staccato
	a. First Part
	Preparatory exercises
	b. Second Part
4. Sautillé-rebounding	4. Sautillé-rebounding
	a.
	b. Mixed with the slur
5. Sautillé-on-the-string	5. Sautillé-on-the-string
	a.
	b. Mixed with the slur

Anexos

6. Ricochet	6. Ricochet
	Preparatory exercises
VIII. RECAPITULATION	
Style & Interpretation	Difficult exercises with different Bow strokes

Tabla 22. Propuesta de división de los parámetros técnicos violinísticos de Fischer (2004).

PRACTICE, 250 step-by-step practice method for the violin FISCHER			
1.FAST PASSAGES	<ul style="list-style-type: none"> • Tempo • Low fingers • Fast fingers • Blocks • Co-ordination • Loops • Adding one note at a time • Groups • Clarity • Rhythm Practice • Accent Practice 	5.SHIFTING	<ul style="list-style-type: none"> • The feel of the hand and fingers • Substitutions • Intermediate notes • Timing the shift • Lightening the shift • Isolating the shift • Harmonics • Chromatic glissando
2.TONE	<ul style="list-style-type: none"> • Quality • Point of contact • Evenness • Sustaining 	6.INTONATION	<ul style="list-style-type: none"> • The feel of the hand and fingers • Uniform intonation • Sharps and flats • Isolating individual notes • Double stops
3.KEY STROKES	<ul style="list-style-type: none"> • Chords • Détaché • Martelé • Staccato • Spiccato • Sautillé • Ricochet • String crossing • Bow division 	7.FREEDOM AND EASE	<ul style="list-style-type: none"> • Releasing the left hand • Finger action • Widening the hand at the base joints • Releasing the right hand • Releasing the right arm • Forearm rotation • Localizing actions • Back and neck
4.LEFT HAND	<ul style="list-style-type: none"> • Isolating the left hand from the bow • Trills • Vibrato • Harmonics • Left-hand pizzicato • Scales and arpeggios 	8.FURTHER ESSENTIALS	<ul style="list-style-type: none"> • ABC practice • Repetition practice • Rhythm • Mental rehearsal • Memory • Technical basics • Practising performing

Tabla 23. Propuesta de división de los parámetros técnicos violinísticos de Flesch (1931).

LOS PROBLEMAS DEL SONIDO EN EL VIOLÍN FLESCH
<ul style="list-style-type: none"> • Generalidades. • Exigencias mecánicas para la producción del sonido. • Producción del sonido y elementos necesarios para crearlo. • Producción de sonido y técnica de la mano izquierda. • Producción de sonido y técnica del arco. • Producción del sonido y golpes de arco. • Producción del sonido y dinámicas. • Producción del sonido y digitación. • Producción del sonido y elección de la arcada. • Apéndice. Estudios para la producción del sonido: <ol style="list-style-type: none"> 1. Arcadas enteras. 2. Cambio de posición. 3. Cambio de cuerda. 4. Golpes de arco. 5. Golpes lanzados y saltados. 6. Dobles cuerdas. 7. Estudios en posiciones altas. 8. Acordes.

Tabla 24. Propuesta de división de los parámetros técnicos violinísticos de Havas (1964).

THE TWELVE LESSON COURSE HAVAS	
<p>Lesson 1. The approach to violin playing. The fundamental balances. The see-saw image. The stance. The violin hold The bow-hold.</p> <p>Lesson 2. The bow-stroke. The down stroke. The up-stroke. The thumb. Change of bow.</p> <p>Lesson 3. String crossing</p> <p>Lesson 4. Consolidation of the open string bowing.</p> <p>Lesson 5. The left hand.</p> <p>Lesson 6. Consolidation of the 1st finger action- Left thumb.</p>	<p>Lesson 7. The anticipation of each note. Descending intervals.</p> <p>Lesson 8. The fourth finger.</p> <p>Lesson 9. The intermediate fingers.</p> <p>Lesson 10. The Scales.</p> <p>Lesson 11. The bowing technique. Legato. Detaché. Martelé. Double stops.</p> <p>Lesson 12. Eight song for two violins.</p>

Anexos

Tabla 25. Propuesta de división de los parámetros técnicos violinísticos de Markov (1984).

VIOLIN TECHNIQUE MARKOV		
Holding the violin and the bow Positions of the arms		
Left Hand		Right Hand
I	Active raising and lowering of the fingers on the string	Movement between the first and second positions
II	Movement of the fingers along the string by bending and straightening	Movement between the second and third positions
III	Coordination of the movement of the fingers in playing a sequence of notes.	Movement through all three positions
IV	Interrelation of the fingers playing ascending and descending sequences built on 3 notes	Smooth connection of all 3 positions while playing on the whole bow
V	Interrelation of the fingers playing ascending-descending sequences built on 4 notes	Smooth movement of the bow with breath control
VI	Interrelation of the fingers during an interrupted sequence	Combined strokes and bow distribution
VII	Interrelation of the fingers in interrupted broken thirds	Coordination of movements of different parts of the arm in dotted rhythm
VIII	Connected movement of the fingers in broken thirds	Changing strings in simple strokes
IX	Mastery of the diatonic in each position	Progressive shortening of the legato stroke
X	Mastery of the diatonic on each string	Some elementary strokes: détaché, martelé, spiccato
XI	Lateral movement of the fingers during stretches	Some instances of playing two slurred notes in uniform movement
XII	Technique of changing positions	Smooth movement of the bow, overcoming mutual imitation of the arms
XIII	Fingering variants in scale movements	Smooth playing of the bow and maintaining constant direction with changing nuances
XIV	Three registers. Finding orientation points on each string	Smooth playing of the bow with sudden accent
XV	Two octave scales in one position through the circle of fifths	Basic types of strokes

Anexos

XVI	Two octave scales through the circle of fifths in higher positions	Basic types of strokes in uninterrupted and uniform motion
XVII	Two octave scales on each string through the circle of fifths	Random selection of strokes with an even movement of sounds
XVIII	Arpeggios in two octave diatonic on each string	Random selection of strokes with accelerating movement of sounds
XIX	Three and four octave scales, broken thirds and arpeggios	Random choice of strokes with various groupings of notes on one bow
XX	Scales in double stops and chords	Movement of the bow in double stops and chords
XXI	Scales in double stops and chords with arpeggiated strokes	Changing strings in complex strokes
XXII	Certain types of techniques for sound effects based on chromatic and whole tone scales	
a)	Moderate vibrato	Uniform movement and constant pressure of the bow during vibrato
b)	Intense vibrato	Accenting notes during intense vibrato
c)	Long trill	Freeing the hand while playing trills
d)	Short trill with double impact and appoggiatura	Accent during short trill
e)	Thrusting the fingers and removing them with a pinch in descending pizzicato passages	Pizzicato using various types of fingering
f)	Controlling the movement of the fingers in combined pizzicato	Imitation of the pizzicato sound with the bow
g)	Various types of contact of the fingers with the strings in articulated flageolets. Fourth flageolets	Leading the bow in flageolets
h)	Fifth flageolets	Random strokes
i)	Double flageolets	
j)	Various types of flageolets	
k)	Tremolo in chords	Stabilization of the position of the bow in the tremolo
l)	Intervals in two octaves and in two octaves with thirds	Leaps of the bow between the G and E strings

Anexos

Tabla 26. Propuesta de división de los parámetros técnicos violinísticos de Markov (1998).

SYSTEM OF VIOLIN PLAYING: CONTENTS MARKOV		
EXERCISES		
	Left Hand	Right Hand
I	Active lifting and dropping of the fingers on the strings	Movements between first and second position
II	Sliding the fingers along the string using a motion of the upper phalanx	Moving between second and third positions
III	Free fall of the fingers in sequence	Second position at the end and at the beginning of the bow-stroke
IV	Dexterity in three-note combinations	Using the whole bow by connecting the three positions
V	Dexterity in four-note combinations	Smooth control of the bow while changing the sound volume. Breathing control.
VI	Stretching the fingers	Bowings
VII	Sliding the fingers by half-steps of the chromatic scale	Changing strings
VIII	Diatonic sequence in every position	Several legato and Détaché bowing variations
IX	Diatonic sequence on each string	Several elementary bowings
X	Landing on the orientation points	Smooth motion combined with a push
XI	Changing position	Smooth movement of the bow
XII	Fingering for scale-like patterns	Motion of the bow when changing the dynamic
XIII	One-position scale, going through the circle of fifths	A series of basic bow-strokes
XIV	Scales on each string	Free choice of bowings
XV	Arpeggios on each string	Free choice of bowings
XVI	Three- and four-octave scales, broken thirds, arpeggios, in chromatic order	Free choice of bowings

Anexos

XVII	Double-note scales and chords, in chromatic order	Movement of the bow with double notes and chords
XVIII	Broken and arpeggiated double notes and chords	Bowings for broken and arpeggiated double notes and chords
XIX	Several Left-hand Techniques	
A	Vibrato	
B	Chromatic movement by sliding the fingers	
C	Trill. Tremolo	
D	Flageolet	
E	Left-hand Pizzicato	
XX	Several Right-hand Techniques	
A	Interrupted sound on one string with continuous sound on the other	
B	Jumping the bow from the lowest to highest strings	
C	Playing on three strings simultaneously, while changing the bow	
D	Right-hand Pizzicato	

ANEXO 3.

Tabla 27. Extracto del Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación¹⁷⁸.

Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre.

INSTRUMENTOS DE CUERDA: VIOLÍN, VIOLA, VIOLONCELLO, CONTRABAJO

Objetivos

Las enseñanzas de los instrumentos de cuerda (violín, viola, violoncello y contrabajo) de las enseñanzas profesionales de música tendrán como objetivo contribuir a desarrollar en el alumnado las siguientes capacidades:

- a) Aplicar con autonomía progresivamente mayor los conocimientos musicales para solucionar cuestiones relacionadas con la interpretación: Digitación, articulación, fraseo, etc.
- b) Conocer las diversas convenciones interpretativas vigentes en distintos períodos 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 con autonomía progresivamente mayor los conocimientos musicales para la improvisación con el instrumento
- e) Practicar la música de conjunto, integrándose en formaciones camerísticas de diversa conEjemplo musicalción y des- empeñando papeles de solista con orquesta en obras de dificultad media, desarrollando así el sentido de la inter- dependencia 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 acordes 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: «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. Iniciación a la interpretación de la música contemporánea y al conocimiento de sus grafías 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.

¹⁷⁸ Información obtenida de la página web: <http://cido.diba.cat/legislacio/868975/real-decreto-15772006-de-22-de-diciembre-por-el-que-se-fijan-los-aspectos-basicos-del-curriculo-de-las-enseñanzas-profesionales-de-musica-reguladas-por-la-ley-organica-22006-de-3-de-mayo-de-educacion> (consulta: 18 de septiembre 2018).

Tabla 28. Extracto del Decreto 25/2008, de 29 de enero, por el que se establece la ordenación curricular de las enseñanzas de música de grado profesional y se regula la prueba de acceso¹⁷⁹.

Extracto del Decreto 25/2008, de 29 de enero

Instruments de corda: violí, viola, violoncel, contrabaix

a) Objectius
De l'instrument

1. Conèixer les característiques organològiques bàsiques dels instruments de corda i la seva evolució històrica. Conèixer les característiques bàsiques de l'arc, la seva evolució i l'estudi comparatiu entre els diferents arcs dels instruments de la família de corda. Conèixer les escoles de lutheria més importants.
2. Saber realitzar les tasques bàsiques de manteniment, higiene i reparacions elementals, tant de l'instrument com de l'arc.
3. Conèixer el sistema d'afinació de l'instrument i saber-lo afinar en relació amb un altre.
Del cos
4. Obtenir un nivell de consciència corporal que faciliti l'adopció d'una postura adequada pel sosteniment de l'instrument.
5. Conèixer el funcionament dels cos a nivell d'articulacions i músculs que intervenen alhora de tocar l'instrument.
6. Adquirir una tècnica apropiada pel que fa al tractament de la respiració.
7. Disposar de tècniques de condicionament físic per a la preparació de l'execució instrumental, alleugeriment de la fatiga, i prevenció de lesions musculars.
8. Assolir les capacitats necessàries per interpretar en públic, de forma individual i col·lectiva: concentració, autocontrol, domini de la memòria, capacitat comunicativa i gaudi del fet comunicatiu de tocar en públic, com a element que dona sentit a totes les habilitats que es desenvolupen.
Mètodes d'estudi
9. Desenvolupar els procediments d'estudi oportuns per aconseguir el màxim rendiment, adquirint consciència de les pròpies capacitats i limitacions.
10. Fomentar les capacitats d'autoregulació, planificació, aprofundiment i autoavaluació en l'estudi dels instruments de corda, de cara a optimitzar el temps i la qualitat d'estudi. Acceptar l'error com el camí més curt cap a l'aprenentatge.
11. Utilitzar els coneixements adquirits en altres assignatures en profit de l'estudi dels instruments de corda.
12. Desenvolupar les facultats de lectura a primera vista i transposició.
13. Desenvolupar les tècniques i la capacitat d'interpretar de memòria tot el repertori de cara a una major expressió i comunicació.

Creació i interpretació

14. Cultivar una personalitat artística fonamentada en l'equilibri entre tècnica i expressió. Posseir un ideal de qualitat de so que serà el referent al qual l'alumne s'haurà d'aproximar, tenint en compte l'obra que interpreta en cada moment.
15. Interpretar obres de diferents èpoques i estils, representatives de les diferents tendències vigents en els períodes de la música instrumental, vinculant aquesta interpretació amb els continguts de les altres assignatures.
16. Analitzar el material en estudi des del punt de vista tècnic: digitació, pulsació, cops d'arc, respiració i atacs.
17. Analitzar el material en estudi des del punt de vista interpretatiu: estil històric, forma, harmonia, caràcter, tempo i fraseig.

¹⁷⁹ Informació obtinguda en:

http://dogc.gencat.cat/es/pdogc_canals_interns/pdogc_sumari_del_dogc/index.html?anexos=1&language=ca_ES&numDOGC=7291&seccion=0 (consulta 18 setembre de 2018).

Anexos

18. Establir, a partir dels resultats de l'anàlisi musical i l'anàlisi tècnica anteriorment esmentades, criteris que permetin la realització, per part del propi alumne, d'una versió personal de les obres estudiades, procurant realitzar una lectura de la partitura el més fidel possible, i sabent defensar raonadament els criteris artístics adoptats.

19. Participar en actuacions públiques, compartint vivències musicals i adquirint hàbit en la comunicació amb el públic.

20. Aplicar els coneixements musicals i tècnics per a la creació i improvisació amb els instruments de corda.

Escena

21. Adquirir familiaritat amb les diferents condicions acústiques de les sales de concert.

22. Dominar els protocols de presentació davant del públic: entrada i sortida, salutació, execució, canvi d'obra i el bis.

23. Conèixer la reacció personal davant el contacte amb el públic, i saber tractar les tensions que se'n puguin derivar.

b) Continguts

1. Pràctica d'exercicis d'escalfament i refredament cada vegada que es toca l'instrument.

2. Pràctica i valoració d'hàbits d'higiene i manteniment dels instruments de corda.

3. Exercicis per dominar els següents cops d'arc fonamentals: detaché, martellé, staccato, staccato volant, spiccato, marcato, portato, ricochet i bariolage.

4. Pràctica del cant en un primer estadi i del cant intern en tot moment mentre es toca.

5. Exercicis per treballar el cantabile.

6. Exercicis per dominar la tècnica del legato.

7. Pràctica d'exercicis per dominar les posicions fixes. Domini de les diferents digitacions que se'n deriven.

8. Pràctica d'exercicis per dominar els canvis de posició.

9. Exercicis per dominar la tècnica del glissando.

10. Exercicis per dominar el vibrato. Entendre el vibrato com un recurs tècnic que es tradueix com una necessitat expressiva. Diferents tipus de vibratos i velocitats.

11. Pràctica d'exercicis per dominar la tècnica del trinat.

12. Pràctica d'escalles i arpegis en tres octaves en diferents valors, articulacions, velocitats, digitacions i tonalitats. Pràctica de l'escala cromàtica.

13. Pràctica d'exercicis de dobles cordes.

14. Pràctica d'exercicis d'acords de 3 i 4 notes, segons l'instrument.

15. Exercicis per dominar els harmònics naturals i artificials.

16. Treball polifònic en els instruments de corda.

17. Pràctica de diferents pesos en l'arc, diferents punts de contacte de l'arc per treballar els diferents timbres sonors, i recerca de la qualitat sonora pròpia de l'instrument i de l'intèrpret. Recerca de la plenitud i control sonor.

18. Pràctica d'exercicis de millora constant de l'afinació.

19. Pràctica de l'articulació i dicció clares.

20. Pràctica de l'autoescolta i l'autocrítica en tot moment com una eina de caràcter positiu i enriquidor.

21. Pràctica d'exercicis per dominar el fraseig i adequació a l'estil de l'obra.

22. Pràctica d'exercicis per dominar les dinàmiques i adequació a l'estil de l'obra.

23. Lectura fidel a les indicacions de la partitura.

Anexos

24. Pràctica i valoració constant del fet de tocar de memòria. Pràctica dels diferents tipus de memòria: visual, muscular i auditiva.
 25. Pràctica de la lectura a primera vista.
 26. Pràctica i valoració del fet musical cada vegada que es toca com el que dóna sentit a la comunicació entre l'intèrpret i el públic.

 27. Pràctica de decisions pròpies fent referència a aspectes tècnics o musicals. Comprovació posterior del seu funcionament. Autoavaluació i realització de diferents estratègies, si cal.
 28. Pràctica i valoració del fet de tocar com un fet festiu, alegre i enriquidor.
 29. Valoració de la necessitat de prendre decisions a l'hora d'interpretar una obra; digitacions, arcades, cops d'arc i articulacions.
 30. Recerca i domini d'informació sobre els compositors de les obres que s'interpreten, a partir de diferents fonts com llibres, internet, magazines musicals i caràtules d'enregistraments.
 31. Recerca i domini d'informació sobre els intèrprets històrics més importants.
 32. Recerca d'informació sobre intèrprets actuals, pràctica d'escolta dels seus enregistraments, en CD o DVD, i assistència a concerts de manera habitual.
 33. Recerca i domini d'informació sobre l'organologia dels instruments i els diferents arcs. Història i evolució. Valoració del fet que cal conèixer l'estructura dels instruments i arcs actuals.
 34. Recerca i domini d'informació sobre les diferents escoles pedagògiques.
 35. Recerca i domini d'informació sobre les diferents escoles de lutheria.
 36. Pràctica i interpretació en públic, individual i en grup, d'un repertori adequat i variat, atenent a estils, èpoques i escoles diferents.
 37. Assaigs i interpretació de concerts en condicions acústiques diverses.
 38. Protocols de presentació davant del públic.
 39. Tècniques d'autoconeixement i de tractament de les tensions derivades del contacte amb el públic.
 40. Iniciació a la interpretació de la música contemporània i al coneixement de les seves grafies i efectes.
-

Tabla 29. Orientaciones para la prueba específica de acceso a las enseñanzas de música profesional. Primer curso. Curso 2018/19¹⁸⁰.

Generalitat de Catalunya
Departament d'Ensenyament

Violí

El repertori presentat per l'aspirant ha de constar de dos estudis i dues obres de la relació següent, una de cada apartat i una tercera obra de lliure elecció, segons les indicacions següents:

- Els dos estudis han de ser tècnicament contrastats.
- Si es tria un concert, es pot interpretar el primer moviment, o bé el segon i tercer moviments.
- Si s'interpreta una sonata, s'han de tocar dos moviments de caràcter contrastat.

S'ha d'interpretar un estudi i dues obres que la comissió avaluadora triï del programa presentat.

L'aspirant haurà de mostrar una correcta distribució de l'arc, conèixer els cops d'arc bàsics, un cert domini del vibrat, així com una adaptació natural a l'instrument. En un dels estudis o de les obres, haurà de demostrar que coneix almenys la tercera posició. També es valorarà el coneixement de les dobles cordes.

Estudis

Els estudis han de ser tècnicament contrastats.

- BIME-APPARAILLY, VALÉRIE. *Mes premières Doubles Cordes en Chansons pour Violon*. Núms. 22, 23, 24, 29 i 30. Ed. J. Hamelle & Cie Editeurs.
- CRICKBOOM, MATHIEU. *Le violon IV*. Núm. 250, 253, 254 i 255. Ed. Schott Frères.
- DANCLA, CHARLES. *Estudis, op. 68*. Núm. 1, 3, 6. Ed. Ricordi.
- DANCLA, CHARLES. *36 Estudis, op. 84*. Núm. 25 al 36. Ed. Ricordi.
- HOFMANN, RICHARD. *Double Stop Studies for the Violin opus 96*. Núms. 1 al 8. Ed. Zimmermann.
- KAYSER, HEINRICH ERNST. *36 Estudis, op. 20*. Núm del 3 al 12. Ed. Hofmeister.
- MIEKSI, JAKOW. *Easy Double Stops*. Núm. 16, 17 i 19. Ed. PWM.
- POLO, ENRICO. *30 Studi a corde doppia*. Núms. 2 i 3. Editorial Ricordi.
- TROTT, JOSEPHINE. *Melodious double stops*. Núms. 4, 5, 6, 7, 8 i 9. Ed. G. Schirmer Inc.
- WOHLFAHRT, FRANZ. *60 Etüden, op. 45*. Núms. 18 a 42. Ed. Peters.

Obres

S'ha de triar una obra de cada apartat que siguin d'estil diferent.

Primer apartat (concert o sonata barroca):

- BAKLANOVA, NATALJA. *Concertino en re m (Acht Leichte Stücke, núm. 8)*. Ed. Peters.
- CORELLI, ARCANGELO. *Sonates, op. 5*. Ed. Musica Budapest.
- DALL'ABACO, EVARISTO FELLICE. *Sis Sonates, op. 1*. Ed. Schott.
- HAENDEL, GEORG FRIEDRICH. *Sonata en Fa M*. Qualsevol edició.
- HAENDEL, GEORG FRIEDRICH. *Sonata en Mi M*. Qualsevol edició.
- HUBER, ADOLF. *Concertino op. 7*. Ed. Bosworth.
- KÜCHLER, FERDINAND. *Concertino en Re M, op. 15*. Ed. Bosworth.

Orientacions per a la prova específica d'accés als ensenyaments de música professional. Primer curs 36/75

¹⁸⁰ <http://ensenyament.gencat.cat/ca/serveis-tramits/proves/proves-acces/ensenyam-prof-musica-dansa/continguts-mostres-orientacions/> (consulta 18 setembre 2018).

Anexos

Generalitat de Catalunya
Departament d'Ensenyament

- KÜCHLER, FERDINAND. *Concert Re M, op 12*. Ed. Bosworth.
- RIEDING, OSKAR. *Concertino Op. 21*. Ed. Bosworth.
- SEITZ, FRIEDRICH. *Concertino en Sol M, op. 13*. Ed. Bosworth.
- SEITZ, FRIEDRICH. *Concertino en Re M, op. 22*. Ed. Bosworth.
- TELEMANN, GEORG PHILIPP. *Sis Sonates*. Ed. Peters.
- VIVALDI, ANTONIO. *Concert en Re M, op. 3, núm. 9*. Max Eschig Editeurs.
- VIVALDI, ANTONIO. *Concert en Sol M, op. 3, núm. 3*. Qualsevol edició.
- VIVALDI, ANTONIO. *Concert en la m op 3, núm 6*. Qualsevol edició.

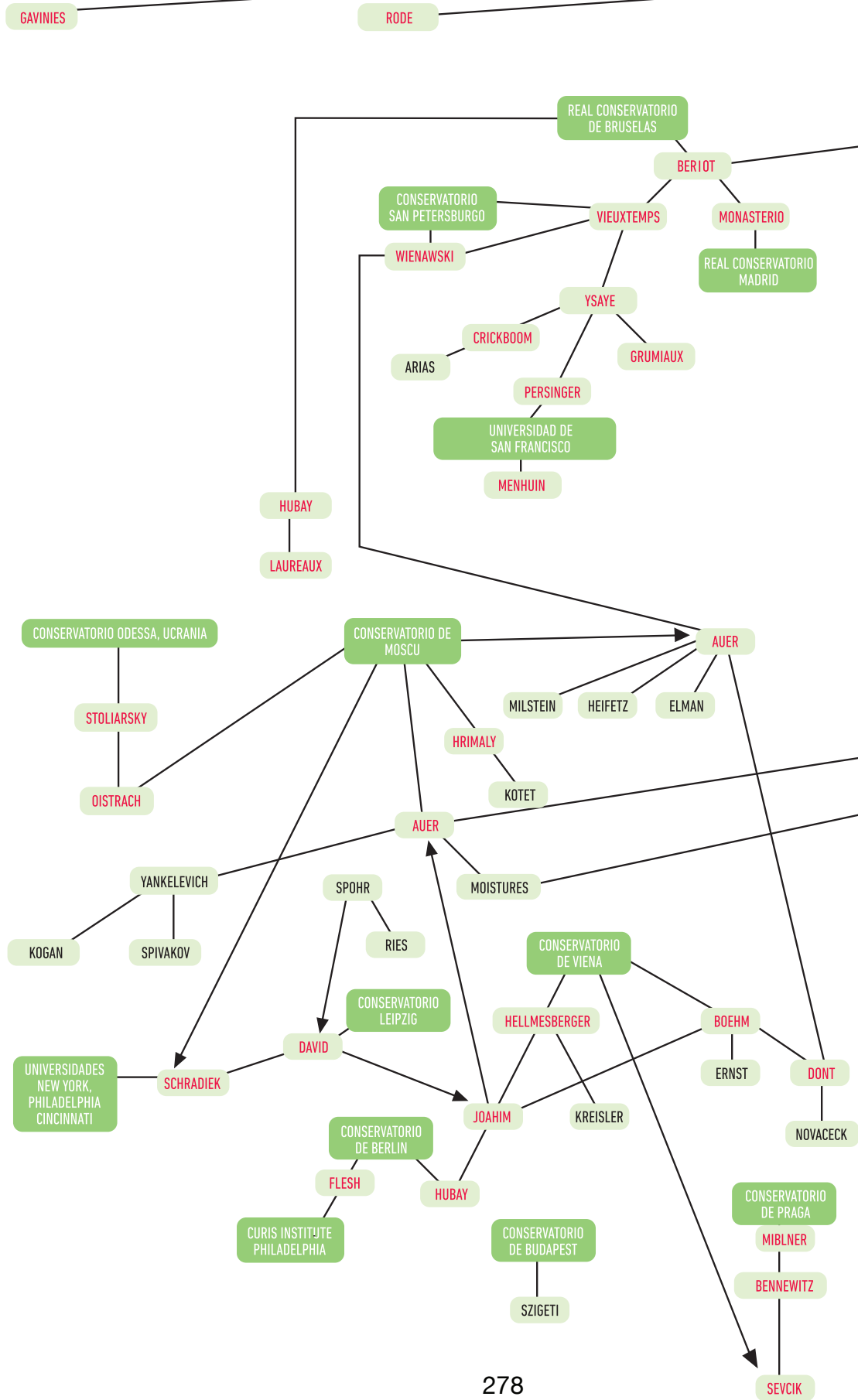
Segon apartat:

- A.A.V.V. *Eloadasi Darabok, Vol. 3, 4*. Ed. Musica Budapest.
 - CORELLI, ARCANGELO. *Allegro*
 - PURCELL, HENRY. *Suite*
 - LECLAIR, JEAN-MARIE. *Drei Minuet*
 - SZTOJANOV. *Wiegenlied*
- BAKLANOVA, NATALJA. *Acht Leichte Stücke*. Ed. Peters.
 - Núm.7 *Sonatine*
- BLANCAFORT, MANUEL. *Romança de saló*. Ed. Boileau.
- CRICKBOOM, MATHIEU. *Chants et morceaux*. Quadern núm. 3. Ed Schott Freres.
 - HAENDEL, GEORG FRIEDRICH. *Air*
 - CRICKBOOM, MATHIEU. *Ballet*
- CRICKBOOM, MATHIEU. *Chants et morceaux*. Quadern núm. 4. Ed Schott Freres.
- DANCLA, CHARLES. *Kleine Melodien-Schule op.123 volum 1*. Núm. 1, 3, 4 i 6. Ed. Schott.
- DANCLA, CHARLES. *Kleine Melodien-Schule op.123 volum 2*. Núm. 7, 8, 10 i 12. Ed. Schott.
- FIOCCO, JOSEPH-HECTOR. *Allegro*. Ed. International Music Company.
- KEYSER, PAUL DE. *The Young violinist repertoire*. Book 4. Ed. Faber Music.
 - MOZART, LEOPOLD. *Ária*. Núm. 4
 - SCHUBERT, FRANZ. *German dance*. Núm. 8
 - TCHAIKOVSKY PYOTR ILYICH. *Chanson triste*. Núm. 12
 - HADJIEV, PARASHKEV. *Rondino*. Núm. 13
- KREISLER, FRITZ. *Rondino (sobre un tema de Beethoven)*. Qualsevol editorial.
- MASSIÀ, JOAN. *Rigoudon*. Ed. La mà de Guido.
- MOMPOU, FREDERIC. *Cançó i dansa núm. 1*. Ed. Unión Musical Española.
- MORERA, ENRIC. *Oriental*. Ed Boileau.
- PORTNOFF, LEO. *Russian Fantasia*. Núm. 2 i núm. 3. Ed Bosworth.
- PUGNANI, GAETANO – KREISLER, FRITZ. *Tempo di menuetto*.
- RUERA, JOSEP MARIA. *Jocs*. Ed. Boileau.
- SUZUKI, SHINICHI, *Violin School, volum 3*. Ed. Zen-On.
 - DVORAK, ANTONIN. *Humoresque*

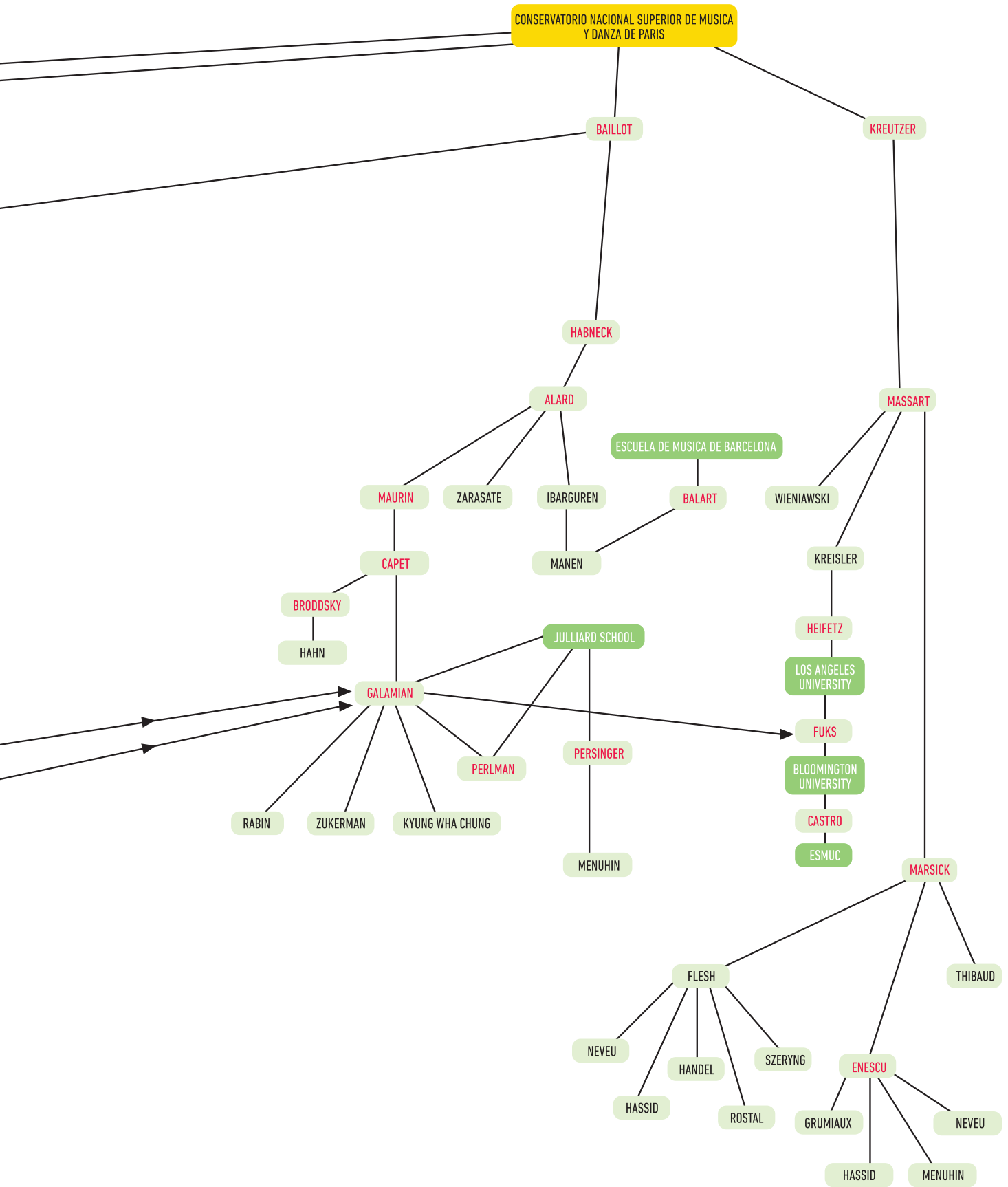
Anexos

ANEXO 4.

Tabla 30. Esquema Universidades/profesores/alumnos. Árbol genealógico de las diferentes escuelas violinísticas¹⁸¹.



Anexos



¹⁸¹ Los nombres que aparecen en el cuadro de color rojo son violinistas que fueron profesores en aquellos centros donde les vinculan las flechas, si solo están marcados de color negro quiere decir que solo fueron alumnos.

Anexos

ANEXO 5.

Tabla 31. Marcas de tempo pertenecientes al epígrafe del ritmo dentro de los parámetros técnicos musicales.

ADAGIO	ALLEGRO CON GUSTO	ANDANTE SOSTENUTO
ADAGIO CON ESPRESSIONE	ALLEGRO CON MOTO	ANDANTE SPIANATO
ADAGIO SOSTENUTO	ALLEGRO CON SPIRITO	ANDANTINO
ALEGGIARE	ALLEGRO DECISO	ANDANTINO CANTABILE
ALLA MARCIA	ALLEGRO DON AFFETTO	ANDANTINO ESPRESSIVO
ALLA VALZER	ALLEGRO ENERGICO	ANDANTINO GRAZIOSO
ALLEGRAEMENTE	ALLEGRO GIUSTO	ANDANTINO MOSSO
ALLEGRETTO	ALLEGRO MA NON TANTO	ANDANTINO PASTORALE
ALLEGRETTO (SEMPRE LEGGIERO)	ALLEGRO MA NON TROPPO	ANDANTINO QUASI ALLEGRETTO E GRAZIOSO
ALLEGRETTO AMOROSO	ALLEGRO MODERATO	ANDANTINO RITMICO
ALLEGRETTO CON BRIO	ALLEGRO MOLTO	ANDANTINO TRANQUILLO
ALLEGRETTO CON GRAZIA	ALLEGRO NON TROPPO	ANIMATO
ALLEGRETTO CON SPIRITO	ALLEGRO POMPOSO	AS FAST AS YOU CAN
ALLEGRETTO GIUSTO	ALLEGRO POSSIBILE	BEN MARCATO
ALLEGRETTO GRAZIOSO	ALLEGRO RISOLUTO	BRISKLY
ALLEGRETTO MODERATO	ALLEGRO SPIRITOSO	BROADLY
ALLEGRETTO MODERATO MA ENERGICO	ALLEGRO TEMPESTUOSO	CADENZA
ALLEGRETTO MOSSO	ALLEGRO VIVACE	CALMLY
ALLEGRETTO VIVACE	AMABILE	CALMO
ALLEGRETTO VIVO	ANDANTE	CANTABILE
ALLEGRO	ANDANTE AND ALLEGRO	CHEEKILY
ALLEGRO (BRISKLY)	ANDANTE CANTABILE	CHIRPILY
ALLEGRO (MOTO PERPETUO)	ANDANTE CON ANIMO	CHUGGING AND CHUGGING AND CHUGGING ALONG
ALLEGRO (SCHERZO)	ANDANTE CON ESPRESSIONE	CLEARLY
ALLEGRO AGITATO	ANDANTE CON MOTO	COMMODO
ALLEGRO ASSAI	ANDANTE ESPRESSIVO	CON ANIMO
ALLEGRO COMODO	ANDANTE GRAZIOSO	CON BRIO
ALLEGRO CON ANIMO	ANDANTE MAESTOSO	CON DOLCETTA
ALLEGRO CON BRIO	ANDANTE MODERATO	CON ESPRESSIONE
ALLEGRO CON DELICATEZZA	ANDANTE MOLTO RISOLUTO E SOLENNE	CON GRAZIA
ALLEGRO CON DILIGENZA	ANDANTE MOSSO	CON MOTO
ALLEGRO CON FESTIVA	ANDANTE NON TROPPO	CON PASIONNE
ALLEGRO CON FUOCO	ANDANTE QUASI ALLEGRETTO	COOL RHYTHM!

Anexos

DECISO	MODERATO (SOMBRELY)	SCHERZANDO
DELIBERAMENTE	MODERATO (TEMPO GIUSTO)	SCHERZO
DOLCE	MODERATO ANDANTE	SINUOUSLY CONTINUOUS
DREAMILY	MODERATO ASSAI	SLOWLY
ENERGICO	MODERATO CANTANDO	SMOOTHY
ESPRESSIVO	MODERATO CON MOTO	SOSTENUTO
FACILE	MODERATO E SEMPLICE	SOSTENUTO CON BRIO
FROTHILY	MODERATO FLESSIBILE	STEADY POLKA
GIOCOLO	MODERATO POMPOSO	TEMPO AD LIB.
GO FOR IT!	MODERATO TEMPO DI MINUETTO	TEMPO ALLA POLACCA MODERATO
GRANDIOSO	MODÈRE ET TRES DOUX	TEMPO DE MARCIA
GRAZIOSO	MOLTO ESPRESSIVO QUASI RECITATIVO	TEMPO DE MENUETTO
LAMENTOSO	MOLTO LEGATO	TEMPO DI BARCAROLA. ANDANTE ESPRESSIVO
LARGHETTO	MOLTO MARCATO	TEMPO DI GAVOTTA
LARGO	MOLTO MODERATO	TEMPO DI LÄNDLER
LAZILY	MOLTO MODERATO E MAESTOSO	TEMPO DI MARCIA
LEGGERO	MOLTO VIVACE	TEMPO DI MAZURCA
LENTO	MOSSO	TEMPO DI MENUETTO
LENTO (MOLTO ESPRESSIVO)	MOSSO, ALLA BARCAROLA	TEMPO DI MENUETTO (POCO ALLEGRETTO)
LENTO CON ESPRESSIONE	NOBLE	TEMPO DI VALSE
LIVELY	PERKY POLKA STYLE	TEMPO DI VALSE (MODERATO)
LIVELY, WITH A RINGING TONE.	POCO ADAGIO	TRANQUILLO
LIVELY DANCE STYLE	POCO ALLEGRETTO	UNSPECIFIED
MAESTOSO	POCO ANDANTE	VALSE TRISTE
MARCATO	POCO ANIMATO	VALZER LENTO
MARCIA	POCO ANIMATO (CON ESPRESSIONE)	VIGOROSO
MARZIALE	POCO LENTO	VIVACE
MESTO	POLACCA (MAESTOSO)	VIVACE SCHERZANDO
MINUETT (ANDANTE MODERATO)	PRESTO	VIVO
MODERATO	PUTTING ON AN AIR OF GRUMPINESS	VIVO CON FUOCO
MODERATO/ MENO MOSSO/ANDANTE CON MOTO	RICH AND VELVETY SMOOTH!	WITH A LIVELY BEAT
MODERATO/ MENO MOSSO/ LENTO	RISOLUTO	WITH AN AIR OF MISTERY
MODERATO (MARZIALE)	ROCK STEADY BEAT, WITH A STRONG SOUND	WITH ENERGY, BUT IN CONTROL!
MODERATO (POCO ANIMATO)	SCHERZANDO	WITH FEELING
		WITH LOTS OF ENERGY

ANEXO 6.

Tabla 32. Catálogo de los compositores cuyas composiciones eran utilizadas en las clases del Conservatorio Nacional de Paris a principios del s.XIX (Baillot 1991, 486-489).

28

*Catalogue of the Composers Whose
Compositions are Used in the Violin Classes
at the Conservatoire National in Paris*

Composers Who Are No Longer Living (Chronological Order)		
Name	Place and Date of Birth – Place and Date of Death (Age)	Works
Corelli, Arcangelo	Fusignano, February 1653 – Rome, 18 January 1713 (60 years old)	12 Sonatas, Trio Sonatas, Concerti
Geminiani, Francesco	Lucca, 1680 – Dublin, 17 September 1762 (82) [1687–1762]	Sonatas, Concerti Method
Handel, Georg Frideric	Halle, 1684 – London, 1759 (75) [1685–1759]	Trio Sonatas, Concerti
Porpora, Nicola	Naples, 1685 – Naples, 1767 (82) [1686–1768]	Sonatas
Bach, Johann Sebastian	Eisenach, 20 March 1685 – Leipzig, 28 July 1750 (65)	Sonatas, Concerti
Locatelli, Pietro	Bergamo, 1690 – Amsterdam, 1764 (74) [1695–1764]	Caprices, Sonatas
Tartini, Giuseppe	Pirano, 12 April 1692 – Padua, 16 February 1770 (78)	Sonatas, <i>L'Arte del arco</i> , Concerti

Leclair, Jean-Marie	Lyons, 1697 – Paris, 22 Oct 1764 (67)	Sonatas, Concerti
Barbella, Emanuele	Naples, ____ – Naples, 1773 (□) [1718–77]	Sonatas, Serenade
Nardini, Pietro	Livorno, 1725 – Florence, 1796 (71) [1722–93]	Sonatas
Gaviniès, Pierre	Bordeaux, 11 May 1726 – Paris, 9 September 1800 (74) [1728–1800]	Sonatas, concerti, <i>Matinées</i>
Pugnani, Gaetano	Turin, 1728 – Turin, 1798 (70) [1731–98]	Sonatas, Trio Sonatas, Concerti
Lolli, Antonio	Bergamo, 1728 – Naples, 1794 (66) [ca. 1725–1802]	Sonatas
Haydn, Joseph	Rohrau, 31 March 1732 – Vienna, 29 May 1809 (77)	Sonatas, Duos, Quartets
Boccherini, Luigi	Lucca, 14 January 1740 – Madrid, 1805 (65) [1743–1805]	Sonatas, Duos, Trio Sonatas, Quartets, Quintets
Jarnovick (Giornovici), Giovanni	Paris or Palermo, ca. 1745 – St. Petersburg, June, 1804 (59) [bet. 1735 and 1745–1804]	Concerti
Mestrino, Nicola	[Milan], 1750 – Paris, 1789 (39)	Concerti
Viotti, Jean-Baptiste	Fontanetto, 1755 – London, 3 March 1824 (69)	12 Sonatas, 21 Trio Sonatas, 17 Quartets, 29 Concerti
Mozart, Wolfgang Amadeus	Salzburg, 27 January 1756 – Vienna, 5 December 1792 (36) [35] [1756–91]	Duos, Trios, Quartets, Quintets
Bruni, Antonio Bartolomeo	Coni [Cuneo], 1759 – Coni, 1821 (62) [1757–1821]	Etudes, Sonatas, Duos, Trio Sonatas
Kreutzer, Rodolphe	Versailles, 16 November 1766 – Geneva, 6 January 1831 (65) [64]	58 Etudes, Sonatas, Duos, Trios, Quartets, Variations, Concerti
Beethoven, Ludwig van	Bonn, 1772 – Vienna, 26 March 1827 (56) [1770–1827]	Trios, Quartets, Quin- tets, Romances, Con- certo

Rode, Jacques Pierre Joseph	Bordeaux, 16 February 1774 – at the Chateau de Bourbon, between Ton- neins and Aiguillon, 26 Nov. 1830 (56)	Sonatas, Duos, Quar- tets, Concerti, Varia- tions, Etudes
Kreutzer, Jean Nicolas Auguste	Versailles, 3 Sept. 1778 – Paris, 31 August 1832 (54) [53]	Duos, Variations, Concerti

**Living Composers
(Alphabetical Order)**

Name Born [Death Dates Added]	Studies	Elementary Studies	Other Compositions
Alday, Francisque [ca. 1800–after 1846]	28 Etudes	----	----
Auber, Daniel-François- Esprit [1782–1871]	----	----	Concerto
Baillot, Pierre Marie François de Sales [1771–1842]	12 Etudes or Caprices, 6 Etudes, 50 Etudes on the Scale, 24 Unpub- lished Etudes	<i>Méthode, L'Art du violon: Nou- velle Méthode</i>	Duos, Trios, Quar- tets, Concerti, Sinfonie Concer- tante, Variations, Nocturnes
Beriot, Charles-Auguste de [1802–70]	10 Etudes	----	Variations
Blondeau, Pierre-Auguste- Louis [1784–1841]	----	----	Sonatas, Duos, Quartets
Campagnoli, Bartolomeo [1751–1827]	Etudes in the Seven Positions	----	----
Cartier, Jean-Baptiste [1765–1841]	----	<i>L'Art du violon</i>	Variations
Clavel, Joseph [1800–1852]	----	----	Sonatas, Récréa- tions

Crémont, Pierre [ca. 1784–1846]	----	----	Duos, Concerti, Variations
Dufresne [there were several violinists with this name]	50 Etudes	----	----
Fémy, François [1790–1839]	----	----	Trios, Quartets, Variations, etc.
Guénee, Pierre-Luc [1779–1850]	6 Etudes or Caprices	----	Concerti
Guhr, Karl [1787–1848]	----	<i>L'Art de jouer du violon de Paganini</i>	----
Habeneck Sr., François [1781–1849]	3 Etudes or Caprices	----	Concerti, Fan- tasies, Variations
Lafont, Charles Philippe [1781–1839]	----	----	Concerti, Fan- tasies, Variations
Libon, Philippe [1775–1838]	30 Etudes	----	Duos, Trios, Con- certi
Maurer, Louis [1789–1878]	9 Etudes	----	Concerti, Sym- phonie Concertante
Mayseder, Joseph [1789–1863]	6 Etudes	----	Concerti, Varia- tions
Mazas, Jacques Féréol [1782–1849]	Caprices	<i>Méthode</i>	Concerti, Récréa- tions, etc.
Paganini, Nicolo [1782–1840]	Etudes	----	Sonatas, Caprices, Variations
Pastou, Etienne [1784–1859]	----	<i>Méthode</i>	----
Schaffner [unidentified]	25 Etudes, <i>Echelle harmonique</i>	----	----
Spohr, Louis [1784–1859]	12 Etudes taken from his concerti	----	Concerti
Wery, Nicolas-Lambert [1789–1867]	Etudes	----	Concerti, Varia- tions

Anexos

Tabla 33. Material didáctico que utilizaba Leopold Auer en su docencia. Extracto del libro *Violin playing as I teach it* (Auer 1921, 219-225).

VIOLIN PLAYING AS I TEACH IT AUER	
<ul style="list-style-type: none"> - 42 Etudes. - 24 Caprices. - Etudes - 24 Caprices - 24 Caprices 	<ul style="list-style-type: none"> Kreutzer Rode Rovelli Dont Paganini
<ul style="list-style-type: none"> - Concerto in A minor - Concerto in E minor - Concerto in A minor - Concerto in E minor - Concerto in D minor - Concerto in D major - Concerto nº2 in D minor - Concerto nº7 - Concerto nº8 "Vocal Scena" - Concerto nº9 in D minor - Concerto nº11 in G major - Concerto - Concerto - Concerto - Concerto - Concerto nº2 in F sharp minor - Concerto nº4 in D minor - Concerto nº1 in E major - Concerto nº5 in A minor - Concerto nº2 in D minor - Concerto in F sharp minor - Concerto in F sharp minor - Concerto in D major - Concerto - Concerto - Symphonie Espagnole 	<ul style="list-style-type: none"> Viotti Viotti Rode Rode Kreutzer Kreutzer Spohr Spohr Spohr Spohr Spohr Spohr Mendelssohn Beethoven Brahms Tchaikowsky Vieuxtemps Vieuxtemps Vieuxtemps Vieuxtemps Wieniawski Wieniawski Wieniawski Paganini Bruch Saint-Saëns Lalo
<ul style="list-style-type: none"> - Rêverie - Morceau de Salon in D minor - Ballade et Polonaise - Taratelle in A minor - Fantasia Appassionata - Légende - Polonaises - Mazurkas - Danses Espagnoles - Romances - Troisième Suite - Danses Orientales - Suite dans le style ancien - Hebrew Melody - Fantasia Brillante - Airs Hongrois - Air on the G-string - Perpetuum mobile 	<ul style="list-style-type: none"> Vieuxtemps Vieuxtemps Vieuxtemps Vieuxtemps Vieuxtemps Wieniawski Wieniawski Wieniawski Sarasate Beethoven Ries Zimbalist Zimbalist Achron Ernst Ernst Bach-Wilhelmj Paganini
<ul style="list-style-type: none"> - Six Sonatas for violin solo - Sonatas - Sonatas in E, A and D major 	<ul style="list-style-type: none"> Bach Tartini Handel
<ul style="list-style-type: none"> - Transcriptions and arrangements - Transcriptions - Transcriptions (Beethoven, Schumann, Tchaikowsky) - Transcriptions (Grieg, Rubinstein, Fauré - Handel's Larghetto (arrangement) 	<ul style="list-style-type: none"> Kreisler Sarasate Auer Elman Eddy Brown

Anexos

Tabla 34. Selección de los principales métodos de violín del s. XX.

A.B.R.S.M	Grade 1-8	Dezaire	Violin Position 1-5 Violin Position Shifts
Alfaràs	Stradivari vol. 1-4	Doflein	The Doflein Method vol. 1-4
Akerman	Tricks to tune Book 1-3	Doukan	L'Ecole Du Violon vol. 1-4 L'Abc du jeune violoniste vol. 3: 30 études préliminaires
Auer	Graded Course Book 1-8	Mackay	Position Changing for the violin A tuneful introduction to the second position A tuneful introduction to the third position
Bime-Apparailly	Je Debuté le violon vol. 1-2 Mes premières doubles cordes en chansons Mes premières études en duo	Meuris	¡Toca el violín! vol.1-2
Blackwell	Fiddle Time Starters Fiddle Time Joggers Fiddle Time Runners Fiddle Time Sprinters	Nelson	Essential String Method vol. 1-4
Bruce-Weber	Die fröhliche Violine Band 1-2 Die fröhliche Violin Spielbuch	Rolland	Young String in Action vol. 1-2
Cohen, E.	Violin Method Book 1-4	Shassmannshaus	Early Start on the violin Book 1-4
Cohen, M.	Superstudies Book 1-2 Technique takes off! More Technique takes off! Technique flies high! Jazz Technique takes off! Nifty shifts	Suzuki	Suzuki violin school vol. 1-10
Colledge	Waggon wheels Stepping Stones Fast Forward Shooting Stars	Szilvay	Colourstring Violin ABC (Books A-F)
Crickboom	The Violin. Theory and practice. Books 1-5	Trinity College London	Grade 1-8
Cortés	Metodo Nícolo de iniciación al violín	Vana de Velde	Le Petit Paganini Vol. 1-3 Ecole des positions 2ème position Ecole des positions 3ème position
Denes	Violin ABC vol.1-6	Whistler	Introducing the positions Vol. 1-2

ANEXO 7.

Muestra del formulario utilizado para corroborar que no existe un criterio unificado entre docentes a la hora de ordenar los parámetros técnicos según la clasificación de LaRue. Se ha añadido la primera respuesta donde se pueden observar las diferencias entre mi propia clasificación y la de otras profesoras de violín y viola.

Estudios para violín solo s. XX: Clasificación y análisis. https://docs.google.com/forms/d/1rjq70FWKcM2Exmt2Vjrc_V...

Estudios para violín solo s. XX: Clasificación y análisis.

Hola! Estoy realizando mi tesis doctoral en el Departamento de Historia del Arte y Musicología en la UAB. El título de mi trabajo es Estudios para violín solo del s.XX: Clasificación y análisis. Necesito tu colaboración, me gustaría que pienses en el listado de parámetros que te ofrezco y decidas si los clasificarías como parámetros que inciden en el sonido, la armonía, la melodía o el ritmo (clasificación de los elementos contributivos de la música según LaRue 2007). A veces tendrás dudas, pero solo puedes elegir una opción. Recuerda que únicamente es una forma de sistematizar y ordenar los parámetros, la opción que tu elijas es válida y valiosa. Con las respuestas de todos los que colaboreis intentaré verificar si todos tenemos la misma forma de clasificar o existen discrepancias. Cuando tenga todas las respuestas compartiré los resultados, así como las conclusiones de mi tesis doctoral.

Cuidado, si lo miras desde el teléfono móvil asegúrate de que ves las cuatro columnas Sonido, Melodía, Armonía y Ritmo.

Muchas gracias por tu tiempo!

Ana Gutiérrez Martín

1. Dirección de correo electrónico *


Anexos

Estudios para violín solo s. XX: Clasificación y análisis.

https://docs.google.com/forms/d/1rjq70FWKcM2Exmt2Vjrc_V...

2. Marca solo un óvalo por fila.

	sonido	armonía	melodía	ritmo
ACORDES	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
GOLPES DE ARCO	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
DINÁMICAS	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
COMPÁS	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
CAMBIOS DE POSICIÓN	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
SISTEMA ARMÓNICO	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
PIZZICATO	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
ARMÓNICOS	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
BARIOLAGES	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
VIBRATO	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
EXTENSIONES	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
DOBLES CUERDAS	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
GLISSANDOS	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
RITMO	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
ALTERACIONES ACCIDENTALES	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
METRÓNOMO	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
ARPEGIOS	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
DÉCIMAS	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
CAMBIOS DE CUERDA	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
OCTAVAS DIGITADAS	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
TEMPO	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
AGÓGICA	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
AGILIDAD EN LA MANO MANO IZQUIERDA EN UNA MISMA	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
ARCADA	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
TRINOS	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
CROMATISMOS	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

Con la tecnología de
 Google Forms

Anexos

Muestra de la clasificación de uno de los docentes que participó en la encuesta ofreciendo su propia forma de ordenar los parámetros técnicos musicales según LaRue (2007).

	sonido	armonía	melodía	ritmo
ACORDES	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
GOLPES DE ARCO	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
DINÁMICAS	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
COMPÁS	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
CAMBIOS DE POSICIÓN	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
SISTEMA ARMÓNICO	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
PIZZICATO	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
ARMÓNICOS	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
BARIOLAGES	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
VIBRATO	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
EXTENSIONES	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
DOBLES CUERDAS	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
GLISSANDOS	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
RITMO	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
ALTERACIONES ACCIDENTALES	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
METRÓNOMO	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
ARPEGIOS	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
DÉCIMAS	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

Estudios para violín solo s. XX: Clasificación y análisis. <https://docs.google.com/forms/u/0/d/1rjq70FWKcM2Exmt2Vjr...>

2 de 3 15/9/18 12:09

Anexos

Estudios para violín solo s. XX: Clasificación y análisis. <https://docs.google.com/forms/u/0/d/1rjq70FWKcM2ExmtD2Vjr...>

CAMBIOS DE CUERDA	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
OCTAVAS DIGITADAS	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
TEMPO	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
AGÓGICA	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
AGILIDAD EN LA MANO MANO IZQUIERDA EN UNA MISMA ARCADA	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
TRINOS	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>
CROMATISMOS	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>	<input type="radio"/>

Este contenido no ha sido creado ni aprobado por Google.

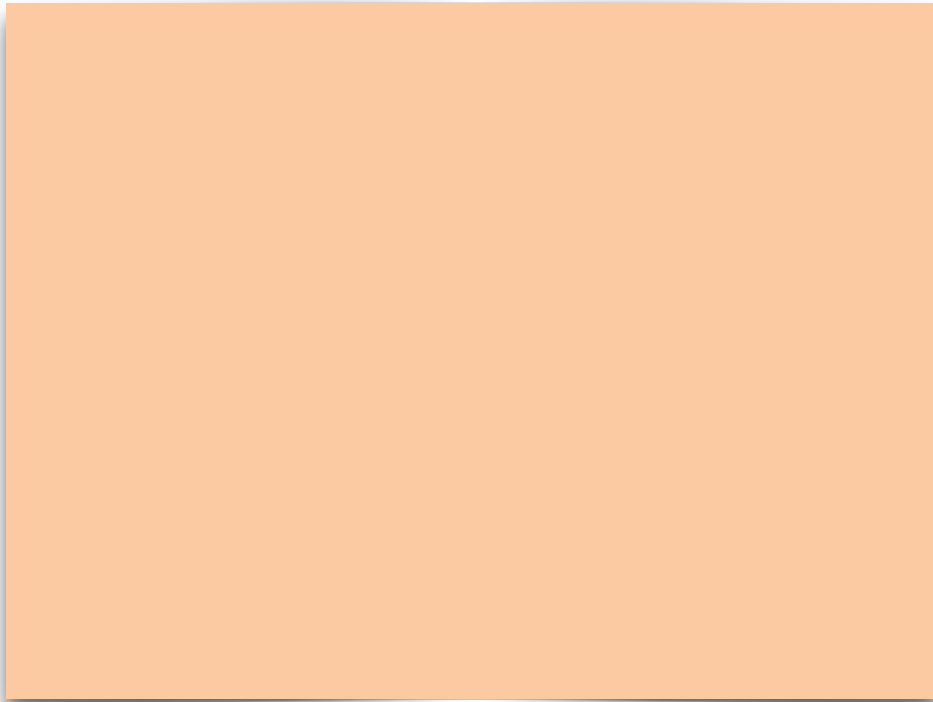
Google Formularios

3 de 3 15/9/18 12:09

ANEXO 8.

Base de datos almacenada en una memoria usb adjunta.

En un futuro como proyección de la tesis se quiere habilitar una web colaborativa para añadir nuevas publicaciones a la base de datos y abrir nuevos campos de análisis en otro tipo de repertorio. Por ello la consulta está únicamente a disposición de los miembros del tribunal de esta tesis. En caso de querer consultarla escribir un correo electrónico a: findlandesa@gmail.com



ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES

CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN

Ejemplo musical 1: Estudios nº 31 y 32 completos. *Easy Double Stops for violin*, Ostalczyk y Mieksin. pág. 22.

Ejemplo musical 2: compás 1-8 del Estudio nº 8, *Marche en rondeau. Més premières études en Duo. 30 petites pièces mélodiques et rythmiques pour violon*, Valérie Bime-Apparailly. pág. 25.

Ejemplo musical 3: compás 1-5 del Estudio *Clouds of blossom are mirrored in the lake. More Technique Takes Off!! Intermediate violin duets and studies to develop vibrato, shifting and double stopping*, Mary Cohen. pág. 28.

CAPÍTULO 3. ANÁLISIS

3.1 PARÁMETROS DE PARATEXTO

INFORMACIÓN ADICIONAL DEL AUTOR

Ejemplo musical 4: compás 1-3 del Estudio nº 16. *Progressive Violin Studies Book 2*, Adam Carse. pág. 79.

Ejemplo musical 5: compás 1-10 del Estudio nº 21. *50 Studietti Melodici e progressivi per violino op. 22*, Alberto Curci. pág. 80.

Ejemplo musical 6: compás 1-4 del Estudio nº 1. *Superstudies for violin*, Mary Cohen. pág. 80.

NÚMERO DE COMPASES

Ejemplo musical 7: Estudio nº 1 completo. *Technical studies for beginning violin level 1*, Craig Duncan. pág. 81.

Ejemplo musical 8: compás 1-2 del Estudio nº 1. *Third Position Easy & Melodic Violin Etudes*, Stephanie Hack Swoveland. pág. 82.

3.2.1 PARÁMETROS MUSICALES DE SONIDO

ARMÓNICOS NATURALES

Ejemplo musical 9: Estudio nº 2 completo. *Operation Space Station. Super Studies Book 1*, Mary Cohen. pág. 86.

Ejemplo musical 10: Estudio nº5 completo. *Progressive Violin Studies Book 3*, Adam Carse. pág. 87.

ARMÓNICOS ARTIFICIALES

Ejemplo musical 11: compás 17-24 del Estudio nº 3. *Be still. Technique flies high!*, Mary Cohen. pág. 88.

Ejemplo musical 12: Variación V del Estudio nº 18, *Alla marcia. 24 Virtuoso Etudes for violin solo*, Venjamin Sher. pág. 89.

Ejemplo musical 13: compás 1-22 del Estudio nº 15. *Virtuosic Studies Book1 op.21*, Albert Sammons. pág. 89.

ARMÓNICOS DOBLES

Ejemplo musical 14: compás 19-21 del Estudio nº 4. *Etudes for violin*, Louis Minkus. pág. 90.

Ejemplo musical 15: compás 50-58 del Estudio nº 21. *Etudes Caprices*, Emile Sauret. pág. 90.

Ejemplo musical 16: fragmento. *Étude Philharmonique for violin solo*, Hans Werner Henze. pág. 91.

DINÁMICAS

Ejemplo musical 17: compás 1-6 del Estudio nº 3. *Melodic Etudes con violin (1.Position)*, Ramin Entezami. pág. 92.

Ejemplo musical 18: compás 1-4 del Estudio nº 5. *Progressive Violin Studies Book 1*, Adam Carse. pág. 92.

Ejemplo musical 19: compás 1-9 del Estudio nº 34. *The Easiest Studies for the earliest violin teaching vol. 1*, Arthur Seybold. pág. 93.

GLISSANDO

Ejemplo musical 20: compás 60-74 del Estudio nº 12. *Etudes pour Violon Seul*, Louis Minkous. pág. 94.

Ejemplo musical 21: compás 1-8 del Estudio nº 5. *Virtuosic Estudios Book 1, op. 21*, Albert Sammons. pág. 94.

Ejemplo musical 22: compás 16-22 en la cuerda Sol del Estudio nº 7. *Technique flies high! 14 advanced studies for solo violin*, Mary Cohen. pág. 95.

Ejemplo musical 23: compás 24-25 del Estudio nº 15. *24 Etudes Caprices pour le violon dans les 24 tons de la gamme*, Emile Sauret. pág. 95.

Ejemplo musical 24: compás 95-98 del Estudio nº 19. *24 Etudes Caprices pour le violon dans les 24 tons de la gamme*, Emile Sauret. pág. 96.

GOLPES DE ARCO

Ejemplo musical 25: compás 1-15 del Estudio nº 8. *Elementary Progressive Studies Set III*, Herbert Kinsey. pág. 97.

COLLÉ

Ejemplo musical 26: compás 1-7 del Estudio nº 10. *Elementary Progressive Studies Set I*, Herbert Kinsey. pág. 98.

Ejemplo musical 27: compás 1-4 del Estudio nº 18. *30 Studi a Corde Doppie*, Enrico Polo. pág. 98.

Ejemplo musical 28: compás 1-3 del Estudio nº 30. *30 Studi a Corde Doppie*, Enrico Polo. pág. 98.

Ejemplo musical 29: compás 1 del Estudio nº 2. *Dix Etudes concertantes op. 89*, Jenö Hubay. pág. 98.

Ejemplo musical 30: compás 49-53 del Estudio nº 9. *Virtuosic Studies Book 1. op. 21*, Albert Sammons. pág. 99.

Ejemplo musical 31: compás 35-38 del Estudio nº 13. *Virtuosic Studies Book 1. op. 21*, Albert Sammons. pág. 99.

Ejemplo musical 32: compás 46 del Estudio nº 4. *24 Virtuoso Etudes for violin solo*, Venjamín Sher. pág. 99.

DÉTACHÉ

Ejemplo musical 33: compás 1-5 del Estudio nº 1. *Progressive violin Studies Book 3*, Adam Carse. pág. 101.

Ejemplo musical 34: compás 1-5 del Estudio nº 12. *Strawberry Milk Shake. Superstudies Book 1*, Mary Cohen. pág. 101.

Ejemplo musical 35: compás 1-9 del Estudio nº 71. *The easiest Studies Vol. 2*, Arthur Seybold. pág. 101.

Ejemplo musical 36: compás 1-3 del Estudio nº 7. *Beneath the stars. Technique flies high!*, Mary Cohen. pág. 102.

Ejemplo musical 37: compás 1-5 del Estudio nº 52. *60 Studi in II.III.IV.V.VI.VII. Posizione per violino*, Alberto Curci. pág. 102.

Ejemplo musical 38: compás 1-4 del Estudio nº 6. *Twenty-four Virtuoso Etudes for Violin Solo*, Venjamín Sher. pág. 102

Ejemplo musical 39: compás 1-4 del Estudio nº 7. *Twenty-four Virtuoso Etudes for Violin Solo*, Venjamin Sher. pág. 103.

Ejemplo musical 40: compás 1-4 del Estudio nº 7. *Progressive Violin Studies Book 2*, Adam Carse. pág. 103.

Ejemplo musical 41: compás 1-2 del Estudio nº 9. *Progressive Violin Studies Book 3*, Adam Carse. pág. 103.

Ejemplo musical 42: compás 1 del Estudio nº 7. *Progressive Violin Studies Book 3*, Adam Carse. pág. 104.

Ejemplo musical 43: compás 1 del Estudio nº 1. *Progressive Violin Studies Book 4*, Adam Carse. pág. 104.

Ejemplo musical 44: compás 1-4 del Estudio nº 3. *50 Studietti Melodici e progressivi per violino op. 22*, Alberto Curci. pág. 105.

Ejemplo musical 45: compás 1-6 del Estudio nº 36. *Melodic Etudes for violin (1. Position)*, Ramin Entezami. pág. 105.

Ejemplo musical 46: compás 1-4 del Estudio nº 12. *Melodic Etudes for violin (1. Position)*, Ramin Entezami. pág. 105.

Ejemplo musical 47: compás 31-36 del Estudio nº 29. *Fifty Elementary Studies*, Rowsby Woof. pág. 106.

Ejemplo musical 48: compás 1-4 del Estudio nº 10. *Catch me if you can. Technique take off!*, Mary Cohen. pág. 106.

Ejemplo musical 49: compás 1-3 del Estudio nº 1. *Artistic Etudes for violin solo*, Franz Ondricek. pág. 107.

LEGATO

Ejemplo musical 50: compás 1-11 del Estudio nº 1. *Thirty Studies of Moderate Difficulty*, Rowsby Woof. pág. 108.

Ejemplo musical 51: compás 1-5 del Estudio nº 28. *Melodic Etudes for violin (1. Position)*, Ramin Entezami. pág. 108.

Ejemplo musical 52: compás 1-3 del Estudio nº 4. *Elementary Progressive Studies Set III*, Herbert Kinsey. pág. 108.

Ejemplo musical 53: compás 25-29 del Estudio nº 4. *Progressive Violin Studies Book 1*, Adam Carse. pág. 109.

Ejemplo musical 54: compás 1-6 del Estudio nº 40. *Fifty Elementary Studies*, Rowsby Woof. pág. 109.

Ejemplo musical 55: compás 30-33 del Estudio nº 8. *Etudes Concertantes*, Jenő Hubay. pág. 109.

Ejemplo musical 56: compás 81-83 del Estudio nº 3. *Three Études for violin solo*, Luigi von Kunits. pág. 109.

Ejemplo musical 57: compás 1-4 del Estudio nº 9. *Thirty Studies of Moderate Difficulty*, Rowsby Woof. pág. 110.

Ejemplo musical 58: compás 1-5 del Estudio nº 4. *Elementary Progressive Studies Set I*, Herbert Kinsey. pág. 110.

Ejemplo musical 59: compás 61-67 del Estudio nº 3. *Progressive Violin Studies Book 1*, Adam Carse. pág. 110.

Ejemplo musical 60: compás 5-7 del Estudio nº 59. *Melodic Etudes for violin (1. Position)*, Ramin Entezami. pág. 110.

MARTELÉ

Ejemplo musical 61: compás 1-22 del Estudio nº 10. *30 Studi a Corde Doppie*, Enrico Polo. pág. 112.

Ejemplo musical 62: compás 74-81 del Estudio nº 15. *24 Etudes Caprices pour le violon dans les 24 tons de la gamme*, Emile Sauret. pág. 113.

Ejemplo musical 63: compás 1-16 del Estudio nº 20. *Elementary Progressive Studies Set III*, Herbert Kinsey. pág. 113.

PORTATO

Ejemplo musical 64: compás 1-7 del Estudio nº 14. *Thirty Studies of Moderate Difficulty*, Rowsby Woof. pág. 114.

Ejemplo musical 65: compás 1-7 del Estudio nº 30. *50 Studietti melodici e progressivi per violino op. 22*, Alberto Curci. pág. 115.

Ejemplo musical 66: compás 6-10 del Estudio nº 7. *Technique takes off!!*, Mary Cohen. pág. 115.

Ejemplo musical 67: compás 56-62 del Estudio nº 14. *Etudes Caprices pour le violon dans les 24 Tons de la Gamme*, Emile Sauret. pág. 116.

Ejemplo musical 68: compás 84 del Estudio nº 1. *Études for solo violin*, Luigi von Kunits. pág. 116.

Ejemplo musical 69: compás 1-4 del Estudio nº 10. *Superstudies for violin Book 1*, Mary Cohen. pág. 117.

Ejemplo musical 70: compás 1-10 del Estudio nº 8. *Elementary Progressive Studies Set III*, Herbert Kinsey. pág. 117.

Ejemplo musical 71: compás 47-52 del Estudio nº 51. *60 Studi di cambiamenti del posizione*, Alberto Curci. pág. 117.

RICOCHET

Ejemplo musical 72: compás 25 del Estudio nº 10. *Dix Etudes concertantes op. 89*, Jenö Hubay. pág. 118.

Ejemplo musical 73: compás 33 del Estudio nº 10. *Dix Etudes concertantes op. 89*, Jenö Hubay. pág. 118.

Ejemplo musical 74: compás 41-42 del Estudio nº 10. *Dix Etudes concertantes op. 89*, Jenö Hubay. pág. 118.

Ejemplo musical 75: compás 1-5 del Estudio nº 9. *Virtuosic Studies Book1 op.21*, Albert Sammons. pág. 119.

SAUTILLÉ

Ejemplo musical 76: Variación III y V del Estudio nº 17. *24 Studies, 24 Keys for violin solo*, Freda Dinn. pág. 120.

Ejemplo musical 77: compás 42-45 del Estudio nº 5. *Twenty-four Virtuoso Etudes for violin solo*, Venjamin Sher. pág. 120.

SPICCATO

Ejemplo musical 78: Spiccato. Compás 30-34 del Estudio nº 4. *Progressive Violin Studies Book 1*, Adam Carse. pág. 121.

Ejemplo musical 79: Martelé. Compás 1-7 del Estudio nº 9. *Progressive Violin Studies Book 1*, Adam Carse. pág.121.

Ejemplo musical 80: compás 1-10 del Estudio nº 19. *Superstudies Book 1*, Mary Cohen. pág. 121.

Ejemplo musical 81: compás 1-8 del Estudio nº 20. *Elementary Progressive Studies Set I*, Herbert Kinsey. pág. 122.

Ejemplo musical 82: compás 1-4 del Estudio nº 19. *Progressive violin studies Book 1*, Adam Carse. pág. 122.

Ejemplo musical 83: compás 1-6 del Estudio nº 6. *50 Studietti Melodici e progressivi per violino op. 22*, Alberto Curci. pág. 122.

Ejemplo musical 84: compás 1-2 del Estudio nº 34. *50 Studietti Melodici e progressivi per violino op. 22*, Alberto Curci. pág.123.

Ejemplo musical 85: compás 1-6 del Estudio nº 22. *Elementary progressive Studies Set I*, Herbert Kinsey. pág. 123.

Ejemplo musical 86: compás 1-10 del Estudio nº 4. *Elementary Progressive Studies Set II*, Herbert Kinsey. pág. 124.

Ejemplo musical 87: compás 49-56 del Estudio nº 10. *Technique takes off!*, Mary Cohen. pág. 124.

Ejemplo musical 88: compás 14-17 del Estudio nº 9. *Elementary Progressive Studies Set III*, Herbert Kinsey. pág. 125.

Ejemplo musical 89: compás 1-5 del Estudio nº 33. *The Easiest Studies for the earliest violin teaching, volume 1*, Arthur Seybold. pág. 125.

Ejemplo musical 90: compás 1-10 del Estudio nº 82. *The Easiest Studies for the earliest violin teaching, volume 1*, Arthur Seybold. pág. 125.

Ejemplo musical 91: compás 1-4 del Estudio nº 10. *Technique flies high!*, Mary Cohen. pág. 126.

Ejemplo musical 92: compás 10-19 del Estudio nº 11. *24 Studies, 24 Keys for solo violin*, Freda Dinn. pág. 126.

Ejemplo musical 93: compás 50-65 del Estudio nº 19. *30 Studi a corde doppie per violino*, Enrico Polo. pág. 127.

Ejemplo musical 94: compás 18-19 del Estudio nº 10. *Twenty-four Virtuoso Etudes*, Venjamin Sher. pág. 127.

Ejemplo musical 95: compás 1-4 del Estudio nº 1. *10 Etudes Concertantes op. 89*, Jenö Hubay. pág. 127.

Ejemplo musical 96: compás 1-2 del Estudio nº 6. *10 Etudes Concertantes op. 89*, Jenö Hubay. pág. 127.

Ejemplo musical 97: compás 77-80 del Estudio nº 18. *24 Etudes Caprices pour le violon dans les 24 tons de la Gamme*, Emile Sauret. pág. 128.

Ejemplo musical 98: compás 38-41 del Estudio nº 8. *Twenty-four Virtuoso Etudes*, Venjamin Sher. pág. 129.

Ejemplo musical 99: compás 25-28 del Estudio nº 9. *Twenty-four Virtuoso Etudes*, Venjamin Sher. pág. 129.

Ejemplo musical 100: compás 8-11 del Estudio nº 12. *Twenty-four Virtuoso Etudes*, Venjamin Sher. pág. 130.

STACCATO

Ejemplo musical 101: compás 1-3 del Estudio nº 10. *Progressive Violin Studies*, Adam Carse. pág. 131.

Ejemplo musical 102: compás 1-4 del Estudio nº 91. *The Easiest Studies*, Arthur Seybold. pág. 131.

Ejemplo musical 103: compás 1-4 del Estudio nº 8 *Fivepenny Waltz. Superstudies for violin Book 2*, Mary Cohen. pág. 131.

Ejemplo musical 104: compás 1-5 del Estudio nº 16. *Progressive Violin Studies Book 3*, Adam Carse. pág. 132.

Ejemplo musical 105: compás 1-4 del Estudio nº 19. *Progressive Violin Studies Book 4*, Adam Carse. pág. 132.

Ejemplo musical 106: compás 7-9 del Estudio nº 2. *Virtuosic Studies Book 1 op. 21*, Albert Sammons. pág. 132.

Ejemplo musical 107: compás 6-7 del Estudio nº 2. *Etudes concertantes*, Jenö Hubay. pág. 132.

Ejemplo musical 108: compás 29-31 del Estudio nº 23. *Virtuoso Etudes*, Venjamin Sher. pág. 133.

Ejemplo musical 109: compás 32-33 del Estudio nº 22. *Etudes Caprices op. 64*, Emile Sauret. pág. 133.

PIZZICATO MANO DERECHA

Ejemplo musical 110: compás 1-4 del Estudio nº 10. *Technique flies high!*, Mary Cohen. pág. 135.

Ejemplo musical 111: compás 1-10 del Estudio nº 24. *Melodic Etudes for violin (1. Position)*, Ramin Entezami. pág. 135.

Ejemplo musical 112: compás 120-126 del Estudio nº 14. *Etudes Caprices pour le violon dans les 24 tons de la gamme*, Emile Sauret. pág. 135.

Ejemplo musical 113: compás 17-18 del Estudio nº 1. *Twenty-four Virtuoso Etudes for solo violin*, Venjamin Sher. pág. 136.

PIZZICATO MANO IZQUIERDA

Ejemplo musical 114: compás 1-4 del Estudio nº 9. *Superstudies for violin Book 2*, Mary Cohen. pág. 137.

Ejemplo musical 115: compás 1-6 del Estudio nº 5. *Melodic Etudes for violin*, Ramin Entezami. pág. 137.

Ejemplo musical 116: compás 1-3 del Estudio nº 8. *Technique takes Off!*, Mary Cohen. pág. 137.

Ejemplo musical 117: compás 65-76 del Estudio nº 9. *Virtuosic Studies Book 1 op. 21*, Albert Sammons. pág. 138.

Ejemplo musical 118: compás 33-36 del Estudio nº 20. *Virtuosic Studies Book 1 op. 21*, Albert Sammons. pág. 138.

Ejemplo musical 119: compás 1-3 del Estudio nº 4. *12 Etudes pour violon seul*, Louis Minkous. pág. 138.

Ejemplo musical 120: fragmento del Estudio. *Étude philharmonique for violin solo*, Hans Werner Henze. pág. 138.

VIBRATO

Ejemplo musical 121: Etude nº 6 completo. *Virtuosic Studies for the Daily Practice of the Violin to accustom the Player to the Technical Demands of Modern Music, op. 21*, Albert Sammons. pág. 141.

3.2.3 PARÁMETROS MUSICALES DE ARMONÍA.

ACORDES

Ejemplo musical 122: compás 27-32 del Estudio nº 69. *The Easiest Studies vol. 2*, Arthur Seybold. pág. 144.

Ejemplo musical 123: compás 1-5 del Estudio nº 25. *Melodic Etudes for violin (1. Position)*, Ramin Entezami. pág. 144.

Ejemplo musical 124: compás 40-44 del Estudio nº 28. *Melodic Etudes for violin (1. Position)*, Ramin Entezami. pág. 144.

Ejemplo musical 125: compás 30-32 del Estudio nº 9. *Elementary Progressive Studies Set II*, Herbert Kinsey. pág. 144.

Ejemplo musical 126: compás 48-52 del Estudio nº 17. *Thirty Studies of Moderate Difficulty*, Rowsby Woof. pág. 144.

Ejemplo musical 127: compás 37-41 del Estudio nº 20. *26 Studi di Cambiamenti delle Posizione*, Alberto Curci. pág. 145.

Ejemplo musical 128: compás 83-90 del Estudio nº 47. *50 Studietti Melodici e progressivi per violino op. 22*, Alberto Curci. pág. 145.

Ejemplo musical 129: compás 110-116 del Estudio nº 11. *Technique takes off!*, Mary Cohen. pág. 145.

Ejemplo musical 130: compás 44-48 del Estudio nº 13. *Elementary Progressive Studies Set III*, Herbert Kinsey. pág. 146.

Ejemplo musical 131: compás 64-71 del Estudio nº 23. *24 Studi per violino (1. Posizione) op. 23*, Alberto Curci. pág. 146.

Ejemplo musical 132: compás 91-92 del Estudio nº 10. *Artistic Etudes*, Franz Ondricek. pág. 147.

Ejemplo musical 133: compás 117-118 del Estudio nº 14. *Artistic Etudes*, Franz Ondricek. pág. 147.

Ejemplo musical 134: compás 123-125 del Estudio nº 15. *Artistic Etudes*, Franz Ondricek. pág. 147.

Ejemplo musical 135: compás 6-7 del Estudio nº 2. *Etudes Concertantes op.89*, Jenö Hubay. pág. 147.

Ejemplo musical 136: compás 1-2 del Estudio nº 6. *Etudes Concertantes op. 89*, Jenö Hubay. pág. 147.

Ejemplo musical 137: compás 15-16 del Estudio nº 1. *Three Études for solo violin*, Luigi von Kunits. pág. 147.

Ejemplo musical 138: compás 1-4 del Estudio nº 2. *Three Études for solo violin*, Luigi von Kunits. pág. 147.

Ejemplo musical 139: compás 287-291 del Estudio nº 16. *Etudes Caprices pour le violon dans les 24 tons de la gamme*, Emile Sauret. pág. 148.

Ejemplo musical 140: compás 242-246 del Estudio nº 17. *Etudes Caprices pour le violon dans les 24 tons de la gamme*, Emile Sauret. pág. 148.

Ejemplo musical 141: compás 130-137 del Estudio nº 21. *Etudes Caprices pour le violon dans les 24 tons de la gamme*, Emile Sauret. pág. 148.

Ejemplo musical 142: compás 264-271 del Estudio nº 24. *Etudes Caprices pour le violon dans les 24 tons de la gamme*, Emile Sauret. pág. 149.

Ejemplo musical 143: compás 1-4 del Estudio nº 23. *Twenty-four Virtuoso Etudes*, Venjamin Sher. pág. 149.

ALTERACIONES ACCIDENTALES

Ejemplo musical 144: compás 33-40 del Estudio nº 23. *Elementary Progressive Studies Set II*, Herbert Kinsey. pág.150.

Ejemplo musical 145: compás 46-51 del Estudio nº 4. *12 Etudes pour violon seul*, Louis Minkous. pág. 151.

ARPEGIOS

Ejemplo musical 146: arpeggios de Sol Mayor. *Scales for Young Violinists*, Barbara Barber. pág. 152.

Ejemplo musical 147: compás 1-5 del Estudio nº 12. *Elementary Progressive Studies Set I*, Herbert Kinsey. pág. 152.

Ejemplo musical 148: compás 1-4 del Estudio nº 5. *Elementary Progressive Studies Set II*, Herbert Kinsey. pág. 153.

Ejemplo musical 149: compás 1-2 del Estudio nº 59. *Melodic Etudes for violin (1. Position)*, Ramin Entezami. pág. 153.

Ejemplo musical 150: compás 47-52 del Estudio nº 24. *Elementary Progressive Studies Set II*, Herbert Kinsey. pág. 153.

Ejemplo musical 151: compás 1-8 del Estudio nº 83. *Technical Studies for beginning violin level 1*, Craig Duncan. pág. 154.

Ejemplo musical 152: compás 13-18 del Estudio nº 3. *50 Elementary Studies*, Rowsby Woof. pág. 154.

Ejemplo musical 153: compás 1-5 del Estudio nº 20. *Progressive Violin Studies Book 1*, Adam Carse. pág. 154.

Ejemplo musical 154: compás 1-4 del Estudio nº 4. *Progressive Violin Studies Book 4*, Adam Carse. pág. 154.

Ejemplo musical 155: compás 1-2 del Estudio nº 13. *Progressive Violin Studies Book 4*, Adam Carse. pág. 155.

Ejemplo musical 156: compás 1-4 del Estudio nº 48. *50 Studietti Melodici e progressivi per violino op. 22*, Alberto Curci. pág. 155.

Ejemplo musical 157: compás 3-5 del Estudio nº 15. *Progressive Violin Studies Book 4*, Adam Carse. pág. 155.

Ejemplo musical 158: compás 1-5 del Estudio nº 23. *30 Studi a Corde Doppie per violino*, Enrico Polo. pág. 156.

Ejemplo musical 159: compás 37-38 del Estudio nº 2. *12 Etudes pour violon seul*, Louis Minkous. pág. 156.

Ejemplo musical 160: compás 77-78 del Estudio nº 5. *12 Etudes pour violon seul*, Louis Minkous. pág. 156.

Ejemplo musical 161: compás 18-19 del Estudio nº 10. *Artistic Etudes for violin solo*, Franz Ondricek. pág. 156.

Ejemplo musical 162: compás 64 del Estudio nº 3. *Artistic Etudes for violin solo*, Franz Ondricek. pág. 157.

Ejemplo musical 163: compás 57-60 del Estudio nº 16. *Virtuosic Studies Book I op.21*, Albert Sammons. pág. 157.

Ejemplo musical 164: compás 25-28 del Estudio nº 9. *Twenty-four Virtuoso Etudes for violin Solo*, Venjamin Sher. pág. 157.

BARIOLAGES

Ejemplo musical 165: compás 1 del Estudio nº 4. *Technique flies high!*, Mary Cohen. pág. 159.

Ejemplo musical 166: compás 1-4 del Estudio nº 3. *Technique takes off!*, Mary Cohen. pág. 159.

Ejemplo musical 167: compás 1-4 del Estudio nº 3. *12 Etudes pour violon seul*, Louis Minkus. pág. 159.

Ejemplo musical 168: compás 41-42 del Estudio nº 6. *Technique flies high!*, Mary Cohen. pág. 159.

Ejemplo musical 169: compás 1-2 Estudio nº 11. *Progressive Violin Studies Book 3*, Adam Carse. pág. 159.

Ejemplo musical 170: compás 19-20 del Estudio nº 20. *Progressive Violin Studies Book 4*, Adam Carse. pág. 159.

Ejemplo musical 171: compás 163-166 del Estudio nº 2. *Three Études for solo violin*, Luigi von Kunits. pág. 160.

Ejemplo musical 172: compás 1-4 Estudio nº 6. *Progressive Violin Studies Book 2*, Adam Carse. pág. 160.

Ejemplo musical 173: compás 1-3 Estudio nº 20. *Progressive Violin Studies Book 4*, Adam Carse. pág. 160.

Ejemplo musical 174: compás 217 de Estudio nº 22. *Etudes Caprices pour le violon dans les 24 tons de la Gamme*, Emile Sauret. pág. 160.

Ejemplo musical 175: compás 25-28 del Estudio nº 16. *Virtuosic Studies Boook 1, op. 21*, Albert Sammons. pág. 160.

Ejemplo musical 176: compás 89 del Estudio nº 10. *Etudes concertantes op. 89*, Jenö Hubay. pág. 160.

Ejemplo musical 177: compás 7-8 del Estudio nº 12. *Twenty-four virtuoso Etudes for violin solo*, Venjamin Sher. pág. 161.

Ejemplo musical 178: compás 5-6 del Estudio nº 9. *Twenty-four virtuoso Etudes for violin solo*, Venjamin Sher. pág. 161.

Ejemplo musical 179: compás 1-3 del Estudio nº 14. *Virtuosic Studies Boook 1, op. 21*, Albert Sammons. pág. 161.

DOBLES CUERDAS

Ejemplo musical 180: Etude nº 6 completo. *30 Studi a corde Doppie per violino*, Enrico Polo. pág. 163.

Ejemplo musical 181: compás 1-24 del Etude nº 23. *Thirty Studies of Moderate Difficulty*, Rowsby Woof. pág. 163.

Ejemplo musical 182: compás 1-18 del Etude nº 11. *Virtuosic Studies Book 1 op. 21*, Albert Sammons. pág. 164.

3.2.2. PARÁMETROS TÉCNICOS MUSICALES DE MELODÍA.

AGILIDAD MANO IZQUIERDA EN UNA MISMA ARCADEA.

Ejemplo musical 183: compás 1-6 del Estudio nº16. *Progressive Violin Studies Book 2*, Adam Carse. pág. 167.

Ejemplo musical 184: compás 21-24 del Estudio nº 16. *Virtuosic Studies Book 1 op. 21*, Albert Sammons. pág. 168.

Ejemplo musical 185: compás 1 del Estudio nº 9. *Progressive Violin Studies Book 4*, Adam Carse. pág. 168.

Ejemplo musical 186: compás 1-2 del Estudio nº 42. *50 Studietti Melodici op.22*, Alberto Curci. pág. 168.

Ejemplo musical 187: compás 1-3 del Estudio nº 16. *24 Studi per violino op. 23*, Alberto Curci. pág. 169.

Ejemplo musical 188: compás 6-10 del Estudio nº 12. *Elementary Progressive Studies Set III*, Herbert Kinsey. pág. 169.

Ejemplo musical 189: compás 1-2 del Estudio nº 12. *Elementary Progressive Studies Set III*, Herbert Kinsey. pág. 169.

Ejemplo musical 190: compás 1 del Estudio nº 11. *Virtuosic Studies Book 1 op. 21*, Albert Sammons. pág. 170.

Ejemplo musical 191: compás 105 del Estudio nº 7. *Dix Etudes concertantes op. 89*, Jenö Hubay. pág. 170.

Ejemplo musical 192: compás 31-34 del Estudio nº 20. *Progressive Violin Studies Book 3*, Adam Carse. pág. 170.

Ejemplo musical 193: compás 1 del Estudio nº 7. *Virtuosic Studies Book 1 op. 21*, Albert Sammons. pág. 170.

Ejemplo musical 194: compás 1 del Estudio nº 4. *Virtuosic Studies Book 1 op. 21*, Albert Sammons. pág. 170.

Ejemplo musical 195: compás 1-4 del Estudio nº 5. *Artistic Etudes for violin solo*, Franz Ondricek. pág. 171.

Ejemplo musical 196: compás 247 del Estudio nº 21. *Etudes Caprices pour le violon dans les 24 tons de la gamme op. 64*, Emile Sauret. pág. 171.

Ejemplo musical 197: compás 81-82 del Estudio nº 13. *Etudes Caprices pour le violon dans les 24 tons de la gamme op. 64*, Emile Sauret. pág. 171.

Ejemplo musical 198: compás nº80-81 del Estudio nº 1. *Three Études for solo violin*, Luigi von Kunits. pág. 172.

CROMATISMOS

Ejemplo musical 199: compás 17-24 del Estudio nº 31. *50 Studietti melodici e progressivi per violino op. 22*, Alberto Curci. pág. 177.

Ejemplo musical 200: compás 37-40 del Estudio nº 5. *Progressive Violin Studies Book 2*, Adam Carse. pág. 177.

Ejemplo musical 201: fragmento del Estudio nº 5. *Progressive Violin Studies Book 4*, Adam Carse. pág. 177.

Ejemplo musical 202: compás 28-30 del Estudio nº 4. *12 Etudes pour violon seul*, Louis Minkous. pág. 178.

Ejemplo musical 203: compás 35-38 del Estudio nº 5. *Artistic Etudes for violin solo*, Franz Ondricek. pág. 178.

Ejemplo musical 204: compás 6-11 del Estudio nº 3. *30 Studi a Corde Doppie*, Enrico Polo. pág. 178.

DÉCIMAS

Ejemplo musical 205: compás 108-116 del Etude nº 3. *Three Études*, Luigi von Kunits. pág. 179.

Ejemplo musical 206: compás 1-4 del Etude nº 1. *12 Artistic Etudes op.38*, Emile Sauret. pág. 180.

Ejemplo musical 207: compás 1-6 del Etude nº 1. *24 Virtuoso Etudes for violin solo*, Venjamin Sher. pág. 180.

EXTENSIONES

Ejemplo musical 208: compás 43-44 del Estudio nº 8. *Progressive Violin Studies Book 1*, Adam Carse. pág. 182.

Ejemplo musical 209: compás 16-20 del Estudio nº 14. *Progressive Violin Studies Book 1*, Adam Carse. pág. 183.

Ejemplo musical 210: compás 5-8 del Estudio nº 4. *Progressive Violin Studies Book 2*, Adam Carse. pág. 183.

Ejemplo musical 211: compás 5-9 del Estudio nº 8. *Progressive Violin Studies Book 2*, Adam Carse. pág. 183.

Ejemplo musical 212: compás 25-30 del Estudio nº 16. *Progressive Violin Studies Book 2*, Adam Carse. pág. 183.

Ejemplo musical 213: compás 38-42 del Estudio nº 5. *Progressive Violin Studies Book 3*, Adam Carse. pág. 183.

Ejemplo musical 214: compás 16-21 del Estudio nº 7. *Progressive Violin Studies Book 4*, Adam Carse. pág. 184.

Ejemplo musical 215: compás 13-15 del Estudio nº 20. *Progressive Violin Studies Book 4*, Adam Carse. pág. 184.

Ejemplo musical 216: compás 1-4 del Estudio nº 11. *Technique flies high!*, Mary Cohen. pág. 184.

Ejemplo musical 217: compás 173-177 del Estudio nº 13. *Etudes Caprices*, Emile Sauret. pág. 184.

Ejemplo musical 218: compás 41-48 del Estudio nº 43. *50 Studietti Melodici e progressivi per violino op. 22*, Alberto Curci. pág. 185.

Ejemplo musical 219: compás 10-14 del Estudio nº 18. *30 Studi a Corde Doppie per violino*, Enrico Polo. pág. 185.

Ejemplo musical 220: compás 22-23 del Estudio nº 2. *Etudes Concertantes*, Jenő Hubay. pág. 185.

Ejemplo musical 221: compás 80-85 del Estudio nº 2. *Three Études*, Luigi von Kunits. pág. 186.

Ejemplo musical 222: compás 1-2 del Estudio nº 1. *Three Études*, Luigi von Kunits. pág. 186.

Ejemplo musical 223: compás 72-74 del Estudio nº 3. *Three Études*, Luigi von Kunits. pág. 186.

Ejemplo musical 224: fragmento del *Étude philharmonique*, Hans Werner Henze. pág. 186.

OCTAVAS DIGITADAS

Ejemplo musical 225: compás 58-60 del Etude nº 10. *24 Virtuoso Etudes for violin solo*, Venjamin Sher. pág. 187.

Ejemplo musical 226: compás 1-12 del Etude nº 15. *Artistic Etudes for violin solo*, Franz Ondricek. Pág. 187.

TRINOS

Ejemplo musical 227: compás 1-4 del Estudio nº 6. *Thirty studies of moderate difficulty*, Rowsby Woof. pág. 189.

Ejemplo musical 228: compás 1-6 del Estudio nº 20. *Fifty elementary studies*, Rowsby Woof. pág. 189.

Ejemplo musical 229: compás 1-8 del Estudio nº 26. *Fifty elementary studies*, Rowsby Woof. pág. 189.

Ejemplo musical 230: compás 41-45 del Estudio nº 7. *Elementary progressive studies set III*, Herbert Kinsey. pág. 190.

Ejemplo musical 231: Trino escrito. Compás 1 del Estudio nº8. *Technique takes off!*, Mary Cohen. pág. 190.

Ejemplo musical 232: compás 1 del Estudio nº 9. *Progressive Violin Studies Book 4*, Adam Carse. pág. 190.

Ejemplo musical 233: compás 1-2 del Estudio nº 14. *Technique takes off!*, Mary Cohen. pág. 191.

Ejemplo musical 234: compás 1-6 del Estudio nº 22. *30 Studi a corde doppie*, Enrico Polo. pág. 191.

Ejemplo musical 235: compás 1-2 del Estudio nº 8. *Virtuosic Studies op. 21 Book 1*, Albert Sammons. pág. 191.

Ejemplo musical 236: compás 1-4 del Estudio nº 39. *50 Studietti Melodici e progressivi per violino op. 22*, Alberto Curci. pág. 192.

Ejemplo musical 237: compás 1-2 del Estudio nº 12. *Virtuosic Studies Book 1*, Albert Sammons. pág. 192.

Ejemplo musical 238: Trinos Dobles. Compás 83-84 del Estudio nº 15. *Etudes Caprices pour le violon dans les 24 tons de la Gamme*, Emile Sauret. pág. 193.

Ejemplo musical 239: Trinos Dobles. Compás 106 del Estudio nº 21. *Etudes Caprices pour le violon dans les 24 tons de la Gamme*, Emile Sauret. pág. 193.

Ejemplo musical 240: Trémolo. Compás 111 del Estudio nº 16. *Etudes Caprices pour le violon dans les 24 tons de la Gamme*, Emile Sauret. pág.193.

Ejemplo musical 241: Trino con resolución. Compás 272 del Estudio nº 24. *Etudes Caprices pour le violon dans les 24 tons de la Gamme*, Emile Sauret. pág. 194.

Ejemplo musical 242: Trino con resolución. Compás 1 del Estudio nº 4. *Dix Etudes concertantes op. 89*, Jenö Hubay. pág. 194.

Ejemplo musical 243: Trino con resolución sobre un arpeggio. Compás 7-8 del Estudio nº 10. *Dix Etudes concertantes op. 89*, Jenö Hubay. pág. 194.

Ejemplo musical 244: Trino con resolución sobre una escala cromática. Compás 73-74 del Estudio nº 13. *Etudes Caprices pour le violon dans les 24 tons de la Gamme*, Emile Sauret. pág.194.

Ejemplo musical 245: Trino con resolución. Compás 1 del Estudio nº 1. *Dix Etudes concertantes op. 89*, Jenö Hubay. pág. 194.

Ejemplo musical 246: Trino escrito a modo de grupeto. Compás 63 del Estudio nº 24. *Etudes Caprices pour le violon dans les 24 tons de la Gamme*, Emile Sauret. pág. 194.

Ejemplo musical 247: Trino en dobles cuerdas escrito a modo de grupeto. Compás nº 64. *Etudes Caprices pour le violon dans les 24 tons de la Gamme*, Emile Sauret. pág. 195.

Ejemplo musical 248: compás 57 del Estudio nº 16. *Etudes Caprices pour le violon dans les 24 tons de la Gamme*, Emile Sauret. pág 195.

Ejemplo musical 249: Apoyatura. Compás 251 del Estudio nº 19. *Etudes Caprices pour le violon dans les 24 tons de la Gamme*, Emile Sauret. pág 195.

Ejemplo musical 250: compás 89-94 del Estudio nº 23. *Etudes Caprices pour le violon dans les 24 tons de la Gamme*, Emile Sauret. pág 195.

3.2.4. PARÁMETROS TÉCNICOS MUSICALES DE RITMO.

RITMO

Ejemplo musical 251: compás 1-3 del Estudio nº 19. *Elementary Progressive Studies Set II*, Herbert Kinsey. pág. 201.

Ejemplo musical 252: compás 1-4 del Estudio nº 19. *Progressive Violin Studies Book 1*, Adam Carse. pág. 202.

Ejemplo musical 253: compás 1-6 del Estudio nº 50. *The easiest Studies for the earliest violin teaching*, Arthur Seybold. pág. 202.

Ejemplo musical 254: compás 1-13 del Estudio nº 2. *15 Artistic Etudes for violin solo*, Franz Ondricek. pág. 202.

INDICE DE TABLAS.

- Tabla 1.** Estudios para violín en el ámbito moderno, pág. 23.
- Tabla 2.** Webs especializadas música, pág. 30.
- Tabla 3.** Catálogos ditoriales, tiendas on-line, descargas de partituras y bases de datos, pág. 32.
- Tabla 4.** Bibliotecas y conseratorios, pág. 34.
- Tabla 5.** Estudios para violín solo s. XX, pág. 38.
- Tabla 6.** Clasificación de los golpes de arco de Baillot, en *The art of the violin*, pág. 57.
- Tabla 7.** Clasificación de los golpes de arco según Dounis en *The Dounis Collection*, pág. 59.
- Tabla 8.** Título de los estudios de la serie Super Studies Book 1 y 2 de Mary Cohen, pág. 84.
- Tabla 9.** Moldes/Finger Patterns resultantes en el uso de las diferentes tonalidades, pág. 166.
- Tabla 10.** Publicaciones del s. XX destinadas al aprendizaje de los cambios de posición, pág. 176.
- Tabla 11.** Diferentes tipos de compases presentes en los estudios analizados, pág. 198.
- Tabla 12.** Marcas metronómicas presentes en los estudios analizados, pág. 200.
- Tabla 13.** Parámetros presentes en los estudios de nivel intermedio analizados, pág. 209.
- Tabla 14.** Parámetros presente en los estudios de nivel básico analizados, pág. 211.
- Tabla 15.** Principales tratados pedagógicos de violín, pág. 219.
- Tabla 16.** Diario de aula de contenidos. Parámetros musicales presentes en las obras, estudios y escalas que se trabajan con los alumnos en cada nivel, pág. 228.
- Tabla 17.** Selección de estudios de nivel básico e intermedio ordenados por parámetro técnico musical, pág. 229.
- Tabla 18.** Catálogo con los estudios y caprichos para violín compuestos en los s. XIX, s. XX y s. XXI extraídos del trabajo de fin de máster. Fuente de donde se selecciona la muestra de análisis de esta tesis, pág. 251.
- Tabla 19.** Datos biográficos de los autores que conforman el catálogo de la tabla 19, pág. 259.
- Tabla 20.** Propuesta de división de los parámetros técnicos violinísticos de Auer (1921), pág. 261.
- Tabla 21.** Propuesta de división de los parámetros técnicos violinísticos de Capet (2000) [1916], pág. 261.
- Tabla 22.** Propuesta de división de los parámetros técnicos violinísticos de Fischer (2004), pág. 265.
- Tabla 23.** Propuesta de división de los parámetros técnicos violinísticos de Flesch (1931), pág. 266.
- Tabla 24.** Propuesta de división de los parámetros técnicos violinísticos de Havas (1964), pág. 266.
- Tabla 25.** Propuesta de división de los parámetros técnicos violinísticos de Markov (1984), pág. 267.
- Tabla 26.** Propuesta de división de los parámetros técnicos violinísticos de Markov (1998), pág. 269.
- Tabla 27.** Extracto del Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, pág. 271.
- Tabla 28.** Extracto del Decreto 25/2008, de 29 de enero, por el que se establece la ordenación curricular de las enseñanzas de música de grado profesional y se regula la prueba de acceso, pág. 272.
- Tabla 29.** Orientaciones para la prueba específica de acceso a las enseñanzas de música profesional. Primer curso. Curso 2018/19, pág. 275.
- Tabla 30.** Esquema Univerdidades-profesores-alumnos. Árbol genealógico de las diferentes escuelas violinísticas, pág. 278.
- Tabla 31.** Marcas de tempo pertenecientes al epígrafe del ritmo dentro de los parámetros técnicos musicales, pág. 280.
- Tabla 32.** Catálogo de los compositores cuyas composiciones eran utilizadas en las clases del Conservatorio Nacional de París a principios de s. XIX (Baillot 1991, 486-489), pág. 282.
- Tabla 33.** Material didáctico que utilizaba Leopold Auer en su docencia. Extracto del libro *Violin playing as I teach it* (Auer 1921, 219-225), pág. 286.
- Tabla 34.** Selección de los principales métodos de violín del s. XX, pág. 287.

TESIS DOCTORAL

CLASIFICACIÓN Y ANÁLISIS DE LOS ESTUDIOS PARA **VIOLÍN** **SOLO** **DEL S.XX:**

PROPUESTA DE SISTEMATIZACIÓN
DE LOS PARÁMETROS TÉCNICOS.

ANA GUTIÉRREZ MARTÍN

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona



RESUMEN | ABSTRACT

A partir de la creación del *Conservatoire* de París, en el marco académico, los maestros más significativos de las diferentes escuelas interpretativas han ido seleccionando el repertorio de sus alumnos basándose principalmente en dos criterios: utilizar obras que conocían y que habían analizado, o buscar material que tuvieran a su alcance y les resultara útil para completar la formación. La personalidad de estos primeros maestros del violín, así como la fuerza de la costumbre, ha llevado a que se utilice de forma sistemática un corpus de obras bastante estandarizado que quizá no responda adecuadamente a las necesidades actuales de enseñanza del violín, ya que durante el s. XX se continuaron componiendo colecciones de estudios y métodos de violín. Por ello, en esta tesis se propone una revisión de dicho material, así como un examen en profundidad de todos los parámetros observables en una partitura, basado en el análisis de una selección de estudios para violín solo publicados en el s. XX. Así mismo, el trabajo musicológico que constituye esta tesis ofrece una clasificación novedosa, que responde a los elementos contributivos de la música propuestos por LaRue (2007), y que quedará ordenada por nivel de dificultad. De este modo pretendo sistematizar dichas publicaciones, divulgar su uso y ofrecer un análisis exhaustivo y pormenorizado de la base de la técnica violinística.