

CONCIERTO PARA VIOLIN Y ORQUESTA DE SAMUEL BARBER OP.14:
ANÁLISIS TÉCNICO INSTRUMENTAL Y MUSICAL PARA LA SOLUCIÓN DE
PROBLEMAS EN EL MONTAJE DEL PRIMER MOVIMIENTO

Johanna Lizette Campos Ballesteros

Universidad EAFIT
Departamento de Música
Escuela de Ciencias y Humanidades
2014

CONCIERTO PARA VIOLIN Y ORQUESTA DE SAMUEL BARBER OP.14:

ANÁLISIS TÉCNICO INSTRUMENTAL Y MUSICAL PARA LA SOLUCIÓN DE
PROBLEMAS EN EL MONTAJE DEL PRIMER MOVIMIENTO

JOHANNA LIZETTE CAMPOS BALLESTEROS

Monografía presentada como requisito parcial para obtener el título de
Magíster en Música

Asesor: Mg. GUSTAVO YEPES

UNIVERSIDAD EAFIT
ESCUELA DE CIENCIAS Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

MEDELLIN
2014

Nota de aceptación

Presidente del Jurado

Jurado

Jurado

Medellín, Agosto de 2014

CONTENIDO

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	5
RESUMEN	7
INTRODUCCIÓN	8
1 BIOGRAFÍA.....	9
2 ANÁLISIS DETALLADO POR PASAJES	11
2.1 Primer pasaje	11
2.2 Segundo pasaje	17
2.3 Tercer pasaje.....	22
2.4 Cuarto pasaje	25
2.5 Quinto pasaje.....	32
2.6 Sexto pasaje.....	37
2.7 Séptimo pasaje.....	43
2.8 Octavo pasaje.....	48
2.9 Noveno pasaje	55
2.10 Décimo pasaje.....	60
2.11 Undécimo pasaje.....	65
2.12 Duodécimo pasaje.....	67
2.13 Decimotercer pasaje	70
2.14 Decimocuarto pasaje.....	74
2.15 Decimoquinto pasaje.....	83
CONCLUSIONES	91
BIBLIOGRAFÍA.....	94

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1 - Compases 1 al 11, Primer Pasaje; Tema 1 en sol mayor.	11
Ilustración 2 - Estudio nº 8 Fiorillo, legato y calidad del sonido.	13
Ilustración 3 - Compases 4 al 6, Digitación sugerida para el primer pasaje.	14
Ilustración 4 - Compas 8 y 9, portamento entre la misma nota por medio de un cambio de posición.	14
Ilustración 5 - Fragmento estudio 1 Dounis, con cambios de posición con el mismo dedo. .	15
Ilustración 6 - Arcos y digitaciones sugeridas para el primer pasaje.	16
Ilustración 7 - Compases 24 al 27, segundo pasaje.....	17
Ilustración 8 - Ejercicio 5, Estudio VI Schradieck, trabaja la uniformidad rítmica de la mano izquierda.....	19
Ilustración 9 - Digitación y arcos sugeridos 1, para el segundo pasaje.	20
Ilustración 10 - Digitación y arcos sugeridos 2, para el segundo pasaje.	20
Ilustración 11 - Otra opción de arcos recomendada.....	20
Ilustración 12 - Compases 35 al 39, Tercer pasaje.....	22
Ilustración 13 - Estudio 13 Kreutzer, para trabajar el arco en el talón.	23
Ilustración 14 - Estudio 29 Kreutzer, trabaja la fluidez en los cambios de cuerda.	23
Ilustración 15 - Digitación y arcos sugeridos para el tercer pasaje.....	24
Ilustración 16 - Compases 49 al 57, Cuarto pasaje.	25
Ilustración 17 - Estudio 8 Kreutzer.....	27
Ilustración 18 - Arcos y digitaciones sugeridas para el cuarto pasaje.....	28
Ilustración 19 - Estudio 36 de Fiorillo y variaciones, combinación de diferentes golpes de arco, articulaciones y cambios de cuerda.	29
Ilustración 20 - Compases 58 al 60, Quinto pasaje.	32
Ilustración 21 - Ej 228, Simon Fischer.....	34
Ilustración 22 - Digitación sugerida 1 para el quinto pasaje.....	36
Ilustración 23 - Digitación sugerida 2 para el quinto pasaje.....	36
Ilustración 24 - Compases 79 al 81, Sexto pasaje.	37
Ilustración 25 - Ej. Simon Fischer, cambios de posición por terceras, con el mismo dedo. ...	39
Ilustración 26 - Fischer Ej. 255, para trabajar la afinación de un pasaje en distintas posiciones y digitaciones.	40
Ilustración 27 - Digitación sugerida 1 para el sexto pasaje.....	42
Ilustración 28 - Digitación sugerida 2 para el sexto pasaje.	42
Ilustración 29 - Compases 86 al 93, Séptimo pasaje.	43
Ilustración 30 - Digitación sugerida para el séptimo pasaje.....	44
Ilustración 31 - Ejercicio para trabajar la sonoridad y el manejo del arco en posiciones altas.....	45
Ilustración 32 - Compases 120 al 125, Octavo pasaje.	48

Ilustración 33 - Fragmento ejercicio 1 en una cuerda, para trabajar la articulación clara de la mano izquierda, Schradieck.....	49
Ilustración 34 - Ejercicio 184 Simon Fischer, articulación mano izquierda	52
Ilustración 35 - Patrón para realizar el ejercicio 184	53
Ilustración 36 - Fiorillo Estudio 24, trabaja afinación y sonoridad de las octavas.	53
Ilustración 37 - Digitación sugerida para el octavo pasaje.	54
Ilustración 38 - Compás 143, Noveno pasaje	55
Ilustración 39 - Ejercicio flexibilidad muñeca de Menuhin.....	56
Ilustración 40 - Ejercicio 53 de Simon Fischer, para trabajar la afinación y los cambios de cuerda en dobles cuerdas.....	59
Ilustración 41 - Digitación sugerida para el Noveno pasaje.	59
Ilustración 42 - Compases 150 al 153, Décimo pasaje.	60
Ilustración 43 - Ejercicio 171 Simon Fischer.	62
Ilustración 44 - Digitación sugerida 1 para el décimo pasaje.	63
Ilustración 45 - Digitación y arcos sugeridos 2, para el décimo pasaje.....	64
Ilustración 46 - Tercera opción de arcos sugerida.	64
Ilustración 47 - Compases 158 al 165, Undécimo pasaje.	65
Ilustración 48 - Digitación Sugerida para el undécimo pasaje	67
Ilustración 49 - Compases 174 al 182, Duodécimo Pasaje.	68
Ilustración 50 - Estudio 2 Kreutzer para trabajar el spiccato.....	69
Ilustración 51 - Ejercicio para trabajar spiccato por el maestro Del Castillo.	70
Ilustración 52 - Digitaciones y arcos sugeridos para el duodécimo pasaje.	70
Ilustración 53 - Compases 183 al 185, Decimotercer pasaje.....	71
Ilustración 54 - Ejercicio 249 para trabajar la afinación de Simon Fischer.....	72
Ilustración 55 - Digitación sugerida 1 para el Decimotercer pasaje.....	74
Ilustración 56 - Digitación sugerida 2 para el Decimotercer pasaje.....	74
Ilustración 57 - Compás 190, Decimocuarto pasaje.....	75
Ilustración 58 - Salto del 14º pasaje digitación sugerida 1.....	76
Ilustración 59 - Salto del 14º pasaje digitación sugerida 2.....	76
Ilustración 60 - Ejercicio para trabajar cambios de posición, Maestro: Williams Naranjo....	77
Ilustración 61 - Ej.252, para cambios de posición lejanos, Fischer.....	78
Ilustración 62 - Ej. 253 para trabajar los cambios de posición, Fischer.	80
Ilustración 63 - Digitación y arcos sugeridos para el decimocuarto pasaje.....	82
Ilustración 64 - Compases 197 al 206, Decimoquinto pasaje.	83
Ilustración 65 - Ej, 84 para trabajar conexiones de arcadas suaves, Simon Fischer.	85
Ilustración 66 - Ejercicio 85, Simon Fisher.....	87
Ilustración 67 - Estudio 8 de Fiorillo para trabajar una sonoridad suave y velada.	89
Ilustración 68 - Arcos y digitaciones sugeridas para el decimoquinto pasaje.	90

RESUMEN

El propósito de esta monografía es proponer soluciones a Los problemas de ejecución interpretativa que se presentan comúnmente en la preparación musical del primer movimiento del concierto para violín y orquesta de Samuel Barber Op.14.

La investigación desarrollada en este texto comienza después de la propia experiencia de montaje del concierto por la autora para su recital de grado de maestría en violín de la Universidad EAFIT, apoyándose en las asesorías del maestro de instrumento y en la extensa bibliografía de preparación técnica del violín, vídeos, grabaciones y textos.

Se aspira aportar varias soluciones posibles a cada reto concreto previamente identificado, proponiendo ejercicios, tanto de acondicionamiento como obras de estudio de los métodos de violín habitualmente trabajados en la formación académica y diferentes opiniones de maestros ejecutantes violinistas, pedagogos, estudiosos del instrumento y musicólogos.

PALABRAS CLAVE: BARBER, VIOLIN, CONCIERTO, METODOLOGIA, PREPARACION, EJECUCIÓN, REFERENCIAS TECNICAS.

INTRODUCCIÓN

Cuando un instrumentista aborda el montaje de una nueva obra, se ve enfrentado a un número considerable de dificultades; fundamentalmente, los diferentes desafíos técnicos e interpretativos y, por supuesto, el plazo fijado para lograr resultados óptimos de ejecución y puesta en escena.

El primer punto por considerar en esta situación es el tiempo disponible para conseguir resultados. Dicho esto, se hace decisiva la optimización del estudio por medio de un minucioso orden en los parámetros de preparación de la obra, que permita alcanzar resultados sólidos en el menor tiempo posible, ya que todo tiempo adicional irá en beneficio de un desempeño cada vez más seguro y confiable.

En el presente artículo, dirigido a violinistas que se dispongan a incluir el primer movimiento del Concierto para Violín y orquesta de Samuel Barber Op.14 en su repertorio, se propone un plan de trabajo que guíe y facilite el proceso por medio del análisis y la compilación de diferentes fuentes y puntos de vista de otros autores y violinistas que respalden las soluciones aquí propuestas.

1 BIOGRAFÍA

El compositor norteamericano de principios del siglo XX, Samuel Barber, nació el 9 de marzo de 1910 en West Chester, Pennsylvania, y desarrolló su carrera musical en medio de dos guerras mundiales, la gran depresión y otros acontecimientos sociales que determinaron, en forma considerable, las tendencias estéticas del momento.

Aunque en esta época surgieron grupos de músicos que experimentaron con nuevas técnicas, corrientes y medios de expresión en búsqueda de la creación de la propia música norteamericana, Barber no siguió dicha línea experimental y de marcada tendencia nacionalista prefiriendo ceñirse a las formas y armonías "tradicionales"; su estilo compositivo se destacó por un inspirado lirismo vocal y un compromiso con el lenguaje tonal y muchas de las formas del tardío siglo XX, lo cual lo inscribe dentro del estilo neorromántico.

Considerado niño prodigio, estudió canto, piano y composición en el Curtis Institute of Music de Filadelfia y, en 1935, en la Academia Estadounidense de las artes y las ciencias.

Durante su vida profesional, gozó de mucho éxito, haciéndose merecedor de numerosos reconocimientos, entre ellos dos premios Pulitzer; el primero, en 1958 por su ópera "Vanessa" con libreto de su amigo y compañero de estudios Gian Carlo Menotti y, en 1963, por su Concierto para Piano y orquesta.

Barber es considerado uno de los compositores estadounidenses de mayor

importancia y mayor ejecución interpretativa junto con Aaron Copland y George Gershwin.

Dentro de sus obras más importantes e interpretadas, vale la pena mencionar:

Overture to the School for Scandal 1931, Music for a Scene from Shelley 1933, Adagio for Strings 1936, First Symphony in One Movement 1936, First Essay 1937, y Violin Concerto 1939.

Profundizando en la información acerca del concierto para violín y orquesta Op.14 de Samuel Barber, en el cual está enfocado este trabajo, vale la pena saber que fue escrito por encargo del empresario Samuel Fels para su hijo Iso Briselli, estudiante de violín en el Curtis Institute quien, al conocer el 1º y 2º movimientos del concierto, mostró su descontento ya que esperaba una obra llena de virtuosismo; Inconformidad a la cual Barber respondió componiendo el moto perpetuo del 3º movimiento, el que tampoco llenó las expectativas de Briselli. Sin embargo, la obra fue estrenada con la orquesta del instituto en la temporada de 1939-1940 bajo la dirección de Fritz Reiner y la interpretación del violinista Herbert Baumel, con tan buena acogida que su estreno oficial se realizó con la orquesta de Filadelfia en febrero de 1941, bajo la dirección de Eugene Ormandy y la interpretación de Albert Spalding y, posteriormente, en el Carnegie Hall y en muchos programas alrededor del mundo, convirtiéndolo en uno de los conciertos más interpretados del siglo XX.

2 ANÁLISIS DETALLADO POR PASAJES

2.1 Primer pasaje

The image shows a musical score for the first passage, measures 1 to 11, in G major. The tempo is marked **Allegro**. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The dynamics are marked *mf espress.* at the beginning and *p* at the end. The score features several triplet markings (3) and slurs. The first line contains measures 1-3, the second line measures 4-6, the third line measures 7-9, and the fourth line measures 10-11. The music is characterized by a melodic line with slurs and triplets, and a bass line with slurs and triplets.

Ilustración 1 - Compases 1 al 11, Primer Pasaje; Tema 1 en sol mayor.

El primer pasaje por tratar es la entrada del violín solista al comienzo del concierto; principalmente se busca la relevancia sonora que permita el reconocimiento de este tema a lo largo de la obra; esto se logrará por medio de un *mezzo forte* bien proyectado y muy *legato* con las inflexiones dinámicas allí especificadas, sin que por

motivo alguno se pierda la voz del solista en medio de los pequeños comentarios hechos por la orquesta.

Se debe prestar especial atención al punto de contacto del arco con la cuerda para mantener la proyección y el color del sonido deseados, independientemente de los movimientos y ritmos de la mano izquierda.

Acerca de la sonoridad y la búsqueda de colores de sonido en el violín, Carl Flesch afirma:

Como la personalidad del ejecutante es el factor decisivo para el tipo de ejecución, la zona del punto de contacto precisa, viene hasta cierto grado determinada por el temperamento del que toca.

La intensidad expresiva, cerca del puente, mientras la elegancia tiende a la proximidad del diapasón. (Flesch, Los problemas del sonido en el violín, 1995, pág. 13)

El punto de contacto del arco en este pasaje debería acercarse ligeramente al diapasón para lograr una sonoridad *dolce* acorde con el *espressivo* marcado en la partitura; y acercarse un poco al puente al final del compás 5 y principios del 7 para dar mayor énfasis al portato escrito en la partitura junto con el crescendo marcado por el regulador, dando así mejor contorno sonoro a la frase.

Este pasaje, escrito en *legato espressivo*, con algunos cambios de posición con *portamento*, presenta algunas dificultades en la distribución de arco, por la asimetría en cuanto a las duraciones contenidas en ellos. Se debe tener especial cuidado con la

distribución del arco desde el principio ya que, al pasar de ligaduras de tres tiempos a ligaduras de un tiempo (en semicorcheas) existe cierta tendencia a alterar la rítmica de las semicorcheas (ver compases 1, 3 y 4 especialmente); para evitar esto, se deben hacer las semicorcheas ligadas con menos peso en el arco y más velocidad.

Para estudiar el carácter lírico y *cantabile* de este pasaje, sugiero el estudio Nº 8 del método de estudios de Fiorillo, ideal para trabajar el control de la velocidad del arco y la continuidad del sonido, ya que obliga al ejecutante a mantener una sonoridad *dolce y cantabile* durante ligaduras de distintas duraciones y con cambios de cuerda, características semejantes a las del primer pasaje. (Fiorillo, 1964, pág. 9)



Ilustración 2 - Estudio nº 8 Fiorillo, legato y calidad del sonido.

Acerca del legato y sus posibles dificultades sonoras, Galamian opina:

Los defectos en el cambio de cuerda en *legato* pueden deberse también a una coordinación defectuosa entre el arco y la mano izquierda. Los errores más comunes son que el dedo correspondiente a la nota precedente al cambio se levante demasiado pronto y que el dedo correspondiente a la nota posterior al cambio no esté preparado para efectuar éste. (Galamian, Interpretación y enseñanza del violín, 1998, pág. 66)

Con respecto a la digitación, se recomienda empezar en primera posición y alternar entre ésta y la tercera posición, como se ve en la ilustración 3, porque ésta permite realizar el portamento escrito en el compás 5.



Ilustración 3 - Compases 4 al 6, Digitación sugerida para el primer pasaje.

Situación muy similar a la que se presenta en el compás ocho, aunque el portamento en este caso se realiza por medio de un cambio de posición entre la misma nota.



Ilustración 4 - Compas 8 y 9, portamento entre la misma nota por medio de un cambio de posición.

Para el estudio de los cambios de posición, útiles en este y otros casos a lo largo del movimiento, se recomiendan los ejercicios 1 del libro de ejercicios técnicos de Dounis, en una sola cuerda, cuya digitación trabaja los cambios de posición con el mismo

dedo y prepara idealmente al violinista para este pasaje. Se recomienda dedicar especial atención al ejercicio de la serie sobre la cuerda la, ya que involucra las características del pasaje que nos interesa solucionar más específicamente.¹ (Dounis, 1921, págs. 12-17)



Ilustración 5 - Fragmento estudio 1 Dounis, con cambios de posición con el mismo dedo.

Uno de los puntos más importantes a resaltar de este pasaje es el contraste de colores y dinámicas que se desarrollan a través de las frases.

Se recomienda hacer unas pequeñas respiraciones de fraseo entre el final y principio de los compases 2 y 3; entre el tercer y cuarto tiempo del compás 7 y por último entre el quinto y sexto tiempo del compás 10; haciendo muy evidente el contraste de dinámicas que inicia en cada uno de estos puntos.

¹ En la ilustración 5 se muestra el inicio del ejercicio sugerido, a pesar de no ser el que se realiza sobre la cuerda la; para facilitar su ubicación en el texto original.

Digitaciones y Arcos sugeridos:

Allegro

mf espress. *mp* *p*

Ilustración 6 - Arcos y digitaciones sugeridas para el primer pasaje.

2.2 Segundo pasaje

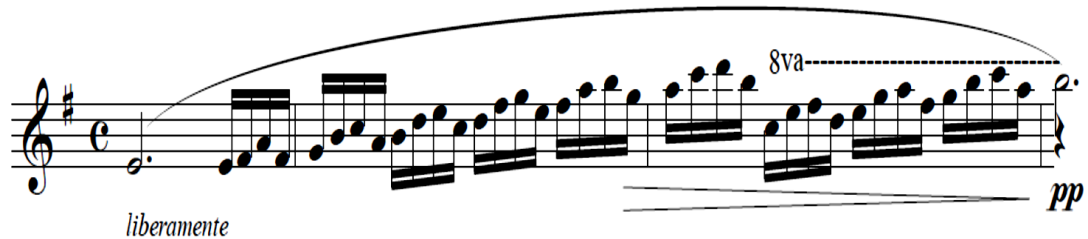


Ilustración 7 - Compases 24 al 27, segundo pasaje

En este pasaje, se deben evitar quiebres en el sonido provocados por los cambios de posición y de cuerdas dentro de estas ligaduras largas y de considerable velocidad; buena parte de la dificultad de este fragmento radica en la transparencia de la línea y lo expuesto del mismo ya que la orquesta deja al violín solo en este momento.

Respecto a la producción de sonido Galamian afirma:

La producción de sonido en los instrumentos de cuerda no es simplemente la emisión de un sonido continuo. Sino que este ha de contener una determinada combinación de elementos percusivos o acentuados, que le dan carácter y color.

En la música instrumental, la relación entre los elementos percusivos y los meramente melódicos es análoga a la existente entre las consonantes y las vocales en el lenguaje hablado y la canción....En el violín, el sonido vocálico se corresponde con un sonido cantarín, continuo y perfectamente producido, que tiene un comienzo y un final suaves. Las consonantes (los elementos percusivos o acentuados) aportan la articulación. Que puede ser producida bien por la mano izquierda o bien con la derecha....en el caso de la mano izquierda, la consonante puede producirse por medio de un descenso enérgico y de largo recorrido en los pasajes ascendentes. La

contrapartida en pasajes descendentes consiste en un levantamiento lateral de los dedos que produce un efecto de *pizzicato*. Estas dos técnicas, el golpe de dedos y el levantamiento lateral, solo deben aplicarse cuando se desea obtener ese efecto en particular. (Galamian, Interpretación y enseñanza del violín, 1998)

Con respecto a esto, recomiendo empezar el pasaje percutiendo cada nota e ir suavizando la caída de los dedos en el ascenso hacia el *pianissimo* para dar la ilusión de ligereza.

Otro aspecto de especial cuidado es la dinámica escrita, ya que es un pasaje ascendente en cuanto a registro, pero descendente en dinámica; recomiendo iniciar el pasaje con una dinámica mayor a la sugerida en la partitura (*mezzo piano a piano*, en vez de *piano a pianissimo*) para lograr mayor contraste y presencia.

El éxito de este pasaje depende en gran medida de la distribución del arco y el peso ejercido durante su ejecución, el cual se debe mantener durante toda la arcada aligerándolo naturalmente hacia la punta y acercándose un poco al puente al llegar a los sonidos más agudos.

En cuanto a la mano izquierda, es importante vigilar la uniformidad rítmica de los dedos para lograr claridad a pesar de la dinámica y el *legato*. Para trabajar este aspecto técnico recomiendo estudiar la escala de sol mayor en terceras quebradas, porque el uso de los dedos es semejante y permite concentrarse en los cambios de cuerda de la mano izquierda; el material ideal para trabajar esto es el libro de escalas de Carl Flesch. (Flesch, Das Skalensystem Für Violine, 1987, pág. 112)

Para la uniformidad rítmica en la figuración de semicorcheas ligadas, son ideales los ejercicios de articulación de Schradieck, Book 1, a partir del ej. 5, estudio VI, en el cual también se trabajan distintas combinaciones incluyendo las terceras quebradas; están diseñados específicamente para lograr uniformidad, rítmica en los dedos y en principio, se pueden partir las ligaduras y escoger tempos cómodos; a medida que los dedos vayan logrando uniformidad, se puede aumentar la velocidad y disminuir las ligaduras. (Schradieck, 1928, pág. 9)



Ilustración 8 - Ejercicio 5, Estudio VI Schradieck, trabaja la uniformidad rítmica de la mano izquierda.

Hablando de la proyección del sonido, Galamian aporta:

En espacios amplios es necesaria una articulación más clara. Pero hay que guardarse mucho de exagerar y llevar esto a su extremo, ya que un exceso de sonido <consonante> es infinitamente más desagradable que un exceso de sonido <vocálico>, Y, en todo caso, ambos excesos resultan altamente indeseables. (Galamian, Interpretación y enseñanza del violín, 1998, pág. 11)

Es muy importante escoger una digitación que dé seguridad al violinista y le permita lograr los objetivos técnicos necesarios para tocar esta pequeña cadenza. A continuación, se sugieren dos digitaciones que funcionan muy bien para dicho pasaje;

la primera muestra una digitación con cambios de posición con el segundo dedo y la segunda, posiciones fijas por cada grupo de semicorcheas con el primer dedo.



Ilustración 9 - Digitación y arcos sugeridos 1, para el segundo pasaje.

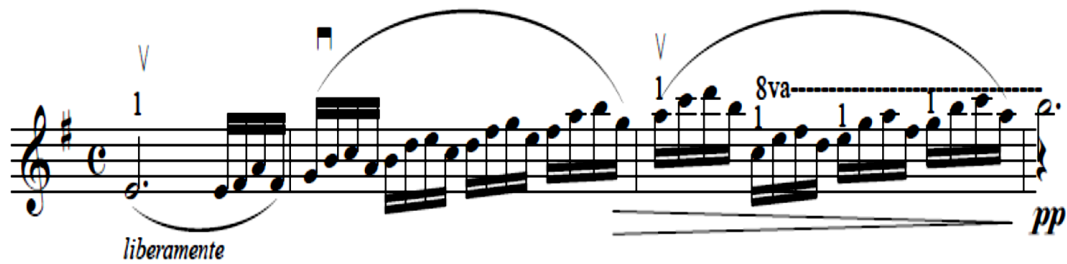


Ilustración 10 - Digitación y arcos sugeridos 2, para el segundo pasaje.



Ilustración 11 - Otra opción de arcos recomendada

En la última sugerencia de arcos para este pasaje, se logra mayor continuidad y fluidez en las ligaduras y mimetiza los cambios de arco.

La elección de la digitación depende de las preferencias, facilidades técnicas y la comodidad de cada intérprete, sin embargo vale la pena aclarar que el éxito de las mismas depende en gran medida de la eficacia de las metodologías de estudio empleadas para lograrlo.²

² Para ampliar las ideas y metodologías de estudio se recomienda especialmente leer todo el capítulo cuatro del libro: Interpretación y enseñanza del violín de Ivan Galamian, donde se exponen sistemas de estudio de escalas específico para esta y otras muchas dificultades técnicas.

Un estudio muy adecuado para flexibilizar el sonido en el área del talón es el estudio 13 de Kreutzer, por su combinación de arco y cambios de cuerda. (Kreutzer, pág. 18)



Ilustración 13 - Estudio 13 Kreutzer, para trabajar el arco en el talón.

Para complementar la preparación para este pasaje, se puede trabajar también el estudio 29 de Kreutzer, que trabaja la fluidez en los cambios de cuerda y tiene una distribución de intervalos similar a la del pasaje al que nos referimos. (Kreutzer, pág. 46)

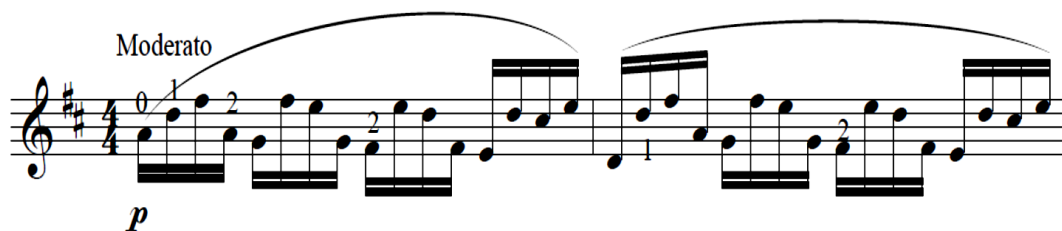


Ilustración 14 - Estudio 29 Kreutzer, trabaja la fluidez en los cambios de cuerda.

A continuación, se anexa una sugerencia de digitación y arcos que funciona cómodamente y evita algunos cambios de cuerda innecesarios.

The image shows a musical score for a violin passage in 4/4 time, marked *p espr.* (piano, spiccato). The score is divided into three systems of staves. The first system (measures 1-3) features a sequence of eighth notes with slurs and accents, including triplets and a *V* (vibrato) marking. The second system (measures 4-6) continues the eighth-note pattern with various fingerings (1, 2, 3) and slurs. The third system (measures 7-9) includes a triplet of eighth notes, a *ten.* (tenuto) marking, and a final note. The score is annotated with numerous slurs, accents, and fingerings to guide the performer.

Ilustración 15 - Digitación y arcos sugeridos para el tercer pasaje.

2.4 Cuarto pasaje

poco rall. a tempo, animando poco a poco

p grazioso e scherzando

cresc. poco a poco

Ilustración 16 - Compases 49 al 57, Cuarto pasaje.

Lo primero que se puede observar acerca de este pasaje es el contraste con el carácter general del movimiento; aunque hay otros pasajes enérgicos, éste es el único que, por tener arcos sueltos en *spiccato*³, incorpora elementos más percutivos y rítmicos. La dificultad por tratar en este caso es combinar el *spiccato* con arcos ligados, cambios de cuerda y el control del tempo para lograr el efecto del *tempo animando poco a poco*. Además, el *cresc poco a poco* escrito a partir del sexto compás del pasaje

³ Técnica de golpe de arco que consiste en que el arco se desliza por la cuerda haciendo pequeños saltos, rebotando sobre la cuerda.

debería alterar la longitud del *spiccato* del motivo en semicorcheas repetidas, alargándolo progresivamente para lograr una llegada muy contrastante y orgánica al *fortissimo* en el siguiente pasaje.

Cuando se presentan cambios de cuerda, el violinista Venezolano Jose Francisco del Castillo describe las posibilidades así:

- a) Si al ejecutar un pasaje sobre una cuerda específica, este cambia a una cuerda contigua y permanece en ella, el movimiento para alcanzar esta nueva cuerda será realizado por el brazo, antebrazo y arco que trasladan el plano según la cuerda respectiva.
- b) Si el pasaje involucra un cambio entre cuerdas contiguas de manera alternada, el *détaché* será realizado por un movimiento de rotación de la mano guiada por la muñeca.
- c) Si el pasaje involucra un cambio entre tres o más cuerdas, el movimiento será realizado por el brazo y antebrazo de la misma manera que en el primer caso. (del Castillo, 1990, pág. 43)

Según la aclaración de del Castillo, en este pasaje se usará antebrazo y brazo para hacer los cambios de cuerda. A pesar de estar hablando del manejo de los cambios de cuerda en *détaché*⁴, hago alusión a su clasificación por ser el *détaché* el origen de la mayoría de golpes de arco del violín y porque los cambios de cuerda manejan los mismo preceptos en varios golpes de arco. Es muy importante mantenerse en la

⁴ Golpe de arco habitual en el cual se hace cada nota separadamente, golpe de arco opuesto al legato.

región inferior del arco para lograr el rebote necesario por parte del arco e irse acercando a la mitad de él al final de la frase para lograr el *crescendo* y llegar al *fortísimo*.

Otra opción para trabajar el *spiccato* es el Estudio 8 de Kreutzer en Mi mayor (Kreutzer, pág. 10) como recomendaba el Maestro Ivan Galamian a sus alumnos



Ilustración 17 - Estudio 8 Kreutzer

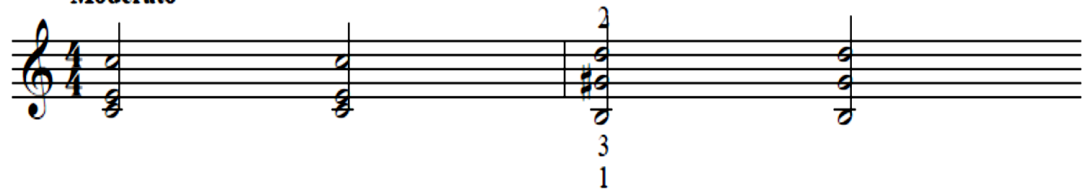
Ellos hacían el *spiccato*, de a tres golpes por cada nota, luego dos y finalmente como está escrito pero en *spicatto*.⁵ (Galamian, Interpretación y enseñanza del violín, 1998, pág. 156)

Se recomiendan los siguientes arcos buscando mantener el arco cerca al talón y facilitar de esta forma las articulaciones del pasaje; los dedos 1-1 en el primer compas

⁵ En la edición de Kreutzer realizada por Galamian sugiere múltiples variaciones para el aprovechamiento de este estudio

Otro estudio recomendado para trabajar diferentes golpes de arco y cambios en la articulación del sonido es el estudio 36 de Fiorillo donde, a partir de un tema expuesto en acordes, se derivan muchas variaciones de arcos y articulación diseñadas para dominar este tipo de combinaciones. (Fiorillo, 1964, pág. 44)

THEMA
Moderato



Arcos para el estudio 36




Ilustración 19 - Estudio 36 de Fiorillo y variaciones, combinación de diferentes golpes de arco, articulaciones y cambios de cuerda.⁷

Para terminar, me gustaría citar a la pedagoga Dominique Hoppenot quien enfoca el trabajo de las dificultades técnicas desde un punto de vista del equilibrio corporal y el conocimiento sensorial del violín:

⁷ Otro estudio recomendable podría ser el estudio N.4 del Dont ya que trabaja el ricochet, golpe de arco presente en este pasaje.

Mientras se efectúa el cambio de cuerdas, el cuerpo se mantiene tranquilo, el hombro no se levanta, y por descontado, el violín no modifica su inclinación para facilitar el encuentro con el arco. Si cambiamos la inclinación, también falseamos la precisión de los movimientos...La independencia de la articulación humeral condiciona la flexibilidad de todas las demás articulaciones por lo que, muy a menudo, la utilización defectuosa del hombro -mucho más que de la muñeca- es la causa de las dificultades que encuentran los violinistas en cambiar de cuerdas. El codo es el encargado de transmitir las órdenes a la articulación humeral, puesto que, por estar situado en la unión del brazo y el antebrazo, es quien mejor gobierna el brazo entero.

Es él principalmente el que debe provocar, en los cambios de cuerdas hacia el grave, el cierre del antebrazo, con el fin de que el arco siga paralelo al puente y no se desvíe hacia adelante.

Cuando se suceden varios cambios de cuerda a la velocidad requerida, conviene saber *anticipar*, es decir, preparar el gesto mucho antes para que el paso de una a otra cuerda se haga sin brusquedades. A veces incluso, la anticipación es tal, que el brazo no queda nunca en el plano de la cuerda que debiera de corresponderle y se encuentra ya en la cuerda siguiente. En el caso de arcos destacados sobre varias cuerdas, es el antebrazo el que asume la función esencial, puesto que la velocidad anula la utilización del hombro en los desplazamientos pequeños. De hecho cuando el antebrazo está en pronación correcta, puede efectuar un movimiento circular que le permite cubrir una distancia vertical suficiente para alcanzar varias cuerdas, no solamente manteniendo inmóviles el codo y el hombro, sino utilizándolos como punto de apoyo....si el antebrazo solo -o con escasa ayuda -es el que funciona en los destacados sobre cuatro cuerdas, es la muñeca sola, en cambio, la que ejecuta los pequeños bariolajes⁸ rápidos sobre dos cuerdas. Pero ni este movimiento circular autónomo de la muñeca, como tampoco el del antebrazo, deben hacernos olvidar la importancia de la participación del brazo <portador> en los gestos verticales del arco. (Hoppenot, 2005, págs. 86-87)

⁸ Alternancia entre una nota estática y otra que cambia, siempre con cambios de cuerda.

Es muy interesante este punto de vista ya que analiza minuciosamente las articulaciones y músculos involucrados en los distintos movimientos, además del funcionamiento del cuerpo como un todo, no como entes independientes; recomiendo ampliamente la lectura de este libro que ahonda en los problemas técnicos del violín hasta el origen físico profundo y complementa muy sabiamente los aportes de muchos estudiosos del violín.

2.5 Quinto pasaje

Ilustración 20 - Compases 58 al 60, Quinto pasaje.

Los retos que se presentan este pasaje brillante, enérgico y *legato* que va de *forte* a *fortissimo* son la velocidad y la claridad de la articulación en la mano izquierda, en especial en el registro agudo del violín.

El estado de ánimo habitual consiste en considerar el desmangue⁹ hacia los agudos como la dificultad a resolver-puesto que nos alejamos de la posición natural- hace olvidar muy a menudo a los instrumentistas que, a un movimiento de <ida> le sucede generalmente un movimiento de <retorno>. Si prescindimos de imaginar en este sentido el recorrido de los cambios hacia el grave, la mano se aferrara a los agudos, el pulgar se deforma, no permanece en extensión y no puede retornar a su debido tiempo a su lugar bajo el mango. Mientras que la relación índice-pulgar es la misma en las cinco primeras posiciones (una vez más, la dimensión de la mano es un elemento sujeto a variación), la supinación del antebrazo se acentúa levemente en consecuencia, con el

⁹ Cambio de posición.

fin de permitir al pulgar orientarse a lo largo del aro sin perder por ello el contacto con el mango. El pulgar ejerce entonces una ligera presión que refuerza el contacto íntimo del violín con el cuerpo, engendrando así una fuerza de oposición que procura mucha precisión y facilidad para todos los desplazamientos en la región aguda del violín. (Hoppenot, 2005, pág. 78)

Evidentemente uno de los factores que desfavorece la ejecución de este tipo de pasajes es el miedo del intérprete a fallar; sin embargo, no es un factor atenuante en el momento de hacerlo frente al público; así que más vale encontrar la herramientas concretas para evitar este tipo de situaciones.

En un fragmento como el que se está analizando, los recursos técnicos que garantizan el éxito son la distribución del arco y el punto de contacto; Flesch recomienda esta solución

Las relaciones entre la altura de las posiciones, los cambios de posición y la pureza del sonido son de la mayor importancia en la producción de sonido. Sabemos que, el punto de contacto, debe acercarse tanto más al puente cuanto más alta es la posición del dedo en el diapasón y, por tanto, más acortada la cuerda.....La ruptura del sonido en las notas agudas finales del pasaje, es causada sin excepción, por un insuficiente acercamiento al puente. (Flesch, Los problemas del sonido en el violín, 1995, págs. 20-21)

Es importante saber que estos cambios en el punto de contacto están directamente relacionados con la dinámica necesaria; a mayor dinámica, mayor cercanía al puente; a menor dinámica, menor cercanía.

En cuanto al desarrollo de la velocidad y la claridad en la articulación, dado que este pasaje está formado en gran parte por una secuencia de escalas, el primer trabajo recomendado es justamente, el de las escalas en la tonalidad del fragmento, en este caso, sol mayor.

Se puede usar cualquier sistema de escalas. Recomiendo especialmente el sistema de escalas de Ivan Galamian y Carl Flesch; deberían estudiarse en ligaduras largas buscando lograr la mayor velocidad y claridad posible en la mano izquierda. Otra variante es usar ritmos que obliguen a los dedos a cambiar la velocidad de caída en los diferentes momentos de la escala.

Para trabajar la velocidad en los dedos por sustitución en los cambios de posición, se pueden trabajar los siguientes ejercicios elaborados por Simon Fischer.

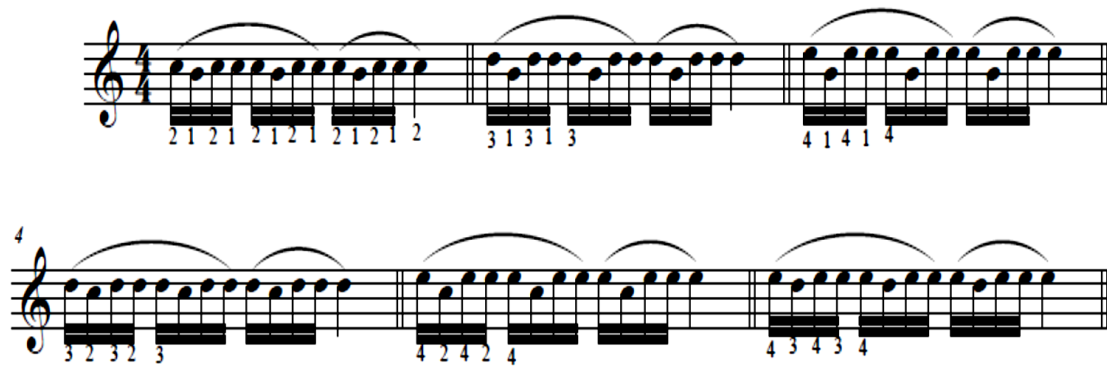


Ilustración 21 - Ej 228, Simon Fischer

* Se debe tocar en forte, manteniendo el arco sin aligeramientos antes de cada sustitución de los dedos.

- * Mover los dedos tan rápido como se pueda haciendo los cambios lo más inaudibles posible.
- * Mantener el dedo de la nota más grave sobre la cuerda, sin levantarlo durante el cambio de posición (quitándole peso durante el cambio).
- * Se puede tocar usando las mismas notas en otras cuerdas, en varias octavas y en diferentes tonalidades. (Fischer, 1997, pág. 170)¹⁰

Finalmente, recomiendo acometer la figuración de fusas guiándose por el pulso que dan las corcheas que acompañan este pasaje en la orquestación, apoyándose en cada una de ellas para no perder el control de la velocidad.

¹⁰ Traducción de la autora del original en inglés:

- *Play *f*, keeping the bow sustained without lightening it before each substitution.
- *Move the fingers quickly, making the shifts as inaudible as possible.
- *Keep the lower of the two fingers on the string, without lifting off during the shift (lighten the held-down finger during the shift).
- *Play the same notes on the other strings in various octaves.

Digitaciones sugeridas:

The image shows a musical score for a five-measure passage. The first staff is in treble clef, 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It begins with a dynamic marking of *f* and a *cresc. molto* instruction. The passage consists of two eighth-note chords in the first measure, followed by a sixteenth-note scale in the second measure, and then a series of eighth notes in the third, fourth, and fifth measures. Fingering numbers 4, 7, 4, and 0 are indicated above the notes in the third, fourth, and fifth measures respectively. The second staff is in treble clef, 4/4 time, with a key signature of one sharp. It shows a sequence of eighth notes with fingering numbers 2, 1, 4, 1, 3, 1, 1, and 3. A dynamic marking of *ff* is at the end of the passage.

Ilustración 22 - Digitación sugerida 1 para el quinto pasaje.

This image is identical to the one above, showing the same musical score for a five-measure passage. The first staff is in treble clef, 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It begins with a dynamic marking of *f* and a *cresc. molto* instruction. The passage consists of two eighth-note chords in the first measure, followed by a sixteenth-note scale in the second measure, and then a series of eighth notes in the third, fourth, and fifth measures. Fingering numbers 4, 7, 4, and 0 are indicated above the notes in the third, fourth, and fifth measures respectively. The second staff is in treble clef, 4/4 time, with a key signature of one sharp. It shows a sequence of eighth notes with fingering numbers 2, 1, 4, 1, 3, 1, 1, and 3. A dynamic marking of *ff* is at the end of the passage.

Ilustración 23 - Digitación sugerida 2 para el quinto pasaje.

Prefiero la digitación sugerida 1 porque llega sin extensión a la última nota con el tercer dedo, mientras que, para la digitación sugerida 2, se debe hacer un 3-3 al final del pasaje o llegar con el cuarto, que tiende a sonar débil.

2.6 Sexto pasaje

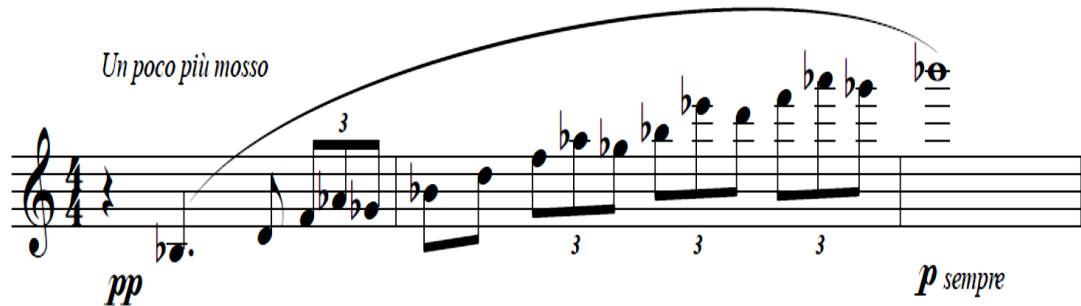


Ilustración 24 - Compases 79 al 81, Sexto pasaje.

Los aspectos por cuidar en este pasaje *cantabile* y de carácter misterioso, son principalmente los de la afinación, que es delicada por tratarse de una modulación por terceras cromáticas y el manejo del pianísimo durante el fragmento.

Para empezar, se debe realizar un ataque suave con el arco, ya que esta frase comienza después de una gran reducción en la instrumentación orquestal, dejando solo al timbal que da la entrada al violín solista, acompañado de un colchón armónico del corno, piano y contrabajos. Por lo tanto es recomendable mantener un sonido oscuro para mezclar bien la sonoridad del violín con la instrumentación.

Galamian habla de tres tipos de ataques del arco: suave (con ataque vocálico), claramente definido con sonido consonante y acentuado; a continuación, sólo me referiré al primero.

EL COMIENZO MUY SUAVE Y CON SONIDO VOCÁLICO: Para un comienzo muy suave, lo mejor suele ser llevar delicadamente el arco a la cuerda cuando ésta es atacada con la parte inferior de aquel. El arco no caerá verticalmente, sino que debe aproximarse a la cuerda con un ángulo tanto más cerrado cuanto mayor suavidad se persiga. En las dinámicas suaves, es recomendable comenzar el movimiento desde muy cerca de la cuerda y utilizar muy poca cerda para el contacto inicial. (Galamian, Interpretación y enseñanza del violín, 1998, pág. 84)

Recomiendo iniciar el movimiento de esta frase desde la cuerda, talvez dándole menos peso al arco pero manteniéndolo sobre la cuerda y usando menos cerdas.

Con el pianissimo se debe cuidar que éste tenga una buena proyección y, en ningún momento, confundirlo con un pianissimo de orquesta que evidentemente cumple una función muy distinta; para aclarar mejor este punto, hago referencia a Dominique Hoppenot quien lo explica así:

Los matices <piano> pertenecen a dos familias bien diferenciadas que se confunden con harta frecuencia: *los p timbrados, que hablan*, mantiene el arco sobre la cuerda en un espacio corto, mientras que *los pp de acompañamiento*, como los que pretenden efectos sonoros, se ejecutan con un arco más alargado que circula superficialmente cerca del batidor o incluso sobre él. Paradójicamente, los <piano> requieren una aportación de energía más importante que los <forte>. Cuando realizamos estos últimos la energía se libera, mientras que en los pp tenemos que contenerla, mantenerla en reserva para distribuir tan solo una pequeña parte. Únicamente por medio de este planteamiento el p resulta elocuente. Son necesarias, pues, una calidad de presencia y una concentración excepcionales para que puedan nacer esos inefables pp que salen del fondo del alma, facultad que no todo el mundo tiene de manera espontánea...En ningún caso se debe caer en la tentación de levantar el arco en los

<pianos>. El peso del brazo es el mismo que para los matices FF, con la salvedad que dicho peso no llega hasta la punta de los dedos, los cuales conservan, entonces, toda la ligereza y precisión requeridas para conducir el pp. (Hoppenot, 2005, pág. 99)

Para ejercitarse en los aspectos técnicos tratados anteriormente junto con la afinación, principalmente de terceras y en distintas posiciones, propongo dos ejercicios de Simon Fischer que trabajan los cambios de posición por terceras con el mismo dedo y un patrón de notas por grados conjuntos en diferentes posiciones y cuerdas con el objetivo de afianzar la afinación.

The image displays four staves of musical notation, each representing a different exercise for playing thirds on the guitar. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The exercises are designed to be played in a specific position and then shifted to the next higher position, maintaining the same fingering pattern. The notation includes notes on the staff, fingerings (1, 2, 3, 4) written below the notes, and diagrams of the guitar fretboard showing the finger placement for each note. The exercises are: 1) A sequence of eighth notes: B2, D3, F3, A2, B2, D3, F3, A2, B2, D3, F3, A2, B2, D3, F3, A2. 2) A sequence of eighth notes: B2, D3, F3, A2, B2, D3, F3, A2, B2, D3, F3, A2, B2, D3, F3, A2. 3) A sequence of eighth notes: B2, D3, F3, A2, B2, D3, F3, A2, B2, D3, F3, A2, B2, D3, F3, A2. 4) A sequence of eighth notes: B2, D3, F3, A2, B2, D3, F3, A2, B2, D3, F3, A2, B2, D3, F3, A2.

Ilustración 25 - Ej. Simon Fischer, cambios de posición por terceras, con el mismo dedo.

- Se debe hacer el ejercicio con todas las tonalidades posibles y hasta la posición más alta que se pueda alcanzar.
- Verificar constantemente la afinación en dobles cuerdas entre las notas escritas. ¹¹
(Fischer, 1997, pág. 193)

El siguiente estudio también contribuye a trabajar la afinación y ayuda a lograr los objetivos deseados:

The image shows a musical score for guitar exercise Ej. 255 by Fischer. It consists of three staves. The first staff shows a sequence of chords: A, D, D, D, D. The second staff shows a sequence of chords: G, G, G, G, G. The third staff shows a sequence of chords: E, A, A, A, A, E. Each chord is accompanied by a specific fingering pattern indicated by numbers 1-4 above the notes.

Ilustración 26 - Fischer Ej. 255, para trabajar la afinación de un pasaje en distintas posiciones y digitaciones.

¹¹ FISCHER, OP. Cit., p.193

- Continue the exercise on B, C, etc., as far up the string as possible.
- Constantly check notes against others as described on page 191.

Se debe practicar este ejercicio en la tonalidad y su relativo del repertorio por trabajar, en este caso sol mayor y menor por ser la tonalidad predominante y mi bemol mayor por ser la tonalidad a la que se llega después de este pasaje. Debería hacerse dentro de la rutina de estudio antes de tocar el repertorio, para resolver anticipadamente problemas de afinación que pueda haber.

- Lograr exactamente la misma afinación en cada compás sin importar la posición.
- El objetivo del ejercicio no es necesariamente lograr tocar las notas seguidas, afinadas e ininterrumpidamente, sino tocarlo de principio a fin repitiendo los compases las veces que sea necesario para lograr la afinación perfecta. Tocar lento, usando arcos sueltos y ligados y memorizando la sensación física de cada grupo de notas.
- Primero tocar el ejercicio sin vibrato y luego con vibrato.
- Tocar en diferentes tonalidades para cubrir todas las notas y los patrones de tono y semitono.¹²

Digitaciones sugeridas:

¹² Practice this exercise in the key and related keys of your current repertoire. Doing this a matter of routine, before playing the piece itself, solves many intonation problems before they arise.

- Tune each bar exactly the same so that every note is identical, whatever the position.
- It is no necessarily the point of this exercise to be able to play all the notes continuously, in tune, without stopping. Rather, play through from beginning to end, repeating particular bars several times to find exactly the right tuning. Play slowly, using either separate bows or slurred, and *memorise the feel* of each group of notes.
- First play without vibrato, and then with vibrato.
- Play through in different keys to cover all the notes and tone-semitone patterns.

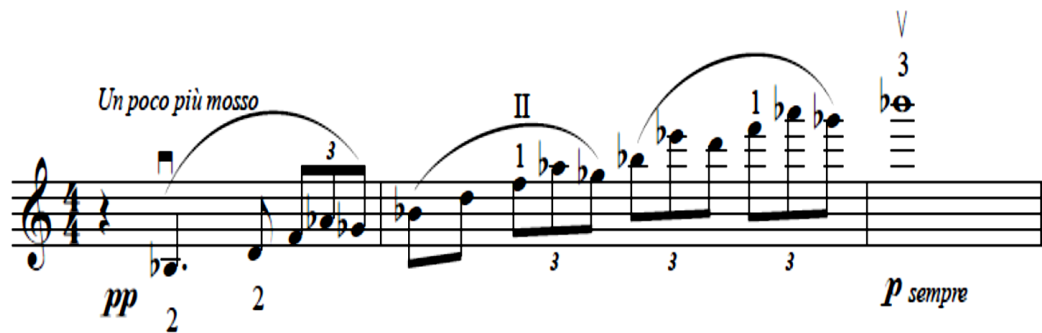


Ilustración 27 - Digitación sugerida 1 para el sexto pasaje

Digitación sugerida 2:



Ilustración 28 - Digitación sugerida 2 para el sexto pasaje.

Yo utilizo la digitación sugerida 2 porque crea una secuencia en la digitación cambiando siempre con el segundo dedo en el la bemol y dándome más seguridad en la afinación por la comodidad de los dedos en los distintos intervalos.

2.7 Séptimo pasaje



Ilustración 29 - Compases 86 al 93, Séptimo pasaje.

Los retos técnicos que se enfrentan en este pasaje son: la afinación, que incluye varios intervalos con cambios de cuerda, en su mayoría sextas; las digitaciones y la sonoridad en el registro agudo.

Este fragmento presenta el tema inicial con variación rítmica y armónica en *legato* y con sentido lírico como siempre; pero, como ya dijimos, en un registro mucho más agudo y con la indicación de piano en la dinámica.

A continuación, sugiero una digitación cómoda y, posteriormente, unos ejercicios y estudios que involucran los cambios de posición y cuerdas que se necesita trabajar.

Digitación Sugerida:

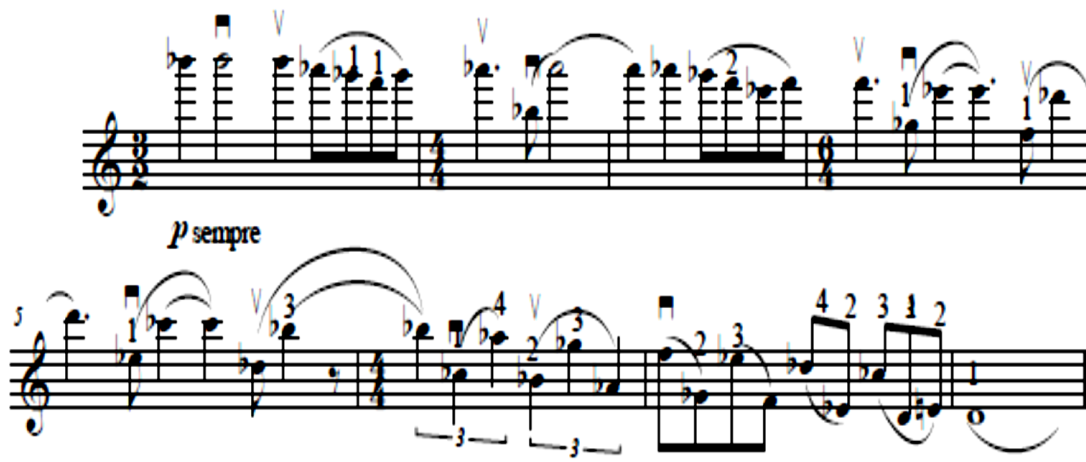


Ilustración 30 - Digitación sugerida para el séptimo pasaje

En cuanto al tema de la afinación en pasajes de estas características, me gustaría hacer énfasis en el manejo del primer dedo, del cual depende en gran parte el éxito de una buena afinación.

En efecto, si el pulgar sostiene la mano y le permite mantenerse alta sobre el mango, el índice, por su parte es quien decide su altura. Líder indiscutible de los demás dedos _es el único que posee una doble musculatura_ cumple la función de <columna vertebral> de la mano. Si su primera falange está correctamente extendida en el eje del antebrazo, tendrá la posibilidad de colocarse fácilmente sobre las cuatro cuerdas y convertirse en el cursor de la mano izquierda, su punto de apoyo esencial: es él, el que garantiza la estabilidad de la forma de la mano, cuando no interviene directamente en la acción. Y su firmeza, necesaria para la colocación de la mano, lo es también para el mecanismo de los dedos. (Hoppenot, 2005, pág. 74)

Hago referencia a este fragmento porque considero que, muchas veces, las dificultades técnicas a las que nos vemos enfrentados los violinistas son causadas por el descuido o, incluso, el desconocimiento de algunos de los principios más básicos de la ejecución del instrumento; y vale la pena aclarar el papel del primer dedo en este caso para tener clara su función en el momento de ejecutar el pasaje y los ejercicios propuestos.

Para trabajar la sonoridad en posiciones altas, Flesch recomienda unas escalas en una sola cuerda acompañadas de una cuerda al aire, en la cual se trabaja en punto de contacto y peso del arco exactos para lograr la mejor sonoridad posible.

The image shows three staves of musical notation for a violin exercise. The first staff is labeled '44.' and is in G major (one sharp). It contains four measures of music, each starting with a half note on the open G string. The first measure has a slur over a quarter-note scale: G4 (finger 1), A4 (finger 1), B4 (finger 4), C5 (finger 3). The second measure has a slur over a quarter-note scale: C5 (finger 1), D5 (finger 3), E5 (finger 3), F#5. The third measure has a slur over a quarter-note scale: F#5 (finger 2), G5 (finger 3), A5 (finger 3), B5. The fourth measure has a slur over a quarter-note scale: B5 (finger 2), C6 (finger 2), D6 (finger 4). The second staff is in C major (no sharps or flats) and contains four measures. The first measure has a slur over a quarter-note scale: C5 (finger 2), D5 (finger 1), E5 (finger 3), F5. The second measure has a slur over a quarter-note scale: F5 (finger 1), G5 (finger 3), A5 (finger 3), B5. The third measure has a slur over a quarter-note scale: B5 (finger 1), C6 (finger 3), D6 (finger 3), E6. The fourth measure has a slur over a quarter-note scale: E6 (finger 2), F6 (finger 2), G6 (finger 4). The third staff is in D major (two sharps) and contains four measures. The first measure has a slur over a quarter-note scale: D5 (finger 3), E5 (finger 3), F#5 (finger 3), G5. The second measure has a slur over a quarter-note scale: G5 (finger 1), A5 (finger 1), B5 (finger 2), C6. The third measure has a slur over a quarter-note scale: C6 (finger 3), D6 (finger 3), E6 (finger 3), F#6. The fourth measure has a slur over a quarter-note scale: F#6 (finger 3), G6 (finger 3), A6 (finger 3), B6.

Ilustración 31 - Ejercicio para trabajar la sonoridad y el manejo del arco en posiciones altas

En los ejercicios considerados de diferentes alturas de posiciones el hacer resonar la cuerda al aire comporta unas enormes diferencias de altura. El punto de contacto

idóneo para las dos notas es extremadamente difícil de encontrar. En cualquier caso, el punto de contacto efectivo/mejor, está más influenciado por la nota más alta que por la cuerda al aire. Por tanto, se debería hacer un esfuerzo por aproximarse al puente tanto como sea posible. Considero esta combinación como la más útil de todos los estudios sobre la sonoridad. (Flesch, Los problemas del sonido en el violín, 1995, pág. 45)

Se debe tener en cuenta el manejo del cuarto dedo para lograr una sonoridad pareja y con vibrato; cabe anotar que muchos violinistas recomiendan reemplazar el cuarto dedo por el tercero para lograr un mejor vibrato, sobre todo en notas largas, pero algunas veces el uso de del cuarto dedo facilita mucho la digitación y es de gran importancia poder usarlo correctamente.

Acerca del cuarto dedo, del Castillo aconseja:

Para la obtención de un buen vibrato con el dedo meñique es de hacer notar que por lo general en todas las posiciones, y en especial en notas agudas, debe acostarse estableciendo un amplio contacto entre la yema y la cuerda. Esto obliga a realizar un vibrato de brazo, que igualmente debe ser producto de una oscilación regular y continua.

Mencionemos que el dedo si bien “imprime” su huella sobre la trastiera, su participación es pasiva y en estado de relajación, pues su movimiento es producto del balanceo activo de la mano, en un caso, o del brazo en el otro. (del Castillo, 1990, pág. 71)

Otros estudios que se recomiendan para estudiar las diferentes características de este pasaje, sobre todo por los intervalos involucrados, cambios de cuerda y arcos que combinan, son Gaviniès- estudios 4-5-6 (Gaviniès, 1963, págs. 8-13) y Rode estudio 11. (Rode, 1962, págs. 22-23)

2.8 Octavo pasaje

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef, 4/4 time, and contains a series of ascending eighth-note runs with slurs and fingering (5, 2, 5, 5, 7). The lower staff is in treble clef for measures 120-121 and bass clef for measures 122-125. It includes a 7-fingered eighth-note run, a 9-fingered eighth-note run, and a bass line with triplets and a 'sempre ff' marking. Performance instructions include 'ff', 'allargando molto', and 'sempre ff'.

Ilustración 32 - Compases 120 al 125, Octavo pasaje.

En este pasaje, climático y de transición a la reexposición, el trabajo se debe concentrar en la clara articulación de la mano izquierda dentro de las ligaduras, la proyección del sonido y su calidad y la afinación en las dobles cuerdas.

Las dobles cuerdas en este fragmento son octavas y se debe tener especial cuidado porque están escritas en *fortissimo* por lo cual, si no están perfectamente afinadas, va a ser bastante molesto para el oyente y para el intérprete. En principio, el estudio de las octavas se realiza principalmente en los sistemas de escalas pero, para profundizar respecto al cómo estudiarlas, cito los consejos de Ivan Galamian:

Las octavas son especialmente importantes a la hora de practicar ya que dan a la mano su marco, su forma básica. Es una buena rutina ejecutar una escala con los dos dedos en posición pero haciendo sonar solo una nota; en primer lugar la inferior completa y seguidamente la superior. (Este mismo ejercicio puede aplicarse a cualquier tipo de escala de dobles cuerdas.) Al ejecutar octavas en cuerdas dobles es recomendable escuchar con especial atención la nota más grave, ya que el oído tiende por naturaleza a percibir antes la nota más aguda y debe ser entrenado para que escuche la más grave. Con todo, no se debe convertir en un hábito tocar la nota inferior con más fuerza para oírla más claramente. La presión extra del arco que habría que aplicar a la cuerda más grave puede afectar la afinación y, consiguientemente, induciría un ajuste incorrecto de la digitación. (Galamin, Interpretación y enseñanza del violín, 1998, pág. 44)

Respecto a la claridad de la articulación de la mano izquierda, recomiendo el primer ejercicio de Schradieck, libro 1, para trabajar la uniformidad de la caída de cada dedo con diferentes combinaciones y en la misma cuerda, ya que es ideal para lograr uniformidad rítmica en la mano izquierda. (Schradieck, 1928, pág. 2 y 3)

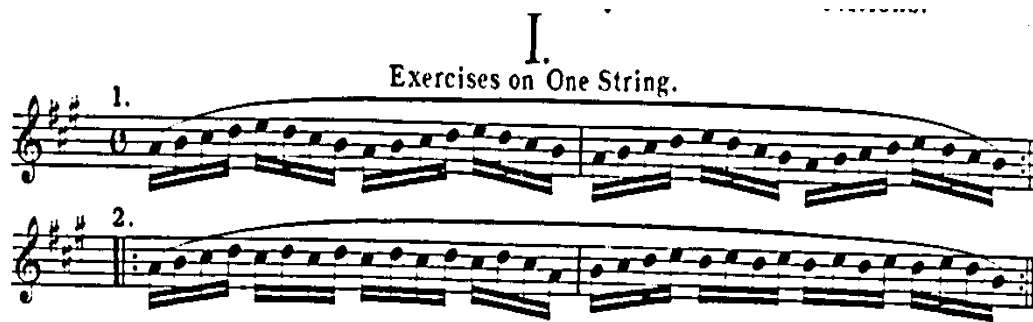


Ilustración 33 - Fragmento ejercicio 1 en una cuerda, para trabajar la articulación clara de la mano izquierda, Schradieck.

- Hacer 4 ligaduras por compás, correspondientes a un tiempo; luego 2 ligaduras (2 tiempos), una ligadura por compás y, finalmente, una ligadura por dos compases.
- Estudiar con metrónomo, para ir logrando mayor velocidad de forma gradual y exactitud rítmica en las semicorcheas.

En ocasiones, se recomienda trabajar este tipo de ejercicios percutiendo los dedos sobre el diapasón, con la intención de dar énfasis al movimiento rítmico de los dedos, mientras que pedagogos como Dominique Hoppenot opinan:

No existe dogma ninguno ni solución estereotipada en cuanto al mecanismo de percusión de los dedos. Pero aparte del tiempo latente que engendra una elevación exagerada, la violencia de la percusión suele provocar una especie de rebote que absorbe parte de la energía de lanzamiento. De hecho, el mecanismo digital ha de poder adaptarse a la intensidad musical: en ciertos momentos la pulsación deberá ser <etérea> y penetrante, los dedos trepan cerca del diapasón; en otros, seguirán más bien la línea melódica y formarán antes de posarse, unos <puentes> que respetarán el sentimiento producido por el intervalo. Algunas veces permanecerán colocados a fin de conservar ciertas notas pivotes; otras deberán tener la agilidad necesaria para ejecutar los trinos y rosarios de notas deseados. Es cierto, empero, que en los pasajes rápidos, la idea de golpear la cuerda con fuerza no es correcta: al revés, la acción resulta tardía y el dedo tetanizado...en lugar de ello hay que recurrir a los extensores y no a los flectores, y pensar en levantar los dedos para que caigan bajo la acción de su propio peso, en vez de pretender hundirlos en el diapasón. En cualquier caso, será útil determinar que los dedos deben estar colocados antes de tocar, con el fin de obtener perfectamente la sincronización en la acción. Dicha sincronización, contrariamente a lo que muchos creen, no significa simultaneidad absoluta, sino un ordenamiento correcto en el tiempo. (Hoppenot, 2005, pág. 75)

Para trabajar el movimiento de los dedos de la mano izquierda, Yehudi Menuhin aconseja el siguiente ejercicio:

Ejercicio de elevación de los dedos, Colocad todos los dedos ligeramente como para conseguir armónicos en una cuerda. Cada dedo debe estar redondeado y blando además de separado de sus vecinos. Sin perturbar a los tres dedos restantes, cada dedo por orden debe elevarse tan alto y rápidamente como sea posible en el aire, a veces estirado, más a menudo manteniendo su forma redondeada, y entonces se le permite volver suavemente a su armónico. El movimiento debe repetirse varias veces, cuidando no contraer la mano.

Al principio esto debe practicarse con dedos consecutivos, después en cualquier orden y más tarde con más de un dedo a la vez. Debe practicarse también en cada cuerda, y finalmente con cada dedo en una cuerda distinta. Recordad que para tocar violín es tan importante concentrarse en la elevación de los dedos como en su descenso. Cuando esto se lleva a cabo en la ejecución actual, hay buenos fundamentos psicológicos para restringir al mínimo la elevación de los dedos en busca de una mayor claridad. (Menuhin, 1987, pág. 63)

Otros ejercicios muy interesantes para trabajar la articulación de los dedos y que vale la pena conocer son estos de Simon Fischer (Fischer, 1997, pág. 129):

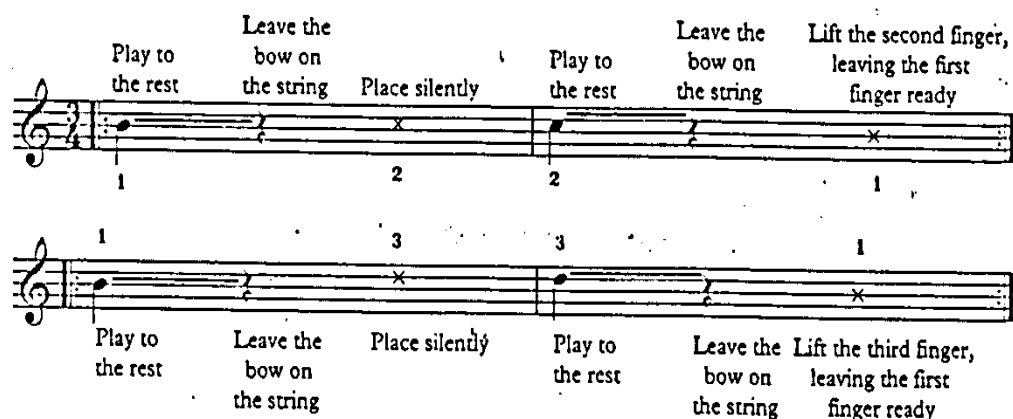


Ilustración 34 - Ejercicio 184 Simon Fischer, articulación mano izquierda

- Mantener la primera nota de cada compás uniforme y sólidamente, parando el arco repentinamente, en el segundo tiempo del compás sin quitar el peso del arco.
- En el tercer tiempo, poner el nuevo dedo sobre la cuerda silenciosamente (escrito como una x-nota).
- Tocar toda la secuencia con el metrónomo a Negra=100, y subir gradualmente hasta negra=200, o más rápido. Repetir cada compás varias veces.
- Repetir este ejercicio, con los siguientes patrones y en otras cuerdas.¹³

¹³ Versión original en inglés:

- Sustain the first note of each bar evenly and solidly, stopping the bow suddenly on the second beat. Leave the bow on the string without lightening the pressure.
- On the third beat, place the new finger on the string silently (written as an x-note)
- Play the whole sequence through with the metronome at quarter=100, then gradually speed up to 200, or faster. At each metronome speed repeat each bar several times.

Also play the same pattern on the other strings.



Ilustración 35 - Patrón para realizar el ejercicio 184

Para trabajar la afinación y sonoridad de las octavas recomiendo el estudio 24 de Fiorillo (Fiorillo, 1964, pág. 27):

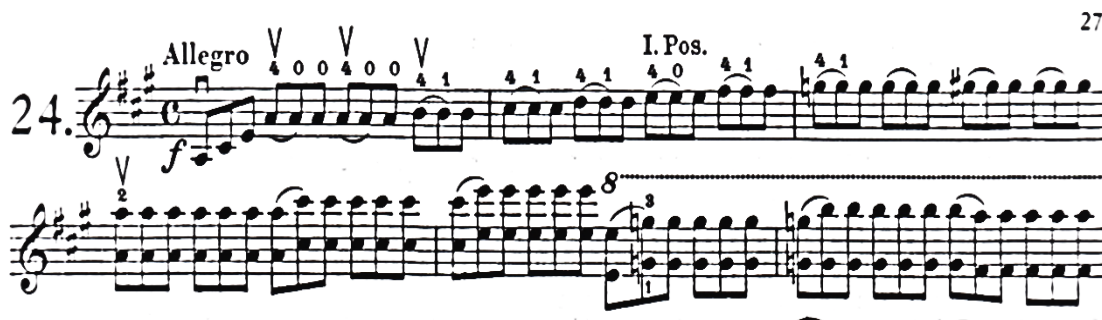


Ilustración 36 - Fiorillo Estudio 24, trabaja afinación y sonoridad de las octavas.

Para finalizar, recomiendo cuidar la duración de los silencios intermedios del pasaje, ya que por experiencia sé que hay cierta tendencia a no respetarlos y son realmente importantes para la construcción del fraseo. Comparto algunas opiniones aunque no exactamente relacionadas con este pasaje en específico; pero no por esto menos importantes respecto a la importancia de los silencios dentro de la música:

Una manera de preparar el silencio es crear antes una cantidad tremenda de tensión, de modo que el silencio llegue sólo después de haberse alcanzado la altura máxima de

intensidad y volumen. Otra manera de acercarse al silencio consiste en disminuir gradualmente el sonido dejando que la música se vuelva tan suave que el paso siguiente solo puede ser el silencio. En otras palabras el silencio puede ser más alto que el máximo volumen y más suave que el mínimo. (Barenboim, 2008, pág. 20)

Los silencios entran también en la clasificación. Están incluidos en el ritmo, son música y de una importancia, por lo menos igual, a la de las notas escritas. También ellos deben ser, ya que no tocados, por lo menos vividos como si lo fueran, y su contenido considerado como una parte integrante del lenguaje musical. Conceptuar un silencio como un vacío, un lugar donde nada ocurre, puede desestabilizar un ritmo y desequilibrar el discurso. (Hoppenot, 2005, pág. 119)

Digitación recomendada:

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The first staff is in 4/4 time and features a series of sixteenth-note runs. Fingering is indicated by numbers 0, 1, 2, 3, 5, and 7. A dynamic marking of *ff* is present. The second staff continues the piece, starting with a measure marked with a 4, followed by a measure with a 7. It then shows a change of hand with a 'II' marking and a 9. The time signature changes to 6/4, with a dynamic marking of *sempre ff* and the instruction *allargando molto*. The final part of the staff shows three measures with a 3/4 time signature and a 4/4 time signature, with dynamic markings of *ff* and *sempre ff*.

Ilustración 37 - Digitación sugerida para el octavo pasaje.

2.9 Noveno pasaje

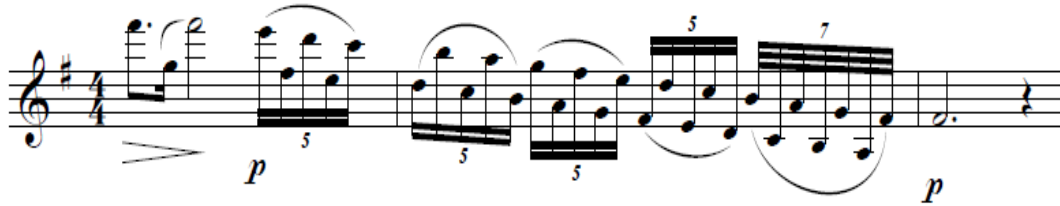


Ilustración 38 - Compás 143, Noveno pasaje

En este fragmento de carácter lírico y de transición en tonalidad menor las dificultades por superar son los cambios de cuerda en séptimas y sextas con ligaduras y en una dinámica de piano que se mantiene.

Se debe lograr una frase con fluidez, dirección y, obviamente, una muy buena afinación, a lo cual se suma que el violín solista está en este momento sin el acompañamiento de la orquesta.

En este trabajo, se ha hablado mucho del legato; sin embargo, es interesante seguir conociendo los distintos puntos de vista de los diversos estudiosos de la técnica e interpretación del violín.

Legato - Llamamos legato a la ejecución de dos o más notas en una sola arcada, y esto, como puede observarse, podemos hacerlo en una sola cuerda o en cuerdas contiguas.

Esta arcada puede ser ejecutada tanto a lo largo de todo el arco como en un sector de él, y, como dice Rimski-Korsakoff: “esta preciosa facultad de prolongar y ligar sonidos,

hacen del grupo de los instrumentos de arco el representante por excelencia del canto”.

Cuando un legato involucra un cambio de cuerda se debe buscar el punto exacto en el cual las cerdas del arco logran una mayor cercanía a la cuerda que va a intervenir en el cambio. Es necesario estar lo más cerca posible a la nueva cuerda sobre la que se ejecutará el resto de las notas ligadas. Para resolver estos pasajes y a manera de estudio, debemos trabajar el cambio de cuerda separadamente. Primero resolver el primer grupo de notas ligadas en una cuerda, detenerse, verificar la cercanía a la cuerda siguiente, hacer el cambio de cuerda mediante un ligero movimiento de la mano guiado por una muñeca flexible, y posteriormente ejecutar el siguiente grupo de notas ligadas de la cuerda siguiente.

También debemos hacer notar que cuando deseamos lograr en un legato una sonoridad más suave y transparente, debemos restar peso al arco, y al hacer esto, los dedos no se pliegan significativamente y permanecen relajados. Así la presión sobre las cuerdas disminuye y la sonoridad también. (del Castillo, 1990, pág. 45)

Para desarrollar el movimiento con muñeca flexible del que habla el maestro Del Castillo, comparto un ejercicio diseñado por Menuhin

Ejercicios en el arco utilizando sólo los dos primeros dedos con el pulgar



Ilustración 39 - Ejercicio flexibilidad muñeca de Menuhin.

Estos ejercicios son importantes, y yo animaría a los estudiantes a seguirlos, para desarrollar la máxima flexibilidad de la muñeca y la máxima capacidad del segundo dedo. Éste puede, en cierto modo, asumir la función del tercero y cuarto dedos.

- a) En equilibrio del arco.
- b) En reemplazar el cuarto dedo en un crescendo arco- abajo y el tercero en un crescendo arco- arriba.

Cultivad un estado de estar enterados de la función especial del “circulo” entre el pulgar y el segundo dedo que actúa como un pivote sobre dos planos: 1) el horizontal, que permite el movimiento de compensación que mantiene el arco paralelo con el puente para venir parcialmente dentro de la mano (acortando así la extensión de la compensación de la muñeca, brazo y a veces el hombro); y 2) el vertical, que permite cambiar de una cuerda a otra adyacente para darse dentro de los dedos sin variar el nivel de la muñeca o el brazo.

Para conseguir este estado valioso practicar solo con el circulo de sujeción. Comenzad colocando el arco en su mitad sobre la cuerda con una sujeción normal. Entonces levantad todos los dedos excepto el segundo y el pulgar, y llevad el arco hacia la punta y de vuelta otra vez al centro. No apliquéis presión, ya que puede causar tensión con facilidad. Repetid esto varias veces sobre cada cuerda. Entonces comenzando en el centro, colocad el cuarto dedo en el arco y haced un arco-arriba hasta el talón, sintiendo el movimiento de compensación que tiene lugar en torno al círculo y el cuarto dedo equilibrando el cambio de peso hasta el talón. Repetidlo varias veces sobre cada cuerda en el talón con esta sujeción (pulgarc, segundo y cuarto dedos), añadiendo gradualmente los demás dedos de tal manera que permitan que el movimiento de cruce continúe sin impedimento. Sentid los grados de responsabilidad en cada dedo durante estos ejercicios.

Estos ejercicios con el círculo de sujeción en la mitad inferior del arco son un antídoto contra el exceso de inclinación de la crines de dicho arco cuando nos aproximamos al talón, un hábito que se debe a una o ambas de las siguientes razones: 1) Fracaso del movimiento de compensación en los dedos causado por la rigidez, más a menudo que

no por un pulgar bloqueado. Esto pasa la responsabilidad de mantener el arco paralelo exclusivamente a la muñeca que, doblándose solamente en su plano horizontal, pronto alcanza su límite de movimiento y así es forzada a inclinarse para alargar así su posibilidad de giro; 2) la creencia común de que esta inclinación es el único camino para compensar el incremento de peso hacia el talón y evitar así un indeseado crescendo.

En relación con la segunda de estas razones, mientras debe ser admitido que esta especial inclinación es un modo efectivo de quitar peso, también produce un cambio de color que un oído no sensible puede no detectar. Además produce una posición en el talón que obstaculiza los movimientos de cambio de cuerda dentro de la mano y es enemiga de los acentos fuertes, y triple cuerdas en arcos-abajo repetidos, etcétera. Estas observaciones no se aplican a las transparentes arcadas completas en *pp* en las que el grado de inclinación es igual en toda la longitud del arco y que no requiere agilidad y poder en el talón. (Menuhin, 1987, pág. 104 y 105)

Para trabajar la afinación de los intervalos del pasaje y los cambios de cuerda, es recomendable hacerlo en dobles cuerdas; propongo este ejercicio de Simon Fischer que usa la estructura de las escalas con dicho propósito. (Fischer, 1997, pág. 33)





Ilustración 40 - Ejercicio 53 de Simon Fischer, para trabajar la afinación y los cambios de cuerda en dobles cuerdas.

Digitación sugerida:

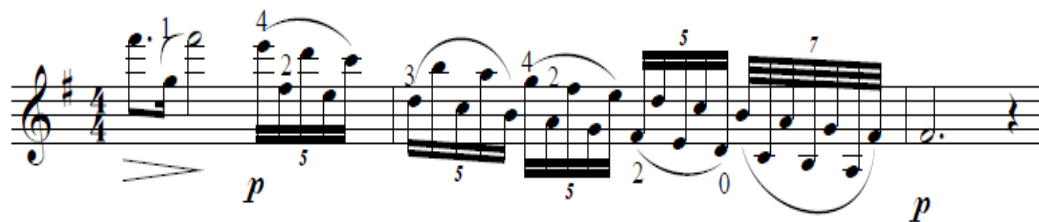


Ilustración 41 - Digitación sugerida para el Noveno pasaje.

2.10 Décimo pasaje



Ilustración 42 - Compases 150 al 153, Décimo pasaje.

Este pasaje es análogo del segundo en sus dificultades y función dentro de la forma. La diferencia principal es la tonalidad, ya que se presenta en sol menor. Pero igual que la primera vez, el violín lo interpreta sin acompañamiento de la orquesta en *piano*. Como en el segundo pasaje, la primera recomendación de estudio son las terceras quebradas de la escala de sol menor, suelta y con diferentes ligaduras. Hablando un poco de la calidad del sonido en general y, más específicamente en *pianísimo*, comparto las observaciones de I. Galamian:

Hay dos tipos básicos de defectos que se escuchan con frecuencia: el sonido tenso y el sonido excesivamente suelto. El primero se produce cuando los muelles¹⁴ de los dedos están demasiado apretados; el segundo cuando están demasiado flojos.

Para aflojar los muelles cuando el sonido es tenso, lo mejor es ejecutar un trémolo rápido y ligero con golpes muy cortos ejecutados con el extremo distal del arco

¹⁴ Se refiere al agarre de los dedos en el arco.

sujetando esté solo con el pulgar y el índice, manteniendo los demás dedos alejados de él. Si ya está sólidamente establecida en la mano y los dedos una sensación de mayor soltura, se debe empezar a tocar del mismo modo, pero con un ataque Detaché en la mitad superior del arco, y con éste sujetando sólo por los dedos pulgar e índice. Cuando se puede hacer esto con facilidad, se colocan los demás dedos sobre el arco sin ejercer presión alguna, se continúa el Detaché y se centra la atención en la calidad del sonido. Este mismo ejercicio es de gran ayuda a la hora de mejorar el pianísimo.

Una causa frecuente del sonido tenso es una presa del arco en la que los dedos índice y segundo sostienen este demasiado cerca de las puntas. Esta presa, en las dinámicas fuertes, requiere una sobredosis de presión muscular y, por lo tanto tiene un efecto tensor sobre los muelles. En tal caso el arco debería sujetarse más en el interior de la mano, con los dedos en contacto con la madera, más lejos de las uñas y más cerca de las articulaciones medias. Esto permitirá una relajación de los muelles y una mejor utilización del factor peso, con la correspondiente reducción de la presión. Mantener la muñeca ligeramente más alta y aplicar menos presión sobre las cuerdas servirá también de ayuda para superar este problema de sonido en particular.

Si el sonido resulta demasiado suelto, debe hacerse lo contrario: los muelles, especialmente los de los dedos, deben tensarse, y se debe añadir algo de presión a través de estos y la mano, devolviendo así el peso a las cuerdas. Hay que hacer lo posible por mantener la muñeca girada hacia la derecha, con la sensación de que *tira* del arco, y por conseguir que la muñeca actúe como guía, tanto en el movimiento de arco arriba como en el arco abajo. No se debe bajar la muñeca. (Galamian, Interpretación y enseñanza del violín, 1998, págs. 88,89).

Además de las consideraciones acerca del manejo del peso y el agarre de los dedos, volveré a tratar el tema de la velocidad de los dedos de la mano izquierda; en los siguientes ejercicios Fischer busca trabajar la velocidad de caída y elevación de los dedos para lograr mayor claridad y velocidad. Según Fischer “a mayor cantidad de

sonido, mayor velocidad de los dedos y, a menor cantidad de sonido, los dedos deben ir más despacio” (Fischer, 1997, pág. 121).

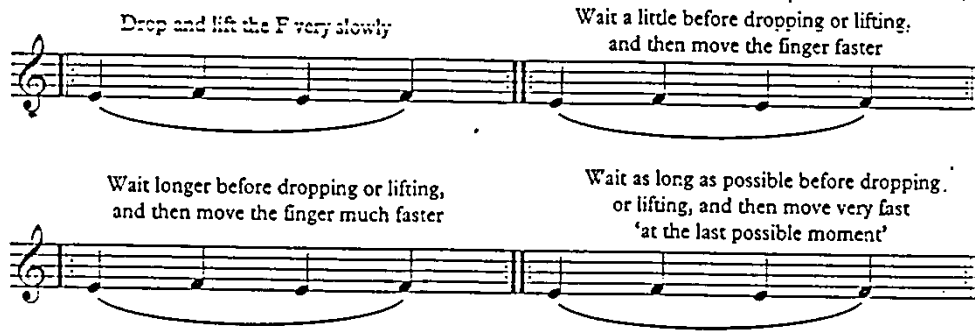


Ilustración 43 - Ejercicio 171 Simon Fischer.

Tocar este ejercicio con el metrónomo con negra=60 para asegurarse de que sólo cambie la velocidad de los dedos y no el tempo.

1. Levantar y dejar caer el dedo muy lentamente sin parar; se inicia dejando caer el dedo sobre el pulso, moverlo abajo lentamente para que toque la cuerda justamente en el siguiente pulso, e inmediatamente levantarlo otra vez. Esto podría causar ruidos en las notas cuando el dedo no cae sobre la cuerda apropiadamente. La pureza de las notas mejorará gradualmente.

2. Incrementar la velocidad de movimiento del dedo poco a poco, después de caer o levantar el dedo; esperar lo máximo hasta el próximo pulso.

Finalmente tocar con los dedos tan rápidamente que estén inmóviles la mayor parte del tiempo, ya sea elevados esperando caer, o puestos sobre la cuerda esperando para levantarse. Tocar en cada cuerda usando las siguientes digitaciones: 01, 02, 03, 04; 12, 13, 14; 23, 24; 34.¹⁵

Digitaciones sugeridas.



Ilustración 44 - Digitación sugerida 1 para el décimo pasaje.

¹⁵ Traducción del original en inglés, por la autora:

“Play with the metronome at quarter=60 to make sure that only the speed of the finger changes, not the tempo.

1. Raise and drop the finger so slowly that it keeps moving without stopping – i.e., it begins to drop on the beat, moves down so slowly that it touches the string exactly on the next beat, and immediately begins to raise again. This will cause ‘cracking’ and ‘fuzz’ in the notes when the finger does not stop the string properly.

2. Increase the speed of the finger movement little by little so that, after dropping or lifting, you wait longer and longer for the next beat. The purity of the notes will gradually improve.

3. Finally play with such a fast finger movement that the finger is stationary most of the time – either up and waiting to go down, and waiting to go up.

“Play on each string using the following fingerings: 01, 02, 03, 04; 12, 13, 14; 23, 24; 34”.

2.11 Undécimo pasaje

The image shows a musical score for the eleventh passage, measures 158 to 165. The score is written in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern of triplets. The first staff starts with a dynamic marking of *p espr* and includes slurs and triplet markings. The second staff begins with a measure rest marked '5' and continues the triplet pattern, ending with a *poco rit. ten.* marking.

Ilustración 47 - Compases 158 al 165, Undécimo pasaje.

Este pasaje, análogo del tercero en sus dificultades y función dentro de la forma, tiene como diferencia principal la tonalidad en la que se presenta, en este caso sol menor.

Para empezar, quisiera hablar del ritmo, ya que es uno de los ingredientes característicos de este fragmento,

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.

Por consiguiente, cuando casi no queda arco para las últimas notas de un grupo, las empujamos a acelerarse inevitablemente, aunque nos esforcemos en mantener la firmeza del tiempo pulsación, sencillamente porque no queda sitio para pronunciarlas.

El <retorno del arco> se efectúa entonces demasiado pronto por lo que, insensiblemente, el tiempo se acelera. Lo mismo ocurre en sentido inverso, cuando sobra demasiado arco, lo que incita, sin querer, a extenderlo. La mayor parte de los errores de evaluaciones en el espacio provienen del hecho que no sentimos de verdad la duración material de la notas. (Hoppenot, 2005, pág. 116)

Para complementar esto, quiero hablar un poco del papel de las digitaciones y los parámetros por tener en cuenta al respecto según Flesch:

Por propósitos puramente musicales es, sin embargo, necesario que la digitación sea subordinada a las leyes del fraseo: articulación, dinámica y producción del sonido. Especialmente el dicho tradicional y santificado <permaneced en posición> produce, si se toma literalmente, verdaderas devastaciones sonoras. Nunca se debería dudar en decidir un cambio difícil de posición si el cuadro sonoro puede ser representado en forma más perfecta por ello.

IV. Con notas mantenidas largamente, es preferible usar el tercer dedo mejor que el cuarto, por su mayor facilidad para el vibrato.

V. En la conexión de dos posiciones muy separadas, se necesita cambiar adecuadamente el punto de contacto.

VI. La digitación debe adaptarse a los distintos volúmenes sonoros del acompañamiento y variar si es una orquesta o un piano el que lo hace. (Flesch, Los problemas del sonido en el violín, 1995, pág. 35 y 36)

Acerca de la sonoridad brillante y proyectada ideal para este pasaje que, en su mayoría, se hace en détaché, quiero compartir los consejos de Menuhin acerca del papel de los dedos del arco en diferentes circunstancias.

Recordad que cuando el arco cae sobre la cuerda, rebota debido a la combinada elasticidad de la cuerda, vara y crines, y que cuantos menos dedos permanezcan sobre la vara habrá más libertad para el rebote. Pero el segundo y primer dedos, que sostienen el arco y pueden tocarlo estrechamente, deben tener una sujeción buena y flexible, cuando empujan el arco en un arco-arriba en cada rebote (“retake”).

El punto del arco sobre el que se hacen los rebotes (“retakes”) es muy crítico, dependiendo de la velocidad y la duración del sonido y el volumen deseado. Básicamente, cuanto más cerca del talón, los toques serán más lentos, largos y fuertes, y cuando se requerirá el mayor equilibrio del tercer dedo. Inversamente, cuanto más cerca de la punta, el sonido será más rebotado, corto, seco y suave. (Menuhin, 1987, pág. 90)

Digitación sugerida:

The image shows a musical score for a violin passage. It consists of two systems of music. The first system begins with a dynamic marking of *p espr* and contains four measures of music. Each measure is marked with a 'V' and a slur. Below the notes, there are suggestions for fingering, including triplets of 3 and 3, and specific fingerings like 1, 2, 3, and 4. The second system starts at measure 5 and contains five measures. It also features slurs and accents, with a 'poco rit. ten.' marking at the end. Fingering suggestions continue throughout, including triplets and specific fingerings for each note.

Ilustración 48 - Digitación Sugerida para el undécimo pasaje

2.12 Duodécimo pasaje

The musical score consists of three staves of music in 4/4 time, key of B-flat major. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. The first measure is marked *rall.* and *p scherzando*. The second measure is marked *a tempo animando poco a poco*. The third measure is marked *cresc. poco a poco*. The score consists of three staves of music, with measure numbers 4, 7, and 10 indicated at the beginning of each staff.

Ilustración 49 - Compases 174 al 182, Duodécimo Pasaje.

Este pasaje, análogo al cuarto, presenta las mismas características pero, igual que en los pasajes inmediatamente anteriores, ésta en sol menor.

Para iniciar el análisis de este fragmento, quiero retomar el tema del *spiccato*, dando diferentes puntos de vista y algunos ejercicios provechosos para este golpe de arco.

Para practicar este golpe de arco, se pueden usar las escalas; en este caso en particular, sol mayor y menor y también el conocido y útil estudio 2 de Kreutzer que, además de poder hacerse con solo *spiccato*, también tiene diferente variantes de arco

que permiten trabajar satisfactoriamente las competencias necesarias para ejecutar limpiamente este pasaje. (Kreutzer, pág. 4)

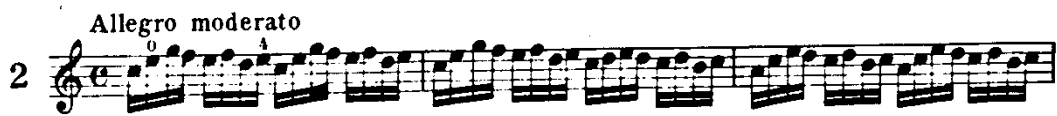


Ilustración 50 - Estudio 2 Kreutzer para trabajar el *spiccato*

Acerca del *spiccato*, del Castillo dice:

El *spiccato* aprovecha la posibilidad que posee el arco de “rebotar” sobre las cuerdas y permite lograr un sonido a la vez corto y percutivo en la ejecución de pasajes veloces y virtuosos.

En este sentido se puede considerar una variante del Detaché. Si partimos de un Detaché al centro del arco y aceleramos progresivamente la velocidad de esta arcada, notaremos que llega un momento en que la muñeca es quien comienza a dirigir el movimiento, de manera que el antebrazo deja de ser activo y corresponde a ésta toda la responsabilidad del movimiento. Si quitamos peso al arco, éste comenzará a rebotar por la propia dinámica del movimiento y en virtud de la relación del arco con las cuerdas en el punto donde éste rebota con más facilidad.

Esta descripción es sólo el principio fundamental del *spiccato*. Es preciso ejercitar esa disposición natural del arco a rebotar, hasta controlarla y lograr entonces un sonido regular y claro. Para lograr este control es recomendable practicar el *spiccato* sobre las cuerdas al aire. (del Castillo, 1990, pág. 46)



Ilustración 51 - Ejercicio para trabajar *spiccato* por el maestro Del Castillo.

Digitaciones y arcos sugeridos:

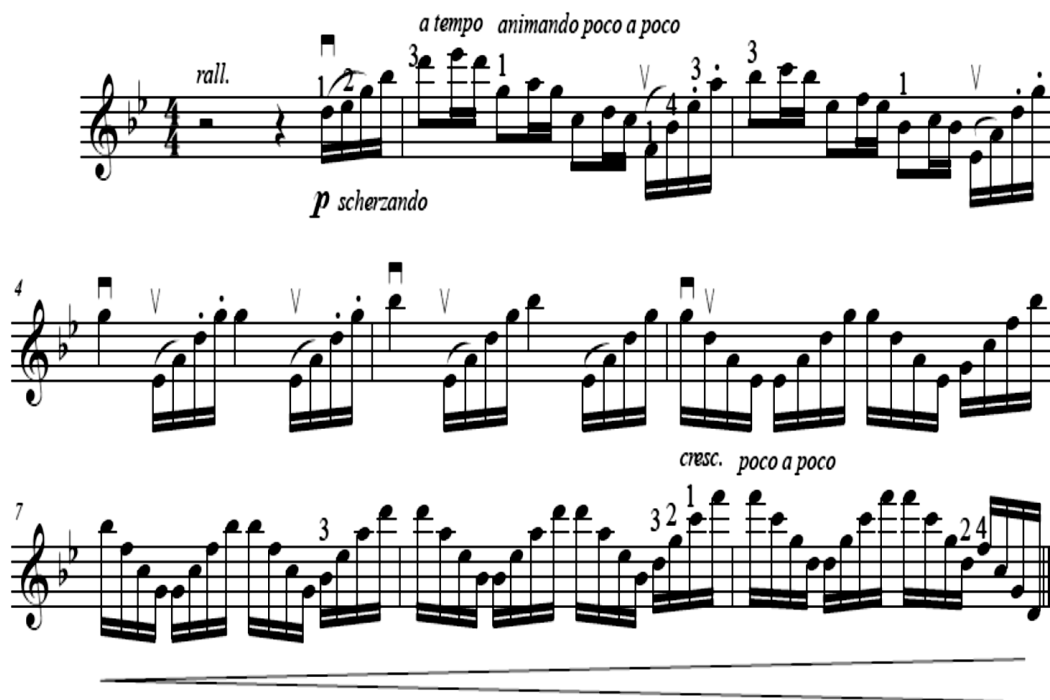


Ilustración 52 - Digitaciones y arcos sugeridos para el duodécimo pasaje.¹⁶

2.13 Decimotercer pasaje

¹⁶ Ver pasaje análogo (Cuarto pasaje) y sus aclaraciones en cuanto los arcos y la articulación.

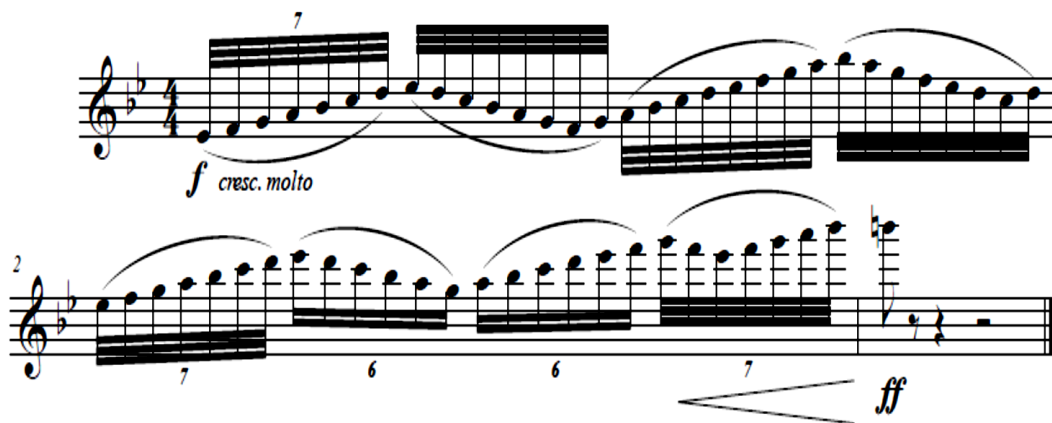


Ilustración 53 - Compases 183 al 185, Decimoterter pasaje.

Este fragmento, análogo al quinto pasaje, presenta iguales dificultades pero en sol menor; en este, igual que en el quinto, es recomendable trabajar la escala de sol menor con distintas velocidades y ligaduras.

Algunas apreciaciones con respecto a la producción de sonido hechas por Flesch pueden ilustrar un poco más acerca de los objetivos por lograr con este fragmento:

Las notas largas en una arcada, llamadas sonidos tenidos, requieren aproximación al puente aún en el caso de piano. La cualidad mate del sonido es consecuencia de elegir un punto de contacto demasiado alejado del puente. Por el contrario, si se aproxima demasiado al puente suena rápidamente una señal de alarma, en forma de armónicos concomitantes que recuerdan el característico <ponticello>.

Para eliminar el sonido plano, mate o desabrido es aconsejable el estudio de silenciosos sonidos tenidos. Con esta denominación se debe entender largas arcadas, ejecutadas con la máxima proximidad al puente, sin la menor presión y obteniendo un sonido casi imperceptible y acompañado de armónicos, que no tendrá nada en común con un sonido puro. Este ejercicio tenderá, en primer lugar, a llevar el nivel usual del punto de

contacto más próximo al puente y, secundariamente, a realizar la arcada en la proximidad del puente, hasta un cierto punto con independencia de la presión del arco. Estas prácticas de notas largas en una arcada no deberán hacerse como estudio regular, sino que deben servir solamente como mediad correctora en caso de necesidad, de vez en cuando, y deben interrumpirse tan pronto se alcance la destreza adecuada. (Flesch, Los problemas del sonido en el violín, 1995, pág. 30)

Para terminar, me gustaría sugerir un último ejercicio propuesto por Simon Fischer para trabajar la afinación:

Así como la mano derecha siente la madera, las cerdas y las cuerdas en el arco; la mano izquierda siente de igual forma alrededor del diapasón. La mano izquierda sabe dónde está la por la relación entre los dedos, la distancia entre la muñeca y el hombro del violín, los diferentes volúmenes del diapasón, la cercanía en el diapasón al cuerpo del violín entre otros.

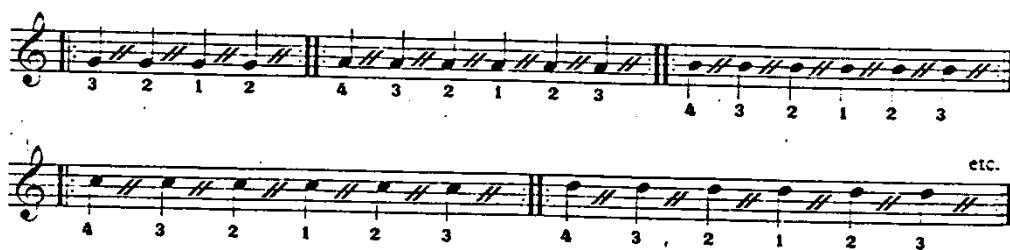


Ilustración 54 - Ejercicio 249 para trabajar la afinación de Simon Fischer.

1. Tocar la nota afinada, dejar el dedo sobre la cuerda por un momento para memorizar la sensación de los dedos y la mano sobre el instrumento.

2. Nombrar la nota y la posición en la que se está tocando. Por ejemplo, en el último compás del ejemplo, se dice: 4º posición, 4º dedo, re- 5º posición, 3º dedo, re-6º posición, 2º dedo, re- 7º posición, 1º dedo, re.
3. Durante la pausa // llevar la mano izquierda fuera del instrumento, mirando el dorso de la mano y con la palma hacia afuera.
4. Volver a traer la mano al violín y tocar la siguiente nota perfectamente afinada, sin probar ni ajustar la mano. Oír por adelantado la nota a tocar mentalmente. No mirar ni los dedos ni la cuerda, sentir el lugar de las notas.
5. Tocar y quitar y tocar la misma nota con el mismo dedo varias veces.

Tocar en cada cuerda, en cada posición posible. Tocar cada nota con todos los dedos, en cualquier orden. (Fischer, 1997, pág. 186)¹⁷

¹⁷ Traducción del original en inglés, por la autora: “Like the right hand feeling the give of the wood, hair and string, the left hand *feels* its way around the neck of the violin. The left hand knows where it is by feeling the relationship of the fingers to each other, by measuring against the nut and against the shoulder of the violin, by measuring the different thicknesses of the neck, measuring from the part of the neck that joins on to violin body, and so on.

1. Play a note in tune, leaving the fingers on the string for some time while *memorizing the feel of the hand and fingers* on the instrument.

2. Name the note and position. In the last bar of the example above, say to yourself: ‘4th position, fourth finger, D’- ‘5th position, third finger, D’- ‘6th position, second finger, D’-7th position, first finger, D’.

3. During the // take the left hand away from the instrument, dropping it to your side or turning the hand anticlockwise to face palm-outwards.

4. Return the hand to the violin and play the next note exactly in tune, without testing or adjusting. ‘Hear’ the note mentally in advance. Do not look at the fingers and strings- *feel* where to place the notes.

5. Play and remove and play the same finger on the same note several times.

Play on each string, continuing up into higher positions. Play each note with all the fingers, in any order.

Digitaciones sugeridas:

Ilustración 55 - Digitación sugerida 1 para el Decimotercer pasaje.

Ilustración 56 - Digitación sugerida 2 para el Decimotercer pasaje.

En este caso, sólo hay que escoger si hacer los dos medios tonos del final con la combinación de dedos 2-2-3 o 2-3-3, según las preferencias y facilidades de cada violinista.

2.14 Decimocuarto pasaje



Ilustración 57 - Compás 190, Decimocuarto pasaje.

Este fragmento nos presenta una pequeña cadencia cromática que posteriormente dará paso a la coda; se divide en dos partes separadas claramente por un calderón en la mitad de la frase, a partir del cual hay un cambio en dinámica, del *fortissimo* al *mezzo forte*, y de un color de sonido brillante y de carácter dramático a uno más cantabile y misterioso; además, el tempo antes del calderón es más ágil (*a piacere*) y después con sonidos más largos y conectados (*lentamente allarg.*), terminando en un pianissimo en un registro muy agudo. Se debe tener especial cuidado con la afinación en los saltos de posición que se presentan, la producción de sonido en las dobles cuerdas y la correcta producción y conexión del sonido en todos los casos.

Del cambio de posición del quinto tiempo, depende en gran parte el éxito de este fragmento, ya que representa una sorpresa brillante tras una transición orquestal.

Digitaciones sugeridas:



Ilustración 58 - Salto del 14º pasaje digitación sugerida 1.



Ilustración 59 - Salto del 14º pasaje digitación sugerida 2.

Las digitaciones recomendadas para este primer cambio en las ilustraciones 54 y 55, se diferencian por la llegada del tercer dedo a la nota más aguda; la digitación sugerida 1 hace el cambio entre la tercera y cuarta notas, en la misma cuerda y con el mismo dedo, mientras que, en la digitación sugerida 2, el salto largo se hace entre la primera y la segunda notas con diferentes dedos; con la digitación 1, se evitan los cambios de cuerda pero hay que cuidar la coordinación del arco con los dedos para una llegada limpia a la nota más aguda; y con la digitación 2, se evita un cambio de posición pero

se incluye un cambio de cuerda antes de la llegaba a la nota más alta, así que se debe cuidar el manejo del arco para lograr un ataque limpio de la misma.

Es importantísimo el punto de contacto del arco con la cuerda que garantice un fortissimo brillante desde el principio, como hemos analizado en casos anteriores; a mayor brillantez de sonido o altura en los sonidos es mejor mantener el arco más cerca al puente y, en todo caso pensar muy bien la distribución para que, cuando se toque el re bemol agudo, el arco se encuentre en la zona del talón y se logre el efecto musical brillante y destacado que necesitamos.

Uno de los ejercicios que se pueden recomendar para estudiar este cambio de posición es el que pondré a continuación, diseñado por mi profesor en la maestría.

The image shows a musical exercise for violin in 4/4 time, consisting of three staves of eighth-note patterns. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains four measures of eighth-note patterns with various accidentals (sharps, flats, naturals) and fingerings (1, 2, 3, 4). A horizontal line with the number '1' above it spans the first two measures. The second staff starts with a treble clef and a key signature of one flat, and contains four measures of eighth-note patterns with various accidentals and fingerings. A horizontal line with 'etc' below it spans the first two measures. The third staff starts with a treble clef and a key signature of one flat, and contains four measures of eighth-note patterns with various accidentals and fingerings. A horizontal line with 'etc....' below it spans the first two measures.

Ilustración 60 - Ejercicio para trabajar cambios de posición, Maestro: Williams Naranjo.

Otros ejercicios muy interesantes para estudiar la afinación en los cambios de posición largos, son propuestos por Simon Fischer:

Ejercicio 1

- Tocar todos los si, en todos los lugares posibles en cada cuerda, y luego todos los do, do#, re, etc. Usando cualquier digitación.
- Verificar constantemente la afinación. Por ejemplo, si se están tocando todos los la, compararlos con la cuerda al aire o con dobles cuerdas.



Ilustración 61 - Ej.252, para cambios de posición lejanos, Fischer.

Ejercicio 2

Continuar cada secuencia de estos ejercicios subiendo en la misma cuerda.

- La afinación de la segunda y cuarta notas debería ser idéntica.
- Usar arcos separados, sin que se oigan los cambios de posición; estudiarlos también con ligaduras.
- Se debe tocar en diferentes tonalidades para cubrir las diferentes posibilidades de tonos y semitonos. (Fischer, 1997, pág. 192)¹⁸

¹⁸ Traducción al español por la autora:

Exercise 1

*Play all the B's, in every possible place on each string, and then all the C's, C#'s, D's and so on. Use any fingering.

*Constantly check the notes as described above. For example, if you are tuning all the A's, test the stopped notes by playing open A's in between. If you are tuning F#'s, keep checking the pitch by playing third finger G on the D string followed by second finger F#.

Exercise 2

Continue each of these bars up the string. The example below shows bar 2 written out in full.

*The pitch of the second and the fourth notes should be identical.

* Use separate bows, making it sound *as if there were no shifts*. Also play slurred.

Play in a variety of keys to cover different tone-semitone possibilities:

Play the same patterns on the other strings, starting in 1st position and working in up the string.



Example (using bar 2)



Play in a variety of keys to cover different tone-semitone possibilities:



Play the same patterns on the other strings, starting in 1st position and working up the string.

Ilustración 62 - Ej. 253 para trabajar los cambios de posición, Fischer.

Esta pequeña cadencia tiene un manejo especial del pulso, indicado en la parte del violín y necesario para el lucimiento del pasaje; con respecto al tempo y sus posibilidades Barenboim opina:

Decidir mediante un metrónomo es lo último que debería hacer un músico. Solo después de observar todos los elementos inherentes al contenido de la música puede

determinar la velocidad con la que debe expresarse. Por tanto, una decisión tomada de forma precipitada convierte al músico en esclavo del tiempo, mientras que una decisión tomada al final del proceso de aprendizaje toma en consideración todos los factores. Como muchas cosas en la vida, la corrección de una decisión esta inevitablemente ligada al momento en que se toma.

Para entender la interdependencia de los diferentes elementos en la música es preciso entender la relación entre espacio y tiempo o, en otras palabras, la relación entre sujeto y velocidad. Tampoco la velocidad, o tempo, que aparentemente radica en la música fuera en sí misma, es independiente. La relación entre la textura y el volumen del sonido por un lado, y la transparencia audible de la música por el otro, determina la corrección de la velocidad. En la música tonal, es necesario entender que ritmo, melodía y armonía pueden moverse a velocidades diferentes. Es posible concebir variaciones infinitas de ritmo sin cambio alguno de armonía, pero es inconcebible alterar la armonía sin que ello implique un cambio tanto en la melodía como en el ritmo.

Esta trinidad de ritmo, melodía y armonía destaca la necesidad de un punto de vista personal, no muy diferente de lo que hace el director de cine cuando coloca la cámara de manera que encuadre la situación como a él le parece mejor. Aunque Nietzsche dijera que “no hay verdades, sino sólo interpretaciones”, la música no necesita interpretación. Necesita la observación del texto, el control de su realización física y la capacidad del músico de identificarse con el trabajo de otro. (Barenboim, 2008, pág. 23 y 24)

Digitación y arcos sugeridos:

The image displays two staves of musical notation. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melodic line with various fingerings (1-4) and bowings (V) indicated above the notes. A dynamic marking of *ff* *a piacere* is placed below the first few notes. A trill is marked with *8^{va}* and a slur. The word *lunga* is written at the end of the staff. The lower staff starts with a treble clef and a key signature of one flat, with a dynamic marking of *mf* and the instruction *lentamente allarg. e dim. molto*. It shows a sequence of notes with fingerings (1, 4, 1, 2, 1) and a final dynamic marking of *pp*. A large, wide slur is drawn across the bottom of the lower staff.

Ilustración 63 - Digitación y arcos sugeridos para el decimocuarto pasaje.

2.15 Decimoquinto pasaje

The image shows a musical score for the 15th passage, measures 197 to 206. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The first line of music (measures 197-206) is marked *a tempo, without dragging* and *p molto espr.* The melody consists of eighth and sixteenth notes, with a slur over the first four measures and a fermata over the fifth measure. The second line of music (measures 207-212) is marked with a '5' above the first measure. The time signature changes to 3/4, then 2/4, and finally 4/4. The melody continues with eighth and sixteenth notes, and there are some markings below the staff, possibly indicating fingerings or bowings.

Ilustración 64 - Compases 197 al 206, Decimoquinto pasaje.

En el último pasaje de análisis, de carácter cantabile, donde presenta el segundo tema por primera vez el violín solista (siempre había estado a cargo de las maderas) la principal característica por conseguir, es cambiar el color del sonido que se ha usado hasta el momento; una vez más, la articulación es *legato*, y se debe controlar el tiempo para no dejarlo caer por el cambio de sonoridad y el piano *molto espressivo* que está indicado en la parte (*without dragging*).

Para mantener el control del pulso, ayuda mucho escuchar las negras constantes que tienen la mano izquierda del piano o los chelos y timbal en el caso de la versión con orquesta; respecto al control del pulso, Galamian opina (Galamian, Interpretación y enseñanza del violín, 1998, pág. 38):

El control del ritmo en los pasajes lentos, o en los cambios de tempo, resulta con frecuencia más difícil de alcanzar que las espectaculares velocidades del virtuosismo. Es un hecho innegable que incluso violinistas excelentes aceleran o ralentizan la ejecución no por motivos musicales, sino por problemas técnicos. Esto indica cierta diferencia en la técnica interpretativa, que ha de incluir un dominio absoluto del factor rítmico. La concepción interpretativa del artista no debería verse obligada a hacer concesiones a las limitaciones técnicas. Parece innecesario recalcar que sea cual sea la dificultad de un pasaje y a menos que el compositor haya indicado lo contrario, debe existir una absoluta continuidad en el ritmo y el tempo. Por lo que se refiere a la calidad de sonido en general, los pasajes difíciles deben sonar tan bien como los fáciles, y deben interpretarse de modo tal que formen parte integral de la composición en su conjunto.

Aunque en este fragmento Galamian hace más bien referencia a los pasajes de gran velocidad, quise incluirlo porque, muchas veces, el violinista se confía en pasajes como éste por no presentar “mayores dificultades técnicas”; pero considero que todos y cada uno de los fragmentos de una obra deben tener igual relevancia para el intérprete y la energía de la ejecución debe llegar hasta el último momento de la obra. En este caso, no descuidando el control del tempo por lograr el *piano espressivo* y el cambio de color, lo cual es un defecto muy habitual según mi experiencia.

Otro aspecto por cuidar es la continuidad del sonido; en este fragmento, debería evitarse que se escuchen los cambios de dirección del arco.

Los <retornos de arco> resultan delicados porque el movimiento no es igual en ambos sentidos. Arco arriba, se levanta frecuentemente el arco y se aligera tanto que abandona el plano de la cuerda: llegando al talón dicho levantamiento se acentúa y provoca asimismo el alzamiento del hombro, desplazando la respiración hacia la parte más alta del pecho. Desde ahí, el comienzo <arco abajo> no podrá ser más que un reajuste más o menos conseguido, destinado a reequilibrar el brazo y el arco. Con el fin de evitar fluctuaciones de sonoridad en los puntos extremos, sobre todo en el gran destacado donde la velocidad es considerable, conviene, en cambio, no abandonar el peso del brazo. El legato es un golpe de arco en el que, por esencia, los cambios de dirección no deben percibirse, sino pasar por una simple *ligazón helicoidal*. Si se quiere asegurar dicha continuidad, la tonificación del brazo debe de ser constante, permitiendo que la mano dibuje ligerísimas elipses que redondeen las extremidades y permitan a las uniones la elasticidad necesaria, suprimiendo las rudezas y brusquedades en los cambios de arco... Resulta provechoso para los violinistas cultivar a menudo la sensación de tocar sobre su propio cuerpo, descubrir la intensidad de este *círculo cerrado* constituido por la espalda, el brazo y el arco. La corriente de energía atraviesa entonces sin dificultad las diferentes articulaciones según una línea de movimiento sólida e ininterrumpida que vuelve a nosotros para <rizar el rizo>. Cuando la conducción lineal del arco se interioriza hasta tal extremo, todo el mundo puede captar su propia subjetividad y conocer la calidad altamente creativa de su energía en movimiento. (Hoppenot, 2005, págs. 84, 85)

Acerca de los cambios de cuerda suaves, Simon Fischer propone estos ejercicios:

En el ejemplo, las notas deben sonar como una, y la semicorchea ligada representa el último centímetro del recorrido del arco.



Ilustración 65 - Ej, 84 para trabajar conexiones de arcadas suaves, Simon Fischer.

1. Tocar repetidamente arco arriba y arco abajo sobre una nota, separadas por silencios. Tocar *mf* y *f*, usando un cuarto de arco, moviéndolo a una velocidad media, uniformemente sin cambios de velocidad ni presión.
 - En el último centímetro de cada arcada, bajar la velocidad y parar suavemente: ir más despacio, más despacio, más despacio, y parar, todo en el espacio de un centímetro o menos. La pausa del movimiento no debe ser repentina, ni debe tomar demasiado tiempo, y debe parar totalmente. Dejar el arco sobre la cuerda
 - Tocar en la mitad superior, la mitad y la mitad inferior.
2. Tocar igual que antes pero haciendo cada vez más cortos los silencios entre las notas. Finalmente unir las arcadas parando aun en el último centímetro de cada nota pero tocándolas seguidas, pareja y en *détaché* suave.
Repetir en cada cuerda.¹⁹ (Fischer, 1997, pág. 60)

¹⁹ The notes in the example below sound like one, unbroken half-note (minim). The tied sixteenth-note (semiquaver) represents the last centimetre of the stroke.

1. Play repeated down- and up-bows on one note, separated by silence. Play *mf-f*, using about a quarter of the bow, moving the bow at a medium speed. Move the bow evenly, without speed or pressure changes.

- In the last *centimeter* of each stroke, slow down and come to a gentle halt: get slower, slower, slower, and stop, all in the space of about a centimeter or less. The stopping must not be sudden, nor take too long, and must be entirely even. Leave the bow on the string.
- Play in the upper half, at middle, and in the lower half.

2. Play the same strokes as before, but very gradually make the silence between the notes shorter and shorter. Finally join the strokes, still “parking the bow” in the last centimetre of each stroke, but now playing a continuous, even and smooth *détaché*.

Repeat on each string.

Ejercicio 2

No hay cambios de dirección de arco totalmente inaudibles pero, si la conexión de los arcos es lo suficientemente sólida y pareja y la nota cambia al mismo tiempo que el arco, se puede dar la ilusión de un sonido sin separación.

Se debe tocar este ejercicio en cada punto del arco, punta, mitad y talón. En cada cuerda y usando inclusive doble cuerdas.

The image shows two musical staves, each with a treble clef and a single sharp (F#). The first staff is divided into two sections. The first section is labeled '(1)' and contains two measures of music, each with a single eighth note. Above this section is the instruction 'Use only one centimetre of bow at the point, middle and heel'. Below the notes are the labels 'Scratch' and 'Scratch'. The second section is labeled '(2)' and contains two measures of music, each with a single eighth note. Above this section is the instruction 'Use quarter-length strokes at the point, middle and heel'. Below the notes are the labels 'Scratch' and 'Pure'. A '1 cm' measurement is shown above the second measure of the second section. The second staff is also divided into two sections. The first section is labeled '(3)' and contains two measures of music, each with a single eighth note. Above this section is the instruction 'Use only one centimetre of bow at the point, middle and heel'. Below the notes are the labels 'Pure, even tone, each note connected solidly to the next'. The second section is labeled '(4)' and contains two measures of music, each with a single eighth note. Above this section is the instruction 'Use quarter-length strokes at the point, middle and heel'. Below the notes are the labels 'Pure' and 'Make each sixteenth-note the same as the half notes in bar 3'. A '1 cm' measurement is shown above the second measure of the second section.

Ilustración 66 - Ejercicio 85, Simon Fisher

1. Use sólo un centímetro del arco, arco arriba y arco abajo, tan lento como sea posible. Presione la vara del arco hacia abajo más de lo usual, sin relajar, para hacer un sonido rasgado continuo y prolongado.
2. Tocar negras, en *forte*, rasgando el último centímetro de cada arcada y el primer centímetro de la próxima, uniéndolas ininterrumpidamente. El paso al sonido rasgado debe ser suave y fluido. Hacer esto pasando el arco más lentamente sin cambiar la presión del arco en *forte*. Presionar y rasgar de manera uniforme sin liberar peso.

3. Use sólo un centímetro del arco. Tocar lento y muy fuerte, pero sin exagerar la presión; conectar cada arco con el siguiente sin ninguna relajación de la presión, sin rupturas ni disminuendos entre los arcos.
4. Tocar negras con un sonido lleno y constante. Terminar y empezar cada arcada con la conexión sin rasgar como en el ejercicio anterior. Uniéndolos sin cortar el sonido ni hacer disminuyendo. (Fischer, 1997, pág. 60 y 61)²⁰

²⁰ Traducción al español, por la autora: "Exercise 2 There is no such a thing as a completely inaudible bow change. Four quarter-note (crochet) D's played with separate bows will never sound like a whole note (semibreve) D. But if the connection of the strokes is solid and even enough, and the note changes at the same time as bow, you can give an illusion of one, unbroken sound.

Play each stage at the point, middle and heel. Play on each string, using double stops as well as single notes.

1. Use *only one centimetre of bow*, playing up and down as slowly as possible. Press the wood of the bow down slightly too far, without releasing, to make an even, sustained sound of scratch.

2. Play ordinary quarter-length, *f* strokes. Scratch the last centimetre of each stroke, and the first centimetre of the next stroke, joining them together evenly.

Going from the ordinary stroke into the scratched last centimetre should be smooth, the one flowing into the other. Do this simply by slowing the bow down without changing the *f* pressure. Overpress and scratch evenly, without release.

3. Use *only one centimetre of bow*. Play slowly and loudly but do not overpress. Solidly connect the end of each bow to the beginning of the next, without any release of pressure, so that there is no break or *diminuendo* between the strokes.

4. Play quarter-lengths, with a full and evenly sustained tone. End and begin each stroke with one of the not-scratched, centimetre-long bows from stage 3. Join the strokes solidly, without a break or *diminuendo*".

Un estudio recomendado para trabajar fraseo y diferentes sonoridades es el estudio 8 de Fiorillo, cuyo carácter expresivo y tempo lento benefician el trabajo del manejo del arco, el pulso y conexión de arcos que hemos estado analizando. (Fiorillo, 1964, pág. 9)



Ilustración 67 - Estudio 8 de Fiorillo para trabajar una sonoridad suave y velada.

Otra forma de lograr un color de sonido más velado es tocar con el arco ligeramente inclinado:

Hasta ahora, se ha asumido que el arco permanece perfectamente paralelo al puente en todo momento. No obstante es un hecho que al generar un sonido cantarín a una velocidad no muy elevada, el sonido más resonante se obtiene cuando el arco forma un ángulo *ligerísimamente* oblicuo respecto al puente. Ha de hacerse de tal modo que la punta del arco se encuentre siempre ligeramente inclinada hacia el diapasón y la nuez ligeramente más próxima al cuerpo del intérprete. Así pues, el arco adopta una ligera inclinación en el sentido horario. El ángulo de esta inclinación es siempre el mismo, y no cambia de arco abajo a arco arriba. Idealmente el arco debería seguir idéntico recorrido en ambos movimientos, hacia abajo y hacia arriba. (Galamin, Interpretación y enseñanza del violín, 1998, pág. 89)

A continuación, arcos y digitaciones sugeridas: Se quitan algunas ligaduras para enfatizar las articulaciones cortas contrastantes pero sin renunciar al legato original de la parte.

a tempo, without dragging

p molto espr.

5

1

Ilustración 68 - Arcos y digitaciones sugeridas para el decimoquinto pasaje.

CONCLUSIONES

Después de terminar este trabajo que pretende configurar una metodología de estudio para el montaje del primer movimiento del concierto para violín y orquesta Op.14 de Samuel Barber, la primera conclusión que debe tenerse en cuenta y en mi opinión la más valiosa en este caso, es la búsqueda de ideas para evitar trabajar las dificultades que se presentan en el estudio de una obra directamente en ella misma, ejercitándose para superar los obstáculos técnicos que se presenten por fuera de la música, por medio de ejercicios y estudios especializados en las dificultades por resolver, previniendo una repetición excesiva de la obra y así no abrumarse en el proceso de preparación.

Además, el siguiente factor estructural para llevar el montaje de una obra a buen fin es el conocimiento del tiempo con el que se cuenta para lograr dicho propósito y con base en esto, organizar anticipadamente los objetivos de cada sesión de estudio, identificando desde el primer momento los pasajes que presentan dificultades técnicas que deban superarse en cada sección de la obra y el sistema de estudio más adecuado para lograr los objetivos propuestos con la mayor efectividad posible.

Posteriormente, se deberían seguir las recomendaciones de estudios y ejercicios aquí propuestos, idealmente en su totalidad o según criterio de cada violinista de acuerdo con las características, virtudes y carencias con las que cuente; sin olvidar que cada una de ellas tiene un objetivo técnico específico por ejercitar, buscando dominar o

mejorar cada uno de los objetivos por separado, para luego poder integrarlos con los otros elementos que conforman las respectivas secciones.

Es fundamental priorizar el estudio de los pasajes de dificultad, iniciando el trabajo de montaje del movimiento a partir de éstos y, una vez solucionados en su totalidad, dar unidad a la música integrándolos dentro de la obra completa.

En lo que respecta al color del sonido, proyección y sonoridad del violín vale la pena experimentar con el instrumento los diferentes puntos de contacto del arco con la cuerda, la flexibilidad de los cambios de dirección del arco y los cambios de cuerdas, los distintos pesos y agarres que se pueden dar a los dedos del arco para optimizar las herramientas expresivas del violín, al igual que los distintos usos de la mano izquierda en cuanto a aspectos como la anticipación de los dedos, las diferentes formas de hacerlos caer o levantar según la articulación que se desea dar al fragmento, los distintos tipos de vibrato, entre muchas otras posibilidades técnicas, Interpretando fielmente lo escrito en la partitura por medio del perfeccionamiento de las habilidades en los aspectos técnicos del instrumento y ampliando y profundizando al máximo la comprensión de ellos para lograr una ejecución de la obra solvente y consciente.

Con respecto a esta búsqueda de profundización en la comprensión de la técnica del violín y sus usos al interpretar una obra, vale la pena, no solo el estudio práctico habitual, sino el buscar respaldo en la mayor cantidad posible de bibliografía del

violín, para nutrir los conocimientos e ideas propios con la experiencia, juicio e ingenio de otros violinistas y pedagogos que se han dedicado a la investigación del instrumento y así potenciar las capacidades innatas de cada violinista y desarrollarlas lo más rápida y conscientemente posible, garantizando de esta manera un nivel superior de profesionalismo.

BIBLIOGRAFÍA

- Barenboim, D. (2008). *El sonido es vida. El poder de la música*. Bogotá: norma.
- del Castillo, J. F. (1990). *Principios básicos para el estudio y ejecución del violín*. Caracas: Monte Avila Editores Latinoamericana.
- Dounis, D. C. (1921). *The Artist's Technique Of Violin Playing Op.12*. New York: Carl Fischer.
- Fiorillo, F. (1964). *36 ETUDES OR CAPRICES for Violin Solo*. (I. Galamian, Ed.) New York: International Music Company.
- Fischer, S. (1997). *Basics: 300 Exercises and Practice Routines for the Violín*. Londres: Peters.
- Flesch, C. (1987). *Das Skalensystem Für Violine*. Berlin: Verlag von Ries & Erler.
- Flesch, C. (1995). *Los problemas del sonido en el violín*. Madrid: Real Musical.
- Galamian, I. (1985). *Principles of Violin Playing & Teaching*. Michigan: Shar.
- Galamian, I. (1998). *Interpretación y enseñanza del violín*. Madrid: Ediciones Piramide.
- Gaviniès, P. (1963). *24 Studies for Violin*. New York: International Music Company.
- Hoppenot, D. (2005). *El violín interior*. Madrid : Real Musical.
- Kreutzer, R. (s.f.). *Forty-Two Studies for Violin*. New York: Carl Fischer, Inc.
- Menuhin, Y. (1987). *Seis Lecciones con Yehudi Menuhin*. Madrid: Real Musical Editores.
- Rode, P. (1962). *24 Caprices for Violin*. New York: International Music Company.
- Schradiack, H. (1928). *The School of Violin-Technics*. Milwaukee: G. Schirmer. Inc.