
TRATADOS Y ENSEÑANZA INICIAL DEL VIOLÍN EN EL S. XVIII

TREATIES AND VIOLIN INITIAL INSTRUCTION IN THE EIGHTEENTH CENTURY

Ana Garde Badillo, Josep Gustems Carnicer y Caterina Calderón Garrido*

RESUMEN

En este artículo se presenta una descripción de los principales tratados para la enseñanza del violín en su fase inicial publicados en el s. XVIII para posteriormente analizar sus contenidos educativos a partir de una ficha de análisis creada para este fin. De este modo se consigue destacar los elementos presentes en una muestra significativa de tratados del s. XVIII, cuyos avances han llegado a nuestros días y forman parte de los contenidos y procedimientos de enseñanza de este instrumento en la actualidad.

Palabras clave: Violín; Educación musical; Métodos musicales; Enseñanza del violín.

ABSTRACT

This article describes the main treaties about violin initial instruction, published in the eighteenth century, and we analyze its educational contents from an analysis table created for this purpose. Thus we reach the aim of highlight the present elements in a significant sample of treaties of the eighteenth century, whose advances have come down to us, taking part of the contents and the methods of teaching this instrument nowadays.

Keywords: Violin; Musical education; Musical methods; Violin instruction.

* Ana Garde Badillo es titulada superior de violín por el RCSMM, Máster en Música como Arte Interdisciplinario (UB) y última su tesis doctoral en la UB. Es profesora de violín del Centre d'Arts Musicals Luthier (Barcelona). Josep Gustems Carnicer es Doctor en Pedagogía (UB) y título superior de flauta de pico (CSMMB). Es profesor de didáctica de la expresión musical (UB) y director del departamento. Caterina Calderón Garrido es Doctora en Psicología (UB) y profesora lectora en la Facultad de Psicología (UB).

Recepción del artículo: 04.05.2015. Aceptación de su publicación: 10.07.2015.

Agradecimientos: este trabajo es el resultado parcial de una tesis doctoral en curso, y ha sido financiado mediante dos ayudas a la investigación de la Universidad de Barcelona, convocatorias ARCE 2013 y 2014.

I. INTRODUCCIÓN

A partir del año 1700, el violín ya había experimentado un amplio desarrollo técnico, gracias a las formas musicales heredadas del siglo anterior, como la sonata y la variación. Sin embargo, el concepto de “virtuoso” apareció con la llegada de una nueva forma musical: el concierto, especialmente tras los compuestos por Vivaldi y Locatelli, obras que requerían al intérprete un mayor esfuerzo técnico. El interés creciente por la música de violín y orquestal motivó un aumento progresivo del número de tratados y autores dedicados a este fin, así como el interés por parte del público *amateur* en iniciarse en sus rudimentos¹.

La mayor parte de los tratados y métodos del s. XVIII constan de una extensa parte introductoria con aspectos básicos como la colocación del violín y del arco, los golpes de arco, la técnica de cada mano, la ornamentación y el vibrato, y aspectos más generales de la música como, por ejemplo, el origen y evolución del instrumento; las figuras musicales y su duración, etc.².

El objetivo de nuestro trabajo es analizar la relevancia y aportaciones de una muestra de tratados de enseñanza del violín del s. XVIII destinados a su enseñanza en el nivel inicial, para ver cómo han creado los fundamentos de una metodología didáctica destinada a transformarse, adaptarse a los cambios sociales y culturales y llegar hasta nuestros días a través de multitud de maestros y escuelas. Para realizar nuestro análisis partiremos de una aproximación a los principales métodos y autores dedicados a la enseñanza inicial del violín en el s. XVIII para analizar pormenorizadamente sus contenidos didácticos mediante la aplicación de una ficha de análisis creada *ad hoc* y validada por expertos, que aborde tanto contenidos específicos de la enseñanza del violín, como aspectos más generales de pedagogía musical aplicada al instrumento.

I.1. Escuelas, métodos y tratados de la enseñanza del violín en la primera mitad del s. XVIII

Durante el s. XVIII, los italianos fueron los pioneros en el desarrollo técnico violinístico. Sin embargo, los alemanes y los franceses no se quedaron atrás, como acredita una de las mayores obras de la literatura violinística, *Las partitas y sonatas para violín solo* de J. S. Bach³.

Los métodos y tratados que surgen en la primera mitad del s. XVIII fueron en su mayoría publicaciones inglesas. Muchos de estos autores prefirieron permanecer en el anonimato. Uno de

¹ Boyden, David D., “Violin technique (I-II)”, en *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 19, Stanley Sadie (ed.), London, 1980, pp. 832-845.

² Stowell, Robin, *Violin*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

³ Schwartz, Boris, “The violin family”, en *The New Grove Musical Instruments Series*, vol. 3, Stanley Sadie (ed.), London, McMillan, 1989, pp. 523-534.

los motivos pudiera ser el hecho de que estas obras contenían ideas y preceptos que podrían estar copiados de las enseñanzas de un determinado maestro en particular como, por ejemplo, *The compleat Musick-Master*⁴.

En 1711, Michel Pignolet de Montéclair publicó una obra pedagógica titulada *Méthode facile pour apprendre a Jouer du Violon*. Este breve tratado contiene en sus primeras páginas los principios básicos de la técnica del violín, siendo una clara representación de la escuela francesa.

Un año después, Giovanni Antonio Piani presenta en su método una selección de piezas que incluyen cambios de posiciones. Otro tratadista, Peter Prelleur⁵ propone en su método una serie de obras e incluye, además, una parte más histórica, en la que relata la historia de la sinfonía y los términos que en ella aparecen, a modo de diccionario.

Michel Corrette recoge en su método *L'ecole d'Orphée*⁶ una selección de piezas desde el Renacimiento que representan o ilustran el personaje de Orfeo a través del violín. Para la técnica de los cambios de posición recomienda que la barbilla esté bien presionada y sujetando el violín, para que la mano izquierda quede libre al realizar los cambios de posición, sobre todo al volver a la primera posición⁷.

Otro gran pedagogo del violín fue Carlo Tessarini⁸. Su método es un compendio de ejercicios escritos en todas las tonalidades mayores y menores (al estilo del *Das wohltemperierte Klavier* de J. S. Bach⁹). El éxito de su método hizo que se tradujera al inglés y francés. La edición francesa fue dotada de un título con visión promocional: su traducción sería “Un nuevo enfoque metódico para aprender a tocar el violín en un mes”.

Los *101 caprichos* de Franz Benda¹⁰ fueron compuestos como fruto de su experiencia docente, que probablemente habría comenzado poco antes del año 1740. Cabe destacar que el manuscrito no fue publicado en vida del autor, pasándose la copia del mismo de generación en generación a través de los estudiantes. Esta obra muestra diversos ejemplos de improvisaciones, así como ejemplos más elaborados que recuerdan el estilo de la música para violín solo de J.S. Bach¹¹.

⁴ *The Compleat Musick-Master*, London, Brown, 1704.

⁵ Prelleur, Peter, *The Modern Musick-Master, or The Universal Musician*, London, King, 1731.

⁶ Corrette, Michel, *L'Ecole Orphée, méthode pour apprendre facilement à jouer du violon dans le goût françois et italien*, Paris, [s.n.], 1738.

⁷ Boyden, David D., *The History of Violin Playing from Its Origins to 1761*, New York, Clarendon Press, 1990.

⁸ Tessarini, Carlo, *Il maestro e discepolo, divertimenti da camera a due violini*, op. 2, Urbino, Mainardi, 1734.

⁹ El temperamento igualitario propone que los 12 semitonos de la escala cromática sean de igual dimensión, por lo que cualquier pieza puede sonar de forma similar si se toca desde cualquier tonalidad, lo cual no ocurría en los temperamentos anteriores, como el sistema pitagórico, el mesotónico, etc.

¹⁰ Benda, Franz, *101 caprices, manuscript copies in several libraries*, [s.l., s.n.], 1740.

¹¹ Kolneder, Walter, *The Amadeus Book of the violin*, Cambridge, Amadeus Press, 1998.

I.2. Escuelas, métodos y tratados de la enseñanza del violín en la segunda mitad del s. XVIII

A mediados del s. XVIII el violín alcanza una amplia popularidad, tanto como instrumento de música tradicional, como para intérpretes profesionales. Este hecho llevó a la publicación de un gran número de tratados pedagógicos, muchos de los cuales fueron diseñados para quienes pretendían iniciarse en su estudio. Otro dato importante es que estaban escritos por músicos e intérpretes reconocidos por su labor pedagógica y por su faceta profesional.

Durante el s. XVIII existe una gran diferencia entre la metodología destinada a violinistas profesionales frente a la destinada a los violinistas aficionados¹².

La formación del virtuoso era y, en la actualidad sigue siendo, responsabilidad de un buen profesor, donde la relación entre el alumno y el profesor esté orientada a alcanzar un avanzado grado de consecución técnica y expresiva con el instrumento. Por este motivo, a partir de 1750 surgen muchos tratados destinados a alumnos y profesores con una orientación profesional. La función de un tratado de violín estaría principalmente relacionada con solucionar los problemas y las dificultades técnicas con el fin de conseguir las herramientas necesarias para lograr una interpretación de calidad¹³.

La mayor parte de los tratados publicados durante la segunda mitad del s. XVIII lo fueron en Inglaterra, Alemania o Francia, aunque el máximo desarrollo de la técnica violinística se dio en Italia; cabe plantearse el hecho de que los italianos consideraban como preferentes las enseñanzas directas de los profesores frente a la publicación y edición de su metodología. Con esto, podemos pensar que los italianos daban mayor importancia a la tradición oral. Por este motivo, uno de los principales tratados, publicado a mediados del s. XVIII, el de Francesco Geminiani, *Art of playing on the violin*¹⁴ refleja el estado de una ya avanzada técnica violinística italiana. Dicho tratado es fundamental para conocer la forma de tocar de la generación de violinistas italianos posteriores a Corelli, como Locatelli, Veracini y el mismo Geminiani¹⁵.

Otra obra fundamental de esta época es el famoso tratado de Tartini, *Traité des agréments*¹⁶, un compendio de la manera de interpretar la ornamentación durante la época, completada años más tarde por *L'arte dell'Arco*¹⁷, un compendio de cincuenta variaciones sobre un tema de Corelli, cada una de las cuales muestra diferentes dificultades para trabajar con el arco. Otro texto suyo, bastante interesante para poder observar la evolución del desarrollo de la técnica del violín, fue una carta destinada a su

¹² Schwartz, B., *op. cit.*, p. 530.

¹³ Bachmann, Alberto, *An encyclopedia of the violin*, London, Dover Books, 1925.

¹⁴ Geminiani, Francesco, *The Art of Playing on The Violin*, London, Johnson, 1751.

¹⁵ Kolneder, W., *op. cit.*, p. 125.

¹⁶ Tartini, Giuseppe, *Traité des agréments de la musique*, Paris, Leduc, 1754.

¹⁷ Tartini, Giuseppe, *L'arte dell'arco*, Paris, Boivin, 1758.

alumna Maddalena Lombardini, escrita en 1760 y publicada en 1770, donde describe aspectos tan relevantes como: el buen uso del arco, la práctica de conciertos transportados a otras posiciones, así como la manera adecuada de realizar los trinos¹⁸.



Figura 1. Portada del tratado de Leopold Mozart.

El final de la denominada “era del Barroco” estuvo marcado fundamentalmente por la aparición de los tratados más importantes dedicados a la interpretación y enseñanza del violín. El primero de ellos fue el de Leopold Mozart *Versuch einer gründlichen Violinschule*¹⁹. Se trata de uno de los tratados más leídos, publicados y estudiados de la literatura pedagógica del violín, una obra didáctica que contiene todos los aspectos esenciales sobre la manera de tocar este instrumento. Es un método muy ecléctico y novedoso, ya que reúne la más pura tradición alemana con los aspectos más relevantes de la técnica violinística italiana, incluyendo partes del tratado de Tartini. Con esta obra, Leopold Mozart pretende hacer llegar la tradición italiana a los violinistas alemanes y austríacos de su época, como Pisendel, Stamitz o Benda.

Otro tratado importante escrito en español fue el de José Herrando, *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín*²⁰. Este tratado está enmarcado dentro de la tradición clásica italiana. El autor se describe a sí mismo como primer violín de la Capilla Real española, añadiendo que ha recibido lecciones de Corelli.

El tratado Galeazzi²¹, aunque no es un tratado completo, incorpora en la enseñanza del violín un concepto técnico bastante novedoso: comenzar el estudio de las escalas con el violín a partir de la escala de Sol mayor (no con Do mayor). Esto permitirá evitar el tritono y requerirá solo dos posiciones de los dedos. Por otro lado, la tónica y la dominante se tocan con cuerdas al aire, facilitando el control de la entonación. El método de Campagnoli²² será la última manifestación didáctica de la tradición clásica italiana violinística del s. XVIII.

En Francia, otro de los métodos relevantes de violín es el escrito por Jean Baptiste Cartier, *L'art du violon*²³, alumno de Viotti en París y segundo concertino de la Ópera de París. Muestra cuarenta

¹⁸ Stowell, Robin, *Violin technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

¹⁹ Mozart, Leopold, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Ausburg, Lotter, 1756.

²⁰ Herrando, José, *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín*, París, [s.n.], 1756.

²¹ Galeazzi, Francesco, *Elementi teorico-pratici di musica*, Roma, [s.n.], 1791.

²² Campagnoli, Bartolomeo, *Metodo per violino*, op. 21, Milano, Lucca, 1797.

²³ Cartier, Jean-Baptiste, *L'Art du Violon, ou Collection choisie dans les Sonates Écoles Italiennes, Françaises et Allemandes*, Paris, Decombe, 1798.

y nueve composiciones progresivas, una recopilación de obras que el autor considera esenciales de la historia del violín, huyendo así de la forma estandarizada del resto de tratados de este siglo.

Una de las últimas obras pedagógicas del Barroco es el tratado de L'Abbe le Fils, seudónimo de Joseph-Barnabé Saint-Sevin²⁴. Esta obra trata de ser un método prototipo que enlace la vieja tradición de la danza francesa y la nueva tradición de la sonata italiana, mostrando los comienzos del liderazgo de la escuela francesa (finales del siglo XVIII y principios del XIX) frente a la italiana. Introduce y consolida dos parámetros fundamentales: la nueva manera o forma moderna de sujetar el violín (con la barbilla encima del cordal y hacia el lado izquierdo del mismo), así como la apertura hacia una nueva visión dentro del campo de los armónicos (naturales y artificiales).

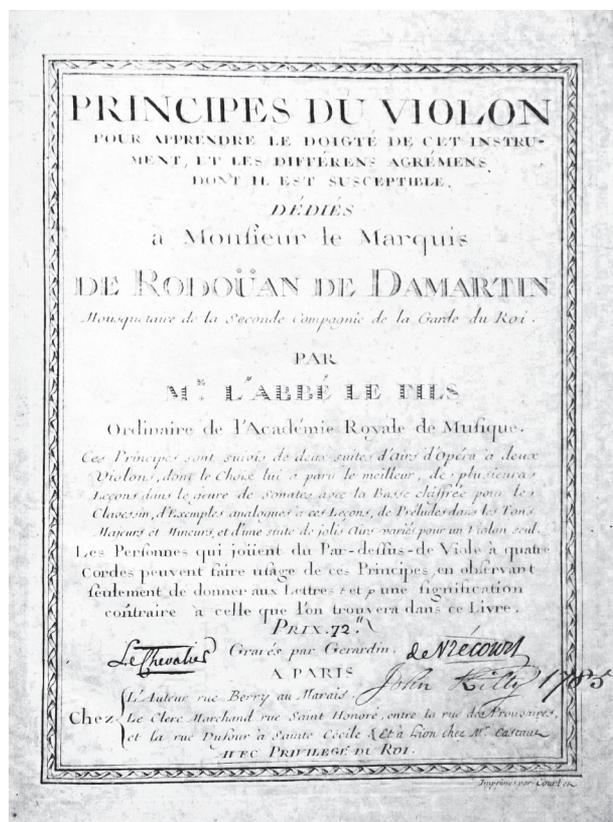


Fig. 2. Portada del tratado de L'Abbe le Fils.

²⁴ L'Abbé le fils, *Principes du violon pour apprendre le doigté de cet instrument et les différens agréments dont il est susceptible*, Paris, Des Lauriers, 1761.

Un método que consideramos revolucionario es el de Federico Fiorillo²⁵, *Étude pour le violon*, donde aparece por primera vez la palabra *Étude* o Estudio. El término se refiere a una composición de una extensión no determinada destinada al estudio de alguna dificultad técnica concreta, por ejemplo, un problema en la articulación, entre otros. Es diferente que un ejercicio, ya que un Estudio está considerado una pieza con una forma musical determinada, mientras que un ejercicio es mucho más corto y no tiene una forma musical, teniendo el único patrón el hecho de ser una pieza repetitiva y destinada al control de la técnica del instrumentista. Durante la segunda mitad del s. XVIII, estos estudios fueron fundamentales en el desarrollo adecuado de la técnica violinística.

Hacia finales de este siglo hubo un amplio desarrollo de la técnica hacia la modernidad, gracias a la creación del Conservatorio de París (1795), respaldado por cuatro figuras y grandes maestros del violín: Kreutzer, Rode, Baillot y Gaviniés. Cada uno publicó su propio método, donde exponían de manera muy organizada y progresiva su manera de enseñar y sus avances técnicos, así como los ejercicios y estudios o caprichos para lograrlo.

II. METODOLOGÍA

La metodología utilizada en este trabajo parte del análisis documental a partir de la aplicación de una ficha construida *ad hoc* que recoge los aspectos más relevantes para nuestro estudio. Esta ficha ha sido elaborada a partir de otras fichas similares²⁶ y ha sido triangulada mediante las aportaciones de profesionales del violín, profesores de violín y pedagogos musicales. La ficha final²⁷ se adaptó para este artículo incluyendo los siguientes apartados:

- didáctico/metodológico: organización docente, repertorio, ejercicios, herramientas didácticas
- destrezas y habilidades motrices: colocación del violín, sujeción del arco, trabajo con el arco, colocación de la mano izquierda
- destrezas y habilidades auditivas: buen sonido, afinación
- relación con el lenguaje musical
- aspectos cognitivos y expresivos: memoria, interpretación

²⁵ Fiorillo, Federico, *Étude pour le violon, formant 36 caprices*, op. 3, Paris, Sieber, 1790.

²⁶ Ver Gustems, José, “La Flauta dulce en los estudios universitarios de ‘Mestre en Educació Musical’ en Catalunya: revisión y adecuación de contenidos”, Tesis doctoral en línea, 2004, <http://www.tdx.cesca.es/TDX-0716104-104533> [Consulta: 8-VII-2014]; y Navarro, Julián, “La enseñanza de la Guitarra Barroca solista: diseño de un instrumento para el análisis de su repertorio”, Tesis doctoral en línea, 2008, <http://www.tesisenxarxa.net/TDX-0229108-113750> [Consulta: 8-VII-2014].

²⁷ La ficha completa puede consultarse en <http://hdl.handle.net/2445/60685>.

Ficha de análisis histórico-didáctico para métodos de iniciación al violín. Josep Gustems y Ana Garde.

DATOS BIBLIOGRÁFICOS					
TÍTULO					
AUTOR					
AÑO DE EDICIÓN					
CIUDAD					
EDITORIAL					
N.º DE PÁGS					
		SÍ	NO	N.º	
1. Didáctico- metodológico	1.1- Organización docente	1.1.1- Clase individual			
		1.1.2- Clase colectiva			
	1.2- Repertorio seleccionado	1.2.1- De lo simple a lo complejo			
		1.2.2- Melodías populares			
		1.2.3- Melodías tradicionales			
		1.2.4- Melodías adaptadas/variaciones			
		1.2.5- Melodías propias			
		1.2.6- Ejercicios técnicos			
	1.3- Herramientas didácticas	1.3.1- Ilustraciones/grabados/fotografías			
		1.3.2- Partituras adaptadas			
		1.3.3- Uso de elementos externos: CD/DVD			
		1.3.4- Uso de textos explicativos			
		1.3.5- Uso de cifrados u otros códigos			
2. Destrezas y habilidades motrices	2.1- Colocación del violín	2.1.1- Posición de la cabeza/cuello			
		2.1.2- Posición del mentón			
		2.1.3- Relajación y colocación de los hombros			
		2.1.4- Posición del tronco			
		2.1.5- Posición de las caderas			
		2.1.6- Posición de las rodillas			
		2.1.7- Posición de los pies			
		2.1.8- Equilibrio corporal			
	2.2- Sujeción del arco	2.2.1- Posición de la mano derecha			
		2.2.2- El rol de los dedos			
		2.2.3- La verticalidad y la horizontalidad/el peso del brazo derecho			
		2.2.4- El nivel del codo			
	2.3- Trabajo con el arco	2.3.1- Cambios de cuerda			
		2.3.2- Distribución del arco			
		2.3.3- Tirar-empujar/arco abajo y arco arriba			
		2.3.4- Golpes de arco: martelé/detaché/saltillo			
		2.3.5- La conducción del arco			

			SÍ	NO	N.º
	2.4- Colocación de la mano izquierda	2.4.1- Posición de la mano natural			
		2.4.2- Dedos encima de las cuerdas			
		2.4.3- Presión de las cuerdas			
		2.4.4- Articulación de los dedos			
		2.4.5- Colocación del pulgar			
		2.4.6- Pronación/supinación			
		2.4.7- Extensiones			
		2.4.8- Cambios de posiciones			
		2.4.9- Preparación al vibrato			
		2.4.10- Preparación al trino			
		2.4.11- Preparación para apoyaturas/mordentes			
3. Destrezas y habilidades auditivas	3.1- Producción de un buen sonido				
	3.2- Concepto de la afinación	3.2.1- Desarrollo del oído musical			
		3.2.2- El oído absoluto y su desarrollo			
		3.2.3- El oído relativo y su desarrollo			
4. Refuerzo del lenguaje musical: Lectura y ritmo	4.1- Figuras y su duración				
	4.2- El tempo				
	4.3- El ritmo	4.3.1- Desarrollo de un buen concepto rítmico			
		4.3.2- Estudio de las variaciones rítmicas			
4.3.3- Lectura musical					
5. Cognición	5.1- Memoria: Desarrollo de la memoria musical				
	5.2- Interpretación: Desarrollo del concepto de una adecuada interpretación				
6. Desarrollo emocional y afectivo	6.1- Motivación del profesor	6.1.1- Motivación intrínseca			
		6.1.2- Motivación extrínseca			
	6.2- Implicación personal	6.2.1- En la clase individual/colectiva			
		6.2.2- Práctica del instrumento			
	6.3- Implicación familiar: roles explícitos				

En lo que respecta a la muestra seleccionada, partimos de un listado de ochenta y tres tratados escritos entre 1701 y 1800²⁸, de los que se han elegido algunos de los más significativos: Geminiani (1751), Herrando (1756), Leopold Mozart (1756), Galeazzi (1791), Campagnoli (1797) y Cartier (1798). Los criterios seguidos para seleccionarlos han sido: acceso a la publicación (reimpresiones), presencia en los centros musicales, trascendencia en los siglos posteriores y variedad de escuelas de procedencia (Alemania, Francia, Italia).

²⁸ Kolneder, W., *op. cit.*, p. 317.

III. RESULTADOS

A continuación se presenta una síntesis de los contenidos destacados en la muestra de métodos seleccionados, siguiendo los ámbitos y subámbitos de la ficha de análisis.

III.1. Aspectos didáctico-metodológicos

Todos los tratados del XVIII analizados parten de la necesidad de una secuenciación del aprendizaje que vaya de lo simple a lo complejo. Además, incluyen láminas y grabados para ejemplificar lo expuesto.

III.2. Habilidades y destrezas motrices

Este es el apartado que más importancia va a tener, puesto que todos los tratados analizados abordan este aspecto con gran interés.

III.2.1. *Relajación y colocación general*

Durante el s. XVIII la postura del intérprete era discutida en términos generales. Normalmente se incorporan referencias sobre movimientos innecesarios del cuerpo y contorsiones faciales (Leopold Mozart) y, en general, sobre la falta de naturalidad a la hora de ejecutar cambios de posición (Geminiani).

A finales del XVIII crece el interés por insistir en una postura adecuada respecto al instrumento. Herrando recomienda la búsqueda de la naturalidad, para lo que aconseja usar un espejo para controlar la posición, aunque quien pone mayor énfasis es Campagnoli, quien plantea que una adecuada y grata postura corporal con respecto al instrumento hará que la interpretación sea correcta.

III.2.2. *Colocación del violín*

A mediados del s. XVIII se da una gran importancia a la colocación del instrumento y a su sujeción. Durante este siglo encontramos dos formas fundamentales de sujetar el violín:

- quienes lo sujetan de forma superficial y con muy poco agarre.
- quienes empiezan a plantear que una buena sujeción y un buen agarre del instrumento facilitará el desarrollo de una técnica adecuada.

A medida que la técnica del violín fue evolucionando, la necesidad de sujetar con firmeza el violín se hizo cada vez más necesaria. La mayor parte de los tratados analizados coinciden en que la

mejor manera de sujetar el violín es mediante la barbilla. Sin embargo, existen bastantes discrepancias en cuanto a dónde ubicar la barbilla respecto al cuerpo del violín.

El tratado de Herrando muestra una primera forma de sujeción del violín. Se trata de una posición central y equilibrada del violín con respecto al cordal, que estaría bajo la barbilla. Así el pulgar afianzaría el instrumento.

Leopold Mozart es el más coherente y explícito en cuanto a texto e imágenes que expone en su tratado. Presenta las formas que existían en aquella época de sujetar el violín: la francesa, colocando el violín directamente sobre el pecho (una forma bastante extrema, ya que no existe un punto de apoyo) y una segunda forma que sería colocar el violín encima de la clavícula. Sin embargo, no hace ninguna mención a la sujeción mediante la barbilla.



Esta segunda forma es similar a la propuesta por Geminiani, quien además concluye diciendo que la mano izquierda cambiará de posición con facilidad y sin peligro de caída del instrumento, aunque es curioso que no haga ninguna referencia a la barbilla. Otros autores como Galeazzi y Campagnoli consideran importante sujetar el violín a la izquierda del cordal. Galeazzi, en particular, explica que no es correcto que la barbilla esté apoyada en la parte derecha del violín ya que este se coloca sobre el hombro izquierdo. Por este motivo la barbilla debe estar situada a la izquierda, ya que a la derecha provocaría una torsión del cuello bastante poco natural.

Fig. 3. *Modo correcto de sujeción del violín, según Campagnoli*²⁹.

III.2.3. *Sujeción del arco: posición de la mano derecha*

Con respecto a la forma de sujetar el arco, todos los tratados analizados coinciden en que debe sujetarse a una pequeña distancia de la nuez, concretamente a unos cuatro dedos. Leopold Mozart da una serie de informaciones sobre cómo colocar todos los dedos de la mano derecha, con bastantes diferencias con respecto a la forma actual de sujetar el arco:

El arco debe sujetarse entre el pulgar y la segunda falange del primer dedo, de manera que la punta del meñique se encuentre sobre la parte del arco que tiene la nuez. El pulgar debe sostener el peso del arco en ningún otro dedo debe ser extendido encima sino flexionado, es decir, que las

²⁹ Campagnoli, B., *op. cit.*, p. 11.

articulaciones de los dedos estén libres con el fin de que puedan hacer los movimientos imperceptibles y necesarios para obtener un bello sonido del violín³⁰.

Cartier recomienda que el pulgar de la mano derecha quede entre el índice y el dedo corazón. Campagnoli plantea que el pulgar de la mano derecha, el codo y la mano derecha estén a la misma altura y en una posición natural. La posición del meñique generalmente requiere que esté colocado encima de la vara, balanceando y manteniendo así el control del arco. Galeazzi recomienda que el índice esté muy alejado del resto, situándolo muy cerca del tercer y segundo dedos, y el pulgar hacia atrás. Campagnoli establece que los dedos no deben estar apiñados, sino que deberá haber una pequeña distancia entre cada uno: el índice descansará sobre la vara del violín, mientras que el segundo y el tercer dedo se apoyan en la nuez y el meñique estará cerca del dedo anular, flexionado y situado encima de la vara.

III.2.4. *Trabajo con el arco*

III.2.4.1. Distribución del arco y cambios de cuerda

La técnica de la correcta distribución del arco y de los cambios de cuerda está ya documentada en los tratadistas del s. XVIII, con especial atención a la necesidad de flexibilizar la muñeca.

Para los cambios de cuerda, Leopold Mozart recomienda no pasar el arco utilizando toda la movilidad del brazo. Recomienda mover lo menos posible el hombro, un poco más el codo y bastante la muñeca; sin embargo, esta deberá moverse con naturalidad y libremente, es decir, sin añadir movimientos extraños o antinaturales. Otra recomendación de este mismo autor es que el cambio de una cuerda a otra deberá ser imperceptible para el oyente, tratando de cambiar el arco de una cuerda a otra con suavidad y sin movimientos bruscos que generen un acento inadecuado.

Por último, en cuanto al control de la presión ejercida sobre las cuerdas, Leopold Mozart recomienda utilizar toda la extensión del arco, en sus dos extremos (talón y punta).

Para el arco abajo recomienda que la mano caiga con su propio peso, pero controlando la presión que se ejerce sobre la cuerda, mientras que en el arco arriba, la mano deberá flexionarse de forma libre y natural durante todo el recorrido, hasta llegar de nuevo al talón o comienzo del arco.

III. 2.4.2. La conducción del arco

Todos los tratados analizados coinciden en que el buen control del arco es lo que nos va a proporcionar un buen sonido. Leopold Mozart recomienda el paso del arco controlando la presión del

³⁰ Mozart, L., *op. cit.*, p. 36.

mismo sobre las cuerdas. Gracias al control de la presión del arco sobre las cuerdas se va a adquirir la destreza adecuada para lograr un sonido brillante.

Muchos de ellos como Geminiani asemejaban el sonido del violín al de la voz humana, buscando producir un sonido que fuera similar a la más perfecta voz humana. También establecen que el tono o el sonido del violín dependen principalmente de un buen manejo del arco, en donde la muñeca juega un papel imprescindible, ya que deberá estar lo más libre y flexible que se pueda.

TH E Intention of Musick is not only to please the Ear, but to expreſs Sentiments, ſtrike the Imagination, affect the Mind, and command the Paſſions. The Art of playing the Violin conſiſts in giving that Inſtrument a Tone that ſhall in a Manner rival the moſt perfect human Voice ; and in executing every Piece with

Fig. 4. Texto sobre el sonido del violín, según Geminiani³¹.

Campagnoli plantea que en la conducción del arco es importante que las articulaciones del brazo y de la mano formen dos movimientos opuestos: por un lado, el movimiento del arco abajo, donde la articulación del brazo deberá estar gradualmente abierta y la mano deberá estar girada hacia el interior; y, en el arco arriba, donde la mano deberá estar girada hacia fuera.

Según Herrando, el brazo se debe levantar naturalmente separando el codo del cuerpo, ya que el movimiento ha de ser desde el codo, facilitando así la soltura de la muñeca y la igualdad en el arco.

La otra forma de colocación del brazo va a quedar especialmente clara en los dos grabados presentados en el tratado de Leopold Mozart, donde se muestra un ejemplo de la buena y la mala manera de sujetar el violín: en la buena observamos una colocación del brazo más cercano al cuerpo, con la que vamos a ganar en relajación y en la libertad del hombro izquierdo; sin embargo, con esta forma de sujetar se va a perder el control sobre los diferentes planos o distancias de las cuerdas.

Geminiani establece que el arco debe ser presionado sobre las cuerdas solamente con el dedo índice y no con todo el peso de la mano. A la hora de tocar notas rápidas, se van a poner en funcionamiento sobre todo el mecanismo del codo y de la muñeca, mientras que al tocar notas largas con toda la extensión del arco (de talón a punta), existe también aunque levemente la acción del hombro, motivada por la amplitud del movimiento. Además, añade que el arco debe estar siempre colocado paralelo al puente.

Según Leopold Mozart, el arco tampoco debe ser dirigido exactamente con todo el brazo, ya que es necesario utilizar un poco el hombro; el codo se va a utilizar más, separándolo del cuerpo, y la muñeca quedará muy libre, es decir, hay que bajarla cuando se toca arco abajo.

³¹ [...] “El arte de tocar el violín consiste en sacar del instrumento un sonido que deberá de alguna manera rivalizar con la más perfecta voz humana”. Geminiani, F., *op. cit.*, p. 2 (trad. de los autores).

III.2.5. Colocación de la mano izquierda

III.2.5.1. Posición natural de la mano

Campagnoli recomienda que la muñeca deberá estar girada hacia el mango del violín, y que la palma de la mano no podrá tocar el cuello de este, sino que deberá estar a una distancia considerable. El dorso de la mano deberá estar dirigido hacia el cuerpo del intérprete, haciendo un movimiento opuesto al del codo.



Fig. 5. Instrucciones para la posición de la mano según Campagnoli³².

Geminiani define una forma muy particular de colocación, en la que se anulan las tensiones de la muñeca izquierda al estar en ángulo casi recto con el brazo; sin embargo, esta posición, aunque es muy segura, dificulta la agilidad de los dedos con respecto a una posición de la muñeca más en línea con el brazo:

B muestra un método para adquirir la correcta posición de la mano, la cual es esta: colocar el primer dedo en la primera cuerda sobre fa; el segundo dedo en la segunda cuerda sobre el Do; el tercer dedo en la tercera cuerda sobre el sol; y el cuarto dedo en la cuarta cuerda sobre el re. Esto debe hacerse sin levantar ninguno de los dedos, hasta que los cuatro se hayan puesto sobre las cuerdas; después de esto, los dedos deben levantarse a corta distancia de cada cuerda y así la posición será perfecta³³.

III.2.5.2. Dedos encima de las cuerdas

Por lo general, los tratados analizados utilizan los preceptos marcados por Geminiani referidos a la manera adecuada de la colocación de la mano izquierda.

En el tratado de Campagnoli se da bastante importancia a la acción de los dedos de la mano izquierda. Este autor plantea que los dedos deben estar siempre sobre las cuerdas y nunca deberán descolocarse, a no ser que sea necesario. Además, los dedos no deberán presionar las cuerdas con más firmeza que la necesaria.

³² “El dorso de la mano deberá estar dirigido hacia el cuerpo del intérprete, haciendo un movimiento opuesto al del codo”. Campagnoli, B., *op. cit.*, p. IV (trad. de los autores).

³³ Geminiani, F., *op. cit.*

Galeazzi también hace especial hincapié en la importancia de mantener los dedos bastante cerca de las cuerdas.

En cuanto a los cambios de posición, es lógico pensar que la técnica durante el s. XVIII se desarrolló en función de las características mecánicas del instrumento: el diapasón era bastante más corto y esto hacía que no hubiera tanto rango para poder cambiar de posición.

III.2.5.3. Colocación del pulgar

Campagnoli recomienda poner el pulgar de la mano izquierda dirigido hacia el cuarto dedo. Esto proporciona una gran libertad de movimiento y facilidad a la hora de realizar extensiones. En el tratado de Leopold Mozart se contempla que el pulgar no debe quedar demasiado lejos del diapasón y que se coloque a la altura del segundo dedo.

III.2.5.4. Pronación/Supinación

Campagnoli recomienda que el codo esté girado hacia el cuerpo todo lo que sea posible y caiga en el centro del pecho, siempre que sea necesario, y dependiendo de la longitud del brazo. Se deberá tener cuidado para que el violín no se caiga y no esté demasiado bajo.

III.2.5.5. Articulación de los dedos/Digitación

En cuanto a la técnica de la muñeca izquierda, existen dos opciones: por un lado tenemos la posición en ángulo recto de la mano con respecto al brazo, adoptada por Geminiani; y por otro, tenemos la posición en línea de la muñeca que adoptan Leopold Mozart y Herrando. La posición de Geminiani otorga mayor flexibilidad a la muñeca, permitiendo cambiar de posición sin un desplazamiento completo de la mano, facilitando así el cambio de posición de intervalos grandes o mayores que el intervalo de tercera. La elección de las digitaciones dependerá directamente de la forma de sujetar el violín y de la técnica de la muñeca (posición de la mano con respecto al brazo).

Herrando permite digitaciones más cómodas, con cambios de posición no mayores de una tercera, lo que va a confirmar la tendencia en esta época a realizar cambios de posición pequeños, ejecutables con sujeción suave de barbilla o sin ella; sistema que cayó totalmente en desuso durante el s. XIX. Las escalas que se realizaban durante el XVIII utilizan un patrón sobre la misma cuerda, solo la escala de Sol mayor utiliza una digitación diferente: en vez de 1212, utiliza la digitación 1232123.



Fig. 6. Ejemplo de digitaciones, según Herrando³⁴.

Geminiani aconseja tocar sin el arco de forma inicial para el estudio de las digitaciones:

En la digitación, se requiere una aplicación sencilla, y por lo tanto seguiríamos adelante sin el uso del arco, el cual no se debería utilizar hasta que no se llegue al ejemplo número siete. En efecto, en el ejemplo siete se encontrará el método adecuado para hacerlo limpiamente³⁵.

III.2.5.6. Cambios de Posición

Galeazzi recomienda que durante el primer año los estudiantes deben intentar conseguir un buen concepto de la entonación; para ello deben tocar diferentes escalas, con que practicarán las diferentes posiciones de los dedos de la mano izquierda.

Los cambios de posición en los tratados analizados dejan clara la importancia de las escalas para familiarizar al estudiante con las diferentes posiciones de los dedos en el diapasón. Geminiani nos muestra las siete posiciones y recomienda empezar a tocar desde la primera, así como utilizar una serie de marcas en el diapasón para saber dónde colocar los dedos de forma adecuada. Este planteamiento es totalmente contrario a Leopold Mozart, quien recomienda que no exista ninguna guía o señalización puesto que esto no favorece la educación del oído musical.

Herrando, al referirse a los cambios de posición, utiliza el término “mutación”; para regularizar el movimiento de la mano y para gestionar así mejor las piezas musicales.

Geminiani propone que, después de haber practicado la primera posición, se trabaje la segunda, la tercera, y así respectivamente en orden hasta llegar a la séptima, teniendo en cuenta que el pulgar deberá avanzar junto con la mano.

III.2.5.7. Las extensiones

Según Leopold Mozart, en un pasaje donde la nota más aguda no sobrepase más que un tono o medio tono a la nota precedente, se recomienda que se realice una extensión con el cuarto dedo para poder llegar a la nota. Además, recomienda que cuando el cuarto dedo se extienda, los otros dedos no

³⁴ Herrando, J., *op. cit.*, p. 9.

³⁵ Geminiani, F., *op. cit.*, p.3.

deben desplazar la mano. A menudo se puede utilizar el cuarto dedo dos veces seguidas, una para llegar a la nota y otra para tocar la nota precedente.

Geminiani utiliza la extensión como un recurso constante, gracias al desarrollo de su técnica y a la amplitud de la flexibilidad de la muñeca.

III.3. Destrezas y habilidades auditivas

III.3.1. Producción de un buen sonido

Campagnoli es el único que recomienda activar el unísono cuando sea necesario en un cambio de cuerda. Galeazzi, sin embargo, plantea la igualdad y la uniformidad en cuanto al sonido. En su tratado escribe diez reglas sobre la importancia de la uniformidad y el uso de las cuerdas al aire o abiertas.

III.3.2. Concepto de la afinación

La afinación es el primer punto en común de todos los métodos analizados. En el tratado de Leopold Mozart así como en el de Herrando aparece este concepto, tras haber denunciado los principios de la colocación del violín y del arco (por un lado, se trata de una manera bastante lógica desde el punto de vista pedagógico). La única diferencia entre estos tratados es que, por ejemplo, el de Herrando explica la manera como se afina el violín. En el tratado de Geminiani aparece esta misma referencia, pero de una forma un poco más indirecta, ya que utiliza un esquema del diapasón del violín. Leopold Mozart pone un ejemplo de lo que él denomina acordes del violín.

Modo de Templar el Violin

EL Violin se templá en Quintas, tomando el Tono en Alamirre, que es la Segunda Cuerda al aire, la Prima en Elami, la Tercera en Delafolre, y la Quarta en Gefolreut.

Fig. 7. Instrucciones para afinar el violín, según Herrando³⁶.

III.4. Refuerzo del lenguaje musical/ lectura y ritmo

La mayor parte de los tratados analizados plantean unas bases o conceptos a modo de introducción sobre el lenguaje musical: aspectos generales de la educación musical, concepto de figuras musicales y su duración, las claves principales o el ritmo. Sin embargo, de todos estos tratados el más

³⁶ Herrando, J., *op. cit.*, p. 3.

exhaustivo en ese sentido es el de Galeazzi, quien desarrolla un primer volumen destinado a estos aspectos más generales de la educación musical.

III.5. Aspectos cognitivos y expresivos

Ninguno de los tratados, a excepción del de Leopold Mozart, da importancia a aspectos como el desarrollo de una adecuada interpretación musical. Este autor plantea la importancia de entender que mediante el buen trabajo se puede llegar a conseguir una buena interpretación, donde cada elemento y herramienta utilizada jueguen en favor del intérprete.

IV. CONCLUSIONES

El análisis de los tratados de violín del s. XVIII revela una gran importancia de cara a la mayoría de contenidos presentes en la enseñanza del violín en su fase inicial, establecidos ya en dicho siglo gracias a estos tratados y sus autores. Algunos de estos manuales sentaron las bases de la pedagogía del violín y de su interpretación, llegando hasta nuestros días como la herencia de la didáctica violinística del pasado.

Estos métodos surgen a mediados del citado siglo como necesidad de ordenar los avances técnicos propiciados por las nuevas formas musicales (el concierto) que requerían de un dominio más amplio del instrumento. Italia fue el centro de este desarrollo técnico y virtuosístico. El estilo italiano fue seguido, adquirido, evolucionado y desarrollado por otras naciones como Francia y Alemania.

En este escenario surge el método que mayor trascendencia ha tenido a lo largo de la Historia hasta nuestros días, escrito por Leopold Mozart: *Violinschule*³⁷. En él se revela de una forma bastante clara la manera de tocar el violín durante esta época.

La mayor parte de los tratados de esta época exponen los aspectos de la técnica del violín concernientes a la manera de sujetar el arco y el violín; los golpes de arco; la técnica de la mano izquierda y de la derecha; la ornamentación; así como otras cuestiones más generales y de carácter estético/musical.

Uno de los aspectos de la técnica del violín que más repercusión y notoriedad han tenido a lo largo de la historia del violín, y que han perdurado hasta formar parte de nuestra época actual, hace referencia a la búsqueda de una buena sonoridad con respecto al instrumento, un tema que en la actualidad representa un motivo de debate para los intérpretes y grandes maestros del violín.

³⁷ Mozart, L., *op. cit.*

A finales del XVIII, un hecho importante marcó un antes y un después en cuanto a la técnica del arco: la aparición del famoso arco moderno cóncavo, construido por François Xavier Tourte, alrededor del 1785, gracias a los consejos de uno de los grandes virtuosos del violín, Giovanni Battista Viotti. El siglo XIX marcará un gran avance y consolidación de los aspectos propuestos ya por los métodos del siglo anterior. ■