

**Universidad del Valle de Guatemala**  
Facultad de Educación



**Propuesta de un método didáctico para la  
ejecución salubre del violín**

Trabajo de graduación elaborado por  
Heydi Ivonne García Cajas para optar al grado  
académico de Licenciada en música.

Guatemala  
2008



**Universidad del Valle de Guatemala**  
Facultad de Educación

**Propuesta de un método didáctico para la  
ejecución salubre del violín**

Heydi Ivonne García Cajas

Guatemala  
2008

Propuesta de un método didáctico para la  
ejecución salubre del violín

**Universidad del Valle de Guatemala**  
Facultad de Educación

**Propuesta de un método didáctico para la  
ejecución salubre del violín**

Trabajo de graduación elaborado por  
Heydi Ivonne García Cajas para optar al grado  
académico de Licenciada en música.

Guatemala  
2008

**Vo. Bo.**

(f) \_\_\_\_\_

**Lic. Marco Barrios**

**Tribunal Examinador**

(f) \_\_\_\_\_

**Lic. Jacqueline García de León**

(f) \_\_\_\_\_

**Lic. Isabel Ciudad-Real**

(f) \_\_\_\_\_

**Lic. Marco Barrios**

Guatemala, 14 de enero de 2009.

## CONTENIDO

RESUMEN .....	vi
I. INTRODUCCIÓN .....	1
II. JUSTIFICACIÓN .....	3
III. MARCO CONCEPTUAL	
A. Aprendizaje .....	5
B. Evolución de las escuelas de la técnica del violín .....	13
C. Metodistas .....	16
IV. MÉTODO	
A. Problema .....	30
B. Preguntas .....	30
C. Objetivos .....	31
D. Actividades .....	32
<b>V. PROPUESTA DE UN MÉTO DIDÁCTICO PARA LA EJECUCIÓN SALUBRE DEL VIOLÍN .....</b>	<b>33</b>
VI. CONCLUSIONES .....	34
VII. RECOMENDACIONES .....	35
VIII BIBLIOGRAFÍA .....	36
IX ANEXO (CD)	

## **RESUMEN**

El aprendizaje de una técnica correcta y adecuada del violín, es provista por la estructuración del periodo del tiempo a estudiar como resultado de la evaluación y evolución física y emocional del músico lesionado unida a la evolución de los criterios académicos del músico.

Los músicos lesionados mediante la unión de sus conocimientos previos, los conocimientos adquiridos por su enfermedad y los que tiene a su alcance al investigar sobre los metodistas contemporáneos unida al aprendizaje activo, pueden garantizarse a sí mismos la evolución de su técnica del violín salubre y, por lo tanto, su reintragración satisfactoria a sus actividades interpretativas.

Este trabajo de graduación es una iniciación a un largo y no existente trabajo de campo en el que se estudie el número de lesionados y sus causas. Investigaciones de una técnica correcta concluyen lo siguiente: la técnica debe ser adaptada al violinista, por lo tanto es única.

## I. INTRODUCCIÓN

La tecnología y la ciencia en el siglo XXI evolucionan constantemente y parecen no tener límites. Tal evolución ha sido motivada por el compromiso de cubrir nuevas necesidades que la sociedad está teniendo. La concepción del hombre como ser humano ha modificado muchos pensamientos y muchas áreas de estudio.

La educación, por ejemplo, desde la antigüedad hasta hace algunos años había sido de transmisión oral modificándose hasta llegar a la escrita, los estudiantes oían y aprendían. No se concebía un ser humano individual y autónomo. En el siglo XXI la educación es el desarrollo de destrezas y el dominio de actividades que conducirán al ser humano hacia su plena realización. Esta evolución ha inducido nuevas corrientes pedagógicas.

En la música, por su parte, se ha quedado retrasada en su concepción de formación de violinistas, músicos íntegros, en comparación de la nueva evolución pedagógica. Sin embargo, las destrezas alcanzadas por los violinistas en cuanto a la técnica del violín cada vez son de mayor dificultad y competitividad. Desde Andrea Gabrieli (siglo XVI) hasta Simon Fischer (vivo aún en el año 2009) la técnica del violín ha experimentado grandes y significativos avances, mas no tan marcadas en la metodología de la enseñanza – aprendizaje.

Integrar el constructivismo como pedagogía contemporánea al aprendizaje de los violinistas garantizaría la evolución de las metodologías de enseñanza del violín, y más aún, por los principios del constructivismo, proveería al violinista lesionado las herramientas necesarias para superar los obstáculos técnicos mediante la integración de sus conocimientos anteriores con su aprendizaje de la naturaleza de su cuerpo más la técnica contemporánea de la ejecución del violín.

Este trabajo de graduación tiene como último fin, ampliar la información que se tiene sobre el violín en cuanto a técnica, enseñanza-aprendizaje y ejercicios que posibiliten la prevención de lesiones en el violinista. Pretende ser una guía para la construcción y reconstrucción técnica.

Para esto, la propuesta metodológica incluye el recuento de todos los métodos de la técnica del violín utilizados en Guatemala y la catalogación de sus ejercicios y estudios por temas y por niveles. A modo de completar esta información, en el informe académico se presenta una breve reseña del autor y de su obra. Posteriormente este recuento de obras son unidas según su contenido a modo de propiciar al estudiante del violín la facilidad para encontrar y establecer de forma lógica y progresiva los ejercicios a realizar.

Así también incluye ejercicios de calentamiento que el gran violinista Yehudi Menuhin incluye en su obra *Violin. Six lessons*. En la propuesta metodológica también se adjunta una hoja de planificación de clase. Esta hoja es una propuesta de cómo el tiempo de estudio puede administrarse y el desarrollo prepararse según el avance de la sanación del músico lesionado. La hoja incluye la autoevaluación física así como también el establecimiento de objetivos inmediatos y el logro de estos.

Como se mencionó anteriormente, toda esta teoría al ser adaptada e integrada por el violinista o por el docente puede proveer la inquietud de profundizar sobre los temas de interés y pueden proveer la seguridad de una segunda oportunidad a aquel músico instrumentista que pensó acabado su papel como intérprete.

## II. JUSTIFICACIÓN

Al momento que un músico se lesiona “laboralmente” las oportunidades parecen desaparecer y el trabajo que parecía ser seguro ya no lo es, pues su aporte no es el mismo.

Es la poca investigación científica que ha existido en el campo de la fisiología del músico y son pocos los médicos que se especializan en él.

A modo de ejemplo hay una anécdota de un gran maestro y violinista guatemalteco. El relata así: *“Un día cuando un dentista me dejó mala una muela, asistí con un médico pues la cara se me había hinchado del lado izquierdo. Yo tenía un recital dos días después. Le dije: doctor tengo recital y mire cómo estoy. Él me contestó: toque unos días violín del otro lado”*

Todo violinista sabrá que eso no es posible. Posiblemente alguien que no es músico no se haya dado cuenta que el violín únicamente puede ser sostenido por la mandíbula del lado izquierdo. Surge con esto la pregunta: ¿Qué garantía se tiene que el diagnóstico y el procedimiento del médico que trata al músico lesionado sea el correcto y vaya a ser efectivo? La respuesta lamentablemente es: 50 %. Y aún asistiendo a ortopedistas, traumatólogos y neurólogos no hay seguridad total. El resto del trabajo queda entonces en manos del violinista que debe analizar detenidamente las posibles causas de su enfermedad y que junto con las indicaciones del médico, las encamine a la ejecución salubre del violín. Esto es un aprendizaje de sí mismo.

Los conocimientos previos cuando son guiados hacia una nueva información e integración se convierten en nuevos aprendizajes significativos. Y ¿quién puede guiar a un violinista a nueva información para él la adapte y la integre?

Es el objetivo de este trabajo de graduación mostrar a los violinistas las alternativas en ejecución del violín que existen en el siglo XXI. Esto implica desde los criterios históricos de los mejores violinistas y metodistas y su aporte a la escuela del violín hasta las propuestas o alternativas que los mismos violinistas lesionados puedan proveer en su formación y en la formación de otros violinistas puesto que el conocimiento que aquel violinista que estuvo lesionado tiene sobre el cómo y porqué se enfermó provee puntos de partida muy bien establecidos individualizados e interiorizados por el ejecutante que unida a los conocimientos sus conocimientos previos sobre el instrumento harán el real y significativo el aprendizaje y reestructuración eficaz de la técnica del violín.

Son los puntos de unión de los conocimientos los que el presente trabajo de graduación pretende proveer mediante la bibliografía de metodistas actualizados (de los cuales poco se sabe en Guatemala), estructuras pedagógicas contemporáneas del aprendizaje (que hasta el momento no han sido integradas a la enseñanza musical instrumental) y de la selección de los métodos a utilizar (de los que usualmente no se hace una coordinación progresiva).

Informar al músico de las opciones con las que se puede contar es proveerle un destello de luz en el camino correcto a seguir para superar su lesión física, que posiblemente también provoque una psicológica-anímica.

### III. MARCO CONCEPTUAL

#### A. Aprendizaje

1. **¿Qué es aprender?** Sobre la base del constructivismo se puede decir que aprender no significa, ni reemplazar un punto de vista (el incorrecto) por otro (el correcto), ni simplemente acumular nuevo conocimiento sobre lo viejo, sino más bien transformar el conocimiento. Es entonces una transformación del ser humano. Esta transformación, a su vez, ocurre a través del pensamiento activo y original del aprendiz. Así pues, la educación constructivista implica la experimentación y la resolución de problemas y considera que los errores no son antitéticos del aprendizaje, sino más bien, la base del mismo<sup>1</sup>.

Los errores de los músicos lesionados son una sólida base de la transformación del conocimiento anterior que, no por ello implica que enfermándose es la única forma de aprender sino que se pueden obtener las vivencias más importantes para saber *cómo no se hace* y *cómo puedo hacerlo* según la propia fisionomía.

Este trabajo se centrará en uno de los dos momentos más importantes del aprendizaje del violín. El proceso continuo del aprendizaje debe ser regido por una corriente pedagógica meramente constructivista, mientras que el momento de crear conciencia física en el violinista tiene la unión de algunos criterios de diversas concepciones del aprendizaje.

2. **El proceso.** El proceso de aprendizaje de los temas específicos del violín debe estar muy bien pensado, programado y planificado según el alumno. La forma que garantiza aprendizajes significativos para el violinista está en este trabajo basada en las corrientes del constructivismo. **El constructivismo** iniciado por Jean Piaget propone un modelo de desarrollo de la inteligencia y del aprendizaje en general a partir de la consideración de la adaptación de los individuos al medio<sup>2</sup> en el marco cultural al que pertenece el educando, a la reincorporación del músico lesionado al competitivo grupo de

<sup>1</sup> Marqués, Pere. 1999. *Concepciones sobre el aprendizaje*. Universidad Autónoma de Barcelona. <http://www.peremarques.net/aprendiz.htm>

<sup>2</sup> Op. Cit. Marqués, Pere.

músicos en el que se desenvuelve. El constructivismo divide en los siguientes estadios el desarrollo cognitivo: sensoriomotor, preoperatorios, operaciones concretas y el estadio de las operaciones formales lógico-abstractas.

Es evidente que por la naturaleza de la ejecución instrumental, la mayoría de dominios sean los psicomotrices como aplicación de los cognoscitivos. Sin embargo, y como sustento para lograr las competencias propuestas es necesario incluir el desarrollo de los tres dominios combinados. Por ejemplo, uno de los métodos y guías para la ejecución de violín de Kato Havas llamado *Stage Fright* (Miedo escénico) argumenta que las debilidades afectivas – como el ser incapaz de enfrentarse al público – son producto de las deficiencias psicomotrices, y propone un material pedagógico de violín que ayuda el dominio cognoscitivo de los estudiantes del violín.

El constructivismo mantiene que dependiendo de la propia capacidad cognitiva es el resultado de lo que se puede aprender en cada momento, los conocimientos previos y las interacciones que se pueden establecer con el medio.

En la reconstrucción de los esquemas de conocimiento el desarrollo y el aprendizaje se produce a partir de la secuencia general: equilibrio – desequilibrio – reequilibrio que supone una adaptación y construcción de nuevos esquemas de conocimiento producto de la investigación personal del educando. Integrándolo a la reestructuración de la técnica del violín:

***Técnica inadecuada, forzada – Enfermedad***

*des-ajuste de la técnica errada o patológica – Nuevo acondicionamiento, nuevo aprendizaje.*

El re-aprendizaje del violín debe implicar un proceso de reorganización interna de esquemas. Esquemas bases que se producen cuando hay conflicto entre lo que el alumno ya sabe con lo que debería saber y hacer. Entonces la reconstrucción del conocimiento es con base a los conocimientos previos o de la representación que se tenga de la nueva información, actividad o tarea a resolver y también en base a la actividad externa o interna que el aprendiz realice al respecto.

El aprendizaje que la enfermedad provocó será de valiosa utilidad al momento del estudio del violín así como también, al momento de compartir experiencias o conocimientos con otros violinistas.

El alumno del violín debe ser el *responsable último de su propio proceso de aprendizaje*<sup>3</sup> pues él es quien construye (o más bien reconstruye) sus saberes y guiar la investigación de sus intereses mediante la manipulación, exploración, descubrimiento, adaptación de las técnicas de la ejecución del violín a su propio recurso fisiológico. Esto no quiere decir que alumno estudiante de la técnica del violín deba redescubrir o reinventar la técnica más apropiada para la ejecución puesto que las técnicas contemporáneas son el fruto de siglos de evolución. El educando debe ser guiado por el educador en los contenidos específicos y definidos de forma activa y de exploración.

Entonces la función del educador es la de encaminar, guiar y encausar los procesos de construcción y reconstrucción de los conocimientos previos y posteriores del alumno encaminados a sus intereses y al contexto en el que éste se desenvuelve.

**3. El instante.** El acto de la enseñanza y el aprendizaje de la mecanización de los reflejos que son la base para la ejecución de violín ha sido enseñadas (y hasta el momento no se ha encontrado otra teoría para la enseñanza) en forma de demostración – experimentación en la que el maestro explica la técnica correcta de ejecución del violín y la adapta luego a los recursos fisiológicos del discente el cual, experimenta en su tiempo de estudio hasta dominar las destrezas a las cuales está optando aprender. Involucra diferentes procesos de aprendizaje. A continuación algunos de ellos.

El mecanismo de respuesta a un estímulo específico (que se le puede llamar *Condicionamiento operante*, de asociación en la que se forman reflejos condicionados mediante el estímulo – respuesta - refuerzo. Las acciones que se obtienen de un refuerzo

---

<sup>3</sup> Díaz, Frida., Gerardo Hernández. *Constructivismo y aprendizaje significativo*.  
<http://74.125.47.132/search?q=cache:WqEzE9mbr9IJ:diplomado.constructivista.googlepages.com/Cap2-relacionado-con-FDB.pdf+constructivismo+aprendizaje+significativo&cd=7&hl=es&ct=clnk&gl=gt>

positivo tienden a ser repetidas e interiorizadas. Esto es el **conductismo**.) es la forma utilizada para el establecimiento de reflejos. El condicionamiento clásico de Pavlov llama "Estímulo Condicionado" a aquel reflejo respuesta del estímulo específico. Los reflejos son las *reacciones involuntarias* a estímulos externos o internos que, en general, tienden a contrarrestar la perturbación que les dio origen (Saraví. 2005:01)

Integrando la formación de reflejos a la técnica salubre del violín, es importante formar, hacer y provocar respuestas condicionadas adecuadas para que mediante el ejercicio se conviertan en reflejos (acciones involuntarias) eficaces capaces de reaccionar con la naturaleza de su organismo a estímulos de lectura musical o criterios técnicos producto de la memoria subconsciente y consciente a modo de suplir las necesidades técnicas que demandan las grandes obras violinísticas.

Pero un estímulo condicionado puede ser removido del comportamiento del Ser Humano. A esto Skinner le llama ***Modificación de la conducta o entrenamiento asertivo***. Consiste en extinguir un comportamiento indeseable a partir de remover el refuerzo que es sustituido por un comportamiento deseable a partir de un refuerzo nuevo.<sup>4</sup> Entonces en el violinista pueden ser removidos aquellas reacciones musculares, nerviosas o posturales de las que el instrumentista se ha malformado.

Si el estímulo es la preocupación por cumplir con todas las posiciones del cuerpo con el violín, la respuesta es la posición tensa y antinatural del violinista. Un nuevo estímulo podría ser una palabra asignada por el mismo alumno para recordar su posición natural y sin tensiones. La nueva respuesta condicionada entonces sería el relajamiento del cuerpo y la sensación de la naturalidad propia del cuerpo del violinista al escuchar y pensar en la palabra.

El mecanismo psicológico general que utiliza la psicoterapia para modificar conductas inadecuadas es el des-aprendizaje – re-aprendizaje basado en el principio de Skinner en el que se parte de los supuestos de que a) toda conducta es aprendida, por lo

---

<sup>4</sup> Artículo *Modificación de la conducta*. *Psicopedagogía.com* <http://www.psicopedagogia.com/modificacion-de-conducta>

tanto, b) la conducta negativa también lo es, entonces, c) también puede des-aprenderse y d) aprenderse la conducta positiva.<sup>5</sup> Entonces se produce una secuencia:

1. Condicionamiento inadecuado
2. Des-acondicionamiento
3. Nuevo condicionamiento

De acuerdo con la concepción positivista y pragmatista, los conductistas entienden por aprendizaje la adopción de una conducta que consolidada y sistematizada, porque con ella se obtiene algo que se busca en provecho del sujeto: “obtener lo que quiere y evitar lo que le desagrada” que para un eficaz aprendizaje del violín se traduciría a: aprender lo que se debe y evitar lo que destruya.

Y en la técnica del violín ¿cómo sabes qué está bien? El cuerpo acude a la respuesta, cuando algo molesta es porque está siendo tratado de forma antinatural lo cual acarrea dolencias y enfermedades por no estar en optimo estado. La aparición del dolor es un refuerzo negativo expresado de forma sensitiva. “Tocar mal es difícil” mencionaba el gran violinista Abraham Izhak Stern.

Todo conocimiento debe ser puesto en práctica debe ser integrado a diversas situaciones para que mediante la practica sea interiorizado. Por ejemplo el estudio de los diferentes golpes de arco, si son puestas en práctica en una pieza orquestal o con algún acompañamiento e integra el contexto en el que la arcada fue escrita según el periodo musical en el que se encontraban, sabrá el estilo y dominará mejor la arcada (*Experimentación directa* a través de la transferencia a diferentes situaciones. Esto es el **aprendizaje por descubrimiento**). Si el alumno experimenta con nuevas posiciones podrá percatarse de cuál es la que se adapta mejor a su fisionomía y a sus capacidades. Y sin embargo el descubrimiento debe ser siempre guiado por el docente en la línea de la evolución de la técnica del violín cuyo producto es imposible redescubrirlo desde sus inicios.

---

<sup>5</sup> Díaz, Félix. 2007. *Breve caracterización de la psicoterapia modificadora de la conducta*. <http://ibizaload.blogspot.com/2007/08/psicoterapia-modificadora-de-la.html>

Por otro lado, ¿un músico está expuesto a varios estímulos constantes y coincidentes? ¿La naturaleza del músico es combinar los procesos fisiológicos con los emocionales? ¿Los músicos se enfrentan a constantes desafíos y competencias? El músico lector podrá responder estas interrogantes (estas preguntas son las que inducen al aprendizaje de la **corriente cognitivista**). El vínculo común de estas preguntas (con sus respuestas) y el aprendizaje es la aplicación. Todo conocimiento adquirido de forma activa (haciendo) es, por inercia puesto en práctica. La naturaleza de la música es la ejecución, la acción antecedida por el conocimiento. Es importante entonces, darle prioridad al establecimiento de visiones, objetivos y metas reales de aplicación al aprendizaje del músico.

Cuando el violinista lesionado reestructura su técnica tiene como punto de referencia las causas, los procesos y las consecuencias de su enfermedad, él está construyendo nuevos conocimientos a partir de sus saberes previos (esto es el **aprendizaje socio-constructivista**) por experiencia de ensayo-error o por investigación y obtención de información. Es usual que el violinista lesionado constantemente sea cuestionado por otros estudiantes sobre las causas de su enfermedad a modo de prevención. Este papel de explicar, argumentar y deducir produce un acercamiento social con “seres de su misma especie” iguales, expertos o principiantes. Esto podría verse como un aprendizaje situado en donde existe la interacción de ideas, representaciones y vivencias y que cada participante integra a sí mismo y con eso cada uno reconstruye su conocimiento y aprendizaje en su propio contexto e intereses.

**4. Didáctica del aprendizaje. Fases del proceso didáctico.** Para un eficaz proceso de aprendizaje es indispensable planificar las actividades que inducirán al logro de los objetivos deseados. Las fases de los que se debe valer una adecuada planificación de clase o estudio son (tomado del libro *Tecnología Didáctica* de Carmen María Galo de Lara, 2004: 80-87):

<< **Motivación:** es la acción de proporcionar los estímulos necesarios para activar, dirigir y mantener la atención del alumno hacia el objeto de aprendizaje durante todo el proceso. Los motivos son internos y personales del alumno, la acción del maestro trata de correlacionar tales motivos con estímulos externos o incentivos. >>

Esta primera inducción al contenido es la carta de presentación. En la propuesta didáctica de este trabajo de graduación, la motivación es unida con la presentación del contenido a trabajar. Se podrán concatenar también la integración de los contenidos vistos a la motivación específica. << *El arte nada óptimo puede hacerse sin entusiasmo* >> Joachim, Joseph.

<< **Presentación:** es la acción de mostrar al alumno el objeto o contenido del aprendizaje en forma global. Se ofrece al principio del proceso y su realización adecuada puede servir de motivación inicial para atraer la atención, aunque su función específica es dar una visión de conjunto de lo que se va a aprender. En la presentación se perciben las totalidades haciendo el aprendizaje más efectivo observando primero la totalidad y luego analizando sus partes. >>

En la presentación es muy útil, en la enseñanza de un instrumento musical, mostrar la razón de lo próximo a aprender pues guiará la integración propia del alumno hacia sus intereses y conocimientos previos.

<< **Desarrollo:** es la fase fundamental del proceso. Comprende las acciones del maestro para orientar el aprendizaje del alumno y las acciones de éste para hacer suyo el objeto de aprendizaje. La eficiencia de estas acciones conducirá a realizar la competencia. >>

Se debe buscar que el desarrollo del aprendizaje del violín sea lo menos receptivo posible no por eso obstruyendo el trabajo de guiar y establecer en el alumno la pauta de postura que ha de conducirlo por la buena y salubre ejecución del violín. Por ejemplo en cuanto sea posible unificar las destrezas aprendidas a la interpretación y ejecución de ellas, por ejemplo, en el estudio de los golpes de arco en uno de los divertimentos de Mozart se pueden reflexionar en cómo, dónde, porqué, etc., se utilizó un golpe de arco específico.

El **tiempo de estudio** en el periodo de estudio es aquel medidor y administrador del lapso y de la duración del momento en el criterio que se estudia. Debe estar muy bien definido y previsto para poder cubrir los objetivos y los contenidos. El tiempo de estudio es individual. Debe ser una planificación diferente para cada alumno.

<< **Fijación:** es la acción de asegurar la retención de determinadas conductas en cualquiera de los tres dominios por medio de la ejercitación oportuna. *La repetición favorece la retención en la memoria a corto plazo; si el material no vuelve a utilizarse no pasa a la memoria a largo plazo.* >>

Sin embargo en el enfoque constructivista no se persigue la repetición para la memorización más bien el entendimiento para la fijación de los conocimientos a la vida diaria. En el violín la parte mecánica debe ser eminentemente producto del reflejo condicionado por el estudio diario unido a la comprensión y análisis de las posiciones o movimientos a hacer. Así pues no todo lo técnico debe ser memorístico tradicional - mecánico. Si existe una comprensión sobre los movimientos reforzado por estímulos positivos, como la sensibilidad al bien estar muscular del propio cuerpo, los contenidos o criterios pueden ser mucho más fáciles de interiorizar. Sin embargo, la fijación por excelencia es la que está unida con la integración. Cuando un golpe de arco se estudia por primera vez o re-estudiado, el primer acto de fijación será la acción repetida de este movimiento (cuidando de que el procedimiento sea el adecuado) y posterior la integración del golpe de arco a la ejecución de una pieza que haya sido anteriormente explorada auditivamente por el alumno.

<< **Integración:** es la acción mediante la cual se relacionan los elementos aprendidos logrando la visión integral del contenido. >>

Debe responder a la pregunta ¿para qué me sirve esto? Hecha en la presentación. Este es un paso indispensable para la motivación constante del estudiante y para ver los frutos del estudio del violinista. Por ejemplo, los cambios de posición (contenido) puestos en práctica en uno de los conciertos de A. Vivaldi (integración).

<< **Evaluación o Control:** es la serie de acciones realizadas para controlar los logros u objetivos alcanzados por los alumnos. Debe ser continua durante el proceso de aprendizaje. >>

La Autoevaluación es el proceso de introspección del desempeño académico del aprendiz. La autoevaluación provee el análisis de las acciones intrínsecas del estudiante. Es indispensable que para que la autoevaluación cumpla con su cometido, la persona que se está auto-evaluando lo haga con el mayor grado de madurez y sinceridad. Sólo así se podrán ver a fondo los criterios que no han sido logrados, el porqué, cómo y dónde se falló. En el estudio de la ejecución del violín, las evaluaciones dirigirán el tiempo de estudio de cada proceso. No puede dejarse de lado aquella destreza que no ha sido aprendida con exactitud.

<< **Rectificación:** es el conjunto de acciones destinadas a asegurar el logro de los objetivos de aprendizaje por todos los alumnos, mediante la formulación de estrategias diferentes. Es posterior la evaluación. Aquí se afianzan los contenidos que no quedaron esclarecidos y que no fueron efectivos en el proceso de adquisición de un conocimiento. >>

Es recomendable que la rectificación se realice en dos momentos: como última actividad en el periodo de estudio del violín, antes de proceder a los ejercicios de enfriamiento de los músculos y a la limpieza del instrumento, y como primer ejercicio que será de repaso de los contenidos y/o logros del periodo anterior de estudio, antes de la motivación y después de los ejercicios de estiramiento y calentamiento.

La programación de toda actividad de aprendizaje encaminará y establecerá muy bien el horizonte a seguir. Esto debe ser la guía más importante en el estudio puesto que evitará los esfuerzos (físicos en el caso del estudio del violín) inútiles y repetitivos y sin ningún resultado significativo en la vida del violinista.

## **B. Evolución de las escuelas de la técnica del violín, breve historia de los principales pedagogos**<sup>6</sup>

### **1. Paganini, Nicoló**

a. Vida: Nació en Génova el 27 de octubre de 1782. Su padre, con oficio de *ligable* (atador de fardos) y tocaba el mandolín. Tres miembros de su familia habían cultivado la música. A la edad de ocho años se presentó por primera vez en la Iglesia de San Ambrosio. A los once años tocó en el palacio De Negro, estando presente el violinista Kreutzer (1793); en aquella época, según las notas autobiográficas que se conservan de Paganini, había aprendido los primeros rudimentos, de su padre y del maestro Costa. En 1795, a los trece años se presentó por primera vez en el Teatro San Agustín dando un concierto a su beneficio a fin de poderse trasladar a Parma y perfeccionar sus estudios con Alessandro Rolla. Antes de visitar al celebrado maestro, su padre lo condujo a Florencia, y allí el maestro de Rolla para el violín y de Ghiretti para la composición.

Después de haber logrado éxitos en varias ciudades de Italia, residió en Liorna y más tarde en Génova para perfeccionar sus estudios y desarrollar su técnica con métodos absolutamente personales. Estudio guitarra y compuso obras para la misma (1797-1800).

<sup>6</sup> Texto tomado literalmente del libro *El violín* páginas 70 - 81. Pascuali, G y R, Principe. 1926. Edit. Ricordi Americana. Argentina. 313 págs.

En 1801, no teniendo 20 años aún, se trasladó a Lucca para ocupar el puesto de primer violín de la orquesta entonces fundada, en el que permaneció hasta 1805, fecha en la que fue llamado por la Princesa Elisa Baciocchi para dirigir la orquesta de la Corte. Al transferirse la Corte a Florencia (1808), Paganini la siguió hasta 1812, a la edad de treinta años, iniciando así por medio de una larga serie de conciertos y éxitos memorables en cada ciudad de la Península. En 1819 se produce el concierto-comparativo entre Paganini y Lafont, en la Scala de Milán, y en 1818 con Lipinski en Placencia. En 1819 Metternich, después de haberlo oído en Roma, invita a Paganini a trasladarse a Viena. Con el primer concierto de Viena en 1828, se inician sus éxitos triunfales en toda Europa.

El deseo unánime de oírlo era tan acentuado hasta obligarlo a permanecer fuera de Italia casi seis años entusiasmado a las masas con su arte incomparable. En sus giras de concertista por el exterior, los juicios adversos quedaban vencidos ante la perfección de su arte. Paganini mismo lo afirmaba después de su primer concierto en Londres: “Todas las manifestaciones contrarias se transformaban en elogios inenarrables, más aún: cada sílaba de censura se trocaba en un panegírico”. Sus programas de conciertos fueron, en su mayoría, constituidos por obras propias; mientras que en la intimidad solía participar en la ejecución de música de cámara. Su epistolario informa que ejecutaba cuartetos de Haydn, Mozart, Spohr y Beethoven.

Paganini no practicó la docencia sino poco tiempo en Lucca, cuando tenía 20 años, como lo asevera Bartolomeo Quilici: “Sin ser celoso ni envidioso, además de haber formado alumnos, respetaba también a los profesores de música, aun cuando fuesen inferiores y, a veces, sin alardes de superioridad, los exhortaba para utilizar otros métodos en el ejercicio de su profesión. Además del violín, tocaba todos los instrumentos de cuerdas. En efecto enseñó al señor Angelo Torre, con mucho provecho, el violonchelo. Lo mismo hizo con el Prof. Francisco Bandettini, primer contrabajo de la Real Capilla, haciéndole adoptar un nuevo método para el sonido de su instrumento. Los Profs. Delle Piane y Giovannetti, fueron buenos alumnos de violín, para quienes escribía música con suma maestría. Otros testimonios encontramos en la biografía de Schottky”. Muchas veces Paganini en sus conversaciones hizo mención a un secreto violinístico que deseaba publicar una vez retirado de sus actividades. Ninguna escuela de música conocía el secreto, mediante el cual cualquier joven hubiera podido aprender el violín en menos de tres años, necesitándose diez con los viejos sistemas. Le pregunté varias veces si hablaba seriamente y me contestó siempre: *Juro decir la verdad y lo autorizo a Vd. A mencionar esta promesa en mi biografía. Enseñé a Camilo Sivari, cuando tenía apenas siete años, las primeras combinaciones de la escala y en tres días tocó diversos trozos y todos dijeron: Paganini ha cumplido un milagro. Después de 14 días tocó en público. Mi secreto señala la vía para secundar mejor la naturaleza de los instrumentos y es mucho más fácil de lo que se piense. No es el acaso, sino a un estudio serio que debo este descubrimiento, gracias al cual no se está obligado a estudiar cuatro o cinco horas diarias.* (Pasquali-Principe. 1926:78-80)

b. Obra: Sus obras más conocidas por el virtuosismo que exige son los 24 Caprichos. Por no haberse dedicado a la docencia no escribió obras y métodos sobre su técnica o alguna forma de enseñarla.

## 2. Locatelli, Pietro.

a. Vida: Bérghamo (1693 – 1764). Poco se sabe de su vida. Fue uno de los últimos alumnos de Corelli en Roma. Actuó en los principales centros de Europa y su virtuosismo unido a una musicalidad de primer orden le procuró siempre resonantes éxitos. Luego se estableció en Ámsterdam. Es poco cuanto se conoce de su nutrida producción. Los 24 Caprichos comprendidos en el *Arte del violín* fueron definidos como inútiles extravagancias. Empero esto no ha impedido que el moderno virtuosismo de la técnica violinística haya surgido de dichas extravagancias. Por otra parte, algunos tiempos de sus sonatas impregnadas de honda sensibilidad y poesía, dan la medida del artista verdaderamente grande y profundo. Publicó 12 Conciertos grosos Op. 1 ( ) Ámsterdam, 1721); Sonatas Op.2 (1732); *L'Arte del violino*: 12 conciertos para violín solo con 24 Caprichos *ad libitum* y arcos (1733); 6 Introducciones teatrales y 6 conciertos Op. 4 (1734); 6 sonatas a 3, Op. 5 (1737); 6 sonatas para violín solo Op. 6 (1737); Trío para 2 violines y bajo, Op. 8 (1741); entre otras, obras todas editadas en Ámsterdam.

b. Obra: Su técnica de la mano izquierda fue innovadora y muy atrevida, y la del arco, como se deduce de las indicaciones de sus obras. Los primeros procedimientos insólitos se advierten en el empleo de las posiciones agudas; basta pensar que en el Capricho 22 inicia una progresión en cuarta posición de la cual salta a la séptima prosiguiendo por grados conjuntos, a la VII, IX, X y XI sobre dos cuerdas; luego, tomando con el primer dedo el *la* sobre agudo de la primera cuerda en X posición, asciende por grados conjuntos, en terceras quebradas, una octava más, es decir, hasta la XVII posición. Desciende siempre por grados conjuntos y se detiene en la IV posición retomando la forma del arpeggio con la que inició la progresión. Luego, por progresión asciende nuevamente hasta la XIV y vuelve a descender por grados conjuntos. Los arpeggios los utiliza en todas las disposiciones y posiciones; algunos son difícilísimos y no menos de los de Paganini inspirados, sin lugar a dudas, en los que Locatelli usó en sus Caprichos No. 7 y 15. El “Laberinto armónico” se desarrolla en arpeggios desde su comienzo hasta el fin: algunos con incómodas y arriesgadas extensiones de dedos.

Las extensiones son características de Locatelli. En su Capricho 16, el primer dedo permanece apoyado en el *si*, sobre la segunda cuerda, en primera posición, en tanto que el tercero y el cuarto se extienden en intervalos de sextas hasta la quinta posición. En el No. 21 se halla un pasaje similar: el primer dedo en el *mi*, en primera posición (tercera cuerda), y el tercero y cuarto se extienden, en sextas hasta la séptima posición. Apoyando el primer dedo sobre el *mi* en la IX cuerda en quinta posición, el tercero y el cuarto se alargan hasta la XII posición. En el Capricho 21, el cuarto dedo queda apoyado en el *la* sobre agudo de la primera cuerda, en tanto que el primero retrocede por grados hasta la primera posición.

En estos casos el índice debe apoyarse de costado. Tales extensiones, que más tarde se hallan con Fiorillo y Paganini, son de mucha utilidad si se practican con extrema prudencia; aunque peligrosos si se estudian sin criterio alguno. En estos casos las manos

pequeñas no pueden ejecutarlos. Utiliza el cruce de dedos (Caprichos 1, 5, 6, 11, 15 y otros).

Los golpes de arco, aunque con escasas indicaciones originales, se ha deducido los golpes de arco que aplicaba. En el Capricho 3, la adulación continua entre cuerda y cuerda, principalmente tirando el arco de lo agudo a lo grave en el ligado, representa una seria dificultad para la flexibilidad del pulso y la desproporción de los espacios entre las cuerdas vibrantes. Esta dificultad, por idénticos motivos, es aún mayor en el “Laberinto armónico” que junto con otros estudios, se prestan a una gimnasia de arco pocas veces registrada en toda la literatura violinística sin excluir la moderna. Se debe recurrir al “Diccionario de los golpes de arco”, Op. 2 de Sevcik, para hallar algo similar, aunque ni el mismo maestro trató el estudio de los acordes arpegiados, en el registro agudo como Locatelli en el “Laberinto armónico”. El Capricho 6, también en tresillos de semicorcheas, presenta dificultades de cierta consideración. (Pasquali-Principe. 1926:68,169)

### C. Metodistas

A continuación se presentan los metodistas más populares en Guatemala en cuanto al estudio del violín. Son los que el Conservatorio de Música de Guatemala solicita estudiar en los primeros cinco años de la carrera de Bachillerato en música con especialización en violín. De cada método se menciona su uso y algunas observaciones sobre la estructura del método.

1. **Abelar, Luis.** Músico guatemalteco. Su método de ejercicios en segunda posición está formado por 15 lecciones que como su nombre lo dice, están dedicadas al desarrollo de destrezas únicamente de la segunda posición. El cambio en las tonalidades de las lecciones provoca que las posiciones sean movidas ascendentemente o descendentemente por semitonos lo cual demanda mucha concentración puesto que cambia el sonido de la nota en el pentagrama por semitonos (muy buen recurso para el desarrollo de destrezas de lectura y de reconocimiento auditivo).

a. Obra: Entre sus obras más significativas para el desarrollo de las destrezas técnicas del violín están los ejercicios de segunda posición de cuyo nombre no se conoció otro más que ese mismo.

## *Ejercicios de segunda posición*

OBSERVACIONES: Se debe tener cuidado con las lecciones que piden dedos de referencia puesto que, al hacer las extensiones del dedo meñique, si no se tiene la debida precaución, pueden haber algún daño en los tendones y en los músculos de la mano. Los dedos de referencia ayudan a la afinación. Apto para todos los niveles.

USO EN GUATEMALA: este método fue bastante difundido entre los maestros y estudiantes del violín en Guatemala por el mismo Maestro Aberlar. El método es muy específico y su estructura es bastante fácil de entender, por lo tanto es fácil para el alumno seguir las instrucciones y sacar de él (si así se quiere) el mayor provecho a través de la previa evaluación y análisis. Es un método de estudio, requerido en el segundo y tercer año de violín del Conservatorio Nacional de música de Guatemala.

### **2. Alard, Delphin.**

a. VIDA: (Bayonne 1815 – París 1888) Famoso violinista francés, sucesor de Baillot en el Conservatorio de París y maestro de Sarasate. Tiene amplio repertorio didáctico y musical de violín.

b. OBRA: Autor de métodos muy ricos en buenos preceptos y gustosas melodías, estudios elegantes, etc. Compuso además “Estudios característicos” Op. 18, “Diez estudios para artistas” Op. 19 y “24 Estudios - Caprichos” Op. 41, “Escuela del violín, ejercicios y escalas” de indiscutible valor didáctico. (Pasquali-Principe. 1926:186)

### *Escuela del violín. Ejercicios y escalas.*

OBSERVACIONES: Es un método para los niveles medios y avanzados. Las escalas y el método, en general, están muy bien estructurados en sus contenidos y los presenta progresivamente, con visiones a desarrollar difíciles destrezas.

USO EN GUATEMALA: es muy poco utilizado en Guatemala, de hecho, en la programación del Conservatorio Nacional de Música no se encuentra listada.

### 3. **Dont, Jacobo.**

a. VIDA: Viena (1815 - 1888). Alumno de Böhm. Violinista y compositor. Ejerció la docencia en el Conservatorio de Viena durante treinta años.

b. OBRA: Sus estudios, particularmente el Op. 35 (Twenty-four Études and Caprices, Op. 35) figuran en todos los programas. (Pasquali-Principe. 1926:186)

#### *Twenty-four Etudes and Caprices, Op. 35*

OBSERVACIONES: Apto solamente para los niveles avanzados.

USO EN GUATEMALA: El nivel técnico que alcanzan la mayoría de los instrumentistas en Guatemala no es tan amplio como lo que exige el método. Por lo tanto, sus beneficios no pueden ser totalmente aprovechados.

4. **Fischer, Simon.** Reconocido maestro del violín. Fischer es un pedagogo Inglés que se ha dedicado a la investigación de las cualidades de reproducción en los sonidos de cuerda. El menciona que lograr un sonido que sea capaz de ser transmitido a las masas en un lugar cerrado debe ser producto de la interacción entre el arco y la posición del violín. Por ejemplo, al hablar del papel del violín en la producción del sonido, menciona que existen de cuatro a cinco (dependiendo del instrumento de cuerda sea) niveles en los cuales el arco puede ser pasado. Esos niveles se dividen dentro del área que existe entre el diapasón y el puente. Entre más alejado del puente se encuentre el arco (pero estrictamente paralelo a él) menos intensidad (y menos brillo) tendrá el sonido.

En cuanto a la forma de pasar el arco, entre otras cosas, Fischer menciona que para aprovechar las ondas sonoras de las cuerdas vibrando el arco debe pasar sobre las cuerdas haciendo una forma de ocho en la mano izquierda. Estos algunos de los temas que Simon Fischer incluye en su método.

## 5. **Flesh, Karl.**

a. VIDA: Moson (Hungría), 1873 – Lucerna 1944. Violinista concertista y pedagogo ilustre. Profesor en los Conservatorio de Bucarest y Berlín. Autor del *Arte del violín*.

b. OBRA: El pequeño manual *Uhrstudien* registra la exposición de los movimientos de los dedos de la mano derecha sobre la baqueta y presenta para el estudio de una hora, todos los ejercicios esenciales de mano izquierda y arco. Para esta mano se sirve de ejercicios mudos (sin arco): trinos, extensiones, cambios de posición para el deslizamiento de mano y brazo y para la flexibilidad del pulgar.

Desarrolla los ejercicios de arco sobre escalas de tres octavas: antebrazo, brazo, pulso, dedos, balzato, martellato, picchettato, saltos de cuerda. Tiene por objeto ofrecer a quienes disponen de poco tiempo y deben conservar su mecanismo, una colección condensada de ejercicios esenciales para ser ejecutados en el transcurso de una hora y el autor logra su propósito.

*El arte del violín* (Dos libros, traducidos por Alberto Curci), es una clara y ordenada reseña de todo cuanto se ha realizado en materia de arte violinístico. Todos los problemas de la técnica, de la pedagogía, de la ejecución y de la estética han sido tratados aquí con mente serena, exenta de todo prejuicio de escuela. El parecer personal del autor, que por lo demás ha gozado de gran prestigio en su doble aspecto de concertista y didacta, no adopta una posición intransigente en la exposición de sus opiniones; su palabra comenta y aclara cada argumento y extrae de los principios de los demás y propios, las deducciones más exactas y prácticas.

Los capítulos sobre la técnica general aplicada y sobre la forma artística, son todo lo más completo que pueda desearse; el nombrado en primer término permito a todo violinista aprovechar la larga experiencia de un artista insigne como ejecutante y pedagogo, en toda cuanto se relaciona con el estudio, la ejecución y la enseñanza. El análisis de los procedimientos técnicos (arco de la mano izquierda) e interpretativos, está hecho sobre materia viva, es decir, sobre pasajes extraídos de un repertorio bastante extenso y seleccionado con eclecticismo. Ningún nombre u obra de cierto mérito fueron olvidados. Es obvio deducir que lo que precede que un libro de tal naturaleza será consultado con gran provecho en la enseñanza y en la práctica del arte.

No obstante, hay algo que debería alcanzar a las comisiones examinadoras de los distintos cursos y concursos; las observaciones acerca de los ocho puntos que definen el perfil artístico de cada violinista: 1) hábito violinístico general; 2) entonación; 3) pureza de sonido; 4) colorido individual del sonido; 5) técnica general; 6) técnica aplicada; 7) manera de ejecutar el instrumento y cultura musical; 8) personalidad. (Pasquali-Principe. 1926:192)

## *Sistema de escalas*

OBSERVACIONES: Son estudios que están en 24 tonalidades. Todas obedecen a un mismo patrón de ejercicios. A cada cambio de tonalidad, el número de ejercicio regresa al primero. Las primeras lecciones de cada tonalidad son aptas para los estudiantes de niveles medio. Las últimas lecciones son para los estudiantes avanzados. Requiere muy bien nivel técnico. El método desarrolla únicamente destrezas en la mano izquierda.

USO EN GUATEMALA: al igual que el método anterior (*Vid. Supra*) – Dont – son selectos los instrumentistas en Guatemala que son capaces de abordar los temas que Flesh presenta.

### 6. **Havas, Kato.**

#### *Stage Frigth*

Exploró los problemas inherentes en la ejecución de los instrumentos de cuerda y demostró las formas de tratarlas con base al entendimiento de la energía de los impulsos internos a los externos. Havas hace mención en su libro *The stage fright* que la sensación del bienestar da énfasis al balance psicológico y la actitud mental<sup>7</sup>. Es un sistema sumamente organizado que previene y elimina tensiones y ansiedades. Menciona los aspectos más notables de lo físico, mental y social de la interpretación con especial interés por la ejecución del violín (los principios se pueden aplicar igualmente a otros instrumentos).

Unifica la mente, cuerpo y espíritu coordinados con el balance natural del cuerpo en una poderosa integridad. El uso del balance natural elimina el la tensión de sostener el violin y sostener el arco, los cuales son con frecuencia la mayor causa de dolores de cabeza, dolores de espalda y la tendinitis.

---

<sup>7</sup> Havas, Kato. *Stage Frigth*. Bosworth & Co. Ltd. Londres. 136 págs.

Aborda los miedos de un violinista y sus causas más comunes. La investigación sobre este tema común la ha llevado a concluir que el mayor de los miedos del violinista es el escénico y lo atribuye a la falta de confianza del ejecutante. Esta falta de confianza la atribuye a la poca o incorrecta preparación del instrumentista en su técnica, desde como agarrar correctamente el arco para que no se resbale hasta cuál es el nivel de confianza sobre sí mismo que posee el instrumentista para sentirse capaz de afrontar y satisfacerse y satisfacer las expectativas del público al que se presenta.

Este libro es el mejor de los ejemplos de la integración de las cualidades tanto físicas como mentales y espirituales que todo estudiante debe desarrollar. Es por eso que, junto con los otros libros de la autora, son unos de los recursos literatos más valiosos con los que cuentan las escuelas de formación de violinistas en el siglo XXI. Autora de varios libros como *A approach to violin playing*, *The twelve lesson course* y *The Violin and I*.

Trata los aspectos, tanto físicos como psíquicos del violinista. Enfrenta las causas del miedo escénico como producto de criterios técnicos deficientes. A la vez, provee ejercicios y la descripción de posiciones específicas del cuerpo para una eficiente técnica violinística.

## 7. **Hrimaly.**

### *Scale – studies for the violin*

USO EN GUATEMALA: no se pudo encontrar evidencias de la utilización de este método en Guatemala.

## 8. **Kayser, H.**

### *Etudes pour violon*

USO EN GUATEMALA: El método es uno de los más utilizados en la formación de violinistas en Guatemala. En general sus contenidos, lecciones y objetivos son bien

logrados. El método provee la posibilidad de adaptar a sus lecciones, la interpretación, criterio que es poco atendido por la mayoría de estudiantes violinistas en Guatemala.

## 9. **Kreutzer, Rodolphe.**

a. Vida: Versalles (1766 – 1832). Fue primer violín del Teatro *Des Italiens* y sustituyó a Rode como primer violín del *Opera* y director del mismo teatro en 1817. Concertista de cámara de Napoleón I y de Luis XVIII. Con Rode y Baillot escribió el método para el reorganizado Conservatorio de París ocupando en el mismo la cátedra de violín junto con sus colaboradores. Beethoven le dedicó su sonata Op. 47 para violín y piano, que en lo sucesivo se denominaría *Sonata de Kreutzer*. Sus 42 Estudios o Caprichos, constituyen la base de toda sólida enseñanza. Compuso muchos conciertos para violín, 40 óperas para la *Opera comique* y basta cantidad de obras para violín.

b. Obra: << Sus 42 estudios-caprichos constituyen un bagaje técnico indispensable a todo violinista que aspire a un ideal elevado >> dijo Joachim (1831). Igual que Viotti, se le ha atribuido a Kreutzer, una arcada que Spohr también registra en su Método: dos notas con puntillo, tirando, y dos ligadas empujando. (Pasquali-Principe. 1926:181)

### *Forty two Studies or Caprices*

OBSERVACIONES: método apto para ser descubierto y utilizado por estudiantes que se inician en el aprendizaje del violín.

USO EN GUATEMALA: Es uno de los métodos más utilizados en la formación de violinistas. En general, los recursos didácticos que provee son bien aprovechados, hasta la mitad del método. Más allá de ello, son pocos los estudiantes que logran estudiar las lecciones.

## 10. **Mazas, Jaques.**

a. VIDA: Béziers (1782 - 1849). Alumno de Baillot; violín solista al *Palais Royal* de París. De 1837 a 1841 fue director de la Escuela Musical de Cambrai. Compuso tres libros de estudios para violín, dúos, etc.

b. OBRA: Su tratado de los sonidos armónicos, constituye la más clara exposición en esta especialidad. (Pasquali-Principe. 1926:181)

## *Seventy - five Melodious and Progressive Studies*

USO EN GUATEMALA: El estudio de las lecciones de Mazas, es un poco limítrofe en cuanto a la interpretación. En su mayoría, los maestros exigen la exacta afinación y cambios de posición y golpes de arco (en el mejor de los casos) y escasa atención a las posibilidades de desarrollo de criterios interpretativos que las lecciones proveen.

### 11. Menuhin, Yehudi

a. Vida: Nacido en Nueva York (1916 - 1999). Estudió violín desde los cuatro años con Sigmund Anker en San Francisco. Debutó a los 7 años con la Sinfónica Española. Su presentación en Nueva York con 10 años fue un fulgurante éxito que le sirvió para debutar en Europa en 1927. En el viejo continente se pone en manos de George Enescu, entonces descubrió que "interpretar equivalía a ser", como reflejaría más adelante en su diario. Paulatinamente fue desarrollando y madurando sus criterios y valores más característicos, entre los que destacarán la capacidad de trabajo, la autoexigencia, así como una concepción del arte estrechamente interrelacionado con la vida. << Recuerdo vivamente mi primera lección con Enescu. Mi madre me llevó a su casa y esperamos en el salón, al poco rato apareció el maestro con su violín y comenzó a tocar una Partita de Johann Sebastián Bach. Ahí verdaderamente comenzó mi amor por el instrumento >> dice Menuhin.<sup>8</sup>

En noviembre de ese mismo año presenta en Nueva York el Concierto para violín opus 61 de Beethoven bajo la batuta de Fritz Busch, convirtiéndose entonces en la portada de los principales diarios del país. Rápidamente se organizaron giras de conciertos por Estados Unidos, Berlín (1928) y Londres (1929). Su primera grabación fonográfica data de esta época. En los años 30, Menuhin estudia simultáneamente con Enescu, cuya influencia en la estética musical fue definitiva. Su madurez y excelencia es tal que cuando Fritz Kreisler renuncia a grabar el concierto para violín opus 61 de Elgar, del que había sido designado, es Menuhin el elegido para realizar el registro fonográfico con el propio Elgar (75 años) a la batuta. Desde 1959 se sitúa el comienzo de su interés por el vegetarianismo y la cultura india. En 1962 funda cerca de Londres la escuela superior de música que lleva su nombre. La carrera artística de Menuhin, desarrollada a lo largo de siete décadas, es una de las más espectaculares de nuestro tiempo.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Fundación Española Yehudi Menuhin. <http://www.fundacionmenuhin.org/yehudi.html>

<sup>9</sup> Op. Cit. Menuhin, Yehudi.

El año 97, al recibir el Premio Príncipe de Asturias, junto con Rostropovich, dijo en su discurso que quizás ellos eran los eslabones del hombre nuevo, el hombre que se debería dedicar con todas sus fuerzas a enseñar y propagar la música entre los niños, con la firme creencia de que así se mejoraría el mundo.

### *Violín. Six lessons*

b. Obra: Autor del método para violín titulado *Violín. Six lessons*. El él describe su técnica de ejecución del violín así como también incluye ejercicios de estiramiento preparatorios al estudio del violín. Tanto sus posturas, posiciones como sus ejercicios de calentamiento son producto de su experiencia en el *Yoga*, muestra de esto es su lema: “Mi mejor profesor de violín ha sido mi *gurú* de *Yoga*”. El plantea que, tanto las posturas que en el *yoga* se practican, como las respiraciones y los ejercicios de elasticidad son las más apropiadas a la hora de interpretar el violín.

En su obra pues, hay ejercicios muy específicos para temas igualmente específicos. Trata los diferentes golpes de arco, así como los ejercicios de calentamiento de la mano izquierda, los trinos, el vibrato, entre otros.

## 12. Ricci, Rugiero.

a. Obra: << Este libro está pensado para ayudar al sólido desarrollo de la técnica de los violinistas en la utilización de la mano izquierda asegurando que la inexistencia de limitaciones técnicas que interfieran con la libertad para crear. El tratado no solo entrena la mano izquierda, entrena también la audición para una buena entonación como factor primario en la práctica de las lecciones. Este incluye varias observaciones y la discusión de aspectos de la técnica, la práctica y la interpretación >> (Ricci. 1990: 2 )

### *Left - Hand violin technique*

OBSERVACIONES: Son estudios que exigen mucha atención a las posiciones y extensiones de las manos. Pretenden cubrir las destrezas que las piezas de alto nivel

técnico demandan. Integran los contenidos y son progresivos. Si no se tiene precaución con las posiciones que se realizan con estos ejercicios y si no se tiene una adecuada técnica del violín, los ejercicios pueden ser destructivos y crear lesiones en el estudiante. Este método es necesario para el desarrollo de la técnica avanzada del violín.

USO EN GUATEMALA: Por ser un método nuevo, no es muy conocido en Guatemala entre los violinistas.

**13. Schradieck, H.** Sus tres libros sobre las posiciones, golpes de arco y dobles cuerdas son famosos. Menos conocidos, aunque interesantes, son los 25 Estudios Op. I dedicados a su maestro Leonard y adoptados en el Conservatorio de París. (Pasquali-Principe. 1926: 192)

### *25 Estudios para violín Op. 1*

OBSERVACIONES: Estos son ejercicios para estudiantes de nivel técnico medio y avanzado.

USO EN GUATEMALA: Del método, las primeras lecciones son bastante estudiadas en Guatemala por los estudiantes principiantes – intermedios. Respectivamente, los estudiantes avanzados concurren frecuentemente las lecciones últimas.

#### **14. Sevcik, Ottokar.**

a. Vida: Horazdiowitz (1852 - 1934). Violinista y didacta famoso. Compuso obras de excepcional importancia técnica. Kubelik y Kocian fueron sus alumnos.

b. Obra: Ocupa el primero puesto, entre los pedagogos de la técnica violinista de todos los países y de todos los tiempos. El sistema del semitono que representa el marbete de su método para principiantes. Por él los ejercicios están concebidos de modo que el semitono se produzca en el mismo lugar sobre todas las cuerdas y, por tanto con los mismos dedos.

El sistema del tetracordio adoptado por Joachim – Moser, nos da idéntico resultado y además proviene de un principio técnico y musical. A este hallazgo se le atribuye el rápido progreso de los alumnos y facilidad en la afinación. En ésta guía no se aplica un método mecánico sino exclusivamente al oído.

Los progresos que se realizan con el Método Sevcik, más q de la particularidad del semitono, dependen de las excelentes combinaciones que el mismo busca desde los comienzos, todas las posibilidades técnicas; él expone, clasifica, desarrolla y complica el material más variado. Sus fascículos (Ejercicios para el trino Op. 7; para el cambio de posición Op. 8; cuerdas dobles Op. 9; Técnica general Op. 1; Técnica del arco, Op. 2) son una antología completa de cada posibilidad y, por tanto, de cada dificultad; se pueden buscar, como las palabras en n diccionario, todos los ejercicios preparatorios para cada música difícil.

Publicó después, otra obra importante: *Escuela de la entonación* Op. 11. Sevcik culminó con la misma, su experiencia de maestro y que ella anula muchas de las teorías pedagógicas contenidas en sus trabajos anteriores. Está en abierto contraste con el “Sistema del semitono” basado en el ejercicio mecánico y adopta ahora un sistema fundado sobre el principio acústico. Los violinistas saben por propia experiencia que muchas veces debe tocar la misma nota más arriba o más abajo, según sea el intervalo, con la cuerda superior o inferior, en razón de que el violín se afina por quintas justas y no temperadas como en los instrumentos de techados. He aquí la causa por la cual la afinación no puede aprenderse en el violín con medios mecánicos. Para resolver el problema se debe recurrir a los bicordes, acordes consonantes y disonantes, con especial atención al tritono y a los semitonos que determinan el modo de la escala observando sigilosamente si una determinada nota deba ser aginada relacionándola con la nota superior o bien con la inferior. La obra consta de 14 fascículos. Sin embargo todas estas experiencias pedagógicas han tenido como corolario otro procedimiento que podría denominarse *Sistema analítico*.

Hace énfasis al cese de ejercicios y combinaciones técnicas que basan su éxito en la multiplicidad de páginas extensas, sino ejercicios especiales preparatorios convenientes para un determinado trozo o concierto. Utiliza el *Método analítico*. El Op. 16 de sus obras contiene fórmulas preparatorias para unas 50 piezas desde los más fácil hasta las más complicadas: Desde la lección No. 1 que contiene una melodía de Rode hasta la lección No. 50 que contiene el Streghe de Paganini; y en los trabajos que le siguen (Op.17 al 21) se estudian analítica y minuciosamente los conciertos de Mendelssohn, Wieniawski, Thaikovski, Paganini y Brahms. Las obras han sido subdivididas en numerosos fragmentos y cada uno de éstos preparado aparte con la exposición de los intervalos, simplificación y complicación de los pasajes, aplicación de los más variados golpes de arco a los mismos con infinitos ejercicios en bicordes, acordes, arpeggios, cambios de posición, matices, etc.

Este sistema tiene su origen en las variaciones para el arco sobre un tema único que, desde Germiniani en adelante aparecen en todos los métodos y estudios. Lo cierto es que

una aplicación tan minuciosa y completa aplicada a una obra de arte, no se había hecho en el campo violinístico antes de Sevcik.

La subdivisión de las dificultades, en lo sucesivo aparece en sistemas análogos “Sistema a cadena” adoptado por Príncipe en su revisión de los estudios de Kreutzer, Fiorillo y Rode. Es reciente un notable intento de aplicación de este sistema analítico a los Caprichos de Paganini, realizado por Sabatini, quien agregó algún nuevo elemento con indicaciones para el apoyo anticipado de los dedos y para los esquemas de los golpes de arco sobre las cuerdas al aire. (Pasquali-Principe. 1926:191-192)

### *Forty variations Op. 3*

USO EN GUATEMALA: Los ejercicios de cambios de posición de este método de Sevcik, son realizados por los alumnos sin mayor explicación del maestro. Algunos de ellos sin ninguna. Los cambios de posición son hechos sin los dedos de guía (como se menciona en esta evaluación de contenidos en las lecciones de la 1 a la 15), dejando la afinación y la memorización al azar o al “pulso”, en cualquier lugar. Esto no solo mal-forma la técnica del alumno, sino también el oído y su educación auditiva. Mal-forma la técnica en el sentido de que, para los cambios de posición, después de ser aprendido con el dedo de guía y con el cambio en el pulgar al mismo tiempo, posteriormente se modifica la técnica adelantando el pulgar, base fundamental para los cambios de posición en cualquier obra para violín. Así pues, no se adquieren los aprendizajes que este método muy bien puede proveer con una adecuada ayuda por parte de los maestros.

### *Tonleitern und Akkord – Studien*

OBSERVACIONES: Son estudios para estudiantes con un nivel interpretativo medio a avanzado. Apto en un principio para nivel medio, posteriormente se vuelve más complejo, únicamente para nivel avanzado.

USO EN GUATEMALA: No se utiliza comúnmente en Guatemala. Posiblemente por su gran dificultad técnica.

## *Preparatory Trill Studies Op. 7*

OBSERVACIONES: Como su nombre lo indica, este método está dedicado al estudio del trino en sus diferentes modalidades. Combina los trinos con los cambios de posición así como también trata los trinos en los cuatro dedos de la mano alternándolos.

USO EN GUATEMALA: Este método es poco difundido entre los docentes del violín. Posiblemente por la falta de interés sobre el tema y la falta de práctica en las piezas comúnmente seleccionadas a interpretar.

## *School of violin technics Op. 1*

USO EN GUATEMALA: este es un método no utilizado en Guatemala.

**15. Polo, Enrico.** Parma (1868). Se diplomó en violín y composición en el Conservatorio de Parma. Durante dos años asistió a los cursos de Joachim en la *Hochschule* de Berlín. De regreso a Italia ganó el concurso para una cátedra de violín en el Liceo de música Verdi de Turín y ocupó el puesto de concertino en el *Teatro Regio* hasta 1903, año en que pasó a ocupar la cátedra en el Conservatorio de Milán hasta 1936. En esta ciudad fundó el “Cuarteto Polo”. Hábil revisor y transcriptor de obras de Bach, Pugnani, Tartini, Boccherini, Viotti, Paganini, etc. Compuso 12 estudios originales para violín, estudios de dobles cuerdas y tradujo del alemán la *Fisiología para el mecanismo del arco*, de Steinhausen. (Pasquali-Principe. 1926:1931)

## *30 Estudios en Cuerdas Dobles*

OBSERVACIONES: este método desarrolla además de las destrezas de las cuerdas dobles y acordes de la mano izquierda, la capacidad auditiva de reconocer desafinaciones y perfeccionar las posiciones de los dedos con base a la afinación. En los ejercicios pueden ser integrados otros temas como arcadas o dinámicas.

USO EN GUATEMALA: utilizado únicamente en sus primeras lecciones por los estudiantes que se inician en el estudio del violín.

**16. Pomer, vic**

*Preventing physical problems in violin playing*

Trata sobre la posición de los dos miembros superiores para agarrar el violín y el arco. Con graficas expone muy bien los criterios correctos y los incorrectos. Está enfocado a la iniciación en de estudiantes del violín.

**17. Ramos, Carlos.**

*La dinámica del violinista*

Autor del libro *La dinámica del violinista*. Ramos es un pedagogo musical Argentino. Su obra es bastante completa en cuanto a que abarca varios temas importantes que todo violinista debe dominar. Para ello utiliza términos científicos que integra a la técnica del violín. Sin embargo, por ser un texto que data de 1947 la técnica y la posición de la mano, es un tanto antigua, pero por sus demás criterios teóricos es un método que se sugiere sea leído con la debida precaución y criterio propio.

**18. Raudales, Enrique.** Violinista guatemalteco. Fue director del Conservatorio Nacional de Música de Guatemala. Fue concertino de la Orquesta Sinfónica Nacional.

*Guía para el estudio del arco del violín*

OBSERVACIONES: Este es un método que está pensado para

USO EN GUATEMALA: anteriormente el método fue difundido por el mismo maestro Raudales. Sin embargo con el tiempo se ha dejado de lado. Las lecciones que mayormente se estudian son los primeros. Son muy escasos los estudiantes de violín que utilizan los ejercicios para la mano izquierda.

## IV. MÉTODO

### A. Problema

Existen, para los violinistas guatemaltecos, pocos recursos teóricos que traten y propongan formas correctas de la propia técnica del violín, de su enseñanza y su aprendizaje enfocados a la salud del instrumentista y que tenga visión de ayudar a recuperar la técnica y la salud de aquellos músicos que la han perdido por un mal estudio del violín en base a los estudios más actualizados que existen en el área de la pedagogía del violín a nivel mundial. Así mismo, existe en el campo de la docencia musical instrumental escaso conocimiento sobre los procesos didácticos contemporáneos con los cuales el desarrollo de una clase y la enseñanza se asegura como significativa y eficaz que provea un exitoso aprendizaje y una formación íntegra de los violinistas del siglo XXI.

### B. Preguntas

1. **Central.** ¿Cuál es la información que todo violinista debe saber y dominar para que sea capaz de prever las lesiones físicas a causa de su instrumento, y sobre la cual construya su estudio diario?

#### 2. Secundarias

- ¿Cuál es la técnica correcta (si existe) de la ejecución del violín y que, por lo tanto, prevenga de todo tipo de lesiones a los instrumentistas?
- ¿Cuáles son los pasos que un instrumentista lesionado debe seguir para su recuperación y re-aprendizaje de la técnica del violín?
- ¿Cómo se puede reestructurar la técnica del violín, tomando las debilidades y convirtiéndolas en fortalezas y afianzando más las cualidades que ya se tienen a modo de crear y adaptar una técnica interpretativa del violín eficaz y saludable?

## C. Objetivos

1. **General.** Proveer al violinista un puente entre sus conocimientos ya existentes y los nuevos haciendo una retroalimentación a modo de que sirvan de base para la estudio, análisis y reestructuración en su técnica del violín con énfasis en la salud.

2. **Específicos.** Que el lector que es intérprete:

- Se informe sobre técnicas contemporáneas de la interpretación del violín cuyo enfoque sea la prevención de lesiones físicas
- Jerarquice sus metas y cree un plan de acción para alcanzar objetivos a corto plazo
- Autoevalúe su forma de ejecutar el violín
- Autodescubra la técnica más apropiada para la ejecución del violín adaptando a sus cualidades físicas las posiciones y ejercicios que sugieren los métodos contemporáneos y los antiguos.
- Tome conciencia de la importancia de conocer su fisonomía
- Registre los avances de su estudio mediante la planificación y evaluación apropiada de cada clase para cumplir los objetivos específicos de cada periodo de estudio.
- Analice las lecciones de los métodos de estudio de la técnica y elija las más apropiadas para su situación
- Prevenga lesiones físicas por la inadecuada ejecución del violín
- Autoevalúe sus logros en la ejecución del violín.

Que el lector que es formador de violinistas (o auto-formador):

- Adapte criterios de la correcta ejecución del violín al proceso de enseñanza – aprendizaje que dirige
- Cambie o afiance su enseñanza en pro de un aprendizaje significativo
- Autoevalúe y analice el contenido actitudinal, conceptual y procedimental de que ha basado sus enseñanzas en contraposición de las nuevas corrientes pedagógicas pro-naturalismo físico en la interpretación del violín

- Implemente en la planificación de sus clases los objetivos, la motivación y la evaluación eficaz para el proceso de enseñanza aprendizaje
- Conozca, comprenda, evalúe, juzgue, analice y compare su técnica de interpretación del violín con la presentada en los métodos contemporáneos sobre la nueva técnica del violín, que aquí se sugieren.
- Estimule, diseñe, oriente y prevea el proceso de aprendizaje de cada uno de sus alumnos.
- Al reconocer la importancia de planificar sus clases indague sobre material docente contemporáneo para los contenidos a cubrir pero también como excusa para su actualización constante y su motivación a investigar e informarse sobre las nuevas tendencias educativas del violín.

#### **D. Actividades**

- Investigación de teoría. Bibliografía contemporánea sobre los métodos de la técnica del violín.
- Investigación de teoría. Bibliografía de los métodos de desarrollo de destrezas motoras en los violinistas.
- Investigación de teoría. Bibliografía sobre las enfermedades comunes en los músicos.
- Investigar teoría acerca de los procedimientos didácticos.
- Investigar sobre las teorías de aprendizaje y sus autores
- Análisis de información
- Establecimiento de orden y criterios de la propuesta metodológica
- Análisis de los métodos de desarrollo de destrezas violinísticas
- Establecimiento de ejercicios de calentamiento significativos para el violinista.
- Comparación de escuelas contemporáneas y anteriores sobre la técnica del violín.
- Discusión sobre diferentes escuelas del violín

**v. PROPUESTA DE MÉTODO DIDÁCTICO  
PARA LA EJECUCIÓN SALUBRE DEL  
VIOLÍN**

# Método didáctico para la ejecución salubre del violín

Universidad del Valle de Guatemala.

Heydi Ivonne García Cajas  
Licenciatura en Música  
Guatemala

**A mi padre Adalberto y a mi madre Verónica,  
mis mejores formadores.**

## PRÓLOGO

En mi carrera como violinista he caído tres veces en la misma enfermedad. Después que lograba recuperarme o al menos sentirme mejor, me daba a la tarea de empezar a estudiar el violín de la misma forma en que solía hacerlo. Después de tanto tiempo he comprendido porqué enfermé de lo mismo tantas veces.

En mi carrera como maestra de violín ahora me cuestiono ¿enseño como toco? En un monólogo debato contra mí. Trato de cuestionar y al mismo tiempo justificar todas mis acciones sabiendo que la mayoría han sido erradas. A esa conclusión llegué al hacer una introspección de mis pensamientos y mis acciones en cuanto a la técnica del violín.

Luego me di cuenta que había llegado al mismo lugar, de hace 19 años: el principio. La diferencia radica ahora en mi consciencia y mi capacidad de discernimiento más algunos conocimientos sobre el tema.

Con esto no quiero parecer con una significativa carrera como violinista, al contrario pequeña en logros, la cual provoca en mí más preocupación por los sinsabores que he tenido en cuanto a la ejecución de mi instrumento.

Sin embargo si he caído tantas veces es porque he podido levantarme, recuperarme y que ahora poseo más recursos mentales para seguirme levantando cuantas veces sea necesario, hasta llegar a mi meta procurando aprender de cada caída y evitarme una más y evitar una a algún estudiante apasionado del violín.

Este trabajo es un intento de descubrir aquellos criterios clave que serán focos importantes para ver el camino que ha de conducirme (y al que así lo quiera) por el camino del buen estudiar con prioridad en toda salud física.

El método pues tiene la esperanza de ser una luz de alarma a tomar en cuenta para la formación de los violinistas de las nuevas generaciones de músicos guatemaltecos del siglo XXI.

## ÍNDICE

Prólogo .....	ii
I. GUÍA AL LECTOR .....	1
II. EL VIOLINISTA	
A. Procedimiento para los lesionados .....	3
B. El estudiante que está en proceso de formación .....	7
III. EL ESTUDIO DEL VIOLÍN	
A. Posibles orígenes de los trastornos en los músicos .....	8
B. Estudio de la técnica correcta de la ejecución del violín	
1. Principios fundamentales .....	10
2. Ejercicios de calentamiento .....	11
3. La correcta posición del arco y el violín .....	24
4. Condiciones del instrumento .....	33
C. Planificación del estudio	
1. Cómo estudiar .....	34
2. Qué estudiar .....	37
3. Cuánto estudiar .....	38
D. Repertorio de estudio	
1. Métodos de desarrollo de destrezas del violín .....	39
2. Métodos de la técnica del violín	
E. Consideraciones psicológicas .....	56
IV. BIBLIOGRAFÍA .....	58

## I. GUÍA AL LECTOR

Los procesos físicos que el músico realiza, son más allá de simples actos mecánicos. Es la combinación de complejas reacciones físicas de conexiones psíquicas específicas, producto del aprendizaje por el largo tiempo de estudio. Al menos, hasta el siglo XX así se creía: “cuanto más se estudie, cuanto más se ejecute, cuanto más se repase una acción, mejor se desempeñará”. Ahora, los músicos muy bien sabemos que la cantidad no siempre implica eficiencia o calidad. Algunos instrumentistas son el producto de la teoría de aprendizaje: *ensayo – error*.

Quiere decir entonces que la forma de estudiar dirige la forma de aprender y el aprendizaje mismo y por lo tanto la forma en la que se demuestre las destrezas aprendidas que en el caso del violinista sería la forma de interpretar el violín en público. Si se quiere “hacer bien” entonces se debe “aprender bien”, que a su vez implica “Estudiar bien”.

Hay una palabra en común: Bien. ¿Qué es el bien? No cabe duda que este adjetivo es relativo en cada persona. Sin embargo, para los músicos, en especial para los violinistas, la palabra bien significa algo específico: ser un intérprete competitivo.

Desde el siglo XVIII en el que Paganini sobrepasa los límites técnicos que existían del violín, las escuelas de la técnica del violín han ido evolucionando lentamente, pero el cambio en ciertos criterios errados se han hecho visible y significativo todo con la visión de crear cada vez más altos niveles interpretativos del violín.

Es importante entonces investigar, conocer, analizar y comparar el trabajo de cada profesional en la materia y la evolución que todos han tenido. En el Informe Académico que presenta a este trabajo metódico, se adjunta breve información de algunas de las escuelas más significativas del violín desde 1693 con Locatelli hasta Fischer y Havas que aún en la primera década del siglo XXI siguen vivos e investigando sobre el estudio de la técnica del violín. También se incluye breve información de los métodos de desarrollo de destrezas técnicas violinísticas que se piden sean estudiadas en los primeros cuatro (y algunos de quinto) año del Bachillerato en Música especializado en Violín del Conservatorio Nacional de Música de Guatemala. El Informe académico en su totalidad, está pensado como complemento a la presente propuesta metódica.

***“Cuando tomo mi violín pienso que no soy yo quien lo toca, soy yo solo... soy todos aquellos que antes de mi tocaron un violín” Menuhin, Yahudi***

En cuanto a la estructura de este método se recomienda tomar en cuenta el orden con el que se plantean todas las ideas, puesto que pretende dar una noción del orden en el que un estudiante de violín debe proceder a la investigación y conocimiento tanto teórico como práctico de su instrumento. Sin embargo uno de los puntos más importantes del método, es la descripción de la planificación de la hora o el periodo de estudio diarios lo cual se cree importante para todo estudiante de algún instrumento pero aun más para aquellos violinistas que han sufrido alguna lesión y pretenden reestructurarla.

La mayoría de los músicos que han tenido algún tipo de lesión por la práctica instrumental no tienen del todo perdidas las posibilidades de reponerse e integrarse otra vez a su vida laboral. Para que las oportunidades sean mayores, es de vital importancia atenderlas por un médico especialista en la materia (en este trabajo se presentan algunas especialidades que podrían atender los problemas físicos del instrumentista. Ver *El violinista lesionado. Consulta y tratamiento médico*) y cumplir estrictamente con las indicaciones del médico (En la salud no hay gastos, sino inversiones, si en verdad es lo que se quiere obtener).

Recuperado el instrumentista (se recomienda que se empiece la reestructuración de la técnica instrumental cuando ya se haya obtenido casi por completo la salud física y emocional que se requieren para que el nuevo aprendizaje sea significativo y no se provean situaciones para recaídas) se procede al completo análisis y conclusiones de las acciones y actitudes que pudieron provocar la enfermedad. Esta autoevaluación se debe tener presente en todo momento a la hora de estudiar el violín. Aquel violinista que ha sufrido alguna lesión física por la ejecución de su instrumento tiene marcada ventaja sobre aquellos ejecutantes que no han padecido de lesiones, puesto que los primeros tienen ese aprendizaje que solo la experiencia (ensayo-error) puede proveer y sobre la cual se pueden construir cimientos más fuertes para su técnica interpretativa. Todo es cuestión de distinguir el problema y tenerlo siempre a la vista para que no se repita el problema. De no ser así, el problema puede agravarse y complicarse hasta el punto de no poder ser tratado.

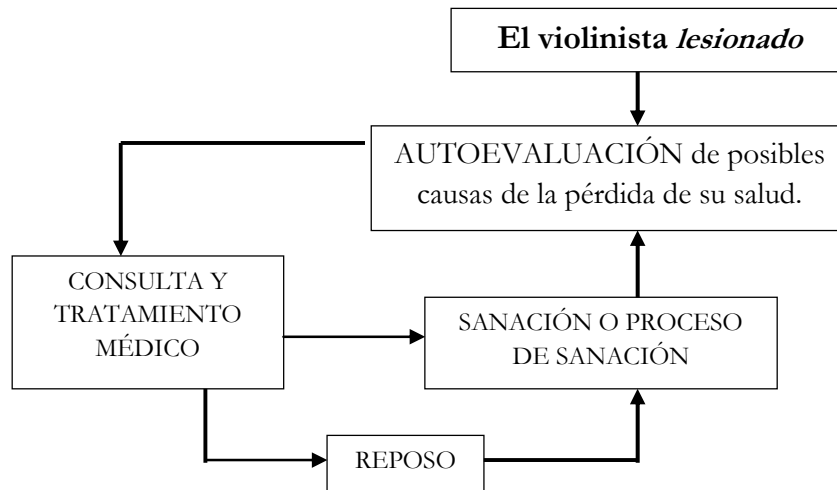
En cuanto a la técnica del violín, el presente trabajo induce con mucha timidez al lector tema de las posiciones adecuadas. Se ha hecho de esta forma puesto que no existe una técnica correcta que prevenga todas las lesiones. Consciente de esto se hace alusión y mención de aquellos autores y sus trabajos (y se incluyen algunos criterios de estos) con la intención de poner en el lector la inquietud de investigarlos y analizarlos a fondo. Cabe recordar que el hombre en su fisonomía posee cualidades que lo diferencian de otros (y defectos causados – enfermedades) por lo que debe adaptar a sí mismo las posiciones y criterios que crea más conveniente. Este aprendizaje será solamente producto de la práctica constante de ensayo-error. Para esto se debe tener muy en cuenta la autoevaluación diaria de los avances y los retrocesos en cuanto al bienestar físico y a la técnica que solvete las exigencias musicales a las que se quiere someter (que se recomienda sean progresivas).

Por último queda mencionar que el objetivo principal de este método es:

<< Proveer al violinista que se ha recuperado de una lesión, un puente entre sus conocimientos ya existentes y los nuevos haciendo una retroalimentación y enriquecimiento los constructivos a modo de que sirvan de base para la reestructuración en su técnica del violín y el estudio de ésta, con énfasis en la salud.>> (Objetivos del trabajo de graduación. Informe Académico. UVG. Lic. en Música. Por Heydi García. heidy\_garcia00 hotmail.com).

## II. EL VIOLINISTA

### A. Procedimiento para los lesionados



1. **El violinista lesionado.** Para el violinista o cualquier otro músico instrumentista, el lesionarse representa más que el dolor físico, el cese de sus actividades laborales de sustento económico, así como también el detenerse y reducir el tiempo de ejecución y estudio del violín. Al respecto el Instituto de Fisiología y Medicina l'Art de Barcelona, España<sup>1</sup> menciona que en los músicos las lesiones no sólo disminuyen su calidad de vida si no que, a menudo, limitan, frenan o finalizan su proyección profesional. Por tal motivo, es menester que los músicos lesionados atiendan a sus síntomas y sus molestas y decidan tratarse a tiempo las degeneraciones fisiológicas.

2. **Autoevaluación.** La autoevaluación es el instrumento, el medio para establecer las fortalezas y las debilidades de la técnica interpretativa que causó la enfermedad en el caso de que fuera esta la causante. Quién mejor conocedor de nuestras actitudes que nosotros mismos. Con esto se pretende contestar la pregunta: ¿Qué hago con mi técnica? Ambas categorías de las conclusiones (fortalezas y debilidades) son útiles para el re-aprendizaje del instrumento.

Es indispensable por énfasis y mayor interés en la observación de aquellas de causan dolor y/o molestia. El dolor es una importante fuente de información.

<sup>1</sup> Rosset, Jaume. *Problema de salud de los músicos y su relación con la educación*. 2004. [http://docs.google.com/gview?a=v&q=cache:dfOJH\\_a2vu0J:www.institutart.com/pdf/Salud\\_musico\\_y\\_educacion.pdf+1%C2%B4Art+las+lesiones+no+s%C3%B3lo+disminuyen+su+calidad+de+vida&hl=es&gl=gt](http://docs.google.com/gview?a=v&q=cache:dfOJH_a2vu0J:www.institutart.com/pdf/Salud_musico_y_educacion.pdf+1%C2%B4Art+las+lesiones+no+s%C3%B3lo+disminuyen+su+calidad+de+vida&hl=es&gl=gt)

Según el artículo médico *Dolor Agudo o Dolor Crónico como señal de enfermedad* el dolor es una experiencia física o emocional que aparece como un aviso que indica la existencia de una enfermedad, y de una fuente agresora que limita la capacidad de movimiento, con lo cual impide que la zona dañada se lastime más.<sup>2</sup>

Esta autoevaluación debe ser constante, tanto en el proceso de sanación como el proceso de reestructuración o reafirmación técnica interpretativa. La autoevaluación física cumple con su función de diagnóstico y de uso formativo proveyendo la mejor retroalimentación de la que todo músico se puede valer.

### 3. Consulta y tratamiento médico

a. De las enfermedades. En los instrumentistas de cuerda se presentan diversas enfermedades por la posición *antinatural* que requiere la técnica dichos instrumentos. Dos tipos de lesiones son las más frecuentes: las nerviosas y las musculares, producidos por la acumulación de tensiones y las provocadas por movimientos repetitivos. También existe algún tipo de patología ósea que puede ser agravada con la ejecución de los instrumentos de cuerda, pero mayormente no son lesiones, sino malformaciones biológicas. Según el *Aérea para vigilancia de la salud* de la Fundación Preventiva Nexgrup de Barcelona<sup>3</sup>, las lesiones más comunes en los instrumentistas de cuerda son las siguientes:

- Síndrome del Túnel del Carpo
- Síndrome de sobre carga muscular
- Tendinitis
- Bursitis
- Tenosinovitis
- Síndrome del túnel cubital
- Síndrome del pronador redondo
- Síndrome del nervio interóseo posterior
- Neuropatía cubital
- Síndrome del escaleno anterior
- Síndrome costoclavicular
- Síndrome del pectoral menor
- Roturas tendinosas y ligamentosas
- Deformidad en ojal
- Hombro inestable
- Epicondilitis o “codo de tenista”
- Epitrocielitis o “codo de golfista”
- Inestabilidad articular
- Artrosis o artritis
- Distonía focal

<sup>2</sup> Solís Junior. *El Dolor agudo o Dolor Crónico como señal de enfermedad*. <http://www.findrxonline.com/articulos-medica/dolor.html>

<sup>3</sup> Fundación preventiva Nexgrup. *Patología osteomuscular y de los nervios periféricos en el colectivo de músicos de orquesta*. Barcelona. <http://www.fundacionprevent.com/Servicios/news/colaboraciones/nexgrup.pdf>

b. De los médicos especialistas. Lamentablemente en la actualidad guatemalteca, no ha habido un solo científico médico que se especialice en todas las enfermedades en las manos, los brazos y la espalda de los músicos, tanto en el diagnóstico, tratamiento como en la rehabilitación.

A esto Carlos Ramos, en su libro *La dinámica del violinista* en 1947 menciona que << La dificultad de diagnóstico para el clínico estriba en el desconocimiento natural que éste tiene de las series complejas de movimiento que constituyen toda la secreta correlación y coordinación del mecanismo en el instrumento.>> (Ramos, 1947: 1) Sin embargo, en la actualidad, en países desarrollados y con un nivel cultural – musical bastante alto y competitivo poseen ya médicos especializados, centros y hospitales específicos para el músico.

Por ejemplo existe en Estados Unidos un Instituto de fisiología y medicina del arte l'Art<sup>4</sup>. Así también las instituciones musicales en países como Alemania y España ya han prestado atención a las lesiones en los artistas y han proporcionado personal de salud como parte de sus necesidades institucionales.

A continuación se listan las especialidades de los médicos que cuya área puede tratar enfermedades en los músicos.

- |  |                                     |
|--|-------------------------------------|
| 1. Traumatólogos (Diagnóstico)                   | 4. Neurocirujanos (Tratamiento)     |
| 2. Neurólogos (Sistema Nervioso.<br>Diagnóstico) | 5. Fisiatras (Rehabilitación)       |
| 3. Cirujanos de la mano<br>(Tratamiento)         | 6. Fisioterapistas (Rehabilitación) |
|  | 7. Quiroprácticos                   |
|  | 8. Osteopatas                       |

Cabe recomendar al paciente ser proactivo, proveerle toda la información de manera completa (sin omisiones intencionales o no) y minuciosa que tenga relación con la enfermedad para que el médico esté al tanto de los sucesos que parezcan ser la causa. Es muy importante expresar al médico las emociones y sentimientos así como las consecuencias del abandono de la actividad musical en su vida personal, social y académica.<sup>5</sup> Esto dará al médico nociones sobre el impacto del tratamiento. Es necesario seguir con exactitud y disciplina las indicaciones que el médico ordene para la recuperación.

<sup>4</sup> Visitar la página [www.institutart.com](http://www.institutart.com) para más información sobre sus actividades.

<sup>5</sup> Revista clínica. *Comunicación entre el médico y el paciente.*  
<http://www.elmedicointeractivo.com/medicopaciente/pdf/1.pdf>

### c. De los exámenes de diagnóstico

- ✓ Entrevista al paciente
- ✓ Evaluación por palpación
- ✓ Exámenes médicos por aparatos

<< Entre los más comunes en las enfermedades neurológicas se encuentra la electromiografía que mide la reacción y la comunicación de los diferentes nervios así como las radiologías y las pruebas analíticas químicas (exámenes de sangre).>><sup>6</sup>

d. De los tratamientos. Existen diversas formas de tratamiento de las enfermedades neurológicas y musculares, según sea la especificidad de la lesión. A grandes rasgos, se dividen en tres:

- 1) Reposo: es el primero y el más natural de los tratamientos porque permite la recuperación de la mayoría de los lesionados, según su intensidad.
- 2) Tratamiento conservador, a base de medicamentos y terapias (yoga, taichí, acupuntura, terapias alternativas de diferentes tipos)
- 3) Tratamiento quirúrgico y terapias de recuperación

Son obvias las razones por las que el reposo provoca duda en el músico. En primera instancia el reposo implicaría cesar la actividad que le produce placer psicológico, seguido del impacto en los ingresos económicos que provocaría el reposar y en tercer lugar, pero no por esto menos importante, la pérdida de capacidades físicas que se han logrado con largos periodos de estudio. Sin embargo, es necesario establecer prioridades, en pro de su salud y de la garantía de continuar posteriormente en la ejecución de su instrumento: **“Es mejor un momento de la vida sin música, que una música sin garantía de la vida”**. En momentos críticos como estos hay que tomar decisiones inteligentes.

Desde el punto de vista físico el reposo o descanso de las actividades dañinas proveen el espacio de tiempo indispensable para que los músculos, tendones o huesos afectados puedan recuperarse por sí solos y/o con ayuda de terapias y medicamentos.

Desde el punto de vista psico-educativo, la reacción inconsciente de los estímulos de los cuales que provocan en él la respuesta física, tienen la posibilidad de inhibir gradualmente la respuesta hasta anularla por completo.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Rodríguez, Carlos. *Síndrome del túnel carpiano*. [Http://www.fisterra.com/guias2/tunel.asp](http://www.fisterra.com/guias2/tunel.asp)

<sup>7</sup> Ver apartado “*Teorías pedagógicas sobre el aprendizaje*” que en la subdivisión conductista dedica citas al estímulo condicionado y a la modificación de la conducta, y que forma parte del Informe académico que antecede a esta propuesta didáctica. Universidad del Valle de Guatemala. Por Heydi García.

## **B. EL ESTUDIANTE QUE ESTÁ EN PROCESO DE FORMACIÓN**

El estudiante del violín que está en proceso de formación tiene la oportunidad de crearse de hábitos correctos que le conducirán a la obtención de una técnica del violín productiva, lo cual le dará ventaja en cuanto a tiempo sobre aquellos que han sufrido alguna lesión.

Por lo tanto, los hábitos que posteriormente serán reflejos deben estar muy bien meditados. Es decir, deben ser el producto de indagación, investigación y adquisición de bases teóricas sobre las nuevas técnicas del violín. Y es que un violinista no es solamente aquella persona que ejecuta piezas y hace sonar de forma agradable el violín, sino que es un estudioso sobre los antecedentes históricos de su instrumento y sobre las nuevas tendencias y actualizaciones a nivel mundial. Debe conocer la vida de los compositores de música para violín, sus estilos, sus causas y sus épocas. Es indispensable pues ahondar sobre las bases teóricas de la ejecución del violín.

En cuanto a la ejecución propiamente dicha, hay varios hábitos de los cuales, el violinista se debe valer. Por ejemplo, el crear reflejos condicionados correctos sobre la posición de todo el cuerpo y de las extremidades superiores específicamente no solo proveerá las armas necesarias para enfrentar las piezas que según su aprendizaje requieran, sino que serán las acciones correctas para la prevención de enfermedades.

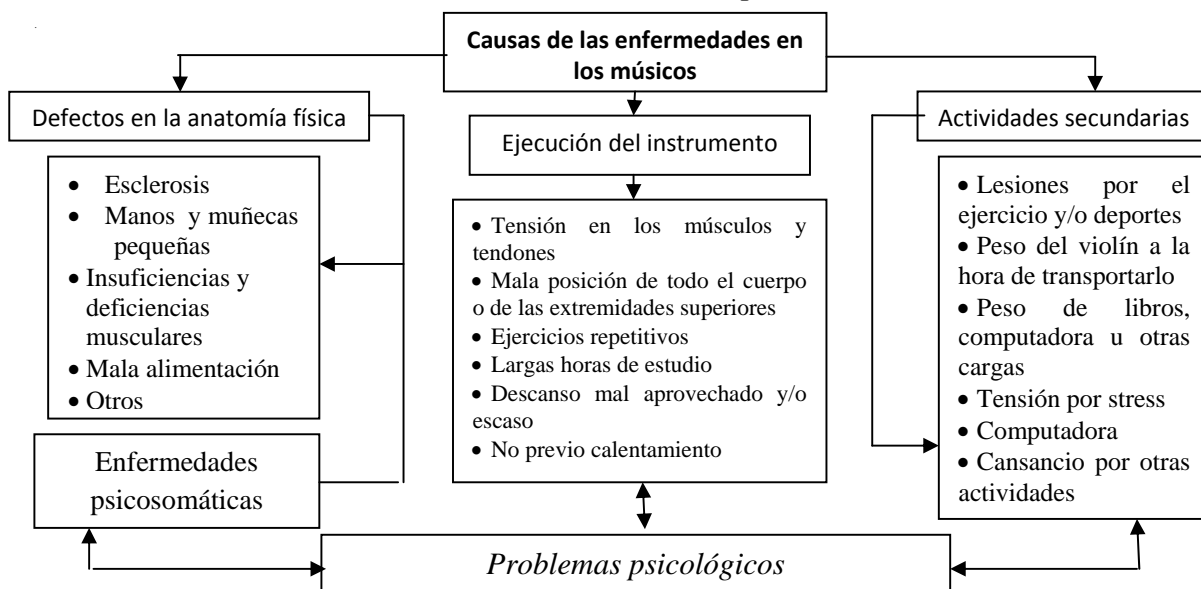
Es importante entonces, hace una autoevaluación constante del proceso de aprendizaje y de las reacciones conscientes e inconscientes a estímulos que el violinista se cree. Es indispensable llevar registro de todos los sucesos físicos del estudiante, así como de los avances en cuanto al conocimiento y desarrollo de la técnica del violín.

Una recomendación especial para los estudiantes del violín que se inician en este difícil instrumento, es el practicar ejercicios regulares que no dañen las manos la espalda o los brazos, sino al contrario, que fortalezcan los músculos de esas áreas (Como la natación, el Yoga, Taichí y otros) para que a la hora de estudiar, la condición del cuerpo sea columna de apoyo a las antinaturales posiciones que demanda la técnica del violín.

### III. EL ESTUDIO DEL VIOLÍN

#### Posibles orígenes de los trastornos en los músicos

Las varias causas de enfermedades de los músicos pueden dividirse en tres.



Las causas de las enfermedades en cada persona son diferentes. Es importante entonces que el violinista evalúe, analice y distinga aquellas que están causando o que causaron daño en su cuerpo. Seguidamente, es recomendable describir en un registro personal las características detalladas del dolor y los impedimentos que causa una enfermedad. Esto servirá de control. Como se ha dicho anteriormente (*Vid. Supra.*) la autoevaluación debe ser constante, y es necesario compararlo con el control, que en el caso de los lesionados deben haber diferencias positivas. De lo contrario, se recomienda visitar al médico cuya especialidad sea la apta y oportuna.

Es menester cesar las actividades dañinas. Sería inútil estudiar y tener una apropiada técnica de ejecución del violín, si alguna actividad ajena a esta ejecución fuera la causante del daño en el músico. Así también resulta poco significativo el esfuerzo por evolucionar la técnica del violín si la capacidad mental-sentimental del estudiante no estuviera en su pleno bienestar. Sobre esto último trata el libro de Kato Havas titulado *Stage frigth*.

El aprendizaje y el dominio de los contenidos procedimentales necesarios para formar un violinista requiere basto tiempo de estudio, hasta que se vuelvan un reflejo. Contrariamente a este principio, existen enfermedades en los músculos y en los nervios causadas por la repetición de movimientos específicos, sean mencionados como ejemplo, la Tendinitis y el síndrome del Túnel del Carpo, que figuran como las enfermedades más

comunes en los músicos. Surge entonces la pregunta ¿qué se puede hacer para aprender un reflejo sin llegar a una lesión? La respuesta aunque simple, no es fácil. Entra aquí el criterio de calidad y no cantidad.

El aprendizaje es significativamente más fácil cuando se pone plena concentración y atención al estímulo (pensamiento) y a la respuesta (ejercicio de las manos en el violín). Más aún, si los estímulos son captados mediante la vista, la audición y el tacto. Esto quiere decir que, ciertamente se hará más fácil aprender cuando se logra captar el sonido (muy) específico de la posición de los dedos sobre la cuerda.; también cuando se ve desde la propia perspectiva a la posición de los dedos pero sobre todo, cuando el cerebro capta las distancias del dedo con relación a la palma de la mano, con relación al antebrazo y al brazo. También la distancia entre la relación con la mano derecha y su posición en el arco. Estas dos guías que funcionan como puntos cardinales pueden ser bien aprendidas y memorizadas con la plena concentración y ejercitación de las posiciones necesarias para establecer el reflejo producto del estímulo condicionado. *Calidad y no cantidad.*

Por otro lado, anatómicamente los músculos responden mejor al tiempo de estudio cuando son antecedidos de ejercicios preparatorios, es decir, cuando son previamente preparados por ejercicios de estiramiento y de tensión-relajación. Es tarea del lector deducir el resultado físico del estudio de la técnica del violín en largas horas de práctica, sin ejercicios de calentamiento previos, sin la máxima concentración y con posturas incorrectas y poco naturales a la naturaleza del mismo cuerpo humano.

Las consecuencias de un incorrecto estudio del violín son vistas a largo plazo, muy pocas veces a corto plazo. Muchas veces el dolor es visto como algo pasajero o el camino para que el cuerpo se acostumbre esas posiciones “raras”. Ese criterio era considerado en la *vieja escuela de la técnica del violín*. Actualmente se sabe que toda técnica debe estar basada en los principios de la naturaleza anatómica del cuerpo humano, por lo cual, no debe causar la más mínima molestia precisamente por ser el ser al cual está adaptada dicha técnica.

Sin embargo, es necesario también prever el tiempo de ejecución de todo músico en las actividades en las que se desenvuelven pues son constantes y de duración prolongada. En promedio un violinista se somete a dos horas de estudio diario de la técnica del violín más tres horas diarias de ensayo orquestal, más seis a diez horas semanales de ejecución pública. Esto hace que todo músico se vea obligado a la continua repetición de los movimientos que involucra la ejecución instrumental. En tal caso es recomendable dedicar también horas al cuidado y fortalecimiento de los músculos, tendones y huesos implicados que puede ser proveído por la ejercitación regular, una dieta adecuada, y buenos hábitos de vida.

La presión y la tensión en los dedos también se pueden hacer evidentes en las callosidades en las yemas. Carlos Ramos en su libro *La dinámica del violinista* dice al respecto:

<< La presión excesiva (viciosa) de los dedos, -muy frecuente en los instrumentistas de orquesta y algunos solistas que presentan en sus yemas alarmantes callosidades- que impedía casi siempre de forma evidente el libre desplazamiento de los dedos en los movimientos correlativos del mecanismo, y que es consecuencia del empleo excesivo de la energía nerviosa y muscular, transformándose de improviso en impulso motriz sobre el desplazamiento de la mano en las diferentes posiciones. >>

Estas callosidades al impedir el libre movimiento de los dedos provocan que más fuerza sea utilizada para cumplir dicho movimiento, lo que en suma resulta una gran cantidad de fuerza innecesaria que resulta siendo autodestructiva.

## Estudio de la técnica correcta de la ejecución del violín

### 1. Principios fundamentales

- Una base esencial para tocar el violín es la buena postura. Se debe descubrir la posición más natural con el cual sea fácil encajar y acomodar los varios movimientos del cuerpo asociados con la ejecución del violín. (Menuhin, 1971:17)
- El cuerpo debe estar erguido procurando su posición más natural. Esta es la base más importante de toda la ejecución del violín: **La Naturalidad del cuerpo**. Las escuelas de violín se han estado modificando a este principio contemporáneo, puesto que como se explica más adelante, el cuerpo debe buscar su estabilidad para la salud. Al respecto de la naturalidad Simon Fischer<sup>8</sup> remarca que la posición de la espalda, del cuello y de los brazos (mayormente el derecho) deben estar naturales es decir, en su posición correcta y no modificar en ningún momento ese estado de estabilidad.
- Uno de los aspectos más difíciles del violín es que sostenerlo en una posición de ejecución puede fácilmente inhibir el movimiento libre y motivar una postura no natural (por lo tanto enfermiza). Es común que el ejecutante entonces forcé la forma del cuerpo, como si las dificultades fueran aparente determinación y no una real libertad. La habilidad de ajustar los movimientos continuamente es el secreto de la ejecución del violín. (Menuhin, 1971:18)

<sup>8</sup> Ver clase magistral de Simon Fischer. CD anexo. Simon Fischer: Secrets of Tone Production DVD off-cuts (1) <http://es.youtube.com/watch?v=r6DkfAScFg0&NR=1>

<sup>9</sup> Op. Cit. Simon Fischer.

- Sobre esto Simon Fischer menciona que el violín debe acomodarse al ejecutante, y no el ejecutante al violín<sup>9</sup>.
- El peso de todo el cuerpo del violinista debe estar igualmente recostado en los dos pies, los cuales deberán estar muy bien puestos en el suelo (Ver *Postura y ejercicios de estiramiento* de Menuhin)
- Tenga cuidado de no apretar la mandíbula. Si se empieza a tensionar baje el violín y estire la mandíbula, ábrala lo más que pueda
- Concéntrese específicamente en su respiración de vez en cuando, cuando esté practicando.
- En medio de cada esfuerzo de su ejecución y durante sus pausas regrese a un estado de relajación y suavice todas sus articulaciones
- Posiblemente el principio más importante para observarse durante la práctica es la precisión y control del número máximo de detalles concurrentes. La mente debe de estar continuamente activa revisando detalle tras detalle. Recuerde, entre más perfecta sea la práctica más perfecta será la ejecución. (Menuhin, 1971:139)
- El estudio de un instrumento musical debería ser en gran parte el estudio del funcionamiento de nuestro propio cuerpo puesto que es el instrumento inmediato de los procesos mentales de pensamiento, audición y coordinación física. Debe conocerse con la mayor profundidad posible, la fisonomía del propio cuerpo humano, para conocer y reconocer su actividad y los daños que corre el riesgo de sufrir.
- Sobre estos principios mantenga la siguiente mentalidad: El *máximo rendimiento con el mínimo de esfuerzo* (físico). Debe haber una equidad entre el entrenamiento físico con el mental para lograr el aprendizaje exitoso de la técnica y la ejecución del violín.

**2. Ejercicios de calentamiento.** Los ejercicios de calentamiento o estiramiento previo a la ejecución del violín son muy específicos pues tratan de preparar los músculos y tendones que serán utilizados en la ejecución del violín.

A continuación se presentan ejercicios que dos de los pedagogos contemporáneos más importantes en cuanto a la técnica del violín sugieren sean practicados antes de estudiar el violín. Cabe mencionar que los ejercicios de calentamiento o estiramiento deben ser practicados también como estiramiento previo al descanso. Esta ejercitación debe ser tomada con disciplina toda vez que se inicie el estudio del violín, no importando el tiempo que se vaya a estudiar. Los ejercicios de calentamiento o estiramiento son poderosos recursos de prevención de lesiones por la ejecución del violín. Entonces pues, se deberán tomar sobre estos la necesaria importancia y seriedad en el ejercicio de la ejecución diaria del violín.

a. *Yehudi Menuhin.* Menuhin de procedencia Americana es considerado como uno de los grandes violinistas del siglo XX (*Vid. Supra.* biografía en el Informe académico). Es recordado por su excelente técnica del violín producto de la adaptación de principios de yoga a la posición del violín. Esto se hace notar en los ejercicios preparatorios que sugiere su libro *VIOLIN. Six Lessons*<sup>10</sup> del cual están tomados los textos que a continuación se transcriben.

Cabe antes sugerir y recordar, que este libro debe ser leído, releído y entendido a profundidad experimentando con el violín (o sin él, según sea el caso) los ejercicios y posiciones que sugiere.

**1) EJERCICIOS PREPARATORIOS GENERALES.** En el desarrollo de la técnica del violín, ya sea la mano izquierda o la mano derecha debe haber tres pasos. El primer nivel es completar la suavidad de las articulaciones. El segundo nivel es la coordinación de movimientos suaves y el desarrollo de elasticidad y resistencia, los dos en ejercicios de estiramiento y compresión. El tercer y último nivel es el desarrollo de fuerza, firmeza y libertad. Estos niveles no pueden suceder en ningún otro orden.

La ventaja de los ejercicios de resistencia reside en su efecto progresivo - acumulativo. Un ejercicio afecta al otro y da mayor fuerza. Sin ningún movimiento visible se puede desarrollar una gran fuerza. En solamente una posición (de pie) se pueden ejercitar casi todos los músculos del cuerpo, mientras se mantiene completamente quieto. Esta forma de ejercicio es uno de los secretos para el desarrollo de la fuerza.

La postura es pensada como una situación estática, pero este no es el caso. No solo es el resultado de un balance continuo de fuerzas opuestas, pero al mismo tiempo está asociado con el pulso y el ritmo. El pulso del corazón y el ritmo de nuestra respiración. Me gustaría empezar esta exposición de la técnica del violín con algunas líneas sobre la respiración.

**a) Respiración.** La vida empieza con la respiración. Es algo tan básico para toda actividad y para todo arte musical, que es esencial estar conscientes de ello mientras se practica el violín. La respiración debe ser fluida y no forzado y aún durante los movimientos de mayor dificultad en la ejecución del violín la respiración debe ser silenciosa y discreta. Cierta cantidad de entrenamiento y un alto grado de coordinación son necesarios para poder cumplir con esto. Aquí se define lo que es una buena respiración y a continuación me gustaría dar algunos ejercicios básicos.

---

<sup>10</sup> Menuhin, Yehudi. 1971. *Violin, six lessons.* W. W. Norton & Company. E.E.U.U. 145 págs.

La buena respiración requiere de la habilidad de inhalar y exhalar de la misma forma, por ejemplo, se puede inhalar la misma cantidad de tiempo que en la exhalación. El periodo para cada inhalación y exhalación debe ser lo más largo posible. En la ejecución del violín se necesita una respiración continua, nunca se debe retener el aire.

Posiblemente el mejor ejercicio para empezar es el siguiente: sentarse (en el piso) encima de las piernas dobladas, las manos con las palmas hacia arriba descansando sobre las rodillas, la columna recta, el cuello y los hombros relajados, el pecho apuntando hacia fuera y empiece a respirar silenciosamente. Utilice el reloj para contar los segundos de cada inhalación y exhalación. Hay que tratar de prolongar el tiempo de cada inhalación y exhalación pero no llevando al límite (se logrará gradualmente) la capacidad de retención del aire.

Otro ejercicio que incrementa de gran manera el control de la capacidad de los pulmones es colocar la mano derecha sobre la nariz bloqueando fosa nasal derecha con la punta del pulgar y la fosa nasal izquierda con la punta del dedo anular de la misma mano.

Suelte la fosa izquierda a modo que permita la entrada de una escasa cantidad de aire.

- Inhale por medio de la fosa izquierda
- Exhale por la fosa derecha soltando el pulgar cuidadosamente (despacio) mientras cierra la fosa izquierda con el segundo dedo (se turnan) exhale completamente
- Inhale por medio de la fosa nasal derecha
- Exhale por medio de la fosa nasal izquierda

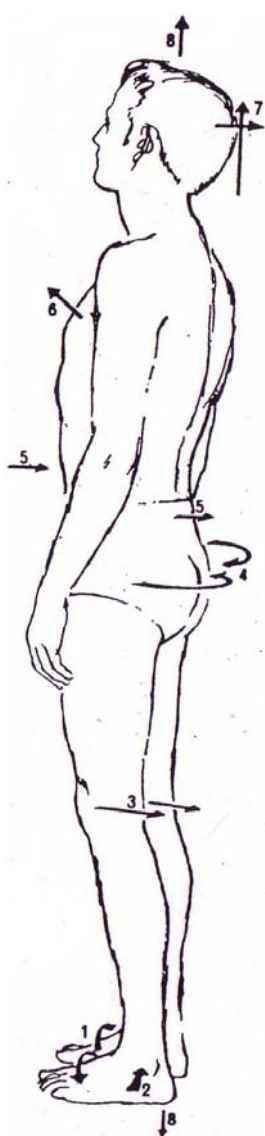


La habilidad de este ejercicio es medido por la longitud de cada inhalación y exhalación. También por tamaño de la abertura por medio del cual pasa el aire en la fosa y por el silencio cuando el aire pasa.

Si se puede inhalar por 45 segundos y exhalar por otros 45 segundos y hacer este ciclo completo 10 veces entonces tendrá un buen control sobre su respiración.

**b) Postura y ejercicios de estiramiento.** Los ejercicios preparatorios deben ser hechos sin instrumento para que cuando se agarre el violín o el arco por primera vez ya se haya tenido la experiencia hasta cierto punto del movimiento libre (sin instrumento) que será la meta para alcanzar en la ejecución. Se recomienda hacer estos ejercicios, con los pies descalzos.

La base para una buena postura es un estiramiento hacia arriba desde los dedos de los pies pasando por la columna hasta la coronilla (la punta de la cabeza), en donde los músculos contrarrestan la tendencia natural de caerse y encorvarse entregándose a la fuerza de la gravedad. Esta posición erguida es una buena señal en la correcta ejecución del violín así como también, su ejercicio puede ser vital para la buena salud.



El peso del violinista debe caer sobre la planta que en los talones del pie. Este balance de inclinarse un poco hacia delante permite una mejor movilidad y ligereza e incrementa una mejor la postura ejecución del violín. El arco de los pies debe estar levantados por el ligero balanceo hacia los lados de los pies manteniendo los dedos relajados (1). Esta posición del arco de los pies debe mantenerse cuando los pies regresen a su posición normal, por medio de la presión de los tobillos (2). Las rodillas se empujan hacia atrás (3), manteniendo los muslos separados mientras el glúteos están tensos y echados hacia delante (4). El estómago es halado hacia adentro y la parte baja de la espalda mantenida hacia atrás (5). El pecho se empuja hacia afuera y hacia arriba en forma diagonal (6) y la cabeza hacia atrás y hacia arriba dándole longitud al cuello (7). Solamente los hombros se mantienen en su posición horizontal y deben estar completamente relajados y caídos los brazos, manos y dedos en el aire y flácidos, paralelos a la columna y el resto del cuerpo estirado como que si la cabeza estuviera tratando de llegar al techo y los dedos del pie, la planta del pie y los talones presionando el suelo a modo de elevarse del piso.

Sobre esta postura Simon Fischer remarca la posición erguida en los violinistas: la espalda recta, el cuello completamente recto (no tenso) y el estomago metido. El hombro en posición de ejecución en plano horizontal sin elevaciones.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Simon Fischer. Ver CD anexo.

Estos ejercicios deben de hacerse cuando se está inhalando, cuando se regresa a la posición normal se exhala con detenimiento.

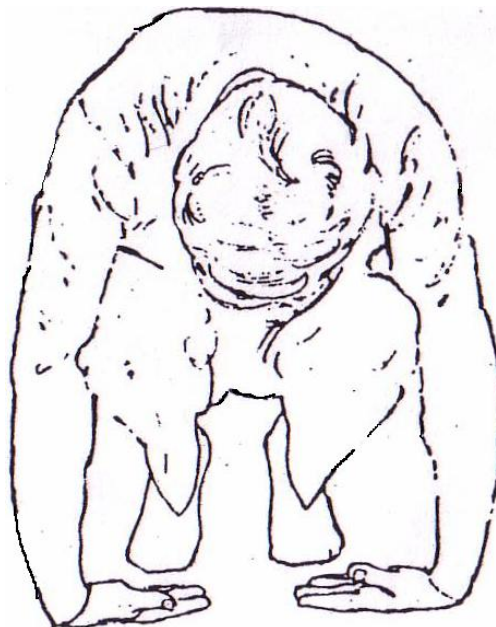
Inhalando en la posición de este ejercicio el pecho alcanza su mayor expansión. Pero no hay que permitir que el nivel del pecho baje al exhalar obligando al diafragma a utilizarse. Es importante dejar que la espalda y también los hombros se relajen permitiendo que estos se muevan fácilmente hacia delante y hacia atrás.

Sosteniendo esta posición por algunos momentos váyase al otro extremo permitiendo que el cuerpo tome la posición contraria a la realizada en la inhalación (La espalda hacia atrás, etc.). Se toma pues una forma curva hacia adelante. Alterne varias veces estos dos tipos de postura. Esto le ayudará a capturar el sentido de las diferentes posiciones y direcciones de la actividad muscular. Cuando finalmente logre retener la postura recta puede relajar los músculos hasta cierto punto sin perder su balance. La correcta tonificación de los músculos le permitirá retenerse en la posición sin hacer fuerza.

**c) Ejercicios de estiramiento.** De cuclillas y con la parte de arriba de las manos sobre el piso, administrando el peso sobre las piernas y los brazos, debe estar con el cuerpo relajado con la cabeza colgando hacia adelante. Tómese su tiempo para sentir su cuerpo por medio del estiramiento de un músculo en particular: estire hombros hacia afuera; estire su columna; sienta el arco de sus pies; sienta los pulgares y sus de las manos. Intente invertir sus manos para que sus palmas y dedos estirados descansen planos sobre el piso. De vez en cuando trate de sostener la planta de sus pies con sus manos y jalar hacia arriba, estirando la espalda.

Tome un poco de respiraciones profundas y cuando exhale estire las piernas pero mantenga su cabeza colgando y las manos todavía tocando el piso. Después junte las manos y póngalas atrás de su cabeza donde su cuello y cabeza de junten. Jale su cabeza hacia abajo, deje caer sus manos, tome unas cuantas respiraciones y después cuando inhale alcance una postura parecida a estar de pie.

Exhale y revise su postura (de pie). Los pies deben de estar paralelos, las rodillas rectas, el estomago contenido, la espalda recta y la cabeza en alto. Es importante que los hombros no estén forzados hacia atrás ni hacia abajo, pero permítalos que cuelguen.





Mientras inhala de nuevo lleve sus brazos hacia arriba desde los lados, y llévelos delante de usted en una posición horizontal. Exhale y estire sus brazos hacia los lados a nivel de los hombros. Durante la siguiente inhalación ponga sus brazos estirados hacia arriba a los lados de la cabeza mientras se estira de puntillas.

Exhale y junte las palmas de las manos bajándolas. Presione las palmas juntas, luego mueva su cabeza hacia atrás y trate de juntar enfrente de su pecho los antebrazos desde los codos hasta las muñecas. Inhale y estire los brazos hacia afuera con un ángulo de 45 grados. Exhale y deje que los brazos caigan hacia abajo. Repita este movimiento varias veces.

Después con los brazos estirados horizontalmente hacia los lados, gire los codos. En este movimiento las palmas de manos deben mantenerse para abajo, mientras los brazos se rotan. Este movimiento posteriormente es combinado con el estiramiento y el giro de los hombros hacia delante alternadamente acompañado de todo el brazo, mientras el otro brazo descansa horizontalmente. Se puede hacer un ejercicio complementario: gire la cabeza en la misma dirección del brazo que está siendo estirado por el hombro de la cabeza en la dirección de brazo que se está estirando. Luego rote los brazos y los hombros hacia adelante al mismo tiempo haciendo círculos. Ponga su cabeza hacia atrás cuando los hombros vayan hacia delante y viceversa.

En estos ejercicios no permita que sus manos roten con sus brazos, las palmas deben mantenerse siempre hacia abajo, con los dedos juntos y estirados hacia afuera lo máximo posible.

#### **d) Ejercicios preparatorios de la cabeza y el cuello**

1. Mueva la cabeza de lado a lado estirando el cuello. Puede ayudarse jalando la parte trasera de la cabeza diagonalmente con la mano derecha cuando la cabeza esté de lado derecho y viceversa.
2. Incline la cabeza para atrás y para adelante.
3. Mantenga la cabeza y los hombros en el mismo nivel y empuje la cabeza hacia atrás y hacia delante del cuello (como una gallina).
4. Gire la cabeza en círculos completos en dirección a las agujas del reloj y en dirección contraria a ellas.

e) **Ejercicio de balance.** Párese en su pie izquierdo y sostenga su tobillo derecho con su mano derecha jalando la pierna hacia adentro.

Estire su brazo izquierdo en forma horizontal. Revise su postura y luego elévese parándose en la punta de sus pies dedos y mantenga esta posición mientras inhala y exhala en dos o tres ciclos. Notará que para mantener el balance el cuerpo se inclina hacia el lado izquierdo. Repita este ejercicio parándose en su pie derecho.



Otro ejercicio es pararse en su pie derecho, sostenga el pie izquierdo con su mano izquierda por detrás. Extienda su brazo derecho horizontalmente y empuje hacia afuera y hacia atrás con la pierna izquierda. Esto jala los hombros hacia atrás en vez de hacia abajo. Haga el mismo ejercicio de pie con el pie izquierdo.

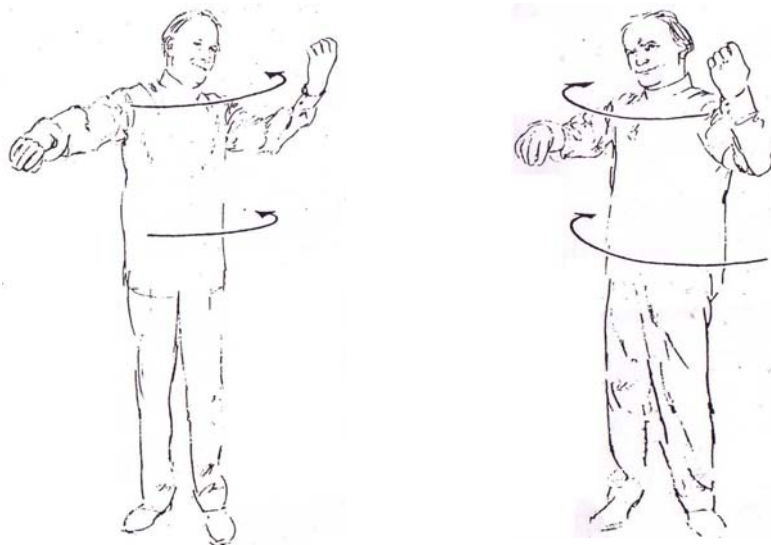


f) **Ejercicios básicos para tocar violín.** Desde el inicio uno tiene que sentir que todo su cuerpo está preparado para participar en el acto de la ejecución del violín. El hábito de preparar todo el cuerpo debe de ser cultivado. Obviamente cuando se ejecuta uno no hará estos movimientos extremos que se presentan en estos ejercicios.

En los ejercicios anteriores, los pies se han mantenido juntos, pero cuando se toca el violín deben estar lo suficientemente separados para formar una base sólida pero flexible para el balance y al mismo tiempo estar lo suficientemente cerca para permitir que se transfiera el

peso de una pierna hacia otra. Deberían de estar aproximadamente a 12 pulgadas de distancia y apuntando un poquito hacia afuera. La distancia exacta dependerá del cuerpo y la longitud de las piernas de cada individuo.

Mientras mantiene un peso igual en cada pierna practique columpiar su peso de una pierna hacia otra. Después rote su cuerpo primero hacia un lado y después hacia el otro en un plano horizontal. Los brazos deben colgar y luego volar durante cada rotación.



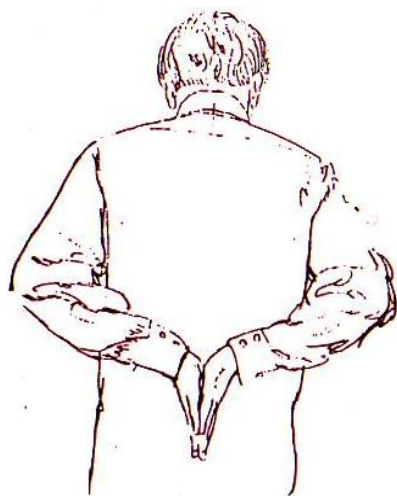
Después sigue la coordinación de círculos de los brazos que lo lleva a una buena ejecución del violín.

De pie y con el cuerpo doblado, viendo hacia abajo, permita que la parte superior de su cuerpo cuelgue de la cintura para que las puntas de sus dedos toquen el piso con las piernas rectas y la cabeza colgando hacia abajo. Al pasar su peso levemente de un pie a otro empiece a mover su cuerpo de lado a lado dejando que sus brazos cuelguen para que la punta de sus dedos dibujen círculos en el piso. Mantenga el movimiento de columpio en todo el cuerpo y gradualmente regrese a una posición hasta estar parado con los brazos en la posición de estar cargando y tocando un violín. Las muñecas y los dedos deben permanecer lo suficiente suaves para participar en un movimiento de olas. El cuello debe estar relajado permitiendo que la cabeza se rote con el movimiento de columpio del cuerpo.

Después estire los brazos hacia afuera que este paralelos al piso manteniendo los hombros abajo. Permita que sus antebrazos caigan desde los codos. Para que el antebrazo cuelgue de manera vertical los hombros deben de moverse hacia adelante. Mantenga este ángulo entre el antebrazo y la parte superior del brazo y columpie los antebrazos hacia arriba hasta regresar a la posición vertical. Respira este movimiento varias veces.



Coloque la mano izquierda en posición de tocar el violín, el antebrazo en un ángulo aproximadamente de 45 grados con respecto al cuerpo y mantenga la muñeca floja. Permita que el codo se columpie de lado a lado y el antebrazo se mueva de atrás hacia adelante, haga un movimiento circular con la mano izquierda (mano arriba y codo abajo) en un plano horizontal. Coloque la mano derecha en la misma posición (mano arriba y codo abajo) y dibuje círculos con las dos manos simultáneamente. Primero en dirección a las agujas del reloj y después en dirección contraria. Mueva el brazo derecho en su propia posición de ejecución, la palma de la mano hacia abajo y haga movimientos circulares con cada mano en dirección contraria (Mano izquierda con el codo abajo, mano derecha con el codo hacia arriba). En esta posición la mano derecha dibujará elipses en dirección contraria al reloj en un casi plano horizontal y la mano izquierda dibujará círculos en dirección de las agujas del reloj con el antebrazo columpiándose en base al codo.



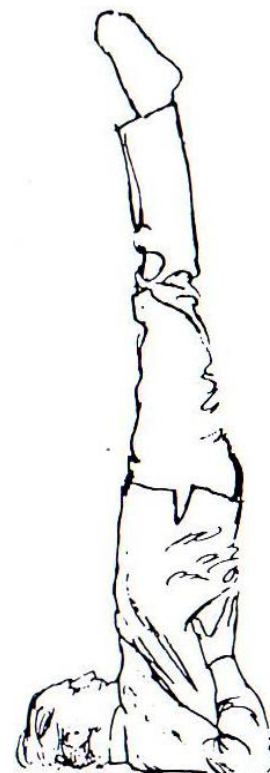
Párese en los dedos de los pies, estire los brazos arriba de la cabeza con las palmas viendo hacia afuera y columpie los dos brazos hacia atrás y hacia delante haciendo círculos verticales completos. Las rodillas deben ser flexibles y ayudar el vaivén de los columpios con las manos.

**g) 5 ejercicios de YOGA.** Los primeros cuatro ejercicios deben de realizarse con por lo menos tres ciclos de respiración:

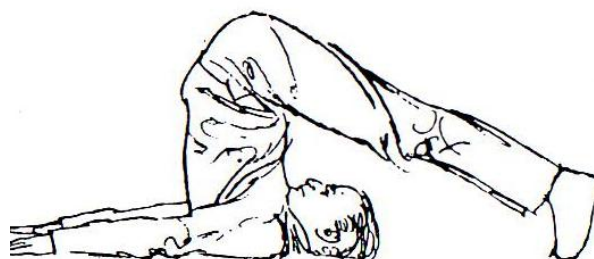


- Junte las palmas de sus manos y apóyelas en su columna, primero con la punta de los dedos viendo hacia abajo y luego hacia arriba. Los hombros deben de estar echados hacia atrás y luego debe empujar los brazos y las manos hacia arriba sin despegar las palmas de las manos.

- *El pararse de hombros o el balance del cuello.* El cuerpo está vertical (cabeza en el piso apoyada por los hombros y las piernas están verticalmente en el aire, con la punta de los pies hacia arriba), las manos se presionan firmemente apoyándose en la espalda. El pecho empujado hacia afuera, la barbilla presionada o apoyada en él. Esta posición se puede probar primero apoyándose en una pared.



- Si desea mantener esta posición por mucho tiempo será útil utilizar una silla reposar los pies. Se presta para una variedad donde las manos pueden resistir los pies de diferentes maneras. Las palmas pueden tocar e intentar empujar los pies por separado. Pueden también empujar los pies juntos desde afuera. Pueden tratar de empujar las piernas arriba y jalar las piernas hacia abajo. Estas variaciones son útiles.



- Es una buena idea doblar la espalda en dirección opuesta en forma cóncava. Esto se puede hacer en el piso acostado sobre la espalda (curva con el pecho hacia arriba), doblando las piernas y sosteniendo los tobillos con las manos mientras se alza la espalda en forma de arco. Se alcanza un doblar máximo al poner las palmas de las manos en el piso. La cabeza debe estar echada hacia atrás y sirviendo de punto de apoyo junto con los dedos de los pies y se eleva completamente el cuerpo del piso con los pies, las manos y la coronilla como puntos de apoyo.
- Después de hacer estas variaciones de estiramiento y resistencia acuéstese (boca arriba) sobre el piso completamente estirado en forma relajada. Cuando esté completamente relajado sentirá el pulso de la circulación de la sangre en sus brazos y si está completamente relajado lo sentirá hasta en sus piernas. Respirando silenciosamente concéntrese en liberar toda tensión. Puede mantenerse en esta posición por 20 minutos o más dependiendo de cuánto tiempo tenga.

Tenga precaución con aquellas posiciones que en primera instancia no pueda realizar. La elasticidad y la fuerza vienen dados con el tiempo y con los ejercicios de dificultad progresiva.

**h) Ejercicios compensatorios.** En esta lección se han considerado varias posiciones y movimientos extremos con especial enfoque en las manos. Cuando se está realmente tocando no se debe ir a los extremos de los movimientos de las manos, y se debe estar conscientes del centro o equilibrio de los movimientos para no perder de vista su función esencial. Esto es un principio importante que se aplica a todo aspecto de la técnica del violín.

Es de gran valor como ejercicio físico experimentar con ciertas posiciones exageradas las cuales llaman ejercicios de compensación. ***Así como hemos descubierto no solo existe una posición o movimiento correcto para cada circunstancia.*** El valor de estos ejercicios se mantienen en la experiencia de lo que es equivocado para que podamos percibir más claramente las soluciones correctas para los problemas técnicos que ocurren.

- El violín
  - ✓ Apuntar casi siempre verticalmente hacia arriba
  - ✓ Apuntar verticalmente hacia abajo
  - ✓ Rotar hacia el extremo izquierdo
  - ✓ Rotar hacia el extremo derecho.

Observe cómo los dedos de la mano derecha se ajustan para asegurarse que el arco no caiga hacia adelante alejándose del puente en a) y en b) y la acción del brazo en c) y d).

- Practique arcadas hacia arriba de las siguientes cuatro maneras

- ✓ Sin dejar que la muñeca se doble. Para que el arco se mantenga recto los hombros deben de estar empujados hacia atrás y hacia abajo. Note como el hombro controla el movimiento del arco durante la arcada.
  - ✓ Con la muñeca muy doblada. El hombro empieza en una posición hacia adelante con el codo hacia abajo y debe de irse ajustando durante la arcada.
  - ✓ Con el codo muy en alto. El hombro empieza en una posición alta y hacia adelante, la muñeca no tendrá flexibilidad causando que los dedos se ajusten compensando un ángulo de la mano mientras se hace la arcada.
  - ✓ Con un codo muy bajo. La flexibilidad de los dedos es importante para mantener el arco recto.
- Practique arcadas hacia abajo de las mismas cuatro maneras que el inciso anterior y observe los diferentes reacciones de compensación de la muñeca, el codo, los hombros, etc.

#### i) **Ejercicios de preparación para la mano izquierda.**

Estos ejercicios son con el violín. No se preocupe de la entonación. Esto vendrá naturalmente cuando los movimientos se vuelvan suaves y fáciles y el oído pueda dictar la afinación.

Empezando con la cuerda re suba en terceras menores y luego descienda en el mismo intervalo. Cambie el intervalo para ascender y descender. Cambie también las cuerdas. Haga estos ejercicios nuevamente esta vez empezando con la nota de arriba.

Después toque en terceras menores con dos dedos dos octavas hacia arriba y hacia abajo. Esto debe de tocarse en cada cuerda en los tres pares de dedos 1 y 2, 2 y 3, 3 y 4. Cuando la mano izquierda desciende la barbilla sostiene un poco el violín en el cambio de posición. Tenga cuidado y recuerde relajar el cuello especialmente cuando cambia de posición hacia arriba. Recuerde mantener la muñeca suave y la mano elevada, tenga cuidado también de no desarrollar un brazo derecho tieso mientras esté concentrándose en los movimientos de la izquierda.

#### j) **Ejercicios de calentamiento diario.** Aquí se ofrecen

unas recomendaciones de la práctica y una serie de ejercicios las cuales preparan en poco tiempo al ejecutante para los movimientos necesarios para tocar el violín. Se recomienda que las dos manos se ejerciten alternándolas. Previo a estos ejercicios haga una selección de ejercicios de respiración, postura y estiramiento.

#### • ***La mano derecha (Arco)***

- ✓ Flexibilidad: comience con armónicos en dos cuerdas en grupos de 5 notas y tocados sin presión ninguna presión en el arco.

Los dedos de la mano derecha deben de ceder al movimiento de cruce de cuerdas en vez de intentar en iniciarnos. Este movimiento es más fácil de hacer si el palo no está muy inclinado lejos del ejecutante. Durante estos ejercicios la presión puede incrementarse suficientemente para las notas que serán producidas sin un mínimo de esfuerzo

- ✓ Presión: practique el ejercicio de expansión del círculo descrito en la lección cuatro. Aunque el arco no es nueva en la cuerda, la mano derecha debe asumir figuras de abajo y arriba y el ejercicio debe de hacerse con todas las partes del arco en todas las cuerdas incrementando la frecuencia gradualmente. Este es una excelente preparación para el staccato. (*Ver método Guía para el estudio del arco de Enrique Raudales*)
- ✓ Movimientos largos del cruce de cuerdas. Primero utilizando la punta y el medio del arco. (página 44, 88 y 83), posteriormente de *taché* en las dos mitades del arco. Permita que la cabeza se mueva libremente de lado a lado durante estos movimientos
- ✓ *Grand de taché*: toque escalas combinando arcadas de *taché* ligando dos notas y tocando las otras dos notas (en corcheas) separadas. En las notas con acento la mano se mueve rápidamente para que el arco se cubra la primera figura de la siguiente arcada en dirección opuesta.
- ✓ El canto de entonación: practique recio, lento, con notas completas en las arcadas en todas las posiciones de la mano izquierda. Sienta la vibración actual de la cuerda para distinguir las diferentes velocidades y amplitudes.

- ***Mano izquierda (violín)***

- ✓ Jale y empuje en un lugar. Coloque un dedo sobre una nota sin moverse de ese lugar, jale el brazo hacia el caracol del violín y después empújela hacia adentro del puente. Repita esto con cada dedo en diferentes puntos con cada cuerda.
- ✓ Tirar en un lugar: con el dedo permaneciendo en una nota produzca el movimiento del vibrato amplio con la muñeca combinando movimientos de empuje y jale del brazo y con el codo columpiándose a los lados. Repita este ejercicio con cada dedo en diferentes puntos de las cuerdas.
- ✓ Tire del dedo: con el pulgar permaneciendo en un lugar tire la mano y uno o más dedos en una cuerda hacia una posición extendida, luego hacia atrás con una posición doblada. (Pág. 68.)
- ✓ Dedos combinados con el columpio del brazo: Toque arpeggios menores y mayores y escalas cromáticas. Para asegurarse de que se toque en todas las tonalidades yo sugiero el siguiente ciclo de tonalidades mayores con sus relativas menores: do –lam sol-mim etc. Una escala mayor y su escala menor cada día. Practique escalas cromáticas y varíelas por ejemplo en las escalas cromáticas donde un dedo permanece en un lugar mientras el otro se resbala cromáticamente arriba y abajo.

3. **La correcta posición del arco y el violín.** Cada ser humano en su parecido con los demás, es único, individual. Posee características (internas y externas en su fisonomía), cualidades y defectos que en conjunto forman el individuo. El violinista que ha sufrido de alguna lesión no puede ser generalizado, ni por las causas de su enfermedad, ni por sus acciones diarias y menos por su técnica de interpretación. Algunas posiciones o posturas aunque parezcan iguales, son diferentes en cada violinista. Todo es producto de su propia estructura fisiológica. Es por eso que el bienestar es diferente para cada uno.

Sobre este principio se debe basar toda técnica instrumental. Algunos métodos podrán inducir al estudiante a encontrar su propia postura y posición en el instrumento, algunos otros podrán proveer algunas ideas u opciones específicas sobre cómo debería de ser una técnica que pueda solventar todas las exigencias técnicas que la interpretación del instrumento requiere; pero ninguna podrá decidir o imponer una específica técnica en el instrumentista. La elección de la actitud del método dependerá del lector.

Con intención de remarcar el principio más importante de toda técnica instrumental se cita a Kato Havas en su libro *Stage Frigth*: << La mejor manera para alcanzar una movilidad y balance continuo es el olvidar la imagen que se tiene para sostener un violín y permitir que la mano caiga de una forma natural de la posición suspendida del brazo >> (Havas. 1996:23)

Se recomienda abocarse a varios y no solo a un método de la técnica del violín. El evaluarlos, comprenderlos, realizar los ejercicios que en cada método sugieren así como probar consigo mismo las posiciones que sugiere proveerá al lector teoría e información enriquecida en comparaciones, evaluaciones, análisis y adaptación de las distintas propuestas metodológicas. Es indispensable valerse de bibliografía contemporánea puesto que esta nueva, sin duda, es el trabajo de investigadores que están a la vanguardia educativa-técnica del instrumento con amplios conocimientos en el área.

Sin embargo hay que distinguir entre los métodos de la técnica del violín de los métodos de desarrollo de destrezas físicas. Estos últimos no se centran en las destrezas que todo violinista debe desarrollar para enfrentar eficazmente las exigencias de las piezas de la interpretación del violín más no en la posición correcta de las manos y de los dedos.

Es importante entonces centrarse primeramente en adaptar a sí mismo, una técnica de la ejecución del violín. Cabe mencionar que los más grandes violinistas no se atienen a una sola escuela del violín, es decir, la instrucción que tienen de la ejecución del violín (mayor mente en la posición) la adaptan a sí mismo, teniendo por eso una técnica diferente a los demás violinistas por la cual son catalogados e identificados.

Posterior al establecer o en la búsqueda de, es útil hacer ejercicios muy leves y fáciles para entender ya sea las posiciones que sugiere cada método o la propia misma. Al adaptar y establecer con más claridad la técnica del violín que cada estudiante tendrá se sugiere proceder con el estudio sistemático y progresivo de los métodos de desarrollo de destrezas violinísticas, buscando los ejercicios que más se adapten a sus necesidades coordinándolos y sincronizándolos con otros que complementen el ejercicio y aprendizaje.

A continuación de transcriben algunas de las sugerencias de métodos de la técnica del violín. Estas nociones son elegidos para ejemplificar la comparación que debe haber entre unos y otros. Sin embargo, por la profundidad de los contenidos los métodos en la siguiente descripción no pueden ser tomados como un todo o ligeramente sin ninguna profundidad. Es por eso que se sugiere obtener la literatura más actualizada en la escuela del violín a nivel mundial y sobre su contenido analizar, comprender, evaluar y comparar su contenido con los demás. Es muy buen recurso integrar las posiciones que cada metodista expone a su propia forma de ejecutar el violín. Esto se puede hacer mediante la integración de contenidos a un video del autor (que como se verá más adelante podrá servir de motivador al estudiante en el inicio de una clase de violín).

Del método del que más se transcribe información es del violinista Yehudi Menuhin. Se ha seleccionado a este autor por su reconocida e indiscutiblemente prodigiosa técnica del violín que integró a la naturaleza del cuerpo basado en el Yoga (visión producto de las lesiones en la espalda que le causó la ejecución del violín). Se agregan también breves observaciones de los autores Simon Fischer, Kato Havas y Carlos Ramos. De nuevo se reitera la invitación para investigar, analizar y discernir sobre las posturas más adecuadas al intérprete.

a. **Mano Derecha.** Posición del Arco: para esto utilice un pedazo de madera largo (leño) de cilindro delgado. Que sea liviano y sin barniz de aproximadamente 1.5 a 2 pies de largo. Cuando ya se haya familiarizado con estos ejercicios que a continuación se menciona, podrá sustituir el pedazo de madera con un arco real.

2) **Posición de los dedos.** Sostenga un extremo del leño con su mano izquierda. Con su mano derecha doblada por el codo y con el antebrazo aproximadamente paralelo al piso sostenga el leño en su punto medio con la mano derecha utilizando únicamente el pulgar y el segundo dedo (dedo medio). Los dedos deben estar livianos y curvos para que la parte de arriba (uña) del pulgar de la mano pueda tocar el leño. Se completa el círculo con el segundo dedo tocando diagonalmente con su primera articulación el leño. Después agregue los demás dedos. Primero el dedo cuarto (meñique) con la punta descansando arriba del leño, el primer dedo (índice) descansando también de lado entre su primera y segunda articulación, y finalmente el tercer dedo (anular). Los dedos deben de estar curvos y con un espacio de por medio igual entre los dedos, pero no tocándose unos y otros.

La mano debe colgar un poco de la muñeca y debe de estar suave. Notará que la distancia entre el punto donde los dedos tocan el leño y donde se unen con la mano es mayor en el cuarto dedo que en el primer dedo. Esto quiere decir que los nudillos están ligeramente inclinados y no están exactamente paralelos con él. Este ángulo debe ser explorado continuamente rotado a través de la elevación de la mano derecha.

Cabe mencionar aquí que Carlos Ramos menciona sobre la posición de los dedos, lo siguiente:

<<...y no debe jamás obligárselos a permanecer estrechamente juntos el uno del otro, pues es cuestión personal (las distintas condiciones de la mano en cada individuo, la condicionan con distintas variantes de forma exterior para el movimiento). Obligar a los dedos a la posición junta (dedos juntos) es erróneo, pues provoca en toda la mano contracciones en los aductores de los dedos; contracciones perjudiciales para que los movimientos naturales de flexión de todos los dedos durante la ejecución se realicen con elasticidad. >>

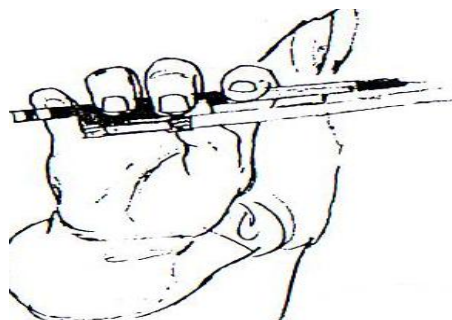
**3) Balance del leño en la postura de la ejecución.** Con la mano izquierda gradualmente suelte el leño poco a poco permitiendo que el cuarto dedo de la mano derecha sea más sensible para incrementar su responsabilidad para el soporte extra que es necesario para balancear el leño. El jalar el leño de un lado a otro con la mano izquierda es una sustitución para la resistencia de las cuerdas del violín y al soltarlo es como el estado actual que corresponde al sostener el arco en el aire no tocando las cuerdas o el balance cuando se toma en la parte más baja a partir de la mitad (talón). Mantenga los otros dedos suaves y esté atento de no agarrarlo con el puño para cargar el peso del palo aún cuando está siendo apoyado por la mano izquierda.

**4) Coordinación de movimientos del pulgar, dedos y nudillos.** Esto será más fácil de aprender si toma en cuenta la idea de que sostener el arco está hecho por dos posiciones y figuras. La primera es como un círculo y el otro un arco o un puente. El primero es el círculo formado por el pulgar y el segundo dedo, cuando se balancea por primera vez y se sostiene el palo por su punto medio. La segunda figura que se forma con la mano es el puente, que consiste en que los nudillos están apoyados por dos soportes, uno siendo el primer dedo (índice) que es capaz de aplicar peso desde cualquier lado del leño. El otro consiste de dos bases formadas por el tercer y cuarto dedo que balancean la presión en cualquier lado del leño. Aunque el peso del brazo es dirigido más hacia el primer dedo, la importancia de este puente es que por el movimiento distribuye el peso hacia el tercero y cuarto dedo (anular y meñique) y los involucra en una participación activa cuando se hace arcada.

Como entrenamiento para la posición de los dedos de la mano derecha Simon Fischer sugiere ejercicios que implican el traslado de la posición en todo el arco<sup>12</sup>. Cabe mencionar que Fischer menciona que el arco debe estar completamente paralelo al puente. Estos ejercicios sirven como ejercicio para los movimientos horizontales que a continuación se transcriben del Yehudi Menuhin.

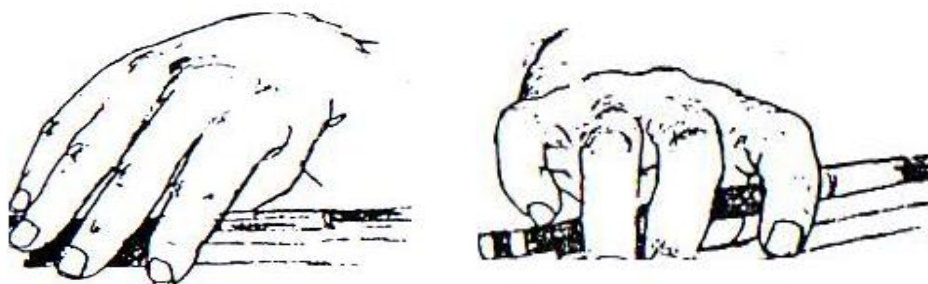
**5) Movimiento vertical de los dedos.** Tomando de nuevo el leño por la mitad donde es automáticamente balanceado únicamente con la mano derecha. Manteniendo la mano y brazo quieto levante el leño (hacia adentro, a la palma de la mano) lo más posible doblando los dedos y el pulgar, después enderece los dedos del pulgar bajando el leño. Observe que cuando levanta el leño, por la distancia de los dedos, éste da vuelta en dirección a las agujas del reloj. Cuando lo baja se rota en dirección contraria a las agujas del reloj. Como siempre asegúrese que los puntos de contacto de los dedos con el leño no cambien.

Repita estos movimientos moviendo gradualmente la mano arriba del palo para que pueda estar pendiente del papel que juega el cuarto dedo en el balance del palo sin perder la flexibilidad. La combinación de los movimientos pueden ser practicados sin el leño.

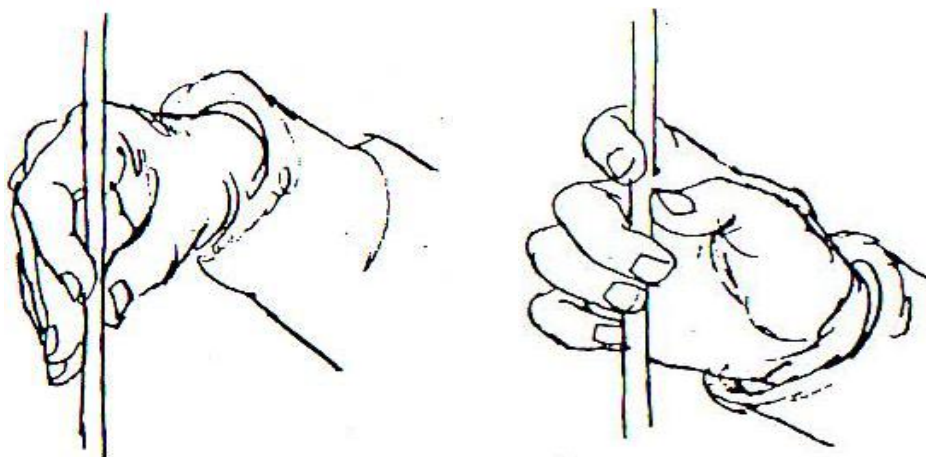


**6) Movimiento horizontal de los dedos.** Los dedos deben aprender a ser flexibles en movimientos horizontales, cuando se toca el violín. Ejercicio: Sostenga el leño en la punta en una posición neutra apoyándose con los dedos y el pulgar de la forma más suave posible. Ahora empuje y jale el arco con la mano izquierda incrementando la presión lo suficiente para asegurarse que el leño no se resbale entre los dedos y el pulgar. Estos deben mantenerse flexibles lo suficiente para responder de una forma pasiva cuando se empuje y se jala estimulando el arco de arriba y el arco de abajo para que se mantenga recto.

<sup>12</sup> Ver Clase magistral. CD anexo. Simon Fischer: Secrets of Tone Production DVD off-cuts (2) <http://es.youtube.com/watch?v=Kt24xx3gA38>



Ahora sostenga el leño verticalmente con la mano derecha y empújelo hacia arriba mientras dobla los dedos y los alza con la mano desde la muñeca simultáneamente. Después deje que la mano y los dedos se vuelvan lo suficiente sensible a la gravedad para que permita que el palo se caiga, el peso que utiliza cuando se jala cuando se está enderezando los dedos. Aquí el cuarto dedo se retira gradualmente del palo y el tercer dedo casi no lo toca.



**Niveles del brazo:** sobre los niveles del brazo Simon Fischer menciona que el brazo debe estar por niveles. No solamente en uno por encima del hombro ni tampoco pegado al costado. (Ver anexo. Simon Fischer: Secrets of Tone Production DVD off-cuts No.1 )

7) **Tremolo.** La práctica de esto así como el staccato usualmente lo lleva uno a posiciones indeseadas. El resultado de esto en cuanto a hacer un movimiento muy rápido así como un empuje o jale la cual nos lleva a construir tensiones en los músculos hasta tener un estado de espasmos. Yo sugeriría en vez de hacer el trémolo como una oscilación hacerlo como un movimiento de ola revirado de un péndulo la cual permite tanto velocidad como firmeza combinada con flexibilidad. Practique el trémolo primero con la cuarta parte de arriba del arco, luego con la parte de en medio y por último el final.

b. **Mano Izquierda y el violín. Las fallas comunes al sostener un violín.** Hablamos de sostener el violín pero la palabra sostener con su implicación de agarrarlo de una forma firme y estática puede ser equivocada. Debemos recordar que el violinista a diferencia del pianista o cellista de quienes sus instrumentos descansan sobre el piso, debe de apoyar su instrumento sin algo que lo respalde.

Más adelante este apoyo debe ser alcanzado de tal manera que se incorpore en cualquier momento la posibilidad de un movimiento libre de la mano izquierda sobre el mástil y este movimiento debe coordinarse con cada movimiento concebible de la mano derecha. Así como con el arco el desarrollo de un sentido de balance y flexibilidad formará una base libre y sana que en la que más adelante se podrá aplicar fuerza y esfuerzo.

La diferencia básica en el uso del pulgar en el violín y en el piano es que el violinista lo utiliza como un apoyo para su instrumento y para sostener el arco, es por eso que debe de aprender a relajar su pulgar. Es muy importante dejar de sostener ya que agarrar con el pulgar el contra de los dedos no permite la libertad de nuestros movimientos.

Con el piano el pulgar es tratado como cualquier dedo y siempre relajado cuando no está siendo utilizado para tocar, esto es lo que hace que la ejecución del piano sea más fácil. Hasta que aprendamos a relajar y desarrollar el pulgar no se podrá hacer el mejor trabajo cuando se toque el violín porque adheriría un mayor estrés al pulgar en el aprendizaje y la ejecución.

**1) Cómo agarrar el violín.** Existen dos fuentes de apoyo que son necesarias para el violín: una pasiva que es con la clavícula y la otra activa que es con la mano izquierda. La presión o peso *liviano* de la cabeza sobre la barbada, previene que el violín se resbale de la clavícula.

El punto del hombro donde el brazo se une con el cuerpo, no tiene la responsabilidad de sostener y servir de base o apoyo para el violín y se le debe permitir permanecer en una posición normal y relajada. Esto quiere decir que el violinista debe tener una posición libre y una postura relajada mientras sostiene y/o ejecuta su instrumento. No tener la postura recta y relajada permite posiciones no naturales del cuerpo y poder dañárselo, ya que esto no es solamente una fuente de incomodidad y dolor sino también impide el movimiento libre ya sea grande o pequeño del brazo y de los dedos.

Es preferible hacer esto sin la almohadilla. Si se utiliza la almohadilla como un apoyo el hombro no tiene libertad ni movimiento. Para los que tienen cuello largo o una clavícula no pronunciada, una almohadilla o un trapo doblado puede ser de gran comodidad, pero no debe de tener presión sino un toque liviano. El modelo de Karl Flesch en cuanto a la barbada es un buen diseño, pero es igualmente cuestión de gusto personal.

## 2) Aprendiendo el soporte del violín (cabeza y clavícula).

### Una descripción general de cómo sostener el violín.

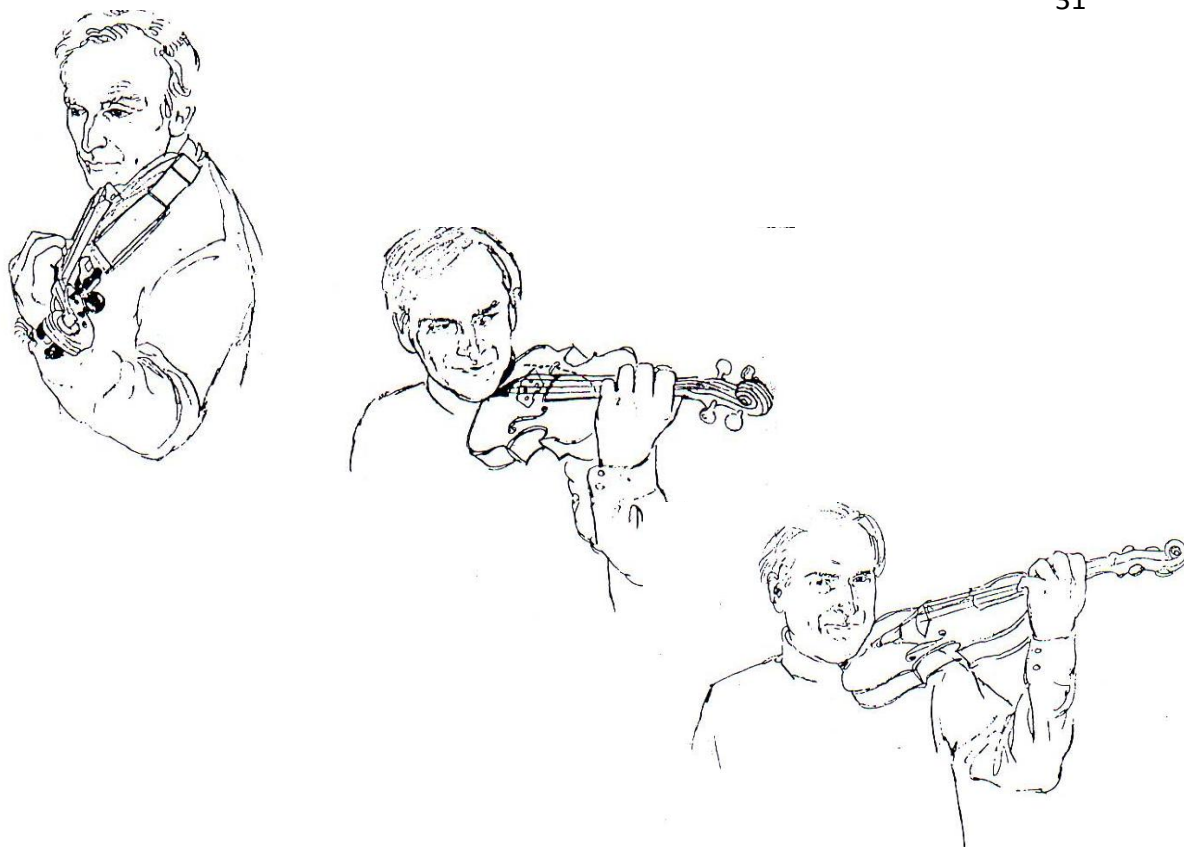
Empiece con el violín colgando entre la cabeza y la clavícula. Los dos brazos deben de estar colgando flojos a los dos lados. El violín se inclinará hacia abajo apuntando hacia el piso y el violín es prevenido de resbalarse por el peso de la cabeza que empuja la barbilla hacia adentro. Naturalmente un esfuerzo mayor se hace con la cabeza hasta que la mano izquierda comparta el peso, pero esta acción será muy importante en los movimientos cuando se descende la mano izquierda de posiciones agudas. El violín cuando cuelga realmente no toca el hombro el cual debe estar completamente relajado y libre para moverse independientemente el violín.



3) **Soporte de la mano izquierda.** En este ejercicio empiece con el pulgar y el dedo medio de la mano derecha tomando a la mano izquierda. Esta última debe estar apoyando todo el peso de la mano izquierda y el brazo. La mano derecha debe estar enfrente del hombro izquierdo más o menos a un pie de distancia y aproximadamente a nivel del hombro. El brazo izquierdo debe de estar colgando completamente flojo y que se pueda mover como un péndulo. La muñeca izquierda debe estar recta formando una línea con el brazo. Ahora permita gradualmente que el brazo izquierdo se apoye por sí mismo con un esfuerzo menor, sin interrumpir la posición natural del codo sobre el cual se trabaja toda la posición de la mano izquierda. Los dedos y el pulgar deben de estar suaves y redondeados.

## 4) Descripción general de la forma de sostener el violín.

Como ya se ha dicho los dedos deben de estar suaves y curvos, el codo colgando y la muñeca recta, también es importante la flexibilidad y seguridad del apoyo del pulgar. Utilizando el violín, ahora se deben traer los dedos encima de las cuerdas rotando el antebrazo hasta que los nudillos estén a un ángulo casi paralelos al mástil. Se debe intentar este movimiento tomando en cuenta que los dedos deben de permanecer suaves y curvos y que una figura circular es formada en medio del pulgar y cada dedo así como con la posición de la mano derecha y el arco. Para poder alcanzar esta figura es necesario que haya una pequeña rotación del antebrazo. Solo así todos los dedos, incluyendo el más corto (meñique) se mantendrán redondos y estarán preparados constantemente para moverse en el mástil hacia cualquier cuerda con un ajuste mínimo hacia la posición original. Esta posición balanceará perfectamente un rango igual de movimiento hacia todas las direcciones. Para poder moverse de arriba para abajo en el mástil pasado el hombro del violín con un ajuste similar es necesario que los nudillos estén a una altura que les permita un movimiento no interrumpido hacia la posición.



Sobre el ángulo del violín en la posición del violinista, Simon Fischer menciona que el brazo del violín debe estar paralelo al piso. Por la posición del puente y el ángulo que forma con las cuerdas, el violín entonces debe estar con el caracol levemente más alto que el tiracuerdas para que el brazo del violín tome su línea vertical paralela al piso. Esto ayudará a la mano derecha para que el arco no tienda a irse a la tastiera sino más bien permanezca cerca del puente.<sup>13</sup>

5) **Movimiento y flexibilidad de los dedos.** Deben hacerse ejercicios con cada dedo, uno por uno y después añadiéndolos hasta terminar con la combinación de los cuatro y los cuatro dedos juntos. Es importante hacer cada ejercicio con cada cuerda empezando con la cuerda la y terminando con la cuerda sol en por lo menos en tres posiciones diferentes del violín. El dedo más fácil con el cual se comienza es el segundo la cual debe de ser seguido por el tercero después el cuarto y después el primero. Es especialmente importante trabajar en el cuarto dedo en todos los ejercicios desde un inicio.

<sup>13</sup> Clase Magistral. Fischer, Simon. Simon Fischer workshop (4): Violin angle. <http://es.youtube.com/watch?v=CC-HPbh5qMg>. (El video se adjunta en el CD de anexo)

Recuerde la rotación del brazo, la cual trae los dedos encima de las cuerdas y tiende a separarlos naturalmente sin introducir tensión. Esto es importante, los dedos nunca deben inclinarse uno encima del otro para tener la justa separación que les permite trabajar independientemente. Por lo tanto es esencial mantener el ángulo de los nudillos mientras se trabaja con el primer dedo así como con el cuarto. En otras palabras la rotación del antebrazo debe de ser un hábito inconsciente durante todos los ejercicios de ejecución. Esta rotación ocurre naturalmente con cada movimiento de columpio del codo hacia la derecha.

- **Ejercicio para levantar los dedos.** Coloque todos los dedos livianamente como para los armónicos en una cuerda. Cada dedo debe de estar redondo y suave y separado del vecino. Sin interrumpir a los tres dedos restantes cada dedo debe de ser levantado lo más alto y rápido posible de forma recta, después permitiéndole caer gentilmente de regreso a su armónico. Este movimiento debe de repetirse varias veces *sin tensar la mano*.

Esto debe de practicarse primero con dedos consecutivos, después en cualquier orden y después con uno o más dedos a la vez. También debe de practicarse en cada cuerda y finalmente con los dedos en diferentes cuerdas. Recuerde que es importante cuando se toca el violín, que debe concentrarse en el levantamiento de los dedos así como en para bajarlos y regresarlos a su lugar. Cuando se trata de una ejecución real hay buenos principios fisiológicos para restringir la levantada de los dedos a un mínimo consistente con claridad.

- **Presión.** Si se colocan la punta de los dedos de una mano contra la punta de los dedos de la otra mano se puede practicar la presión de dos formas. Una manera es apretando los brazos que causa que los dedos se aprieten en contrarios y por lo tanto creando fuerza retrógrada. La otra es expandiendo los círculos formado por las manos y los dedos junto con los brazos, hombros y espalda. Hacemos los círculos más grandes cuando presionamos más la punta de los dedos en contra del otro. Este principio se aplica a todos los dedos incluyendo el meñique y el pulgar.

- **Resbalando con cada dedo.** Este movimiento es necesario para los pasajes melódicos cromáticos. Empiece con los cuatro dedos juntos en una sola cuerda dejando un espacio entre cada punta de los dedos. Con cada turno de los dedos resbale lo más que pueda hacia arriba y después hacia abajo en una cuerda adyacente como es permitido por los otros dedos que se mantienen anclados. Esto se puede hacer de dos maneras, ya sea involucrando la operación activa y visible, no solo en los dedos sino también en los nudillos y el brazo entero o aislando el movimiento independiente de resbalar el dedo mientras mantiene el brazo suave. Este mismo ejercicio debe hacerse con dos dedos resbalándose simultáneamente en direcciones opuestas. En este caso el esfuerzo está concentrado en la mano y en los dedos como en la segunda forma.

- **Independencia de los dedos.** Hay una serie de ejercicios muy valorados de D.C. Dounis la cual combinan simultáneamente movimientos para levantar la cuerda y resbalar los dedos. Se llama *The complete Independence of three fingers* y *The complete independence of four fingers* publicado por **publicaciones lavender**. Se recomienda ahornar en esta literatura. La independencia de los dedos provee la facilidad que el cuerpo necesita para realizar actividades complejas en el mínimo esfuerzo.

6) **El trino.** La coordinación necesaria se puede desarrollar en tres etapas:

- ✓ Sosteniendo un dedo hacia abajo en una cuerda. Comience de atrás hacia adelante y hacia atrás. Aterrice en el dedo del trino cuando haga el próximo movimiento hacia adelante. Existirá una rotación pequeña de antebrazo. Luego levántelo con el movimiento hacia atrás.
- ✓ Vaya directamente hacia atrás en el dedo que sostiene moviéndose hacia delante con el dedo del trino.
- ✓ Para incrementar la velocidad simplemente reduzca la amplitud del movimiento. Pruebe esto con diferentes combinaciones de dedos para cada cuerda.

7) **El vibrato.** En el vibrato debe sentirse la suavidad en todas las articulaciones y estar conscientes de la presión vertical de cada dedo. Esta sensación debe de cultivarse en cada nota de cada escala y de arpeggio. La diferencia entre un vibrato amplio y uno angosto es la firmeza relativa regulada por la suavidad de las articulaciones. Cuando las articulaciones están suaves permiten un mejor movimiento de la muñeca y el brazo. Cuando están firmes no permiten un movimiento más libre y el movimiento no se columpia.

*Texto copiado del libro “Violín. Six lessons” de Yehudi Menuhin.*

4. **Condiciones indispensables del instrumento.** El estudiante debe tener el equipo necesario para la práctica diaria que represente originalmente la situación en la que se encuentre a la hora de interpretar el violín en público. El violín desde su creación no fue pensado en la dinámica del cuerpo humano. Es por eso importante tomar los criterios necesarios para adaptarlo al cuerpo mediante de accesorios o incluso el tamaño del mismo violín. Cada violín debe ser una posesión muy personal del violinista, pues cada cuerpo humano aunque parecidos es diferente entre los otros.

En el libro *La dinámica del violinista* de Carlos Ramos se menciona lo siguiente: <<Es indispensable adaptar el instrumento a las posibilidades de movimiento del hombre y no a la inversa como inconscientemente suele buscarse. >>

Según Haume Rosset del Instituto de Fisiología y Medicina de Barcelona, el <<instrumento musical que está pensado para que se puedan realizar sobre él los más inimaginables virtuosismos, para que tenga proyección y potencia sonora e, incluso, que sea estético pero, en ningún caso, pensado en que se adapte al músico.>><sup>14</sup> Es indispensable entonces invertir recursos económicos en la obtención de un instrumento apto y los accesorios necesarios para el estudio y la ejecución del músico.

## Planificación del estudio

1. **Como estudiar.** Todo estudio y aprendizaje debe ser planificado para que pueda lograr sus objetivos. En él se realiza la decisión de las estrategias a utilizar para lograr aprender eficientemente. El aprendizaje es el cambio en la conducta<sup>15</sup> de un ser humano.

El cambio en la conducta de un instrumentista (el músico lesionado) en cuanto a su forma de ejecutar el instrumento debe ser cuidadosamente guiado, planificado. La planificación debe ser específica y concreta y debe contener los siguientes momentos: motivación, presentación, desarrollo, tiempo de estudio, fijación, integración, autoevaluación, rectificación y deben ser visibles para el estudiante los contenidos y los objetivos. Todo esto permite que el estudiante tenga pleno concepto de hacia donde dirige sus esfuerzos.<sup>16</sup>

Es aconsejable tener un registro de conductas que incluya la planificación. En este registro se podrán observar objetivamente los avances en el aprendizaje de los contenidos o en el cambio de conductas físicas del músico lesionado puesto que permitirá la comparación entre todos los días de estudio con respecto al primero. En la siguiente página se sugiere una estructura para la planificación del estudio del violín (y los cambios de conducta en el músico lesionado)

En cuanto a los criterios de estudio para la reestructuración de la técnica del instrumentista lesionado es importante en primer lugar investigar y entender sobre las causas (o posibles causas) de su lesión. Teniéndolas ya enfocadas es imprescindible recordarlas y de ser posible, no realizarlas o en lo mínimo aunque ya se haya recuperado de la lesión. También es necesario tomar en cuenta todas las recomendaciones de los profesionales aptos para darle consejos adecuados en pro de su salud física: metodistas, médicos y terapeutas.

<sup>14</sup> Rosset i Llobet, Jaume. 2004. *Problemas de salud de los músicos y su relación con la educación*. Instituto de Fisiología y Medicina de l'Art-Terrassa Barcelona, Tenerife. [www.institutart.com](http://www.institutart.com)

<sup>15</sup> Carmen María Galo de Lara. 2004. *Tecnología didáctica*. Edit. Piedra Santa. Guatemala. 115 págs.

<sup>16</sup> Ver “*Didáctica del aprendizaje*” en el marco teórico del informe académico que presenta a este método.

**Objetivos:**

Fecha: \_\_\_\_\_

Contenido o tema:  
\_\_\_\_\_

Motivación:

\_\_\_\_\_

Conducta a modificar:

\_\_\_\_\_

Dolor en:

\_\_\_\_\_

Palabras clave:

\_\_\_\_\_

Métodos de estudio:

\_\_\_\_\_

Pieza de estudio:

\_\_\_\_\_

Pieza (partitura), audición o video para la integración:

\_\_\_\_\_

Preguntas:

\_\_\_\_\_

**Tiempo / Horas**

*De inicio:* \_\_\_\_\_ *descanso:* \_\_\_\_\_

**Ejercicios de calentamiento**

Tiempo de calentamiento muscular previo: \_\_\_\_\_ min.

Ejercicios de arco: \_\_\_\_\_ min. Escalas y arpeggios: \_\_\_\_\_ min.

Vibrato: \_\_\_\_\_ min. Otro: \_\_\_\_\_ min.

Dobles cuerdas e intervalos: \_\_\_\_\_ min.

**Contenido a rectificar o repasar (clase anterior)**

\_\_\_\_\_

*De inicio:* \_\_\_\_\_ *descanso:* \_\_\_\_\_

**Métodos a estudiar:**

\_\_\_\_\_

**Pieza a estudiar:**

\_\_\_\_\_

*De inicio:* \_\_\_\_\_ *Fin:* \_\_\_\_\_

**Estudiante:** \_\_\_\_\_

Objetivos, destrezas y contenidos logrados:

Objetivos, destrezas y contenidos no logrados:

Para la modificación de los procesos psíquicos que se realizan en la ejecución del violín primeramente es necesario conocerlos y entenderlos. Se catalogan como reflejos los procesos físicos que responden a los estímulos psíquicos diversos en la ejecución de un instrumento. Estos reflejos son aprendidos mediante la repetición y asimilación (proveídos por estudio diario del instrumento). A la modificación de reflejos o respuestas a un estímulo, Skinner le llamó *Modificación de la conducta*.<sup>17</sup> Y se logra a través de cambiar los estímulos y premeditar las respuestas.

Modificación de la conducta es eficaz cuando la estimulación es diferente y constante y se provoca una respuesta diferente (premeditada) igualmente constante. Este nuevo estímulo debe ser prontamente respondido (en el tiempo de estudio). De la misma forma sucede con los instrumentistas que quieren aprender cierto movimiento hasta convertirlo en involuntario. Se debe tener cuidado en provocar la reacción deseada y correcta.

*<< If I don't practice one day, I know it; two days, the critics know it; three days, the public knows it.>> Jascha Heifetz*

Entonces se deben establecer metas a corto plazo (objetivos específicos) para conformar y estructurar la de largo plazo (objetivo general) estableciendo las estrategias, acciones y pensamientos (actividades) para que sean conocidas (presentación), entendidas (desarrollo), asimiladas (fijación), puestas en práctica (integración) y poder ser evaluado el desempeño de un músico como tal (auto y evaluación).

En cuanto a la técnica que se debe tener presente a la hora de estudio, como anteriormente dijimos, deberá ser aquella que sea producto de la investigación y conocimiento de las existentes y adaptar la que más se acople al cuerpo y a las capacidades del instrumentista.

Como se muestra en la hoja de la programación de clase u hora, se deben hacer siempre ejercicios de calentamiento previos y posteriores con y sin el instrumento. Posteriormente se tomará los métodos o piezas a estudiar. Una vez más se reitera la importancia de la planificación consciente y realista del tiempo y de los contenidos a cubrir. (En el numeral 3 se amplía la información)

Todo estudio debe ser progresivo en los niveles de dificultad. Se deben tener presentes los principios de postura y ponerle especial énfasis a los dolores que puedan aparecer.

---

<sup>17</sup> Ver “teorías pedagógicas sobre el aprendizaje” del marco teórico del informe académico que presenta a este método.

<< Si se ha logrado una ejecución perfecta, podrá complicarse dicho fragmento y, por último, ajustarlo al aire que le corresponde, pero, con absoluta naturalidad.>> (Pasquali-Principe. 1926:154)

2. **Qué estudiar.** Esta debe ser una pregunta a la cual el estudiante o el instrumentista lesionado le dedique tiempo de análisis y estructuración para su respuesta.

Los temas y contenidos, así como los ejercicios para su reaprendizaje en el instrumentista que está en reelaboración de la técnica de su instrumento, debe tomar muy en cuenta el principio de el cambio o modificación de la conducta que explica que cuando un estímulo está ya condicionado y hay una respuesta inmediata, es difícil cambiar. Sin embargo no es imposible. Si se cambia o se modifica el estímulo la reacción cambia. Ahora bien, si el estímulo se cambia pero no se tiene cuidado en procurar una respuesta diferente, el cambio en la actitud no se dará. De forma contraria, si el estímulo sigue siendo el mismo pero se tiene mucho cuidado en procurar una respuesta diferente, con la práctica siempre vigilada, la conducta se modificará, pero si se cambia el estímulo y procura una respuesta diferente todo enfocado a un mismo aprendizaje o realización de una destreza, ésta se cumplirá eficazmente.

Dicho de otro modo, se recomienda no estudiar por un lapso de tiempo prudente, los mismos estudios en los cuales se pudieron haber producido las lesiones. Hasta que la nueva técnica esté completamente modificada como reacción a los estímulos auditivos, visuales y motores (cenestésicos) se podrá retomar el estudio de estas lecciones obligándose a hacer estructuras mentales y apreciaciones musicales diferentes de ella y de la postura del cuerpo para ejecutarla. Es increíble que las reacciones que cerebro se formó de ellas las tenga y las pueda expresar a pesar del nuevo y largo tiempo de estudio. Es por eso que, cuando un estudiante de violín se disponga a estudiar y aprender algo por primera vez, procure hacerlo de forma correcta y eficaz para que ese aprendizaje no se fuerce a ser cambiado u olvidado.

La elección de los métodos a estudiar pues, queda al criterio del practicante tomando en cuenta los ejercicios de calentamiento previo y los tiempos que el cuerpo le permita ejercitarlos. Los ejercicios o lecciones ya estudiadas pueden ser de provecho para retomar nuevos puntos de vistas y nuevas destrezas musicales (por ejemplo la invención de variaciones u otros).

<< *Nunca se acaba de aprender* >> Joachim, Joseph

### 3. Cuanto estudiar.

<< Saber estudiar es un talento de lo más raro, pero a diferencia de otras cualidades naturales o personales, puede ser perfectamente alcanzable mediante una firme y constante voluntad. Hay muchos que estudiando 6 ó 7 horas diarias hacen menos progresos que otros que estudian la mitad. Por eso, la primera condición del maestro es la de enseñar *cómo se debe estudiar*.

A menudo se oye repetir un pasaje sin que la desafinación y otras faltas desaparezcan: trabajo inútil el de estas repeticiones insistentes de una ejecución negativa; el trabajo dañoso de una gimnasia que únicamente sirve para consolidar uno o más defectos, antes bien que un ejercicio para alcanzar la perfección. Y sin embargo parecería que el sistema fuese tan simple.>>

(Pasquali-Principe. 1926:153)

Para un aprendizaje significativo (o verdadero cambio de conducta) el tiempo y su administración es la estrategia para lograrlo. El tiempo de estudio de cada persona es diferente. Algunos poseen la gran capacidad de mantener la atención por largos periodos de tiempo, sin embargo, no es igual en todos. Como menciona el párrafo anterior de Pasquali-Principe, la cantidad no hace la calidad. Y si es para modificar una conducta, la atención se debe poner en su 100% a la acción. Caso contrario, se reforzará la conducta indeseable en el músico y se correrá el riesgo de reincidir (la mayoría de las veces, con más gravedad) en las enfermedades que le aquejaron por la mala práctica instrumental.

El tiempo designado al estudio diario del violín debe ser administrado y reestructurado periódicamente, es decir, deben ser intervalos progresivos de tiempo alternados rigurosamente con periodos de descanso. El primer periodo de estudio debe ser el mayor, debido a que los músculos del cuerpo no han sido sometidos anteriormente a periodos de ejercicio por lo que están en mejores condiciones que en el último periodo en el tiempo de estudio. Este principio es de vital importancia para los violinistas que sufrieron de alguna lesión en las manos. Cuando surge un dolor, es menester detenerse y descansar.

<< Estudiar bien significa más que estudiar mucho. Cuando la pródiga naturaleza advierte que la resistencia física decae, no queda otro recurso que respetar el hecho, dejando el violín y esperando que el reposo haya dado nueva frescura a los músculos. ¡Hay de aquellos que estudian con un reloj sobre el atril y no interrumpen hasta que la aguja haya señalado un determinado número de horas!

Por último, también para los frutos inmediatos, el estudio continuo, sin descanso, no tiene la misma eficacia del que se ha cumplido con frescura de medios físicos y psíquicos.... No es posible fijar un máximo y un mínimo de capacidad laborable para constituciones diversas.>>

(Pasquali-Principe. 1926:152)

## Repertorio de estudio

1. **Métodos de desarrollo de destrezas técnicas del violín.** Estos son los métodos de desarrollo de destrezas violinísticas que solicita sean estudiados por los alumnos de violín de primero a cuarto año en el Conservatorio Nacional de Música “Germán Alcántara” de Guatemala.

- a. **Abelar, Luis.** Ejercicios de segunda posición
- b. **Alard, Delphin.** Escuela del violín. Ejercicios y Escalas.
- c. **Dont, Jacobo.** Twenty-four Études and Caprices, Op. 35
- d. **Flesh, Karl.** Sistema de escalas
- e. **Hrimaly.** Scale – studies
- f. **Kayser, H.** Etudes pour violon
- g. **Kreutzer, Rodolphe.** Forty two studies or caprices
- h. **Maia Bang** I – II – III – IV
- i. **Mazas, Jaques.** Seventy – five Melodious and Progressive Studies
- j. **Raudales, Enrique.** Guía para el estudio del arco del violín
- k. **Ricci, Rugiero.** Left – Hand Violin Technique
- l. **Rode, Pierre.** 24 Caprichos.
- m. **Schradiack, H.** Ejercicios de la mano izquierda.
- n. **Sevcik, Ottokar.** Violin studies Op.3, Tonleitern und Akkord – studien, y otros.
- o. **Polo, Enrico.** 30 estudios en cuerdas dobles.

Se han hecho una evaluación y recuento de los temas y las destrezas que desarrolla cada método. Estos se describen a continuación:

### 19. Abelar, Luis. .

#### *Ejercicios de segunda posición*

Aspectos técnicos	Pedagogía	Contenido	Lecciones	
Destrezas de la mano izquierda combinadas. Ubicación de la segunda posición por semitonos. Cuidado con las notas de referencia.	Melodías entretenidas. Desarrolla la capacidad de transportar la ubicación de las notas que se habían establecido en la primera posición.	S E G U N D A  P O S I C I O N	Cuarto dedo	1, 3, 6, 10, 11, 13, 15.
			Dedo primero como punto de referencia	3, 4, 7, 9, 10, 11, 13, 15.
			Arpeggios	2, 12,
			Dedo segundo como punto de referencia	4.
			Cruce de cuerdas, intervalos (M.D.)	5, 10, 12, 13, 14.
			Arcadas varias	5, 8, 11, 15.
			Cromatismo	7, 8, 10, 11, 12, 14,

### 20. Alard, Delphin.

#### *Escuela del violín. Ejercicios y escalas*

Aspectos técnicos	Pedagogía	Contenido	Lecciones
Desarrollo de afinación por semitonos. Escalas en todas las tonalidades. Cubre la mayoría de posiciones en el violín. Cambios de posición con dobles cuerdas.	Experimenta cada tema en sus diferentes posibilidades, es decir, abarca todas las tonalidades en diferentes posiciones del violín.	Escalas en tres octavas en 24 tonalidades.	1.
		Intervalos de tercera en tres octavas. 24 tonalidades.	2.
		Bicordes e intervalos de octavas, dos octavas. 24 tonalidades	3.
		Arpeggios en tres octavas. 24 tonalidades	4.
		Escalas en dos octavas y media con Bicordes de tercera. 12 tonalidades (b)	5.
		Por Bicordes cambios a tercera posición, en dos octavas y media. 24 tonalidades (b)	6.
		Escalas cromáticas en tres octavas. 24 tonalidades	7.

## 21. Dont, Jacobo.

### *Twenty-four Etudes and Caprices, Op. 35*

Aspectos técnicos	Enfoque pedagógico	Contenido	Lecciones
Requiere de gran capacidad para hacer acordes, Bicordes, extensiones de nove y décimas. Así también desarrolla gran capacidad para las escalas cromáticas. Involucra también arcadas y dinámicas en el sonido.	Es un método de alto rendimiento. Requiere el estudio previo. Integra muy bien varios contenidos de la técnica del violín, de ambas manos, así como del estilo para interpretarlos.	Acordes	1, 4, 5, 10, 11, 14, 23.
		Extensiones	1, 5, 7, 10, 11, 13, 16, 18, 22, 23, 24.
		Cromatismo	2, 20, 22, 24.
		Arpegios	3, 13, 17, 19.
		Cruce, saltos de cuerdas (Mano derecha)	5, 10.
		Apoyaturas - trinos	6, 9, 15, 22.
		Bicordes de terceras	8, 21.
		Dobles cuerdas, Bicordes varios	12, 16, 18.
		Arcadas (Martellato, legato, arpegios, spiccato )	16, 7, 19, 20.

## 22. Flesh, Karl.

### *Sistema de escalas*

Aspectos técnicos	Pedagogía	Contenido	Lecciones
El desarrollo de cada destreza se va complicando. Abarca el estudio de las escalas primero en una octava, posteriormente en dos y en tres.	Utiliza patrones en cuanto a la presentación de contenidos a desarrollar.	Escala en una octava central (IV cuerda)	1
		Arpegios en una octava central (IV cuerda)	1
		Intervalos de tercera en una octava central (IV cuerda)	1
		Escala cromática en una octava central (IV cuerda)	1
		Escala en una octava aguda (II y III cuerdas)	2, 3
		Arpegios en una octava aguda (II y III cuerdas)	2, 3
		Intervalos de tercera en una octava aguda (II y III cuerdas)	2, 3
		Escala cromática en una octava aguda (II y III cuerdas)	2, 3
		Escala en una octava doble aguda (I cuerda)	4
		Arpegios en una octava doble aguda (I cuerda)	4
		Intervalos de tercera en una octava doble aguda (I cuerda)	4
		Escala cromática en una octava doble aguda (I cuerda)	4
		Escala en tres octavas	5

Aspectos técnicos	Pedagogía	Contenido	Lecciones
<p>Cubre la mayoría de tonalidades con estas.</p> <p>De las escalas introduce los arpeggios que de igual forma primeramente son en una octava, subiendo a dos, etc.</p>	<p>Todo tiene un orden bastante lógico y progresivo.</p>	Arpeggios de terceras en tres octavas	5
		Intervalos con cambio de posiciones	5
		Intervalos de tercera. Tres octavas	5
		Escala cromática en tres octavas	5
		Bicordes de terceras. Dos octavas y media	6
		Bicordes cromáticos de terceras en dos octavas y media	6
		Escalas en una octava de bicordes de octavas. Varias tonalidades.	7
		Intervalos de tercera con bicordes de octavas. Dos octavas	7
		Escalas cromáticas (octava central) de bicordes de octavas (en primera cuerda y en segunda cuerda respectivamente)	7
		Escalas cromáticas (octava aguda) de bicordes de octavas (en primera cuerda y en segunda cuerda respectivamente)	7
	<p>Integra varios contenidos en una sola lección.</p>	Escalas de una octava en los grados de I, III, V y VII de una tonalidad en bicordes de octavas.	8
		Arpeggios en dos octavas con bicordes de octava	8
		Intervalos de terceras en dos octavas y media con bicordes de octavas.	8
		Escala cromática en dos octavas con bicordes de octava	8
		Escalas de una octava en bicordes de octavas. Sobre la tonalidad: I, III, V y VII grados respectivamente. EXTENSIONES dedos 1 y 3, 2 y 4.	9
		Arpeggios en terceras en dos octavas con bicordes de octava. EXTENSIONES dedos 1 y 3, 2 y 4.	9
		Intervalos de terceras en dos octavas y media con bicordes de octavas. EXTENSIONES dedos 1 y 3, 2 y 4.	9
		Escala cromática en dos octavas con bicordes de octava. EXTENSIONES: dedos 1 y 3, 2 y 4.	9
		Escalas en dos octavas con bicordes de décimas.	10
		Escala en dos octavas con armónicos de cuarta	11
Arpeggios de tercera en dos octavas con armónicos de cuarta	11		
Intervalos de tercera con dos octavas con armónicos de tercera.	11		
Diadas, triadas y ectadas con armónicos.	12		

### 23. Hrimaly.

#### *Scale - studies for the violin*

Aspectos técnicos	Pedagogía	Contenido	Lecciones
<p>Combina el cambio de posiciones con</p>	<p>Progresiva integración de los contenidos.</p>	Escalas mayores y sus arpeggios en dos octavas empezando con el 1er dedo. Abarca 7 posiciones.	1.
		Escalas menores y sus arpeggios en dos octavas empezando en el 1er dedo. Abarca 7 posiciones.	2.

Aspectos técnicos	Pedagogía	Contenido	Lecciones
dedos de guía diferentes, es decir los cambios de posición se realizan con los cuatro dedos. Convina diferentes tipos de arcadas, y ligaduras.	Hace al principio la presentación de todas las escalas. Modifica la presentación en cambios de posición poco tradicionales.	Estalas mayores y sus arpegios en dos octavas empezando con el 2do dedo. Abarca 7 posiciones.	3.
		Escalas menores y sus arpegios en dos octavas empezando en el 1er dedo. Abarca 7 pos. Variaciones rit.	4.
		Estalas mayores y sus arpegios en dos octavas empezando con el 3er dedo. En 7 pos. Staccato.	5.
		Alternancia entre las siete posiciones en intervalos y escalas	6.
		Escalas mayores y menores en dos octavas y sus arpegios, con varios cambios de posición.	7.
		Cambios de posición en grupos de cuatro notas en una sola cuerda.	8.
		Cambios de dedos a un tono. I cuerda, agudos.	9.
		Escalas mayores y menores en tres octavas, arpegios.	10.
		Dinámicas	3.
		Arcadas y diferentes golpes de arco	2, 4, 7.

## 24. Kayser, H.

### *Etudes pour violon*

Aspectos técnicos	Pedagogía	Contenido	Lecciones
Método con visión al manejo las primeras cinco posiciones. Propicia la velocidad en los dedos. También se pueden adaptar diferentes golpes de arco.	Lecciones muy melódicas, Se enfoca en la interpretación y da prioridad a las dinámicas. Integra contenidos y es progresivo.	Intervalos repetitivos de 2da y 3ra	4, 9, 30.
		Arcadas o golpes de arco	1, 6, 8, 10, 11, 13, 14, 19, 26.
		Dinámicas	1, 2, 11, 14, 26, 27.
		Cuarto dedo	5.
		Cromatismos	5, 9, 11, 12, 16, 18, 21, 22, 25, 28, 29.
		Extensiones	7, 12, 13.
		Escalas	8, 11, 16, 18, 28, 29.
		Arpegios	8, 10, 24, 32, 35.
		Apoyaturas	15.
		Trinos	17.
		Dobles cuerdas	20.
Cambios de posición	28, 30, 31, 34.		

## 25. Kreutzer, Rodolphe.

### *Forty two Studies or Caprices*

Aspectos técnicos	Pedagogía	Contenido	Lecciones
Desarrolla la coordinación entre los cuatro dedos de la M.I. y provee rapidez y un buen nivel de elasticidad. Integra contenidos progresiva-mente.	Abarca las siete posiciones en el violín, pero se enfoca más en las primeras dos cuerdas.	Ejercicios en una cuerda. Intervalos repetitivos (no mayores de una quinta)	1, 2,
		Cromatismo	2, 3, 4, 8, 9, 14.
		Ejercicios en dos cuerdas	3, 4
		Ejercicios en tres cuerdas	5
		Ejercicios en las cuatro cuerdas	6, 7,
		Ejercicios en 2da posición	8
		Ejercicios en 1ra y 2da posición (terceras)	9,
		Ejercicios en 3ra posición	10,
		Ejercicios en 1era, 2da y 3ra posición	11,
		Ejercicios en 4ta posición	12,
		Ejercicios de 1era, 2da, 3ra y 4ta posición	13,
		Ejercicios en 5ta posición	14, 15
		Ejercicios en 6ta posición	16, 17,
Ejercicios en 7ma posición	18, 19,		
	Combinación de posiciones	20.	

## 26. Mazas, Jaques.

### *Seventy - five Melodious and Progressive Studies*

Aspectos técnicos	Pedagogía	Contenido	Lecciones
Por ser lecciones melódicas es fácil encontrar todos los contenidos en una sola. Da énfasis al desarrollo interpretativo de cada lección.	Se le pueden hacer adaptaciones a las dinámicas en las piezas pues son bastante melódicas.	Desarrollo de destrezas de arcadas	2, 3, 4, 10, 12, 17, 21, 23, 25, 28, 29.
		Pequeñas escalas	4, 20
		Intervalos (3era, 4ta, 5ta, 6ta y 7ma.)	5, 6, 13, 19, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 30.
		Cambios de posición (marcados)	7, 8, 16, 18, 20, 29
		Puntillo	9
		Dinámicas	1, 4, 22
		Intervalos de onceava	11
		Trinos	14, 18
		Cromatismos	14
		Arpegios	17
		Dobles cuerdas	25, 26, 27, 29,
	Acordes	30	

## 27. Ricci, Rugiero.

### *Left - Hand violin technique*

Aspectos técnicos	Pedagogía	Contenido	Lecciones
Abarca varios temas importantes en la ejecución del violín. Muestra extensiones complicadas unidas a cuerdas dobles.	Es un método muy estratégico y progresivo. Integra los contenidos y desarrolla varios temas sin mostrarlos específicamente	Cambios de posición	2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 23, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 32, ... 100.
		Escalas	1, 2, 3, 13, 16, 22, 26, 27
		Cromatismos	3, 4, 25, 28,
		Arpeggios	5, 6, 8, 14, 15, 17, 18, 20, 21, 29, 30, 31
		Pizz. M. I.	92, 93, 94, 95, 96, 97, 98,
		Vibrato	100
		Cuerdas dobles	7, 24, 25

## 28. Schradieck, H.

### *25 Estudios para violín Op. 1*

Aspectos técnicos	Enfoque pedagógico	Contenido	Lecciones
Este es un método que entre una de sus prioridades está desarrollar las destrezas de velocidad en los dedos de la mano izquierda. Así mismo pretende desarrollar el dominio en las arcadas largas haciéndolas más exactas.	Son estudios progresivos que demandan que los estudios primeros sean superados con exacto dominio puesto que los posteriores demandan de previo conocimiento y dominio de los temas a perfeccionar.	Ejercicios de los 4 dedos en una cuerda (II) primera posición.	I, II
		Ejercicios en dos cuerdas. (Extensiones y cromatismos) primera posición.	III, IV,
		Ejercicios en tres cuerdas (Primera posición)	V
		Ejercicios en cuatro cuerdas en primera posición	VI, VII, IX, XI, XIII, XV, XVII
		Ejercicios en cuatro cuerdas en segunda posición (cromatismos)	VIII, IX, XI, XIII, XV, XVII
		Ejercicios en tercera posición	X, XI, XIII, XV, XVII
		Ejercicios en cuarta posición (cromatismos)	XII, XIII, XV, XVII
		Ejercicios en quinta posición	XIV, XV, XVII
		Ejercicios en sexta posición	XVI, XVII
		Ejercicios en séptima posición (Cro.)	XVIII, XIX
Trinos	XIX		
Integración de todas las posiciones en las cuatro cuerdas con extensiones, cromatismos y trinos	XX		

29. **Sevcik, Ottokar.** Posee varios métodos del desarrollo de destrezas técnicas del violín.

*Forty variations Op. 3*

Aspectos técnicos	Pedagogía	Contenido	Lecciones
<p>Desarrolla las destrezas de cambios de posición con dedos de guía.</p> <p>Después de estudiados estos ejercicios el dominio en los cambios de posición es bastante bueno.</p>	<p>Este método desarrolla la conciencia de las posiciones de los dedos mediante el cambio de estos.</p> <p>Utiliza entonces una forma poco convencional de enseñanza: con ejercicios más complejos establece los temas más sencillos.</p>	<b>CAMBIOS DE POSICIÓN</b>	
		Ascendente 1er dedo, descendente 2do dedo.	1
		Asc. 2do dedo, desc, 3er dedo.	2
		Asc. 1er dedo, desc. 4to dedo.	3
		Asc. 1-4 dedo, desce 4-1 dedo.	4
		Asc. 3 dedo, desc. 3 dedo	5
		Asc. 2 dedo, desc, 4 dedo	6
		Asc. 1-3 dedo, desc. 1-2 dedo	7
		Asc. 1 dedo, desc. 4-1 dedo	8
		Asc. 2 dedo, desc. 2-3 dedo	9
		Asc. 1-3, desc. 3; asc. 1-3, desc. 3-1.	10
		Asc. 1-2, desc. 4 dedo; asc. 4 , desc. 2-1	11
		Asc. 3-1, desc. 1-3; asc. 4-2, desc. 2-4	12
		Asc. 1, desc. 3-1; asc. 3-2, 4-1	13
		Asc. 1-3, desc. 1-2; asc. 1-4, desc 2-3.	14
		Asc. 1-3, des. 1-2, des. 1-2; asc.2-4, des. 2-3	15
		Combinación de posiciones: 1-4; 2-5; 3-6.	16, 17, 18, 19, 20, 21, 22
		Combinación de posiciones: 1-5; 2-6; 3-7.	23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31.
		Combinación de posiciones: 1-6; 2-7; 3-8	32, 33, 34, 35, 36, 37
Combinación de posiciones: 1-7, 2-8, 3-9	38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46.		
Cambios de posición: 1-8; 2-9; 3-10, etc.	47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56.		
Escalas en tres octavas con sus variaciones	57, 58, 59.		

## *Tonleitern und Akkord - Studien*

<b>Aspectos técnicos</b>	<b>Pedagogía</b>	<b>Contenido</b>	<b>Lecciones</b>
Desarrolla aunque a grandes pasos, progresivamente los temas de escalas en todas sus tonalidades con sus arpeggios, cromatismos, acordes, intervalos y otros. Requiere de previo dominio de contenidos.	Hace patrones en el orden de presentación de los contenidos y repite los patrones agregándole dificultad técnica. Refuerza los contenidos con la integración a otras lecciones.	Escalas en dos octavas en las 24 tonalidades	1, 19
		Intervalos de terceras en una octava en las 24 tonalidades.	2, 13
		Intervalos de octavas (cromatismo)	3, 15, 21,
		Intervalos de décimas en cuatro tonos (cro.)	4
		Escalas en dos octavas con sus arpeggios y la relativa de la tonalidad (12 tonos mayores)	5, 24, 29
		Bicordes. Varios intervalos menos de una octava. Cromatismos.	6, 14, 20, 25, 30, 47, 48, 52, 53, 54
		Cromatismos	8, 17, 18, 22, 27, 39, 41, 42, 43, 44, 53, 55, 56
		Arpeggios	7, 9, 10, 16, 17, 19, 22, 26, 27, 38, 39, 40, 41, 44
		Acordes	11, 23, 28, 31, 32
		Escalas varias	11, 12, 23, 28, 32
		Escalas en tres octavas	33, 34, 35, 37
		Escalas en una octava en una sola cuerda	36
		Bicordes de octavas	45, 46, 49, 50
Bicordes de décimas	51		
Armónicos	55, 56		

## *Preparatory Trill Studies Op. 7*

<b>Aspectos técnicos</b>	<b>Pedagogía</b>	<b>Contenido</b>	<b>Lecciones</b>
Trata los trinos desde diferentes formas tradicionales de ejercitarlos. Por ejemplo los trinos con bicordes, o los trinos con extensiones.	ES un método muy bien ordenado que presente todas las formas posibles de hacer trinos integrándolos a diferentes ejercicios.	Estudios preparatorios	1
		Un semitono. Dedos: 2-3; 0-1; 3-4	2, 3, 4
		Escalas con trinos en 24 tonalidades	5
		Terceras mayores y menores	6, 7, 8,
		Escalas menores armónicas	9
		Bicordes de séptima	10
		Trinos con extensión del 4to dedo	11
		Trinos infinitos (Notas sostenidas)	12
		Trinos con puentes	13, 18
		Trinos con terminaciones – final	14, 15, 16, 18, 19
		Trinos con bicordes (dobles notas)	20
		Acordes de séptima	21
		Trinos con varios bicordes	22, 23

### *School of violin technics Op. 1*

Contenido	Lecciones
Escalas en dos octavas con bicordes de Octavas	1
Bicordes de octavas con notas intermedias	2, 7, 16
Patrones varios con bicordes de octava	3, 4
Trinos	4
Bicordes de terceras. Varias tonalidades	5, 6, 9, 14
Extensiones	8
Cromatismo	9
Bicordes de sextas	10, 11
Bicordes de décimas	12, 13
Bicordes. Combinación de varios intervalos	15
Intervalos de octava con bicordes de octava	17
Acordes	18
Arpeggios	18
Pizz. M.I.	19
Armónicos	21, 22, 23

### **30. Polo, Enrico.**

#### *30 Estudios en cuerdas dobles*

Aspectos técnicos	Pedagogía	Contenido	Lecciones
De la primera a la tercera posición. Se puede adaptar dinámicas. Agrega extensiones progresivamente	Estudio progresivo. Muestra los contenidos mediante ejercicios con armonías muy bien estructuradas.	Dobles cuerdas. Varios intervalos.	1, 2, 12, 14, 19
		Dobles cuerdas y notas de paso	3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 15, 16, 21, 25, 29
		Terceras	9, 20, 22, 23, 24, 26
		Cromatismos	11, 13
		Puntillo	12
		Tremolo	17
		Triadas, acordes	18, 30
		Octavas	27, 28

### **31. Raudales, Enrique.**

#### *Guía para el estudio del arco del violín*

Aspectos técnicos	Enfoque pedagógico	Contenido	Lecciones	
<p>Presenta para la mano izquierda los ejercicios previos a la ejecución de cuerdas dobles, saltos de cuerda, acordes, arpeggios, notas ligadas y otros.</p> <p>Muestra la importancia del dominio de los movimientos en la mano derecha. También agrega ejercicios para la mano derecha cubriendo las primeras cuatro posiciones.</p>	<p>Mediante ejercicios previos presenta los contenidos a cubrir. Utiliza los estímulos visuales para el aprendizaje de los movimientos de la mano derecha. Posteriormente al integrar y estudiar los contenidos, eleva el nivel de dificultad. Y también los integra a armonías y trozos musicales en el que las arcadas que enseña, son utilizadas.</p>	Respiraciones y concentración	1	
		Ejercicios preparatorios	2	
		Manejo de grupos pares e impares de arcadas. Adaptaciones al pizzicato.	3, 4	
		Ejercicios de círculos en dos cuerdas	5, 7, 8, 9, 10	
		Ejercicios de "8". Ligaduras de dos cuerdas	6, 7, 11,	
		"Salto del Caballo"	12	
		Ligadura de cuerdas ("La culebrita")	13	
		Ejercicios de círculos en una cuerda	14, 15	
		Ejercicios avanzados adicionales.		
		Ejercicios de dominio de niveles de cada cuerda	1, 2, 3, 4, 5, 6	
		Grupos de cuerdas en una arcada	6, 13	
		Cuerdas libadas	I, II, III, IV, V.	
		Ligadura de tres cuerdas	7, 15	
		Salto de cuerdas	8	
		Ligaduras varias	9, 10,	
		Combinaciones ligadura y cuerdas sueltas	11, 12, 14, 15	
		Ejercicios preliminares para los dedos (M. I.)		
		Cromatismos dedo uno	1, 3, 4	
		Cromatismos dedo dos y tres	2, 3, 4	
		Combinación cromatismos cuatro dedos	5, 6, 7, 8	
		Ejercicios en 1ra. Posición		
		Ejercicios en 2da. Posición		
		Ejercicios en 3ra. Posición		
		Ejercicios en 4ta. Posición		
		Estudio cromático en la IV cuerda		
		Estudio cromático en la III cuerda		
		Estudio cromático en la II cuerda		
Estudio cromático en la I cuerda				

### 32. Havas, Kato.

#### *Stage fright*

- I. A General survey
  1. The shame attached to stage fright
  2. The symptoms of stage fright
    - a. What is anxiety?
  3. Artist – audience relationship
- II. The Hungarian Gipsy violinist

### III. The physical aspects of stage fright

1. The fear of dropping the violin
  - Causes and cures
  - Exercises
2. The fear of the trembling bowing arm
  - Causes and cures
  - Exercises
  - c. The strokes
  - Exercises
3. The fear of being out of tune
  - Causes and cures
  - Exercises
  - a. The fourth finger
  - Exercises
4. The fear of high positions and shifts
  - Causes and cures
  - a. High positions
  - Exercises
  - b. Shifts
  - Exercises

### IV. The mental aspects of stage fright

1. The fear of not being loud enough
  - Causes and cures
  - a. Hearing
  - Exercises
  - b. Listening
2. The fear of not being fast enough
  - Causes and cures
  - Exercises
3. The fear of memory lapse
  - Exercises
4. The power of words
5. The power of imagination

### V. The social aspects of stage fright

1. The fear of not being good enough
  - Causes and cures

### VI. Conclusion

1. The art of practicing
2. Suggestions for examinations, auditions, competitions, performances
3. The salient points in practicing

**o. Menuhin, Yehudi**

*Violín. Six lessons*

	Introduction
Lesson I	General Preparatory Exercises
Lesson II	Preparatory Exercises – Right Hand
Lesson III	Preparatory Exercises – Left Hand
Lesson IV	Bow Movements
Lesson V	Left – Hand Movements
Lesson VI	Both hands together
Appendix I	Daily Practice and Warming – up Exercises
Appendix II	Care of the Violin and bow

**p. Ramos, Carlos.**

*La dinámica del Violinista*

- I. Principios básicos para los movimientos de la mano izquierda
- II. Psicofisiología del cansancio
- III. Conciencia y automatismo
- IV. El sonido

A continuación se presentan cuadros que contienen las lecciones más apropiadas para el estudio de un tema específico. Cabe aquí recordar que las lecciones de todos los métodos pueden servir de entrenamiento para varios temas y no se restringen solamente a uno. Entonces pues, estas sugerencias a lecciones para el estudio de un tema puede ser adaptado para el aprovechamiento de otros criterios y destrezas a desarrollar.

<b>Escalas</b>		
<b>Autor</b>	<b>Método</b>	<b>Lecciones</b>
<b>Alard, Delphin.</b>	<i>Escuela del violín. Ejercicios y escalas.</i>	1
<b>Flesh, Karl.</b>	<i>Sistema de escalas</i>	1, 2, 3, 4, 5
<b>Hrimaly.</b>	<i>Scale - studies for the violin</i>	1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 10

<b>Escalas</b>		
<b>Autor</b>	<b>Autor</b>	<b>Autor</b>
<b>Kayser, H.</b>	<i>Études pour violon</i>	8, 11, 16, 18, 28, 29.
<b>Mazas, Jaques.</b>	<i>Seventy - five M. and P. Studies</i>	4, 20
<b>Ricci, Rugiero.</b>	<i>Left - Hand violin technique</i>	1, 2, 3, 13, 16, 22, 26, 27
<b>Sevcik, Ottokar.</b>	<i>Forty variations Op. 3</i>	57, 58, 59.
	<i>Tonleitern und Akkord - Studien</i>	1, 19, 5, 24, 29, 11, 12, 23, 28, 32, 33, 34, 35, 36, 37
	<i>Preparatory Trill Studies Op. 7</i>	5, 9
	<i>School of violin technics Op. 1</i>	1

<b>Arpeggios (de escalas y otros)</b>		
<b>Autor</b>	<b>Método</b>	<b>Lecciones</b>
<b>Alard, Delphin.</b>	<i>Escuela del violín. Ejercicios y Escalas.</i>	4
<b>Dont, Jacobo</b>	<i>Twenty-four Etudes and Caprices, Op. 35</i>	3, 13, 17, 19.
<b>Flesh, Karl.</b>	<i>Sistema de escalas</i>	1, 2, 3, 4, 5, 8, 9
<b>Hrimaly.</b>	<i>Scale - studies for the violin</i>	1, 2, 3, 4, 5, 7, 10
<b>Kayser, H.</b>	<i>Études pour violon</i>	8, 10, 24, 32, 35.
<b>Mazas, Jaques.</b>	<i>Seventy - five M. and P. Studies</i>	17
<b>Ricci, Rugiero.</b>	<i>Left - Hand violin technique</i>	5, 6, 8, 14, 15, 17, 18, 20, 21, 29, 30
<b>Sevcik, Ottokar.</b>	<i>Tonleitern und Akkord - Studien</i>	5, 24, 29, 7, 9, 10, 16, 17, 19, 22, 26, 27, 38, 39, 40, 41, 44
	<i>School of violin technics Op. 1</i>	18

<b>Cambios de posición</b>		
<b>Autor</b>	<b>Método</b>	<b>Lecciones</b>
<b>Ricci, Rugiero.</b>	<i>Left - Hand violin technique</i>	1, 2, 3... 100
<b>Sevcik, Ottokar.</b>	<i>Forty variations Op. 3</i>	1... 56.
<b>Ejercicios en 1era posición</b>		
<b>Autor</b>	<b>Método</b>	<b>Lecciones</b>
<b>Kreutzer, Rodolphe</b>	<i>Forty two Studies or Caprices</i>	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 11
<b>Schradieck, H</b>	<i>Ejercicios preparatorios</i>	I - XVII
<b>Raudales, Enrique</b>	<i>Guía para el estudio del arco</i>	(Sin numeral)

<b>Ejercicios en 2da posición</b>		
<b>Autor</b>	<b>Método</b>	<b>Lecciones</b>
<b>Luis Abelar</b>	Ejercicios para la segunda posición	1 - 15
<b>Kreutzer,</b>	<i>Forty two Studies or Caprices</i>	8, 9, 11
<b>Schradieck, H.</b>	<i>Ejercicios preparatorios</i>	VIII, IX, XI, XIII, XV, XVII
<b>Raudales,</b>	<i>Guía para el estudio del arco</i>	(Sin numeral)

<b>Ejercicios en 3ra, 4ta, 5ta, 6ta, y 7ma posiciones</b>		
<b>Autor</b>	<b>Método</b>	<b>Lecciones</b>
<b>Kreutzer, Rodolphe.</b>	<i>Forty two Studies or Caprices</i>	10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20
<b>Schradiack, H.</b>	<i>Ejercicios preparatorios</i>	X, XI, XIII, XV, XVII, XIV, XVIII, XIX.
<b>Raudales, Enrique</b>	<i>Guía para el estudio del arco</i>	(Sin numeral)

<b>Bicordes o intervalos de segunda (dobles cuerdas)</b>		
<b>Autor</b>	<b>Método</b>	<b>Lección o ejercicio No.</b>
<b>Dont, Jacobo</b>	<i>Twenty-four Etudes and</i>	12, 16, 18.
<b>Kayser, H.</b>	<i>Etudes pour violon</i>	20
<b>Mazas, Jaques.</b>	<i>Seventy - five M. and P. Studies</i>	25, 26, 27, 29
<b>Sevcik, Ottokar.</b>	<i>Preparatory Trill Studies Op. 7</i>	20

<b>Bicordes o intervalos de tercera</b>		
<b>Autor</b>	<b>Método</b>	<b>Lección o ejercicio No.</b>
<b>Alard, Delphin.</b>	<i>Escuela del violín. Ejercicios y</i>	2, 5, 6
<b>Dont, Jacobo</b>	<i>Twenty-four Etudes and</i>	8, 21.
<b>Flesh, Karl.</b>	<i>Sistema de escalas</i>	1, 2, 3, 4, 5, 6, 9, 11
<b>Kayser, H.</b>	<i>Etudes pour violon</i>	4, 9, 30.
<b>Sevcik, Ottokar.</b>	<i>Tonleitern und Akkord - Studien</i>	2, 13
	<i>Preparatory Trill Studies Op. 7</i>	6, 7, 8
	<i>School of violin technics Op. 1</i>	5, 6, 9, 14
<b>Polo, Enrico</b>	<i>30 Estudios en Cuerdas</i>	9, 20, 22, 23, 24, 26

<b>Bicordes o intervalos de quintas</b>		
<b>Autor</b>	<b>Método</b>	<b>Lecciones</b>
<b>Alard, Delphin.</b>	<i>Escuela del violín. Ejercicios y Escalas.</i>	3

<b>Bicordes o intervalos de octava</b>		
<b>Autor</b>	<b>Método</b>	<b>Lecciones</b>
<b>Flesh, Karl.</b>	<i>Sistema de escalas</i>	7, 8, 9
<b>Sevcik, Ottokar.</b>	<i>Tonleitern und Akkord - Studien</i>	4, 15, 21, 45, 46, 49, 50
	<i>School of violin technics Op. 1</i>	2, 3, 4, 7, 16, 17
<b>Polo, Enrico</b>	<i>30 Estudios en Cuerdas</i>	27, 28

<b>Intervalos varios</b>		
<b>Autor</b>	<b>Método</b>	<b>Lecciones</b>
<b>Mazas, Jaques.</b>	<i>Seventy - five M. and P. Studies</i>	5, 6, 13, 19, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 30.
<b>Sevcik, Ottokar.</b>	<i>Tonleitern und Akkord -</i>	4, 6, 14, 20, 25, 30, 47, 48, 52, 53, 54
	<i>Tonleitern und Akkord -</i>	51
	<i>Preparatory Trill Studies Op. 7</i>	22, 23
	<i>School of violin technics Op.</i>	10, 11, 15
<b>Polo, Enrico</b>	<i>30 Estudios en Cuerdas</i>	1, 2, 12, 14, 19

<b>Acordes (varios)</b>		
<b>Autor</b>	<b>Método</b>	<b>Lecciones</b>
<b>Dont, Jacobo</b>	<i>Twenty-four Etudes and Caprices, Op. 35</i>	1, 4, 5, 10, 11, 14, 23.
<b>Mazas, Jaques.</b>	<i>Seventy - five M. and P. Studies</i>	30
<b>Sevcik, Ottokar.</b>	<i>Tonleitern und Akkord - Studien</i>	11, 23, 28, 31, 32
	<i>School of violin technics Op. 1</i>	18

<b>Escalas cromáticas (varios cromatismos)</b>		
<b>Autor</b>	<b>Método</b>	<b>Lecciones</b>
<b>Alard, Delphin.</b>	<i>Escuela del violín. Ejercicios y Escalas.</i>	7,
<b>Dont, Jacobo</b>	<i>Twenty-four Etudes and Caprices, Op. 35</i>	2, 20, 22, 24.
<b>Flesh, Karl.</b>	<i>Sistema de escalas</i>	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
<b>Kayser, H.</b>	<i>Etudes pour violon</i>	5, 9, 11, 12, 16, 18, 21, 22, 25, 28, 29.
<b>Kreutzer, Rodolphe.</b>	<i>Forty two Studies or Caprices</i>	2, 3, 4, 8, 9, 14.
<b>Mazas, Jaques.</b>	<i>Seventy - five M. and P. Studies</i>	14
<b>Ricci, Rugiero.</b>	<i>Left - Hand violin technique</i>	3, 4, 25, 28,
<b>Schradieck, H.</b>	<i>Ejercicios preparatorios</i>	XX
<b>Sevcik, Ottokar.</b>	<i>Tonleitern und Akkord - Studien</i>	3, 4, 15, 21, 8, 17, 18, 22, 27,
	<i>School of violin technics Op. 1</i>	9
<b>Polo, Enrico</b>	<i>30 Estudios en Cuerdas Dobles</i>	11, 13
<b>Raudales, Enrique</b>	<i>Guía para el estudio del arco del violín</i>	(Ejercicios preliminares para la mano izquierda) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. Estudio cromático en la cuerda IV, III, II y I.

<b>Extensiones (con notas de paso, bicordes o intervalos)</b>		
<b>Autor</b>	<b>Método</b>	<b>Lecciones</b>
<b>Dont, Jacobo</b>	<i>Twenty-four Etudes and Caprices,</i>	1, 5, 7, 10, 11, 13, 16, 18, 22, 23, 24.
<b>Flesh, Karl.</b>	<i>Sistema de escalas</i>	9, 10.
<b>Kayser, H.</b>	<i>Etudes pour violon</i>	7, 12, 13.
<b>Mazas, Jaques.</b>	<i>Seventy - five M. and P. Studies</i>	11
<b>Sevcik, Ottokar.</b>	<i>Preparatory Trill Studies Op. 7</i>	11
	<i>School of violin technics Op. 1</i>	8, 12, 13

<b>Armónicos</b>		
<b>Autor</b>	<b>Método</b>	<b>Lecciones</b>
<b>Flesh, Karl.</b>	<i>Sistema de escalas</i>	11, 12
<b>Sevcik, Ottokar.</b>	<i>Tonleitern und Akkord - Studien</i>	55, 56
	<i>School of violin technics Op. 1</i>	21, 22, 23

<b>Apoyaturas y trinos</b>		
<b>Autor</b>	<b>Método</b>	<b>Lecciones</b>
<b>Dont, Jacobo</b>	<i>Twenty-four Etudes and</i>	6, 9, 15, 22.
<b>Kayser, H.</b>	<i>Etudes pour violon</i>	16, 17
<b>Mazas, Jaques.</b>	<i>Seventy - five M. and P. Studies</i>	4, 8
<b>Schradieck, H.</b>	<i>Ejercicios preparatorios</i>	XIX
<b>Sevcik, Ottokar.</b>	<i>Preparatory Trill Studies Op. 7</i>	1, 2, 3, 4, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19
	<i>School of violin technics Op. 1</i>	4

<b>Ejercicios para el arco</b>		
<b>Autor</b>	<b>Método</b>	<b>Lecciones</b>
<b>Dont, Jacobo</b>	<i>Twenty-four Etudes and Caprices, Op. 35</i>	5, 10.
<b>Raudales, Enrique</b>	<i>Guía para el estudio del arco del violín</i>	3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 14, 15.
		Ejercicios Avanzados adicionales: 1... 15

<b>Dinámicas en el sonido</b>		
<b>Autor</b>	<b>Método</b>	<b>Lecciones</b>
<b>Hrimaly.</b>	<i>Scale - studies for the violin</i>	3
<b>Kayser, H.</b>	<i>Etudes pour violon</i>	1, 2, 11, 14, 26, 27.
<b>Mazas, Jaques.</b>	<i>Seventy - five M. and P. Studies</i>	1, 4, 22

<b>Desarrollo de diferentes golpes de arco</b>		
<b>Autor</b>	<b>Método</b>	<b>Lecciones</b>
<b>Dont, Jacobo</b>	<i>Twenty-four Etudes and</i>	16, 7, 19, 20.
<b>Hrimaly.</b>	<i>Scale - studies for the violin</i>	5, 2, 4, 7.
<b>Kayser, H.</b>	<i>Etudes pour violon</i>	1, 6, 8, 10, 11, 13, 14, 19, 26.
<b>Mazas, Jaques.</b>	<i>Seventy - five M. and P. Studies</i>	2, 3, 4, 10, 12, 17, 21, 23, 25, 28, 29.

<b><i>Pizz</i> de la mano izquierda</b>		
<b>Autor</b>	<b>Método</b>	<b>Lecciones</b>
<b>Ricci, Rugiero.</b>	<i>Left - Hand violín technique</i>	92, 93, 94, 95, 96, 97, 98,
<b>Sevcik, Ottokar.</b>	<i>School of violín technics Op. 1</i>	19

## **Consideraciones psicológicas**

Kato Havas en su libro *Stage Frigth* enfrenta a los problemas psicológicos que aquejan a la mayoría de ejecutantes y menciona que estos problemas, miedos o ansiedades son producto mayormente de la inseguridad que el estudiante tiene, tanto en su nivel de ejecución de destrezas como de conocimientos. Hay cualidades psicológicas con las que todo estudiante del violín debe contar para que su estudio sea valedero.

Al igual que cada ser humano posee características físicas poco comunes y por lo tanto imposibles de generalizar, en las características psicológicas, sus causas, su desarrollo y su producto tampoco pueden ser generalizadas y tratadas desde la raíz en un solo texto (ni en muchos). Es por estas características psicológicas tan individuales que el hablar del tema sería en este método sería teoría inútil. Pero este trabajo se le puede otorgar a aquellos estudiosos que han investigado sobre el tema. Se recomienda pues, leer y analizar profundamente el libro que antes se mencionó sobre Kato Havas.

Sin embargo se pueden hacer algunos comentarios de los aspectos psicológicos que todo violinista debe poseer para un eficaz estudio del violín.

- Cuando se estudie el violín debe evitarse estar agotado intelectualmente, estresado, perturbado o cualquier otro estado psicológico que impida la plena concentración, atención y comprensión de los temas o destrezas a tratar.
- El estudio de la técnica del violín no solo son procesos físicos sino también intelectuales. Es por eso que el simple hecho de estudiar mucho tiempo no producirá los efectos deseados. Es más, esto es contraproducente en el sentido de

que se corre el peligro de lesionarse los músculos o los nervios (mayormente el nervio mediano) por la repetición extrema de un mismo movimiento o por largos periodos de tiempo en la misma postura.

- El estudio del violín no solo es el producir sonidos en el instrumento. Es conocer la historia del instrumento y las actualizaciones o modificaciones que ha sufrido en toda la historia del violín hasta la época en la que el estudiante vive, así como también el conocer la vida de los compositores de las obras a interpretar, analizar contrapuntísticamente y armónicamente la obra en relación con su acompañamiento o al a vos sola, etc. Es por esto que el aprendizaje del violín no se puede limitar a las horas de estudio con el instrumento.
- El estudio de las obras del violín no debe ser limitado a la ejecución con el instrumento. Como en el punto anterior, la obra debe ser en primer lugar leída, escuchada y analizada siguiendo con el estudio de la ejecución y posteriormente de la interpretación. Aquí entonces se evidencian procesos psicológicos seguido de los físicos y finalizados con el amalgamiento de estos dos.
- << El miedo nace, a veces, de la pretensión de hacer más de cuanto se sabe hacer >>  
Kato Havas

#### IV. BIBLIOGRAFÍA

- Diéguez Papi, Julio. 2007. *Entrenamiento funcional en programas de fitness*. Edit. INDE 297 págs.
- Dont, Jacobo. *Twenty-four Études and Caprices for the violin Op. 35*. Schirmer's Library of Musical Classics. New York. 43 págs.
- Havas, Kato. *Stage Frighth*. Bosworth & Co. Ltd. Londres. 136 páginas.
- Hrimaly, J. *Scale – Studies for the violin*. Schirmer's Library of musical classics. New York. 38 págs.
- Kreutzer, Rodolphe. 1929. *19 studi per violin*. Edizione Ricordi. Milano. 20 págs.
- Kreutzer, Rodolphe. *Forty two studies or caprices for the violin*. Schirmer's library of musical classics. New York. 69 págs.
- Mazas, Jaques. *Seventy-five melodious and progressive studies for violin*. Book I. CARL FISCHER, Inc. New York. 42 págs.
- Menuhin, Yehudi. 1971. *Violín, six lessons*. W. W. Norton & Company. 145 págs.
- Pascuali, G y R, Principe. 1926. *El violín*. Edit. Ricordi. Argentina. 313 págs.
- Pomer, Vic. 1988. *Preventing physical problems in violin playing*. A guide for Teachers. Canada. 61 págs.
- Ramos Mejía, Carlos. 1947. *La dinámica del violinista*. Ed. Ricordi Americana. Buenos Aires. 293 págs.
- Schradieck, Henry. 1928. *The school of violin-technics*. Schirmer's library of musical classics. New York/London. 48 págs.
- Sevcik, Ottokar. *Preparatory trill studies, Op. 7*. Schirmer's Library of musical classics. New York/London. 58 págs.
- Sercik, Ottokar. *School of bowing technic for the violin. Part II*. Schirmer's Library Of Musical Classics. New York. 31 págs.
- Sevcik, Ottokar. *Tonleitern und akkord-studien*. Ed. Bosworth & Co. Leipzig. 74 págs.
- Sevcik, Ottokar. *Violin studies. Forty Variations, Op. 3* Ed. Bosworth. Angleterre. 24 págs.

- Sevcik, Ottokar. *Violin studies. School of bowing technic, Op. 2.* Ed. Bosworth. Angleterre. 23 págs.

## Fuentes de Internet

- Díaz, Félix. 2007. *Breve caracterización de la psicoterapia modificadora de la conducta.* <http://ibizaload.blogspot.com/2007/08/psicoterapia-modificadora-de-la.html>
- Fischer, Simon. Clase Magistral. Simon Fischer: Secrets of Tone Production DVD off-cuts (1) <http://es.youtube.com/watch?v=r6DkfAScFg0&NR=1> (Se adjunta en el CD anexo)
- Fischer, Simon. Clase Magistral. Simon Fischer: Secrets of Tone Production DVD off-cuts (2). <http://es.youtube.com/watch?v=Kt24xx3gA38> (Se adjunta en el CD anexo)
- Fischer, Simon. Clase Magistral. Simon Fischer on tone production. (Se adjunta CD) <http://es.youtube.com/watch?v=5II58JA2hV4>
- Fischer, Simon. Clase Magistral. Simon Fischer demonstrates bow steering. (Se adjunta en el CD anexo) <http://es.youtube.com/watch?v=MCcYNFLt0y8>
- Fischer Simon. Clase Magistral. Simon Fischer workshop (4): Violin angle. <http://es.youtube.com/watch?v=CC-HPbh5qMg>
- Fundación preventiva Nexgrup. *Patología osteomuscular y de los nervios periféricos en el colectivo de músicos de orquesta.* Barcelona. <http://www.fundacionprevent.com/Servicios/news/colaboraciones/nexgrup.pdf>
- Menuhin, Yehudi. Video: Menuhin - Wieniawski Scherzo Tarantelle. (Video se adjunta en el CD anexo) <http://es.youtube.com/watch?v=k8K53QCdS20>
- Revista clínica. *Comunicación entre el médico y el paciente.* <http://www.elmedicointeractivo.com/medicopaciente/pdf/1.pdf>
- Ricci, Ruggiero. *Left – Hand Violin Technique.* G. Schirmer, Inc. 56 págs.
- Saravi, Fernando. 2005. *El Reflejo Miotatico.* Funcionamiento del Organismo. <http://fcm.uncu.edu.ar/medicina/area/fisica/apuntes/18%20E1%20reflejo%20miotatico.pdf>

## VI. CONCLUSIONES

No existe una sola técnica de ejecución del violín que sea estándar, es decir, que sin adaptarla se aplique para todos los violinistas y menos para los casos específicos de enfermedad laboral. Es por eso que los métodos y metodistas tienen como principal tarea proponer modelos de ejecución. Sin embargo el mayor trabajo es el del violinista en procesos de estructuración o reestructuración técnica. Y esto lleva a lo expresado en el resumen: la técnica debe ser adaptada al violinista, por lo tanto es única.

Es indispensable invertir recursos económicos en la obtención de un instrumento apto y los accesorios necesarios para el estudio y la ejecución del músico para el estudiante y los accesorios necesarios para el estudio diario.

La adaptación incorrecta de los métodos de violín, por parte de los maestros y estudiantes, está causando al instrumentista lo contrario a los objetivos principales. No está logrando una técnica de ejecución adecuada y por lo tanto salubre, más bien, insalubre y con impedimentos a la hora de necesitar destrezas desarrolladas para la interpretación de obras avanzadas. Para la utilización correcta de los métodos es necesario combinar, contrastar y coordinar los métodos a estudiar según el tema y destreza que se quieran dominar, establecer los objetivos a alcanzar y la constante autoevaluación física que provea la afirmación en el establecimiento de la técnica correcta e individual de la ejecución del violín.

Es indispensable que antes del tiempo de estudio el violinista se prepara física y psicológicamente para esto. Hacer calentamientos permite que se trabaje con calidad en menos cantidad.

Es menester emprender una investigación profunda de la cantidad de músicos de Guatemala que han sufrido algún lesión por el instrumento y la relación de ésta con el contexto en el que se encuentra el músico, desde el tiempo de estudio, las condiciones ambientales hasta las presiones sociales y laborales a los que está sometido. Esto daría la pauta para encaminar propuestas de ejecución salubre del violín.

## VII. RECOMENDACIONES

- El dolor físico tiene una utilidad fundamental: es la señal de alarma de malfuncionamiento del cuerpo humano. Por esto es importante atender a la más mínima señal de dolor del cuerpo humano e inmediatamente corregir y evitar aquellos movimientos, posturas o acciones que provocan el dolor.
- Para la prevención de lesiones leves o graves se debe evitar pasar por alto (por días, semanas o meses) las sensaciones de dolor. El dolor en alguna articulación, músculo o X parte del cuerpo no puede sanar o cesar si no se detiene la actividad que causa el daño y se modifica por otra que sea acorde a la propia fisonomía del cuerpo. Por eso, no debe pensarse que “el dolor pasará con el tiempo”, si la actividad destructiva se sigue reproduciendo. Ningún dolor, por pequeño que este sea, debe acompañar en el estudio del instrumento.
- Desde el punto de vista mecánico o de mantenimiento de la buena fisiología articular, los ejercicios mejor indicados serán los siguientes, estiramientos de los grupos musculares afectados de forma pasiva y suave buscando el máximo estiramiento posible del músculo afectado y manteniendo esa posición estática durante un tiempo de veinte segundos aumentándolos hasta cuarenta.
- Es conveniente utilizar un estuche rígido con dos tirantes, tipo mochila para distribuir el peso de forma equilibrada en los dos hombros. Existen algunos de carbono que aunque de precio alto, aligeran el peso. Es importante acostumbrarse a descargar el instrumento siempre que no se esté caminando, aunque sea por unos instantes. De la misma forma con otros objetos a cargar.
- Practique tanto parado como sentado, así aprenderá a acomodar su cuerpo a las posiciones menos dañinas y más cercanas a su desempeño como músico.
- Para la respiración en la práctica un buen ejercicio es cantar o tararear lo que se esta tocando o cualquier otra cosa. Esto no solo enfocará su atención en la respiración, pero también evita la preocupación excesiva de una producción de una línea melódica.
- El sonido continuo del violín directamente de abajo del oído del ejecutante puede causar cansancio y distracciones con el tiempo. Para una práctica prolongada y callada yo recomiendo que utilice una sordina. Es un aparato útil y protege al violinista y a los de su alrededor especialmente antes de un concierto. (Menuhin, 1971:139)

## VIII. BIBLIOGRAFÍA

- Diéguez Papi, Julio. 2007. *Entrenamiento funcional en programas de fitness*. Edit. INDE 297 págs.
- Dont, Jacobo. *Twenty-four Études and Caprices for the violin Op. 35*. Schirmer's Library of Musical Classics. New York. 43 págs.
- Enciclopedia Virtual Encarta 98.
- Havas, Kato. *Stage Frighth*. Bosworth & Co. Ltd. Londres. 136 páginas.
- Hrimaly, J. *Scale – Studies for the violin*. Schirmer's Library of musical classics. New York. 38 págs.
- Kreutzer, Rodolphe. 1929. *19 studi per violin*. Edizione Ricordi. Milano. 20 págs.
- Kreutzer, Rodolphe. *Forty two studies or caprices for the violin*. Schirmer's library of musical classics. New York. 69 págs.
- Mazas, Jaques. *Seventy-five melodious and progressive studies for violin*. Book I. CARL FISCHER, Inc. New York. 42 págs.
- Menuhin, Yehudi. 1971. *Violín, six lessons*. W. W. Norton & Company. 145 págs.
- Pascuali, G y R, Principe. 1926. *El violín*. Edit. Ricordi Americana. Argentina. 313 págs.
- Peón Aguirre, Rodolfo. 2006. *Las competencias clave en educación*. Centro de Tecnología Educativa EDUCADIS Universidad de Sonora.
- Pomer, Vic. 1988. *Preventing physical problems in violin playing*. A guide for Teachers. Canada. 61 págs.
- Ramos Mejía, Carlos. 1947. *La dinámica del violinista*. Ed. Ricordi Americana. Buenos Aires. 293 págs.
- Ricci, Ruggiero. *Left – Hand Violin Technique*. G. Schirmer, Inc. 56 págs.
- Schradieck, Henry. 1928. *The school of violin-technics*. Schirmer's library of musical classics. New York/London. 48 págs.
- Sevcik, Ottokar. *Preparatory trill studies, Op. 7*. Schirmer's Library of musical classics. New York/London. 58 págs.
- Sercik, Ottokar. *School of bowing technic for the violin. Part II*. Schirmer's Library Of Musical Classics. New York. 31 págs.

- Sercik, Ottokar. *School of violin technics. .Part II.* Schirmer's Library of Musical Classics. New York. 44 págs.
- Sevcik, Ottokar. *Tonleitern und akkord-studien.* Ed. Bosworth & Co. Leipzig. 74 págs.
- Sevcik, Ottokar. *Violin studies. Forty Variations, Op. 3* Ed. Bosworth. Angleterre. 24 págs.
- Sevcik, Ottokar. *Violin studies. School of bowing technic, Op. 2.* Ed. Bosworth. Angleterre. 23 págs.
- Tamorri, Stefano. 2004. *Neurociencias y deporte: Psicología Deportiva, procesos mentales del atleta.* Ed. Paidotribo. 324 págs.

## Fuentes de Internet

- Chalmers, John y Rebeca Silva. Universidad de Chile. 2008. [https://www.u-cursos.cl/fau/2008/0/DIH-206/1/material\\_alumnos/previsualizar.php?id\\_material=4231](https://www.u-cursos.cl/fau/2008/0/DIH-206/1/material_alumnos/previsualizar.php?id_material=4231)
- Díaz, Félix. 2007. *Breve caracterización de la psicoterapia modificadora de la conducta.* <http://ibizaload.blogspot.com/2007/08/psicoterapia-modificadora-de-la.html>
- Fischer, Simon. Clase Magistral. Simon Fischer: Secrets of Tone Production DVD off-cuts (1) <http://es.youtube.com/watch?v=r6DkfAScFg0&NR=1> (Se adjunta en el CD anexo)
- Fischer, Simon. Clase Magistral. Simon Fischer: Secrets of Tone Production DVD off-cuts (2). <http://es.youtube.com/watch?v=Kt24xx3gA38> (Se adjunta en el CD anexo)
- Fischer, Simon. Clase Magistral. Simon Fischer on tone production. (Se adjunta CD) <http://es.youtube.com/watch?v=5II58JA2hV4>
- Fischer, Simon. Clase Magistral. Simon Fischer demonstrates bow steering. (Se adjunta en el CD anexo) <http://es.youtube.com/watch?v=MCcYNFLt0y8>
- Fischer Simon. Clase Magistral. Simon Fischer workshop (4): Violin angle. <http://es.youtube.com/watch?v=CC-HPbh5qMg>

- Fundación preventiva Nexgrup. *Patología osteomuscular y de los nervios periféricos en el colectivo de músicos de orquesta*. Barcelona. <http://www.fundacionprevent.com/Servicios/news/colaboraciones/nexgrup.pdf>
  - Marqués, Pere. 1999. *Concepciones sobre el aprendizaje*. UAB. <http://dewey.uab.es/pmarques/aprendiz.htm>
  - Menuhin, Yehudi. Video: Menuhin - Wieniawski Scherzo Tarantelle. (Video se adjunta en el CD anexo) <http://es.youtube.com/watch?v=k8K53QCdS20>
  - *Psicología de la Educación para padres y profesionales*. PSICOPEDAGOGÍA.com <http://www.psicopedagogia.com/modificacion-de-conducta>
  - Revista clínica. *Comunicación entre el médico y el paciente*. <http://www.elmedicointeractivo.com/medicopaciente/pdf/1.pdf>
  - Rosset i Llobet, Jaume. 2004. *Problemas de salud de los músicos y su relación con la educación. XXXVI Conferencia de la Internacional Society for Music Education y Seminario de la CEPROM*. Instituto de Fisiología y Medicina de l'Art-Terrassa Barcelona, Tenerife. [www.institutart.com](http://www.institutart.com)
- Saravi, Fernando. 2005. *El Reflejo Miotático*. Funcionamiento del Organismo. <http://fcm.uncu.edu.ar/medicina/area/fisica/apuntes/18%20EI%20reflejo%20miotatico.pdf>