



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento: Historia y Ciencias de la Música

**Titulación: Máster Profesor de Educación Secundaria Obligatoria y
Bachillerato, Formación Profesional y Enseñanzas de Idiomas**

**Estudio y aplicación didáctica de la
técnica del violín para alumnado de
enseñanzas profesionales a través de
los grandes intérpretes del s. XX-
XXI.**

Tutora: Dña. Noemí García Pardo

Alumna: Dña. María Rodríguez Vidal

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero agradecer a mis padres su tiempo y dedicación incondicional.

En segundo lugar, a mis profesores de violín, los cuales han ido guiándome y transmitiéndome información de suma utilidad tanto para formarme como músico, como para poder llevar hoy a cabo todas estas reflexiones.

A Noemí, mi tutora, por ser una gran guía a la hora de realizar este trabajo; por ayudarme a orientar y organizar todas esas ideas inconexas con las que me presenté en su despacho el primer día, y que poco a poco a poco fueron tomando forma.

ÍNDICE

- 1. INTRODUCCIÓN.....	1
1.1.Presentación y justificación del tema.....	1
1.2.Hipótesis y objetivos.....	4
1.3 Metodología.....	5
1.4 Estado de la cuestión.....	8
1.5 Marco teórico.....	9
- 2. MANO IZQUIERDA Y DERECHA. PRINCIPALES ASPECTOS TÉCNICOS.....	12
○ 2.1 Principales aspectos técnicos en la mano izquierda.....	12
▪ 2.1.1 La pulsación digital.....	12
▪ 2.1.2 La afinación.....	14
▪ 2.1.3 Flexibilidad.....	15
▪ 2.1.4 Los cambios de posición.....	17
▪ 2.1.5 El <i>vibrato</i>	19
▪ 2.1.6 La anticipación de la mano izquierda.....	21
○ 2.2 Principales aspectos técnicos en la mano derecha.....	22
▪ 2.2.1 <i>Detache, legato, martelé y spiccato</i>	23
- 3. INTÉRPRETES DEL SIGLO XX-XXI. ANÁLISIS Y RESULTADOS.....	31
▪ 3.1 F. Kreisler.....	31
▪ 3.2 J. Heifetz.....	33
▪ 3.3 D. Oistrakh.....	36
▪ 3.4 Y. Menuhin.....	39
▪ 3.5 I. Perlman.....	42
▪ 3.6 G. Kremer.....	45
▪ 3.7 P. Zukerman.....	48
▪ 3.8 A.S Mutter.....	51
▪ 3.9 F.P. Zimmermann.....	54
▪ 3.10 J. Bell.....	57
▪ 3.11 L. Kavakos.....	60
▪ 3.12 A. Malikian.....	63
▪ 3.13 G. Shaham.....	67
▪ 3.14 M. Vengerov.....	70
▪ 3.15 J.Jansen.....	73
▪ 3.16 H. Hahn.....	76
▪ 3.17 S.Chang.....	79

- 4.CONCLUSIONES.....	85
- 5.BIBLIOGRAFÍA.....	92
- 6. ANEXOS.....	96

IMÁGENES, TABLAS Y EJEMPLOS

Imagen 1. Fritz Kreisler. Biografías y Vidas.

Imagen 2. J. Heifetz. Obtenida de Lion Heart Autographs.

Imagen 3. David Oistrakh. Violin Student Central

Imagen 4 Yehudi Menuhin. The Telegraph.

Imagen 5 I. Perlman. South Florida Classical Review

Imagen 6. Guidon Kremer. The listeners Club.

Imagen 7. Pinchas Zukerman. Orquesta Sinfónica de Euskadi

Imagen 8. Anne-Sophie Mutter. Gotham Magazine

Imagen 9 F. Zimmermann. Bach Cantatas Website

Imagen 10. Joshua Bell. J. Bell Official Website.

Imagen 11. Leonidas Kavakos. Bach Cantatas Website.

Imagen 12. Ara Malikian. Malikian's Official Website

Imagen 13. Gil Shaham. Official Website.

Imagen 14. Maxim Vengerov. Official Website.

Imagen 15. Janine Jansen. Official Website.

Imagen 16. Hilary Hahn. Alchetron.

Imagen 17. Sarah Chang. Cliff Watts. EMI Classics.

Tabla 1. Cronología, origen y formación de los grandes violinistas del s. XX-XXI.

Tabla 2. Resultados del análisis técnico de Jascha Heifetz.

Tabla 3. Resultados del análisis técnico de David Oistrakh.

Tabla 4. Resultados del análisis técnico de Yehudi Menuhin.

Tabla 5. Resultados del análisis técnico de Itzhak Perlman.

Tabla 6. Resultados del análisis técnico de Guidon Kremer.

Tabla 7. Resultados del análisis técnico de Pinchas Zukerman.

Tabla 8. Resultados del análisis técnico de Anne-Sophie Mutter.

Tabla 9. Resultados del análisis técnico de F. Peter Zimmermann.

Tabla 10. Resultados del análisis técnico de Joshua Bell.

Tabla 11. Resultados del análisis técnico de Leonidas Kavakos.

Tabla 12. Resultados del análisis técnico de Ara Malikian.

Tabla 13. Resultados del análisis técnico de Gil Shaham.

Tabla 14. Resultados del análisis técnico de Maxim Vengerov.

Tabla 15. Resultados del análisis técnico de Janine Jansen.

Tabla 16. Resultados del análisis técnico de Hilary Hahn..

Tabla 17. Resultados del análisis técnico de Sarah Chang.

Ejemplo 1. Símbolo de *arco arriba* y *arco abajo*.

Ejemplo 2. Fragmento del estudio de Kreutzer nº1, dedicado al *detache*.

Ejemplo 3. Fragmento del libro de escalas de Carl Flesch. Estudio del *legato*.

Ejemplo 4. Fragmento de segundo volumen de estudios de Beriot. Estudio del *spiccato*.

Ejemplo 5. Fragmento del estudio nº 6 de Kreutcher, dedicado al *martelé*.

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Presentación y Justificación del tema

A lo largo de la vida de un músico el aspecto técnico musical ocupa una posición importante dentro de su estudio y de los objetivos a cumplir. Existen una serie de aspectos indispensables tales como colocar el cuerpo correctamente respecto al instrumento, cómo efectuar movimientos precisos de forma elástica o controlar los aspectos de tensión no tangibles, sino también psicológicos. Por supuesto, la técnica es imprescindible, pero en este trabajo de final de máster, planteo si realmente es oportuno separar técnica y música constantemente. Dentro del repertorio de un instrumentista de cuerda aparecen claras diferencias ya desde los primeros cursos, entre los estudios y las obras. Los primeros, orientados específicamente para lograr fines metodológicos corporales, tienen una sonoridad poco agradable y puede desmotivar al alumno por su alta dificultad en relación al resultado auditivo del mismo. Por otra parte, planteo también si cada individuo necesita los mismos recursos técnicos, como si éstos fuesen una plantilla de resultados exactos, o si por el contrario sería más preciso trabajar individualmente con cada alumno desde el comienzo, atendiendo a sus necesidades físicas individuales, lo que es lo mismo, buscar el trabajo personalizado de cada nuevo intérprete.

La técnica nos permite interpretar la música con libertad de movimientos, y su objetivo fundamental sería precisamente evitar futuras dolencias comunes entre músicos tales como las temidas tendinitis, o las contracturas musculares crónicas. Es precisamente aquí donde radica su relevancia, pero sin embargo se nos olvida por completo que, es ésta la que está a nuestra disposición y no al contrario: la técnica debería estar al servicio de la música y no al revés.

Como es normal, cada intérprete tiene su propia fisonomía, por lo tanto, no vamos a tener las mismas necesidades físicas para realizar determinados movimientos, tales como los cambios de posición o el *vibrato*. Precisamente por esto mismo, ¿cómo es posible que encontremos técnica y música tan separados -ejercicios dedicados para lo uno o para lo otro- desde el inicio? ¿No sería tal vez, más útil comenzar a aprender música guiando al alumno para que encontrase los movimientos que a él le sean de mayor utilidad? ¿Dónde está el problema entonces, sería quizás un problema de base?

Este trabajo de final de máster -cuya investigación comencé el pasado año 2015 para la realización de mi trabajo de final de grado-, pretende comprender cuál es la técnica del violinista, adecuada para cada intérprete, teniendo siempre presente las características físicas personales de cada músico. Para encontrar una respuesta válida y una justificación apropiada a estas preguntas que resultan evidentes, voy a comenzar hablando de los aspectos técnicos básicos del violín, diferenciando los rasgos propios de la mano izquierda de los de la mano derecha. Precisamente por la disociación requerida para tocar este instrumento, he considerado oportuno que cada una de las manos tenga su propio apartado, para poder centrarme con mayor exactitud en las cualidades físicas que intervienen directamente en la ejecución del *vibrato* así como otros de los golpes de arco necesarios para defender un repertorio profesional.

Para ello voy a centrarme en los principales aspectos técnicos que se trabajan a lo largo de las diferentes etapas académicas en este instrumento, recogiendo una serie de videos que harán de hilo conductor. En estos videos, y haciendo alusión a las diferencias fisonómicas entre intérpretes, podrá observarse cómo una selección de violinistas del siglo XX-XXI interpreta uno de los cinco conciertos para violín y orquesta de W. A. Mozart, realizando una comparativa de éstos, analizando qué tipo de técnica emplea cada uno de ellos en base a su fisonomía.

Así, tras haber completado esta fase de observación, buscaré cuales son los aspectos comunes de todos ellos, y cuáles son las principales diferencias. Se podrá concluir entonces con un resultado más preciso, cómo trabajar cada cuestión técnica en relación a los rasgos físicos personales y cómo aplicarlo de forma adaptada, dentro de un aula.

Teniendo en cuenta que este es un trabajo orientado al campo de la docencia, añadiría que lo que se pretende alcanzar es proponer unas alternativas al repertorio establecido para trabajar cuestiones meramente técnicas, así como encontrar el equilibrio dentro del cual se pueda trabajar con el alumnado los aspectos corporales atendiendo a sus propias características, sin abandonar la notoria necesidad de seguir algunas pautas generales.

Además, buscaré información personal de cada uno de estos grandes violinistas para tratar de hallar más puntos de conexión entre todos ellos. Así conseguiré también humanizarlos y evitar que simplemente sean objetos de análisis, puesto que a un violinista no solo le define su técnica, sino también la madurez musical adquirida, la cual solo se consigue con tiempo y con experiencias vitales que marcan los caminos que siguen.

Como justificación de la elección de este tema, alegraría que el ser violinista me anima a ahondar en cómo puedo guiar en un futuro a mis alumnos, para en lugar de imponer una técnica estereotipada común, lograr adaptarla a sus necesidades fisonómicas concretas. Por ello, este tema es idóneo para que posteriormente sea llevado a una aula -ya sea un conservatorio de música o una escuela privada-, y pueda servir de referencia para cualquier profesor de la materia.

Desde que el comienzo de los estudios musicales de violín, el alumno generalmente a una edad temprana- se enfrenta a multitud de estudios dedicados únicamente a colocar el cuerpo de forma correcta, lo cual crea en ocasiones cierto rechazo a la educación musical debido fundamentalmente al desequilibrio existente entre la dificultad de los estudios y el resultado melódico de estos. Pasar el arco tocando cuerdas al aire con el único objetivo de conseguir que este se deslice completamente recto, que el codo derecho esté a la altura de la cuerda, o las incómodas posiciones altas con ejercicios que no siguen ninguna línea melódica reconocible, son algunos de los ejemplos que, pese a ayudar al intérprete a crecer técnicamente, afectan de forma negativa en el estudio del joven músico, hasta el punto de hacer dudar en ocasiones si realmente con ellos se obtiene algún disfrute musical. Como violinista, he pasado por procesos similares y en efecto, esta problemática me anima a buscar un camino alternativo para alcanzar el mismo éxito de forma diferente y menos ardua.

Lo que una vez viví en primera persona, estoy volviendo a recorrerlo de la mano de mis alumnos, los cuales muestran un gran rechazo a obras que aparentemente no tienen ningún sentido en sí mismas. Esto es fundamentalmente lo que justifica mi elección para investigar sobre este tema, encontrar una motivación musical en los alumnos y explotarla mientras desarrollan sus capacidades corporales al máximo.

Por otro lado, al escuchar a los grandes violinistas -siendo estos un ejemplo y referente para cualquier joven intérprete desde el comienzo de sus estudios-, me planteo cómo han llegado a alcanzar semejante grado de perfección y libertad corporal al ejecutar obras de alta dificultad técnica. Su estudio comparativo y análisis nos ayudará a buscar una metodología que sirva para imitar sus pasos dentro de un aula de violín de enseñanzas profesionales.

1.2. Hipótesis y objetivos

En primer lugar, me gustaría definir lo que se entiende por hipótesis de un trabajo de investigación, para definir las ideas que voy a concretar en este apartado del mismo.

Son las guías para una investigación o estudio. Las hipótesis indican lo que tratamos de probar y se definen como explicaciones tentativas del fenómeno investigado; deben ser formuladas a manera de proposiciones. De hecho, son respuestas provisionales a las preguntas de investigación. (Hernández Sampieri et al.2003, p 2)

Habiendo especificado el concepto, ahora trazaré las líneas de hipótesis consideradas para realizar este trabajo. En primer lugar, se plantea la disyuntiva referente a la necesidad desligar de forma tan marcada la parte técnica del estudio del violín -que está representada por ejercicios diseñados para lograr objetivos meramente posturales, sin atender a su lado sonoro-, de la musical -en este caso, conformada por el conjunto de obras seleccionadas y programadas en base a su dificultad técnica, para cada uno de los cursos o niveles académicos-.

Esta diferenciación de concepciones dentro del estudio instrumental, supone una problemática enorme a la hora de crear motivación en el alumnado. Los estudios, por ejemplo, sufren un enorme desequilibrio entre la dificultad de los ejercicios que plantean con respecto a su resultado final, y en la mayoría de los casos, en lugar de invitar al alumnado a la práctica, consiguen el efecto contrario.

En segundo lugar, se plantea otra línea hipotética, centrada en este caso en la rigidez de la técnica violinística. Partiendo de la base de que cada alumno tiene sus propias características físicas -complexión general, longitud de cuello, brazos, dedos y anchura y grosor de las palmas, entre otras muchas-, se cuestiona el grado de necesidad de utilizar el mismo molde postural para todos los violinistas, frente a la integración de modificaciones posturales adaptables a la medida fisonómica individual. Para hablar de estos dos

conceptos que surgen -aspectos variables y aspectos comunes de la técnica- utilizare los términos *técnica propia* y *técnica base*. Estas dos categorías que se generan para distinguir ambos aspectos de la técnica, son fruto de mi propia reflexión tras haber realizado una profunda observación y análisis de los puntos comunes y diferenciados en la interpretación musical de la muestra de violinistas escogidos para la elaboración de este trabajo de investigación.

En tercer lugar, se partirá del hecho de que pese a alcanzar el éxito, no todos los intérpretes poseen la misma técnica, sino que intervienen otros agentes que garantizan su excelencia interpretativa. Por ello, analizaré no solo su posición corporal interpretando, sino también los puntos -sea cual sea la naturaleza de estos- que todos ellos tienen en común para tratar de comprender la clave de sus logros.

Respecto a los objetivos, como generales estarían los siguientes:

- Establecer los principios básicos de la técnica en el violín dirigidos al alumnado de violín perteneciente a los cursos de enseñanzas profesionales.
- Comparar y analizar la técnica, los rasgos fisonómicos y la estética del sonido de los grandes violinistas del s. XX y XXI.
- Alcanzar conclusiones en base a lo analizado.

En cuanto a los objetivos específicos, destacarían estos otros puntos:

- Relacionar los aspectos técnicos básicos con fisonomías diferenciadas.
- Analizar exhaustivamente los videos de las interpretaciones seleccionadas para buscar similitudes técnicas entre todos los violinistas previamente seleccionados.
- Poder realizar un plan de trabajo individual y personalizado con cada uno de los alumnos teniendo en cuenta sus rasgos físicos propios.

1.3 Metodología

Se expone a continuación cómo voy a llevar a cabo el proceso de investigación para alcanzar los objetivos citados en el anterior apartado. Para ello se presentan las posibles metodologías ya establecidas a las que podría pertenecer en base a las características del mismo y posteriormente, el orden del proceso de realización del trabajo.

En base a su naturaleza y proceso de elaboración, esta investigación sigue en parte una metodología cualitativa, entendiéndose como tal la búsqueda de respuestas a problemas planteados mediante hipótesis fundamentadas en la observación y el análisis.

El investigador plantea un problema, pero no sigue un proceso claramente definido. Sus planteamientos no son tan específicos como en el enfoque cuantitativo (...) las investigaciones cualitativas se fundamentan más en un proceso inductivo (explorar y describir, y luego generar perspectivas teóricas). Van de lo particular a lo general. (Sampieri, 2003, pp. 8-10).

Busca además la difusión de los conocimientos alcanzados, trata de que esta nueva información continúe avanzando y desarrollándose. Sigue un proceso de investigación inductivo (Sampieri, 2003 p.43). En este caso se generan conclusiones en base a los análisis de los vídeos y analiza las realidades subjetivas de los intérpretes mediante la contextualización de su entorno y periodo de formación.

Sin embargo, pese a cumplir algunos de los requisitos propios de una metodología cualitativa, también comparte rasgos propios con la cuantitativa. Se miden fenómenos y se examinan hechos según el principio de causa-efecto. El proceso que sigue es secuencial y deductivo analizándose la realidad objetiva (Sampieri, 2003 pp.5-7). En este caso se aplica al examen de aspectos técnicos concretos y las características físicas de los violinistas.

Dado que el método concuerda con sendas opciones, esta investigación sigue una metodología mixta, es decir, mezcla la cualitativa y la cuantitativa, sin pertenecer enteramente a ninguna de ellas, pero siendo parte de ambas.

Por otra parte, seguiré también una metodología comparativa, ya que, al ser la interpretación de música de Mozart el hilo conductor del trabajo, todos los videos analizados tendrán múltiples elementos comunes que serán comparados entre sí, para alcanzar en las conclusiones del trabajo los aspectos técnicos en los que destaca cada uno de los violinistas, y calibrar posteriormente el grado de influencia que puedan tener otros factores como sus escuelas de formación o sus características fisonómicas particulares.

Además de sus lugares de procedencia -maestros que hayan ejercido influencia sobre su aprendizaje y escuelas desarrolladas dentro de un marco geográfico concreto- a la hora de hacer una interpretación de los resultado tendré presente los agentes sociales,

geográficos, económicos e históricos de cada uno de los violinistas, y cómo han podido éstos influenciar su estilo interpretativo.

Teniendo en cuenta el proceso de realización del trabajo, la selección de información - audios, videos, libros y bibliografía-, se ha realizado después de la recopilación de materiales. Tras esta recogida de datos generales, se ha procedido a la organización, análisis y clasificación de información. A los audios se recurre en las ocasiones en las que, debido al periodo histórico vivido por el músico a analizar, no hay existencia de registro audiovisual. Los vídeos han sido seleccionados en base a su calidad de imagen y ángulo de cámara para poder facilitar la observación del uso del cuerpo de cada intérprete.

El criterio seguido al seleccionar los conciertos de Mozart para llevar a cabo la investigación, se basa en que todo violinista debe interpretarlos desde las enseñanzas profesionales, convirtiéndose en una obra que le acompañará durante toda su vida laboral, tanto para conciertos como para audiciones y pruebas orquestales.

En estos cinco conciertos que Mozart escribió, ejercitan y requieren de los aspectos técnicos violinísticos básicos tanto de la mano izquierda como derecha y por tanto, el uso correcto del cuerpo en base a la fisonomía de cada intérprete.

Para el análisis se consideran sus herramientas físicas -teniéndolas en cuenta de forma proporcional al invariable tamaño del violín 4/4-, en base a factores individuales y específicos como lo son:

- La complexión general.
- La longitud de los brazos, los dedos y el cuello.
- La anchura de las palmas y de los dedos.

En este punto de observación se deduce la necesidad específica de cada intérprete y como adaptan los preceptos técnicos a sus propias condiciones.

Con las conclusiones obtenidas resultantes, se ha procedido para posteriormente elaborar algunos ejercicios que puedan ser llevados a cabo en el aula y que estarán abiertos a los cambios necesarios, ya que con esta investigación no tendré ocasión de llevarlo a cabo sobre una muestra amplia de alumnado de este nivel.

1.4 Estado de la cuestión

Sobre técnica del violín existen multitud de tratados que han ido apareciendo progresivamente. Todos ellos, han sido escritos por pedagogos que fueron o son también grandes violinistas de su tiempo. De entre los métodos violinísticos, habría que diferenciar por una parte los que son de carácter teórico y por otra, aquellos que son de carácter práctico y que por lo tanto, plantean ejercicios para ser interpretados con el instrumento, comúnmente conocidos como estudios. Estos últimos plantean ejercicios con una finalidad específica para las distintas técnicas que se quieran trabajar.

En cuanto a los métodos de mayor relevancia, destaca el escrito por Ivan Galamian *Principles of Violin Playing and Teaching* (1962, Prentice Hall: New Jersey), tratado en el cual me apoyo durante la primera parte de esta investigación para realizar un breve recorrido por los aspectos técnicos fundamentales. Simon Fischer presentó *Basics and Practise* (1997, Ed. Peters Edition Limited: London). Estos dos tratados serían los que más peso tienen actualmente.

Respecto a estudios prácticos, encontramos los siguientes autores: Kreutzer, cuyos estudios se centran en la técnica del arco; H. Schradieck, enfoca sus estudios a la agilidad y al peso de los dedos de la mano izquierda; C.Flesch, quien desarrolló un reconocido método de escalas; Fiorillo, Mazas, Kayser y Rode, cuyos estudios van dirigidos al estudio de la técnica al completo para alumnado de enseñanzas profesionales; O.Sevcik, de quien destacan los estudios de dobles cuerdas y cambios de posiciones; Suzuki y M.Crickboom, quienes plantean estudios dedicados a los primeros cursos y que van creciendo progresivamente en dificultad a medida que mejora la técnica del alumno; E. Polo, especializado en el estudio de las dobles cuerdas. Con los estudios orientados al desarrollo de la técnica del violín que cada uno de ellos propone, quedarían cubiertos todos los puntos importantes de la misma.

En cuanto a la correcta colocación y el buen uso del cuerpo como parte de la técnica del violín, hay que mencionar lo escrito hasta hoy sobre la técnica Alexander. Frederik Matthias Alexander es autor de cuatro libros pilares que soportan los fundamentos de esta teoría: *Man's Supreme Inheritance: Conscious Guidance and Control in Relation to Human Evolution in Civilization* (1919, Ed. Methuen: London), *Constructive Conscious Control of the Individual* (1923, Ed. Chaterson: London), *The use of the self: its conscious direction in relation to diagnosis, functioning and the control of reaction* (1932, Ed.

Methuen: London) y por último *The universal constant living* (1941, Ed. Dutton: New York)

1.5 Marco teórico

Lo primero que desarrollo en este trabajo, son las directrices generales básicas de la técnica del violín tanto de la mano izquierda como de la derecha, habiéndolas diferenciado en subapartados distintos. He de mencionar que, aparte de basarme en todos los conocimientos que he ido recibiendo a lo largo de mi propia formación como violinista, los cuales son difícilmente citables, ya que tienen su origen en la transmisión oral de información, proveniente de diversas fuentes e influencias pertenecientes a Ivan Galamian y Simon Fischer.

Ambos pedagogos, hablan en sus tratados de las directrices generales de la técnica, explicando en sus escritos cómo emplear el cuerpo para lograr los movimientos requeridos para cada una de las necesidades violinísticas.

En mi caso, he compilado mis propias experiencias junto a las pautas que siguen las líneas de ambos tratados, ejemplificando con imágenes de estudios específicos para cada una de las habilidades técnicas. Con ello pretendo crear mi propia definición de técnica.

La técnica del violín, al igual que la de cualquier otro instrumento musical, no depende únicamente de unas directrices generales establecidas por una escuela u otra en concreto, sino que, por el contrario, está condicionada mayoritariamente por la fisonomía de cada uno de los intérpretes. Tener el cuello más o menos largo, una u otra longitud de los brazos, la anchura de las palmas de las manos, la largura de los dedos e incluso la altura – la cual afecta directamente al centro de gravedad de cada persona-, serán factores directamente influyentes en las distintas formas de colocar el cuerpo a la hora de tocar una obra. Es decir, en este trabajo voy a seguir una línea de pensamiento basada en la individualidad de las características físicas propias de cada intérprete.

Durante la vida de un intérprete, es precisamente la búsqueda de esta colocación corporal concreta, uno de los puntos que con más ahínco se persiguen, pero ¿Cómo podría definirse la técnica? Pues bien, tras haber leído los manuales de algunas de las principales

escuelas violinísticas, podría definir la técnica como: *la posición del cuerpo menos nociva y más natural que cada intérprete encuentra durante su formación para posibilitar la ejecución e interpretación de las más complejas obras*. Es decir, que la técnica no sería otra cosa que una herramienta de trabajo del músico.

Al igual que un violinista cuenta con un material físico adquirido -el propio violín, la almohadilla en caso de utilizarla, las partituras, la resina, el arco, las cuerdas...-, cuenta también con un material inherente: su propio cuerpo y, por lo tanto, podría considerarse también parte del instrumento, en este caso del violín. De este modo, al igual que el violín deja de sonar correctamente cuando se rompe una cuerda, si nuestro cuerpo se resiente, esto también afecta al sonido. Precisamente por la importancia que tiene el buen uso del cuerpo en esta sección del trabajo, he seguido también la línea de trabajo marcada por Frederik Matthias Alexander.

Teniendo en cuenta que la mayoría de dolencias crónicas surgen con el tiempo, y que evidentemente la postura que adoptamos al tocar el violín, no es natural, ¿cómo sabremos entonces que la forma de colocar nuestro cuerpo es la idónea antes de que surjan problemas tan recurrentes en los músicos como lo es la tendinitis? Ante esta situación, cada vez más conservatorios han colocado en la lista de prioridades la formación del alumnado en métodos como la técnica Alexander. Esta técnica, cuyo creador es el australiano Frederik Matthias Alexander, defiende el principio de “dejar de hacer”, es decir, el liberar tensiones durante la ejecución de una actividad física. Además, establece la denominada “inhibición corporal”, la cual consiste en encontrar un uso correcto del cuerpo mediante el control primario -basado en la relación de la movilidad de la cabeza, el cuello y la espalda-. Con todo esto, el objetivo buscado es la economía de movimiento, hacer más con menos y por lo tanto someternos a un menor desgaste durante el estudio y la interpretación de obras.

Por otro lado, otra de las líneas del trabajo hablaría de la diferenciación de dos tipos de tensión, ambas de suma importancia durante la interpretación. En primer lugar, existiría la tensión física, la cual generalmente es provocada por una colocación corporal descompensada o errónea. En este aspecto, la intervención del profesor, que debe tener en cuenta no solo las bases técnicas generales sino también las características físicas personales y únicas del alumno. Es habitual que este tipo de tensiones surjan en pasajes de gran dificultad que requieran una extensión amplia de los dedos o rotaciones excesivas de

la muñeca y el codo. También son comunes durante los primeros años del estudio. Incluso siendo supervisado el estudio desde el inicio por los maestros, al tratarse de una postura muy antinatural – en circunstancias normales no adoptamos la postura de un violinista durante nuestra rutina salvo que vayamos precisamente a tocar el violín-, los dedos, las manos, los brazos, el cuello y la espalda, sobre todo, deben ir encontrando su lugar. Las tensiones van relajándose a medida que se normaliza la postura y el cuerpo se acostumbra a pasar periodos prolongados de tiempo en ella, básicamente se alcanza la relajación cuando se automatizan, asimilan y comprenden las percepciones corporales que dicha postura supone.

Por otra parte, y tal y como expuse antes, existe otro tipo distinto de tensión de importancia equiparable: las tensiones mentales- psicológicas durante el estudio-. Precisamente al estar dentro de nuestra cabeza, en ocasiones son más difíciles de controlar; si se tiene un hombro más alto que otro es un hecho observable, pero tener una disposición negativa durante una interpretación o un bloqueo mental con un pasaje concreto, es algo de lo que solo el propio interprete se da cuenta en un primer momento, ya que pasa dentro del mismo, teniendo que tomar consciencia del problema y de las posibles soluciones.

Para poder llevar este proceso a cabo, no basta con querer frenarlo. Al igual que aprendemos a colocarnos de una determinada manera para evitar las tensiones físicas, necesitamos aprender qué es lo que sucede cuando surge un momento de tensión mental, qué es lo que lo causa, por qué y cómo ponerle freno para, por último, superarlo.

Una vez que conocemos los aspectos nocivos de la tensión, debemos saber que no todas son negativas. Evidentemente, sin tensión muscular ni mental, no sería posible la interpretación. Físicamente, el cuerpo tiene que sujetarse tensando los músculos, por lo tanto, diríamos que lo negativo son las tensiones no naturales, excesivas o muy prolongadas en el tiempo. Mentalmente, requerimos de concentración para poder entender, estudiar y asimilar todos los datos de una obra para poder ejecutarla.

2: MANO IZQUIERDA Y DERECHA. PRINCIPALES ASPECTOS TÉCNICOS

A continuación, y tras realizar un recorrido breve sobre los contenidos fundamentales que se encontrarán en esta investigación, comenzaré con el desarrollo del propio cuerpo del trabajo. En primer lugar, se exponen aspectos técnicos básicos, tanto de la mano izquierda como de la derecha, estando ambos divididos en dos subapartados, ejemplificando siempre con fragmentos de algunas partituras seleccionadas.

2.1 Principales aspectos técnicos en la mano izquierda

En primer lugar, es fundamental establecer la relación existente entre la mano, el brazo, el antebrazo, el hombro, el cuello y la cabeza. Pese a que este apartado se centra en movimientos que aparentemente realiza únicamente la mano, nuestro cuerpo es un complejo engranaje de músculos, siendo ésta el último de los elementos que lo generan.

2.1.1 La pulsación digital

En la mano izquierda, el movimiento más evidente sería la propia colocación de los dedos sobre la cuerda, el equivalente a la bajada de las llaves de un instrumento de viento o a la pulsación de las teclas de un piano.

Con este movimiento se consigue definir la nota que queremos tocar variando la altura del sonido. Esta variación se debe a que la cuerda vibra al ser frotada por el arco, produciéndose así el sonido, y al pulsar la cuerda con los dedos de la mano izquierda, la longitud de ésta varía, cambiando a la vez la altura del sonido producido. Cuanto más corta es la cuerda, más agudo es el sonido que obtenemos, por eso, cuanto más alta es la posición de la mano -más cercana al puente-, más alto es también el sonido, más se acorta la longitud de la cuerda.

En lo referente al aspecto físico del movimiento, habría que hablar en primer lugar, de la pulsación digital. El digitado es el orden numérico del dedo que utilizamos para pulsar la cuerda y producir el sonido de notas concretas. Debido a la forma de sujetar el violín, la mano queda dispuesta con forma de pinza: el pulgar queda al lado izquierdo del mástil y el índice, corazón, anular y meñique quedan ubicados a la derecha -desde la perspectiva que tenemos con el violín colocado sobre nuestro hombro izquierdo-. A la hora de pulsar, los dedos activos serán estos últimos cuatro mencionados, teniendo la siguiente numeración: el índice 1º, el corazón 2º, el anular 3º, el meñique 4º.

En segundo lugar, y ligado directamente a la pulsación digital, tendrían lugar los armónicos naturales del violín. Dichos armónicos se consiguen básicamente pulsando la cuerda en puntos clave de la misma, y lo único que varía respecto a la interpretación de una nota real, es la fuerza con la que ésta se pulsa. Los armónicos naturales se encuentran a distancias matemáticamente proporcionales a la propia interválica de los sonidos. Un sonido determinado cualquiera, posee una serie de armónicos, que coinciden con fracciones determinadas de la cuerda en sí.

Respecto a la postura, esta debe ser lo más natural posible para conseguir que el dedo baje con todo su peso de forma relajada. Para trabajar la pulsación digital, hablamos siempre del peso de los dedos que, en ocasiones, se tiende a confundir con el concepto de fuerza. Como ya expliqué anteriormente, a la hora de interpretar cualquier pasaje, tenemos que evitar la tensión, y es precisamente un exceso de la misma la causante de que la pulsación se produzca con fuerza en vez de con peso. El peso propio del dedo -en un estado de suficiente relajación- debería ser suficiente para pulsar la cuerda. Por el contrario, si tensamos el dedo para bajar la cuerda, se crea un bloqueo que llegará hasta los trapecios siguiendo el recorrido de la mano, antebrazo, brazo, hombro y espalda y que, sin duda, aparte de dificultarnos el trabajo tocando, podrá causarnos dolencias tales como la tendinitis (Galamian, 1962).

Si logramos relajar lo suficiente todos los músculos que intervienen en la bajada de cualquiera de los dedos para que tenga lugar la pulsación digital, obtendremos un sonido también relajado y brillante.

2.1.2 La afinación

Una vez que pulsamos la cuerda y que sabemos cómo debemos hacerlo, deberíamos preguntarnos dónde tendríamos que pulsar para producir el sonido que queremos, obteniendo así la afinación que busquemos (Galamian, 1962 pp. 19-22).

Pues bien, en lo concerniente al aspecto físico observable de esto, el violín consta de cuatro cuerdas (afinadas por quintas *sol-re-la-mi*) sobre las cuales podemos colocar (en primera posición) cuatro dedos. Si colocamos el primer dedo en la cuerda de *sol*, obtendremos la siguiente nota de la escala (*la*) y así progresivamente (segundo dedo-*si*, tercer dedo-*do*, cuarto dedo-*re*). Hablo sólo de cuatro dedos ya que el quinto, el pulgar, queda situado al otro lado del mástil para poder sujetar el violín haciendo pinza frente al dedo índice -siendo este el dedo uno a la hora de hablar de digitado-.

Por lo tanto, pese a no tener trastes como en el caso de la guitarra o teclas como en el piano, la estructura que seguimos podría decirse que es prácticamente la misma. El conflicto surge no tanto a la hora de bajar los dedos, sino a la hora de ser precisos buscando la afinación exacta. Si bien conseguir la coordinación para elegir que dedo queremos bajar y cuando requerimos hacerlo, la exactitud de la afinación precisa de una gran educación auditiva por parte del intérprete para poder lograr una afinación correcta.

Posturalmente, hay que contemplar que la afinación de cada una de las notas ocupa un lugar milimétrico en el mástil, por lo que incluso la anchura de los dedos del violinista o la longitud de la yema de los dedos son rasgos condicionantes al interpretar una obra. Para ello, podríamos pensar que los dedos tienen una memoria de movimiento, y debemos enseñar el recorrido que queremos realizar para que cada uno de ellos recuerde cual es el camino que debe seguir.

Cuando trabajo con alumnos de iniciación -independientemente de la edad- suelo ponerles el ejemplo siguiente: Recuerda cuando eras pequeño e ibas a visitar a algún familiar. Al principio no conocías el camino; sabías donde vivías tú y dónde vivían ellos, pero no sabías como llegar. Si cada vez que hubieses ido de visita tus padres hubieran seguido un camino distinto en cada ocasión, nunca habría podido aprenderte el camino, en cambio, al haber seguido siempre el camino que más se adecúa al destino a alcanzar, pudiste ir estableciendo conexiones y finalmente aprendiste el camino. Si ahora te dijera que tienes que ir hasta allí, cogerías el camino más rápido y más eficaz, puesto que no tendría ningún sentido seguir un camino que diese un rodeo enorme.

Con este ejemplo, lo que pretendo es establecer un símil con el recorrido de los dedos y la afinación. Por lo tanto, en primer lugar, para obtener una buena afinación en el violín deberíamos saber la nota que queremos que suene, para lo que es necesario -aparte de las aptitudes innatas de cada alumno-, una correcta educación auditiva y conocer la obra o el pasaje. Para ello, un ejercicio muy bueno para prepararnos previamente consistiría en tocar la primera nota, parar -siguiendo la máxima de técnica Alexander de dejar de hacer-, cantar la siguiente nota y tocarla.

When you play tone exercises, even if they are only long, sustained bows on one note, you have to play that note with feeling and musical imagination for it to be technically successful. This establishes, from the start, the vital principle that when you work on technique you nearly always have to do it musically and with inspiration, rather than only with detached mental control.¹ (Fischer, 1997. P.1)

Por otro lado, hay que hacer referencia al punto exacto de contacto entre dedo, siendo considerado como tal el pulpejo o parte protuberante de la yema. El objetivo es educar cada uno de los dedos para que sepan exactamente el sitio que tienen que ocupar en el mástil.

Por último, tal y como se mencionó antes, se deben tener en cuenta las características fisonómicas de cada persona en concreto. Una persona con los dedos finos y estrechos podrá encontrar una mayor precisión que otra con los dedos más anchos y carnosos, variando así el punto de contacto proporcional, del dedo y la cuerda.

2.1.3 Flexibilidad

Otro punto importantísimo a la hora de hablar de la técnica del violín sería la flexibilidad. Evidentemente, todos tenemos en mayor o menor medida flexibilidad, lo que nos permite realizar movimientos de cualquier índole. Pero, al igual que un deportista debe trabajar algunos movimientos específicos de partes del cuerpo en concreto, los músicos nos vemos en la necesidad de hacerlo también.

En cuanto a lo físico, la musculatura empleada al tocar el violín, involucra a una impensable cantidad de músculos que de forma natural o cotidiana se encuentran

¹ Traducción: Cuando realizas ejercicios de afinación, estos deben realizarse siempre sin olvidar la parte musical del ejercicio para que sea técnicamente exitoso, sin separarse el control mental del musical.

dormidos, y es precisamente por esto por lo que debemos trabajar ciertos movimientos específicos que, si no se pretende tocar este instrumento, pasarían completamente inadvertidos.

Si un corredor pretende realizar una maratón de veinte kilómetros, no puede correrlos directamente desde el primer día de entrenamiento, sino que, por el contrario, tendrán que pasar algunos meses y diversos procesos de calentamientos específicos para poder lograr su objetivo.

A los violinistas nos ocurre lo mismo: tener levantado el brazo izquierdo, el ladear la cabeza para sujetar el violín o el extender los dedos de la forma correcta son movimientos precisos que requieren de ejercicios de fondo para poder mantenerlos de forma prolongada en el tiempo.

Es precisamente por este motivo por lo que, al comenzar a estudiar violín, los alumnos suelen dar muestras de dolor o incomodidad que, aunque deben ser siempre supervisadas por el profesor para controlar que no sean causadas por tensiones o posturas inadecuadas, son normales al comienzo de esta actividad.

You do not need to try to develop ‘flexibility’ in your hands and fingers. You already have it most of the time. Whenever you are not playing, and engaged in ordinary, everyday activities, your hands are soft, relaxed and pliable. What you must do is keep that softness and flexibility when you play the violin.² (Fischer, 1997. P.179).

En lo relativo a la postura corporal, la flexibilidad puede causarnos simples agujetas, que podrían confundirse con dolores negativos, por lo tanto, si las molestias perduran en el tiempo, tendremos que investigar y dar con el porqué del mismo. Algunos ejercicios recomendables para adquirir flexibilidad serían -a parte de una correcta tabla de calentamiento sin el instrumento- los siguientes:

- En primer lugar, pulsando cualquiera de las cuatro cuerdas con el primer dedo - índice-, tratamos de colocar el segundo lo más lejos que podamos, haciendo lo

²Traducción “No tienes que tratar de desarrollar la flexibilidad en las manos y dedos. Ya la tienes la mayor parte del tiempo. Cuando no estás tocando, durante cualquier actividad cotidiana, tus manos se encuentran blandas, flexibles y relajadas. Lo que tienes que hacer es mantener este estado cuando tocas el violín.

mismo con el tercero y el cuarto. Posteriormente, dejaríamos pulsado el segundo dedo en su posición natural y haríamos el mismo ejercicio con el tercero y el cuarto, y por último mantendríamos pulsado el tercer dedo y trataríamos de alejar al máximo el cuarto dedo.

- El estudio de octavas y décimas facilitan también adquirir una gran flexibilidad, así como considerarse junto con las dobles cuerdas, las escalas y los arpeggios uno de los ejercicios más propicios para trabajar también la afinación.

2.1.4 Los cambios de posición

Pese a que inicialmente solo se trabaje la primera posición, estaríamos muy limitados si únicamente pudiésemos interpretar obras utilizando 5 notas por cuerda (sonido de la cuerda al aire más los cuatro dedos disponibles a la hora de pulsar). Para aprovechar la longitud del mástil al completo utilizamos las distintas posiciones, siendo la referencia siempre la primera, en la que el dedo uno coincide con la primera nota que se produce al colocar el primer dedo -índice- en cada una de las cuerdas del violín (*sol* 0-*la* 1, *re* 0-*mi* 1, *la* 0-*si* 1, *mi* 0-*fa*# 1).

Físicamente, para subir de posiciones, vamos desplazando el primer dedo a diferentes alturas. Por ejemplo: estaríamos en segunda posición si el primer dedo se encontrase en el lugar del segundo -si fuese en la cuerda *la*, el primer dedo debería ubicarse en el *do*-; si hablamos de tercera posición el primer dedo estaría colocado a la altura del *re*, y así sucesivamente.

The shift is an action of the entire arm and hand, including all of the fingers and the thumb. The flexibility of the thumb, important for all facets of the left hand technique, is nowhere more essential than in shifting.³ (Galamian, 1962, p.24)

Ahora la pregunta sería, ¿cómo se efectuaría este cambio hablando desde el punto de vista de la técnica?

³ Traducción: “El cambio de posición es una acción del brazo y la mano completa, incluyendo todos los dedos y el pulgar. La flexibilidad del pulgar, importante en todos los aspectos técnicos de la mano izquierda, nunca es más imprescindible de lo que lo es en este caso.”

En lo relativo a lo postural se contempla el concepto de “mano en bloque”. La mano, independientemente de la posición en la que este colocada, debe ir siempre moviéndose en bloque, de esta forma tenemos siempre las mismas referencias, aunque varía el punto del mástil en el que nos encontremos. El pulgar se encontraría situado frente al índice -dedo uno- aproximadamente, y la pinza para sujetar el violín, salvo que estemos tocando en una posición superior a la cuarta -en cuyo caso la muñeca chocará con la caja si no rotamos hacia dentro el codo izquierdo- se efectuara siempre de la misma manera, manteniendo en línea recta la muñeca y el codo.

Por otro lado, otro de los conceptos fundamentales sería el de “dedo guía”. Para explicarlo, tendré que hablar de los distintos tipos de cambios de posición. En primer lugar, algunas de los cambios de posición se producen con el primer dedo de guía, y nos llevaría desde el primer dedo de la posición en la que nos encontramos al primer dedo de la posición a la que vamos, para lo cual se efectúa un *glissando*. En este primer caso el primer dedo sería el dedo pivote, ya que realizamos este recorrido, aunque la nota que queramos tocar no sea a la que llegamos, ósea, que simplemente sirve para impulsar la mano de forma medida para llegar a la posición que queramos. Por ejemplo, en un fragmento en el que queramos tocar -cuerda *la-*, *si* (primer dedo, primera posición) y después *fa* (tercer dedo, tercera posición), llevaríamos a cabo el recorrido *si* (1)- [*re* (1)]-*fa* (3). La nota *re*, aunque no suene, nos sirve de recorrido de referencia para llegar a la tercera posición, y aunque durante el estudio del cambio escucharemos todo el recorrido, a la hora de interpretar la obra o el pasaje en el que se encuentre, levantaremos la presión del arco y de la mano izquierda en el momento del *glissando* del primer dedo, para conseguir el resultado deseado.

Otra opción sería efectuar el cambio sin dedo pivote, es decir, llegaríamos a la nota directamente con el dedo de la nota que queremos obtener. Utilizando el mismo ejemplo de antes, si queremos tocar -en cuerda *la-* *si* (1)-*fa* (3), tocaríamos *si* (1)-*re* (3)-*glissando-fa* (3). Es decir, que cambiaría el dedo con el que tocamos la nota *re*, que en este caso sería la nota que nos da paso a la siguiente posición.

A la hora de estudiar los cambios de posición -aparte de existir ejercicios concretos para ello- dentro de una obra, debemos aislar el pasaje del cambio en concreto y seguir estos tres pasos:

- Primero cambio en arcos distintos, a un tempo lento escuchando las notas de paso para el cambio (las notas *re* de los ejemplos anteriores) y el *glissando* para que los dedos se aprendan las distancias.
- El segundo paso sería realizar el mismo recorrido en un mismo arco, utilizando distintos ritmos y a un tempo más rápido.
- Por último, se levantaría la presión de ambas manos durante el cambio para evitar que suene el *glissando* y se escuche únicamente lo que está escrito en la partitura.

2.1.5. El *vibrato*

El *vibrato* es la desafinación intencionada de una nota de forma medida y ordenada. El sonido oscila tan rápido que lo que se percibe es un movimiento ondeante, pero en realidad lo que está ocurriendo es básicamente una desafinación basada en la velocidad y la anchura de la oscilación (Fischer, 1997).

El oído humano tiene una marcada tendencia siempre a escuchar la voz más aguda. Si tocamos una serie de acordes seguidos y luego pedimos a los oyentes que canten lo que recuerdan, tenderán a cantar por norma general, la línea del movimiento de la nota más aguda.

Por lo tanto, si queremos realizar el *vibrato* sobre la nota *re*, tendremos que realizar una oscilación de la afinación hacia un sonido más grave, para que la nota que percibamos sea la más aguda, es decir, precisamente la nota *re*.

Físicamente, para lograr un *vibrato* de calidad, debe prevalecer siempre el estado máximo posible de relajación de la mano. Dentro de que tengamos que mantener pulsada la cuerda, debemos tener la sensación de quedarnos colgados del mástil con el propio peso del dedo y a la vez, relajar todas las articulaciones desde los dedos hasta el hombro.

Existen distintos estilos de *vibrato* teniendo en cuenta la parte del cuerpo que lo realice, dedos, mano o muñeca (Galamian, 1962), y cada uno de ellos se utiliza en distintas ocasiones dependiendo de las necesidades musicales que se requieran, aunque en realidad pocas veces aparecen de forma muy diferenciada dentro del contexto de una obra.

Although these three types can be fairly well isolated for practice purposes, it is only very rarely that a pure form of any one of them will be found in artistic performance. The developed vibrato may be centered either in the arm, the hand, or the finger, and that particular type will then predominate, but, if there is no stiffness to prevent it, each vibrato type will normally bring about an interplay of the neighboring muscles and therewith introduce elements of the other two types.⁴ (Galamian, 1962, p.37)

En el periodo barroco, por ejemplo, estilísticamente hablando, no se precisa de un *vibrato* excesivo, sino que por el contrario este debe ser educado y contenido. Esto se debe a que, durante el Barroco, se utilizaban cuerdas de tripa, las cuales vibraban de una forma diferente de las que tenemos hoy en día y no podían interpretar las obras realizando un *vibrato* muy rápido o amplio. Por el contrario, en el periodo romántico, el *vibrato* encontró su punto culminante, tratando de buscar la expresión de las emociones y la liberación del alma, algo que intentaba conseguirse dotando de un *vibrato* amplio y rápido -a veces incluso excesivo- durante la interpretación de las líneas musicales.

A la hora de estudiar el *vibrato*, y de analizar el aspecto postural del mismo, debemos utilizar pulsos medidos para organizar las oscilaciones en el tiempo. Ponemos el metrónomo a sesenta pulsos por minuto, y comenzamos realizando las oscilaciones a ritmo de corcheas, después tresillos, luego cuatro semicorcheas y así vamos subiendo la cantidad de oscilaciones por beat progresivamente hasta llegar hasta ocho oscilaciones por segundo. Esta sería la media normal para un *vibrato* estándar, aunque evidentemente se puede tocar de forma más calmada y más rápida dependiendo del efecto deseado.

⁴ Traducción: Aunque estos tres tipos de vibrato pueden estar bastante bien aislados durante la práctica específica de ellos, es muy raro que una forma pura de cualquiera de ellos sea encontrada durante una obra. El Vibrato desarrollado puede centrarse en el brazo, la mano o el dedo, y ese tipo particular entonces predominará, pero, si no existe una rigidez que lo evite, cada tipo de vibrato estará interaccionando con los músculos vecinos, introduciéndose movimientos de cualquiera de los otros tipos de vibrato existentes.

2.1.6. La anticipación de la mano izquierda

Al igual que en la mayoría de los instrumentos, para una correcta interpretación musical, debemos alcanzar un elevado grado de disociación entre manos, sin embargo, la coordinación entre ellas es esencial para que la ejecución llegue a buen término. La producción de sonido en si misma sería una tarea sobre todo de la mano derecha: dependiendo de la velocidad, la presión y el recorrido que siga el arco, obtendremos uno u otro sonido. Las cualidades del sonido, sin embargo -afinación, y ejecución del pasaje-, dependerán directamente del movimiento llevado a cabo por la mano izquierda. Físicamente, uno de los errores más comunes sobre todo en principiantes es la falta de coordinación entre ambas manos, ya que es muy fácil que ocurra que el movimiento del brazo-mano derechos vayan más deprisa respecto al del lado izquierdo, produciéndose así, ruidos y cambios sucios entre las notas.

En lo relativo a lo requerido posturalmente, la anticipación de la mano izquierda es esencial para conseguir que primero esté colocado el dedo que sea en la nota a interpretar - con su correspondiente peso de dedo, afinación, *vibrato*...- y que luego se produzca el sonido. Todo este proceso pasa en menos de un segundo varias ocasiones y sobre todo es difícil coordinarlo en los pasajes más rápidos o complejos, por ejemplo, en los que hay cambios de posición muy drásticos.

Para trabajarlo, partimos de ejercicios muy lentos en los que posteriormente se va subiendo el tempo. Una de las propuestas es trabajar con distintas velocidades:

- La mano izquierda baja rápidamente los dedos requeridos, sin embargo, el arco entre uno y otro sonido efectúa una pausa lenta y larga e inmediatamente cae el siguiente dedo. Con esto logramos educar a los dedos para que hasta que no estén pulsando las cuerdas, no produzcamos el sonido.

2.2 Principales aspectos técnicos en la mano derecha

Todo violinista requiere de una precisa y correcta técnica de mano izquierda, pero la que realmente lleva a cabo la producción del sonido, es la mano derecha, encargada de sujetar el arco, regular la presión de este sobre la cuerda, y dirigir la trayectoria del mismo.

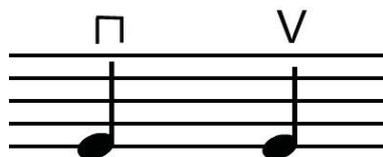
En este apartado, pretendo presentar brevemente algunos de los golpes de arco básicos de la técnica global del violín para que posteriormente, cuando realice el análisis de la técnica de los grandes violinistas del siglo XX-XXI, pueda aludir a algunos de los conceptos de los que hablaré a continuación.

Antes de comenzar, debería explicar en primer lugar las partes de las que consta el arco y, por otro lado, cómo se produce una buena colocación corporal respecto al arco.

En cuanto a lo primero, el arco consta de tres secciones comúnmente denominadas como punta, centro y talón. La punta sería la parte más fina de la vara, aquella que queda situada hacia arriba cuando posamos el arco en la cuerda; el centro como su propio nombre indica, hace referencia a la parte central de la vara, probablemente la más utilizada durante cualquier interpretación; el talón, por lo tanto, es la zona restante, lugar donde el violinista coloca sus dedos para sujetar la vara y donde tiene lugar el contacto y el control del movimiento.

Además, hay que tener en cuenta la forma de pasar la vara sobre las cuerdas. Cuando el arco pasa desde el talón hasta la punta, se denomina “arco abajo”; si el movimiento del arco ocurre al revés, es decir, desde la punta hasta el talón, se denomina “arco arriba”. Generalmente, si no se indica lo contrario -señalizaciones específicas, ligaduras- cada nota de una secuencia o pasaje se ejecuta en un arco distinto. Los símbolos que determinan arco abajo y arco arriba respectivamente son los siguientes:

Ejemplo 1 Arco arriba & arco abajo.



Respecto a la colocación del cuerpo, para poder pasar el arco sobre las cuerdas del violín, es necesario que los hombros se encuentren bajos, completamente relajados, ya que si tenemos que rotar o elevar el codo derecho para colocar la vara a la altura de las cuerdas, que exista una tensión en ellos va a impedir un movimiento fluido y natural (Fischer, 1997 p.178).

Teniendo en cuenta que el movimiento del arco siempre tiene que producirse en paralelo respecto al puente del violín, para que al frotar la cuerda en perpendicular formándose una cruz entre las cerdas del arco y la cuerda-se produzca la mayor cantidad de sonido posible, el arco una vez colocado sobre la cuerda, tendría tres posiciones básicas. Cuando se sitúa a la punta, se produciría un triángulo entre arco y brazo. En el centro se formaría un cuadrado, y en el talón de nuevo tendría que surgir otro triángulo (Galamian, 1962 pp.51-55). Si se logran estas tres figuras a lo largo del recorrido que sigue el movimiento del arco, lograremos que este vaya recto y conseguiremos una gran calidad de sonido.

Por último, para que los dedos entren en contacto con la vara y se produzca una correcta sujeción, es de suma importancia que la posición sea lo más natural posible y que los nudillos estén relajados y flexibles. Para coger el arco, debemos cerrar la mano sin hacer fuerza simulando coger un objeto redondeado, como podría serlo una manzana, y una vez observada la disposición en la que caen nuestros dedos, reproducir esta postura ya con la vara real.

2.2.1 *Detache, legato, martelé y spiccato*

A continuación, hablaré específicamente de cuatro golpes de arco, el *detache*, el *legato*, el *spiccato* y el *martelé*. Pese a existir más técnicas específicas de arco, he decidido presentar en este trabajo únicamente estos cuatro, debido a que con ellos abarcamos todos los tipos de ataque producidos entre el arco y el contacto con la cuerda. Los sonidos producidos desde la cuerda estarían representados por el *detache* y el *legato*, los producidos desde fuera de esta, por el *spiccato* y en último lugar, los sonidos realizados con un ataque percutido sobre la cuerda, por el *martelé*.

El *detache* es el golpe de arco básico del violinista, el más utilizado y del cual surgen otros dependiendo de la fuerza, la velocidad y el punto del arco en el que se realice el movimiento. Pese a lo que se pueda pensar erróneamente, el *detache* es un golpe de arco que no requiere de cambios de presión durante su ejecución, sino que por el contrario busca un sonido homogéneo y constante, sin paradas entre las notas.

Para llevarlo a cabo, el arco debe moverse en un sentido diferente por nota, es decir, en un pasaje en el que se tocasen las notas *do*, *re* y *mi*, el arco tendría que moverse hacia abajo en la nota *do*, hacia arriba en la nota *re* y de nuevo hacia abajo en la nota *mi*, tratando de que el cambio de dirección del arco se apreciase lo mínimo posible y sin que tuviesen lugar pausas entre los sonidos.

Podría decirse que la sensación que debe tener tanto el violinista como el intérprete, sería similar al que se tendría si el arco en lugar de ser una vara, fuese circular: los sonidos o notas cambian, pero sin poderse apreciar el cambio de arco, aunque éste se produzca.

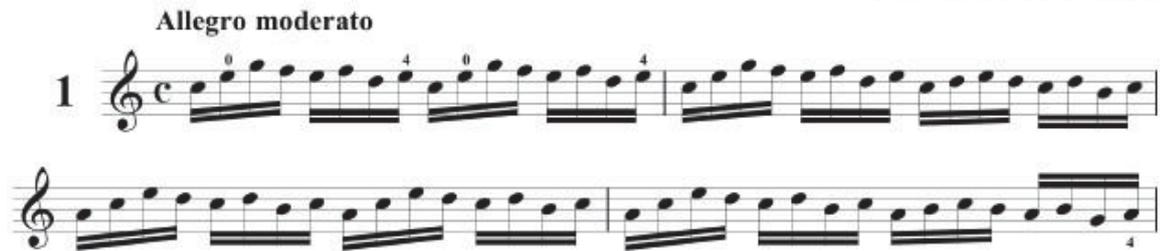
The simple *detache* (No special marking). A separate bow is taken for each note and the stroke is smooth and even through out with no variation of pressure. There is no break between the notes, and each bow stroke has, therefore, to be continued until the next takes over. The simple *detache* can be played in any part of the bow and with any length of stroke from the whole bow to the smallest fraction.⁵
(Galamian, 1962 p.80)

Por lo tanto, dependiendo de la presión, de la velocidad y del punto del contacto en el que se produzca este movimiento del arco, los resultados que obtendremos serán variables. Si tocamos en el talón con poco arco y abundante presión, el sonido que obtendremos será fuerte y contundente, denso. Si, por el contrario, tocamos en la punta con poco arco y presión ligera, el sonido obtenido será mucho más suave.

Evidentemente, pese a ser el golpe de arco básico del violinista, no implica que conseguir un *detache* de calidad sea sencillo, ya que para lograr producir un buen sonido con el arco todos los músculos implicados en dicho movimiento deberán estar apropiadamente relajados, siendo capaces de ejecutar el golpe sin contraerse en exceso, lo cual causaría un sonido forzado y de mala calidad.

Ejemplo 2.. Fragmento perteneciente al libro "40 Estudios y Caprichos", R. Kreutzer. Estudio nº1.

⁵ Traducción: En el *detache* simple se dedica un arco distinto a cada nota sin que se produzcan variaciones de presión durante el movimiento de este. No hay pausa entre notas, y cada movimiento de arco dura hasta que se produce el cambio de dirección del mismo. Se puede realizar en cualquier zona de arco y empleando distintas cantidades.



El *legato* por otro lado, es la ejecución de dos o más notas de distinto nombre en un mismo movimiento de arco, ya sea arriba o abajo. La mayor dificultad que plantea este golpe de arco subyace en la necesidad de disociar ambas manos, ya que, pese a que la mano derecha solo realiza un movimiento, la mano izquierda efectúa varias bajadas de dedos. Cuanta mayor sea la cantidad de notas ligadas, más se incrementará esta problemática, ya que habrá que controlar no solo la disociación del movimiento como tal, sino también las velocidades, teniendo que pasar el arco muy lento mientras que la mano izquierda se moverá muy deprisa. Galamian (1962), habla de tres problemas fundamentales surgidos con el *legato*.

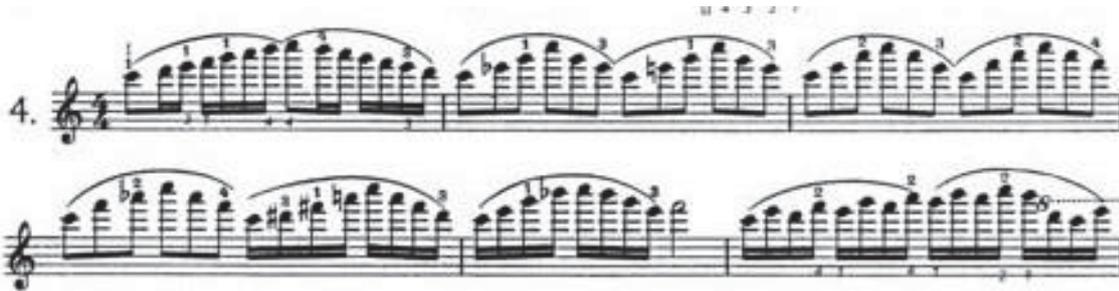
A certain complication arises when the fingering during a slur involves a substantial change of position (...) the second problem of the legato presents itself, the change of strings on the slurred bow stroke (...) Where the bow changes back and forth between two strings many times on one bow stroke, it should stay as close as possible to both strings without sacrificing the clear articulation of each note.⁶ (Galamian, 1962 pp 77-78)

- En primer lugar, alude a las complicaciones que surgen entre notas ligadas entre las cuales es necesario efectuar cambios de posición, ya que es difícil que suene limpio y sin *glissando*. Para estudiar pasajes de esta índole, es preciso trabajar con pausas, siguiendo la línea de pensamiento de la técnica Alexander.
- Como segundo obstáculo en el *legato*, alude a las ligaduras que envuelven a notas pertenecientes a cuerdas distintas, y que por lo tanto requerirán de la rotación del brazo derecho para poder pasar de una a otra durante la ligadura.

⁶ Traducción: "la primera complicación viene de la mano de los cambios de posición dentro de una ligadura. En segundo lugar, puede darse la problemática de que existan cambios de cuerda sustanciales durante un pasaje legato. Por último, cuando estos cambios de cuerda ocurren hay que mantener lo más cerca posible el arco de la cuerda sin sacrificar la articulación entre notas."

- En tercer lugar, encontramos la dificultad a la hora de articular todas y cada una de las notas cuando son muchas en una misma ligadura. En este caso, debe persistir la caída y el peso de los dedos pese a la velocidad en la ejecución de las mismas, así como un punto de contacto del arco próximo al puente para conseguir un sonido más potente.

Ejemplo 3. Fragmento perteneciente al libro "El método de la escala" de C. Flesch



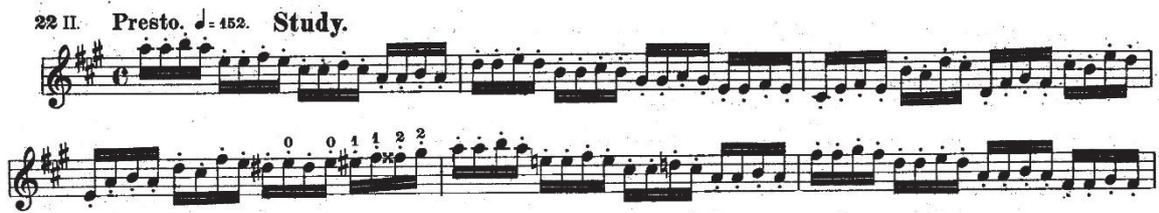
Por otra parte, cabría mencionar el *spiccato*, golpe de arco que nace del *detache*, pero a diferencia de este, que busca que el cambio de arco entre notas sea imperceptible y que, por lo tanto, el contacto entre las cerdas y las cuerdas sea constante y continuo, el *spiccato* se caracteriza precisamente, por lo contrario. En este golpe de arco, las cerdas pierden momentáneamente el contacto con la cuerda en cada cambio de dirección del mismo.

Se dice que nace del *detache*, ya que el *spiccato* surge ejecutando un *detache* rápido y concentrado en un punto concreto del arco, y es que cada arco, posee un punto único de equilibrio -dependerá de la densidad de la madera, de su forma y construcción y, por lo tanto, del peso del mismo- en el cual se produce un efecto rebote característico.

Para poder realizar este golpe de arco, no solo tenemos que llevar a cabo lo explicado, sino que también entra en juego otro factor fundamental en esta técnica: la altura del codo derecho. Si el codo derecho no está a una altura equilibrada respecto a la cuerda sobre la que se pretenda tocar el *spiccato*, será imposible lograrlo, ya que debemos utilizar el brazo como si fuese un péndulo para que este rebote tenga lugar.

A la vez, pese a que no se busque como tal controlar cada rebote del arco, estos deben ser medidos, es decir, si tenemos *spiccato* sobre cuatro semicorcheas, debemos ser capaces de que cada bote coincida con cada uno de los sonidos para posteriormente pararlo.

Ejemplo 4. Fragmento perteneciente al segundo volumen de estudios de Beriot.



Por último, cabe hablar del *martelé*. Este golpe de arco se caracteriza por necesitar de una preparación previa a la propia ejecución del movimiento. Es decir, se debe controlar que la presión del arco sobre la cuerda sea la necesaria para que al comenzar el desplazamiento del mismo se produzca un ataque pronunciado, para posteriormente levantar la presión y que la nota resuene. Tal y como explica Galamian (1962), debería producirse un pellizco en la cuerda antes de que comience el propio golpe de arco, y la dificultad de esto se encontraría en la coordinación levantando esta presión, ya que si se levanta pronto, el *martelé* no tiene lugar, y si por el contrario la presión es levantada tarde, produciríamos un ataque poco limpio, produciéndose algo a lo que denominamos como *scratch*, término que se traduce como rascar, y que en este caso aludiría precisamente la obtención de un sonido sucio y ahogado, sin resonancia.

Ejemplo 5 Fragmento perteneciente al libro de estudios de F. Kreutzer. Estudio nº6

Violin

f *simile*

3. INTÉRPRETES DEL SIGLO XX-XXI. ANÁLISIS Y RESULTADOS.

Este apartado del trabajo corresponde a la parte analítica de los intérpretes. Los objetos de análisis han sido agrupados en tres categorías:

- Características físicas.
- Rasgos técnicos.
- Estética del sonido, o rasgos audibles de las dos variables anteriores.

En cuanto a la parte biográfica -breve- se ha obtenido mediante información extraída de entrevistas fundamentalmente, y su principal objeto es encontrar que pedagogos hay detrás de estas grandes figuras del violín.

Para el criterio de la selección de músicos se ha tenido en cuenta factores como el reconocimiento internacional, la excelente capacidad de expresión, así como los recursos técnicos propios del instrumento que cada uno de ellos maneja. Se pretende dar respuesta al *por qué* y *cómo* han llegado a alcanzar ese nivel de excelencia musical reconocido mundialmente, *qué* es lo que les hace ser especiales y sobresalir respecto al resto de violinistas y *cómo* sería posible llevar estos factores al aula.

Por último, en la tabla que se puede observar a continuación, aparecen los violinistas seleccionados organizados en base a su cronología y origen o lugar de procedencia.

Tabla 1. Cronología, origen y formación de los grandes violinistas del s. XX-XXI. Creación propia.

NOMBRE	CRONOLOGÍA	ORIGEN	LUGAR DE FORMACION MUSICAL
F. Kreisler	1875-1962	Austria	Viena-París
Jascha Heifetz	1901-1987	Lituania	Rusia
D. Oistrakh	1908-1974	Odesa, Rusia	Rusia
Menuhin	1916-1999	Alemania	EEUU-Europa
Itzhak Perlman	1945-actualidad	Tel Aviv	Israel-Rusia
Guidon Kremer	1947-actualidad	Letonia	Riga-Rusia
Pinchas Zukerman	1948-actualidad	Tel Aviv	Israel- Nueva York
Anne S. Mutter	1963-actualidad	Alemania	Alemania
F.P. Zimmermann	1965-actualidad	Alemania	Alemania
Joshua Bell	1967-actualidad	Estados Unidos	Estados Unidos
Leonidas Kavakos	1967-actualidad	Grecia	Estados Unidos
Ara Malikian	1968-actualidad	Beirut, Líbano	Alemania – Londres
Gil Saham	1971-actualidad	Illinois	Israel-América
Maxime Vengerov	1974-actualidad	Rusia	Rusia
Janine Jansen	1978-actualidad	Holanda	Holanda
Hilary Hahn	1979-actualidad	Estados Unidos	Virginia-Filadelfia
Sarah Chang	1980-actualidad	Estados Unidos	Nueva York

3.1 F. Kreisler

Este famoso y reconocido violinista nace en 1875 en Viena y muere en Nueva York a la edad de ochenta y siete años, en 1962. Kreisler no solo destacó como virtuoso del violín, sino también como compositor. En sus obras se aprecian bien los rasgos principales de la música del momento en que le tocó vivir, con la turbulencia del post-romanticismo y los nacionalismos. Algunas de sus obras más importantes son “Preludio y Alegro”, “Capricho gitano”, “Tambourin Chinois” y “La gitana” entre otras, pudiéndose entrever la esencia de la música klezmer -judía- característica de la Europa del este.

De familia judía, recibió sus primeras lecciones de violín de su padre, Samuel Kreisler, a una edad muy temprana. Fue alumno en el conservatorio de música de Viena, y posteriormente en el de París. Entre alguno de sus profesores, cabe destacar a Lambert Massart, ya que este a su vez, fue alumno de Kreutzer, violinista que confeccionó los reconocidísimos estudios para violín recopilados en un volumen que lleva su mismo nombre.

Kreisler fue también médico, pasando una etapa sin realizar giras ni conciertos, y a modo de curiosidad, cabría destacar el hecho de que utilizaba el pseudónimo de Gaetano Pugnani por miedo a las reacciones que la gente tuviese frente a sus composiciones, las cuales acabaría atribuyéndose en 1935, a la edad de sesenta años.

Actualmente, no tenemos videos de Kreisler interpretando ninguna de las obras de Mozart, en cambio sí que contamos con audios, por lo que, de él en lo que más me centraré a la hora de analizar su técnica, serán los aspectos estéticos, soportados por aspectos apreciables en grabaciones de obras de otros compositores.

Imagen 1. Fritz Kreisler. Biografías y Vidas.



Aspectos analizados en los audios y videos

Las grabaciones que he podido recopilar de este violinista, son en su mayoría audios acompañados de fotografías, y el único video en el que se ve como toca, no tiene audio por lo que realizar su análisis está suponiendo un trabajo bastante complicado.

Kreisler suenan a otra época, con el ruido blanco y distorsionado de los audios, pese a lo cual se aprecia el característico *vibrato* del violinista, redondeado y rápido, así como su exorbitante uso del *glissando*. En todas las obras destaca precisamente por esta interpretación expresiva y romántica. Ya escuchando sus composiciones, deja claro que los tintes de este momento histórico van a ir de la mano de su personal sonido.

Gracias al video sin audio antes mencionado, se puede observar cómo utiliza una gran elevación del codo derecho durante su interpretación, algo que destaca incluso en las cuerdas I y II. También cabe mencionar cómo sobresale su dedo pulgar izquierdo sobre la línea del mástil, algo debido probablemente al tamaño de sus manos y a la longitud de sus dedos.

Físicamente, por lo que se puede apreciar, es de complexión media, pese a lo cual tiene unos brazos largos y unas manos grandes, de palmas anchas y dedos robustos y alargados.

3.2 Jascha Heifetz

Jascha Heifetz ha sido considerado por su brillante técnica uno de los grandes virtuosos del violín del siglo XX. Nació en 1901 en Vilna, la actual Lituania-entonces perteneciente a Rusia-, en el seno de una familia de músicos judíos. Murió Su padre, también violinista comenzó a darle clases cuando tan solo tenía tres años, convirtiéndose en un joven talento que no tardó en debutar públicamente. A la edad de siete años, tocó el concierto en mi menor para violín y orquesta de Mendelssohn. A los nueve años pasó a formar parte de los alumnos de Ionnes Nalbandian en el Conservatorio de San Petersburgo, y en el otoño del año siguiente comenzó sus estudios con el profesor Joseph Joachim - quien a su vez había sido en su tiempo uno de los protegidos del reconocido compositor y violinista Félix Mendelssohn-. De Joseph Joachim hoy en día perduran sus cadencias compuestas para los conciertos de W.A.Mozart, las cuales son reconocidas e interpretadas a nivel internacional, estando incluidas en prácticamente todas las ediciones de éstos conciertos.

Heifetz no solo mostró interés por el violín y por la música clásica, tocaba también el piano y compuso obras de jazz entre otros géneros para este instrumento. Cabe destacar el tema compuesto por él “When you make love”, del cual existen grabaciones en las que él mismo lo interpreta al piano. Tal y como explica la biografía oficial, perteneciente a la *web oficial* del violinista, habría que resaltar la siguiente anécdota:

In a U.S. Army hospital in Italy, a violinist dressed in military uniform entered a ward to play for GI's wounded in the ongoing battles of World War II. A boy who had lost his right arm tried to applaud in the air with his left hand. The violinist was momentarily shocked. He gazed at the smiling boy clapping the air, and then – his face illuminated with compassion and sensitivity – raised his violin and played.⁷

⁷ Traducción: Estando en Italia, en un hospital de las fuerzas armadas de la Unión Soviética, el violinista entró en una de las habitaciones vestido con uniforme militar para tocar para los heridos de la guerra, todavía en curso. Al verle uno de los soldados - a quien le faltaban los brazos-, comenzó a aplaudir al aire mostrando su felicidad. Por un momento, Heifetz se quedó en shock, bloqueado, y tras mirar de nuevo al expectante soldado, con la compasión en sus ojos cogió el violín y tocó.

Imagen 2. J. Heifetz. Obtenida de Lion Heart Autographs.



Aspectos analizados en el vídeo

De este violinista, debido a que pertenece a los comienzos del siglo XX, no existen grabaciones en vídeo de los conciertos de W.A.Mozart, pero en cambio sí he encontrado una grabación de vídeo del Rondó de Mozart perteneciente a la Serenata nº7 K.250, en el cual, junto con la observación del Concierto para violín y orquesta en Re Mayor de Tchaikovsky, basaré mi análisis de su fisonomía, técnica y aspectos estéticos musicales.

En cuanto a sus rasgos fisonómicos, Heifetz es de complejión media, tienen unos brazos de longitud media, y unas manos grandes. La palma es ancha y los dedos largos, de anchura media. El cuello es de largo normal y no utiliza almohadilla, algo heredado probablemente de sus profesores, de escuela rusa.

Técnicamente, la mano izquierda es muy precisa, gracias a la ejemplar colocación de esta a la hora de sujetar el mástil del violín. La muñeca se encuentra alineada con los dedos y el brazo, los cambios de posición ocurren en paralelo, sin una rotación excesiva del codo izquierdo. La parte derecha destaca enormemente por su gran uso del arco, en especial del *spiccato*, el codo ejerce su función de péndulo en perfecta armonía con el empleo de la mitad inferior del arco y la flexibilidad de sus nudillos. El codo, sobre todo en la III y la IV cuerda está bastante elevado, algo que ayuda enormemente a que el arco entre

suavemente en contacto con estas cuerdas, produciéndose un impacto energético pero limpio.

Su sonido destaca por su brillantez, la precisión de su afinación es prácticamente perfecta, y su *vibrato* rápido y energético, dotan a su calidad estética de exactitud y limpieza.

Tabla 2. Resultados del análisis técnico de J.Heifetz. Creación propia

ASPECTOS FÍSICOS		ESTETICA SONIDO		ASPECTOS TÉCNICOS	
Longitud dedos	Largos	ADJETIVOS:		MANO IZQUIERDA	
Anchura dedos	Normal	Brillante		Pulgar	
Longitud brazos	Media	Preciso		Cambios	En paralelo
Complejión	Media	Enérgico		Muñeca	Alineada
Largo de cuello	Normal	Limpio		MANO DERECHA	
/		/		Dedos-arco	Uso mínimo del meñique
				Altura codo	III-IV Cuerda elevado
				Rectitud	Perfecto
				Zonas utilizadas	Amplitud

3.3 David Oistrakh

David Oistrakh nace en un pequeño pueblo al sur de Odessa, Ucrania en 1908 y muere en Ámsterdam en 1974 a la edad de sesenta y seis años de un ataque cardíaco, tras haber padecido varios achaques previamente. Sus padres tenían ambos conocimientos musicales, por lo que el pequeño tuvo contacto directo desde sus primeros momentos. Fue a la edad de cinco años cuando, tras regalarle un violín de juguete, comienza a recibir clases de su padre, y más tarde de quien fue su único profesor durante el resto de su formación Pyotr Stolyarsky.

Este es un claro ejemplo de la importancia de tener un buen profesor desde el comienzo de la formación de cualquier intérprete. De Pyotr Stolyarsky se decía que era capaz de saber si un alumno era talentoso o no desde el primer instante, y era admirado por su cualidad innata dentro del campo de la enseñanza, era considerado un maestro. De ello queda constancia en declaraciones como esta efectuada por otro de sus alumnos “el talento de Stolyarsky para enseñar, ciertamente no era comparable al de ningún otro profesor. Él sabía reconocer inmediatamente un talento cuando veía uno. Cogiendo la mano de un alumno podía afirmar allí mismo si él o ella podría llegar a ser un buen intérprete. Cuando vio al pequeño Oistrakh, hijo de una de las cantantes del teatro de la Opera de Odessa, dijo que algún día podría ser un maravilloso intérprete. Y, tal y como siempre ocurría, su profecía se hizo realidad al milímetro” (Eduard Grach, alumno de P. Stolyarsky).

Durante la primera guerra mundial, su familia quedó arruinada, momento en el que los progresos de Oistrakh con el violín eran ya más que evidentes, y recibió en todo momento la ayuda de su profesor para capear las dificultades del momento.

Pese a que las grandes figuras como David Oistrakh son siempre recordadas por la vida de fama y talento que tuvieron, no todo son momentos gloriosos, y tal y como recoge el artículo del año 2009 sobre su biografía la revista *Clásica 2*, las vivencias de la guerra marcaron enormemente al violinista.

Cuando las tropas alemanas invaden Rusia, Oistrakh se va al frente para tocar en las fábricas, en los hospitales y para animar a los soldados. El momento más dramático de su vida lo representa la interpretación que, del Concierto para violín y orquesta en Re mayor Op. 35 de Tchaikovsky, realiza en el invierno de 1942 en una sala en pleno centro de Stalingrado mientras la Luftwaffe bombardeaba la ciudad; es decir, en la zona cero de lo que luego los historiadores denominaron la Batalla de Stalingrado.

Imagen 3. David Oistrakh. Violin Student Central



Aspectos analizados en el video.

Oistrakh interpreta el concierto nº3 de Mozart acompañado por la orquesta sinfónica de Suecia, ejerciendo una función de director-solista. El video es de una calidad baja, ya que fue grabado el 8 de diciembre del año 1968, pero aun así y pese a estar en blanco y negro, se pueden observar los rasgos fundamentales del violinista, tales como que no utiliza almohadilla.

Físicamente, Oistrakh es corpulento, de complexión ancha. Su cuello es corto y grueso y la longitud de sus brazos normal. En lo referente a sus manos, las palmas son anchas, y los dedos gruesos y no muy largos.

En cuanto a la técnica que emplea, transmite una gran facilidad de movimiento, parece que no le cuesta interpretar ni siquiera cuando se trata de un pasaje de dificultad alta. La parte izquierda presenta una muñeca alineada con el antebrazo y los dedos redondos sobre la cuerda. Debido a la longitud -no muy amplia- de sus brazos, el codo izquierdo rota bastante para poder acercar los dedos a la cuerda sol. La zona de la yema con la que toca la cuerda es la parte media del pulpejo. El *vibrato* es pequeño y cerrado, gracias en parte a la relajación muscular obtenida por la automatización técnica. A la hora de cambiar de posición en pulgar se encuentra situado en frente del dedo índice, siguiendo siempre la referencia del mismo en las distintas alturas del mástil. La parte derecha, distribuye el arco, pasándolo sin obstáculo alguno de talón a punta constantemente. Para interpretar pasajes de *spicatto*, permanece sobre todo en mitad-mitad inferior del mismo. Lleva a cabo movimientos bruscos y contundentes, que dotan de carácter a la interpretación. Pese a estirar hacia adelante el codo izquierdo, no dispone de la longitud necesaria como para que pase totalmente recto en la zona de la punta. En cuanto a la estética del sonido, obtiene un sonido muy característico de la escuela rusa: contundente y enérgico, que mezclado con la pulcritud y viveza del *vibrato* -concentrado y pequeño-, es perfecto para conseguir una entonación romántica.

Tabla 3. Resultados del análisis técnico de D.Oistrakh. Creación Propia

ASPECTOS FÍSICOS		ESTETICA SONIDO		ASPECTOS TÉCNICOS	
Longitud dedos	Media	ADJETIVOS:		MANO IZQUIERDA	
Anchura dedos	Gruesos	Enérgico	Vibrato concentrado	Pulgar	Enfrentado al índice
Longitud brazos	Media	Limpio		Cambios	Saca el codo en la III cuerda
Compleción	Ancha	Amplio		Muñeca	Alineada
Largo de cuello	Corto			MANO DERECHA	
/		/		Dedos-arco	Uso mínimo del meñique
				Altura codo	Alto
				Rectitud	Torcido a la punta
				Zonas utilizadas	Amplio, todo

3.4 Yehudi Menuhin

Hijo de rusos emigrados, nació en el año 1916 en Estados Unidos, Nueva York - aunque se mudaron a San Francisco al poco de su llegada-, y falleció en 1999 a la edad de ochenta y tres años. A parte de por su virtuosismo, destacó según múltiples declaraciones recogidas al respecto como un espíritu bondadoso y abierto, siempre dispuesto y a la disponibilidad de prácticamente cualquiera que le requiriese.

Su primer profesor fue el violinista americano Sigmund Anker quien le dio clases desde los cinco hasta los siete años. Tras este breve periodo, su padre quiso que comenzase a recibir lecciones del reconocido violinista del momento Louis Persinger, quien a su vez había sido discípulo de Arthur Nikisch y Eugene Ysaÿe en el conservatorio de Bruselas. Posteriormente (1927) comienza a recibir clases de George Enescu, ya en Rumanía y en París. Dos años después, le fue cedido un violín Stradivarius por Henry Goldman, mismo año en el que se afincó en Basilea.

Su vida profesional está plagada de giras, conciertos en las salas más importantes, grabaciones y méritos en concursos de renombre internacional. Como un dato curioso, Albert Einstein, viéndole actuar en Berlín cuando Menuhin tan solo tenía trece años, acudió a su camerino y abrazándole, dijo que gracias a lo que acababa de escuchar sabía que Dios existía en el cielo. Este hecho está citado en el periódico *El País*, en un artículo perteneciente al día siguiente de su muerte, en el año 1999:

Algunos de sus biógrafos atribuyen ese espíritu abierto y su entrega total a la música a un carácter por esencia bondadoso y humilde. Lo fue siempre. Poco antes de cumplir los 13 años de edad, tras un concierto en Berlín, el sabio Albert Einstein lo visitó en su camerino. Allí, entre abrazos, Einstein proclamó: "Ahora sé que existe Dios en el cielo".

Imagen 4 Yehudi Menuhin. The Telegraph.



Aspectos analizados en el video

En la grabación, Menuhin interpreta el concierto para violín y orquesta nº5 de Mozart, acompañado por la orquesta sinfónica de Viena. Por otra parte, la dirección de la orquesta corre a cuenta de Herbert Von Karajan.

En cuanto a sus características físicas, es de complexión media, aparentemente de altura normal. Sus dedos, largos y anchos y las palmas de sus manos anchas. La longitud de sus brazos es normal, igual que el largo de su cuello (no utiliza almohadilla).

Respecto a los principales aspectos técnicos observables empleados en su interpretación violinística, podríamos decir lo siguiente dependiendo de la mano que se analice. La mano izquierda, destaca por lo evidente que se hace la rotación del codo al tocar en la cuerda sol –y por lo tanto la variación del punto de contacto del pulgar sobre el mástil-. A su vez, el pulgar se encuentra enfrentado al índice, pudiéndose observar una línea perfecta de colocación entre la mano, la muñeca y el antebrazo. Del mismo modo, los cambios de posición se producen mediante movimientos que se desplazan completamente en paralelo. La zona de contacto de las yemas al pulsar las cuerdas, se produce en la parte media de las puntas, o lo que es lo mismo la zona llamada pulpejo.

La parte derecha destaca porque a diferencia de David Oistrakh, Menuhin sí que tiene contacto entre el meñique y el arco, pese a lo cual, no da un gran uso al mismo -en todo caso, en la cuarta cuerda y tocando en la zona del talón-, sino que simplemente lo deja posado sobre éste, consiguiendo una postura y una apariencia muscular relajada. Además, destaca lo elevado que se encuentra el codo derecho respecto a las cuerdas incluso en movimientos de arco arriba en la cuerda *mi*. De este modo, consigue un sonido constante, consiguiendo el efecto similar a tener un arco circular en vez de recto, como si no hubiera cortes de sonido en ningún momento,

En cuanto a la estética producida y resultante, habría que destacar lo siguiente: el sonido obtenido es fino pero delicado y educado, pulcro y cálido. El *vibrato* es más amplio que el de Oistrakh, pero igualmente rápido y concentrado, expresivo.

Tabla 4 Resultados del análisis técnico de Y.Menuhin. Creación propia.

ASPECTOS FÍSICOS		ESTETICA SONIDO		ASPECTOS TÉCNICOS	
Longitud dedos	Largos	ADJETIVOS:		MANO IZQUIERDA	
Anchura dedos	Normal	Puro	Vibrato elegante	Pulgar	A la altura del índice
Longitud brazos	Normal	Delicado		Cambios	Movimiento Paralelo
Compleción	Media	Pulcro		Muñeca	Alineada
Largo de cuello	Medio	Amplio		MANO DERECHA	
/		/		Dedos-arco	Meñique en contacto
				Altura codo	Muy elevado
				Rectitud	Perfecta
				Zonas utilizadas	Amplitud

3.5 Itzhak Perlman

Itzhak Perlman, es de origen israelí, nacido en 1963 y actualmente aún vive y se encuentra en activo. Tomando el relevo del anterior violinista presentado en este trabajo, Perlman toca el mismo Stradivarius que Menuhin, el cual data del año 1714. Además, también toca con un Guarneri del año 1743.

Uno de los datos más importantes relativos al cometido de estas presentaciones, es sin duda, el hecho de que fue alumno del reconocidísimo pedagogo Ivan Galamian, de origen iraní -pese a lo cual, debido a que su familia emigro a Rusia, aprendió violín con profesores rusos, por lo que, en sus tratados pedagógicos, recogen en gran parte

información perteneciente a esta escuela- y en cuyos trabajos me he apoyado para realizar la primera fase del presente trabajo.

Perlman contrajo poliomielitis a la edad de cuatro años. Esta enfermedad hace que necesite muletas para caminar y que tenga que tocar sentado⁸.

Este violinista de reconocimiento mundial, ha sido galardonado en multitud de certámenes internacionales, ha recorrido el mundo como solista acompañado por las más importantes orquestas, actuando en las salas más prestigiosas, ha realizado multitud de grabaciones, entre las que destacan los 24 caprichos de I. Paganini, así como bandas sonoras como la de Memorias de una Geisha.

Actualmente, ocupa el puesto de su profesora Dorothy DeLay en la academia Julliard, en la cual precisamente fue donde él se formó como violinista. Además de ser un reconocido violinista, ejerce como director de orquesta.

Imagen 5 I. Perlman. South Florida Classical Review



⁸ Los síntomas que presenta la enfermedad son atrofia y parálisis de los músculos.

Aspectos analizados en el video

En este video Perlman interpreta el concierto para violín y orquesta nº 3 de W.A.Mozart, junto a la orquesta sinfónica de Tokio, y bajo la dirección de Kazuyoshi Akiyama. A causa de los estragos causados por su enfermedad, aparece en una silla al lado del director.

A nivel corporal, el hecho de estar sentado, condiciona su técnica, ya que no se requieren las mismas herramientas que estando de pie -al pasar el arco, puedes golpear con estas las piernas, algo que compensa sentándose con ellas abiertas-. Su complexión es media, de manos grandes y anchas palmas, dedos gruesos, su medida de cuello es normal -no utiliza almohadilla- y en general es corpulento.

En cuanto a su técnica, se puede observar en él lo siguiente. Su mano derecha, es ágil y perfecta, se mueve rápido y de forma precisa, como si tuviese raíles que le indicasen donde pulsar la cuerda con precisión. Destaca el hecho de que su pulgar se arquea hacia atrás sobre todo cuando toca la III y la IV cuerda, debido a que rota el codo para acercar los dedos a las cuerdas. La zona de contacto de los dedos y las cuerdas, se encuentra en la mitad superior de las yemas. Por otro lado, su mano derecha, se muestra relajada posada sobre el arco salvo en el caso del meñique, el cual no tiene ningún tipo de contacto con la vara en ningún momento. Su codo derecho, no se encuentra en general muy elevado, algo que suple con una excelente utilización de la flexibilidad del movimiento de dedos y muñeca.

Respecto a la estética de su sonido, es envolvente, grande y perfecto, cálido, limpio y preciso. Su *vibrato* es el justo, rápido y constante, pero no excesivo. En mi opinión, y de forma totalmente subjetiva, diría que mezcla la perfección de la técnica con el carácter y la expresividad de los grandes rusos haciéndole grandioso e infalible.

Tabla 5 Resultados del análisis técnico de I. Perlman. Creación propia.

ASPECTOS FÍSICOS		ESTETICA SONIDO		ASPECTOS TÉCNICOS	
Longitud dedos	Media	ADJETIVOS:		MANO IZQUIERDA	
Anchura dedos	Gruesos	Cálido	Vibrato amplio	Pulgar	Arqueado hacia atrás
Longitud brazos	Media	Potente		Cambios	Naturales, paralelos
Compleción	Ancha	Limpio		Muñeca	Alineada
Largo de cuello	Corto	Preciso		MANO DERECHA	
				Dedos-arco	Meñique sin contacto
				Altura codo	Elevada
				Rectitud	Perfecto
				Zonas utilizadas	Amplitud

3.6 Gidon Kremer

Este violinista nacido en 1947 fue recibido en el seno de una familia de músicos. Tanto su padre como su abuelo fueron grandes violinistas, por lo que Kremer tuvo un temprano acercamiento a la música. De familia judía, su padre fue uno de los supervivientes al holocausto. De origen letón, ya desde niño destacó enormemente por su talento, ingresando muy pronto en conservatorios, primero en el Riga Music School y posteriormente y tras sus rápidos avances- habiendo ganado el primer premio nacional del concurso Latvia Republic-, en el conservatorio de Moscú, donde recibió clases del violinista David Oistrakh, del que anteriormente he hablado.

A parte de violinista, Kremer se ha dedicado durante los últimos años a publicar libros -hasta ahora cuatro- habiendo visto la luz el último, *Letters to a Young pianist* en el año 2013. Gidon destaca aparte de por su impoluta técnica y sus cualidades innatas musicales, por la gran variedad de repertorio que interpreta. No sólo se ha dedicado a un repertorio clásico como pueden ser las obras de Bach o Mozart, sino que también es un gran empedernido de la música contemporánea, motivo por el cual numerosos compositores actuales han escrito música para ser estrenada por él. Además de ser un gran entendido de la música culta actual, ha dado a conocer la música de Astor Piazzola, padre del tango moderno, así como de autores europeos como Arvo Part.

En el año 1997, Kremer creó la camerata báltica, la cual estaba formada por músicos de los tres países bálticos – Estonia, Letonia y Lituania- y con la que ha llevado a cabo numerosas giras a nivel mundial.

En una de sus visitas a nuestro país, el escritor del periódico *El País* Javier Pérez retrataba así a Kremer en un artículo del año 1999:

Enemigo de las convenciones, apasionado defensor de los compositores de su tiempo e infatigable explorador de nuevos repertorios, el violinista letón Gidon Kremer (Riga, 1947) lleva tres décadas paseando por el mundo su original, enigmático e innovador talento.

Imagen 6. Gidon Kremer. The listeners Club.



Aspectos analizados en el video

En esta grabación, Kremer realiza la función de solista, interpretando el concierto nº5 de W.A.Mozart, acompañado por la Orquesta filarmónica de Viena bajo la batuta de Nikolaus Harnoncourt.

Físicamente, Kremer es de complexión delgada. Brazos alargados y delgados, dedos finos y largos y manos grandes. El cuello también alargado y fino, tal vez motivo que justifique que utilice almohadilla.

Técnicamente, su mano izquierda llama la atención por tener el pulgar muy saliente respecto al mástil -probablemente algo que se deba a tener los dedos largos-. La muñeca se encuentra alineada con muñeca y antebrazo, y la zona de contacto de las yemas de los dedos en las cuerdas se encuentra en la parte central de las mismas.

La derecha en su caso está totalmente en contacto con el arco, incluyendo el meñique. Muestra un gran uso del arco, hasta el punto que en numerosas ocasiones, no necesita cambiar de arco para realizar cambios de notas, sino que lleva a cabo rápidas recuperaciones que ocurren a escasos centímetros de la cuerda de forma rápida y precisa.

En lo que respecta a la estética de su sonido, lleva a cabo una interpretación muy personal llevando a cabo fraseos y respiraciones en puntos diferentes a los comunes, siempre respetando las frases originales del compositor. Su sonido es cálido y expresivo, fino y delicado, y su *vibrato*, rápido y concentrado o pequeño, lo suma al *flautato* -pasa mucha cantidad de arco, pero con poco contacto sobre la cuerda, salvo al comienzo de cada nota-para conseguir un sonido expresivo y educado. Destaca también la anticipación de las apoyaturas, las cuales suelen interpretarse sobre el pulso.

Tabla 6. Resultados del análisis técnico de G. Kremer. Creación propia.

ASPECTOS FÍSICOS		ESTETICA SONIDO		ASPECTOS TÉCNICOS	
Longitud dedos	Largos	ADJETIVOS:		MANO IZQUIERDA	
Anchura dedos	Finos	Fino	Vibrato rápido	Pulgar	Sobresale
Longitud brazos	Largos	Expresivo		Cambios	Paralelos
Complexión	Delgada	Contenido		Muñeca	Alineada
Largo de cuello	Normal			MANO DERECHA	
/		/		Dedos-arco	Todos en contacto
				Altura codo	No muy alto
				Rectitud	Perfecta
				Zonas utilizadas	Todo el arco

3.7 Pinchas Zukerman

Zukerman nace en 1948, el primer año de la formación del estado de Israel, en el seno de una familia muy humilde. Al igual que algunos de los anteriores violinistas citados, Pinchas proviene de la tradición judía. Su padre contaba que sobrevivió a Auschwitz precisamente gracias a que a los carceleros les gustaba escucharle tocar. Es precisamente esta forma humilde de entender la vida por la que Zukerman entiende su vocación musical no solo como algo pasional, sino como medio de ganarse la vida.

Al igual que I. Perlman, estudio en la academia Julliard en Estados Unidos (Nueva York) -ciudad a la que se trasladó tras haber sido apadrinado por importantes figuras de la escena musical del momento, como el violonchelista Pau Casals- bajo la supervisión del

mismo profesor, Ivan Galamian, que como antes cité, posee una enorme relevancia en el desarrollo de este trabajo.

Además de ser un excepcional violinista, destaca como viola, como director de orquesta y como pedagogo. Quien le conoce le describe como una persona optimista y bromista, abierto siempre al cambio y a las nuevas tecnologías, pese a lo cual, y debido a las heridas históricas recientes que aún están abiertas declaró en una entrevista para el diario *El País* en el año 2013. que no tocaría música de Wagner en Israel hasta que dejase de provocar sufrimiento, alegando que no enseñar a Wagner sería un error, pero que mientras cause dolor en algunos sitios determinados, no lo interpretará por respeto.

Imágen 7. Pinchas Zukerman. Orquesta Sinfónica de Euskadi



Aspectos analizados en el video

En esta grabación, Pinchas Zukerman realiza la función de directo-solista, interpretando el concierto para violín y orquesta n°3 de W.A.Mozart, junto con la orquesta NACO (National Arts Center Orchestra).

Físicamente, Zukerman es alto y ancho. Tiene unos brazos largos, al igual que sus dedos. Sus manos son grandes, de palmas anchas y fuertes. Su cuello tiene una longitud media -toca sin almohadilla- y es también ancho.

Si observamos cómo utiliza la técnica que emplea para lograr una correcta respuesta auditiva, la mano izquierda se dispone con el índice y el pulgar enfrentados, siendo el punto de contacto entre las yemas de los dedos y las cuerdas, la zona de la punta de los mismos. Dado que sus brazos son largos requiere de una modesta rotación del codo hacia adentro para acercar los dedos a las cuerdas. En cuanto a su parte derecha, el meñique prácticamente no lo utiliza, – teniendo en cuenta que su maestro fue David Oistrakh, estaríamos ante una técnica adquirida por imitación y puede que no por necesidad o decisión propia-. Destaca la absoluta rectitud de su arco, algo que es posible gracias a la longitud de sus brazos, que le permiten tocar en la punta sin tener que estirar del todo la articulación del codo. Precisamente por esta misma razón, tampoco requiere una altura excesiva del codo, ni tan siquiera para tocar sobre las cuerdas II y IV.

Durante la interpretación, Zukerman, muestra una actividad corporal activa, produciéndose un ligero acercamiento del cuerpo hacia el arco cuando toca en las últimas cuerdas.

De todo esto, se obtiene un gran resultado estético. El sonido producido es vivo, limpio y profundo. Enérgico, aunque más educado que el de su maestro, sin realizar tantos tirones al cambiar la dirección del arco. El *vibrato* es rápido y continuo, concentrado, la mano siempre permanece en movimiento.

Tabla 7. Resultados del análisis técnico de P. Zukerman. Creación propia.

ASPECTOS FÍSICOS		ESTETICA SONIDO		ASPECTOS TÉCNICOS	
Longitud dedos	Largos	ADJETIVOS:		MANO IZQUIERDA	
Anchura dedos	Anchos	Vivo	Vibrato concentrado	Pulgar	Enfrentado al mástil
Longitud brazos	Largos	Limpio		Cambios	Paralelos
Complexión	Delgada	Profundo		Muñeca	Alineada
Largo de cuello	Normal	Enérgico		MANO DERECHA	
				Dedos-arco	Poco uso del meñique
				Altura codo	No muy alto
				Rectitud	Incluso en la punta
				Zonas utilizadas	Todo el arco

3.8 Anne-Sophie Mutter

Anne Sophie Mutter nació en el año 1963 en Alemania, Baden, habiendo destacado desde una edad muy temprana con en el campo del violín. Pese a que empezó tocando el piano, su pasión por su instrumento actual, le hizo cambiar el rumbo de su educación musical.

Tras haber ganado múltiples certámenes musicales, el reconocido mundialmente directo de orquesta Herbet Von Karajan, la invitó a tocar con la filarmónica de Berlín a la edad de trece años. Actualmente han pasado ya cuarenta años de su debut en el festival de Salzburgo, habiendo conseguido alcanzar una carrera brillante y de impecable trayectoria.

Ha tocado en las salas de mayor prestigio mundial, y ha ganado infinidad de premios y certámenes, entre los que se encuentran los cuatro Grammys que le han concedido.

Al igual que Guidon Kremer, comparte su pasión por la música contemporánea, siendo una gran especialista en este campo y habiéndole compuesto numerosas obras compositores de actualidad. En la página *web oficial* de la violinista aparece:

The four-time Grammy Award winner is equally committed to the performance of traditional composers as to the future of music: so far she has given world premieres of 24 works – Sebastian Currier, Henri Dutilleux, Sofia Gubaidulina, Witold Lutoslawski, Norbert Moret, Krzysztof Penderecki, Sir André Previn and Wolfgang Rihm have all composed for Anne-Sophie Mutter.

Imágen 8. Anne-Sophie Mutter. Gotham Magazine



Aspectos analizados en el video

En esta ocasión, Anne-Sophie interpreta el concierto nº 5 de W.A.Mozart para violín y orquesta, junto a la Camerata de Salzburgo y con la doble función de directora-solista.

Anne-Sophie tiene una complexión atlética. Es una mujer alta y delgada, su cuello tiene una longitud normal -no utiliza almohadilla- y sus brazos son alargados. Sus manos son de palmas no muy anchas, y dedos largos y delgados.

En lo que a su técnica violinística concierne, la mano izquierda reposa haciendo la pinza sobre el mástil enfrentando al índice y al pulgar, los cuales van a desplazarse en paralelo durante los cambios de posición. En estos cambios, si son rápidos será el pulgar el que siga al resto de la mano en el movimiento; por el contrario, si estos cambios son lentos, será el pulgar el que inicie y dirija el cambio entre posiciones. El pulgar, además, solo roza con la punta el mástil, algo que se debe a que, en comparación con los violinistas masculinos, debe rotar más el brazo izquierdo para acercar los dedos a las cuerdas.

Respecto a la parte derecha, todos los dedos incluidos el meñique, están en contacto con la vara del arco. No solo se diferencia en esto de otros violinistas como Zukerman, sino que además ella confiere una gran responsabilidad al meñique, sobre todo cuando toca en la zona del talón y en las cuerdas III y IV. El codo a su vez, se muestra mucho más elevado que el de otros violinistas, precisamente por la diferencia longitudinal de los brazos.

El resultado estético de esto es el siguiente: el sonido es dulce, contundente, muy expresivo y grande, acompañado por un *vibrato* no tan concentrado como el que he podido escuchar en otras grabaciones, es más educado y ceñido a las necesidades estilísticas de la época clásica. Al igual que Menuhin, emplea bastante la técnica del flautato, para dotar a algunas notas de mayor expresividad.

Tabla 8. Resultados del análisis técnico de A.S. Mutter. Creación propia.

ASPECTOS FÍSICOS		ESTETICA SONIDO		ASPECTOS TÉCNICOS	
Longitud dedos	Largos	ADJETIVOS:		MANO IZQUIERDA	
Anchura dedos	Delgados	Dulce	Vibrato educado	Pulgar	Enfrentado al índice
Longitud brazos	Media	Contundente		Cambios	Paralelos
Compleción	Delgada	Expresivo		Muñeca	Alineada
Largo de cuello	Normal	Grande		MANO DERECHA	
				Dedos-arco	Todos en contacto
				Altura codo	Elevada
				Rectitud	Perfecta
				Zonas utilizadas	Todo el arco

3.9 Frank Peter Zimmermann

Poco es lo que hay recogido en las redes sobre la vida de Frank Peter Zimmermann más allá de lo referente a su carrera profesional. Nace en Alemania en 1965, en Duisburgo, y comenzó sus estudios musicales cinco años después, tocando con una orquesta como solista por primera vez, a la temprana edad de diez años.

Su educación musical estuvo en manos de los profesores Valery Gradov, Saschko Gawrilaff – alumno directo de David Oistrakh-, y Herman Krebbers -cuyo profesor, Oskar Back fue a su vez alumno de Eugene Ysaÿe-. Todos estos datos que he ido recopilando, me llevan a pensar entonces, que su interpretación técnica será similar por lo tanto a la de Menuhin, Oistrakh o Kremer.

Zimmermann toca el mismo Stradivarius de 1711 que perteneció al primer violinista mencionado en esta parte del trabajo, Kreisler. El hecho de compartir violín con el que es considerado el mejor violinista de la primera mitad del siglo XX, según dice, le hace replantearse la música de otra forma. Como anécdota, en una entrevista que le fue realizada por el *Diario Independiente de Asturias* en su paso por España en 2011, contaba que compró partituras nuevas para replantearse el modo de interpretar la música:

Si lo tocó durante tantos años hay una parte de su alma, de su espíritu, en este instrumento. Hay que entenderlo y adaptarse a él. Me costó cinco años adaptarme a él. Compré otra vez las partituras y repensé toda la música otra vez (...) Voy a los lavabos con él si estoy en un restaurante. El precio, como un par de Ferraris de alta gama.

Imágen 9. F. Zimmermann. Bach Cantatas Website



Aspectos analizados en el video

Zimmermann interpreta como solista el Concierto nº3 de W.A.Mozart, dirigido por el Maestro Bernard Haitink. Esta interpretación está abierta a debate por la interpretación estilística alejada del periodo al que corresponde la obra. Zimmermann toca haciendo un gran uso del vibrato, algo que muchos cuestionan dentro del estilo clásico.

A nivel fisonómico, posee una complexión normal, cuello ni largo ni corto, brazos de longitud media. Las manos son normales, no demasiado grandes. En la misma entrevista citada anteriormente, habló precisamente de la necesidad de tener unas manos fuertes para poder interpretar correctamente.

Respecto a su técnica, la mano izquierda destaca por el hecho de que su pulgar sobresale bastante respecto al mástil, lo cual no le impide que los cambios de posición se produzcan en paralelo. La muñeca está perfectamente alineada con el brazo y la palma de la mano, permitiendo una interpretación libre de tensiones, facilitando la rapidez y la agilidad.

En cuanto a su parte derecha, el codo no se encuentra nunca muy elevado, para lo cual se ayuda bastante del movimiento de los nudillos y de la muñeca. Todos los dedos están en contacto con la vara del violín, pero, sin embargo, el meñique simplemente está posado, no lo utiliza en exceso.

El sonido de Zimmermann destaca sobre todo por su amplio y constante *vibrato*. Es algo que llama la atención no solo por su continuidad, sino también por el estilo clásico del concierto que toca, diferenciándose bastante de las interpretaciones de otros grandes violinistas. Su sonido es pleno y brillante, muy grande.

Tabla 9. Resultados del análisis técnico de F.P.Zimmermann. Creación propia.

ASPECTOS FÍSICOS		ESTETICA SONIDO		ASPECTOS TÉCNICOS	
Longitud dedos	Media	ADJETIVOS:		MANO IZQUIERDA	
Anchura dedos	Media	Pleno	Vibrato continuo y amplio	Pulgar	Sobresale del mástil
Longitud brazos	Normal	Satinado		Cambios	Paralelos
Complexión	Normal	Grande		Muñeca	Alineada
Largo de cuello	Medio	Enérgico		MANO DERECHA	
/		/		Dedos-arco	Meñique posado
				Altura codo	Media
				Rectitud	Desviado a la punta
				Zonas utilizadas	Amplitud

3.10 Joshua Bell

De origen estadounidense (Indiana), Joshua Bell nace en el año 1967. Al igual que la mayoría de los grandes, comienza muy pronto su formación musical, pese a lo cual él mismo ha defendido la idea de que para alcanzar grandes interpretaciones también es necesario el paso del tiempo y el vivir una vida normal sin estar únicamente centrado en el estudio, ya que, de otro modo, no se alcanza una madurez musical plena sino meramente interpretativa.

Su primera aparición como solista tuvo lugar a sus catorce años, junto a la Orquesta de Filadelfia. Desde ese día ha debutado con las orquestas y directores más aclamados.

Bell toca el Stradivarius Huberman de 1713, pero antes de éste tuvo en sus manos durante un tiempo el Stradivarius Tom Tyler. Según contó a la revista *Melómano Digital* en 2013, vendió este segundo por dos millones de dólares para posteriormente comprar, por cuatro el Huberman.

Fue una cuestión de amor. Es como si a alguien que se hubiera casado dos veces le preguntases por qué cambió de mujer. En realidad, yo no tenía intención de cambiar de violín, estaba muy feliz con mi Stradivarius. Pero entonces alguien me mostró el ‘Gibson ex Huberman’ y después de haberlo tenido tan sólo cuarenta segundos en mis manos sentí que tenía que ser mi próximo violín. Y por ese motivo, tuve que vender mi ‘Tom Tyler’, para poder comprar éste. La apreciación sobre por qué yo sentía que el Gibson era mejor es completamente subjetiva. Simplemente, sentí que con él podía alcanzar un nivel más profundo de musicalidad; y que sus posibilidades eran infinitamente superiores. Siento que con este instrumento he crecido como músico (Joshua Bell, 2013).

Alrededor de este gran intérprete, se ha desatado desde el pasado año 2007 una gran controversia, ya que ese año, llevó a cabo un experimento en el metro de Washington, que consistió en tocar allí durante una hora de incognito, para ver si alguien era capaz de apreciar la calidad de su música fuera de un contexto apropiado. Muy pocos fueron los que se quedaron a escucharle, consiguiendo reunir tan solo unos cuantos dólares y algo de calderilla.

Imagen 10. Joshua Bell. J. Bell Official Website



Aspectos analizados en el video

Debido a la falta de grabaciones de los conciertos de W.A. Mozart, para llevar a cabo el análisis técnico de este violinista, voy a basarme en la observación del Concierto para violín y orquesta de L. V. Beethoven. Pese a pertenecer a periodos histórico musicales distintos, ambos conciertos requieren de la perfección técnica del intérprete, siendo este el motivo por el cual he decidido basar el análisis en esta grabación. Joshua Bell, interpreta este concierto para violín y orquesta en condición de solista, junto a la Orquesta filarmónica, bajo la dirección de Claus Peter Flor.

De complejión media, alto y delgado, posee unas manos de palmas anchas y fuerte y dedos alargados y finos. A su vez, sus brazos son largos, permitiéndole que el arco pase de un extremo a otro sin realizar un gran esfuerzo.

Su mano derecha forma una línea recta con el antebrazo y la muñeca, y el pulgar, al igual que le ocurre a Kremer, queda saliente respecto al mástil, precisamente debido a su longitud. Al igual que le ocurre a Vengerov, el repiqueteo de los dedos -indicador de la relajación de las manos y al peso de los dedos- sobre el mástil, se escucha en varias ocasiones.

La mano derecha, presenta posado el meñique en la vara del arco, aunque solo en ocasiones, no lo hace constantemente. Cuando se posa, tampoco se ve excesivamente doblado o redondeado, lo cual indica que simplemente esta posado, y no funcionando activamente de contrapeso. Debido a la longitud de sus brazos, no lo mucho el codo para acercar el arco a la cuerda, sino que lo compensa subiendo ligeramente la muñeca, haciendo un uso excelente del movimiento amortiguador de los nudillos -en lugar del peso del meñique- y de la flexibilidad de la muñeca. A pesar de esto, podría decirse que su uso del codo derecho es más activo que el de otros intérpretes masculinos.

Joshua muestra una actividad física muy pronunciada durante la interpretación, y en especial destaca cómo apoya la cabeza sobre la barbada, ya que tiene la cabeza excesivamente recostada sobre el violín, pudiendo esto causar futuras dolencias o sobrecargas en el trapecio.

Los resultados sonoros o estéticos de esta interpretación se caracterizan por el sonido, brillante y limpio y por la interpretación precisa en todo momento. Su *vibrato* no es

constante, y lo utiliza para dotar de mayor expresividad o importancia a notas puntuales, es concentrado y educado, no excesivo

Tabla 10. Resultados del análisis técnico de Joshua Bell. Creación propia.

ASPECTOS FÍSICOS		ESTETICA SONIDO		ASPECTOS TÉCNICOS	
Longitud dedos	Largos	ADJETIVOS:		MANO IZQUIERDA	
Anchura dedos	Finos	Fino	Vibrato comedido	Pulgar	Sobresale del mástil
Longitud brazos	Media-larga	Limpio		Cambios	Paralelo
Compleción	Normal	Brillante		Muñeca	Alineada
Largo de cuello	Largo			MANO DERECHA	
/		/		Dedos-arco	Meñique posado
				Altura codo	Bajo
				Rectitud	Muy recto
				Zonas utilizadas	Amplitud

3.11 Leonidas Kavakos

Este violinista de reconocimiento internacional nació en 1967 en Atenas, en el seno de una familia de músicos. Comenzó sus estudios musicales a la temprana edad de cinco años y desde entonces han sido numerosos los éxitos que ha alcanzado, hasta convertirse en un solista de fama mundial.

Al igual que muchos otros violinistas, no solo ha destacado como intérprete, sino que también realiza actuaciones como director, habiendo debutado en esta faceta con múltiples orquestas de alto prestigio tales como la de Boston, Berlín o Viena.

Durante su formación cabe destacar a tres maestros que han ido formando a este violinista: Stelios Kafantaris, Josef Gingold y Ferenc Rados. Josef Gingold, judío de origen ruso, fue a su vez alumno directo del maestro Eugene Ysaÿe.

Este violinista griego, destaca por su ambición para rescatar clásicos olvidados, tal y como dejó entrever en una entrevista para el diario *El Mundo* en 2016 “¡La música clásica no es sólo Bach, Mozart y Beethoven!”, algo que intenta apoyar con la elección de repertorio en sus conciertos y grabaciones.

Por otra parte, llama la atención ver que alguien con una agenda de conciertos y un nivel interpretativo tan elevado, tenga tiempo de descansar, y es que, pese a afirmar que siempre está estudiando, habla también en esa misma entrevista, de la necesidad de descansar y de la importancia de controlar la mente para poder tomarse las cosas de forma calmada.

Actualmente, toca el violín Stradivarius del año 1724 denominado “Abergavenny”, y cuenta que una vez al año dedica parte de su agenda a impartir *master classes* a jóvenes violinistas para poder transmitir sus conocimientos, algo que considera imprescindible para que la tradición violinística perviva.

Imagen 11. Leonidas Kavakos. Bach Cantatas Website.



Aspectos analizados en el video

En esta grabación se puede observar a Leonidas Kavakos interpretando el Concierto para violín y orquesta nº3 de W.A.Mozart actuando como figura de violín solista y director al mismo tiempo. Está acompañado por la Camerata de Saltszburgo.

A nivel corporal, Kavakos es de complexión grande, es alto y ancho. La longitud de sus dedos es larga, su anchura es gruesa y sus palmas son igualmente anchas. La longitud de sus brazos es normal y el largo de su cuello es normal y en su caso sí que toca utilizando una almohadilla.

Su mano izquierda está totalmente relajada, pudiéndose apreciar la caída de los dedos y el peso de estos sobre la cuerda. El punto de contacto entre dedos y cuerda se produce en las puntas de las yemas, y la muñeca está alineada con el brazo, las palmas y los dedos. En los cambios de posición el movimiento entre índice y pulgar se produce en paralelo, y el pulgar le sobresale por el lateral del mástil debido a la longitud de este.

En cuanto a la parte derecha, cabe destacar que prácticamente no sube el codo a la altura de las cuerdas, algo que compensa subiendo notablemente la muñeca, y basando sus golpes de arco en la utilización de la misma y de la flexibilidad de dedos y nudillos. En su caso, el uso del meñique es muy pronunciado, ya que no solo lo posa sobre la vara del arco, sino que se aprecia también como se arquea -sobre todo al tocar en el talón- para que haga de contrapeso.

En cuanto a sus cualidades estéticas, su sonido es amplio y limpio, grande, mostrando un *vibrato* que, aunque escaso, es rápido y concentrado.

Tabla 11. Resultado del análisis técnico de L. Kavakos. Creación Propia.

ASPECTOS FÍSICOS		ESTETICA SONIDO		ASPECTOS TÉCNICOS	
Longitud dedos	Largos	ADJETIVOS:		MANO IZQUIERDA	
Anchura dedos	Gruesos	Limpio	Vibrato rápido y concentrado	Pulgar	Sobresale del mástil
Longitud brazos	Normal	Grande		Cambios	Paralelos
Complexión	Alto-ancho	Estudiado		Muñeca	Alineada
Largo de cuello	Normal			MANO DERECHA	
		/		Dedos-arco	Gran uso del meñique
				Altura codo	Muy bajo
				Rectitud	Perfecto
				Zonas utilizadas	Amplitud

3.12 Ara Malikian

Ara Malikian nació en Líbano en 1968, y desde los cuatro años comenzó sus estudios musicales de la mano de su padre, también violinista. Probablemente este músico, sea el más controvertido de los aquí analizados ya que, de algún modo, es el que más ha conseguido alejarse de los cánones musicales pre-establecidos dentro de la música clásica. De su infancia, marcada por la guerra civil libanesa, dice recordar el sonido de las bombas que caían, mientras su padre le daba clases quien, tal y como cuenta en la entrevista de 2013 para el diario La Nueva España, le hacía tocar el violín hasta que se le “saltaban las lágrimas”.

Ara fue descubierto por el director de orquesta Hans Herbert-Jöris, quien, tras escucharle tocar, consiguió que el gobierno alemán le becase a la edad de quince años, convirtiéndose así en el alumno más joven en ser admitido en la Hochschule für Musik und Theater Hannover. Desde entonces ha sido premiado en innumerables certámenes y concursos de todo el mundo, y poco a poco ha ido saliendo de los escenarios dedicados a la música clásica en exclusiva, creando su propio espectáculo, adaptado a músicas de influencias tradicionales de todo el mundo.

Cuando habla de la técnica del violín, Ara explica que para él es una herramienta al servicio del objetivo final de la música, transmitir y emocionar. En 2015 declaró para el *Idiario 20 Minutos*: "El día que vi que era capaz de saltar y tocar el violín a la vez fue una liberación".

Este afamado violinista, de indudable personalidad propia sobre el escenario, dedica una gran cantidad de tiempo a acercar al público infantil la música, habiendo actuado en multitud de ocasiones en programas orientados precisamente a este tipo de público. Tiene una gran cantidad de grabaciones con distintos sellos discográficos, aunque por lo que cuenta, dice ser una oportunidad mucho más acotada que el poder compartir videos en su canal de YouTube.

Lleva ya casi veinte años afincado en España, algo que, sin duda, nos acerca mucho más a su figura y a la oportunidad de poder acudir a sus actuaciones.



Aspectos analizados en el video

En el caso de Ara Malikian, no hay disponibilidad de videos del violinista interpretando Mozart, por lo que basaré mi análisis en videos de otros estilos musicales, tales como obras tradicionales del folclore armenio o de la península ibérica.

A nivel corporal, Ara posee una complexión media, sus brazos son de longitud normal, al igual que sus manos y su cuello. Destaca sobre todo por su tono musculado y fuerte, tanto en brazos como en manos.

Respecto a su mano izquierda, los cambios de posición son realizados en paralelo, y el vibrato es amplio y constante. Su derecha pasa recta, realizando una vaga subida de hombro en ciertas ocasiones. De lo que sí que se ayuda es de la altura del codo para buscar la potencia de su sonido, el cual le acompaña pasando por las distintas alturas requeridas.

De este violinista, lo que más destaca sin duda es su sonido y su singular puesta en escena. Sus conciertos parecen un concierto de rock, acompañando así a la elección de repertorio, de lo más variado y con influencias de múltiples partes del mundo.

Habría que mencionar también su forma de tocar a nivel gestual y corporal. En prácticamente todos sus vídeos se puede contemplar al violinista saltando de lado a lado del escenario, e incluso ponerse de rodillas tocando.

La estética de su sonido es conmovedora, tiene un *vibrato* especial capaz de acariciar las frases musicales y llevarlas a lo más alto de la expresividad. Incluso cuando su violín esta amplificado por alguna pastilla de sonido, no pierde la calidez de un grande.

La controversia persigue a este violinista allá donde va, y es que olvida lo escolástico y la rigidez de las escuelas violinísticas para poner sus recursos técnicos al servicio de sus propias necesidades expresivas musicales, algo que no a todo el mundo agrada. Sin duda con él el debate está abierto, pero si hay algo claro es el hecho de que es un referente musical de rango internacional, tanto por lo novedoso de su concepto como por su calidad musical.

Tabla 12. Resultados del análisis técnico de Ara Malikian. Creación Propia.

ASPECTOS FÍSICOS		ESTETICA SONIDO		ASPECTOS TÉCNICOS	
Longitud dedos	Media	ADJETIVOS:		MANO IZQUIERDA	
Anchura dedos	Normal	Cálido	Grande	Pulgar	No sobresale
Longitud brazos	Media	Brillante	Redondo	Cambios	Paralelo
Compleción	Media			Muñeca	Alineada
Largo de cuello	Normal			MANO DERECHA	
/		/		Dedos-arco	Posado
				Altura codo	Alto
				Rectitud	Preciso
				Zonas utilizadas	Todo

3.13 Gil Shaham

Gil Shaham es otro de los máximos exponentes en el mundo del violín y de la música clásica de rango internacional. Nació en el año 1971 en Illinois, Estados Unidos, pero se trasladaron a Israel cuando él tan solo tenía dos años, de modo que su formación musical tuvo lugar allí. A diferencia de otros grandes violinistas, no pertenece a una familia de músicos, sin embargo, su hermana, Orli Shaham, comparte profesión con él siendo, en su caso, pianista.

Estando en Israel, estudio con el profesor Haim Taub, quien a su vez fue alumno de Ivan Galamian, y posteriormente fue admitido en la prestigiosa academia Julliard, pasando a formar parte de la clase de la profesora Dorothy DeLay -profesora de otros muchos grandes genios del s. XX-XXI analizados también en este trabajo de investigación-. A su vez, fue alumno de Hyo Kang, quien había estudiado previamente con Dorothy DeLay.

Gil Shaham toca un violín Stradivarius datado del año 1699 y denominado como Countess Polignac. En su página *web oficial* encontramos la siguiente información: “ha realizado multitud de grabaciones y ha sido galardonado con numerosos premios, entre los que cabe destacar el Avery Fisher Career Grant en 1990, el Avery Fischer Prize en 2008 y su nombramiento como instrumentista del año por Musical America, en el año 2012”.

Imagen 13. Gil Shaham. Official Website.



Aspectos analizados en el video

En este vídeo se puede observar a Gil Shaham interpretando el tercer movimiento del concierto nº5 para violín y orquesta en La Mayor de W.A. Mozart, acompañado por la orquesta de YouTube. Esta orquesta está formada por integrantes de más de treinta países diferentes, seleccionados mediante esta red de videos online. La actuación tuvo lugar en el Carnegie Hall el día 15 de abril del año 2009.

A nivel físico, Gil Shaham posee una complexión media. Sus brazos y su cuello son de longitud media -utiliza almohadilla-, y sus manos no son especialmente grandes, pese a lo cual, la pulsación digital robusta que emplea durante la interpretación muestra la musculatura y fuerza que estas tienen.

En cuanto a su técnica, la mano izquierda se encuentra perfectamente alineada con brazo y dedos, colocando su pulgar hacia atrás -gran flexibilidad de dedos- cuando tiene que tocar en posiciones altas. La rotación de su codo izquierdo es constante, con lo que consigue acercar los dedos a las cuerdas, sobre todo durante el empleo del cuarto dedo -meñique- y en las cuerdas graves -sol y re-.

Su parte derecha destaca por su forma impecable de pasar el arco de un extremo al otro de la vara, consiguiendo que el trazo del movimiento de este sea perfecto incluso al tocar en la punta. Para ello también se ayuda de la elevación de su codo. En el caso del meñique derecho, este se encuentra en contacto con el arco, para ejercer peso y equilibrar el arco cuando este entra en contacto con la cuerda, sobre todo cuando toca en la mitad inferior del mismo.

A nivel estético, su sonido es redondeado y cálido, profundo y muy expresivo, algo que consigue entre otros factores, gracias a su *vibrato* rápido y educado, muy elegante y adecuado al estilo del clasicismo musical.

Tabla 13. Resultados del análisis técnico de Gil Shaham. Creación Propia.

ASPECTOS FÍSICOS		ESTETICA SONIDO		ASPECTOS TÉCNICOS	
Longitud dedos	Media	ADJETIVOS:		MANO IZQUIERDA	
Anchura dedos	Normal	Cálido	Tierno	Pulgar	No sobresale
Longitud brazos	Normal	Limpio	Brillante	Cambios	En paralelo
Complejión	Media	Profundo		Muñeca	Alineada
Largo de cuello	Media			MANO DERECHA	
				Dedos-arco	Meñique en uso
				Altura codo	Pronunciada
				Rectitud	Perfecta
				Zonas utilizadas	Todo el arco

3.14 Maxim Vengerov

Este violinista de origen ruso (Novosibirsk), nace en el año 1974. Estudio violín desde los cinco años con profesores muy prestigiosos. En primer lugar, contó con el apoyo de la profesora Galina Tourchaninova, y posteriormente, con Zakhar Bron, quien a su vez había sido alumno de Igor Oistrakh, hijo del violinista David Oistrakh. Precisamente por este árbol profesor-alumno, Vengerov, continúa la tradición violinística de los grandes.

A la edad de diez años, ganó el concurso Junior Wieniawski de Polonia, y desde entonces, su actividad como intérprete no ha cesado, habiendo actuado en multitud de lugares maravillosos alrededor del globo. Actualmente no se dedica únicamente a tocar el violín, sino que también es director de orquesta -tiene como mentor al gran Daniel Barenboim- y pedagogo, dedicando hasta un mes entero al año a compartir sus experiencias, algo que considera de gran importancia. Tal y como explicó en 2014 en una entrevista para el diario *El Comercio* “Invierto más de un mes de mi tiempo al año para eso -enseñar-, lo cual es bastante. Es muy importante compartir mi experiencia y lo aprendido.”

Interpreta no solo clásico, sino también dice tener un estrecho contacto con músicas de otros estilos, tales como el jazz y el rock&roll y toca un violín Stradivarius del año 1727, violín que previamente pasó por las manos del famoso violinista Kreutzer, quien fue a su vez profesor del mismísimo Kreisler reconocido hoy en día por sus estudios para violín. En 2003 explicaba en una entrevista para el diario *El País*:

El que utilizo ahora -el violín- lo es. Se trata de un stradivarius de 1727, de una sonoridad extraordinaria, de una gran riqueza de tonos, que te permite ir más lejos en tu trabajo de descubrir el instrumento que tienes entre las manos.

Imagen 14. Maxim Vengerov. Official Website.



Aspectos analizados en el video

En el video, M. Vengerov interpreta el concierto n°4 de W.A. Mozart, ejerciendo la función de director-solista. A diferencia de los anteriores violinistas presentados, sí utiliza almohadilla, algo que tal vez tenga que ver con su altura y largo de cuello.

Físicamente Vengerov es alto y de complexión grande. Espalda ancha, cuello larga y pronunciada altura, casi podría decirse que tiene un porte atlético. Sus manos son de palmas anchas, y tiene unos dedos largos y gruesos. El cuello el largo y ancho también. El propio violinista ha reconocido la importancia que tienen para él estar en forma y realizar ejercicio diario.

La parte izquierda destaca por el peso y relajación con la que pulsa la cuerda con sus dedos. Tal es el golpe de estos sobre el mástil al producirse este contacto, que es posible escuchar dicha caída durante la interpretación. Los cambios de posición son siempre anticipados al movimiento del pulgar, el cual sigue al resto de la mano en un movimiento paralelo.

La parte derecha, destaca por su utilización del meñique sobre el arco, el cual sí está activo y haciendo una función de contrapeso respecto al peso de la vara. Utiliza mucho la zona inferior para llevar a cabo el *spiccato*, y emplea un *legato* romántico, utilizando la totalidad del arco para su distribución. El codo está bastante alto sobre todo al tocar en el talón en la IV cuerda, de hecho, puede escucharse un sonido ligeramente roto al caer sobre ésta el peso del arco.

En base a todo lo anterior, el resultado es un sonido fuerte, con mucho cuerpo, amplio y grande. El *vibrato* es constante y muy amplio y rápido, podría decirse que la interpretación destaca por ser excesivamente romántica tratándose de un concierto clásico – sin ser el término “excesivo” algo negativo, pues cada interprete es quien decide como tocar una obra y hacerla suya, las interpretaciones son ricas precisamente porque son diferentes-.

En el caso de Vengerov, se aprecia que sube bastante los hombros al tiempo que toca, sobre todo en la III y IV cuerda, lo cual me hizo pensar que esto tal vez le causase alguna dolencia, y efectivamente, tras leer algunos periódicos y diarios, esta teoría se corroboró, ya que en 2012, el Diario Rusia publicaba un artículo hablando de su recuperación frente a una lesión.

Tabla 14. Resultados del análisis técnico de Maxim Vengerov. Creación propia.

ASPECTOS FÍSICOS		ESTETICA SONIDO		ASPECTOS TÉCNICOS	
Longitud dedos	Largos	ADJETIVOS:		MANO IZQUIERDA	
Anchura dedos	Gruesos	Contundente	Vibrato amplio	Pulgar	Enfrentado al índice
Longitud brazos	Largos	Rotundo		Cambios	Paralelo
Compleción	Fuerte	Amplio		Muñeca	Alineada
Largo de cuello	Normal	Grande		MANO DERECHA	
				Dedos-arco	Meñique posado
				Altura codo	Media
				Rectitud	Muy recto
				Zonas utilizadas	Amplitud

3.15 Janine Jansen

Esta conocida violinista de tan solo treinta y nueve años de edad, nació en Soest, Holanda. Al igual que el resto de los violinistas de los que estoy haciendo referencia en este trabajo final de máster, comenzó muy pronto sus estudios musicales, teniendo tan solo seis años cuando tomó por primera vez una lección de instrumento. Pertenece a una familia de músicos, ya que tanto sus padres como sus hermanos -son tres-, pertenecen a este mismo gremio.

Actualmente toca el violín Stradivarius Barrere del año 1729, el cual le fue cedido por la Fundación Elise Mathilde. Ha sido alumna de Coosje Wijzebeek, cuyas raíces violinísticas se remontan a las enseñanzas del maestro Enescu -profesor también del violinista Menuhin-, Boris Belkin, alumno de Louis Persinger, quien a su vez estudió con

Eugene Ysaÿe, y Philipp Hirshhorn, quien fue alumno de Michael Vaiman, violinista que estudió con David Oistrakh.

Además de su talento innegable, la ayuda de estos grandes maestros de larga tradición en el violín a la vez que la magnificencia del instrumento que toca, ha hecho de esta violinista una de las grandes de nuestra actualidad.

Janine, con ese tono añorado, es pura humildad. En la entrevista realizada en el año 2014 por la revista *Scherzo*, se expresaba de esta forma sencilla y humilde:

- Usted consigue siempre algo tan extraordinario como poner el cartel de no hay entradas, como vimos recientemente en Madrid ¿Le ocurre siempre?

- Me resulta difícil contestar a esta pregunta. Es verdad es que siempre he visto salas llenas, como el Auditorio de Madrid, donde estuve por última vez en octubre. Pero nunca me he planteado que pudiera ser por mí. Me imaginaba que era por el programa, por la calidad de la temporada, por la tradición o por la combinación de todos estos factores. Jamás habría pensado que yo era una de las razones. Sea por lo que sea, es bonito que la gente vaya a escuchar música.

Imagen 15. Janine Jansen. Official Website.



Aspectos analizados en el video

Janine Jansen interpreta en esta ocasión el concierto para violín y orquesta número 5 de W.A.Mozart, ejerciendo la función de solista. En ella destaca el excesivo movimiento corporal con el que acompaña cada golpe de arco o cada comienzo de frase, lo cual aparte de suponer un mayor desgaste físico, puede empeorar la calidad del sonido y crear dolencias a largo plazo.

Su complexión es normal, aunque en comparación con otras intérpretes femeninas es más ancha y más alta, algo que le permite, por ejemplo, no tener que subir en exceso el codo derecho entre otras cosas. Sus dedos son alargados y no muy gruesos, las palmas son anchas y los brazos largos. Su cuello es largo, y utiliza además una almohadilla.

En cuanto a su técnica de la parte izquierda, el pulgar se encuentra enfrentado al índice, y no rota en exceso el codo para acercar los dedos a la cuerda, probablemente debido a que estos son largos y no necesita efectuar este movimiento. El punto de contacto del dedo sobre la cuerda se encuentra en la mitad superior de la yema de los dedos, y la muñeca está perfectamente alineada con el brazo, la palma y los dedos.

En cuanto a su parte derecha, el meñique está posado en la vara, pero realmente no lo utiliza en exceso. El arco pasa totalmente recto, gracias en parte a la longitud de sus brazos, y lo pasa de forma amplia de un extremo a otro, con total libertad. La altura del codo como ya he mencionado anteriormente no es excesivamente elevada y el movimiento de sus nudillos permite ver la flexibilidad y fuerza de la mano para sujetar el arco.

Estéticamente, su sonido es limpio y grande, expresivo y muy delicado, casi como un hilo. El *vibrato* que emplea es rápido y educado, bastante comedido, respetando las necesidades estilísticas de la obra.

Tabla 15. Resultado del análisis técnico de Janine Jansen. Creación Propia.

ASPECTOS FÍSICOS		ESTETICA SONIDO		ASPECTOS TÉCNICOS	
Longitud dedos	Largos	ADJETIVOS:		MANO IZQUIERDA	
Anchura dedos	Media	Limpio	Vibrato rápido	Pulgar	Enfrentado al índice
Longitud brazos	Largos	Grande		Cambios	Paralelos
Compleción	Normal	Expresivo		Muñeca	Alineada
Largo de cuello	Normal	Delicado		MANO DERECHA	
/		/		Dedos-arco	Meñique posado
				Altura codo	No muy elevada
				Rectitud	Perfecto
				Zonas utilizadas	Amplitud

3.16 Hilary Hahn

Esta violinista estadounidense (Virginia), nace en el año 1979 y casi por casualidad, comienza a tocar a la edad de tres años. La pequeña Hilary, yendo de paseo con su padre vio un cartel donde se anunciaban clases de violín, y tras mucho insistir comienza a recibir clases siguiendo el método Suzuki en el conservatorio de Peabody, Maryland con la profesora rusa Klara Berkovich.

A los nueve dio su primer concierto, y accede al “Curtis Institute of Music” en Filadelfia, donde fue alumna del violinista Jascha Brodsky, quien a su vez había estudiado con el gran Eugene Ysaÿe. A los dieciséis años, comenzó ya a tocar con grandes orquestas

y tres años después se graduó consiguiendo su título de Bachelor -equivalente a la titulación superior española-.

Como ella misma explica en la entrevista que concedió en 2003 al periódico *El Cultural*, intentó siempre no ser una niña prodigio lanzada al estrellato. Ella prefería que el éxito viniese de forma más gradual y menos nociva.

(...) Logré convertirme en una intérprete profesional de forma gradual. Retrasé todo lo que pude firmar para una gran discográfica o tener un mánager. No empecé a viajar y dar recitales como una loca, no fui ‘lanzada al estrellato’, sino que elegí hacerlo paso a paso. Prefiriendo que el público se acercara a mí de forma natural, no como un fenómeno pasajero.

El violín que toca, es una réplica del que perteneció a Niccolò Paganini conocido como “Il Cannone”, creado en París en el año 1864.

Imagen 16. Hilary Hahn. Alchetron.



Aspectos analizados en el video

En este video vemos a Hilary Hahn interpretando como solista el concierto de W.A.Mozart n°3 acompañada de la Orquesta Sinfónica de la Radio de Stuttgart, dirigida por el grandísimo director Gustavo Dudamel.

Fisionómicamente, Hilary tiene una complexión media, pues ella es de estatura media y menuda. Tiene el cuello alargado -utiliza almohadilla cuando toca-, y los brazos de longitud media. Llama la atención la fuerte apariencia de sus manos, pese a no ser estas demasiado grandes, los movimientos que realiza con sus alargados y finos dedos son contundentes a lo largo del mástil.

Técnicamente, su mano izquierda presenta el pulgar ligeramente adelantado respecto al índice. Al colocarlo más hacia el medio de la mano, compensa que sus manos no sean especialmente grandes y dota de mayor agilidad a los movimientos tales como los cambios de posición. El codo izquierdo a su vez, se muestra bastante rotado, algo que permite que acerque los dedos a las cuerdas en mayor medida. Estos, entran en contacto directo con las cuerdas en la zona central de las yemas -pulpejo-. Sus dedos destacan visualmente cuando realiza su *vibrato*, ya que al encontrarse estos tan redondeados, se puede apreciar el proceso de movimiento de los nudillos y falanges como si se tratase de un efecto dominó.

Por otro lado, su parte técnica derecha, destaca por lo alto que coloca el codo al tocar en la cuerda IV, algo que le permite controlar la calidad de sonido en esta y que compensa el tener los brazos no demasiado largos. En ocasiones, cuando toca muy a la punta el arco sufre una ligera desviación, debido precisamente a que respecto a otros intérpretes -por ejemplo, Vengerov- tiene los brazos más cortos.

A nivel estético, su sonido destaca por su redondez. Se trata de un sonido denso y blando, casi tangible con solo escucharlo. Incluso cuando toca pasajes escritos con una articulación picada en la partitura, no saca excesivamente el arco de la cuerda. Su *vibrato*, no es demasiado rápido, es preciso y estudiado, condensado.

Tabla 16. Resultados del análisis técnico de Hilary Hahn. Creación Propia.

ASPECTOS FÍSICOS		ESTETICA SONIDO		ASPECTOS TÉCNICOS	
Longitud dedos	Alargados	ADJETIVOS		MANO IZQUIERDA	
Anchura dedos	Finos	Redondo	Vibrato preciso	Pulgar	Adelantado respecto al índice
Longitud brazos	Media	Denso	Cálido	Cambios	Paralelo
Compleción	Menuda	Blando		Muñeca	Alineada
Largo de cuello	Largo	Grande		MANO DERECHA	
/		/		Dedos-arco	Meñique posado
				Altura codo	Pronunciada
				Rectitud	Desviado en la punta
				Zonas utilizadas	Amplitud

3.17 Sarah Chang

Sarah Chang es una de las más jóvenes violinistas de prestigio internacional presentes en el panorama clásico actual. De ascendencia coreana, nació en Estados Unidos (Filadelfia) en una familia de tradición musical -su padre es violinista y su madre compositora-.

Por esto, sus estudios musicales comenzaron pronto, siendo admitida en la Julliard a la edad de seis años, bajo la tutela de la profesora Dorothy DeLay, quien a su vez fue la guía de otros grandes violinistas entre los que se encuentran Itzhak Perlman, Gil Saham, Shlomo Minzt e incluso su propio padre.

Ha sido la violinista más joven en grabar un disco -a la edad de nueve años- y ha ganado multitud de premios. Así mismo, ha tocado con las mejores orquestas y directores alrededor de todo el mundo.

Tal y como cuenta en una entrevista concedida en 2014 al periódico La Vanguardia, ser una niña prodigio no es algo sencillo y a pesar de su gran pasión por su trabajo -afirma tener el mejor trabajo del mundo-, cuenta lo duros que fueron sobre todo su infancia y su adolescencia, llevando una doble vida en la que tenía que enviar los deberes del colegio por fax y tocar en las mejores salas del globo. En esa misma entrevista, habló también de la técnica del violín y de la maduración musical:

Son cosas que van juntas. El virtuosismo y los aspectos técnicos se aprenden, pero tienes que haber nacido con la musicalidad y también ganarla con la experiencia de vida. No se estudia la musicalidad o la fuerza emocional. Tiene que ir incorporado a tu corazón. Y es importante no estar encerrada en la habitación practicando, sino salir, disfrutar de la belleza de los edificios y del arte, conocer gente nueva, otras culturas, y que te rompan el corazón... es de todas esas cosas de donde viene la musicalidad auténtica. La gente quiere que la emocionen y eso es algo que sólo les puedes dar si lo experimentas en la vida. Mi maestra me dio una buena base, pero el gran reto es siempre el emocional, y eso cambia cada día, no es algo que puedas decidir o planear. Hoy te sientes diferentes a mañana según lo que te haya pasado. Sólo se trata de abrir el corazón y ser capaz de compartirlo con la audiencia en esos 30 minutos que dura un concierto. Tiene que ser espontáneo.



Aspectos analizados en el video

Dado que no se encuentra disponible ninguna grabación de los conciertos de W.A.Mozart de esta violinista, he basado la observación para el análisis de su técnica en el video en el que interpreta el Concierto en Re menor de Sibelius, junto a la Radio Filharmonisch Orkest bajo la dirección de Jaap van Zweden.

Este concierto, presenta una altísima dificultad técnica, considerándose uno de los más complejos conciertos para violín y orquesta de la historia. Pese a pertenecer a la época romántica musical, y gracias a la calidad del video, me brinda a la perfección la oportunidad de analizar la técnica de la violinista, que al fin y al cabo es postural.

Sara Chang es una violinista de complexión menuda, no muy alta y delgada. Pese a que en proporción a su cuerpo los brazos tienen una longitud normal, si los comparamos con los de la mayoría de los intérpretes anteriormente analizados, son cortos. Además, tenemos que tener en cuenta el hecho de que, al llegar a la edad adulta, el tamaño del violín es siempre el mismo (4/4), independientemente de la complexión del intérprete.

Sus manos son fuerte, pequeñas y de dedos delgados y precisos. Las palmas no son muy anchas. Por otra parte, la longitud de su cuello es normal -utiliza almohadilla-.

Técnicamente, Sara es una muestra perfecta de esta. Independientemente de si utiliza o no el meñique sobre el arco o si adelanta o no el pulgar en su punto de contacto en el arco, la violinista tiene el uso del cuerpo totalmente a su servicio, haciendo que incluso los pasajes más difíciles parezcan fáciles. Esto se debe a que emplea una economía total de movimiento, cada movimiento de su cuerpo esta estudiado a la perfección. Ahora sí, hablaré de aspectos concretos.

Por un lado, su mano izquierda se encuentra alineada perfectamente, produciéndose a la vez una rotación bastante prominente del codo, cuyo objetivo no sería otro que acercar los dedos a las cuerdas. El punto de contacto de los dedos sobre las cuerdas, al igual que en el resto de intérpretes, se produce hacia la mitad de la yema. El hecho de que tenga los dedos pequeños y delgados se hace evidente al observar que su pulgar no sobresale en ningún momento del mástil, ni tan siquiera cuando ejecuta un pasaje en primera posición.

Su parte derecha destaca por lo elevado que coloca el codo y además utiliza activamente el meñique sobre la vara, el cual tiene la misión de hacer de contrapeso y evitar que el sonido se rompa al tocar en las cuerdas graves. Como resultado, su sonido es grande y brillante, constante pero inquieto y enérgico. Y su *vibrato* destaca por ser grande y concentrado.

Tabla 17. Resultado del análisis técnico de Sara Chang. Creación Propia.

ASPECTOS FÍSICOS		ESTETICA SONIDO		ASPECTOS TÉCNICOS	
Longitud dedos	Cortos	ADJETIVOS:		MANO IZQUIERDA	
Anchura dedos	Finos	Grande	Vibrato grande y concentrado	Pulgar	Enfrentado al índice
Longitud brazos	Media	Brillante		Cambios	Paralelo
Complejión	Delgada	Inquieto		Muñeca	Alineada
Largo de cuello	Normal	Enérgico		MANO DERECHA	
				Dedos-arco	Utiliza el meñique
				Altura codo	Elevada
				Rectitud	Perfecta
				Zonas utilizadas	Amplitud

4. CONCLUSIONES

Tras haber observado a estos diecisiete grandes violinistas y haber recopilado y organizado la información necesaria sobre los aspectos claves de la técnica del violín, podría afirmar que no existe una sola técnica, sino que por el contrario existen unas directrices generales aparentemente necesarias para hacer del intérprete un violinista extraordinario y otras variables en base a las necesidades individuales del intérprete. Habría por lo tanto dos vertientes, la *técnica base*, y la *técnica propia*. La técnica base estaría formada por las necesidades incuestionables para hacer del músico un gran intérprete. En cambio, la técnica propia serían todos aquellos factores que cada violinista adapta a sus propias necesidades. La técnica propia, sea cual sea -dependiendo del intérprete-, va a dirigir siempre su utilidad para conseguir lograr los objetivos de la técnica base.

A continuación, voy a exponer cuales serían -según mi observación y análisis-, los puntos que todos los violinistas tienen en común. Es decir, en el cuerpo de este trabajo habría recopilado toda la información de la técnica base, y ahora puedo por fin desarrollar los puntos de la técnica propia.

En primer lugar, el comenzar los estudios de violín a una edad temprana sería el principal punto que todos los grandes intérpretes cumplen. El momento idóneo para comenzar dichos estudios musicales se situaría entre los cuatro y los cinco años de edad. La capacidad casi ilimitada a la hora de asimilar nuevos conceptos durante esta época de la vida, asemejando a los niños a la capacidad de absorción de una esponja. Todo lo que los niños aprendan a esta edad a través de procesos basados sobre todo en la imitación -postural y auditiva- serán automatizados y procesados con mayor naturalidad y rapidez que si acceden a estos conocimientos más tarde.

Pero entonces, ¿sería imposible llegar a ser un gran violinista si se empieza a estudiar, por ejemplo, durante la adolescencia? La respuesta, en mi opinión sería que no. No sería algo imposible, pues siempre existen excepciones a la regla, pero sí es cierto que el comenzar pronto y haber vivido previamente en ambientes musicales favorecen el desarrollo interpretativo del alumno. Por lo tanto, el llevar la práctica musical temprana al aula va a facilitar una correcta formación del músico cuanto antes empiece esta, así como

detectar cuanto antes las aptitudes musicales durante la primera infancia. Ara Malikian decía en 2015, para el diario *20 Minutos*:

Para los niños ha de ser divertido y luego ya se verá si lo hará profesionalmente, que supone un sacrificio. Para un niño no es sano tomártelo desde el principio como una profesión. Yo, por ejemplo, hago cine para divertirme como un niño. No me considero ni mucho menos un actor. He hecho algún cameo o la banda sonora de alguna película. Pero lo mío son los conciertos en directo. Ese es mi sitio natural.

El hecho de que el alumnado comience pronto sus estudios, pone al profesor en una situación crítica, ya que es enorme la responsabilidad que éste tiene en sus manos haciéndose cargo de la formación del alumno. Así entraría en juego el segundo punto importante de la técnica propia.

Otro de los factores que todo gran intérprete tiene en común, es haber recibido clases de profesores experimentados y exitosos desde un primer momento. La figura del profesor en esta misión, se convierte en un indispensable del éxito del alumno, puesto que de él dependerá en gran medida lo que aprenda y cómo lo haga.

Tras el proceso de investigación de mi trabajo, he llegado a la conclusión -trazando lo que podría considerarse como un árbol genealógico de las relaciones profesor-alumno-, que, si nos remontamos aproximadamente doscientos años atrás, muchos de los grandes violinistas del s. XX-XXI comparten familia musical. Es decir, que los profesores de sus profesores, y los profesores de estos, estarían todos relacionados entre sí. Es más, podría decirse y situarse en la cumbre de esta estirpe musical a cuatro grandes violinistas:

- Eugene Ysaÿe, violinista, pedagogo y compositor de entre otras obras las famosas sonatas para violín sólo.
- David Oistrakh, quien a su vez enseñó a su hijo, Igor Oistrakh, y este continuó con la transmisión de conocimientos violinísticos;
- Ivan Galamian, en cuyos escritos sobre la técnica he basado mis primeras investigaciones sobre la *técnica base*.

- Carl Flesch, violinista y pedagogo, conocido sobre todo por sus libros de estudios dirigidos a la técnica del violín.

Todos los violinistas aquí analizados, han recibido clases de la élite violinística del momento, independientemente de sus lugares de origen y desarrollo de sus carreras, y en general, comparten las reglas básicas de la escuela rusa, la cual ha ido desplazándose por todo el mundo mediante las migraciones que los violinistas fueron llevando a cabo, sobre todo durante el holocausto, ya que la mayor parte de ellos, fueron judíos. En la entrevista realizada a Zukerman por el diario *El País* en 2013, el violinista habla del *por qué* de la tradición musical de esta etnia.

En Polonia, en pequeñas ciudades, o en Budapest o Checoslovaquia, los judíos tenían que vivir entre muros, como un gueto, aunque no me gusta la palabra. Si no, los mataban. Así que era un entorno perfecto para estudiar la biblia, escribir y hacer música. El violín era fácil de transportar y adquirir. ¡Nunca hubieran vendido un piano a un judío! Todo surgió de una necesidad que se transformó en ADN. La música es una forma de sobrevivir. Un sonido agradable te hace sentir mejor. Así surge una tradición.

Podría afirmarse, que los conocimientos de aquellos que encumbran la pirámide interpretativa, se van compartiendo dibujando una línea temporal profesor-alumno a través de la cual van sobresaliendo intérpretes que - por reunir todos los requisitos necesarios para ello- van a resultar formar parte de la cúspide internacional violinística.

En un tercer punto encontramos las aptitudes musicales de los alumnos. No sólo será necesario que empiecen pronto y que sus profesores sean excelentes, sino que también tendrá una importancia incuestionable las capacidades musicales y auditivas del alumnado. Pese a que el talento no lo es todo, es un hecho que existe. Tener talento puede ser un arma de doble filo, pero sin él no es posible destacar a nivel internacional. Desde luego, si tuviese que explicar en términos numéricos la importancia del talento y la del estudio, pesaría mucho más esta última: por mucho talento que tenga un alumno, no logrará sobresalir si no dedica tiempo y esfuerzo en buscar un resultado que roce la excelencia.

El término excelencia por otra parte, debe hacer referencia siempre a la *explotación máxima de las posibilidades y la obtención de resultados más elevada posible de cada individuo*, y debe de separarse del concepto de perfeccionismo⁹, pero es cierto que a nivel internacional, no solo compiten consigo mismos, sino que también lo hacen con otros violinistas, por lo que es importante que las aptitudes musicales del alumno sean, de forma innata, lo más elevadas posibles para poder marcar la diferencia entre dos intérpretes que hayan dedicado el mismo número e intensidad de horas de estudio.

Estas aptitudes, deberán ser por lo tanto desarrolladas al máximo posible con ayuda del profesorado y con el tiempo de estudio personal del alumno. Es decir, que en este momento entrarían también en juego las aptitudes psicológicas o fuerza mental del intérprete.

Este cuarto apartado, está dedicado a la fortaleza o templanza mental necesaria de cualquier gran violinista. Debido a la gran cantidad de horas diarias que requiere el estudio de élite musical, ya desde muy jóvenes y tal y como cuentan en multitud de entrevistas cualquiera de los músicos anteriormente analizados, el estilo de vida que lleva un músico de estas condiciones es muy alejado al que pueda llevar un niño de su misma edad.

No solo lo son las horas de clases y estudio, sino el estar continuamente viajando - tal y como contaba Sarah Chang en 2009 al *Blog de Radio Televisión Española*, el hacer de los hoteles tu casa, o la gran presión a la que son sometidos mentalmente desde muy pronto al presentarse a concursos de renombre internacional, marcan una diferencia enorme con respecto a la vida de sus iguales. Maduran antes en algunos aspectos, en cambio en otras ocasiones, este aislamiento puede provocar que vivencias cotidianas a las que en un primer momento no consideramos importantes, les causen ciertas carencias sociales.

(...) Todos los niños necesitan de una educación musical porque es muy bueno para el alma, aporta disciplina y de alguna forma u otra, todos necesitamos música en nuestras vidas. Pero no me gustaría que mis futuros hijos empezaran tan pronto como yo hice, y les diría que no deberían hacer una carrera como intérprete si no lo desean realmente, porque es un estilo de vida muy específico, muy agotador, debes estar hecho para ello, “fabricado” para ello, en el sentido positivo del término.

⁹ Navarro, M. (2016). *La medicina emocional*. Madrid, España: Vivelibro. Pp. 141-146.

La concentración de tocar en directo, de ser el centro de todas las miradas, y hoy en día no solo ser objeto de crítica en una sala de conciertos sino a través de la globalización de las redes sociales e Internet, hacen que el tener las ideas claras, y una gran fortaleza mental sea un requisito indispensable para poder encumbrar las listas de los grandes intérpretes.

En este aspecto, los músicos y los deportistas de élite, siguen unos procesos muy similares, tales como rituales de concentración, recursos basados en las metas a corto plazo, o como viene ocurriendo ya desde hace unos años, el acudir a los denominados Coach.

El surgimiento de esta -relativamente nueva- figura, se debe precisamente al apoyo terapéutico necesario en algunas profesiones en las que se requiere de una motivación intrínseca que no siempre es fácil de encontrar, o de un grado constante de superación personal y concentración muy elevados.

Por otra parte, y ocupando el quinto punto de esta lista de imprescindibles encontraríamos el hecho de que todo gran intérprete, lleva a cabo su música de la mano de violines de altísima gama, como lo son los Stradivarius o los Guarneri. Este requisito, no tan personal como el resto, es también de gran importancia, ya que el violín no deja de ser la herramienta de trabajo de todos ellos. Puede parecer superficial, pero ¿y si un informático trabajase con un portátil al que le faltasen letras en el teclado? Ni siquiera podría contemplarse esta opción, directamente sería algo impensable. Pues bien, está claro que al comienzo de los estudios musicales y durante las enseñanzas profesionales, pocos -por no decir ninguno- serán aquellos a los que sus familias puedan comprar instrumentos de tan elevado coste, pero bien es cierto que, dentro de una muestra de violines de precios ajustados, existen diferencias sustanciales entre unos y otros.

Independientemente de la forma personal de interpretar una obra, estudio o pasaje, el instrumento en ocasiones puede suponer un obstáculo enorme. Véase, por ejemplo, el fenómeno físico denominado comúnmente como lobo, debido al cual, en determinadas frecuencias del violín se produce un nudo de sonido que impide la correcta ejecución de esa nota concreta e incluso de la misma en distintas octavas a lo largo del mástil. Por eso mismo, los profesores deben transmitir unos conocimientos básicos de mantenimiento y criterio respecto a las características mínimas que debe tener el instrumento, para que a la

hora de escoger uno se tengan en cuenta factores que determinarán en ocasiones la calidad requerida de la interpretación.

Por último, habría un sexto punto común a todos los grandes violinistas, independientemente de su interpretación personal y de sus características fisonómicas: el punto de contacto de los dedos sobre las cuerdas del violín. La pulsación digital siempre se efectúa con la zona carnosa de la mitad de las yemas, el pulpejo. No importa lo que haya que rotar el codo -en caso de tener unos brazos más cortos- para acercar los dedos a la cuerda, en todos los casos, para que el peso del dedo relajado sea efectivo al caer debe realizarse con esta parte de la punta del dedo.

Además, cabría destacar la posición de alineación entre la mano, la muñeca y el antebrazo, totalmente necesaria, ya que si la muñeca está doblada hacia el violín -error bastante común entre estudiantes de primeros cursos, quienes dejan el peso del instrumento apoyado sobre la palma en lugar de sujetarlo realizando la pinza entre el índice y el pulgar- ésta chocará contra la caja de resonancia al subir a posiciones elevadas -sobre todo crea problemas a partir de la 5ª posición-. Además, este choque afectará a la afinación y a la velocidad del intérprete.

En base a todos estos puntos expuestos anteriormente, podría establecerse una metodología que llevase todos estos conocimientos al aula de las enseñanzas profesionales de un conservatorio. Como cada alumno tendría sus propias circunstancias personales, aptitudes musicales y características fisonómicas, tendría un carácter flexible -técnica propia, supervisada en todo caso por el profesor-, e individualizado, lo cual me lleva a plantearme y a reflexionar sobre si los métodos pedagógicos musicales actuales están cubriendo todas estas necesidades indiscutibles.

Además, considero oportuno innovar en el currículo de la selección de repertorio técnico del violín para trabajar todos estos conceptos, ya que hoy en día se siguen una serie de estudios instrumentales muy desequilibrados en cuanto a la relación existente entre la dificultad técnica de los mismos y el resultado audible de los mismos. Para ello la supervisión del profesor es indispensable, las propuestas de repertorio alternativo deben estar minuciosamente escogidas y han de cumplir de igual forma con las expectativas técnicas del nivel requerido.

Si para trabajar alguno de los aspectos técnicos básicos concretos, en vez de requerir de estudios clásicos, empleamos obras de otros estilos musicales que cumplan con

los aspectos técnicos a trabajar, podremos crear una mayor motivación en el alumnado, que dedicaría un mayor número de horas en esta parte del estudio del violín, viéndose así resultados en las obras en un lapso de tiempo más corto.

De este modo, no solo logramos crear motivación desde los primeros cursos, sino que también conseguimos desligar el violín de la música clásica, acercando a los alumnos a otros estilos tales como las músicas tradicionales o folclore, el jazz, e incluso las músicas del mundo, como la irlandesa o el *manouche*.

BIBLIOGRAFÍA

Alexander, F.M. (1919) *Man's Supreme Inheritance: Conscious Guidance and Control in Relation to Human Evolution in Civilization*. London: Ed. Methuen.

— (1923). *Constructive Conscious Control of the Individual*. London: Ed. Chaterson.

— (1932). *The use of the self: its conscious direction in relation to diagnosis, functioning and the control of reaction*. London: Ed. Methuen.

— (1941). *The universal constant living*. New York: Ed. Dutton.

Fischer, Simon. (1997). *Basics and Practise*. London: Edition Peters.

Galamian, Ivan. (1962). *Principles of violin Playing and Teaching*. New York: Prentice-Hall.

García, R. (2012). *Optimiza tu actividad musical. La técnica Alexander en la música*. España: Impromptu editores S.L.

— (2013). *Técnica Alexander para músicos. La zona de confort: salud y equilibrio en la música*. España: Ma non troppo.

— (2017). *Entrenamiento mental para músicos. Técnicas de estudio mental y visualización para potenciar el rendimiento interpretativo*. España: Ma non troppo.

- Hoppenot, D., & Sanabras, J. (1992). *El violín interior*. España: Real Musical.

- Kandinsky, W. (2016). *De lo espiritual en el arte*. España: Paidós.

- Navarro, M. (2016). *La medicina emocional*. Madrid, España: Vivelibro.

- Perkins, M. M. (1995). *A comparison of violin playing techniques*. Fairfax, VA: American String Teachers Association.

- Rolland, P., Muehler, M., Hellebrandt, F. (1986). *The teaching of action in string playing*. Ed. American String Teacher Association.

WEBGRAFÍA

Artículos online:

- Caro, P. (2015, 26, 03). Ara Malikian: “Salí del foso para subir al escenario”. *20 minutos*. <http://www.20minutos.es/noticia/2365801/0/entrevista/violinista/ara-malikian-suite-festival/>
- Chavarría, M. (2014, 15, 12). Sarah Chang: una violinista en Barcelona, la ciudad que sí “quiere a las mujeres”. *La Vanguardia*. <http://www.lavanguardia.com/musica/20141213/54421388830/sarah-chang-barcelona-quiere-mujeres.html>
- Gumucio, Juan Carlos (1999, 03, 13), “Muere Yehudi Menuhin, genio del violín.” *El País*. http://elpais.com/diario/1999/03/13/cultura/921279601_850215.html
<http://www.scherzo.es/content/janine-jansen>
- Koval, N. (2012, 09, 21). El regreso de un violinista excepcional. *Russia Beyond the Headlines*. https://es.rbth.com/articles/2012/09/21/el_regreso_del_violinista_excepcional_20099
- Llade, M. (2013, 03, 01). Joshua Bell, un artista imparable. *Melómano Digital*. <http://orfeoed.com/melomano/2013/articulos/entrevistas/joshua-bell-un-artista-imparable/>
- Llorente, J.A. (2014,04). Entrevista a Janine Jansen. *Scherzo*, nº 295
- López-Benito, M. (2009,05,10) David Oistrakh (1908-1974) biografía. *Revista de Ópera y Música Clásica*. (http://clasica2.com/?_=/clasica/Enciclopedia-Musical/David-Oistrakh-1908-1974).
- Martí, O. (2003, 09, 03). Entrevista a Maxim Vengerov: El violín hay que empuñarlo entre los cuatro y los seis años”. *Diario El País*. http://elpais.com/diario/2003/09/18/espectaculos/1063836003_850215.html
- Neira, Javier (2011, 03, 03) “Mi violín Stradivarius vale tanto como dos Ferraris de alta gama”. *Diario independiente de Asturias*. <http://www.lne.es/sociedad-cultura/2011/03/03/violin-stradivarius-vale-ferraris-alta-gama/1041130.html>

- Pérez Senz, Javier (1999, 08, 02) Guidon Kremer, en Peralda. *El País*. <http://elpais.com/diario>
- Reverter, A. (2003,12, 18). Entrevista a Hilary Hahn: “Bach es mi padre musical”. *El Cultural*. <http://www.elcultural.com/revista/musica/Hilary-Hahn-Bach-es-mi-padre-musical/8520>
- Rosado, B. (2016, 04, 26) Leonidas Kavakos: “Le hablo a mi instrumento como si fuera una persona”. *El Mundo*. Entrevista al violinista Kavakos <http://www.elmundo.es/cultura/2016/04/26/571e532de2704e1b368b45f6.html>
- Tellechea, J.C. (2012, 09,27). Entrevista a Leonidas Kavakos, I Parte. *Revista Danza y Ballet* <https://www.danzaballet.com/entrevista-con-leonidas-kavakos/>
- Tello, G. (2014, 13, 10). Entrevista: Maxim Vengerov, leyenda del violín en Lima. *El Comercio*. <http://elcomercio.pe/blog/operaperu/2014/10/maxim-vengerov-leyenda-del-violin-en-lima>
- Vaquero, N. (2013, 11, 20). Entrevista a Ara Malikian: “Mi padre me hacía tocar hasta que se me saltaban las lágrimas”. *La Nueva España*. <http://www.lne.es/sociedad-cultura/2013/11/17/ara-malikian-padre-tocar-saltaban/1501074.html>
- Verdú, D. (2013, 04, 13) Zukerman: ”No tocaré a Wagner en Israel hasta que deje de causar sufrimiento”. *El País*, entrevista a Zukerman. http://cultura.elpais.com/cultura/2013/04/29/actualidad/1367262746_608283.html
- Vergara, M. (2009,10, 19). Sarah Chang: La madurez de la niña prodigio. Blog de Radio Televisión Española. <http://blog.rtve.es/loquehayqueoir/2009/10/sarah-chang-la-madurez-de-la-ni%C3%B1a-prodigio.html>

Páginas web:

- Anne-Sophie Mutter's Official Website. www.anne-sophie-mutter.de
- Ara Malikian Official Website. www.aramalikian.com
- Biografías y vidas. La enciclopedia biográfica en línea. <https://www.biografiasyvidas.com/>
- Guidon Kremer's Official Website. www.guidonkremer.net/en/about
- Hilary Hahn's Official Website www.hilaryhahn.com
- Itzhak Perlman's Official Website. www.itzhakperlman.com
- Janine Jansen's Official Website www.janinejansen.com/biography
- Jascha Heifetz Official Website. www.jaschaheifetz.com
- Joshua Bell's Official Website. www.joshuabell.com
- Kavakos Official Website. www.leonidaskavakos.com
- Maxime Vengerov. www.nfbm.com/maxim-vengerov/
- Pinchas Zukerman's Official Website. www.pzviolin.com
- Sarah Chang's Official Website www.sarahchang.com
- Warner Classics www.warnerclassics.com/maxim-vengerov
- Yehudi Menuhin's Oficial Website. www.menuhin.org

ANEXOS

FAMILIAS MUSICALES.
RELACIONES PROFESOR-ALUMNO

- I. Kreisler* <--- *Lambert Massart* <--- *Kreutzer*
- II. Heifetz* <--- *Ilya D. Malkin* <--- *J. Dont*
- III. Oístrakh* <--- *Pyotr Stolyarsky*
- IV. Menuhin* <--- *Louis Persinger* <--- *Eugene Ysaÿe*
<--- *Enescu*
- V. Perlman* <--- *Dorothy DeLay* & *Ivan Galamian*
- VI. Kremer* <--- *Oístrakh*
- VII. Zukerman* <--- *Ivan Galamian*
- VIII. Anne-Sophie Mutter* <--- *Aida Stucki* <--- *Carl Flesch*
- IX. Zimmermann* <--- *S. Gawriloff* <--- *D. Oístrakh*
<--- *H. Krebbers* <--- *O. Back* <--- *Eugene Ysaÿe*
- X. Joshua Bell* <--- *Josef Gingold* <--- *Eugene Ysaÿe*
- XI. Leonidas Kavakos* <--- *Josef Gingold* <--- *Eugene Ysaÿe*
- XII. Ara Malikian* <--- *R. Ricci* <--- *Louis Persinger*
<--- *Ivry Gitlis* <--- *Enescu* y *Carl Flesch*
- XIII. Gil Shaham* <--- *Dorothy DeLay*
<--- *Haim Taub* <--- *Ivan Galamian*
- XIV. Maxim Vengerov* <--- *Zakhar Bron* <--- *I. Oístrakh* <--- *D. Oístrakh*

XV. Janíne Jansen <---*P. Hirsh horn* <-- *M. Vaiman* <-- *D. Oistrakh*
<---*B. Belkin* <-- *Louis Persinger* <-- *E. Ysaýe*
<---*C. Wijzenbeek* <--- *Enescu*

XVI. Hilary Hahn <--- *Jashia Brodsky* <--- *Eugene Ysaýe*
<--- *Klara Berkovich*

XVII. Sarah Chang <--- *Dorothy DeLay*