

Portada del Proyecto



Máster de Interpretación de la Música Antigua (MIMA) (Curso 2019 – 2020)

Los dúos en los métodos para violín a inicios del 1800

Palabras clave

1. Pedagogia violinística/ Pedagogía violinística/ Violinistic pedagogy
2. Metodologías/ Metodologias/ Methodologies
3. Tractats per a violí / Tratados para violín / Violin treaties

Estudiante: César Santiago Sánchez Mantilla

Director: Emilio Moreno Aguado

Visto bueno del director del proyecto:

Extracto trilingüe

El present treball és una investigació de les estratègies metodològiques subjacents en els duos, o exercicis acompanyats, en els tractats per a violí a inicis de l'1800. L'objectiu principal és trobar eines pedagògiques que es puguin aplicar en l'ensenyament modern de l'violí. La metodologia emprada ha estat la lectura, i anàlisi de diversos tractats de l'època observant la manera en què els acompanyaments poden influir en l'aprenentatge, així com la comparació de les estratègies entre aquests tractats, i els d'altres períodes. La conclusió a la qual s'arriba després de l'observació i comparació és que hi ha molts exercicis útils en els quals l'acompanyament potencia l'efectivitat de l'ensenyament, i diverses maneres d'aplicació per aconseguir variats resultats en l'estudiant.

El presente trabajo es una investigación de las estrategias metodológicas subyacentes en los dúos, o ejercicios acompañados, en los tratados para violín a inicios del 1800. El objetivo principal es encontrar herramientas pedagógicas que se puedan aplicar en la enseñanza moderna del violín. La metodología usada ha sido la lectura, y análisis de diversos tratados de la época observando la manera en que los acompañamientos pueden influir en el aprendizaje, así como la comparación de las estrategias entre dichos tratados, y los de otros períodos. La conclusión a la que se llega luego de la observación y comparación es que hay muchos ejercicios útiles en los cuales el acompañamiento potencia la efectividad de la enseñanza, y diversas maneras de aplicación para lograr variados resultados en el estudiante.

The present work is an investigation of the underlying methodological strategies in the duos, or accompanied violin exercises in the violin treaties in the early 1800s. The main objective is to find pedagogical tools that can be applied in the modern teaching of the violin. The methodology used has been the reading, and analysis of various treaties of the time, observing the way in which accompaniments can influence learning, as well as the comparison of strategies between said treaties, and those of other periods. The conclusion reached after the observation and comparison is that there are many useful exercises in which the accompaniment enhances the effectiveness of the teaching, and various ways of application to achieve varied results in the student.

Sumario

Introducción	4
1. CARTIER, J. (1798) L'art du Violon	6
2. WOLDEMAR, M. (c.1802) Grande Méthode ou Étude Élémentaire pour le Violon	13
3. BAILLOT, RODE, KREUTZER. (1802) Méthode de Violon	19
4. BRUNI, A. (c.1804) Méthode pour le violon	29
5. GEMINIANI – SIEBER (c.1805) L'Art du Violon ou Méthode Raisonnée	34
6. ANDRÉ, J. (c.1805) Anleitung zum Violinspielen	42
7. DEMAR, J. (c.1808) Méthode Abrégée pour le Violon	46
8. ALDAY LE PÈRE (c.1810) Nouvelle Méthode de Violon	50
9. MARTINN, J. (c.1810) Méthode de Violon	54
10. JOUSSE, J. (c.1811) The Theory and Practice of the Violin	58
11. KEITH, R. (c.1816) A Violin Preceptor	63
12. CAMPAGNOLI, B. (1823) Nouvelle Méthode	66
13. ALDAY FILS. (c.1824) Grande Méthode Elementaire pour le Violon	79
14. SCHALL, C. (c.1826) Scalen für zwei Violinen	84
15. MAZAS, J. (c.1832) Méthode de Violon	90
Recapitulación	96
Conclusiones	99
Bibliografía	101

Introducción

El presente trabajo es una investigación de la manera en que los tratados para violín de inicios del siglo XIX aprovechaban los dúos para la enseñanza. Los objetivos se basan en encontrar herramientas pedagógicas que puedan ser usadas en la enseñanza actual, así como también diversos dúos que puedan inspirar al profesor, y de los cuales pueda elegir el más conveniente de acuerdo a la situación.

Mi motivación principal parte de mi experiencia como profesor y como alumno de violín, en la cual pude comprobar que tocar junto al estudiante era un método muy beneficioso para desarrollar la sonoridad, el fraseo, la expresión, el ritmo, la concentración, entre otros beneficios. Para trabajar elementos de fraseo pude comprobar la importancia de tener un bajo que permita reconocer mejor la armonía y el contrapunto. Por otra parte, si bien es útil trabajar con un instrumento de teclado como acompañante, un violín puede acercarse mucho más a una afinación justa, lo que es útil para el estudiante. Leyendo los tratados he podido encontrar muchas estrategias útiles, así como diversos y muy interesantes ejercicios para dos violines que sin duda serán de utilidad en mi trabajo como profesor, y creo que para aquellos que enseñan violín puede ser de utilidad también.

La documentación consultada está basada principalmente en tratados para violín escritos a inicios del 1800. Esto se debe a que en dicha época, muchos de los métodos de violín se vieron fuertemente influenciados por la metodología del Conservatorio de París, la cual era especialmente ordenada pedagógicamente para trabajar la técnica. A ello se debe que los ejercicios para violín sean en algunos casos novedosos, separando la técnica de la musicalidad. Sin embargo, dentro del presente trabajo se incluyen varios tratados que presentan los dúos de la manera tradicional, comúnmente utilizada antes del 1800. Naturalmente hay muchos más tratados interesantes de la época, pero no han sido incluidos, ya sea por contener pocos dúos, por la imposibilidad de tiempo de abarcar muchos más tratados, o por dificultades en encontrar una edición.

Cada uno de los tratados seguirá la misma metodología, la cual consistirá en una breve reseña bibliográfica del autor, o los autores, señalando en líneas generales su vida y aportes más interesantes. Se seguirá con una descripción breve del tratado, procurando situar la fecha de su primera edición y/o de su creación y describiendo de manera general la metodología en la obra. Tras esto se analizan los dúos, señalando las principales características, reflexionando sobre sus posibilidades pedagógicas y comparándolos con los dúos de algunos de los otros métodos aquí incluidos, con las recomendaciones encontradas en tratados de diferentes épocas, y con las enseñanzas de grandes músicos y pedagogos. El punto central de las observaciones es la de encontrar maneras útiles para aprovechar los dúos. Al final de cada tratado habrá una tabla que resumirá la cantidad de escalas acompañadas, lecciones en dúo, piezas lúdicas en dúos y dúos concertantes, señalando sus posibles usos pedagógicos. Dichas tablas pueden servir para poder elegir

más rápidamente el tratado que se quiere consultar, de acuerdo a las necesidades. Antes de las conclusiones, se incluirá un resumen o recapitulación de los aspectos que he considerado más interesantes en los dúos.

He optado por incluir los tratados de manera cronológica, y de basarme en las primeras ediciones, salvo en algunos casos. Así mismo, las fechas indicadas no son de su creación, si no de la edición de la cual se ha tomado la información. Dichas fechas son, por otra parte, inexactas. Esto se debe a que las ediciones de dicha época no solían incluir fecha. Las digitalizaciones de los las ediciones correspondientes a los tratados estudiados pueden encontrarse fácilmente en IMSLP¹, o en Gallica².

Las imágenes, que llamo ejemplos, están siempre sacadas de las ediciones de los tratados consultados. Cuando no hay descripción del tratado desde donde se ha sacado la imagen, se entiende que ha sido tomada de la edición correspondiente al tratado.

Creo que el trabajo puede ser utilizado para la enseñanza del violín en alumnos de diversos niveles. El profesor de violín puede usar este trabajo como el inicio de una fructífera investigación personal para encontrar ejercicios útiles que pueda tocar junto a sus alumnos. Algunos métodos contienen dúos que pueden servir para desarrollar la musicalidad, otros para desarrollar diversos golpes de arco, otros para las diversas posiciones, otros desarrollan el sonido, etc. Así también el nivel de dificultad es variado, yendo desde ejercicios acompañados útiles para las primeras notas de un aprendiz, hasta ejercicios acompañados en los que se requiere del estudiante un nivel superior. Algunos dúos inclusive resultan de más utilidad al profesor que al estudiante. Sería especialmente interesante hacer alguna experimentación para medir los avances del estudio con acompañamiento y sin acompañamiento. No ha sido posible en esta ocasión, pero es un aliciente para profundizar más en el tema en años posteriores.

¹ Guo, E. W. (2014). *A Librarian's Guide to IMSLP*. *Fontes Artis Musicae*, 267-274.

² Biblioteca Nacional de Francia (2020). *Gallica, la biblioteca digital de la BnF y sus colaboradores*. [en línea] Paris: data.bnf.fr, [26-05-2020]. Disponible en: <https://www.bnf.fr/es/gallica-la-biblioteca-digital-de-la-bnf-y-sus-colaboradores>

1. CARTIER, Jean Baptiste

L'ART DU VIOLON (1798)

[Segunda edición] c.1800

1.1 Reseña del autor

Jean Baptiste Cartier (Avignon 1765; París 1781). Violinista y compositor francés. Estudió con Viotti en París, y tuvo puestos importantes como violinista de orquesta en dicha ciudad hasta su muerte. A pesar de su brillante técnica, no le interesó hacer carrera de solista. Como compositor no tuvo mayor relevancia, componiendo unas pocas piezas menores y un par de óperas que no llegaron a ser representadas. Sin embargo su importancia histórica se debe a su aporte pedagógico gracias a su tratado *L'Art du Violon*.³

1.2 El tratado

Cartier describe en el prefacio de su tratado las motivaciones, fuentes y organización. Consiste en una recopilación de piezas para violín y bajo de autores de tres escuelas: italiana, francesa y alemana; así como un breve tratado de los principios básicos del violín que está compuesto por citas y ejercicios de tratados de Geminiani, en representación de Italia; Leopold Mozart, en representación de los países germánicos; Tarade⁴ y L'Abbé,⁵ en representación de Francia. El objetivo de la recopilación es pedagógica, buscando que el violinista sepa tocar con facilidad y buen estilo las obras de los compositores antiguos de los países más destacados musicalmente; pues, según Cartier, un músico que sabe interpretar bien las obras de autores antiguos, sabrá también tocar mejor las obras de compositores modernos.

³ Schwarz, B., Garnier-Butel, M., & Garnier-Panafieu, M. (2001). *Cartier, Jean Baptiste*. Grove Music Online. Recuperado el 18 de Mayo 2020, desde <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005037>.

⁴ Compositor y violinista francés, posiblemente alumno de Leclair, especialmente relevante por sus tratados de violín.
Zaslaw, N., & Adams, S. (2001). *Tarade, Théodore-Jean*. Grove Music Online. Recuperado el 18 de Mayo 2020, desde <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027504>

⁵ Joseph-Barnabé Saint-Sévin. Violinista y compositor francés, niño prodigio de mucho éxito y alumno de Leclair. Su tratado *Principes du violon* es de importancia casi tan alta como los tratados de L. Mozart y Geminiani.
Zaslaw, N. (2001). *L'abbé family*. Grove Music Online. Recuperado el 18 de Mayo. 2020, desde <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015751>

La primera edición del tratado apareció en 1798 en París,⁶ aunque es más conocida la segunda edición, añadida y corregida por el autor, que data aproximadamente del 1800. Cartier dedicó la obra al recientemente creado Conservatorio de París, el cual recibió con entusiasmo el trabajo, aunque el autor no llegó a formar parte nunca de los profesores de dicha institución.⁷ Según Robin Stowell, el tratado fue muy recomendado por los profesores del Conservatorio, por lo que fue incluido inicialmente en el currículo de estudios.⁸ Por lo tanto, el tratado fue usado como método de enseñanza en el Conservatorio antes de la adopción del Método de violín de Baillot, Rode y Kreutzer en 1802.⁹ Según Emilio Moreno, la pedagogía del violín a durante el siglo XVIII usaba como material de estudio las piezas normales de repertorio, tanto para los niveles más básicos como para los más avanzados.¹⁰ Este es el caso del tratado de Cartier, el cual contiene más de 140 interesantes piezas de diversos autores, ordenadas de manera progresiva, para que sirvan como enseñanza para los estudiantes de todos los niveles. El Conservatorio de París empezó continuando esta forma de enseñanza, hasta la adopción del método presentado en 1802, que propone una manera nueva de trabajar, fundamentada en escalas y ejercicios de técnica pura.¹¹

El método está compuesto de tres partes. La primera consiste en una recopilación breve de los principios de violín; tomada, como ya se dijo, de los métodos de Geminiani, L. Mozart, Tarade y L'Abbé. Todos los textos están citados. Cartier recomienda que el profesor lea dicha parte junto con el estudiante, y que luego trabajen juntos los ejemplos propuestos. La segunda parte del método consiste en escalas en varias posiciones, hasta la séptima, tomadas también de las tres escuelas citadas; y varios ejercicios para otros aspectos técnicos. Hay aquí tres dúos escritos por Cartier. Según Stowell, a diferencia de la tercera parte del tratado, las dos primeras son decepcionantes.¹² Aquí están las 140 piezas de las tres diferentes escuelas nombradas. Su objetivo, tal como reconoce Cartier, es la de dar o recibir tanto instrucción como placer.

⁶ Stowell, R. (1990). *Violin technique and performance practice in the late eighteenth and early nineteenth centuries*. Cambridge University Press (pag 5)

⁷ Schwarz, B., Garnier-Butel, M., & Garnier-Panafieu, M. (2001). *Cartier, Jean Baptiste*. Grove Music Online. Recuperado el 18 de Mayo 2020, desde <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005037>

⁸ Stowell, R. 1990 (pag.5)

⁹ Baillot, Pierre; Rode, Pierre; Kreutzer, Rodolphe (1802). *Méthode de Violon*. Paris: Magasin de Musique du Conservatoire

¹⁰ Moreno, Emilio (1988). *Aspectos técnicos del tratado de violín de José Herrando*. Madrid: Revista de Musicología, Volumen XI, n.3 (pag.11)

¹¹ Baillot, Pierre; Rode, Pierre; Kreutzer, Rodolphe (1802). *Méthode de Violon*. Paris: Magasin de Musique du Conservatoire (pag.3)

¹² Stowell, R. (1990). *Violin technique and performance practice in the late eighteenth and early nineteenth centuries*. Cambridge University Press. (pag.5)

El trabajo de catalogación y de citación de Cartier es minucioso. Tal como indica Stolba, Cartier era un musicólogo en una época en la que dicha disciplina no existía.¹³ Cada una de las piezas respeta fielmente las indicaciones de las fuentes desde donde se han extraído. También están citadas las ediciones desde donde se han tomado los ejemplos, el año, e incluso la editorial que las ha prestado para su inclusión en el tratado.

1.3 Los dúos

Los dúos para violines que se pueden encontrar en el método son tres. Sin embargo todas las piezas para violín y bajo que aparecen en el tratado pueden ser tocadas también como dúos para violines. Un importante testimonio de la práctica de que el violín toque la parte del bajo, la tiene Fernando Ferrandiere en su *Prontuario Músico, para el instrumentista de violín y cantor* (1771)

“La clave de Baxo siempre es *Fefaut*, pintada en la quarta raya: tiene su primer punto en el *Cesolfaut* regrave, hasta *Elamí* agudo, ó mas arriba, que en esto no hay límite: los quatro primeros puntos regrades de C.D.E. y F. no los tiene el Violín, por lo que siempre que se encuentran, se hacen octava arriba; y así el primer punto de la llave del baxo, que se puede hacer en el violín, es *Gesolreut* grave, que esta en la primera raya.”¹⁴

Ferrandiere recomienda pues, adaptar la línea del bajo para que se pueda tocar en el violín, haciendo las transposiciones de octava correspondientes.

Walter Kolneder indica también que una de las fuentes de los dúos de finales del 1700 eran las sonatas barrocas para violín y bajo continuo, las cuales, en algunos casos, como por ejemplo algunas sonatas en trío de Vivaldi pueden ser tocadas sin el bajo. El profesor podía acompañar al estudiante tocando la parte del bajo transponiéndolo una octava más alta.¹⁵ Por lo tanto, el método de Cartier puede ser usado tocando el profesor, u otro violinista, la parte del bajo haciendo para ello los ajustes correspondientes.

Las piezas que originalmente fueron escritas para el formato de dos violines, están contenidas en la segunda parte, y están tomados de la *XIe Ouvrage Méthodique* de Cartier.

¹³ Stolba, K. M. (1972). *JB Cartier's L'Art Du Violon*. The American Music Teacher, 22(2), (pag.22)

¹⁴ Ferrandiere, Fernando (1771). *Prontuario músico para el instrumentista de violín y cantor*. Málaga: Imprenta de la Dignidad Episcopal

¹⁵ Kolneder, Walter (1984). *The Amadeus book of the violin*. Walter Kolneder; translated and edited by Reinhard G. Pauly. Portland, Or: Amadeus Press, cop. 1998. (p. 439)

tratado, algunas obras se salvaron de la desaparición, como es el caso de la famosa sonata *Trillo del diavolo*, de Tartini.¹⁶

La practicidad de tocar una sonata para violín y bajo continuo, como un dúo de violines, podría explicar la relativa poca presencia de dicho formato durante la época barroca. Döflein reconoce que la época del bajo continuo no fue una buena época para la creación de dúos para violines.¹⁷ Hay también evidencia de la utilización de la transposición de diferentes claves al violín, en la lección 153 del método de violín de Campagnoli.¹⁸



Ejemplo 1.4 [Campagnoli, Bartolomeo. *Nouvelle Méthode*. 1825] (Tercera parte, pag. 84)

Teniendo en cuenta esto, es muy probable que los profesores del conservatorio hayan usado las piezas para violín y bajo del tratado, como dúos para violín. De ser así sería el tratado de Cartier sumamente útil para el uso de dúos para violín con fines pedagógicos pues se puede trabajar, además de las diferentes cuestiones técnicas que las diferentes piezas abordan, muchas cuestiones musicales como ensamble, fraseo, noción de la armonía, ritmo; y sobre todo, estilo. La cuestión del estilo es uno de los factores más interesantes del tratado. Stolba dice que Cartier consideraba que los estudiantes no solo debían conocer las obras de los grandes maestros antiguos, sino también su estilo correspondiente, y por tanto les enseñaba los principios de las escuelas alemana, e italiana.¹⁹

De todas las piezas presentes en el tratado de Cartier solo 5 son para violín solo. Por lo tanto, aparte de los tres dúos presentes en la segunda parte, hay 135 piezas que pueden ser interpretadas como dúos. En primer lugar hay que indicar que el tratado no está pensado para estudiantes de nivel básico, o inclusive medio, sino que la gran mayoría de las piezas son de nivel avanzado. Cartier indica que ante todo, *L'Art du Violon* es una obra destinada a la enseñanza, y por lo tanto el orden de las piezas no es cronológico o de nacionalidad, sino a un orden progresivo de materias. Cartier no especifica el orden en el

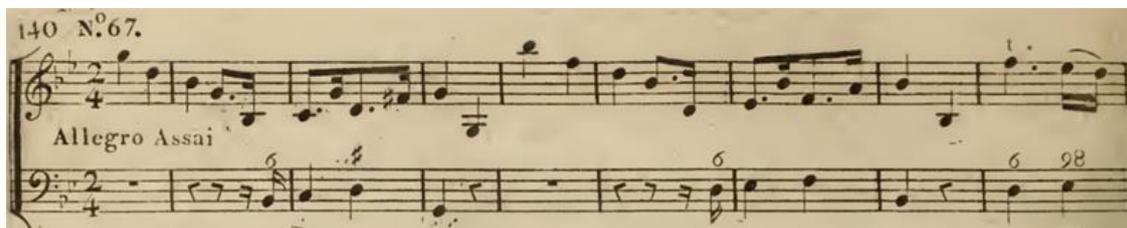
¹⁶ Pavanello, A. (1999). *Il Trillo del diavolo di Giuseppe Tartini nell'edizione di Jean Baptiste Cartier*. *Recercare*, 11, 265-279. Recuperado el 20 de mayo del 2020, desde www.jstor.org/stable/41701308

¹⁷ Döflein, Erich (1972). *Das Violin-Duo in der Musikgeschichte*. Wien: Österreichische Musikzeitschrift, Band 27, Heft JG. (p.333)

¹⁸ Campagnoli, Bartolomeo (1823) *Nouvelle Méthode*. Leipzig: Breitkopf und Härtel

¹⁹ Stolba M. (1972)

que presenta las piezas, pues no es progresivo por dificultad, como se puede ver en los siguientes ejemplos de las piezas 67 y 58.



Ejemplo 1.5 (pag.140)

Ejemplo 1.6 (pag.124)

En los ejemplos anteriores se puede ver una gran diferencia de complejidad técnica entre ambas piezas. El ejemplo 1.5 corresponde a la Sonata I de Tartini para violín y bajo; por tanto las piezas del tratado no están ordenadas por dificultad. Por otra parte, las primeras piezas no son de nivel básico. Ya desde la tercera pieza se necesita el uso de la tercera posición. Los ejercicios técnicos que se proponen en la segunda parte parecen ser insuficientes para las exigencias de las piezas de la tercera parte.

Los bajos incluyen, naturalmente, el cifrado. Esto puede ser incluso útil en el caso de que se interprete con violín, pues un violinista suficientemente hábil podría tocar los bajos en dobles, triples o cuádruples cuerdas siguiendo las armonías indicadas por las cifras. En caso que se prefiera interpretar el bajo sin las armonías, el violinista acompañante solo debe ser capaz de realizar las transposiciones correspondientes, generalmente a la octava, ya que en la mayoría de las sonatas presentes en el tratado, los bajos no son complicados técnicamente. Esto podría ser útil para el profesor de violín que acompañe, pues puede prestar más atención a lo que el alumno hace. En un dúo para violines, generalmente el nivel de dificultad del segundo violín es similar al del primero, lo que podría distraer al profesor, y no permitirle escuchar bien al estudiante.

Las piezas tienen gran variedad de caracteres, lo que es útil para una mayor profundización artística. La pieza 95 es útil también para la práctica de la ornamentación.



Ejemplo 1.7 (pag.202)

En la primera línea del ejemplo 1.7 se puede ver la ornamentación de la segunda línea. El profesor de violín toca la tercera línea que corresponde al bajo. La pieza puede ser muy útil para entender la complejidad de la ornamentación del siglo XVIII. De la misma manera, cada una de las demás piezas puede ser usada para un fin específico. En este tratado juega un papel determinante la inteligencia del profesor, el cual debe saber elegir las piezas adecuadas.

Las piezas son especialmente interesantes debido a que generalmente son representativas de las tres escuelas. El tratado puede servir, más que como método de violín, como una guía de piezas útiles para el mejor conocimiento de los diferentes estilos de la música del siglo XVIII. Además se incluyen piezas de compositores poco conocidos, cuyas obras, de no haber sido incluidas por Cartier podrían haber desaparecido.

Tipo de dúo	Características	Nivel	Posiciones	Parte de violín acompañante	Musicalidad y técnica
Lecciones	3 dúos para las notas ligadas, la segunda y la tercera posición.	Básico Medio	Primera hasta tercera	Segundo violín. Nivel Básico y Medio	Técnica
Piezas para violín y bajo continuo	135 piezas de autores germanos, italianos y franceses	Básico Medio Avanzado	Hasta novena	Parte del bajo. Hay que leer clave de Fa cuarta, y transponer un octava arriba. Se pueden hacer los cifrados.	Musical y a veces técnica

2. WOLDEMAR, Michel.

GRANDE MÉTHODE OU ÉTUDE ÉLÉMENTAIRE POUR LE VIOLON

(c.1800)

[Segunda edición] c1802

2.1 Reseña del autor

Michel Woldemar. (baut. Orléans 1750; Clermont Ferrand 1815). Violinista y compositor francés. Según Fetis, en su Biografía Universal de los Músicos, Woldemar estudió con Lolli en París, y se convirtió en un conocido violinista, heredando de su maestro las excentricidades artísticas. Vivió y trabajó principalmente en París y Orleans. En sus últimos años trabajó como profesor en Clermont Ferrand. Su obra incluye principalmente música instrumental de cámara con violín, mucha de ella con fines pedagógicos. Escribió numerosos estudios, dúos, cuartetos, sonatas, variaciones, etc. Varias de sus obras tienen concepciones muy originales, como su concierto para violín-viola de cinco cuerdas, o sus sonatas *fantomagiques*. Escribió también métodos para diversos instrumentos y otras obras pedagógicas.²⁰

2.2 El método

Según Robin Stowell, el método fue escrito aproximadamente en 1800.²¹ La edición estudiada para el presente trabajo, sin embargo, analiza la segunda edición que se publicó entre 1802 y 1803.²²

El método está compuesto de muchas partes breves y diferentes presentadas una tras otra, intercalando teoría, escalas, piezas lúdicas y ejercicios. No hay la separación entre mecánica del instrumento y musicalidad, que casi al mismo tiempo proponía el Método de Violín del Conservatorio de París.²³ La manera en que el tratado de Woldemar desarrolla los elementos a trabajar es en parte similar a los tratados del siglo XVIII, pues trabaja muchos de los elementos técnicos usando directamente piezas musicales, no solamente ejercicios técnicos; y en parte tiene novedades tales como golpes de arco

²⁰ Fétis, F. J. (1862). *Biographie universelle des musiciens*. Paris: Firmin Didot Frères. Segunda edición. (tomo 8, p.486)

²¹ Stowell, R. 1990 (p.6)

²² Garnier-Panafieu, M. (2001). Woldemar, Michel. *Grove Music Online*. Retrieved 13 Mar. 2020, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000030487>.

²³ Baillot, Pierre; Rode, Pierre; Kreutzer, Rodolphe (1802). *Méthode de Violon*. Paris: Magasin de Musique du Conservatoire (p.3)

nuevos que aparecieron a finales del siglo XVIII, ya que según Robin Stowell, alrededor del 1850 la variedad de golpes de arco era pequeña, y no se estudiaron los nuevos golpes de arco sino hasta la aparición del Método del conservatorio de París.²⁴

Otra característica del tratado de Woldemar es que, a diferencia de la mayoría de métodos posteriores, no es progresivo. Ya en las primeras páginas el método presenta todas las posiciones del violín hasta la octava, y no se preocupa por proponer ejercicios para adquirir la habilidad para dominar paulatinamente dichas posiciones. Esta manera de proponer los ejercicios es propia del siglo XVIII, aunque no significa que no las practicaran metódicamente, como aconseja Tartini, en una carta pedagógica.²⁵ El nivel de dificultad a lo largo del método es variable, de manera que su metodología podría no ser la de proponer una lectura lineal del tratado, sino más bien de proponer diversos aspectos técnicos y musicales del instrumento por separado, a veces centrándose más en el aspecto técnico, a veces en el aspecto artístico, y a veces trabajando ambos juntos.

2.3 Los dúos

La manera de aprovechar los dúos, es diversa. En algunos casos son dúos que no tienen un objetivo técnico específico, sino que son más bien dúos artísticos, y en otros casos desarrollan elementos técnicos, bien sea en el acompañamiento o en la voz principal. Se pueden encontrar en el método principalmente en tres grupos: el primero con 15 dúos; el segundo con una Polonesa y 16 variaciones acompañadas a veces por un bajo y a veces por un segundo violín; y el tercero que tiene otra Polonesa, ésta vez de Viotti con 13 variaciones acompañadas por bajo, el cual puede ser también tocado por un segundo violín.

Los 15 dúos que conforman el primer grupo constan de piezas populares, y arreglos probablemente hechos por Woldemar de otros autores como W.A. Mozart, Pleyel, Haydn o del mismo Woldemar. Cumplen la función de entretener al estudiante, y darle la oportunidad de trabajar los elementos de música de cámara con el profesor, así como potenciar el aprendizaje de la musicalidad. Esto es propio de la época en que el formato para dos violines era enormemente popular, desde finales del siglo XVIII hasta mediados del XIX. Anteriormente, sobre todo durante el siglo XVIII, los dúos eran usados pedagógicamente, pero según Emilio Moreno, el público de la época no estaba familiarizado con dicho formato dentro del contexto de un concierto, como en cambio sí lo está en la actualidad.²⁶ La práctica de hacer arreglos para dos violines fue, según

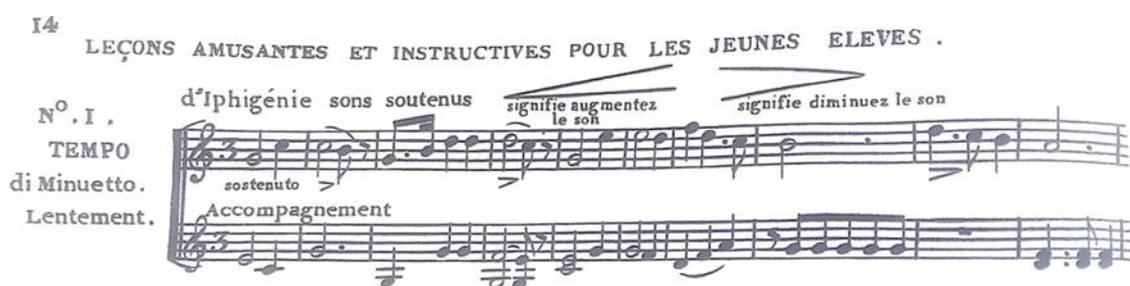
²⁴ Stowell, R. (1984). *Violin Bowing in Transition: A Survey of Technique as Related in Instruction Books c1760-c1830*. *Early Music*, 12(3), 317-327. Retrieved April 16, 2020, from www.jstor.org/stable/3137768. (Pag. 7)

²⁵ Tartini, G. (1779). *A Letter from the Late Signor Tartini to Signora Maddalena Lombardini (now Signora Sirmen)*: Published as an Important Lesson to Performers on the Violin. W. Reeves

²⁶ Moreno, Emilio (1988). *Aspectos técnicos del tratado de violín de José Herrando*. Madrid: Revista de Musicología, Volumen XI, n.3. (pag.11)

Döflein, aún más popular de lo que sería más adelante arreglar piezas para piano a cuatro manos. Pocas obras populares, ya sean sinfonías, cuartetos, u óperas estaban libres de ser editadas de dicha manera.²⁷

Al tocar en dúo junto con el maestro, el alumno debe tocar con la misma expresión, y aprender a tocar con el mismo estilo; esta es una de las reglas más importantes de tocar en conjunto y así lo indica Quantz en su tratado.²⁸ A diferencia de métodos posteriores, o contemporáneos, los dúos del primer grupo no están concebidos para servir como ejercicios de desarrollo de elementos técnicos específicos. Esto se debe a que la tesitura de los dúos no sobrepasa la tercera posición en ningún caso, a pesar de que al inicio del método se habían estudiado las posiciones del violín hasta la octava posición, es decir una posición más alta que el Método del Conservatorio que es casi su contemporáneo²⁹. Hay que tener en cuenta que el tratado de Woldemar es uno de los últimos tratados anteriores al Método del Conservatorio, y por tanto mantiene aún la tradición de realizar los aprendizajes sin ejercicios puramente técnicos. En la introducción del método del Conservatorio de París los autores recomiendan dedicarse al estudio del mecanismo del instrumento antes de empezar a estudiar la expresión.³⁰ Estos dúos tampoco tienen digitaciones ni arcos escritos. Según Spohr, el profesor debe asegurarse de escribir dichos detalles en la partitura del alumno, así como asegurarse de que ejecute las indicaciones y todo lo escrito en la partitura con cuidado.³¹



Ejemplo 2.1 (pag. 14)

Los dúos de éste grupo no presentan una notable progresión del nivel de dificultad. Dichas piezas pueden servir para desarrollar la escucha y aprender a unificar las articulaciones, el fraseo, la afinación, el ritmo, etc. Tal como indica el título del libro, estos dúos son

²⁷ Döflein, Erich (1972). *Das Violin-Duo in der Musikgeschichte*. Wien: Österreichische Musikzeitschrift, Band 27, Heft JG. (p.337)

²⁸ Quantz, Johann (1752). *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin: Johann Friedrich Voß. (p.369)

²⁹ Baillot, P. Rode, P. Kreutzer, R (1802) p.94

³⁰ Ídem (p.3)

³¹ Spohr, Ludwig. (1832). *Violinschule*. Vienna: Tobias Hansliger (p.4)

lecciones divertidas e instructivas para estudiantes jóvenes. El nivel de dificultad del segundo violín es en general un poco superior al del primer violín, y en algunos dúos, es similar. El método no especifica qué violín se espera que toque el estudiante, pero tal como indica el *Méthode Raisonnée*,³² podría esperarse que el estudiante pueda tocar ambos.

El segundo grupo de dúos, incluidos en la sección llamada *El arte del arco*, presentan una mayor dificultad para el violín, en el caso de ser acompañado por un bajo, y para el segundo violín, en caso de tratarse de dos violines, debido a la inclusión de figuras rítmicas más rápidas, diversos golpes de arco, dobles y triples cuerdas, etc. Muchos de los golpes de arco son fruto del nuevo modelo de arco Tourte, lo cual significó el descubrimiento de nuevos colores y efectos. Dichos cambios fueron también de la mano con una nueva estética, alejándose un poco de la articulación natural del arco, hasta entonces dominante, y acercándose más a un estilo más *legato*.³³ Dichos elementos son trabajados en cada una de las variaciones. Tanto el tema, como las cuatro primeras variaciones están acompañadas por el mismo bajo escrito en corcheas, lo cual puede ayudar a conservar cierta regularidad rítmica, necesaria debido a las diferentes figuras rítmicas rápidas y variadas, y las escalas en *staccato*. Para mantener una regularidad rítmica, así como empezar y terminar juntos, es necesario que los instrumentistas tengan contacto visual entre ellos.³⁴ Dicho elemento de comunicación visual es de mucha importancia para cualquier músico, y los dúos dan la oportunidad de que el profesor pueda trabajar ese aspecto con el alumno. Según Robin Stowell, los dúos para violín en ésta época se usaban entre otras cosas, debido a la dificultad de contar con un piano acompañante,³⁵ por tanto es normal que los dúos aparezcan en la mayoría de tratados para violín, teniendo en cuenta además que la precisión que se alcanza al tocar dos violines es mayor que la de violín y piano, probablemente por la mayor práctica de los instrumentistas de cuerda en tocar en conjunto.³⁶ La variación 1 trabaja las *cadences*, o trinos; las variaciones 2,3 y 4 trabajan principalmente escalas rápidas con diferentes golpes de arco, trinos y dobles o triples cuerdas. La variación 5 presenta mayor dificultad para el acompañamiento en el segundo violín, el cual tiene arpeggios con golpes de arco

³² Geminiani, F. (c1803). *L'art du violon: ou, methode raisonnee pour apprendre a bien jouer de cet instrument*. Paris: Sieber. (pag.22)

³³ Bachmann, W., Seletsky, R., Boyden, D., Liivoja-Lorius, J., Walls, P., & Cooke, P. (2001). Bow. Grove Music Online. Retrieved 23 Apr. 2020, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003753>.

³⁴ Mozart, Leopold (1756) *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Lotter. (pag.263)

³⁵ Stowell, Robin. (1985)

³⁶ Bishop, L., & Goebel, W. (2018). *Beating time: How ensemble musicians' cueing gestures communicate beat position and tempo*. *Psychology of music*, 46(1), 84-106.

en *ricochet*, tanto hacia arriba como hacia abajo, acompañando la melodía *cantabile* del primer violín, lo cual es un recurso útil para aprender éste golpe de arco.



Ejemplo 2.2 (pag.67)

El método no especifica en éste caso, qué violín se espera que toque el estudiante, pero por cuestiones pedagógicas tiene sentido esperar que realice el acompañamiento, pues tiene una descripción y una indicación de dicho golpe de arco; y también en las demás variaciones el segundo violín es el que presenta mayor variedad de elementos técnicos. Resulta curioso que algunas de las variaciones tengan acompañamientos de bajo, en clave de Fa cuarta, y otros acompañamientos estén escritos para segundo violín. En tratados posteriores se transcribieron acompañamientos de bajo, a la clave de Sol segunda, para ser tocados por un segundo violín, otro indicador de la práctica en la que los profesores leían en mayor o menor medida los acompañamientos desde la clave de Fa cuarta, adaptándolos a la tesitura del violín.³⁷ Probablemente los bajos en clave de Fa, estén pensados tal como dice Geminiani en su tratado de violín, para un violoncelo.³⁸ Geminiani escribió los bajos de sus ejercicios para violín con cifrado para ser tocados por un violoncelo, y un clave.³⁹

Las siguientes variaciones mantienen un nivel de complejidad y de interés técnico mayor en el segundo violín, o el acompañamiento. Dicho acompañamiento incluye dobles cuerdas, escalas muy rápidas, imitación de otros instrumentos, o pasajes en cuarta cuerda. El primer violín sin embargo se limita a llevar la línea del canto, con melodías sencillas.

Algunas de las variaciones pueden resultar especialmente interesantes para el segundo violín, trabajando elementos musicales poco utilizados. La variación 13 trabaja los pizzicatos con la mano izquierda, y al igual que la variación anterior no tiene escrita debajo la parte del bajo. La variación 14 tiene la línea melódica en el bajo. El violín acompaña con acordes de tres notas golpeando la varilla del arco contra las cuerdas, con la finalidad de imitar un salterio. Estos ejercicios podrían ser escritos sin una segunda voz, pero Woldemar aprovecha el potencial pedagógico de los dúos, los cuales permiten trabajar dichos elementos técnicos dentro de un contexto musical. La variación 16 imita

³⁷ Baillot, Pierre (1834). *L'Art du Violon*. Paris: Depot Central de Musique. (p.24)

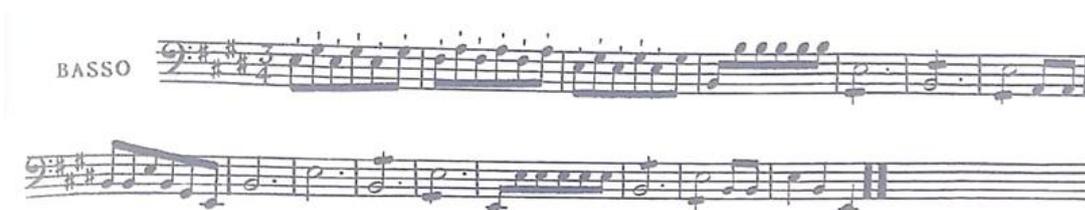
³⁸ Geminiani, Francesco (1751). *The Art of Playing on the Violin*. London: [the author]. (preface)

³⁹ Ídem

la mandolina de Fritzeri, (un famoso mandolinista, violinista y compositor)⁴⁰, usando en el violín repeticiones de notas en fusas, arpeggios y dobles cuerdas, mientras el bajo realiza un acompañamiento principalmente de corcheas y negras.

El tercer grupo de dúos son 13 variaciones sobre una Polonesa de Viotti. En este caso los dúos son siempre acompañados por un bajo y técnicamente son más demandantes para el violín, trabajando más elementos técnicos, los cuales han sido trabajados a lo largo del método. Al igual que las variaciones de la Polonesa anterior, el bajo está escrito luego de las variaciones, y salvo las dos últimas variaciones, es casi el mismo.

Las tres primeras variaciones van unidas, y comparten el mismo bajo. Trabajan los trinos, las melodías en cuarta cuerda, y los *staccati*.



Ejemplo 2.3 (pag.79)

El bajo tiene un ritmo generalmente compuesto por corcheas repetidas, lo cual exige al violín estabilidad rítmica. El hecho que el bajo sea sencillo y repetitivo puede ayudar también a que el profesor esté atento a lo que el alumno está haciendo.

Tipo de dúo	Características	Nivel	Posiciones	Parte de violín acompañante	Musicalidad y técnica
Arias o piezas lúdicas	15 arreglos breves de fragmentos de piezas de varios compositores	Básico Medio	Primera hasta tercera	Segundo violín. Nivel Básico y Medio	Musical
Dúos grandes	2 temas con variaciones.	Avanzado (en el segundo violín)	Hasta novena	Probablemente primer violín. Nivel básico	Objetivos técnicos variados. Efectos. Hay interés musical

⁴⁰ Robert, F. (2001). Fridzeri [Fritzeri, Frizeri, Frizer, Frixer, Frixer di Frizeri], Alessandro Mario Antonio. Grove Music Online. Retrieved 17 Apr. 2020, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000010255>.

3. BAILLOT, Pierre; RODE, Pierre; KREUTZER, Rodolphe.

MÉTHODE DE VIOLON (1802)

3.1 Reseña de los autores

3.1.1 Pierre Baillot (Paris 1771; Paris 1842). Violinista y compositor francés. Fue el último representante de la escuela clásica de violín francesa. Profesor del, entonces recientemente creado, Conservatorio de Paris. Dejó numerosos alumnos tales como Mazas, Sauzay; y Charles y Leopold Dancla. Fundó el primer ensamble de cámara profesional en Francia. Escribió numerosas obras orquestales, de cámara y pedagógicas; de las cuales destaca *L'Art du Violon* (1834).⁴¹

3.1.2 Pierre Rode (Bordeaux 1774; Château de Bourbon, nr Damazon 1830). Violinista y compositor francés. Alumno de Fauvel, y más tarde el alumno favorito de Viotti. Fue violín solista de la Opera de Paris, y de la orquesta de Napoleón Bonaparte. Trabajó también como profesor del Conservatorio de Paris de reciente creación. Fue el más acabado representante de la escuela francesa de violín, y asimiló el estilo de Viotti, combinándolo con una aproximación más francesa. Compuso conciertos, para violín, música de cámara, vocal y obras pedagógicas, de las cuales destacan sus 24 Caprichos para violín solo.⁴² Se sabe también que tuvo una cálida amistad con Boccherini en Madrid, y tomó lecciones de composición con él.⁴³

3.1.3 Rodolphe Kreutzer (Versailles 1766; Geneva 1831). Violinista y compositor francés. Junto con Baillot y Rode, fundó la escuela francesa de violín. Según Spohr, Kreutzer fue el más cultivado de los tres. Fue considerado un niño prodigio. Durante el antiguo régimen trabajó bajo el patronazgo de Maria Antonieta y el conde de Artois, componiendo e interpretando sus obras; y luego de la revolución fue profesor del *Institut National de Musique*, que sería luego el *Conservatoire*. Trabajó también en la orquesta

⁴¹ David, P., Parikian, M., & Garnier-Panafieu, M. (2001). *Baillot, Pierre*. Grove Music Online. Retrieved 14 Jan. 2020, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001797>.

⁴² Schwarz, B., & Brown, C. (2001). *Rode, (Jacques) Pierre*. Grove Music Online. Retrieved 14 Jan. 2020, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023636>.

⁴³ Shephard, M. (2007). 'Will the Real Boccherini Please Stand Up': *New Light on an Eighteenth-Century Portrait in the National Gallery of Victoria*. *Art, Site and Spectacle: Studies in Early Modern Visual Culture*, 8(9). (Pag. 177)

de Napoleón Bonaparte, y en su orquesta privada. Compuso mucha música dramática, conciertos para violín, música de cámara, y especialmente sus *42 études ou caprices*.⁴⁴

3.2 El método

El método fue redactado por Baillot. En los textos iniciales, escritos por los miembros de la Comisión del Conservatorio de París, se entiende que el 25 de Pluvioso del año 10 (14 de febrero de 1802), Pierre Baillot presentó a la comisión dicho método. Según el texto original, el Método fue encargado por dicha comisión a Baillot, Rode y Kreutzer; el 19 de Germinal del año 9, es decir el 3 de abril del 1801. La intención era la de tener un texto de referencia para la enseñanza de violín en el Conservatorio de París. El Método hace su aparición pocos años después de la creación del Conservatorio de París (3 de Agosto de 1795), y luego de un periodo en el cual la enseñanza musical en Francia tenía muchos problemas, necesitándose crear nuevos textos pedagógicos.⁴⁵ Para elaborar el método, los autores consultaron los métodos de Geminiani, Corrette (1738), Leopold Mozart, Dupont y L'Abbé le fils; pero debido a que dichos métodos no se ajustaban a los requerimientos técnicos de la época, los autores usaron su experiencia pedagógica para darle forma.⁴⁶

El Método está dividido en dos grandes partes. La primera está dedicada a cuestiones técnicas. (Ejercicios y escalas hasta la séptima posición, cambios de posición y una breve sección dedicada a las dobles cuerdas). La primera parte se dedica también enseñar los diversos adornos musicales y cuestiones relacionadas al arco y la emisión del sonido. La segunda parte se centra en el aspecto artístico-expresivo del instrumento, tratando temas como el gusto y el estilo. El método merece un análisis minucioso pues son varias las aportaciones interesantes a la técnica del violín, como por ejemplo ser el primer método en promover el uso del arco Tourte, enseñando por tanto una manera nueva de trabajar el arco e introduciendo definiciones nuevas a los golpes de arco, como por ejemplo el *Martelé*.⁴⁷

⁴⁴ Charlton, D. (2001). *Kreutzer family*. Grove Music Online. Retrieved 14 Jan. 2020, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015527>.

⁴⁵ Vanhulst, H. (1972). *La musique du passé et la création du Conservatoire de Paris: Sa présence dans les premières méthodes*. Revue Belge De Musicologie / Belgisch Tijdschrift Voor Muziekwetenschap, 26/27, 50-58. doi:10.2307/3686539

⁴⁶ Baillot, Pierre (1834) p.2

⁴⁷ Robinson, Airdrie Kaly (2014). "*Plein de feu, plein d'audace, plein de change*": examining the role of the *Méthode de violon* in the establishment of the French Violin School. Lethbridge, Alta.: University of Lethbridge, Dept. of Music. (46)

3.3 Los dúos

Teniendo en cuenta su datación y a las novedades de sus propuestas en el uso de los acompañamientos, los ejercicios acompañados del Método del Conservatorio fueron la matriz para los ejercicios en dúo de varios métodos posteriores. Ana Garde, parafraseando a Kolneder dice:

“Aunque su texto pedagógico es bastante desproporcionado y largo con respecto a su parte más práctica, sin duda se trata de un método que va a describir a la perfección el estado de la pedagogía del violín a partir del siglo XIX. Es el método histórico por excelencia que marcó el principio del desarrollo de la técnica del violín durante el siglo XIX y su estandarización de la técnica moderna” (Kolneder, 1998).⁴⁸

Es éste probablemente el primer tratado en proponer escalas de nivel progresivo, usando los ejercicios como técnica pura, con toda la serie de tonalidades en cada posición y con un acompañamiento. Hay ejemplos de escalas acompañadas como en el Essempio VIII de *The Art of Playing on the Violin* de Geminiani,⁴⁹ en el cual se pueden apreciar 20 escalas en varias tonalidades con un acompañamiento de bajo continuo, el cual puede ser también tocado por un segundo violín. Una de las principales diferencias es que no se trata de un ejercicio progresivo, a diferencia del de Baillot, Rode y Kreutzer, sino más bien podría ser usado como un ejercicio de uso frecuente para mantener una buena calidad de afinación y de ritmo, tal como Geminiani lo indica. Los ejercicios del tratado de Geminiani están pues por encima de las capacidades de un aprendiz, y es de eso a lo que se refiere Jean Jousse en el prefacio de su tratado.⁵⁰

Al final de la página 8 se indica que los bajos de las escalas que se trabajarán luego han sido escritos por Chérubini. Cabe indicar que de acuerdo a la tesitura del bajo, éste no puede ser tocado por otro violín, de manera que no se entiende si se espera que sea transportado por un violín, o acompañado por otro instrumento. Años más tarde Chérubini transcribió en clave de Sol segunda, los bajos de las escalas aquí presentados, para ser incluidos con varias modificaciones en el primer violín, por Baillot en *L'Art du Violon*.⁵¹ Esto podría indicar que la intención inicial es que pueda ser el profesor el que acompañe con el bajo al estudiante.

⁴⁸ Garde, Ana (2015). *Historia de la enseñanza del violín en su etapa inicial*. [Tesis doctoral] Barcelona: Universidad de Barcelona. (pag.107)

⁴⁹ Geminiani, Francesco (1751) pag.6

⁵⁰ Jousse, Jean (1812) *The Theory and Practice of the Violin*. London: Birchall & Co. (pag. V)

⁵¹ Baillot, Pierre (1834) p.24

Los autores recomiendan habituar al estudiante a reconocer la precisión de su afinación, preguntándole el profesor si determinada nota es afinada o desafinada, y en caso de ser desafinada el alumno debe responder si es demasiado alta o demasiado baja para luego corregir el error siguiendo su oído.⁵² Esta es una práctica muy importante a la hora de trabajar las siguientes escalas, la cuales al ser generalmente lentas y tener un acompañamiento, ayudan al estudiante a reconocer la correcta afinación de cada nota.



Ejemplo 3.1 (pag.10)

En el anterior ejemplo se puede apreciar una escala de do mayor en la línea escrita para el primer violín. La escala está en redondas, y el acompañamiento escrito por Chérubini es una sucesión, en clave de Fa cuarta, de negras que acompañan y dan contexto armónico a la escala.

Las escalas para violín aparecieron desde los primeros tratados escritos para éste instrumento, como por ejemplo el *Méthode facile* de Monteclair en 1711⁵³. Pero la propuesta de tocar las escalas con acompañamiento no era muy común en los tratados de la época y es muy probable que haya resultado muy efectiva, pues un siglo después de publicado el *Métode* de 1802, se seguía usando mucho, como en el caso de la *Violinschule* de Joachim y Moser.⁵⁴

La escala, al estar escrita en redondas y con acompañamiento, permite al violinista sacar más provecho al estudio. Según Baillot las escalas son más difíciles de tocar muy lentamente, y en ése caso el oído no capta muy bien las distancias de tonos y semitonos.⁵⁵ Esto efectivamente sucede así en el caso de tocar la escala sin acompañamiento, pero al haber uno, se puede tocar la escala con notas largas. Según Leopold Mozart la escala debe

⁵² P. Baillot, P. Rode, R. Kreutzer (1802) p.8

⁵³ Montéclair, Michel Pignolet de (c1711). *Méthode facile pour aprendre a jouër du violon*. Paris: Chez L'Auteur

⁵⁴ Joachim, Joseph/ Moser, Andreas (1905). *Violinschule*. Berlin: N.Simrock. (p.23)

⁵⁵ Baillot, Pierre (1834) p.21

ser estudiada por el alumno hasta que sea capaz de tocarla afinada y sin errores.⁵⁶ El acompañamiento de la escala puede ayudar a que la continua repetición y perfeccionamiento de la escala no sea demasiado árida y aburrida para el estudiante. El hecho de haber un acompañamiento tiene otra importante consecuencia: que ayudará al alumno a tocar con una afinación que esté en consonancia con el acompañamiento, es decir afinación justa. Actualmente los violinistas tocan las escalas en afinación pitagórica o igual generalmente.⁵⁷ Viendo el ejemplo citado anteriormente se puede apreciar que en el tercer compás, el Si 3 en redonda, no puede ser tocado en afinación pitagórica si no justa, pues tiene en el bajo el Re 3 y luego el Sol 2 en el bajo. Esto significa una gran ventaja para la afinación del estudiante pues puede tocar escuchando las relaciones armónicas con el bajo. El estudio de la escala se ve favorecido también rítmicamente al haber un acompañamiento de valores menores que le ayudará a tocar subdividiendo, lo cual es muy importante para la formación del pulso interno. Esto tiene relación con la comunicación gestual entre ambas partes del dúo, lo cual es muy importante para la formación en música de cámara.⁵⁸ En la descripción que está sobre el ejercicio ejemplificado, se indica que todas las escalas deben ser tocadas fuertemente y sosteniendo el sonido de un punto del arco al otro; y que generalmente deben tocarse lentamente. Dicha indicación favorecería a la producción y desarrollo de un buen sonido. El acompañamiento de las escalas es variado diferente en cada una y permite trabajarlas desarrollando a la vez también la musicalidad. El hecho de que dichas escalas puedan ser tocadas por un niño de edad temprana, permite que en su estudio puedan asimilarse dichas cualidades de percepción rítmica, gestual, tímbrica, expresiva y armónica a nivel inconsciente.⁵⁹

El método cuenta para el estudio de la primera posición, con 28 escalas mayores y menores en Do mayor, La menor, Sol mayor, Mi menor, Re mayor, Si menor, La mayor, Fa menor, Mi mayor, Do# menor, Si mayor, Sol# menor, Fa# mayor, Re# menor, Fa mayor, Re menor, Si mayor, Sol menor, Mib mayor, Do menor, Lab mayor, Fa menor, Reb mayor, Sib menor, Solb mayor, Mib menor, Dom mayor y Lab menor. En éstas 28 escalas, el primer violín está escrito siempre en redondas, y se mantiene en general en un rango de dos octavas, usando solo la primera posición. El bajo tiene siempre un acompañamiento con elementos distintos. El hecho de que el acompañamiento sea distinto en cada escala, puede permitir al violín acostumbrarse a tocar escuchando y tener un mejor sentido del ritmo en conjunto, así como imitar el sentido del carácter de cada escala imitando al profesor, pues como dice Quantz, todos los intérpretes que acompañen

⁵⁶ Mozart, Leopold (1756)

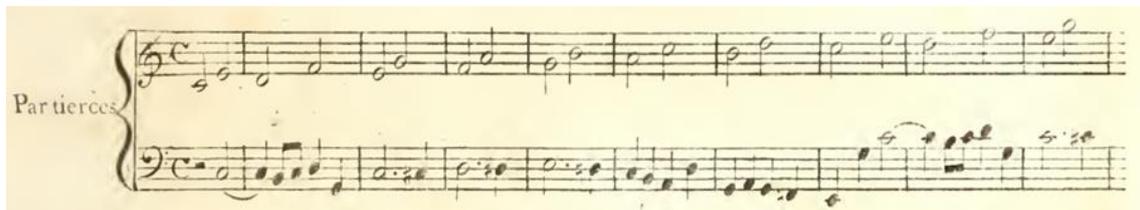
⁵⁷ Loosen, F. (1993). *Intonation of solo violin performance with reference to equally tempered, Pythagorean, and just intonations*. The Journal of the Acoustical Society of America, 93(1), 525-539.

⁵⁸ Pérez, J. G. (2017). *Gestualidad en la música de cámara: movimiento, sonido y forma musical*. Artseduca, (17), 34-57.

⁵⁹ Taruskin, R. (1984). 'The authenticity movement can become a positivistic purgatory, literalistic and dehumanizing'. *Early Music*, 12. (p.10)

a la parte concertante deben tocar con la misma expresión.⁶⁰ En varios de éstos ejercicios, la parte que lleva la melodía es el bajo, o un segundo violín, y el alumno deberá tocar con la misma expresión. En la indicación situada antes de las escalas se puede leer que, debido al carácter de algunas de ellas, se pueden tocar según el criterio del profesor más rápidamente. La digitación usada evita el uso de cuerdas al aire, para poder ejercitar también el cuarto dedo.

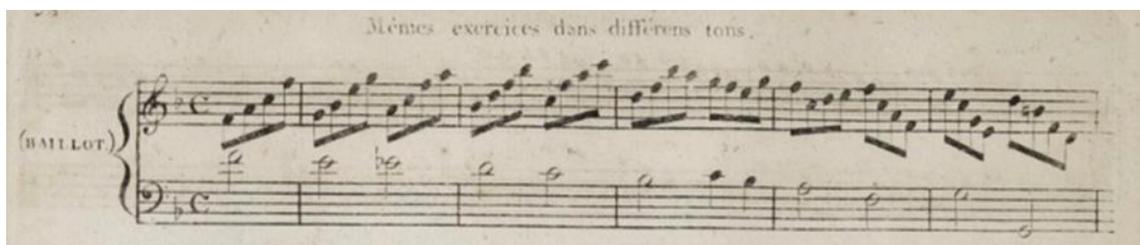
Luego de las 28 escalas en redondas, se incluyen nueve ejercicios en Do mayor con la finalidad de estudiar los intervalos, desde segundas hasta décimas. Los ejercicios se mantienen siempre en la primera posición y ahora se encuentran en blancas y siempre con un bajo.



Ejemplo 3.2 (pag.21)

Luego de trabajar los intervalos, hay una lección más amplia en Do mayor, atribuida a Baillot, que trabaja todos los aspectos anteriormente trabajados de escalas, arpeggios y modulaciones armónicas. En ésta ocasión el violín es el que tiene el protagonismo y el segundo acompaña con valores más largos. El ejercicio incluye también modulaciones.

El mismo sistema usado para el estudio de la primera posición se usa para las siguientes seis posiciones. Cada una de ellas consta de escalas en dos octavas en todas las tonalidades mayores y menores, seguidas por seis lecciones. Dichas seis lecciones constan de cinco breves que pueden trabajar aspectos específicos como arpeggios o intervalos y una lección más grande que reúne a las cinco anteriores y las combina en varias tonalidades, realizando diversas modulaciones.



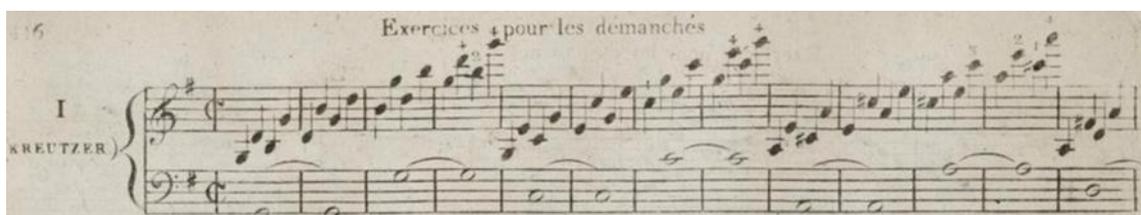
Ejemplo 3.3 (pag.38)

⁶⁰ Quantz, Johann (1752) p.368

El acompañamiento es en cada caso, nuevo. A lo largo de cada una de las posiciones trabajadas, el bajo va aumentando progresivamente de dificultad, aunque no tanto como el violín; esto en parte a que debido a las nuevas posiciones, el violín va ejecutando notas cada vez más altas, requiriendo que el acompañamiento también amplíe su tesitura. Podría indicar esto también que dichas escalas pueden servir como estudios progresivos para el bajo.

En total hay 192 escalas, cada una con un bajo distinto. El interés por las escalas puede parecer obsesivo, pero hay que recordar que la metodología de los autores del método es la de dedicarse exclusivamente a la técnica, probablemente durante toda la formación básica del estudiante, para luego poder dedicarse libremente a la música. Según Ana Garde, una de las premisas de la enseñanza de violín del siglo XIX es la de animar a los estudiantes por medio del estudio de la técnica y mecánica del instrumento.⁶¹ Otro tratado adoptado por el conservatorio de París años antes fue *L'Art di Violon* de Cartier.⁶² En dicho tratado la propuesta era radicalmente la opuesta: centrar la enseñanza en el estudio de las obras antiguas, dejando solo un margen pequeño para el estudio de la técnica y la mecánica. Dicha metodología era propia del siglo anterior.⁶³ Por ello el método de 1802 consiste en una novedad para el aprendizaje del violín.

Tras esto, el método propone 6 lecciones en todas las posiciones estudiadas, muy útiles para, luego de conocerlas, poder trabajarlas en conjunto y afianzarlas. Se trata de dos lecciones en las siete posiciones, una en sostenidos y otra en bemoles, escritas por Kreutzer; tres lecciones para los cambios de posición, también de Kreutzer; y una lección para los cromatismos, de Baillot.



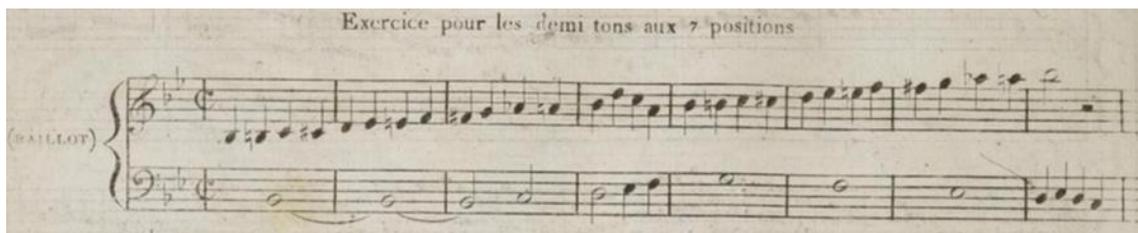
Ejemplo 3.4 (pag.116)

Como se puede ver en el ejemplo anterior, los ejercicios en todas las posiciones tienen generalmente un bajo compuesto de notas largas, las cuales obligan al estudiante a tocar con una afinación pura, pues dejan al descubierto cualquier nota demasiado alta, o baja o fluctuaciones de la afinación. Para lograr esto, el estudiante debe colocar la mano en la posición correspondiente, afianzando una buena técnica.

⁶¹ Garde, A. 2015 (pag.107)

⁶² Stowell, R. 1990. (pag.5)

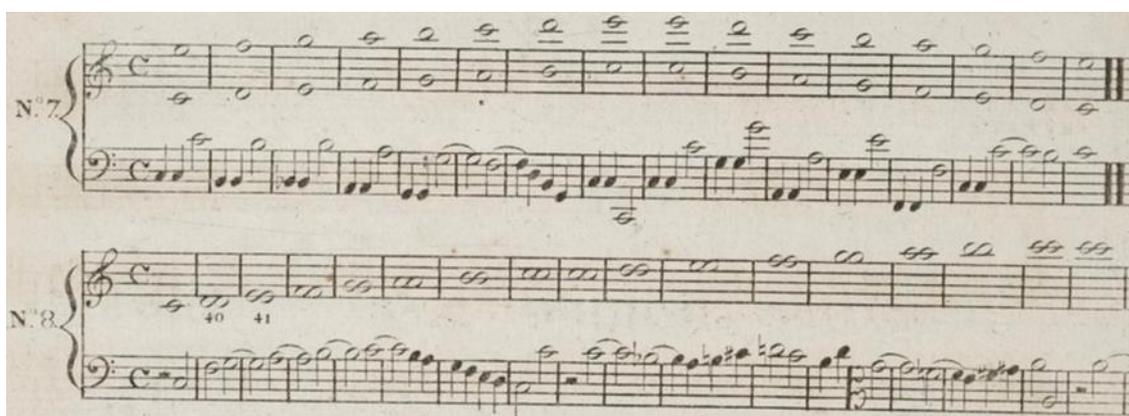
⁶³ Moreno, E. 1988. (pag.11)



Ejemplo 3.5 (pag.118)

El anterior ejemplo es el inicio de un ejercicio escrito por Baillot para el estudio de la escala cromática. El estudio de dicho tipo de escala era, sin embargo, recomendado por Leopold Mozart como uno de los ejercicios para iniciar con el violín. Nieves Pascual reconoce que dicha práctica requiere de una precisión auditiva alta para diferenciar los semitonos diatónicos de los cromáticos.⁶⁴

Luego de completar el estudio de las escalas, posiciones, y tonalidades, el método estudia las dobles cuerdas. Son ocho ejercicios en casi todos los intervalos inferiores a la décima, siempre acompañados por un bajo, que tratan diferentes tipos de dobles cuerdas y un ejercicio grande que trabaja en conjunto todos los elementos anteriores. Si bien musicalmente en este caso, debido a la mayor variedad del bajo, es el violín el que acompaña la melodía. Por el uso de las posiciones en éste ejercicio, se entiende que previamente es preciso dominar los ejercicios anteriores en las siete posiciones. Todos los ejercicios están en Do mayor. Las escalas 7 y 8 se dedican a las décimas y los unísonos.

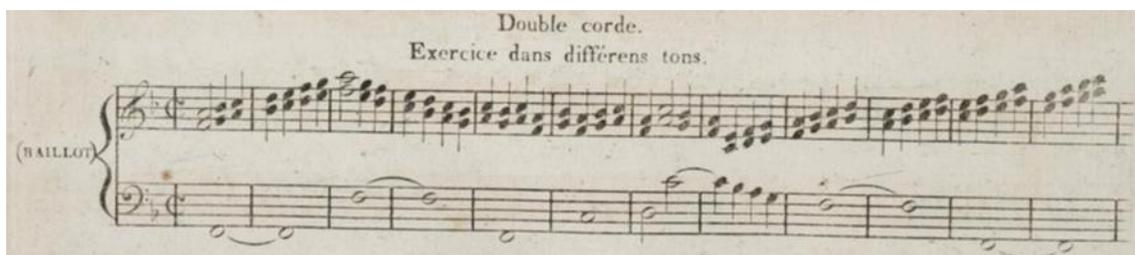


Ejemplo 3.6 (pag.122)

Dichos elementos habían sido poco o nada trabajados en anteriores métodos, y si bien en métodos posteriores se trabajan más a profundidad, mantienen en muchos casos la estrategia de acompañarlos por un segundo violín. Finalmente, el último ejercicio trabaja todo lo aprendido en las escalas de dobles cuerdas. El ejercicio está en Fa mayor y además de combinar todos los tipos de acordes estudiados, usa diversos valores rítmicos y

⁶⁴ Pascual León, Nieves (2016). *La interpretación musical en torno a 1750*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca(p.112)

modulaciones, siempre con el bajo que ayuda a sostener la armonía, generalmente con notas largas.



Ejemplo 3.7 (pag.122)

Luego de la sección dedicada a las ornamentaciones, el método propone *50 Etudes sur la gamme*, o cincuenta estudios sobre la escala, escritos por Baillot. Se trata de cincuenta variaciones sobre una escala de una octava de extensión en Mib mayor. El violín trabaja en cada una de ellas un aspecto técnico particular, los cuales por lo general han sido estudiados a lo largo del método. También aquí, cada uno de los breves estudios está acompañado por un bajo.

La mayor parte de método de Baillot, Rode y Kreutzer está compuesta por escalas, y estudios de nivel progresivo siempre con el acompañamiento de un bajo. Es evidente que los autores del método valoraban las ventajas de trabajar la técnica con un acompañamiento, y debido a que años más tarde Cherubini arregló los acompañamientos para ser leídos en clave de Sol segunda, es muy probable que los autores hayan comprendido la necesidad de que los acompañamientos sean tocados por el profesor de violín. Las escalas y ejercicios del método fueron usadas como punto de partida en métodos posteriores. Jean Jousse, años más tarde, usó todas las lecciones para las posiciones y las dobles cuerdas para incluirlas en su tratado, pero transcribió los bajos en clave de sol segunda para facilitar la lectura.⁶⁵

⁶⁵ Jousse, Jean (1812) *The Theory and Practice of the Violin*. London: Birchall & Co

Tipo de dúo	Características	Nivel	Posiciones	Parte de violín acompañante	Musicalidad y técnica
Escalas	192 escalas agrupadas por posiciones.	Básico Medio Avanzado	Primera hasta séptima	Segundo violín. Nivel Básico. Hay que transponer desde clave de bajo.	Técnica
Lecciones	54 lecciones agrupadas por posiciones	Básico Medio Avanzado	Primera hasta séptima	Segundo violín. Nivel Básico. Hay que transponer desde clave de bajo.	Técnica

4. BRUNI, Antonio

MÉTHODE POUR LE VIOLON (c.1804)

4.1 Reseña del autor

Antonio Bartolomeo Bruni. (Cuneo, 1757; Cuneo, 1821) Según Fetis, Bruni fue alumno de violín de Pugnani, y a la edad de 22 años fue a Francia, donde trabajaría la mayor parte de su vida. Trabajó inicialmente en la orquesta de la *Comédie Italienne*, y fue también director de la orquesta del teatro de *Monsieur*, de *l'Opéra-Comique*, y miembro de la Comisión Temporal de las Artes. Escribió obras de variado formato, entre ellas 16 óperas, 60 cuartetos de cuerda, y unos 81 dúos para violines. Sus dúos son especialmente interesantes.⁶⁶

4.2 El tratado

El método fue editado aproximadamente en 1804.⁶⁷ La primera parte está dedicada a cuestiones de teoría musical, basados en un método de Mme Duhan, quien fue una editora de música y vendedora de instrumentos musicales en Francia a inicios del 1800⁶⁸; y la segunda parte a la escala musical y a los ejemplos con dúos. La primera parte es un compendio breve pero que abarca muchos aspectos de teoría musical tales como ritmos, claves, puntillos, adornos, compases, alteraciones, etc. La segunda parte contiene instrucciones para la postura con el violín, y escalas es intervalos. Hay diversas escalas en una o dos octavas para violín solo que se usan para practicar varios aspectos. Se pueden encontrar escalas en adornos, en ritmos, en dinámicas, en diversos compases, en dobles y triples cuerdas, en golpes de arco y diferentes digitaciones.

4.3 Los dúos

La importancia de Bruni en la escritura de dúos para violines es notoria. Según Döflein, Bruni lidera la lista de compositores de los cuales sus dúos no pueden ser olvidados.⁶⁹

En la segunda parte, luego de las diferentes escalas para violín solo, se encuentra la parte más extensa del tratado, compuesta por 107 lecciones en dúo, las cuales se pueden agrupar en tres grandes grupos: lecciones para la primera posición, para dobles y triples cuerdas, y para cambios de posición.

⁶⁶ Fétis, F. J. (1862) vol 2, pag 99

⁶⁷ Kolneder, Walter (1984) p. 451

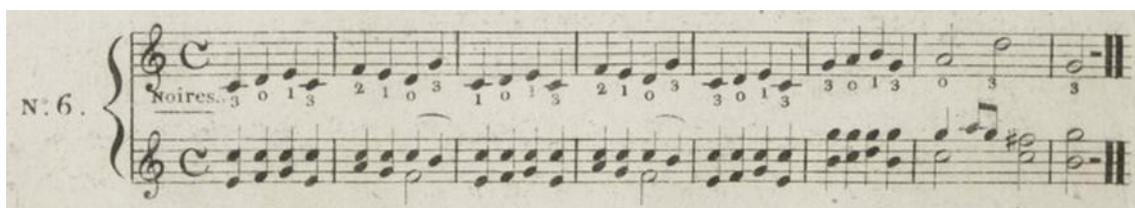
⁶⁸ Bibliothèque Nationale de France (2020). Jeanne-Élisabeth Duhan. Paris: data.bnf.fr. Recuperado de https://data.bnf.fr/fr/atelier/14782978/jeanne-elisabeth_duhan/

⁶⁹ Döflein, Erich (1792) pag. 337

El primer grupo está compuesto por 67 lecciones, las cuales son por lo general muy breves, pero que cada una está pensada para trabajar un elemento musical en específico, si bien su empleo es diferente a los tratados de Woldemar o el del Conservatorio de París. En el tratado de Woldemar los dúos sirven para entretenimiento del estudiante, o para trabajar elementos técnicos novedosos en el acompañamiento, mientras que en el tratado del Conservatorio tienen la función de formar una técnica sólida en todas las posiciones, usando el acompañamiento como un apoyo armónico y rítmico. No son piezas populares arregladas en dúo, o escritas para con la finalidad principal de distraer al estudiante.

El hecho que los dúos sean breves y estén centrados cada uno es un aspecto específico permite que el profesor pueda elegir aquellos que pueden ser más útiles para el estudiante. Kolneder afirma que en la pedagogía violinística de la época, los dúos eran comunes, pues era práctica común que el profesor luego de juzgar el nivel del alumno eligiera los dúos que podían tocar juntos de acuerdo a su nivel.⁷⁰

La manera de proponer los dúos es similar a la propuesta en el tratado de Campagnoli.⁷¹ En ambos tratados los dúos son breves y en gran cantidad, y cada uno de ellos se enfoca en un aspecto en particular. La principal diferencia está en el nivel requerido, pues Campagnoli propone varios ejercicios de dificultad superior. En los siguientes ejemplos se puede ver también la manera en que Bruni escribe algunos acompañamientos de los dúos:



Ejemplo 4.1 (p.38)

En el ejemplo 4.1, el segundo violín acompaña las negras del primer violín, pero Bruni no se limita a acompañar con notas largas, o con una sola voz, si no que propone dobles cuerdas en cada tiempo, que en varias partes completan el acorde. Esto no solo puede hacer más interesante el dúo, sino que puede ayudar mejor al primer violín a situarse en la armonía de cada acorde.

También en el ejemplo 4.2 se puede ver que Bruni es creativo con los acompañamientos, proponiendo contrapuntos imitativos.

⁷⁰ Kolneder, Walter (1984) p.439

⁷¹ Campagnoli, Bartolomeo (1823) *Nouvelle Méthode*. Leipzig: Breitkopf und Härtel



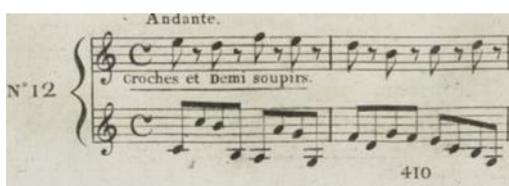
Ejemplo 4.2 (p.52)

En el primer grupo, las lecciones están escritas en las tonalidades de Do mayor, Sol mayor, Re mayor, Fa mayor y Mi b mayor. Debido a la enorme cantidad de dúos no es posible aquí describir las posibilidades pedagógicas más que de algunos de ellos.

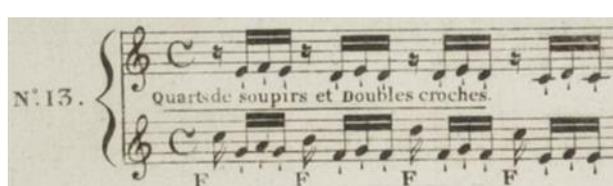


Ejemplo 4.3 (p.37)

En el ejemplo anterior se puede apreciar que a la vez que el primer violín toca notas largas, Bruni propone también aprovechar los ejercicios para realizar diferentes dinámicas. La alternancia de fuerte y débil es un valioso recurso para la obtención de un sonido nítido.⁷² Las primeras cinco lecciones presentan dinámicas diferentes.



Ejemplo 4.4 (p.40)



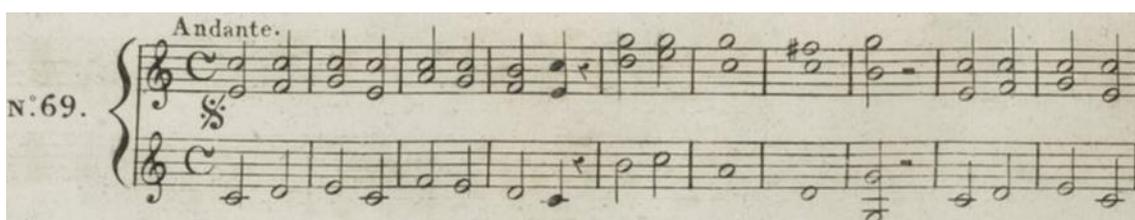
Ejemplo 4.5 (p.41)

En los ejemplos de las páginas 40 y 41, Bruni acompaña melodías compuestas por silencios de diferentes valores, lo cual ayuda al estudiante a acostumbrarse a tocar respetando las pausas. Son en total nueve dúos dedicados a éste aspecto musical, que incluyen pausas de blanca, de negra, de corchea y semicorchea; en diferentes ubicaciones en el compás. Los acompañamientos suelen también trabajar los mismos elementos técnicos que aparecen en el primer violín.

⁷² Mozart, Leopold (1756) p. 102

Varias de las lecciones trabajan también diferentes golpes de arco, ritmos, articulaciones, así como dinámicas. Sin embargo, podrían haberse aprovechado más para el estudio de los adornos. Es notable que en los 107 dúos que hay en el método, únicamente los dúos del 46 al 49 se centren en los adornos. Dichos dúos se limitan a pocos tipos de adornos, principalmente apoyaturas breves y largas.

En total, 22 de los dúos trabajan las dobles o triples cuerdas. Los dúos entre el 68 y 74 están escritos específicamente para trabajar dicho aspecto técnico, aunque en todos los casos se trabaja solamente en la primera posición.



Ejemplo 4.7 (Pag. 68)

En el dúo 69 se puede ver que el trabajo de las dobles cuerdas se ve beneficiado por el acompañamiento del segundo violín, pues permite en varios casos completar el acorde, como en el primer acorde del segundo compás, o del tercer compás, lo cual beneficia la afinación.

En la siguiente parte, compuesta desde el dúo 75 hasta el 87, se trabajan diversas posiciones hasta la sexta, usando una melodía acompañada por segundo violín, la cual es transpuesta a diversas tonalidades y posiciones.

Ejemplo 4.8 (Pag. 71)

Dicha melodía está escrita inicialmente, en el dúo 75 para trabajar la segunda posición.



Ejemplo 4.9 (Pag.72)

En el dúo 76 el mismo ejercicio está escrito con una digitación para trabajar la tercera posición. Los siguientes dúos transponen la melodía y cambian la digitación de la siguiente manera:

- Dúo 77: Do menor. Tercera posición Dúo 78: Sib mayor. Segunda posición
 Dúo 79: Fa mayor. Segunda posición Dúo 80: Fa menor. Segunda posición
 Dúo 81: Sol mayor. Tercera posición Dúo 82: Sol menor. Segunda posición
 Dúo 83: La mayor. Cuarta posición Dúo 84: La menor. Cuarta posición
 Dúo 85: La b mayor. Cuarta posición Dúo 86: Si b mayor. Quinta posición
 Dúo 87: Do mayor: Sexta posición

Esta manera de trabajar las posiciones usando la misma melodía era ya una práctica recomendada por Tartini en su carta a Maddalena Sirmen, en la cual aconseja tomar cualquier pasaje para violín y tocarlo en diferentes posiciones cada vez.⁷³ El hecho de tener un acompañamiento en este caso, puede ayudar a mantener una correcta afinación y ritmo.

Tipo de dúo	Características	Nivel	Posiciones	Parte de violín acompañante	Musicalidad y técnica
Lecciones	107 lecciones agrupadas por tema	Básico Medio Avanzado	Primera hasta sexta	Segundo violín. Básico Medio Avanzado	Técnica y musical

⁷³ Tartini, G. (1779)

5. GEMINIANI – SIEBER

L'ART DU VIOLON OU MÉTHODE RAISONNÉE (c.1805)

5.1 Reseña de los autores

Francesco Geminiani. (Lucca, 1687; Dublin, 1762) Violinista, compositor y teórico italiano. Fue probablemente alumno de Alessandro Scarlatti y Arcangelo Corelli. Trabajó la mayor parte de su carrera hasta su muerte, en Inglaterra e Irlanda. Tuvo un aporte importante en la formación de una escuela de violín inglesa. Compuso principalmente sonatas para violín y bajo continuo, concertos grossos, y escribió varias obras teóricas.⁷⁴

Georges-Julien Sieber. (Paris, 1775; Passy, 1847). Editor y compositor francés. Heredó la empresa editora de su padre Jean – Georges Sieber. Estudió composición en el conservatorio de Paris, y se dedicó especialmente a editar obras de compositores extranjeros, sobre todo de piano, y algunas obras propias.⁷⁵

5.2 El tratado

El *Méthode Raisonnée* no tiene en la portada una fecha de edición, pero sabiendo que la dirección de la empresa de Sieber que aparece en la portada fue la misma entre Enero del 1799 y Septiembre del 1805,⁷⁶ se le suele datar entre dichas fechas. El método original de Geminiani titulado *The Art of Playing on the Violin*,⁷⁷ sirve como un ejemplo de la ejecución para violín y su enseñanza en el siglo XVIII,⁷⁸ y fue uno de los métodos

⁷⁴ Careri, E. (2001). *Geminiani, Francesco*. Grove Music Online. Retrieved 24 Jan. 2020, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000010849>.

⁷⁵ Macnutt, R. (2001). *Sieber, Georges-Julien*. Grove Music Online. Retrieved 24 Jan. 2020, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025710>.

⁷⁶ Devriès, A. (1969). *Les éditions musicales Sieber*. *Revue De Musicologie*, 55(1), 20-46. doi:10.2307/927750

⁷⁷ Geminiani, Francesco. (1751)

⁷⁸ Swartz, J. W. (2003). *Perspectives of violin pedagogy: A study of the treatises of Francesco Geminiani, Pierre Baillot, and Ivan Galamian, and a working manual by Jonathan Swartz* (Doctoral dissertation). (p.4)

estudiados por los autores del *Méthode* del Conservatorio de París de 1802.⁷⁹ Sieber no hizo simplemente una edición traducida al francés, sino que en la portada indica ya que el *Méthode Raisonnée* ha sido editado poniéndolo al día según consejos de eminentes maestros de violín, franceses, italianos y alemanes. Lamentablemente Sieber no indica los nombres de dichos maestros, y si bien el uso de los dúos para la práctica de escalas invita a suponer que Sieber debió consultar a los autores del *Méthode* del Conservatorio de 1802, no hay evidencia de ello. La edición de Sieber conserva algunas partes de la versión original, como por ejemplo las indicaciones para la colocación de la mano izquierda, o los *esempios* XXI y XXIV, pero en general difiere mucho.

En cuanto a la estructura general, el método es bastante completo y está compuesto por ocho artículos en los que se estudian varias de las cuestiones básicas del violín, aunque no de manera progresiva. Por ejemplo, en el sexto artículo se estudian las posiciones, llegando hasta la novena posición. Sin embargo las escalas acompañadas y las arias que siguen a continuación se mantienen generalmente entre la primera y tercera posición.

5.3 Los dúos

En cuanto a los dúos, en éste tratado se expone por primera vez la serie cromática completa de las escalas con acompañamiento de segundo violín. Si bien en éste sentido el Método del conservatorio de París es más completo, pues tiene acompañamientos para las escalas y ejercicios en todas las tonalidades desde la primera hasta la séptima posición; el hecho de que el tratado de Geminiani – Sieber tenga los acompañamientos escritos para violín, y con numerosas explicaciones de cómo trabajarlos, permite conocer más estrategias para sacar provecho de éste recurso. Otra diferencia con las escalas acompañadas del Método del Conservatorio es que aquí las escalas están pensadas para un principiante de nivel medio, pues ya desde el inicio el primer violín debe ser capaz de cambiar posiciones y tocar pequeñas piezas en dúo, y antes de dichas escalas ya se han estudiado en el tratado todas las posiciones del violín; mientras que las de Conservatorio parecen estar escritas para desarrollar de manera paulatina la técnica de un principiante desde su etapa más temprana.

5.4 Escalas y Arias

La primera escala acompañada está en Do mayor. Es necesario valorar el hecho de que algunas escalas, aparte de las piezas, tienen una indicación diferente de carácter. Leopold Mozart reconoce que las tonalidades, si bien se agrupan en mayores y menores, no tienen entre sí el mismo sonido, ni el mismo efecto anímico.⁸⁰ Esto puede sugerir que el estudio

⁷⁹ Baillot, Pierre (1834) p.2

⁸⁰ Mozart, Leopold (1756) p. 59)

de las escalas en diferentes tonos es también un estudio de sus diferentes colores y capacidades expresivas. El método del conservatorio de París indica también que algunas escalas deben ser tocadas más rápidamente,⁸¹ pero normalmente dejan eso a criterio del profesor. Esto significa que varias de las escalas en éste tratado deben ser estudiadas con un carácter distinto. De tal manera, el trabajo de la técnica está ligado al trabajo artístico. Todas las escalas están en redondas y llegan generalmente hasta la tercera posición, así que no estarían pensadas para el estudio de las diferentes posiciones, sino más bien para el estudio del carácter, afinación y color de las tonalidades.

Ejemplo 5.1 (Pag. 19)

En el ejemplo anterior se puede ver que el segundo violín acompaña la escala haciendo arpeggios que armonizan cada una de las notas del primer violín. En el resto de escalas, el acompañamiento tiene similar función, pero poco a poco se añaden nuevos elementos musicales de manera didáctica.

Tras la escala, ambos violines hacen un pequeño dúo en la misma tonalidad, de similar dificultad para ambos. Las observaciones colocadas debajo de los ejercicios indican cuestiones de teoría básica de compás, de digitación y de articulación.

OBSERVATIONS sur l'exercice précédent.

A. ce signe, ou cette figure C indique la mesure à quatre temps. elle est la première du temps. *WMAI*ve, c'est à dire, tous composés de nombres égaux comme le temps de la rommanos est un des plus durs. *Tréma*te, tout composé de nombres inégaux. les principes de musique, et le maître, éclaireront sur cet objet les doutes de l'élève.

B. j'observerai l'élève par un chiffre lorsqu'il voudra qu'il change de position ainsi que lorsqu'il sera nécessaire qu'il fasse du *finger* la note à l'index du doigt, il doit s'accoutumer à le deviner lui-même d'après les exercices qu'il a parcourus.

C. ce signe *accélé* s'appelle *accélé*, il signifie qu'on fait deux ou trois coups d'archet en lieu d'un, on le change, toutes les notes, que ce signe embrasse, depuis deux, jusqu'à deux, et quel que soit d'ailleurs nous renvoyons plus amplement sur cette instruction, à la fin de la partie élémentaire de cet ouvrage.

60

Ejemplo 5.2 (Pag. 19)

⁸¹ P. Baillot, P. Rode, R. Kreutzer (1802) p.10

Las demás escalas y arias tienen también instrucciones que son de mucha utilidad para el buen aprovechamiento de su estudio. En ellas se indica que los acompañamientos deben ser luego tocados por el estudiante, mientras el profesor toca la escala. Los elementos que se pueden estudiar en cada una de las escalas y arias son variados. Por una parte pueden servir para aprender teoría musical. En la escala de Mi b menor se recomienda que el profesor enseñe la teoría al alumno. A medida que se van presentando nuevas tonalidades, los editores añaden nuevos elementos, tales como ritmos, silencios, signos de articulación, indicadores de compás, etc. Por otra parte, las escalas, sus acompañamientos, y las arias, tienen varios beneficios a nivel musical. El estudiante puede aprender así a tocar siendo acompañado, y a acompañar. Es muy importante que el estudiante sepa acompañar, y de hecho Leopold Mozart recomienda no tocar de solista mientras no se sepa acompañar bien.⁸²



Ejemplo 5.3 (pag. 35)

Tal como se dijo anteriormente, las escalas de este método pueden servir para el estudio de los diferentes caracteres de las tonalidades. En las observaciones del anterior ejemplo se indica el origen del indicador de 6/4 y el tipo de carácter que debe tener, el cual según los autores debe ser más masculino y nervioso. Para ello el acompañamiento ha sido escrito para ayudar al estudiante a tocar según la expresión, siendo las notas más separadas, con vigor y fuertemente pronunciadas. Así el acompañamiento para el estudio de la escala, aparte de los beneficios que aporta al estudiante en cuestiones técnicas y de trabajo de ensamble, puede ayudarle a desarrollar diferentes tipos de carácter.



Ejemplo 5.4 (pag. 36)

⁸² Mozart, Leopold (1756) p. 254

También en la escala de Si b mayor, el acompañamiento está pensado para enseñar al estudiante a tocar con un determinado carácter. En el Aria de esta misma escala el carácter es sin embargo muy diferente.



Ejemplo 5.5 (pag. 36)

Las observaciones de la Romance recomiendan que el alumno entre dentro del carácter de melancolía dulce, y así el arco se volverá motor y agente inmediato de la verdadera declamación. Se puede ver que poco a poco los ejercicios de escalas y dúos van dando más importancia al aspecto anímico de las piezas, incluso en las escalas, lo que indica que los autores son conscientes de la importancia de trabajar la técnica expresivamente. Sin un acompañamiento, el trabajo técnico no solo podría volverse demasiado árido para el estudiante, sino que se perdería la oportunidad de usarlo para desarrollar la musicalidad.

En las últimas tonalidades, las indicaciones dan también información del origen de las arias. Dichas descripciones son importantes pues según los editores es tarea del maestro hacer que el alumno conozca las piezas que se le proponen como estudio para que pueda no solo tocarlas técnicamente bien, si no que se interese por darles su correcta interpretación. Para ello es muy útil que las pueda tocar en dúo con el profesor.

Las últimas arias son piezas representativas de otros países, para agradar al estudiante, variando y distrayendo su estudio severo de dichas escalas. Esta es otra función del acompañamiento de las escalas y ejercicios. Sería muy útil que los métodos modernos de violín incluyan melodías populares de la actualidad como acompañamiento de las escalas, y otros ejercicios técnicos.

Según los editores luego de haber estudiado las 24 escalas expuestas, sus acompañamientos, y las 24 arias que les siguen, el estudiante debería tener nociones suficientes para emplear el arco y tocar afinado en todos los tonos. Cuando se refieren al manejo de arco, no solo hacen referencia a producir un buen sonido, si también a poder emplear dicho sonido en función del carácter de la pieza, ya que a lo largo de las 24 tonalidades, se han trabajado diversos caracteres musicales.

El tratado explica que los siguientes doce dúos de nivel progresivo tendrán cada uno un corto prelude a violín solo, en la misma tonalidad.

56

Prélude en Ut
Mode Majeur

Violino primo

DUO. I.

Violino secondo

Ejemplo 5.6 (pag. 56)

El uso de un preludio antes el dúo se puede ver en otros tratados, tales como el *Nouvelle Méthode* de Alday le père.⁸³ Los doce dúos que siguen son artísticos y tienen la función de consolidar los elementos estudiados durante las escalas y Arias anteriores. Según los editores, la dificultad es mayor a partir del dúo VII, ya sea para los dedos, para el arco, o para la expresión.

Los dúos están ordenados de la siguiente manera:

- Dúo I Allegretto en Do mayor, Adagio en Do menor, Allegretto en Do mayor
- Dúo II Maestoso en Fa mayor, Adagio en Fa menor, Allegretto en Fa mayor
- Dúo III Allegretto en Sol mayor, Larghetto en Sol menor, Minuetto Grazioso en Sol mayor
- Dúo IV Allegretto en Si b mayor, Adagio en Si b menor, Allegretto con brío en Si b mayor
- Dúo V Allegretto en Re mayor, Adagio en Re menor, Allegretto en Re mayor
- Dúo VI Maestoso en Mi b mayor, Andante en Mi b menor, Allegretto en Mi b mayor
- Dúo VII Adagio espressivo e sostenuto en La mayor, Allegro Agitato en La menor,
- Dúo VIII Adagio Cantabile en Mi menor, Allegretto en Mi mayor
- Dúo IX Andante en Si mayor, Allegro Vivace en Si menor
- Dúo X Adagio Sostenuto en Do menor, Allegro Risoluto en Do menor
- Dúo XI Largo semplice e sostenuto en La b mayor, Allegro appassionato en Fa menor
- Dúo XII Adagio en Si b mayor, Thema con Variations en Si b mayor.

A partir del dúo VII, las indicaciones de los editores son menos técnicas, y se enfocan más cuestiones musicales. En el dúo VII se indica que el estudiante debe tener claro el

⁸³ Alday le père (c.1810). *Nouvelle Méthode*. Paris: Chez Cartoux (pag.38)

movimiento *egal* de las seis corcheas, a fin de que pueda combinar la cantidad de las notas que toca con las del acompañamiento y también tener en cuenta esto para las notas largas que toque. Esto es válido para todos los movimientos lentos. Dicha indicación es muy importante para saber tocar en conjunto, y por ello es de utilidad el trabajo en dúo con el profesor.



Ejemplo 5.7 (pag. 68)

Otro elemento que se incluye en los dúos a partir del dúo VII, son las descripciones casi poéticas de los caracteres a trabajar. Esto es de mucha utilidad para el desarrollo expresivo del estudiante, y puede ser aún más efectivo al trabajar en dúo con el profesor para acostumbrarse a tocar con la misma energía. Por ejemplo, el carácter del *Allegro Agitato* del dúo VII expresa la “agitación que reina en una viva discusión, sin ser ruidosa, donde las respuestas prontas y reiteradas llevan rasgos de vivacidad que se acercan a la cólera”. Estas descripciones del carácter requerido pueden ser muy útiles para lograr lo que según Quantz es adoptar la pasión requerida para la pieza en cuestión.⁸⁴



Ejemplo 5.8 (pag. 69)

⁸⁴ Quantz, Johann (1752) p.372

Tipo de dúo	Características	Nivel	Posiciones	Parte de violín acompañante	Musicalidad y técnica
Escalas	24 En todas las tonalidades	Básico	Primera hasta Tercera	Segundo violín. Nivel Básico, Medio	Técnica
Lecciones	24 En todas las tonalidades	Básico Medio	Primera hasta séptima	Primer violín. Nivel básico	Técnica y musical
Piezas lúdicas	24 En todas las tonalidades	Básico Medio	Primera hasta tercera	Segundo violín. Nivel Básico, Medio	Musical
Dúos concertantes	12 de dos o tres movimientos cada uno	Básico Medio	Primera hasta tercera	Segundo violín. Nivel Básico, Medio	Musical

6.- ANDRÉ Johann Anton

ANLEITUNG ZUM VIOLINSPIELEN (c.1807)

[*Instrucciones para tocar el Violín*]

6.1 Reseña del autor

Johann Anton André (Offenbach, 1775; Offenbach, 1842). Compositor y editor musical alemán. Considerado por algunos como el padre de la investigación de Mozart debido a sus ediciones adelantadas a la época, que fueron útiles para otros investigadores como Otto Jahn y Ludwig von Köchel. Tuvo una buena formación y buenas dotes para la música y como compositor se le puede considerar como uno de los mejores compositores germanos que estuvieron en ese momento a la sombra de Beethoven y Schubert. Tanto su padre como sus hijos trabajaron como compositores y/o editores musicales.⁸⁵

6.2 El tratado

En la portada del tratado no aparece la fecha de edición, lo cual es común en la época; sin embargo se le suele datar entre 1805 y 1807.⁸⁶ Está escrito para trabajar únicamente la primera posición por medio de ejercicios progresivos acompañados por el profesor. El método es, a comparación de los anteriormente estudiados, muy breve y abarca pocos aspectos del violín, aunque los dúos presentados son muy útiles para trabajar con un recién iniciado. Hay también indicaciones útiles para trabajar los dúos. Las indicaciones de postura, pedagogía, y demás temas teóricos están en el *Vorbericht*, o prefacio del método, y es breve. El método está escrito tanto en alemán como en francés.

6.3 Los dúos

Luego de enseñar las cuestiones esenciales de postura y sonido, el grueso del tratado consiste en 18 ejercicios y 6 dúos, siempre de manera progresiva, y siempre con acompañamiento de segundo violín. Antes de iniciar con los ejercicios; André da algunas indicaciones para el trabajo. En primer lugar el primer violín es siempre para el estudiante y el segundo violín para el profesor. Esto es diferente a lo propuesto por los editores de la edición francesa del método de Geminiani, que aconsejaban variar los roles entre el maestro y el alumno.⁸⁷ Otras indicaciones importantes que deja André son la de esperar hasta que el alumno pueda tocar con precisión de afinación y de ritmo para empezar a acompañarle; y de hacer las escalas añadiendo dinámicas.

⁸⁵ Plath, W. (2001). *André family*. Grove Music Online. Retrieved 9 Feb. 2020, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041219>.

⁸⁶ Stowell, R. (1990) pag. 371

⁸⁷ Geminiani, F. (c1803) p22



Ejemplo 6.1 (Pag 5)

En la anterior imagen se ejemplifica algunas variaciones dinámicas que se pueden aplicar en las notas largas de las escalas, o ejercicios. La práctica de ejercitar las dinámicas era muy recomendada por Tartini en la carta a Maddalena Sirmen,⁸⁸ aunque en dicha carta solo se refiere a la necesidad de aumentar el sonido en un arco largo. Leopold Mozart también recomienda algo similar, pero de una manera más completa, y define ese estudio como un medio para obtener nitidez de sonido, aunque no está propuesto para ser trabajado durante las escalas.⁸⁹ En la edición de Sieber del tratado de Geminiani se puede ver una propuesta de trabajar las escalas inflando los sonidos.⁹⁰

André inicia con los ejercicios acompañados por el maestro. Los 18 ejercicios que aparecen en el método inician desde elementos muy básicos en la técnica. A diferencia de los primeros ejercicios acompañados del método del Conservatorio (1802) que empiezan con una escala en dos octavas en primera posición, o los de la edición de Sieber del tratado de Geminiani, también una escala de dos octavas; los primeros ejercicios de este método inician con cuerdas sueltas. Es muy probable que André haya conocido alguno de los dos métodos anteriormente estudiados, debido a que apareció pocos años después, e incluyó en sus ejercicios el acompañamiento del maestro de violín.

Que los ejercicios sean tan básicos técnicamente para la voz superior, permiten poder acostumbrar al estudiante a tocar en conjunto y escuchar desde las primeras lecciones. El primer ejercicio solamente trabaja cuerdas al aire muy largas, y tiene la finalidad de formar la postura y correcto agarre del violín y del arco, así como la correcta direccionalidad del arco.



Ejemplo 6.2 (pag. 8)

⁸⁸ Tartini, G. (1779)

⁸⁹ Mozart, Leopold (1756) pag.101

⁹⁰ Geminiani, F. (c1803) p.15

La práctica continuada de las notas largas es aconsejada en muchos métodos para violín, la voz y otros instrumentos. Tartini recomendaba en la carta a Maddalena Sirmen, hacer ejercicios de notas al aire con dinámicas al menos una hora al día, siendo según él el ejercicio más difícil e importante.⁹¹ El ejercicio, al tener cada nota cuatro redondas ligadas, y el segundo violín corcheas, obliga al primer violín a economizar muy bien el arco para poder durar lo suficiente. Esto es muy beneficioso en varios aspectos. En cuanto al sonido, las notas largas obligan a tocar en el punto de la cuerda con respecto al puente donde la nitidez es mayor; en cuanto al agarre del arco, porque al tener que mantener un sonido estable cerca del talón es forzoso que el meñique de la mano derecha juegue su papel de contrapeso, y en la punta del arco el índice izquierdo compense la falta de peso.

Los 17 ejercicios restantes están escritos todos en valores largos para el primer violín, y se mantienen en la primera posición. La finalidad es la de trabajar diversos intervalos y las dobles cuerdas. El segundo violín da contexto rítmico y armónico. Desde los ejercicios 1 al 6 se trabajan las segundas ascendentes y descendentes en las cuatro cuerdas; y los ejercicios 7 y 8 trabajan las terceras ascendentes y descendentes. De esa manera se trabaja hasta los intervalos de décima en el ejercicio 15. Los ejercicios 16, 17 y 18 trabajan las dobles cuerdas.

Los seis dúos que siguen tienen una estructura parecida a las escalas de la edición de Sieber del método de Geminiani.⁹²



Ejemplo 6.3 (pag. 20)

Después de una escala acompañada por el segundo violín viene un dúo en la misma tonalidad. Los seis dúos abarcan las tonalidades de Do mayor, Sol mayor, Re mayor, Re menor, Fa mayor, y Si b mayor. Teniendo en cuenta el nivel de dificultad de los dúos se podría hacer aquí también que el estudiante realice a veces el acompañamiento de la escala.⁹³ Cada dúo trabaja algún aspecto musical en especial, y tienen numerosas indicaciones dinámicas. Se mantienen siempre en la primera posición.

⁹¹ Tartini, G. (1779)

⁹² Geminiani, F. (c1803) p.56

⁹³ Ídem. (p.22)

Tipo de dúo	Características	Nivel	Posiciones	Parte de violín acompañante	Musicalidad y técnica
Escalas	7 escalas	Básico	Primera	Segundo violín. Nivel Básico	Técnica
Lecciones	24 lecciones. Progresivas	Básico	Primera	Segundo violín. Nivel Básico	Técnica y musical

7. DEMAR, Johann

MÉTHODE ABRÉGÉE POUR LE VIOLON (c.1808)

[*Método abreviado para violín*]

7.1 Reseña del autor

Johann Sebastian Demar (Gauaschach, 1763; Orleans, 1832). Organista y compositor alemán. Según Fetis recibió sus primeras lecciones de composición con Richter en la catedral de Strasburgo. Luego de trabajar un tiempo en Alemania viajó a Viena para recibir consejos de Haydn, y a Italia para estudiar con su tío Pfeiffer.⁹⁴ Luego vivió en París en 1788 y se instaló en Orleans en 1791, donde trabajó como organista en *Saint-Paterne* hasta su muerte.⁹⁵ También trabajó como editor de música, componiendo y editando también numerosos dúos para violín. Fundó una sociedad de conciertos, y trabajó como director de orquesta.⁹⁶

7.2 El tratado

Robin Stowell data el tratado en 1808.⁹⁷ Sin embargo hay dudas sobre la fecha de su publicación. Como el título del tratado indica: *Méthode abrégée pour le violon faite d'une manière très facile avec tous les principes indispensables pour jouer de cet instrument*; el método presenta las informaciones básicas para la formación temprana del violinista en un documento de 15 páginas. Parece tratarse más bien de un método para aficionados. La metodología general del tratado es la de trabajar de manera alternada las cuestiones de teoría musical, de teoría del instrumento y ejercicios prácticos. Muchos de los ejercicios prácticos están arreglados para ser acompañados por un segundo violín.

Extraordinariamente, Demar prefiere no dar indicaciones para la postura del cuerpo y sostén del instrumento, prefiriendo dejar dicho aspecto en manos del maestro. En los temas relativos a la teoría musical el tratado trabaja las diferentes claves musicales, los sostenidos y bemoles, los modos mayor-menor y los diferentes compases y tempos. En cuanto a cuestiones relativas a la teoría violinística se puede encontrar información sobre la afinación y tesitura del instrumento, la escala diatónica, las dinámicas del arco, los trinos, las apoyaturas y los intervalos. En cuanto a ejercicios se trata principalmente de escalas en diversos intervalos. Varias de estas informaciones están puestas en práctica con la inclusión de dúos.

⁹⁴ Georges Jean Pfeiffer (1835 - 1908) fue un famoso pianista, compositor y crítico musical francés.

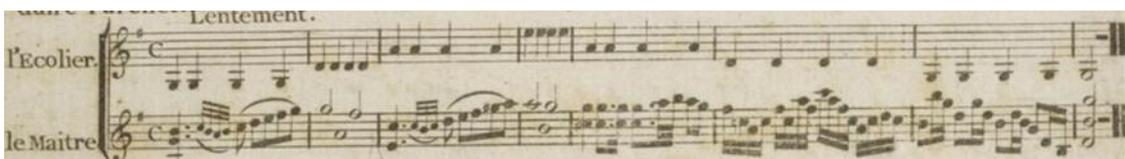
⁹⁵ Fétis, F. J. (1862)

⁹⁶ Bibliothèque nationale de France. *Sébastien Demar* [en línea] Paris: data.bnf.fr, [1-30-2020]
Disponible en: https://data.bnf.fr/fr/atelier/14782978/jeanne-elisabeth_duhan/

⁹⁷ Stowell, R. (1990) p.369

6.3 Los dúos

Los dúos aparecen como ejercicios muy básicos acompañados, que se pueden aprovechar desde las primeras lecciones de un principiante. Los acompañamientos son elaborados, para compensar la sencillez del primer violín. Esto puede evitar el aburrimiento del estudiante.



Ejemplo 7.1 (pag.1)

Tal como se puede ver en el ejemplo 7.1, Demar propone un ejercicio muy básico para poder trabajar en dúo, el cual permite trabajar sin necesitar usar digitación y debido a que se trata de negras, se puede trabajar en diferentes partes del arco. El golpe de arco utilizado en este caso sería el *detaché*, que según Simon Fischer es el fundamento para los demás golpes de arco.⁹⁸ Por ello es conveniente que se empiece de dicha manera.

Demar suele usar los dúos para poner en práctica los elementos teóricos que se acaban de trabajar. Así también, luego del estudio teórico de la escala en Sol mayor, Demar propone una escala en dúo.

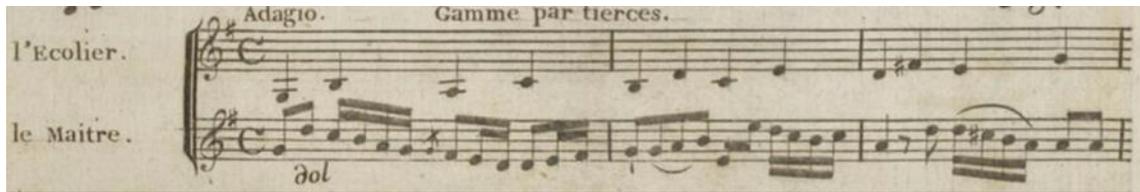


Ejemplo 7.2 (pag.2)

El uso de escalas acompañadas, es normal en los tratados de la época. A diferencia de otros tratados, tales como el del Conservatorio de París, el de Geminiani-Sieber, o el de Schall; en éste caso la escala no está escrita en notas largas, si no en negras, lo cual puede permitir trabajar el arco de otra manera.

⁹⁸ Fischer, S. (1997). *Basics: 300 exercises and practice routines for the violin*. London: Edition Peters. (pag. 59)

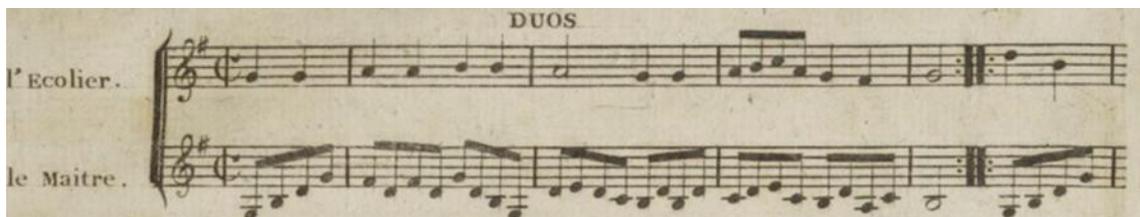
Siguiendo la propuesta del Conservatorio de Paris, de trabajar separadamente la técnica y la música,⁹⁹ Demar incluye una sección dedicada a trabajar los diferentes intervalos. Tres escalas de intervalos están arregladas en dúo.



Ejemplo 7.3 (pag.9)

Así también, hay dos escalas más con acompañamiento, para el estudio de las cuartas y de las quintas.

Para finalizar el método Demar propone 10 dúos fáciles. En dichos dúos, se puede ver que las voces están destinadas claramente para el maestro y el alumno, sin embargo, el nivel de dificultad de ambos no es muy grande, y siguiendo las recomendaciones de la versión de Sieber del Método de Geminiani, se pueden intercambiar las voces. Los dúos son arreglos, algo común en la época, de melodías populares francesas. Dicha práctica es similar a la utilizada por el método de Geminiani-Sieber, o J.J. Martinn.



Ejemplo 7.4 (pag.9)

⁹⁹ P. Baillot, P. Rode, R. Kreutzer (1802) p.3

Tipo de dúo	Características	Nivel	Posiciones	Parte de violín acompañante	Musicalidad y técnica
Lecciones	3 ejercicios de intervalos	Básico	Primera	Segundo violín. Nivel básico	Técnica
Piezas lúdicas	10 canciones populares	Básico	Primera	Segundo violín. Nivel Básico	Musical

8. ALDAY *le père*

NOUVELLE MÉTHODE DE VIOLON (c.1810)

8.1 Biografía del autor

Alday le père (Perpignan, 1737) Profesor de violín y compositor francés. Su primer nombre es desconocido. Fue el primer miembro conocido de la familia Alday.¹⁰⁰ Aprendió a tocar la mandolina en Italia, y luego vivió en Avignon y en París, donde trabajó como profesor de violín. Tuvo dos hijos también violinistas: *Alday l'ainé*, y *Alday le jeune*.¹⁰¹

8.2 El método

En la portada se indica que fue editado en Lyon y en París y debido a la falta de información biográfica es difícil deducir la fecha de su publicación. Sin embargo en la portada se indica que el editor en Lyon es Cartoux. Según los datos de la Biblioteca Nacional de Francia, B.Cartoux trabajó como editor en Lyon entre 1810 y 1840.¹⁰² El método puede situarse entre dichas fechas.

Se alternan las informaciones técnicas de violín, escalas y de teoría musical, con diversas lecciones en dúo. El método abarca elementos técnicos del violín de varios niveles, dando mucha importancia a las escalas, las cuales son propuestas de varias maneras. Hay una sección con 51 escalas en dos octavas que recorren todas las tonalidades mayores y menores las cuales se deben tocar sin interrupción, haciendo varias modulaciones. También hay escalas en varias posiciones, hasta la sexta posición, digitaciones para subir y bajar de posición, golpes de arco, adornos, arpeggios y armónicos. La mayoría de ejercicios técnicos, empero, no tienen acompañamiento de segundo violín, siendo los dúos principalmente lecciones lúdicas. Especialmente interesantes son los breves adagios con ejemplos de ornamentación.

8.3 Los dúos

Ya en la portada, Alday nombra las lecciones con acompañamiento de segundo violín y a los dúos que contiene, lo cual indica la importancia de la música para dos violines a lo largo del tratado; el cual contiene 14 lecciones en dúo y 6 dúos más artísticos.

¹⁰⁰ Brook, B., & Viano, R. (2001). *Alday family*. Grove Music Online. Retrieved 12 Feb. 2020, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000498>.

¹⁰¹ Fétis, F. J. (1862)

¹⁰² Bibliothèque nationale de France. *B.Cartoux* [en línea]. París: BnF Data, 30-1-2020 [consulta 12-3-2020]. Disponible en: https://data.bnf.fr/14816428/b__cartoux/

Según Alday, para hacer el estudio más agradable es que las lecciones cantábiles y progresivas están mezcladas con las escalas.



Ejemplo 8.1 (pag.14)

Las primeras lecciones están escritas para un nivel técnico inicial aunque no son tan básicas como los primeros ejercicios del método de André.¹⁰³ Las lecciones son progresivas, aumentando ligeramente de dificultad técnica cada vez. Entre la primera y segunda lección, Alday incluye ejemplos y explicaciones de ejecución de las síncopas. Más adelante, entre la tercera y cuarta lección, hay una serie de ejemplos de golpes de arco. Según el autor, conviene que dichos golpes de arco sean aprendidos por el alumno, uno cada vez, luego seguir con las lecciones en dúo y aprender el siguiente golpe de arco. Esta manera de intercalar los dúos, con finalidad lúdica, y los nuevos aprendizajes técnicos es similar a la manera de trabajar de la edición francesa del método de Geminiani, especialmente en la sección dedicada a las escalas y arias.¹⁰⁴ Entre la quinta y sexta lección, Alday incluye una sección dedicada al trino y algunas dinámicas en el arco; sin embargo, en la lección siguiente no se incluyen trinos, que podrían servir como aplicación de los aprendizajes anteriores. Incluso luego de las secciones dedicadas a las posiciones altas, de los cambios de cuerda, y los armónicos, la lección nueve se mantiene de manera similar a las lecciones anteriores.

Todas las lecciones en dúo que se trabajan en el método no pasan de la primera posición, ni incluyen los elementos nuevos que se aprenden progresivamente en las diferentes secciones nuevas, por lo tanto parece ser que su función es esencialmente la de entretener al estudiante. Aunque en las últimas lecciones se pueden ver algunos golpes de arco nuevos, dinámicas, y ornamentación.

Los seis dúos que se presentan luego de las lecciones tienen cada uno un preludio breve para violín solo que suele consistir en arpeggios y escalas con adornos y golpes de arco en algunos casos. Los dúos constan de dos o más movimientos breves.

¹⁰³ André, Johann Anton (1807). *Anleitung zum Violinspielen*. Offenbach a/M: Joh. André. (p.8)

¹⁰⁴ Geminiani, F. (c1803) p.56



Ejemplo 8.2 (pag.38)

Estas características los hacen parecidos a los dúos de la edición de Sieber del método de Geminiani, si bien dichos dúos exploran un rango mayor de posibilidades técnicas y expresivas.

Los dúos son ligeramente progresivos, y no están pensados como ejercicios técnicos sino que parecen tener más bien una finalidad artística. El segundo violín se limita a acompañar con arpeggios, notas largas, o acordes. Si bien a lo largo del método se han trabajado diversos elementos técnicos y musicales, estos no son trabajados en su mayoría en los dúos, los cuales limitan a los violines a la primera o tercera posición, salvo en los arpeggios.

La última parte del método es especialmente interesante, debido a que no queda claro su función. Consiste en una serie de progresiones armónicas que según el autor deben servir para “modular en todos los tonos sin saber los principios de la armonía”.



Ejemplo 8.3 (pag.64)

En la portada del tratado, el autor indica que dichos ejercicios sirven para aprender a modular en todos modos. Probablemente se traten de ejercicios para la improvisación. Sin embargo no queda claro, tal como se ve en el ejemplo 8.3, si la línea superior debería ser tocada por otro violín, o si solo sirve para ilustrar la estructura armónica del ejercicio.

Además del empleo de la séptima de dominante, el método también tiene ejercicios para la séptima disminuida en los tonos menores, la séptima de dominante en tonalidades con sostenidos, y séptima disminuida en tonos menores con sostenidos.

Tipo de dúo	Características	Nivel	Posiciones	Parte de violín acompañante	Musicalidad y técnica
Lecciones	14 progresivas	Básico	Primera	Segundo violín. Nivel Básico, Medio	Técnica y musical
Dúos concertantes	6 Dos tres movimientos cada uno	Básico Medio	Primera hasta tercera. Quinta y séptima, de manera aislada.	Segundo violín. Nivel Básico, Medio	Musical

9. MARTINN, Jacob

MÉTHODE DE VIOLON (c.1810)

9.1 Reseña del autor

Jacob-Joseph-Balthasar Martinn (Amberes 1775; París 1836) Violinista y compositor flamenco. Hijo de un músico de Bohemia. Empezó a escribir música para iglesia desde los 10 años en Amberes, y en el 1793 estrenó una Misa de *Saint Jacques*. Se mudó a París donde vivió hasta su muerte. Trabajó allí en diversas orquestas como la del teatro de *Vaudeville*, y la de la Ópera Italiana, y también como profesor de violín en el *Lycée Charlemagne*. Escribió música orquestal, de cámara y pedagógica.¹⁰⁵

9.2 El tratado

No hay fecha de edición, pero teniendo en cuenta las fechas en las que vivió en París, y la datación de su *Méthode élémentaire de violon* (París, c 1810)¹⁰⁶ se sabe que este método es de inicios del 1800. Por otra parte, en la portada se indica que el editor es Jouve en París. Probablemente hace referencia a Pierre Jouve, quien según la Biblioteca Nacional de Francia, fundó una editorial de música en París a inicios del 1800 que funcionó hasta 1836.¹⁰⁷ El método comienza directamente con las indicaciones para la colocación del violín, el arco y la postura, seguido por una sección breve sobre la tesitura. A lo largo del tratado, las lecciones en dúo están intercaladas con breves ejercicios a solo, de una o dos líneas de extensión, que sirven para ejercitar el cuarto dedo, el cruce de cuerdas, aprender a acompañar y para los arpeggios.

9.3 Los dúos

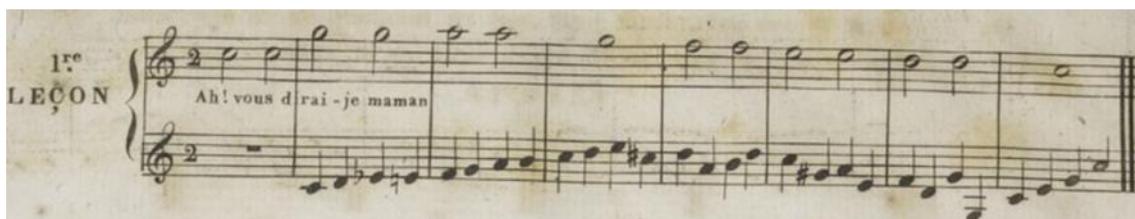
El método está compuesto en gran parte por dúos, lo que evidencia lo importante que era el elemento del acompañamiento en la pedagogía en dicha época. La principal particularidad del método en referencia a los dúos es que muchos de ellos llevan un texto o un título, lo que significa que las melodías que utiliza Martinn son melodías de canciones populares, habiendo por lo tanto una relación muy estrecha con el canto. Geminiani llega a decir que el arte de tocar el violín es la de imitar a la más perfecta voz humana.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Fétis, François-Joseph (1868)

¹⁰⁶ Lade, J. (2001). *Martinn, Jacob-Joseph-Balthasar*. Grove Music Online. Retrieved 13 Feb. 2020, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000017929>.

¹⁰⁷ Bibliothèque nationale de France (2020). *Jouve (Éditeur de musique)*. Paris: data.bnf.fr. Actualización 30-1-2020. Recuperado de: https://data.bnf.fr/en/17756198/pierre_jouve/

¹⁰⁸ Geminiani, Francesco (1751) p.1



Ejemplo 9.1 (pag. 4)

En el ejemplo anterior se puede ver que Martinn usa una melodía popularmente conocida, añadiéndole un acompañamiento de segundo violín. Esto puede ayudar al estudiante a que tenga anticipadamente el tempo, carácter y melodía en la cabeza cuando toque los ejercicios. El uso de piezas folclóricas para la enseñanza del violín es muy común en muchos métodos en diversas épocas, siendo uno de los más conocidos y recientes el caso de muchas de las piezas incluidas en el método Suzuki.¹⁰⁹

Al igual que en la edición de Sieber del método de Geminiani, luego del estudio de una escala, sigue un dúo en la misma tonalidad.¹¹⁰ Martinn incluye en varias de las escalas varias piezas para cada una. Una de las diferencias más importantes, sin embargo, es que en el método de Martinn las escalas no están acompañadas por un segundo violín ni un bajo. Tampoco se trabajan todas las tonalidades mayores y menores. El método alterna además junto con las escalas y las lecciones de canciones populares, ejercicios breves sin acompañamiento que trabajan elementos técnicos, o musicales.

Luego de una breve pieza popular en Do mayor con acompañamiento de segundo violín, la primera tonalidad en trabajarse es Sol mayor. La escala está en dos octavas y sin acompañamiento. Luego se incluyen dos piezas sencillas con acompañamiento de segundo violín, en medio de los cuales hay un ejercicio para la agilidad del dedo meñique.



Ejemplo 9.2 (pag. 4)

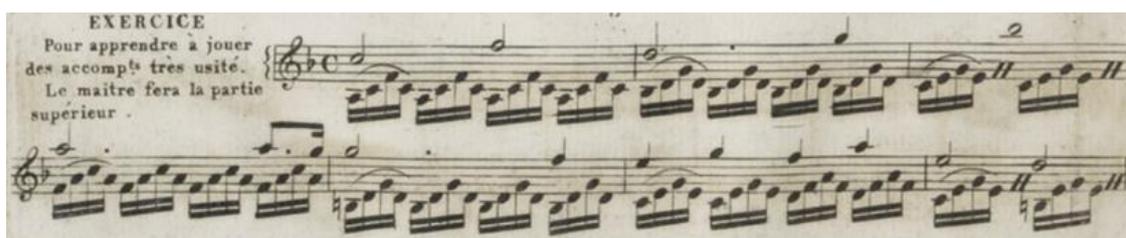
¹⁰⁹ Howe, S. W. (1995). Sources of the folk songs in the violin and piano books of Shinichi Suzuki. *The Bulletin of Historical Research in Music Education*, 16(3), 177-193.

¹¹⁰ Geminiani, F. (c1803) p.20

La siguiente tonalidad es Re mayor. Esta tonalidad contiene cuatro dúos que por sus títulos evidencian ser piezas del folclor francés. También incluye otro breve ejercicio para el desarrollo del cuarto dedo.

La tonalidad de La mayor tiene tres dúos, y un ejercicio sin acompañamiento para el cruce de cuerdas.

La tonalidad de Fa mayor tiene dos dúos. El ejercicio incluido es interesante, porque enseña al estudiante un tipo de acompañamiento arpegiado muy común (ejemplo 9.3) lo que puede indicar que se espera que el estudiante haga también el acompañamiento en los dúos. Dicha práctica, de variar los roles de melodía y acompañamiento con el profesor es similar a lo aconsejado en el método de Geminiani en su versión francesa.¹¹¹ En este ejercicio el maestro debe tocar la melodía superior, mientras que el estudiante realiza el acompañamiento. Es indispensable que el estudiante aprenda a acompañar bien, incluso según Leopold Mozart no debería tocar de solista mientras aún no sepa acompañar bien.¹¹²



Ejemplo 9.3 (Pag 10)

La tonalidad de Si b mayor tiene dos dúos, uno de los cuales es la famosa canción *God save the King*. El ejercicio estudia la subdivisión de las blancas en negras, corcheas, y semicorcheas.

La última tonalidad mayor estudiada es la de Mi b. En dicha sección hay dos dúos, y un ejercicio sin acompañamiento que trabaja los arpeggios.

Siguiente a esto vienen las tonalidades menores, teniendo La menor dos lecciones, Re menor dos lecciones, Mi menor, Si menor y Sol menor, un dúo cada una.

Finaliza la sección con dos lecciones en Re mayor.

La última sección del método contiene 11 *divertissements* para dos violines, habiendo entre ellos piezas de diferentes tonalidades y caracteres. La función de dichas piezas es claramente musical.

¹¹¹ Idem. (p.56)

¹¹² Mozart, Leopold (1756) p. 254

Tipo de dúo	Características	Nivel	Posiciones	Parte de violín acompañante	Musicalidad y técnica
Lecciones	25 Canciones populares agrupadas por tonalidad.	Básico Medio	Primera hasta cuarta	Segundo violín. Nivel Básico y Medio	Técnica y Musical
Piezas lúdicas	12 <i>Divertissements</i>	Básico	Hasta novena	Segundo violín. Nivel Básico y Medio	Musical

10. JOUSSE, Jean

THE THEORY AND PRACTICE OF THE VIOLIN (c.1811)

10.1 Reseña del autor

Hay poca información del autor, pero según *A Dictionary of Musicians*,¹¹³ Jean Jousse fue un músico residente en Londres que publicó especialmente tratados, como por ejemplo una *Introducción al Arte del Solfeo* que fue considerada una obra muy útil. Tradujo los *Principios de Acompañamiento* de Albrechtsberger. También destacan sus tratados *Harmonic Cards*, para enseñar acordes, y *Arcana Musicae*, que era una selección de interesantes problemas musicales.

10.2 El tratado

El tratado de Jean Jousse es principalmente una amplia recopilación de textos y ejercicios de otros métodos de autores tales como Leopold Mozart, Geminiani, L'Abbé le fils, Rode, Baillot, etc. Bennett Zon dice que este tratado ha recibido cierta atención en la investigación del violín en buena parte debido al rechazo de Jousse a la práctica del vibrato, en contraposición a las enseñanzas de Geminiani, el cual aconsejaba usarlo a menudo.¹¹⁴ Por la descripción que Jean Jousse hace de la situación del arte del violín en Inglaterra, se sabe que hasta ése momento no se había publicado un método de violín en dicho país, desde el tratado de Geminiani.¹¹⁵ El tratado fue editado aproximadamente en el 1811.¹¹⁶ Es amplio y trata de la mayoría de temas necesarios para el violín de manera ordenada. Jousse toma ejemplos de tratados de autores italianos, alemanes y franceses, una idea similar a la que tuvo Cartier en su tratado.¹¹⁷ Está también dividido en tres grandes partes. La primera, la Introducción; consta de 5 capítulos, y trata sobre los temas de teoría musical; la segunda, de 12 capítulos, se dedica a la teoría de la técnica del violín; y la tercera está compuesta de ejercicios y escalas en dúos.

10.2 Los dúos

Los dúos en el método están contenidos en la segunda parte. Antes de la primera parte Jousse recomienda estudiar los ejercicios acompañado por el profesor luego de haber

¹¹³ Sainsbury, J. S. (1827). *A dictionary of musicians: From the earliest ages to the present time* (Pag 398). Sainsbury and Company.

¹¹⁴ Zon, Bennett (2019) *Nineteenth-Century British Music Studies*. London: Routledge. Volumen 1.

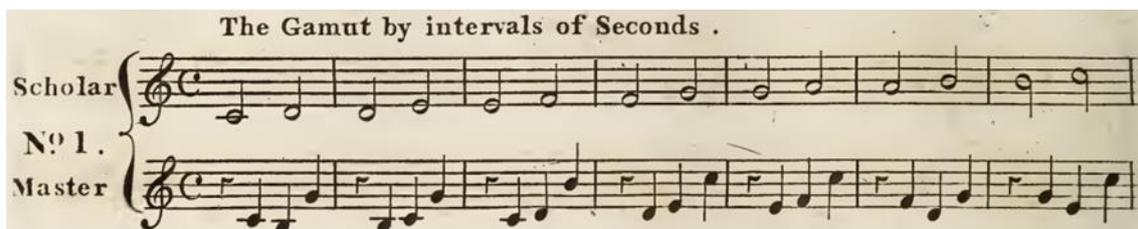
¹¹⁵ Jousse, Jean (1812)

¹¹⁶ Kolneder, Walter (1984) p. 451

¹¹⁷ Cartier, J. B. (1799). *L'art du Violon*. Paris: Decombe

estudiado la información de la primera. Tanto las indicaciones como los ejercicios están tomados del método de violín del conservatorio de París de 1802, cuyos acompañamientos de las escalas fueron escritos por Luigi Cherubini. Jousse toma especialmente las indicaciones relativas a tocar las escalas con un sonido lleno en toda la extensión del arco, a tocar las escalas generalmente lento, y a habituar al estudiante a reconocer si las notas que toca son afinadas.¹¹⁸ La principal novedad en la edición de Jean Jousse es la de arreglar los bajos para poder ser tocados por un segundo violín, lo cual fue hecho también por Cherubini para *L'Art du Violon* de Baillot, aunque en dicho método únicamente fueron arreglados los ejercicios para la primera posición.¹¹⁹ Jousse arregla algunos ejercicios de las siete posiciones trabajadas en el *Méthode* del conservatorio. El acompañamiento del segundo violín tiene un nivel de dificultad igual o ligeramente menor que el del estudiante, lo cual podría resultar un poco aburrido para el profesor, aunque le permitiría prestar mayor atención al estudiante.

El primer grupo de dúos está compuesto por 9 ejercicios para los intervalos, que van desde segundas hasta décimas.



Ejemplo 10.1 (pag.56)

Los ejercicios del primer grupo están tomados de los ejercicios que siguen al estudio de la primera posición en el método del Conservatorio.¹²⁰

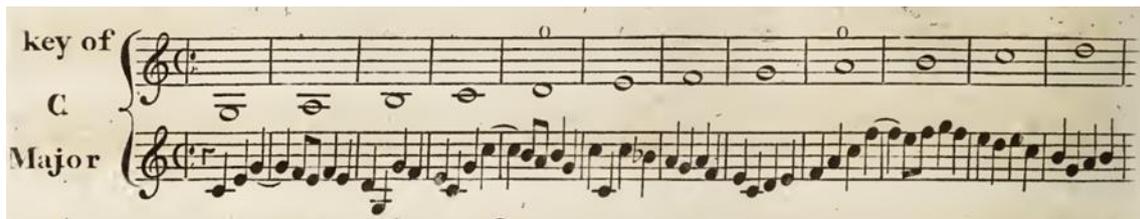
El siguiente grupo de ejercicios acompañados consiste en 26 escalas mayores y menores en la primera posición. El violín se mantiene en redondas, y el segundo violín acompaña con valores más breves. Los acompañamientos son un arreglo probablemente hecho por Jousse, de los acompañamientos en clave de Fa de las escalas en el método del conservatorio.¹²¹

¹¹⁸ P. Baillot, P. Rode, R. Kreutzer (1802) p.8

¹¹⁹ Baillot, Pierre (1834) p.24

¹²⁰ P. Baillot, P. Rode, R. Kreutzer (1802) p.20

¹²¹ Ídem. (p.10)



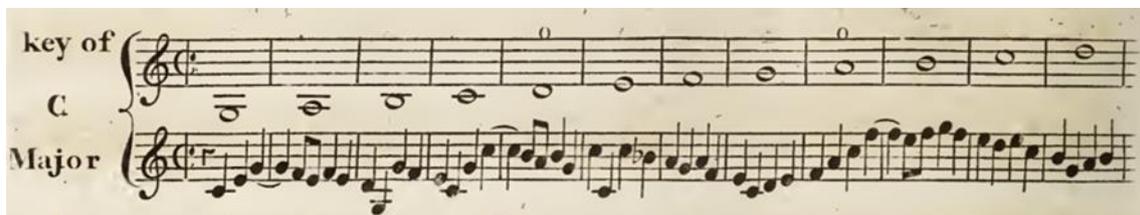
Ejemplo 10.2 (pag.60)

Todas las 24 escalas están acompañadas por arreglos de los bajos de Cherubini. Jousse solo evita incluir las dos últimas escalas de Do b mayor, y La b menor.

Se podría realizar una comparación de los acompañamientos del inicio de la escala de Do mayor en la primera posición, de los tratados del Conservatorio de París, del tratado de J. Jousse, y del de Baillot.



Ejemplo 10.3 [Baillot, Rode, Kreutzer. *Méthode de Violon* 1802] (pag.10)



Ejemplo 10.4 [Jean Jousse, *The Theory and Practice of the Violin* 1811] (pag.60)



Ejemplo 10.5 [Baillot, Pierre. *L'Art du Violon*. 1834] (p.24)

En los ejemplos se puede apreciar que Jean Jousse se limita a transcribir la línea del bajo, en clave de Sol segunda, y mantiene la escala idénticamente. Esto podría indicar que los bajos escritos por Cherubini en el método del conservatorio podían ser tocados por un segundo violín y que ésa era una de las posibilidades para las que fueron pensadas. En el

tercer ejemplo se puede ver que Baillot decide iniciar la escala por la tónica que es Do; lo cual fuerza a Cherubini a variar el acompañamiento, pero manteniendo el patrón rítmico.

En el siguiente grupo de dúos, Jousse incluye algunos ejercicios del método del Conservatorio para el estudio de las posiciones, desde la primera hasta la séptima. El método del Conservatorio contiene todas las escalas mayores y menores repetidas siete veces para las siete posiciones que se trabajan. Luego de cada serie de escalas hay ejercicios que refuerzan lo aprendido en las escalas. Jousse arregla los acompañamientos de algunos de dichos ejercicios en las siete posiciones transponiéndolos una octava más alta para facilitar la lectura, lo cual es muy útil para su uso práctico en la enseñanza.

The image shows a page from a music book with the title "EXERCISES on the 2^d Order or half Shift . *". The page number "73" is in the top right corner. The score is for a duet, with the upper part labeled "Scholar." and the lower part labeled "N^o 1 Master." The upper part contains a complex melodic line with many sixteenth notes. The lower part contains a simpler accompaniment. A note below the lower staff reads: "The Accompaniment to the Exercises is not intended to be played in the Shift . .".

Ejemplo 10.6 (pag.73)

El siguiente grupo de dúos están conformados por un ejercicio acompañado para el cromatismo escrito por Baillot, que trabaja las siete posiciones, y varios ejercicios para las dobles cuerdas.

The image shows a page from a music book with the title "1st order or natural position .". The score is for a duet, with the upper part labeled "SCHOLAR" and the lower part labeled "MASTER". Both parts contain chromatic scales. The upper part is more complex, while the lower part is simpler.

Ejemplo 10.7 (pag.88)

Es notable que Jousse decidiera no nombrar a Baillot como autor de varios de dichos ejercicios, aunque lo nombra en el prefacio del método junto a otros autores como Geminiani, Leopold Mozart, o Kreutzer, de los cuales toma textos enteros y ejercicios.¹²²

Para el estudio de las dobles cuerdas, Jousse toma todas las escalas en terceras, cuartas, quintas, sextas, octavas, décimas y unísonos contenidos en el método del Conservatorio,

¹²² Jousse, Jean (1811) p.5

así como el ejercicio final escrito por Baillot. Todos los bajos están traspuestos para ser tocados por violín.

Tipo de dúo	Características	Nivel	Posiciones	Parte de violín acompañante	Musicalidad y técnica
Escalas (Tomadas del Método de París)	35 escalas en todas las tonalidades.	Básico	Primera	Segundo violín. Nivel Básico. Transcripciones de los bajos del Método de París	Técnica
Lecciones (Tomadas del Método de París)	37 lecciones agrupadas por posición	Básico, Medio, Avanzado	Primera hasta séptima	Segundo violín. Nivel Básico. Transcripciones de los bajos del Método de París	Técnica

11. KEITH, Robert

A VIOLIN PRECEPTOR (c.1816)

11.1 Reseña del autor

Robert William Keith. (Stepney 1787; Londres? 1846) Compositor, editor y escritor inglés. Venía de familia de músicos, de la cual su abuelo y su padre fueron organistas. Recibió desde su temprana edad formación musical. Fue alumno del violinista francés radicado en Inglaterra François Barthélemon. Estudió también armonía y composición. En Londres abrió un almacén de música y de instrumentos musicales, produciendo también sus propias ediciones. Escribió numerosas obras pedagógicas para diversos instrumentos, de teoría musical, así como obras sacras.¹²³

11.2 El tratado

El tratado de Keith fue editado por primera vez en 1816¹²⁴. Luego fue editado otras veces, y gozó de popularidad al menos hasta finales del 1800.¹²⁵ Al igual que otros tratados de violín escritos en Inglaterra a inicios del 1800, se ve fuertemente influenciado por el tratado de Geminiani, el cual según Jean Jousse fue el único en ser editado en Inglaterra hasta 1811. Sin embargo al igual que Jousse, se aleja de Geminiani al desaconsejar el uso del vibrato en todas las notas.

El método está pensado, tal como se indica en la portada, para aprendices jóvenes. Tiene un fuerte componente teórico, dedicando una importante parte de las explicaciones a cuestiones básicas de la teoría musical y de muchos temas dedicados a la técnica básica del violín. Hay también indicaciones de cuestiones más prácticas, tales como la manera de afinar el instrumento o para saber tocar en tiempo. Especialmente interesantes son los dibujos del diapasón del instrumento con la distribución de las notas. Se puede apreciar la diferencia de alturas entre las notas enarmónicas.

11.3 Los dúos

Los dúos contenidos consisten en 37 piezas populares muy breves agrupadas en las tonalidades de Sol mayor, Re mayor, La mayor, Mi mayor, Do mayor, Fa mayor, Si b mayor y Mi b mayor. Cada una de las escalas que inician cada tonalidad tienen también un acompañamiento de segundo violín. Al final de las piezas en dúo se incluyen también las escalas de La b mayor, Si mayor, La menor, Mi menor, Si menor, Re menor, Sol

¹²³ Middleton, Louisa (1892). *Keith, Robert William*. Dictionary of National Biography. 30. London: Smith, Elder & Co.

¹²⁴ Kolneder (1984) p. 451

¹²⁵ Ídem

menor y Do menor. Cada una tiene también su correspondiente acompañamiento de segundo violín. Los dúos están escritos únicamente para la primera posición.



Ejemplo 11.1 (pag.17)

La particularidad de los dúos de este método consiste en las indicaciones numéricas colocadas sobre los pentagramas. Dichos números sirven, tal como indica Keith, para enseñar al estudiante diferentes maneras de contar los tiempos dentro de un compás. También se incluyen pequeños números encima de las notas correspondientes a la parte del estudiante, para ayudarlo a colocar los dedos correctos. A partir de los dúos en La mayor se dejan de utilizar dichos números. Los dúos no presentan una progresión de dificultad, ni trabajan elementos técnicos específicos siendo su función principalmente la de distraer al estudiante. Por otra parte, la dificultad técnica del segundo violín es por lo general, similar a la del primer violín, lo que puede facilitar que el estudiante toque la parte del segundo.

El uso de piezas populares arregladas en dúo luego del estudio de una escala acompañada es un recurso pedagógico usado en diversos tratados para violín, tales como la edición de Sieber del tratado de Geminiani,¹²⁶ o el tratado de Martinn.¹²⁷ En la época era común inclusive que mucha de la música sinfónica y de ópera sea arreglada para ser tocada para dos violines.¹²⁸ Dicho recurso puede ayudar para que el alumno relacione tocar el instrumento con el canto.



Ejemplo 11.2 (p.31)

¹²⁶ Geminiani (c1803) p19

¹²⁷ Martinn, J (c1810). Méthode de Violon. Paris: Jouve, Md de musique. (p.4)

¹²⁸ Kolneder (1984) p. 440

El anterior ejemplo es de una de las escalas que preceden a los dúos. En total hay 15 escalas de este tipo; y en cada caso los acompañamientos son variados, pudiendo ser más elaborados, como en el ejemplo, o simplemente redondas, o blancas ligadas haciendo síncopas.

Tipo de dúo	Características	Nivel	Posiciones	Parte de violín acompañante	Musicalidad y técnica
Escalas	15 escalas de una octava	Básico	Primera	Segundo violín. Nivel Básico.	Técnica
Lecciones	38 canciones populares agrupadas por tonalidad	Básico	Primera	Segundo violín. Nivel Básico.	Técnica y musical

12. CAMPAGNOLI, Bartolomeo

NOUVELLE MÉTHODE (1823)

12.1 Biografía del autor

Bartolomeo Campagnoli. (Cento di Ferrara 1751; Neustrelitz 1827)

Violinista y compositor italiano. Según Fetis, inició sus estudios en Cento con un alumno de Lolli, y más tarde estudió con un alumno de la escuela de Tartini. Viajó por Italia dando conciertos. Estudió en Florencia durante cinco años con Nardini y se hizo amigo de Cherubini. Luego de trabajar un tiempo en Roma, trabajó en Baviera y luego en Dresde en la corte del duque Charles de Courlande. Viajó por gran parte de Europa, especialmente Alemania, dando conciertos. En uno de sus viajes fue nombrado en Estocolmo como miembro de la Academia Real de Suecia. Trabajó en Dresde hasta la muerte del duque, tras lo cual trabajó en Leipzig. En 1801 visitó París, y escuchó a Kreutzer. Luego de Leipzig, trabajó en Neusterlitz hasta su muerte. Escribió principalmente música de cámara y conciertos para violín, pero es más conocido por su obra pedagógica.¹²⁹

12.2 El tratado

Según Chappell White y Simone Laghi, en 1796 Campagnoli ya había escrito una carta para promover la publicación de su *Nouvelle méthode* op. 21, si bien fue publicado recién muchos años después. Tuvo mucha popularidad desde su publicación en 1823, lo que permitió que fuese editado varias otras veces. Si bien presenta novedades técnicas, por ejemplo en cuanto a la afinación, también tiene aspectos que están bien arraigados en la técnica del siglo XVIII.¹³⁰ Esto puede entenderse por la fuerte influencia que tuvo de la escuela de Tartini, debido a sus maestros, especialmente Nardini.

En la portada del tratado, Campagnoli indica que está compuesto por 132 lecciones progresivas para dos violines y 118 estudios para violín solo. Está dividido en cinco partes, siendo la última de ellas la explicación y las indicaciones para la realización de los ejercicios contenidos en las primeras cuatro. En líneas muy generales, la primera parte estudia los elementos básicos de postura, teoría musical y técnica del instrumento en primera posición. La segunda parte se centra en el estudio de los adornos musicales y dobles cuerdas. La tercera parte trabaja las siete primeras posiciones, disminución y variedad de golpes de arco, hay también un estudio para la práctica de la transposición, y la lectura en diversas claves, uno de los ejemplos que muestran la fuerte influencia de la escuela barroca en el tratado. La cuarta parte trabaja todas las posiciones posibles en el

¹²⁹ Fétis (1868) tomo 2. Pag 165

¹³⁰ White, C., & Laghi, S. (2020). *Campagnoli, Bartolomeo*. *Grove Music Online*. Retrieved 26 Mar. 2020, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004668>.

violín, la ligereza, y efectos novedosos como escalas para el *terzo suono* de Tartini ¹³¹, cuartos de tono y scordatura.

12.3 Los dúos

De los tratados presentados en este trabajo, ninguno desarrolla de manera tan completa la posibilidad de los dúos. Las 132 lecciones en dúo, las cuales están contenidas en las tres primeras partes del método, desarrollan muchos aspectos en prácticamente todos los niveles, siendo en general cada una de las lecciones destinadas a aprender o desarrollar algún elemento técnico o musical específico. Los dúos son generalmente breves y de dificultad progresiva pudiendo encontrarse el dúo específico necesario para desarrollar un determinado aspecto en una dificultad básica, media o avanzada; pero los dúos por lo general tienen al mismo tiempo un sentido musical, reforzado por el segundo violín, de manera que se puede trabajar diversos elementos técnicos por separado dentro de un contexto artístico. Cada uno de los ejercicios tiene sus correspondientes indicaciones que se pueden hallar en la quinta parte del método, los cuales son generalmente bastante detallados. Por otra parte, los acompañamientos de los dúos generalmente no se limitan a dar soporte armónico y rítmico sino que también desarrollan los elementos que trabaja el primer violín, realizando contrapuntos e imitaciones, reforzando así el efecto de aprendizaje en el estudiante.

12.3.1 Ejemplos destacados de la primera parte

La primera parte del método trata principalmente cuestiones de teoría musical, ejercicios para la afinación, movimiento del arco y otras cuestiones básicas técnicas y musicales. Desde los primeros ejemplos se puede notar la capacidad de Campagnoli para sacar mayor ventaja del acompañamiento del segundo violín.



Ejemplo 12.1 (pag. 9 / primera parte)

En el ejemplo 12.1, la escala de Do mayor está acompañada por el segundo violín. El acompañamiento sin embargo no se limita a notas simples si no que aumenta la efectividad del ejercicio con dobles cuerdas, las cuales completan el acorde en la mayoría

¹³¹ Planchart, A. (1960). *A Study of the Theories of Giuseppe Tartini*. *Journal of Music Theory*, 4(1), 32-61. Recuperado el 20 abril, 2020, desde: www.jstor.org/stable/843046

de los casos, lo cual permite al estudiante tocar afinando cada nota dentro de un contexto armónico. Además de esto Campagnoli tiene el cuidado de hacer los acordes fáciles de realizar en el violín.

El ejercicio propuesto por Geminiani¹³² para la correcta colocación de la mano izquierda, es también usado en éste método en la lección 3.



Ejemplo 12.2 (pag. 9 / primera parte)

La posición de Geminiani es sumamente útil, lo que se evidencia en su inclusión en muchos de los tratados para violín posteriores. Dicho ejercicio ha sido desarrollado y mejorado en otros tratados de la época,¹³³ pero Campagnoli propone además un acompañamiento que da una mayor riqueza musical, proponiendo dobles cuerdas en las que varía la armonía constantemente. Además le añade indicaciones dinámicas. Esto ayuda a que un ejercicio árido pueda ser estudiado con mayor interés, mejorando su efectividad.

Hay elementos, como la *mesa di voce*, que no son muy comunes en tratados de violín anteriores.¹³⁴ En el dúo 18, que es una escala de Do mayor en una octava, las instrucciones indican que el acrecentamiento de la nota a la mitad debe usarse no solo en las notas largas, sino también en proporción a las más cortas. El hecho que Campagnoli haya escrito el tratado a finales del siglo, y que dicho tratado haya tomado popularidad a mediados del 1800 puede indicar que dichas prácticas eran aún usadas durante todo el siglo XIX, pero también podría explicar la opinión de músicos como Spohr que consideraban a Campagnoli algo anticuado, aunque muy puro.¹³⁵

En la lección 22 Campagnoli propone un dúo de sucesión de quintas con multiplicación de ritmos. Según la descripción dicho ejercicio, aparte de la utilidad rítmica, sirve para acostumar al estudiante a reconocer las justas distancias de cada dedo en las cuatro cuerdas. También se hace la misma recomendación que el Método del Conservatorio de

¹³² Geminiani (1751) prefacio

¹³³ Eddy, M. (1990). *American Violin Method-Books and European Teachers, Geminiani to Spohr*. *American Music*, 8(2), doi:10.2307/3051948 (pag.171)

¹³⁴ Por ejemplo en Geminiani-Sieber (1805) pag. 15; o en Geminiani (1751) pag.2

¹³⁵ Spohr, Ludwig (1860). *Louis Spohr Autobiography*. London: Longman, Roberts, & Green, 1865 (pag.72)

Paris, que consiste en acostumar al estudiante a juzgar por sí mismo si la afinación de cada nota es correcta, demasiado alta o demasiado baja.¹³⁶



Ejemplo 12.3 (pag. 14 / Primera parte)

Tal como se ha dicho anteriormente, el método de Campagnoli recomienda usar el *mesa di voce* tanto en notas largas como cortas. Sin embargo es necesario diferenciar dicha fluctuación del sonido que recomienda usar en las piezas, con los ejercicios que recomienda en la lección 41 que sirven para obtener nitidez de sonido.



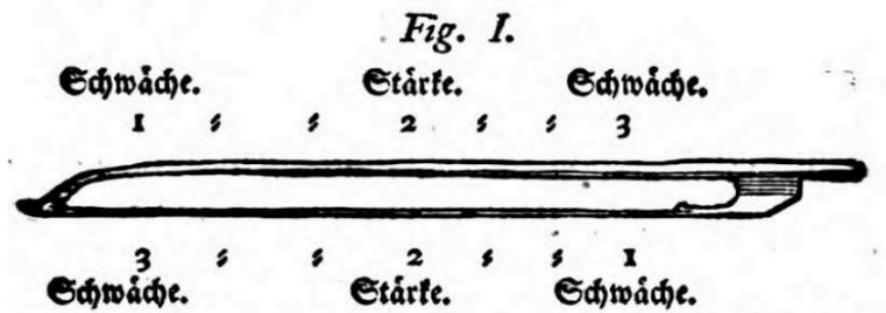
Ejemplo 12.4 (pag. 21 / Primera parte)

En el anterior ejemplo se puede ver parte de la lección 41, la cual consta de 4 divisiones del arco, o cuatro ejercicios para obtener mayor dominio del arco, y belleza de sonido. Este es uno de varios ejemplos que evidencian que Campagnoli debía conocer el tratado de Leopold Mozart al escribir este método.¹³⁷ L. Mozart recomienda hacer dichos ejercicios en el capítulo 5 de la *Violinschule*.¹³⁸

¹³⁶ Baillot; Rode; Kreutzer (1802) pag. 8

¹³⁷ Se pueden encontrar numerosas similitudes en los ejercicios y las recomendaciones entre ambos tratados. Principalmente en la descripción de la lección 7 de Campagnoli con algunas recomendaciones del capítulo segundo de L. Mozart. También entre la lección 41 de Campagnoli, y el quinto capítulo de la *Volinschule*; así como también entre la lección 127 y el capítulo decimoprimer, que tratan del vibrato.

¹³⁸ Mozart, Leopold (1756) pag. 101



Ejemplo 12.5 [Leopold Mozart. Violinschule] (pag. 102)

Dichos ejercicios constan de cuatro divisiones principales que intercalan lo fuerte y lo débil en un solo arco largo. L. Mozart las clasifica en:

- 1) Débil – fuerte – débil (<>)
- 2) Fuerte – débil (>)
- 3) Débil – fuerte (<)
- 4) Débil – fuerte – débil – fuerte (<><>)

Campagnoli añade un acompañamiento a cada una de las divisiones, lo cual hace el ejercicio más ameno. También el segundo violín realiza las mismas dinámicas lo que puede apoyar al primer violín.



Ejemplo 12.6 (pag. 21/ Primera parte)

Campagnoli da instrucciones similares a las de L. Mozart para el estudio de la lección 41. Recomienda especialmente su estudio debido a los beneficios que proporciona al control del arco, sonido, agarre del arco, entre otros. Dicha recomendación es similar a la de Tartini, el cual aconsejaba estudiar una hora al día dichos ejercicios de sonido.¹³⁹

Las lecciones comprendidas entre la 57 y la 71, son ejemplos de diversos *pour apprendre l'aplomb de la mesure*, es decir, para comprender la manera de ordenar los acentos y llevar el tempo en diversos compases. Dichos ejemplos pueden ser útiles también para la práctica de diversos caracteres, o afectos. El segundo violín tiene un importante papel pues participa en varios casos de las dinámicas y expresión de la pieza; de esa manera el estudiante puede imitar la expresión del profesor. Además las indicaciones de dichas lecciones dan información importante, en varios casos, para la necesaria expresión.



Ejemplo 12.7 (pag. 31 / Primera parte)

12.3.2 Ejemplos destacados de la segunda parte

En la segunda parte del método, Campagnoli propone el estudio de las dobles cuerdas, acordes, adornos musicales, el arte del trino, y otros. Todos los ejercicios se hayan aún en primera posición, y la variedad y número de las lecciones es apreciable. Por ello se muestran a continuación algunos ejemplos del uso de los dúos, ordenados por objetivos a trabajar. El orden que propone Campagnoli es por dificultad, no por tema. Por tanto los temas a trabajar son intercalados.

12.3.2.1 Lecciones para ornamentación

Los adornos que se trabajan en dichas lecciones son principalmente las apoyaturas (tanto breves como largas, dobles y triples, y en dobles cuerdas); los trinos (mordente y semitrino); vibrato, (tanto de arco como de dedo); y *grupetto*.

Un ejemplo del caso de dúo para el estudio de las apoyaturas largas es la lección 80.

¹³⁹ Tartini (1779)



Ejemplo 12.8 (pag. 38 / Segunda parte)

Campagnoli escribe un *mesa di voce* en las apoyaturas largas, lo cual es frecuente recomendación de otros tratados, sobre todo del siglo XVIII, y había cierto consenso en su ejecución (Pascual 2016).¹⁴⁰ El acompañamiento del segundo violín permite al estudiante apreciar las disonancias que se generan en varias apoyaturas largas, y su resolución en consonancias, como se puede ver también en el siguiente ejemplo de la lección 84:



Ejemplo 12.9 (pag.39 / Segunda parte)

Por otra parte, en las instrucciones del anterior ejemplo de la lección 84, Campagnoli recomienda hacer dichas apoyaturas muy largas, tomando la apoyatura tres cuartos del valor de la blanca.

Especialmente útil para la práctica de otros tipos de ornamentos es la lección 93, en la cual se pueden encontrar grupetos, apoyaturas breves, apoyaturas largas, apoyaturas dobles, etc.



Ejemplo 12.10 (pag. 43 / Segunda parte)

¹⁴⁰ Pascual (2016) p.277

Tal como se puede ver en el ejemplo 12.10, el acompañamiento del segundo violín puede ser útil, tanto para ser consciente de las disonancias, como para poder calcular del justo valor de las apoyaturas con resolución dentro del compás.

Otros dúos interesantes para el estudio de ornamentos son aquellos que sirven para el estudio del vibrato de arco y de dedo, o aquellos que incluyen trinos o apoyaturas con dobles cuerdas. La lección 128 (ejemplo 12.11) tiene algunos ejemplos en dúo en los que se puede apreciar en qué momentos usar el vibrato de dedo.



Ejemplo 12.11 (pag. 63 /Segunda parte)

12.3.2.2 Lecciones para múltiples cuerdas

La segunda parte del método contiene gran cantidad de lecciones en dúo para desarrollar la técnica de las dobles y múltiples cuerdas tanto para producir dos voces en homofonía con el mismo violín, como polifonía; si bien las primeras lecciones del método que estudian las dobles cuerdas están en la primera parte, principalmente las lecciones en dúo 20 y 24.

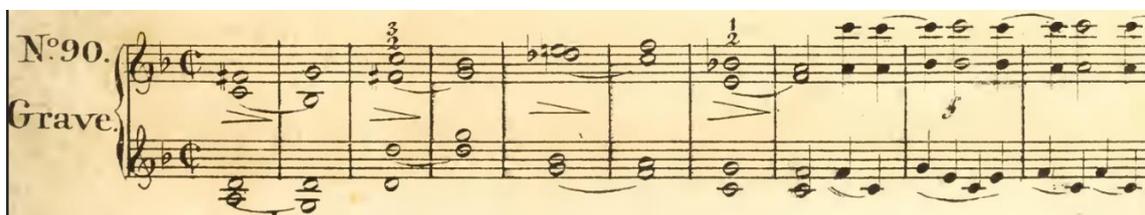
Tal como se dijo anteriormente, Campagnoli propone ejercicios para el desarrollo de muchos elementos técnicos y musicales dentro de un contexto musical en el cual el segundo violín juega un papel importante. También en el estudio de las dobles cuerdas Campagnoli propone diversos dúos para trabajar los bicordios por separado sin perder un sentido artístico. En la lección 75 se trabajan los bicordios de terceras y cuartas.



Ejemplo 12.12 (pag.35 / Segunda parte)

Es infrecuente encontrar ejercicios en dúo que trabajen las dobles cuerdas de cuartas, siendo éste un bicordio de gran dificultad e importancia. En este caso Campagnoli usa el segundo violín para completar el acorde en cada cuarta que toca el primer violín y puede apoyar también a dar un sentido musical al ejercicio.

De similar manera los ejercicios siguientes trabajan las dobles cuerdas de quintas, sextas, octavas, y más adelante décimas. Hay también dúos para el estudio de las disonancias, un elemento técnico que no suele ser estudiado en tratados de la época, pero que requiere también de estudio para su correcta afinación.



Ejemplo 12.13 (pag. 41 / Segunda parte)

En el anterior ejemplo se puede ver que la afinación de la cuarta aumentada o quinta disminuida en el primer violín puede verse mejorada por el acompañamiento en dobles cuerdas que realiza el segundo violín, el cual completa la armonía dando un contexto armónico para que el estudiante pueda comprender las alturas correctas.

De similar manera se proponen ejercicios para el estudio de las dobles cuerdas en polifonía, como en la lección 105.



Ejemplo 12.14 (pag.48 / Segunda parte)

Hay también algunos dúos útiles para ejercitar la técnica de las triples o cuádruples cuerdas, principalmente las lecciones 111 y 117.



Ejemplo 12.15 (pag. 56 / Segunda parte)

12.3.2.3 Lecciones para desarrollar la musicalidad

Uno de los elementos más interesantes que se pueden trabajar con las lecciones en dúo de la segunda parte del método es el de la musicalidad. Algunas lecciones pueden ayudar a desarrollar un sentido del fraseo, otras a tocar con diferentes caracteres y otras a acentuar las disonancias y relajar las consonancias. Un ejemplo de este último caso son las lecciones 88 y 89 en las cuales ambos violines generan armonías a tres voces.



Ejemplo 12.16 (pag.40 / Segunda parte)

Debido a que en el anterior ejemplo las indicaciones dinámicas acentúan las disonancias y relajan las consonancias, el ejercicio puede ayudar al estudiante a interiorizar dicha regla de expresión que es recomendada, por ejemplo, por Carl Phillip E. Bach, en la que recomienda tocar más fuertes las disonancias, pues exaltan, mientras que las consonancias apaciguan.¹⁴¹

Otro ejemplo de ello es la lección 105, en la que hay disonancias preparadas, que resuelven en consonancias. Las dinámicas acentúan las disonancias.



Ejemplo 12.17 (pag. 48 / Segunda parte)

La lección 115 tiene la finalidad principal de ejercitar la igualdad de sonido, y el fraseo.

¹⁴¹ Bach, Carl Philipp Emanuel(1762). *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlín, Christian Friedrich Henning, 1753. (p.130)



Ejemplo 12.18 (pag. 55 / Segunda parte)

En las indicaciones de dicha lección, Campagnoli da indicaciones para obtener un sonido igual en todas las partes del arco y para ejercitar la respiración para frasear bien.

Hay también lecciones que tienen además dos tríos, o variaciones, de carácter diferente. Dichas lecciones cuales sirven para ejercitarse en distintos tipos de acentos y tipos de expresión. Ejemplos de ello son las lecciones 119, Andante con dos variaciones; y 120, una Polonesa con dos tríos.

12.3.3 Ejemplos destacados de la tercera parte

La mayoría de lecciones en dúo de la tercera parte del método están dedicadas a las posiciones, llegando hasta la séptima posición. En el estudio de cada una de las posiciones, Campagnoli sigue la misma estrategia: estudiar la posición del primer dedo; escala en do mayor en la posición con valores largos; hacer diversos dúos, o estudios con diversa dificultad y carácter; y uno o varios estudios a violín solo que unifique las anteriores posiciones.



Ejemplo 12.19 (pag. 87 / Tercera parte)

El ejemplo 12.19, para la cuarta posición, ilustra la estrategia usada por Campagnoli para aprender de manera sólida la nueva posición. El segundo violín juega un papel muy importante al dar un contexto armónico, ayudando al primer violín a situar el primer dedo en la correcta afinación a partir del compás 5. El hecho que el primer violín deba situar correctamente el primer dedo en las cuatro cuerdas, ayuda también a asegurar la mano en la nueva posición. El contexto armónico que proporciona el segundo violín no es plano o monótono, si no que al igual que en el resto del método; variado e interesante, así como bien escrito violinísticamente. Tras esto se estudia la escala.



Ejemplo 12.20 (pag. 87 / Tercera parte)

Campagnoli prefiere presentar todas las escalas de las distintas posiciones en Do mayor, evitando tener que escribir varias tonalidades para cada posición, como en otros métodos. Los acompañamientos del segundo violín sirven principalmente para dar estabilidad rítmica y para situar correctamente la afinación.

Los dúos que siguen a la escala suelen ser temas con variaciones o tríos que tienen variado carácter y elementos técnicos en los cuales el primer violín se mantiene casi todo el tiempo en la nueva posición, afianzándola. A la vez que trabajan la nueva posición, desarrollan también diferentes estilos. Según las indicaciones se deben tocar dando a cada uno su expresión y acento particular, especialmente entre el Adagio, el Allegro y el Presto.

Las lecciones 190 y 191 sirven para estudiar la ornamentación. En la descripción de dichas lecciones se advierte contra el abuso de ornamentos y se recomienda conocer las reglas de composición para aprovecharlos bien.



Ejemplo 12.21 (pag. 102 / Tercera parte)

En la lección 190 hay 26 diferentes progresiones del bajo, sobre las cuales el estudiante puede tocar los ornamentos o disminuciones. El bajo, como se ha dicho, puede ser tocado por otro violín.¹⁴² Las prevenciones contra el abuso de dichos ornamentos dan a entender que dichos ejercicios están pensados para poder luego improvisarlos.

La lección 191 está escrita para dos violines y presenta diversos tipos de ornamentación en el primer violín, mientras que el segundo da un soporte armónico.

¹⁴² Kolneder (1984) pag. 439



Ejemplo 12.22 (pag. 104 / Tercera parte)

En la lección hay ornamentaciones tales como escalas cromáticas y de cuartos de tono; disminuciones con golpes de arco; o retardos. Hay también partes sin disminuciones, que luego se presentan con disminuciones para servir como herramienta de aprendizaje de la improvisación. Hay numerosos testimonios de que a inicios del siglo XIX se usaba ampliamente la improvisación, aunque se trata poco del asunto hasta la aparición del *L'Art du Violon* de Baillot.¹⁴³

Tipo de dúo	Características	Nivel	Posiciones	Parte de violín acompañante	Musicalidad y técnica
Escalas	10 escalas ubicadas en la primera y tercera partes del método.	Básico, Medio	Primera hasta séptima	Segundo violín. Nivel Básico, Medio	Técnica
Lecciones	122 lecciones agrupadas por tema, ubicadas en la primera, segunda y tercera partes del método	Básico, Medio, Avanzado	Primera hasta séptima	Segundo violín. Nivel Básico, Medio, Avanzado	Técnica y musical

¹⁴³ Gooley, D. (2018). *Violin Improvisation in the Early Nineteenth Century: Between Practice and Illusion*. Exploring Virtuosités. Heinrich Wilhelm Ernst, Nineteenth-Century Musical Practices and Beyond, 10. (p. 117 – 118)

13. ALDAY fils

GRANDE MÉTHODE ELEMENTAIRE POUR LE VIOLON (c.1824)

13.1 Reseña del autor

El método fue escrito por los hijos de François Alday, hijo de Alday *le père*. Ellos fueron Auguste, Francisque, Philbert y Joseph. Sin embargo se sabe de la contribución significativa de uno de ellos en especial, según el New Grove: Francisque Alday.¹⁴⁴

Francisque Alday (Lyon c1800; Lyon 1846). Violinista y director de música. Segundo hijo de los cuatro que tuvo François Alday [*l'aîné*]. En 1818 trabajó como violinista en *Le Cercle Harmonique* y más tarde como segundo y primer violín en 1828 y 1830 respectivamente en la orquesta del *Grand Théâtre*. Asumió la dirección de la Sociedad Filarmónica de Lyon desde 1836 hasta probablemente 1846. Al igual que su padre influyó en la vida musical de su ciudad. Escribió principalmente obras pedagógicas como sus 28 estudios para violín op. 4.¹⁴⁵

13.2 El método

El Gran Método Elemental de Violín, fue la contribución más importante de la familia Alday, a la pedagogía del violín en la historia. Se le data aproximadamente en 1824, y fue popular y reimpresa varias veces a lo largo del siglo XIX.¹⁴⁶ Los autores dedican el tratado a su padre. Para la creación del método, los autores buscaron conocer perfectamente las obras de los más grandes maestros.

El método es bastante amplio, y abarca de manera inteligentemente pedagógica diversos aspectos del violín. Según los autores el método es progresivo y hay que evitar saltar temas o dificultades. En la obra hay una inclinación por la práctica, sin mucha teoría musical, tan abundante en los tratados de la época o anteriores. Se trata de manera especial la colocación del instrumento y la postura del cuerpo en general, especialmente referente a la mano izquierda usando como base la posición de la mano propuesta por Geminiani.¹⁴⁷ Hay numerosos ejercicios en diversas tonalidades y posiciones, y para el trabajo de diversos golpes de arco. Sin embargo, se trabaja demasiado brevemente lo referente a las dobles cuerdas, y posiciones altas.

¹⁴⁴ Brook, B., & Viano, R. (2001)

¹⁴⁵ Ídem

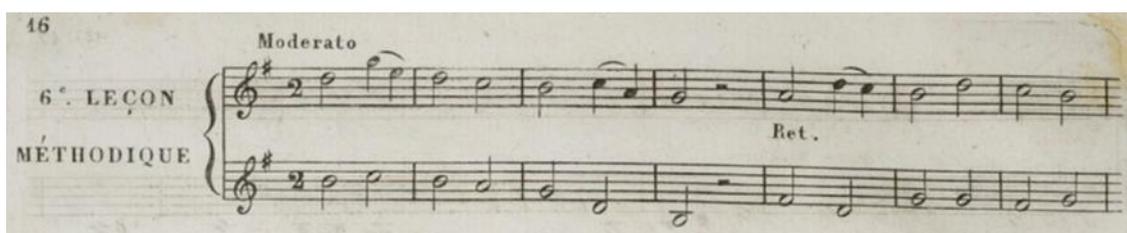
¹⁴⁶ Ídem

¹⁴⁷ Geminiani, Francesco. (1751) p.1

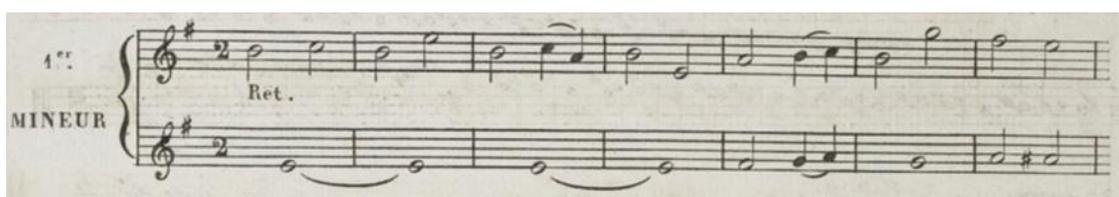
13.3 Los dúos

Los dúos son numerosos, formando parte esencial del método. Hay en total 12 dúos grandes, compuesto cada uno de varios movimientos; y varios ejercicios breves, descritos en el método como lecciones melódicas las cuales son de dificultad progresiva.

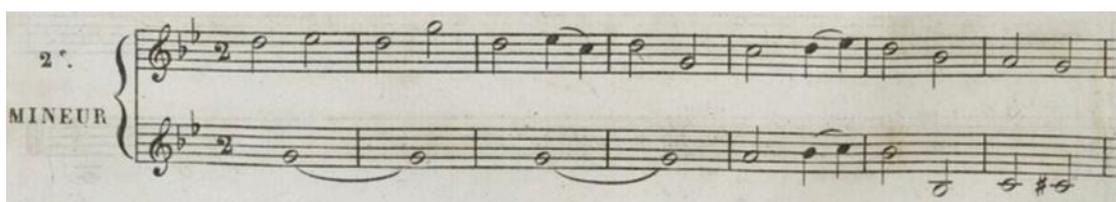
Los primeros dúos breves, o lecciones metódicas, en aparecer son sencillos y breves. Trabajan el cromatismo de las notas alteradas que regresan a ser naturales. Siguen luego cuatro lecciones melódicas que presentan la estructura con la cual se propondrán las siguientes.



Ejemplo 13.1 (pag.16)

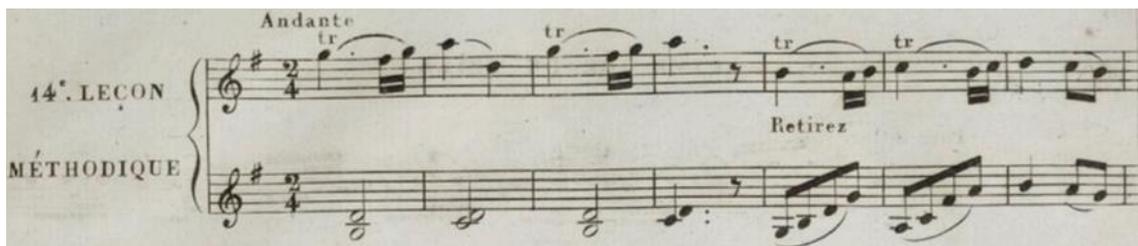


Ejemplo 13.2 (pag.16)



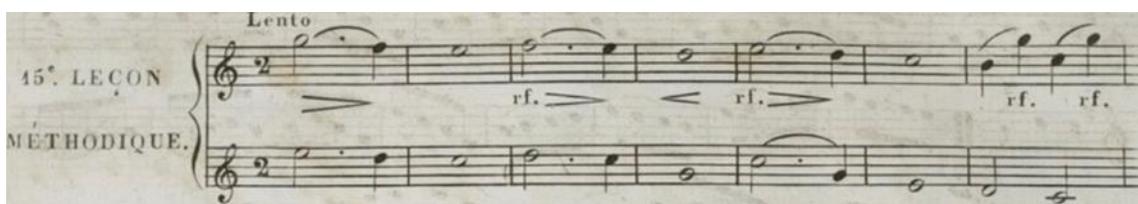
Ejemplo 13.3 (pag.16)

Los ejemplos anteriores corresponden a la misma lección. El sistema que usa generalmente el método en las lecciones melódicas es la de proponer una melodía mayor en dúo, acompañada de una sección en su relativa menor y una tercera sección en la misma tonalidad en menor. De esta manera el método puede presentar dúos en varias tonalidades. En total a lo largo del método hay 21 lecciones melódicas en diversas tonalidades. En ocasiones dichas lecciones ponen en práctica elementos técnicos nuevos. Ejemplo de ello es la lección metódica 14, que sirve como estudio de los trinos luego de haber presentado la base teórica de los adornos.



Ejemplo 13.4 (pag.31)

También usan los autores, aunque muy brevemente, la lección metódica 15 para la práctica de las dinámicas.



Ejemplo 13.5 (pag.32)

Sin embargo, no pasa lo mismo en el estudio de las posiciones, pues si bien el método propone algunas escalas que llegan hasta la séptima posición, esto no se refleja en las lecciones, las cuales solo usan la primera posición. Tampoco ejemplifican el estudio de las dobles cuerdas. Esto puede deberse al carácter “elemental” del método.

Mayores provechos sacan los autores en los temas con variaciones y los dúos. De los primeros se pueden encontrar cuatro ejemplos que cumplen variados objetivos. El primer tema con 6 variaciones, y más simple de los cuatro, busca enseñar al alumno a tocar ritmos sincopados. El bajo se repite de la misma manera en cada una de las variaciones.

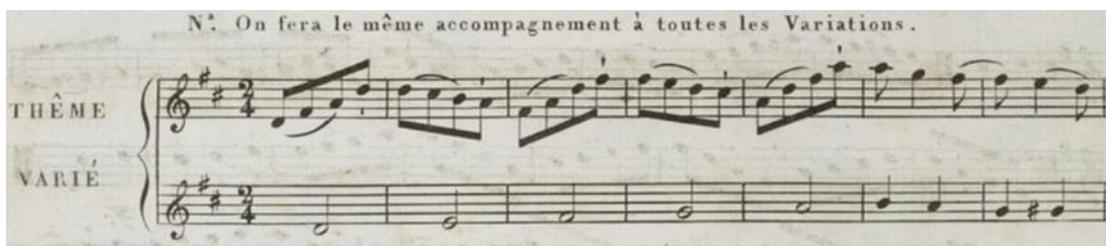


Ejemplo 13.6 (pag.20)

Resulta interesante en el anterior ejemplo que las indicaciones para tocar las síncopas sean de manera contraria a la propuesta de L. Mozart, y generalmente aceptado hoy en día de acentuar lo inicios de las síncopas.¹⁴⁸

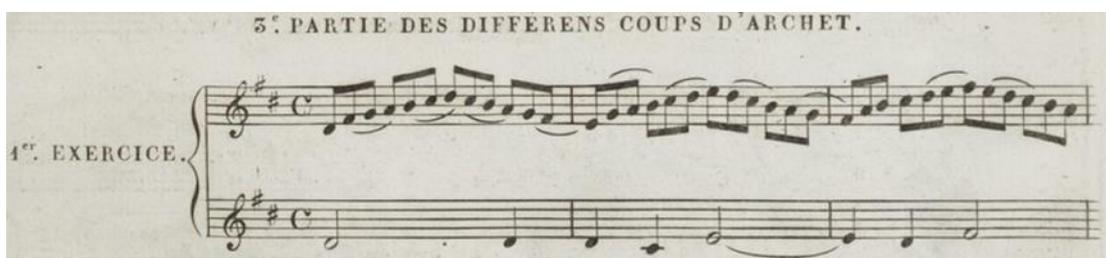
¹⁴⁸ Mozart, Leopold (1756) pag.259

El siguiente tema con 6 variaciones trabaja diversos golpes de arco. También el bajo se mantiene igual en todas ellas.



Ejemplo 13.7 (pag.32)

Dichas variaciones con diversos golpes de arco recuerdan un poco a las que se pueden encontrar en el tratado de Woldemar.¹⁴⁹ Aunque en éste caso las variaciones son menos elaboradas y presentan menos posibilidades técnicas con el arco. El siguiente tema con variaciones es más breve pero propone más posibilidades debido a que presenta 19 maneras distintas de variar el golpe de arco. Al igual que en los anteriores temas con variaciones, el bajo es se repite en todos los casos. El acompañamiento del segundo violín puede ayudar a hacer las variaciones menos tediosas, a mantener un pulso estable, y un buen sonido.



Ejemplo 13.8 (pag.71)

El último grupo de tema con variaciones en dúo se encuentra al final del método. En éste caso el tema es más amplio y rítmicamente más variado que los anteriores; y también tiene un acompañamiento, aunque está escrito en clave de Fa cuarta. Sin embargo, como se ha indicado varias veces, era común en la época que el profesor toque la clave de Fa cuarta una octava arriba.¹⁵⁰ La principal novedad en las variaciones de éste grupo es que son técnicamente mucho más difíciles que los ejercicios y dúos del resto del método. Incluyen pasajes rápidos que llegan hasta la novena posición y golpes de arco de mayor

¹⁴⁹ Woldemar, M. (1802). *Grande méthode ou étude élémentaire pour le violon*. Paris: Auguste le Duc (p. 59)

¹⁵⁰ Kolneder (1984) p. 439

virtuosismo, por lo que dichas variaciones no parecen tener mayor relación técnica con el resto del método.



Ejemplo 13.9 (pag.102)

En cuanto a los dúos grandes, el método contiene 12 de ellos divididos en dos grupos, y ocupando buena parte del método. Cada uno de los dúos está compuesto por dos o más movimientos, y el nivel de dificultad es estable en todos los casos, manteniéndose casi siempre en la primera posición y a veces subiendo hasta la tercera. El segundo violín tiene un nivel de exigencia similar al del primer violín y por lo general mantiene un rol de relleno armónico y en algunos breves momentos realizando homofonía con el primer violín o contrapunto imitativo. Pueden servir como repertorio para el maestro y el alumno.

Tipo de dúo	Características	Nivel	Posiciones	Parte de violín acompañante	Musicalidad y técnica
Lecciones	24 lecciones agrupadas por tema	Básico, Medio	Primera hasta tercera	Segundo violín. Nivel Básico, Medio	Técnica y musical
Dúos concertantes	12 dúos de dos o tres movimientos cada uno. Progresivos	Básico, Medio	Primera hasta tercera	Segundo violín. Nivel Básico, Medio	Musical

14.- SCHALL, Claus (c.1826)

SCALEN FÜR ZWEI VIOLINEN NEBST EINER VIOLINSCHULE

[Escalas para dos violines adjuntas a un método de violín]

14.1 Reseña del autor

Claus Nielsen Schall. (Copenhague 1757; Copenhague 1835) Compositor, bailarín, director y violinista danés. Trabajó en el Teatro Real de Copenhague como bailarín y más tarde se convirtió en *répétiteur* y director del Ballet, así como también compuso música para varios de los ballets de Vincenzo Galeotti. Luego de un viaje por Europa donde conoció a Mozart, regresó a Copenhague donde tomó el puesto de concertino en la Opera. Más tarde tomó también los cargos de compositor del Ballet Real y de director musical en la misma institución. Como compositor fue altamente apreciado por sus contemporáneos y sus principales influencias fueron Mozart y Gluck, así como la música dramática francesa.¹⁵¹

14.2 El tratado

El libro fue editado en Leipzig aproximadamente en 1826.¹⁵² Tal como Schall indica en la portada, el tratado está compuesto principalmente por escalas para maestro y alumno, precedidos por un tratado de violín condensado. El método, a diferencia de otros métodos de la época tales como Alday fils, Woldemar o Geminiani-Sieber, divide los ejercicios de la teoría, un poco como la estructura del método del Conservatorio de París, aunque en este caso ambas partes están presentadas como dos obras separadas. La primera parte, la *Violinschule*, está compuesta de 6 páginas en las cuales condensa la información más básica de teoría musical y del instrumento. Varios de estos elementos aparecerán puestos en práctica a lo largo de las escalas. Se tratan elementos de teoría básica, tesitura del instrumento, valor de las figuras musicales, del puntillo, las ligaduras, tipos de compases, síncopas, alteraciones, ornamentación y caracteres. El método es uno de los pocos que no da pautas para la colocación del instrumento ni postura del cuerpo. La segunda parte, y la que abarca la mayor parte de la obra, se dedica a las escalas para maestro y alumno.

14.3 Los dúos

La parte más importante y más interesante del tratado consiste en las escalas. Contiene 38 dúos, recorriendo todas las tonalidades mayores y menores. Las escalas son de nivel

¹⁵¹ Schjørring, N. (2001). *Schall, Claus Nielsen*. Grove Music Online. Retrieved 15 Feb. 2020, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024748>.

¹⁵² Stowell (1990) p.371

progresivo tanto para el estudiante como para el profesor, como se puede ver en los ejemplos 14.1 y 14.2.



Ejemplo 14.1 (pag.1)



Ejemplo 14.2 (pag.69)

Los dúos están pensados para que la voz superior sea tocada por el estudiante y la voz inferior por el maestro. Si bien algunos métodos mantienen un nivel de dificultad técnica similar en ambas partes y aconsejan que el estudiante toque a veces la voz inferior, en el tratado de Schall la diferencia de exigencia técnica entre ambos violines es generalmente grande, exigiendo al segundo violín pasajes de dificultad que contienen escalas en dobles cuerdas, todo tipo de adornos encadenados, golpes de arco virtuosos, pasajes polifónicos, etc.



Ejemplo 14.3 (pag.8)

De esta manera el tratado podría servir simultáneamente como estudio de las escalas y ejercicios para el estudiante y como ejercicios de violín para el estudio del profesor, lo cual puede resultar a la vez provechoso y ameno para ambos. Inclusive lo más complejo e interesante de este libro está en la parte escrita para el profesor, siendo incluso a veces más un libro de estudios acompañados para el profesor que un libro de escalas acompañadas para el alumno. Es notable que las escalas estén pensadas para que el estudiante se mantenga en la primera posición únicamente y no desarrollen el aspecto de las posiciones, siendo que ya se usaban las escalas para estudiar posiciones altas.¹⁵³ Las escalas y/o tonalidades estudiadas en éste libro son 26, siendo trece mayores y trece menores al igual que en el método del conservatorio de 1802.¹⁵⁴

Las escalas están escritas para el estudiante generalmente en redondas, sin embargo para el profesor los ejercicios presentan una interesante y exigente riqueza de elementos técnicos, siendo en la mayoría de los casos tan, o más provechosos para el profesor que para el alumno. Esto puede tener un efecto positivo en el sentido que tanto el alumno y el profesor sacan provecho del estudio de estos dúos, aunque podría tener también un efecto negativo si el profesor no puede prestar atención al estudiante debido a la dificultad de su parte. El hecho de que la principal dificultad esté en el segundo violín y que se trabajen diversos golpes de arco, es parecido a la manera de trabajar los dúos en el método de Woldemar,¹⁵⁵ si bien en dicho método no se trabajaban las escalas con acompañamiento y era esperable que el alumno tocara la parte difícil. Hay que considerar que las escalas podrían ser de utilidad para un estudiante de nivel avanzado que necesita de un apoyo armónico, como notas largas de un violín acompañante, para poder obtener una mejor afinación en pasajes difíciles. En dicho caso, el estudiante tocaría el segundo violín, y el profesor tocaría el primero. Karl Courvoisier recomienda recibir la asistencia de un segundo violín para acompañar pasajes melódicos y de esa manera poder escuchar los armónicos resultantes que se producen cuando los intervalos están afinados.¹⁵⁶

La manera en la cual Schall expone cada tonalidad es original, sirviendo a la vez para el estudiante como escalas y dúos. En casi todos los casos, las escalas están unidas a una sección que a veces funciona como variaciones de la escala, o como un dúo en la misma tonalidad, o incluso como una simple coda.

Las escalas son útiles en varios niveles, por lo tanto conviene resumir las utilidades más importantes tanto para alumno como para profesor, de cada escala en la siguiente tabla.

¹⁵³ Baillot; Rode; Kreutzer. (1802) p.94

¹⁵⁴ Ídem

¹⁵⁵ Woldemar (1802)p.67

¹⁵⁶ Courvoisier, Karl (2006). *The Technique of Violin Playing: The Joachim Method*. Mineola: Dover Publications. (pags. 21-22)

Escala	Elementos relevantes para el estudiante (solo primera posición)	Elementos relevantes para el profesor
1.	Do mayor Redondas, blancas y negras	Trinos con resolución. Grupettos. Acentos
2.	Cromática Redondas	Trinos con resolución. Apoyaturas breves. Golpes de arco
3.	Intervalos de tercera. Do mayor Blancas	Polifonía
4.	Intervalos de cuarta. Do mayor Redondas	Dobles cuerdas en terceras. Mordentes
5.	Intervalos de quinta. Do mayor Blancas	Golpes de arco en la punta y mitad superior del arco
6.	Intervalos de sexta. Do mayor Blancas, negras	Acordes de cuatro notas, grupetos, mordentes, polifonía, posiciones hasta la séptima.
7.	Intervalos de séptima. Do mayor. Blancas	Escalas en dobles cuerdas (terceras), grupetos, polifonía. Stacatto
8.	Intervalos de octava. Do mayor Blancas	Arpegios, trinos,
9	La menor Redondas	Arpegios, escalas cromáticas, golpes de arco virtuosos en mitad superior
10	Intervalos de tercera. La menor Blancas	Trinos, golpes de arco en mitad superior
11	Sol mayor. Con ritmos. Hasta corcheas	Redondas, blancas y negras
12	Intervalos de tercera. Sol mayor. Con ritmos	Redondas, blancas y negras
13	Breve dúo en Sol mayor Blancas y negras	Blancas, negras y corcheas
14	Mi menor Blancas y negras. Pocos acordes. Arpegios fáciles, terceras partidas, acordes fáciles de cuatro notas, pasajes en corcheas.	Polifonía, escalas y arpegios fáciles
15	Re menor Ritmos hasta negra. Arpegios fáciles	Ritmos hasta corchea

16	Variaciones sencillas de la escala. Re menor Ritmos hasta semicorcheas. Variaciones rítmicas. Golpes de arco sencillos	Hasta la octava posición. Cambios de cuerda. Trinos con resolución. Golpes de arco sencillos.
17	Si menor + Variaciones Ritmos hasta semicorchea. Cambios de cuerda virtuosos, saltillos,	Hasta la octava posición. Arpegios en posiciones altas, y con golpes de arco virtuosos. Sucesiones de trinos. Octavas partidas
18	La mayor + Variaciones. Ritmos hasta corchea. Saltos rápidos de octava. Arpegios	Sucesiones de grupetos. Golpe de arco Viotti. Dobles cuerdas en posiciones altas
19	Fa# menor + Variaciones Ritmos hasta corcheas. Arpegios en corcheas	Diversos golpes de arco. Trinos
20	Mi mayor + Variaciones Ritmos hasta corchea. Arpegios y escalas. Golpes de arco fáciles	Trinos con acompañamiento. Arpegios con trinos
21	Variaciones de la escala de Mi mayor. Ritmos hasta semicorchea. Arpegios y escalas	Trinos con acompañamiento
22	Do# menor + Variaciones Ritmos hasta semicorchea. Arpegios rápidos. Saltos rápidos de octava,	Polifonía. Arpegios con golpes de arco
23	Si menor + Variaciones Ritmos hasta corchea. Arpegios, terceras partidas, escalas	Pasajes rápidos en posiciones altas, trinos, golpe de arco Viotti, grupetos.
24	Sol# menor + Variaciones Ritmos hasta corchea. Escalas y arpegios	Pasajes rápidos ligados hasta la octava posición. Escalas en octavas partidas. Grupetos. Trinos.
25	Fa# mayor + Variaciones Ritmos hasta la semicorchea. Martelé. Ligaduras largas. Escalas y arpegios.	Sucesiones de trinos. Apoyaturas breves. Golpes de arco en pasajes rápidos.
26	Re# menor + Variaciones Ritmos hasta semicorchea. Sucesiones de grupetos.	Arpegios en saltillos
27	Fa mayor + Variaciones Ritmos hasta fusas. Saltos de dos cuerdas rápidos. Escalas y arpegios en corcheas.	Acompañamiento de semicorcheas ligadas de 16 en diversas posiciones y junto con trinos. Trinos con resolución encadenados en pasajes rápidos con golpes de arco virtuosos. Trinos junto a saltos de dos cuerdas rápidos.
28	Re menor + Variaciones Ritmos hasta la corchea. Arpegios y escalas en corcheas.	Acompañamiento rápido en semicorcheas

29	Si mayor + Variaciones Ritmos hasta semicorchea. Dobles cuerdas. Ligaduras largas. Cambios de cuerda rápidos en corcheas.	Polifonía. Arpegios ligados. Escalas rápidas en fusas. Acompañamientos ligados en fusas. Encadenamientos de trinos. Golpes de arco virtuosos.
30	Sol menor + Variaciones Ritmos hasta semicorchea. Escalas y arpegios en semicorcheas. Contrapunto con el segundo violín. Saltos grandes	Escalas en fusas. Contrapunto con el primer violín en fusas en varias posiciones ligadas.
31	Mib mayor + Variaciones Ritmos hasta fusas. Arpegios y escalas en saltillos	Acompañamiento en semicorcheas con diversos golpes de arco virtuosos.
32	Do menor + Variaciones Ritmos hasta semicorchea. Escalas y arpegios en saltillo con saltos grandes de cuerda	Escalas y arpegios en saltillos con saltos grandes de cuerda. Dobles cuerdas
33	La b mayor + Variaciones Ritmos hasta semicorchea. Escalas y arpegios rápidos. Saltos de cuerda rápidos.	Acompañamiento con saltillos ligados en fusas en diversas posiciones. Arpegios rápidos con saltos grandes de cuerda en varias posiciones.
34	Fa menor + Variaciones Ritmos hasta semicorchea. Síncopas. Escalas y arpegios en semicorcheas	Trinos con resolución. Arpegios en posiciones altas. Pasajes hasta la novena posición.
35	Re b mayor + Variaciones Ritmos hasta semicorchea. Pasajes con cambios de cuerda rápidos.	Pasajes rápidos de 24 fusas ligadas en posiciones altas, hasta la novena.
36	Si menor + Variaciones Ritmos hasta semicorchea. Dobles cuerdas. Pasajes rápidos con mucho cambio de cuerda.	Polifonía en posiciones altas. Pasajes en doble cuerda virtuosos. Arpegios en fusas en varias posiciones y golpes de arco.
37	Sol b mayor + Variaciones Ritmos hasta semicorcheas. Pasajes en dobles cuerdas en terceras. Arpegios rápidos con golpes de arco variados.	Pasajes hasta la octava posición. Arpegios rápidos en varias posiciones con cambios de cuerda y golpes de arco virtuosos. Grupos encadenados
38	Mi b menor + Variaciones Ritmos hasta semicorchea. Ligaduras largas	Arpegios rápidos en fusas en posiciones altas ligados.

15. MAZAS, Jaques. (c.1832) *MÉTHODE DE VIOLON*

15.1 Reseña del autor.

Jacques Féréol Mazas. (Beziers 1782; ?Béziers o Burdeos 1849)

Violinista, compositor y pedagogo francés. Según Fetis (1837), Mazas ingresó al conservatorio de París en 1802 y fue alumno de Baillot. Ganó el primer premio en 1805. Llamó la atención por sus interpretaciones de conciertos para violín de Viotti y de Auber, el cual le dedicó un concierto para violín. Luego de sus estudios trabajó en la orquesta del Teatro Italiano en París y luego viajó a España por dos años. Inició varias largas giras por Europa, llevándole por Italia, Rusia, Inglaterra, Holanda, Bélgica, Polonia y Alemania. Tuvo mucho éxito en Alemania, pero al regresar definitivamente a Francia en 1829 fue recibido con indiferencia. Se dedicó a la enseñanza en Orleans y Cambrai.¹⁵⁷ Es especialmente conocido por sus estudios para violín usados hasta hoy. También escribió música de cámara, fantasías, conciertos para violín, métodos, etc.

15.2 El método

La primera edición del método apareció en París siendo editor Aulagnier¹⁵⁸, y en Bonn con Simrock. Según la *Encyclopädie der gesamten musikalischen wissenschaften*, la edición de Simrock data del 1830¹⁵⁹ y según el *New Grove*, Mazas empezó luego del 1831 a trabajar en Orleans como profesor. La fecha de la edición de Aulagnier puede situarse cerca de esa fecha. El método es eminentemente práctico, y pedagógicamente bien estructurado. Evidencia la capacidad especial de Mazas en la creación en ejercicios o estudios para violín en diversos niveles. Este método tuvo notable repercusión en la pedagogía del violín, siendo editado varias veces. Probablemente la edición más famosa es la que hizo Enescu en 1916.¹⁶⁰ También son notables las ediciones de Lucien Capet (1916)¹⁶¹ y Georges Catherine (1912)¹⁶² entre otros. Las numerosas ediciones reflejan la importancia del método, el cual abarca muchos aspectos del violín y muchos niveles,

¹⁵⁷ Fétis (1868) tomo 6. Pag 46

¹⁵⁸ Felkay, N. (1972). *Quelques documents inédits sur l'histoire de la musique 1825-1850*. Revue De Musicologie, 58(1), 94-108. doi:10.2307/927666 (pag.96)

¹⁵⁹ Schilling, G., & Fink, G. W. (1842). *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*. Stuttgart: Köhler. Supplement Band (pag. 72)

¹⁶⁰ Mazas, Jaques (c. 1832) *Mazas. Méthode de violon*. Editado por Georges Enesco. Paris: Société française d'édition des grands classiques musicaux. 1916

¹⁶¹ Mazas, Jaques (c.1832). *Mazas. Méthode complète, pour violon*. Editado por Lucien Capet. Paris: M. Sénart. 1916

¹⁶² Mazas, Jaques (c.1832). *Compendio del célebre Método de violín*. Editado por Georges Catherine. Paris: A. Leduc. 1912

habiendo desde ejercicios para las primeras lecciones el un estudiante hasta lecciones de dificultad muy alta con dobles armónicos.

A diferencia de muchos tratados de la época, en este caso no hay una sección destinada al estudio de la teoría musical. Pero si hay indicaciones en cuanto a la colocación del violín, del arco y la postura del instrumento. Mazas trabaja de manera metódica el desarrollo de ambas manos por separado, usando también al igual que muchos otros métodos la postura de la mano izquierda que propuso mucho antes Geminiani (1751).¹⁶³

Mzas inició sus estudios en el célebre Conservatorio de Paris en 1802, el mismo año en que se terminó de escribir el *Méthode de Violon* de dicha institución. Esto explica la evidente influencia que hay de dicho método en el método de Mazas, especialmente en la atención en el estudio de las escalas con acompañamiento y el estudio metódico de las posiciones hasta la séptima posición, tal como en el Método de 1802. Sin embargo aquí Mazas prefiere trabajar primero las posiciones impares: primera, tercera, quinta y séptima; y luego las posiciones pares o intermedias, siempre con la inclusión de escalas y útiles ejercicios en cada caso. Según la propuesta del método del conservatorio, era necesario trabajar la musicalidad solamente luego de dominar el mecanismo del instrumento;¹⁶⁴ esto explica el enfoque eminentemente técnico del método de Mazas, aunque hay también dúos que pueden servir para el desarrollo artístico del estudiante. También se puede apreciar una influencia en el estudio de los adornos musicales, especialmente la apoyatura, y el *grupeto*. Otro elemento similar al Método del conservatorio es la relativamente poca atención que se da al estudio de las dobles cuerdas, aunque en el método de Mazas se desarrolla dicho aspecto un poco más.

Uno de los aspectos más interesantes del método es la inclusión del apartado final dedicado a los armónicos, aspecto técnico que siempre ha sido descuidado por los violinistas, aún un siglo más tarde, según lo escrito por Carl Flesch en su *Skalensystem*.¹⁶⁵ En dicha sección se pueden encontrar escalas en armónicos simples y compuestos: los armónicos simples tienen 7 ejercicios y 20 pequeñas piezas explicadas para su estudio. El estudio de los armónicos dobles es especialmente difícil para los violinistas. Dicha sección contiene 24 ejemplos en armónicos dobles en unísonos, octavas, quintas, séptimas, cuartas, décimas y terceras.

15.3 Los dúos

Varios de los aspectos técnicos que se tratan en el método contienen ejemplos y ejercicios con el acompañamiento del segundo violín o el profesor. En la introducción del método lamentablemente no se hallan indicaciones para su utilización, pero dichas indicaciones no son comunes en el resto de tratados de la época. Se pueden encontrar breves dúos para el estudio de varias escalas en primera posición. También en el estudio de los adornos,

¹⁶³ Geminiani (1751) p.1

¹⁶⁴ Baillot, Rode, Kreutzer (1802) p.3

¹⁶⁵ Flesch, Carl. (1987). *Das Skalensystem*. Ries & Erler. (Vorwort)

los cambios de posición y las dobles cuerdas se puede ver que los ejercicios son acompañados por un segundo violín y hay tres dúos de gran extensión, de tres movimientos cada uno.

Mazas usa los dúos en el estudio de las diferentes escalas en primera posición. Desde la primera escala, en Do mayor, se puede apreciar la influencia de las escalas acompañadas en el método del conservatorio de París; método que, como se dijo, casi sin duda fue estudiado por Mazas durante su infancia.



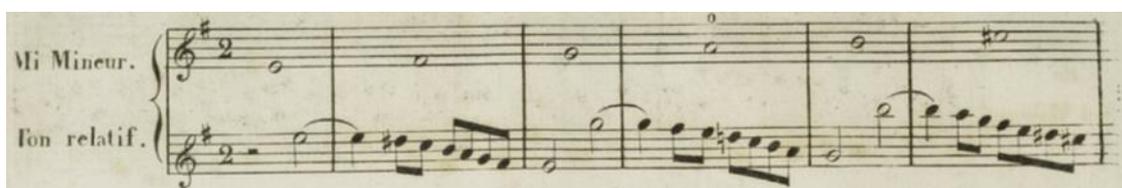
Ejemplo 15.1 (pag.7)



Ejemplo 15.2 [Baillot, Rode, Kreutzer. *Méthode de Violon*. 1802] (pag.10)

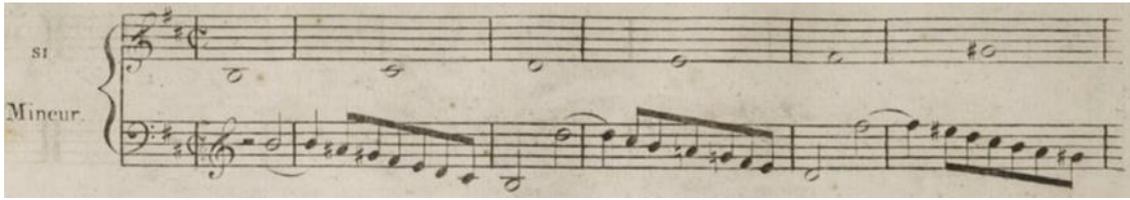
En el ejemplo se aprecia una notable influencia del Método de París, en la manera que Mazas acompaña la escala. Sin embargo no se trata aquí de una simple transcripción de los bajos a la clave de Sol segunda, como en el método de J. Jousse.¹⁶⁶

En otras escalas, el segundo violín acompaña con una línea melódica prácticamente copiada de alguno de los bajos del Método de París, pero usada en otra escala.



Ejemplo 15.3 (pag.12)

¹⁶⁶ Jousse (1812) pag. 56



Ejemplo 15.4 [Baillot, Rode, Kreutzer. *Méthode de Violon*. 1802] (pag.12)

Tal como se puede ver en la sección dedicada al tratado de J. Jousse del presente trabajo, es evidente que los acompañamientos de las escalas usados en el Método de París de 1802 influyeron notablemente en muchos de los tratados de violín posteriores. Por otra parte dichos tratados no vuelven a escribir los acompañamientos en clave de Fa cuarta, si no que siempre están escritas en clave de Sol segunda, evidentemente para que el profesor pueda acompañar al estudiante.

A pesar de dichas influencias, el método de Mazas trabaja las escalas en su conjunto de manera diferente. Primeramente en la primera posición, las tonalidades solo llegan hasta las cuatro alteraciones, es decir hasta Mi mayor, Do # menor, La b mayor y Fa menor. Si bien, al igual que en el Método del Conservatorio las escalas siempre están en redondas y primero se trabajan las tonalidades con sostenidos y luego las que tienen bemoles; en este caso las tonalidades siempre están agrupadas en grupos de dos: la escala mayor y su relativa menor, tras lo cual hay un breve dúo, o lección en alguna de dichas tonalidades, o en ambas. Las lecciones en dúo que siguen a cada par de escalas son de nivel sencillo, y siempre en primera posición para la línea del estudiante. Cumplen la función de pequeños estudios que afianzan y completan los aprendizajes de las escalas. Es una estrategia similar que se puede ver en los métodos de Geminiani-Sieber,¹⁶⁷ o W. Keith.¹⁶⁸

Otra ocasión en la que Mazas usa el acompañamiento de un segundo violín es en el momento de poner en práctica la información relativa a los adornos musicales. Luego de trabajar las apoyaturas y *grupetti*, Mazas propone 8 dúos breves “para la aplicación de lo que le precede”.



Ejemplo 15.5 (pag.34)

¹⁶⁷ Geminiani (c1803) pag.19

¹⁶⁸ Keith, Robert (1816). *A Violin Preceptor*. London: J. Jauncey

Dichos dúos son breves, y ejercitan no solamente los adornos anteriormente estudiados, si no también incluyen algunos golpes de arco básicos, que el método ha tratado anteriormente. Hay también dos dúos, o lecciones, dedicados a ejercitar el ritmo del saltillo. Mazas usa también el acompañamiento de un segundo violín en la lección para el estudio del empleo de las posiciones, y en los ejercicios para el estudio de las dobles cuerdas. En el caso de las dobles cuerdas se trata de tres escalas acompañadas, las cuales las ejercitan en terceras, sextas, séptimas y octavas.

Propiamente el método contiene únicamente 3 dúos, que están compuestos de tres movimientos cada uno, siendo el primer movimiento siempre una forma sonata muy clara.

Los dúos y sus movimientos son los siguientes:

1. Dúo en Do mayor. Allegro moderato – Andante grazioso – Rondó
2. Dúo en Re mayor. Allegro non troppo – Romance – Rondó
3. Dúo en La menor. Allegro risoluto – Marche – Rondó allegretto

Dichos dúos son extensos, principalmente debido a la compleja forma de los primeros movimientos. No se trata de ejercicios que trabajen aspectos técnicos específicos sino que son ya dúos artísticos que pueden ser de utilidad para que el estudiante pueda trabajar cuestiones tales como música de cámara o musicalidad con el profesor. El nivel de dificultad técnica es además similar en ambos violines. Si bien en los ejercicios breves a dúo, que ejercitaban aspectos puntuales a lo largo del método, el segundo violín se limitaba a dar un soporte armónico y rítmico al primer violín, en los dúos grandes ambos violines tienen similar relevancia y una mayor riqueza compositiva, habiendo pasajes de homofonía, contrapunto, imitaciones, etc.



Ejemplo 15.6 (pag.66)

Tipo de dúo	Características	Nivel	Posiciones	Parte de violín acompañante	Musicalidad y técnica
Escalas	18 escalas agrupadas por tonalidad	Básico	Primera	Segundo violín. Nivel Básico, Medio	Técnico
Lecciones	22 lecciones agrupadas por tema	Básico, Medio, Avanzado	Primera hasta séptima	Segundo violín. Nivel Básico, Medio	Técnica y musical
Dúos concertantes	3 dúos grandes, de dos o tres movimientos cada uno.	Básico, Medio, avanzado	Primera hasta tercera	Segundo violín. Nivel Medio	Musical

Recapitulación

El tratado de Cartier consta de una recopilación de 140 piezas para violín y bajo continuo, o de violín solo, del siglo XVIII. Dichas piezas están tomadas de autores de las tres escuelas musicales principales: la germana, la italiana y la francesa. Además de las piezas hay dos secciones breves precedentes que incluyen los principios básicos del violín, ejercicios necesarios para tocar dichas piezas y tres dúos de Cartier. Las piezas barrocas para violín y bajo pueden interpretarse como dúos para violín. En tal caso el segundo violín debe tocar la parte del bajo, una octava más alta generalmente.

El tratado de Woldemar tiene dúos que pueden ser usados, algunos para el entretenimiento del alumno y otros para trabajo de dificultades técnicas. Los dúos para entretenimiento son arreglos de diversas piezas en los cuales no se requiere más que tercera posición. Los dúos más técnicos tienen la parte compleja, con diversas dificultades tales como golpes de arco y varios efectos, en el primer o segundo violín; siendo a veces el acompañamiento el que tiene todo el interés pedagógico. A veces los bajos están en clave de Fa cuarta, pero se puede transponer para ser tocada por violín. Las digitaciones y arcos deberían ser escritas por el profesor.

El método de violín del Conservatorio de París propone trabajar primero la técnica y después la música. Por tanto está lleno de lecciones en dúo y escalas donde la técnica tiene el papel principal. En el tratado se encuentra la serie completa de escalas en todas las tonalidades repetidas siete veces, desde la primera posición hasta la séptima. En cada caso los bajos son diferentes y siempre están escritos en clave de Fa cuarta, pero se pueden transponer al violín. De los tratados estudiados es el más exhaustivo en cuanto a las posiciones y escalas con acompañamiento. El profesor debe asegurarse que el alumno reconozca la propia corrección de su afinación. Todas las escalas están en redondas y deben ser tocadas con sonido lleno.

El método de Antonio Bruni incluye 67 lecciones en dúo muy breves que están agrupadas para trabajar elementos técnicos y musicales específicos. De esa manera el profesor puede elegir más fácilmente aquellos dúos que sean de más utilidad. Bruni propone estudiar las posiciones tocando el mismo dúo en diversas tonalidades y posiciones.

El tratado de Geminiani, editado y arreglado por Sieber, expone la serie de todas las tonalidades mayores y menores con acompañamiento de un segundo violín. Las escalas se mueven entre la primera, y tercera posición generalmente. Debido a su limitación en las posiciones, dichas escalas pueden servir especialmente para trabajar el carácter y color de las tonalidades. Debajo de cada escala hay un Aria en dúo y unas instrucciones. Los acompañamientos deben ser tocados más adelante por el alumno. Cada escala tiene un acompañamiento diferente y cada acompañamiento tiene una función pedagógica diferente; por ejemplo aprender nuevos ritmos, nuevos indicadores de compás, nuevos golpes de arco, etc. Al final del método hay 12 dúos más amplios, de diverso carácter, con un breve prelude a violín solo en cada uno.

El tratado de J.A. André contiene 18 lecciones en dúo y 6 dúos, los cuales se presentan de manera progresiva a lo largo del método. Una importante recomendación del autor es la de esperar que el estudiante pueda tocar correctamente su correspondiente parte antes de empezar acompañarle. El primer violín es siempre para el estudiante, y el segundo para el profesor. Las primeras lecciones en dúo se limitan a cuerdas al aire, para lograr una buena postura y sostenimiento del instrumento. Tanto las lecciones como los dúos se limitan a la primera posición, tienen numerosas indicaciones dinámicas y trabajan elementos técnicos y musicales por separado.

El tratado de Johann Sebastian Demar tiene desde el inicio lecciones en dúo de nivel básico con cuerdas al aire. Las lecciones en dúo son usadas como ejemplos prácticos de los temas teóricos presentados. El primer violín está destinado al estudiante y el segundo violín al maestro, pero debido a que no presentan un nivel de dificultad muy diferente pueden ser intercambiados.

El tratado de Alday *le père* presenta 14 lecciones en dúo y 6 dúos. El autor intercala las escalas con las lecciones en dúo para hacer el estudio más agradable. Las lecciones son progresivas y no suelen trabajar aspectos específicos, siendo principalmente lúdicas. Recomienda aprender los golpes de arco uno a la vez, e intercalar su estudio con las lecciones. Los dúos constan de dos o tres movimientos breves, teniendo un prelude a violín solo y son principalmente artísticos.

El tratado de Martinn está compuesto por piezas lúdicas en dúo, tomadas de melodías populares. Dichas lecciones están agrupadas por tonalidades, siendo precedidas en cada caso por una escala a violín solo. Una de las lecciones sirve también para enseñar al estudiante a acompañar con arpeggios.

El tratado de Jean Jousse tiene escalas acompañadas y estudios en dúo desde la primera posición hasta la séptima. Todo aquello está tomado del método del París de 1802, pero Jousse transcribe los acompañamientos en clave de Sol para ser leídos más fácilmente por el maestro, siendo un recurso muy útil para el estudio de las diversas posiciones usando el acompañamiento de un segundo violín.

El tratado de R.W. Keith contiene 37 piezas populares en dúo agrupadas en 8 tonalidades mayores. Hay también 8 escalas mayores acompañadas por segundo violín y 8 menores. Las piezas en dúo se limitan a la primera posición, y tienen varias indicaciones numéricas encima de las notas que sirven para explicar la subdivisión del compás y la digitación. Dichas piezas tampoco trabajan aspectos específicos ni son de nivel progresivo. Están pensadas para estudiantes de nivel elemental.

El tratado de Campagnoli es el que, en el presente trabajo, desarrolla de manera más amplia las posibilidades de los dúos. No contiene dúos concertantes pero tiene 132 breves lecciones en dúo, algunas de las cuales también son escalas acompañadas. En dichas lecciones se pueden poner en práctica muchos aspectos técnicos y musicales y en varios niveles de dificultad, pudiendo hallarse el dúo necesario para desarrollar diversas habilidades. Por otra parte las lecciones no son ejercicios de técnica pura, sino que siempre trabajan las cuestiones técnicas en un contexto musical, teniendo siempre

indicaciones dinámicas y un acompañamiento expresivo. Hay indicaciones y explicaciones para cada uno de los ejercicios. A diferencia de varios de los otros tratados, este tratado tiene ejercicios para el sonido o para la improvisación con acompañamiento de violín. Es el caso de las lecciones 41 y 190. Las lecciones están separadas por temas, y son de nivel progresivo.

El tratado de Alday *fiils* contiene 12 dúos concertantes y varias lecciones progresivas en dúo que sirven para ejemplificar algunas cuestiones teóricas. Varias de las lecciones sirven para el estudio de las tonalidades; cada una de ellas se compone de una tonalidad mayor, su relativa menor, y de nuevo la primer tonalidad pero en modo menor. Debido al carácter elemental del método las lecciones se limitan a la primera posición y no hay lecciones para dobles cuerdas. Los dúos concertantes constan generalmente de dos movimientos. Se mantienen casi siempre entre la primera y tercera posición y el nivel de dificultad de los violines es similar.

El tratado de Schall contiene 38 escalas acompañadas que también son luego lecciones acompañadas, las cuales recorren todas las tonalidades mayores y menores. La particularidad principal del tratado es que los acompañamientos son de nivel alto y también progresivo, pudiendo servir tanto como ejercicios para el estudiante, como ejercicios para el profesor. La parte destinada al estudiante se mantiene siempre en primera posición, aunque es de nivel progresivo.

Finalmente, el tratado de Mazas contiene varias lecciones el dúo, escalas acompañadas y dúos. Las lecciones sirven para ejemplificar los temas teóricos presentados. En la manera de hacer los acompañamientos de las escalas se puede notar una clara influencia del método del conservatorio de París, siendo de finalidad eminentemente técnica y los acompañamientos están compuestos generalmente como relleno armónico. Para el trabajo de las tonalidades el método presenta la escala mayor junto a su relativa menor, seguidas por una lección en dúo que trabaja una de las tonalidades o ambas. Hay varias lecciones que sirven para el estudio de varios adornos musicales. Los dúos concertantes son extensos y principalmente artísticos, teniendo formas musicales más amplias, y mayor despliegue de recursos compositivos.

Conclusiones

A lo largo del trabajo se han mostrado varios tratados en los cuales la propuesta de enseñanza de violín requería de la participación activa del profesor, tocando junto con el alumno. Los métodos estudiados usaban los dúos de diferente manera. Algunos de ellos los incluían como elementos lúdicos, como el caso del tratado de Keith o Woldemar. Dichos breves dúos, o piezas lúdicas, son generalmente pensados para la enseñanza de nivel inicial en el violín, especialmente a niños, cuando es necesario captar el interés del alumno. Otros tratados son de orientación mucho más técnica, como el tratado del conservatorio de París, o el tratado de Schall. El nivel técnico trabajado en dichos tratados es de un espectro mucho más amplio y hay allí ejercicios para varios niveles, muchos de ellos especialmente las escalas, elementales para la formación de una técnica básica sólida. También hay tratados que trabajan de manera conjunta técnica y musicalidad, como en el caso de tratado de Campagnoli, o también de Woldemar.

Los métodos estudiados revelan una pedagogía de la época en la cual jugaba un papel muy importante el acompañamiento de un segundo violín en el aprendizaje y perfeccionamiento del instrumento. La observación de las variadas maneras de utilizar los dúos permite comprender mejor el motivo de la importancia y popularidad artística y pedagógica de los dúos a inicios de los 1800. La música para dos violines contenida en los tratados de inicios del siglo XIX se puede agrupar en: lecciones en dúo, escalas acompañadas, piezas lúdicas en dúo y dúos concertantes. Inclusive se puede considerar también las sonatas barrocas para violín y bajo continuo, pues éste último puede ser interpretado por otro violín. En el primer caso se trata de ejercicios más o menos musicales que suelen ser breves y que se enfocan en uno o algunos elementos a trabajar. Las escalas acompañadas suelen tener acompañamiento de un segundo violín o a veces de un bajo, el cual puede ser ejecutado por un segundo violín haciendo los ajustes correspondientes. Las piezas lúdicas en dúo suelen ser tomadas de melodías populares y suelen ser muy breves y de nivel elemental. Los dúos concertantes suelen ser de mayor extensión y su objetivo es principalmente artístico, presentando mayor cantidad de elementos compositivos y en los cuales ambos violines suelen tener una dificultad similar. Los tratados estudiados presentan en mayor o menor medida dichas maneras de aprovechar la música para dos violines.

El profesor debe ser capaz de elegir los dúos correspondientes que pueden ser de mayor utilidad al alumno. Si lo que se busca es tratar un elemento específico relativo al manejo de las posiciones o dobles cuerdas, se puede buscar material en el método del Conservatorio de París, tan exhaustivo en escalas, o en las transcripciones de los bajos de dichas escalas por Jean Jousse. Si lo que se busca es trabajar cuestiones de musicalidad, hay también ejercicios de esta naturaleza en varios de los tratados. Esto no tiene nada de nuevo respecto a las incontables colecciones de estudios para violín o de breves ejercicios dedicados a cada aspecto técnico, como en el caso de la op. 1 de Sevcik.¹⁶⁹ La novedad, o en todo caso, el aspecto que diferencia a este trabajo, es la de enfocarse en aquellos

¹⁶⁹ Ševčík, Otakar (1881). *School of Violin Technique, Op.1*. Praga: J. Hoffmann}

estudios que tienen un segundo violín de acompañamiento. Tal como se ha podido ver en las fundamentaciones sobre la importancia del acompañamiento en las escalas del método del Conservatorio de París, los ejercicios técnicos, las piezas, las escalas, y cualquier fragmento para violín, multiplican sus beneficios al trabajarse con un acompañamiento. Al no tener otro instrumento que toque junto al violín, el violinista no tiene una referencia armónica con la cual poder comparar las alturas de notas que está tocando. Esto tiene como consecuencia que se acostumbra a tocar desafinado, o en todo caso con una afinación inestable. Al no tener dicha referencia y por lo tanto acostumbrarse a pequeñas desafinaciones que con el tiempo se hacen más grandes, el estudiante aprende, en consecuencia, una mala postura de la mano izquierda y un manejo deficiente de las posiciones. Tocar sin un acompañamiento limita también la posibilidad de desarrollar un buen sentido del ritmo al no tener una referencia que le obligue a tocar con el ritmo y pulso correctos. Al igual que con la referencia armónica, la falta de una referencia rítmica crea vicios de ritmo. En el caso del violinista esto tiene también consecuencia en la afinación, pero sobre todo en la distribución del arco y por tanto del sonido. La musicalidad se ve fuertemente debilitada ante la falta de un acompañamiento. En este caso, al no haber una referencia armónica es muy difícil tener una noción del fraseo. Al haber un acompañamiento, especialmente si es bueno, se puede sentir mejor la emoción que transmite la pieza y por tanto favorece la capacidad de cantar con el instrumento. Es por tanto muy útil que se utilicen acompañamientos no solo para piezas lúdicas o piezas artísticas, sino también para ejercicios técnicos tales como estudios o escalas debido a los beneficios señalados.

El repertorio para dos violines ha sido muy poco estudiado, pero aún menos la función de los dúos en los métodos. Podría ser de mucha utilidad que se sepa sacar provecho de dichas estrategias pedagógicas. Por lo tanto, los dúos que se encuentran en los tratados descritos en este trabajo pueden ser usados no solo para la formación de alumnos de violín, sino también para el desarrollo técnico y musical de violinistas profesionales. Sería interesante también que inspirándose en la manera pedagógica que los autores de estos tratados han sabido usar los dúos, otros violinistas, o músicos en general, se animen a escribir acompañamientos de segundo violín para libros de métodos o la creación de dúos didácticos, usando melodías de uso popular actualmente. Una labor al respecto especialmente útil que me gustaría más adelante llevar a cabo, es la creación de un acompañamiento de segundo violín para los 24 Caprichos de Rode. Hay ya un segundo violín para los 40 Estudios de Kreutzer escrito por Adolf Grünwald,¹⁷⁰ pero siguiendo las recomendaciones de Auer,¹⁷¹ sería necesario tener un acompañamiento para dicha obra de Rode, muy necesaria para el desarrollo de una técnica superior y que permitiría sacar mayores provechos de dichos ejercicios.

¹⁷⁰ Kreutzer, R; Grünwald, A (c.1912) *Etudes ou Caprices pour le Violon de Kreutzer. Accompagnement de Violon*. Braunschweig: Henry Litolf

¹⁷¹ Auer, Leopold (1921). *Violin Playing as I Teach It*. New York: Frederick Strokes Company (pag 219)

Bibliografía

TRATADOS ESTUDIADOS

- ANDRÉ, Johann (c.1805). *Anleitung zum Violinspielen*. Offenbach a.M: Johann André
- ALDAY fils. (c.1824) *Grande Méthode Elementaire pour le Violon*. Lyon: Arnaud
- ALDAY le père (c.1810). *Nouvelle Méthode*. Paris: Cartoux
- BAILLOT, Pierre; Rode, Pierre; Kreutzer, Rodolphe (1802). *Méthode de Violon*. Paris: Magasin de Musique du Conservatoire
- BRUNI, Antonio (c.1804). *Méthode pour le Violon*. Paris: Mme. Duhan
- CAMPAGNOLI, Bartolomeo (1823) *Nouvelle Méthode*. Leipzig: Breitkopf und Härtel
- CARTIER, J. B. (1799). *L'art du Violon*. Paris: Decombe
- DEMAR, Johann (c.1808) *Méthode Abrégée pour le Violon*. Paris: Imbault
- GEMINIANI, F. y SIEBER J. (c1803). *L'art du violon: ou, methode raisonnee pour aprendre a bien jouer de cet instrument*. Paris: Sieber
- JOUSSE, Jean (1812) *The Theory and Practice of the Violin*. London: Birchall & Co
- KEITH, Robert (c.1816) *A Violin Preceptor*. Londres: J.Jauncey
- MARTINN, J (c1810). *Méthode de Violon*. Paris: Jouve, Md de musique
- MAZAS, Jaques (c. 1832). *Méthode complète, pour violon*. Paris: M. Sénart
- SCHALL, Claus (c.1826) *Scalen für zwei Violinen*. Leipzig: C.F. Peters
- WOLDEMAR, M. (1802). *Grande méthode ou étude élémentaire pour le violon*. Paris: Auguste le Duc

FUENTES PRIMARIAS

- AUER, Leopold (1921). *Violin Playing as I Teach It*. New York: Frederick Strokes Company
- BACH, Carl Philipp Emanuel (1753). *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. [Essay on the true art of playing keyboard instruments]. Traducido y editado por William J. Mitchell. Columbia University, 1949
- BAILLOT, Pierre (1834). *L'Art du Violon*. Paris: Depot Central de Musique
- FÉTIS, F. J. (1862). *Biographie universelle des musiciens*. Paris: Firmin Didot Frères. Segunda edición.
- FLESCHE, C. (1987). *Das Skalensystem*. Berlin: Ries & Erler.
- GEMINIANI, Francesco (1751). *The Art of Playing on the Violin*. London: [el autor]
- JOACHIM, Joseph/ Moser, Andreas (1905). *Violinschule*. Berlin: N.Simrock.
- MAZAS, Jaques (c. 1832). *Méthode complète, pour violon*. Paris: M. Sénart
- *Mazas. Méthode complète, pour violon*. Editado por Lucien Capet. Paris: M. Sénart. 1916
- Compendio del célebre Método de violín*. Editado por Georges Catherine. Paris: A. Leduc. 1912
- Mazas. Méthode de violon*. Editado por Georges Enesco. Paris: Société française d'édition des grands classiques musicaux. 1916
- MONTÉCLAIR, Michel Pignolet de (c1711). *Méthode facile pour aprendre a joüer du violon*. Paris: Chez L'Auteur
- MOZART, Leopold (1756). *Versuch einer gründlichen Violinschule* [Tratado completo sobre la técnica del violín]. Traducido por María de las Nieves Pascual León. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Valencia, 2015
- KREUTZER, R; GRÜNWARD, A (c.1912) *Etudes ou Caprices por le Violon de Kreutzer. Accompagnement de Violon*. Braunschweig: Henry Litolff

QUANTZ, Johann (1752). *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. [Ensayo de un método para tocar la flauta travessera]* Traducido por Alfonso Sebastián Alegre. Dairea, 2015

ŠEVČÍK, Otakar (1881). *School of Violin Technique, Op.1*. Praga: J. Hoffmann

SPOHR, Ludwig. (1832). *Violinschule*. Vienna: Tobias Hansliger

SPOHR, Ludwig (1860). *Louis Spohr Autobiography*. [Traductor desconocido] London: Longman, Roberts, & Green, 1865

TARTINI, G. (1779). *A Letter from the Late Signor Tartini to Signora Maddalena Lombardini* Publicado como *An Important Lesson to Performers on the Violin*. W. Reeves

FUENTES SECUNDARIAS

BACHMANN, W., Seletsky, R., Boyden, D., Liivoja-Lorius, J., Walls, P., & Cooke, P. (2001). *Bow*. Grove Music Online. Recuperado el 23 Abr 2020, desde <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000003753>

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE (2020).

----- *Gallica, la biblioteca digital de la BnF y sus colaboradores*. [en línea] Paris: data.bnf.fr, [26-05-2020]. Recuperado de: <https://www.bnf.fr/es/gallica-la-biblioteca-digital-de-la-bnf-y-sus-colaboradores>

----- *Jeanne-Élisabeth Duhan*. [en línea] Paris: data.bnf.fr. Recuperado de https://data.bnf.fr/fr/atelier/14782978/jeanne-elisabeth_duhan/

----- *Sébastien Demar* [en línea] Paris: data.bnf.fr, [1-30-2020] Disponible en: https://data.bnf.fr/fr/atelier/14782978/jeanne-elisabeth_duhan/

----- *B. Cartoux* [en línea]. París: BnF Data, 30-1-2020 [consulta 12-3-2020]. Disponible en: https://data.bnf.fr/14816428/b_cartoux/

----- *Jouve (Éditeur de musique)*. Paris: data.bnf.fr. Actualización 30-1-2020. Recuperado de: https://data.bnf.fr/en/17756198/pierre_jouve/

- BISHOP, L., & GOEBL, W. (2018). *Beating time: How ensemble musicians' cueing gestures communicate beat position and tempo*. *Psychology of music*, 46(1)
- BROOK, B., & VIANO, R. (2001). *Alday family*. Grove Music Online. Recuperado el 12 Febr. 2020, desde:
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000000498>
- CARERI, E. (2001). *Geminiani, Francesco*. Grove Music Online. Recuperado el 24 Enero. 2020, desde:
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000010849>
- CHARLTON, D. (2001). *Kreutzer family*. Grove Music Online. Recuperado el 14 Enero. 2020, desde:
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000015527>
- COURVOISIER, Karl (2006). *The Technique of Violin Playing: The Joachim Method*. Mineola: Dover Publications.
- DAVID, P., PARIKIAN, M., & GARNIER-PANAFIEU, M. (2001). *Baillot, Pierre*. Grove Music Online. Recuperado el 14 Enero. 2020, desde:
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000001797>
- DEVRIÈS, A. (1969). *Les éditions musicales Sieber*. *Revue De Musicologie*, 55(1), 20-46. doi:10.2307/927750
- DÖFLEIN, Erich (1792) *Das Violin-Duo in der Musikgeschichte*. Wien: Österreichische Musikzeitschrift, Band 27, Heft JG.
- EDDY, M. (1990). *American Violin Method-Books and European Teachers, Geminiani to Spohr*. *American Music*, 8(2) doi:10.2307/3051948
- FELKAY, N. (1972). *Quelques documents inédits sur l'histoire de la musique 1825-1850*. *Revue De Musicologie*, 58(1), 94-108. doi:10.2307/927666
- FISCHER, S. (1997). *Basics: 300 exercises and practice routines for the violin*. London: Edition Peters
- GARDE, Ana (2015). *Historia de la enseñanza del violín en su etapa inicial*. [Tesis doctoral] Barcelona: Universidad de Barcelona

- GARNIER-PANAFIEU, M. (2001). *Woldemar, Michel*. Grove Music Online. Recuperado el 13 marzo 2020, desde:
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000030487>
- GOOLEY, Dana (2018). “Violin Improvisation in the Early Nineteenth Century: Between Practice and Illusion”. A: Christine Hoppe, Mai Kawabata, and Melanie von Goldbeck. *Exploring Virtuosity: Heinrich Wilhelm Ernst, Nineteenth-Century Musical Practices and Beyond*. Hildesheim: Olms (pag. 117-29)
- GUO, E. W. (2014). *A Librarian's Guide to IMSLP*. *Fontes Artis Musicae*, 267-274.
- HOWE, S. W. (1995). *Sources of the folk songs in the violin and piano books of Shinichi Suzuki*. *The Bulletin of Historical Research in Music Education*, 16(3)
- KOLNEDER, Walter (1984). *The Amadeus book of the violin*. (Traducido y editado por Reinhard G. Pauly). Portland, Or: Amadeus Press
- LADE, J. (2001). *Martinn, Jacob-Joseph-Balthasar*. Grove Music Online. Recuperado el 13 de febrero 2020, desde:
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000017929>
- MIDDLETON, Luisa (1892). *Keith, Robert William*. *Dictionary of National Biography*. 30. London: Smith, Elder & Co
- MORENO, Emilio (1988). *Aspectos técnicos del tratado de violín de José Herrando*. Madrid: *Revista de Musicología*, Volumen XI, n.3
- LOOSEN, F. (1993). *Intonation of solo violin performance with reference to equally tempered, Pythagorean, and just intonations*. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 93
- MACNUTT, R. (2001). *Sieber, Georges-Julien*. Grove Music Online. Recuperado el 24 enero 2020, desde:
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000025710>
- PASCUAL LEÓN, Nieves (2016). *La interpretación musical en torno a 1750*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca
- PAVANELLO, A. (1999). *Il Trillo del diavolo di Giuseppe Tartini nell'edizione di Jean Baptiste Cartier*. *Recercare*, 11, 265-279. Recuperado el 20 de mayo del 2020, desde www.jstor.org/stable/41701308

- PÉREZ, J. G. (2017). *Gestualidad en la música de cámara: movimiento, sonido y forma musical*. Artseduca. Recuperado el 8 de mayo 2020, desde: <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/artseduca/article/view/2552>
- PLANCHART, A. (1960). *A Study of the Theories of Giuseppe Tartini*. *Journal of Music Theory*, 4(1), 32-61. Recuperado el 20 de abril 2020, desde: <https://www.jstor.org/stable/843046?seq=1>
- PLATH, W. (2001). *André family*. Grove Music Online. Recuperado el 9 de febrero 2020, desde: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000041219>
- ROBERT, F. (2001). *Fridzeri [Fritzeri, Frizeri, Frizer, Frixer, Frixer di Frizeri]*, Alessandro Mario Antonio. Grove Music Online. Recuperado el 17 abril 2020, desde <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000010255>
- ROBINSON, Airdrie Kalyn (2014). *"Plein de feu, plein d'audace, plein de change": examining the role of the Méthode de violon in the establishment of the French Violin School*. Lethbridge, Alta: University of Lethbridge, Dept. of Music
- SAINSBURY, J. S. (1827). *A dictionary of musicians: From the earliest ages to the present time*. Sainsbury and Company. (Pag 398)
- STOLBA, K. M. (1972). *JB Cartier's L'Art Du Violon*. *The American Music Teacher*, 22(2), 22.
- STOWELL, R. (1984). *Violin Bowing in Transition: A Survey of Technique as Related in Instruction Books c1760-c1830*. *Early Music*, 12, (pags. 317-327)
- STOWELL, R. (1990). *Violin technique and performance practice in the late eighteenth and early nineteenth centuries*. Cambridge University Press
- SHEPHEARD, M. (2007). *'Will the Real Boccherini Please Stand Up': New Light on an Eighteenth-Century Portrait in the National Gallery of Victoria*. Melbourne: The Art History, School of Culture and Communication, The University of Melbourne
- SCHILLING, G., & FINK, G. W. (1842). *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*. Stuttgart: Köhler
- SCHIØRRING, N. (2001). *Schall, Claus Nielsen*. Grove Music Online. Recuperado el 15 febrero 2020, desde: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000024748>
- SCHWARZ, B., GARNIER-BUTEL, M., & GARNIER-PANAFIEU, M. (2001). *Cartier, Jean Baptiste*. Grove Music Online. Recuperado el 18 de Mayo 2020, desde

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000005037>

SCHWARZ, B., & BROWN, C. (2001). *Rode, (Jacques) Pierre*. Grove Music Online. Recuperado el 14 enero de 2020, desde:
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000023636>

SWARTZ, J. W. (2003). *Perspectives of violin pedagogy: A study of the treatises of Francesco Geminiani, Pierre Baillot, and Ivan Galamian, and a working manual by Jonathan Swartz*. Tesis doctoral. Rice University. Recuperado el 8 de mayo de 2020, desde:
<https://scholarship.rice.edu/handle/1911/18568>

TARUSKIN, R. (1984). *The authenticity movement can become a positivistic purgatory, literalistic and dehumanizing*. *Early Music*, 12

VANHULST, H. (1972). *La musique du passé et la création du Conservatoire de Paris: Sa présence dans les premières méthodes*. *Revue Belge De Musicologie*. Vol. 26/27 (pags 55-58)

WHITE, C., & LAGHI, S. (2020). *Campagnoli, Bartolomeo*. *Grove Music Online*. Recuperado el 26 de marzo de 2020, desde:
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000004668>

ZASLAW, N. (2001). *L'abbé family*. Grove Music Online. Retrieved 18 May. 2020, from
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000015751>

ZASLAW, N., & ADAMS, S. (2001). *Tarade, Théodore-Jean*. Grove Music Online. Recuperado el 18 de Mayo 2020, desde
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000027504>

ZON, Bennett (2019) *Nineteenth-Century British Music Studies*. London: Routledge. Vol. 1