



**Universidad
de Guanajuato**

**UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO
DIVISIÓN DE ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO, CGT.
DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

**LA IMPORTANCIA DE LOS 42 ESTUDIOS PARA VIOLÍN DE RODOLPHE
KREUTZER EN LA FORMACIÓN TÉCNICA DEL ESTUDIANTE DE
LICENCIATURA EN MÚSICA, INSTRUMENTISTA DEL DEPARTAMENTO DE
MÚSICA DE LA UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO**

Tesis que para obtener el grado de:
LICENCIADO EN MÚSICA INSTRUMENTISTA

Presenta:
HÉCTOR ALEJANDRO GALLARDO ARAUJO

Director del trabajo de Tesis:
Mtro. Francisco Javier García Ledesma

Guanajuato, Gto; Marzo, 2018



Universidad de Guanajuato
División de Arquitectura, Arte y Diseño
Campus Guanajuato

JURADO

Ignacio Alcocer Pulido

Hilda Esther Sandoval Mendoza

Francisco Javier García Ledesma

AGRADECIMIENTOS

A MIS PADRES

A mi madre, Magdalena Araujo García, por su amor, por darme la oportunidad de vivir, y su incondicional apoyo.

A mi padre, Héctor Amado Gallardo Pérez por su ejemplo y conocimientos que me ayudaron a continuar mis estudios.

A MIS HERMANAS:

Alma Anahí y Sandra, por la increíble solidaridad y cariño que me otorgaron en mucho tiempo hasta terminar mi carrera.

A MIS SOBRINOS

Emilio y Victoria quienes me dieron la última motivación para terminar el trabajo.

A MIS AMIGOS Y COLEGAS

Ernesto Vargas Álvarez y Astrid Moreno Yebra, muchas gracias por la ayuda y colaboración que me brindaron en incontables proyectos incluida la elaboración de este trabajo. Especialmente, agradezco a Christian Barajas Hernández por concederme una valiosa entrevista que fue de gran ayuda para la elaboración de esta investigación.

A MIS MAESTROS

Con especial gratitud a mi director de tesis el Mtro. Francisco Javier García Ledesma. Asimismo, agradezco a los profesores del Departamento de Música que con su trabajo me posibilitaron alcanzar este fin académico: Mtro. Ignacio Alcocer Pulido, Dra. Hilda Esther Sandoval Mendoza, Dr. Francisco Javier González Compeán, Dr. Alfonso Pérez Sánchez, Mtra. Ana Paula Álvarez Palomino, Mtra. Isir de los Ángeles Almaguer Martínez, Mtra. Etna Ethel Diemecke Rodríguez, Mtro. Roberto Froylán Garduño Albo y Mtro. José María Melgar.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	II
ÍNDICE.....	III
INTRODUCCIÓN.....	7
Justificación	7
Aporte	11
Definición del problema	11
Objetivos	12
Hipótesis	13
Marco teórico conceptual	14
Metodología.....	14
Organización de la Tesis	15
CAPÍTULO I	17
UTILIDAD DE LOS ESTUDIOS.....	17
1.1. El <i>estudio</i> como pieza musical	17
1.2. Las escalas musicales como estudios	21
1.3. Del <i>estudio</i> a la obra de interpretación	23
1.4. El <i>estudio</i> y su secuencia metodológica	25
1.5. ¿Por qué montar los <i>estudios</i> ?	30
1.6. La importancia de los <i>estudios</i> como herramientas en la formación de violinistas	34
CAPÍTULO II.....	37
LOS ESTUDIOS INSTRUMENTALES EN SITUACIONES REALES A LO LARGO DE LOS CURSOS UNIVERSITARIOS	37
2.1. Problemas comunes en la acreditación de los cursos de instrumento principal y la práctica individual.....	37
2.2. Una mirada a la historia y tradición del estudio y ejecución del violín en la Universidad de Guanajuato.....	39
2.3. La última etapa en el aprendizaje del violín: Finales de la secuencia metodológica.....	45
2.4. Problemáticas detectadas durante y después de los estudios universitarios	47
2.4.1. Ejemplo de problemáticas que enfrentan las universidades y pueden afectar los estudios superiores de violín.....	50
2.5. La implementación de la tecnología en los estudios superiores de música	57
2.6. Trastornos físicos: un riesgo para los estudiantes	

superiores de violín	61
2.7. Nuevos retos para la enseñanza y aprendizaje del violín en el futuro próximo.....	67
CAPÍTULO III	69
CONTEXTO HISTÓRICO DE LOS 42 ESTUDIOS	
PARA VIOLÍN DE RODOLPHE KREUTZER	69
3.1. Antecedentes históricos de las escuelas de violín.....	70
3.2. El virtuosismo	73
3.2.1. Razones económicas como motor motivacional	
del virtuosismo.....	74
3.3. El surgimiento de orquestas	76
3.4. Las escuelas de violín	78
3.4.1. La escuela italiana de violín	81
3.4.2. La escuela francesa de violín.....	84
3.5. Composiciones y métodos para violín	88
3.6. Los 42 estudios para violín de Kreutzer: un nuevo enfoque	92
3.7. Otras influencias	97
3.8. Cambio de profesor	98
3.9. Importancia de conocer la aportación al acervo violinístico	101
CAPITULO IV.....	103
LA TÉCNICA EN LOS 42 ESTUDIOS PARA VIOLÍN DE KREUTZER.....	103
4.1. La dificultad de las obras	104
4.1.1. La musicalidad.....	106
4.1.2. Actitud hacia la música.....	109
4.2. La dificultad técnica en los 42 estudios para violín de Kreutzer.....	110
4.3. Aspectos técnicos en los 42 estudios para violín de Kreutzer	114
Estudio No. 1. La longitud de las notas	116
Estudio No. 2. Variaciones rítmicas	118
Estudio No. 3. Secuencia de patrón de notas	120
Estudio No. 4. Golpe en staccato con movimiento de arco hacia arriba.....	121
Estudio No. 5. El golpe <i>staccato</i> para el golpe <i>legato</i>	122
Estudio No. 6. Los gestos del cambio de cuerda	124

Estudio No. 7. El golpe <i>martelé</i> en octavas.....	126
Estudio No. 8. Arpegios en tonalidad de Mi mayor	127
Estudio No. 9. Digitación con el dedo meñique	129
Estudio No. 10. Salto entre las cuerdas	130
Estudio No. 11. El cambio de posición.....	131
Estudio No. 12. Posicionar notas altas.....	132
Estudio No. 13. Técnicas en ambas manos.....	132
Estudio No. 14. El fraseo	133
Estudio No. 15. El trino	134
Estudio No. 16. Trino medido	135
Estudio No. 17. El seisillo como elemento.....	136
Estudio No. 18. Aplicación de aspectos técnicos	137
Estudio No. 19. Dominio del trino	138
Estudio No. 20. Escalas descendentes con trino.....	139
Estudio No. 21. Trino sobre golpe <i>marcato</i>	139
Estudio No. 22. Usar un adorno para definir una atmosfera	140
Estudio No. 23. Inducción a la interpretación	141
Estudio No. 24. Octavas simultaneas	142
Estudio No. 25. Octavas ascendentes en el mismo arco.....	143
Estudio No. 26. Escalas con saltos y golpe <i>portato</i>	144
Estudio No. 27 El arpegio como unidad.....	145
Estudio No. 28. Compilación.....	146
Estudio No. 29. Cambio de posición con fluidez	147
Estudio No. 30. Proyección de sonido.....	148
Estudio No. 31. Secuencias de intervalos de segunda.....	149
Estudio No. 32. Afinación en dobles cuerdas.....	150
Estudio No. 33. Acordes por terceras	151
Estudio No. 34. Acordes en dieciseisavos	152
Estudio No. 35. Marcha	153

Estudio No. 36. Notas y acordes alterados	154
Estudio No. 37. Acordes en el violín	155
Estudio No. 38. Polifonía.....	156
Estudio No. 39. Polifonía y acordes	158
Estudio No. 40. Acorde y trino.....	159
Estudio No. 41. Polifonía a mas de dos voces en el violín	160
Estudio No. 42. Complejidad en la polifonía	161
4.4. La utilidad de los 42 <i>estudios para violín</i> de Kreutzer para el montaje de obras	163
CONCLUSIONES	165
ANEXOS	171
FUENTES DE CONSULTA Y BIBLIOGRAFÍA	185

INTRODUCCIÓN

El tema del presente trabajo “La importancia de los 42 estudios de Rodolphe Kreutzer en la formación técnica del estudiante de violín en nivel licenciatura”, pretende establecer un referente sobre la problemática existente en el montaje de obras del repertorio violinístico en el entorno de la educación superior musical en nuestros días.

El dominio del instrumento solo es posible en la práctica diaria y personal del intérprete, contextualizando sus conocimientos, destreza técnica, experiencia de ejecución en otras obras, indicaciones de su profesor de instrumento y en el abordaje de estudios¹. Es decir, los instrumentistas necesitan practicar estudios para lograr un buen montaje de obras de su repertorio.

Justificación

El montaje de obras es un término de uso común en la comunidad del Departamento de Música y de músicos académicos en general, que se refiere al proceso de estudio o práctica instrumental para lograr ejecutar una obra de manera correcta y completa, sea para músico solista, ensamble, parte orquestal o cualquier plantilla. Mientras que el abordaje de obras, es la práctica constante de un estudio para perfeccionar la técnica en la ejecución del instrumento, equiparable a los ejercicios de entrenamiento de condición física en un gimnasio de los deportistas, y así facilitar el montaje. Sin embargo, estos dos términos probablemente no estén contextualizados del todo en un ámbito académico en la mayor parte de los estudiantes de violín, puesto que los emplean de manera independiente cuando en realidad se correlaciona uno con otro.

¹ *Estudio* es una pieza musical instrumental de carácter práctico enfocado a desarrollar la destreza técnica.

El montaje de obras clásicas o académicas solo es implementado en aquellas que el intérprete no conoce y se encuentran registradas en alguna edición de partitura, cuya composición y estructura contiene elementos técnicos que dificultan su correcta ejecución, lo que implica una práctica exhaustiva antes de presentarla ante un público o jueces. Estas dificultades se pueden encontrar en algunos pasajes de la obra a estudiar, cuya estructura requiere de dominio de técnica específica de ejecución del violín, por ejemplo: ligaduras, fraseos, golpes de arco, posiciones altas, dobles cuerdas, armónicos, técnicas extendidas, entre otras.

Tradicionalmente la compilación de los 42 estudios para violín del compositor y violinista francés, Rodolphe Kreutzer se emplea como base para el perfeccionamiento técnico de ejecución de este instrumento a nivel licenciatura en la mayoría de las escuelas superiores de música, al implementarla dentro del repertorio como metodología de estudio para cada alumno de licenciatura se pretende perfeccionar su técnica para alcanzar un nivel superior.

Los 42 estudios de Kreutzer ocupan un lugar prominente en cualquier curso de entrenamiento de violín, siendo indispensables para la formación técnica y preparación de los 24 caprichos de Rode por poner un ejemplo². Sin embargo, es imprescindible contextualizarlos en la ejecución de obras tanto del periodo barroco, clásico, romántico e incluso contemporáneo para su correcta interpretación. No obstante, aunque se utilice esta compilación de estudios para estos fines e incluso estén registrados en los programas de estudio, posiblemente no se les de la importancia que merecen por parte de los alumnos de licenciatura en violín del Departamento de Música de la Universidad de Guanajuato, ya que hemos observado que sólo se abordan por asignación u obligación y únicamente un par de ellos y no como repertorio de estudio frecuente o como recurso para el progreso de las técnicas del violín, los cuales se revisan una sola vez cada semestre en el examen final ante sinodales, dejando de lado los 41 restantes que constituyen un potencial invaluable de recursos técnicos adicionales.

² BAKER, Theodore: *Rodolphe Kreutzer Forty-Two Studies or Caprices for the Violin*. New York, Schirmer's Library of Musical Classics, 1923.

Por todo lo anterior, esta investigación pretende resaltar la importancia de esta compilación de estudios mostrando su historia y trascendencia en las escuelas de violín a lo largo del tiempo desde que fueron compuestos, demostrando a su vez la gran ayuda que confieren a los alumnos de violín en el nivel licenciatura. De la misma manera, se pretende demostrar su correcta utilización como estudios de práctica y no como obras de repertorio.

Asimismo, los 42 estudios para violín de Rodolphe Kreutzer implementan en sus pasajes la mayoría de las técnicas del violín vistas en nivel licenciatura para poder perfeccionarlas gradualmente. Además, en sus distintas ediciones se prestan a que el violinista perfeccione cada estudio de manera progresiva y autodidacta al igual que son de fácil acceso. Esto posibilita que los estudiantes de violín puedan adaptar el estudio y práctica constante de esta obra a sus horarios, estilos de aprendizaje y métodos de estudio, sin intervenir en sus lecciones de Instrumento Principal sino contextualizando ambas partes.

Pertinencia

En la actualidad en el Departamento de Música de la Universidad de Guanajuato a los estudiantes de violín se les asigna el montaje de algunas obras de repertorio para instrumento solista y el abordaje de algunos estudios en cada semestre para presentarlos en su examen final de la asignatura Instrumento Principal ante sinodales y generalmente a puerta cerrada. Las obras a interpretar se pretende que sean ejecutadas con acompañamiento de piano, mientras que los estudios se interpretan sin acompañamiento. Esta actividad es recurrente desde hace muchos años y se aplica a todos los alumnos instrumentistas para poder evaluar su progreso técnico y asignarles su calificación semestral de la materia de Instrumento Principal.

Esto quiere decir que los estudiantes durante su carrera deberán montar todas las obras asignadas desde el principio, incluidos los estudios, con el único objetivo de evaluarlos semestre a semestre. Esto da como resultado el obtener una calificación la cual al conseguirla,

al final del semestre, posiblemente nunca vuelvan a montar ese material, puesto que deben montar nuevo repertorio para el siguiente periodo. Y, aunque es posible que los profesores tengan una agenda específica para registrar el progreso técnico de cada alumno, el hecho de cómo está estructurada esta actividad semestral, impide que los estudiantes adquieran un continuo progreso técnico en las obras que preparó y ejecutó, puesto que el instrumentista tiene que ir acumulando obras de solista para su interpretación constante a lo largo de su vida profesional.

Así, esta investigación pretende demostrar, tanto a profesores como a los alumnos de violín, que la utilización de obras de estudio, en específico los 42 Estudios Kreutzer, es importante para su progreso técnico en la ejecución de este instrumento al abordarlos por auto asignación y dar un auto seguimiento de acuerdo a sus posibilidades de estudio personal. Es decir, que no es necesario abordarlos hasta que su profesor se los asigne o deje de hacerlo, sino que son una herramienta accesible en su progreso como instrumentista para emprender un proyecto paralelo a su plan de estudios donde la base sea la autodisciplina.

Trascendencia

El conocimiento de la metodología implícita en los 42 estudios para violín de Kreutzer generará hábitos de estudio enfocados a lograr un mayor progreso en el montaje del repertorio de licenciatura en violín en los alumnos del Departamento de Música de la Universidad de Guanajuato. Además, coadyuvará a ver en los Estudios Kreutzer una herramienta básica para el proceso de perfeccionamiento de la ejecución de este instrumento, no solo creando mejores ejecutantes sino también mejores profesores, que conozcan a fondo las técnicas de ejecución del violín y poder así transmitir esos conocimientos a sus futuros alumnos de manera eficaz. Esto fomentará en los estudiantes, aquellos hábitos de estudio que los llevarán a convertirse no solo en mejores instrumentistas, sino que también propiciará un sentimiento de realización y emprendimiento de logros personales.

Aporte

El resultado de esta investigación coadyuvará a que los alumnos de violín del Departamento de Música resuelvan las dificultades técnicas de manera más eficaz en las obras a interpretar. Esto promoverá una cultura de práctica de los Estudios Kreutzer por auto asignación que propiciará el estudio de otros métodos, libros u obras, dando pie a más investigaciones para el perfeccionamiento y conservación de la música académica y de la interpretación del violín.

DEFINICIÓN DEL PROBLEMA

Antecedentes

La problemática académica del alumnado del Departamento de Música de la Universidad de Guanajuato, se centra en la poca o nula consideración a la importancia de los estudios, específicamente los 42 estudios para violín de Rodolphe Kreutzer en la formación técnica del estudiante de violín en nivel licenciatura. Así, es probable que no estén empleando este *corpus* de obras didácticas o que si lo hacen es posible que sea incorrectamente, debido a la forma en que están estructuradas sus evaluaciones semestrales.

Problemas de investigación

Debido a los problemas fundamentales de nuestra investigación que hemos descrito nos hemos planteado las siguientes preguntas las cuales servirán para orientar nuestro estudio:

- ¿Qué papel ha jugado como metodología esta obra didáctica instrumental en la formación de violinistas profesionales a lo largo del tiempo?

- ¿Por qué se han empleado tradicionalmente estos estudios como metodología en las principales escuelas superiores de música?
- ¿Cuál es la correcta utilización de esta obra y si los alumnos de violín del Departamento de Música de la Universidad de Guanajuato la implementan?

La viabilidad de esta investigación es alta, dado que las fuentes de consulta requeridas se encuentran disponibles en las bases de datos de Internet y en las Bibliotecas de las universidades y centros superiores de estudios musicales de nuestro entorno, además que el sector de la población a la que está dirigida la investigación es la propia comunidad estudiantil del Departamento de Música de la Universidad de Guanajuato.

Tipo de investigación

La investigación abarca los niveles de descriptiva y correlacional, dado que se pretende dar a conocer las características que definen la importancia en el progreso técnico en la ejecución del violín en la metodología implícita de los 42 Estudios de Rodolphe Kreutzer, además pretende definir si la implementación de la practica constante y auto asignada de estos por parte de los alumnos de violín a nivel licenciatura en el Departamento de Música de la Universidad de Guanajuato, contribuye o no a un perfeccionamiento en su técnica en ejecución del violín.

Objetivo General

Resaltar la importancia de la práctica de los 42 Estudios para Violín de Rodolphe Kreutzer en el perfeccionamiento técnico de los violinistas a nivel licenciatura.

Objetivos Específicos

- Dar a conocer la utilización correcta de los Estudios Kreutzer como práctica constante y no como obras a presentar.
- Definir la pertinencia técnica de ejecución del violín en los Estudios Kreutzer.
- Observar y valorar las opiniones de violinistas, profesores y autores sobre su importancia y trascendencia en la ejecución de este instrumento.

Hipótesis

El conocer y valorar la importancia de los 42 Estudios de Rodolphe Kreutzer en la formación técnica de ejecución del violín fomentará su práctica frecuente por auto asignación en los alumnos de violín a nivel licenciatura en el Departamento de Música de la Universidad de Guanajuato.

Tipo de hipótesis

Esta hipótesis presenta las siguientes variables:

- Variable independiente: Conocer la importancia de los 42 Estudios de Rodolphe Kreutzer en la formación técnica de ejecución del violín.
- Variable dependiente: Practica constante por auto asignación de los 42 Estudios de Rodolphe Kreutzer por parte de los alumnos de violín a nivel licenciatura en el Departamento de Música de la Universidad de Guanajuato.
- Segunda variable dependiente: Mejoría en la técnica de ejecución de violín por parte de los alumnos de violín a nivel licenciatura en el Departamento de Música de la Universidad de Guanajuato.

Marco teórico conceptual

Al realizar un análisis del marco teórico conceptual sobre el objeto de nuestro estudio encontramos que no se han formulado hasta nuestros días ningún estudio de estas características que muestre la problemática de la desvinculación entre el objetivo de los estudios en el montaje de las obras específicamente en los estudiantes de violín del nivel licenciatura. No obstante, encontramos documentos importantes e imprescindibles para la realización de nuestro trabajo de investigación.

Metodología

La realización de este estudio no hubiera sido posible sin la búsqueda de información en las fuentes de consulta y los resultados de los instrumentos de investigación diseñados. Estos hicieron posible el acercamiento, observación y comprensión del objeto de estudio.

El enfoque de la investigación es cualitativo, pues hemos seguido los pasos que se sugieren en *Metodología de la Investigación* de Roberto Hernández Sampieri, Carlos Fernández Collado y Pilar Baptista Lucio³. Desde ahí, nuestra investigación consistió en resaltar la importancia de los 42 Estudios para Violín de Rodolphe Kreutzer para los alumnos de licenciatura en música instrumentista en el Departamento de Música de la Universidad de Guanajuato, para perfeccionar su técnica en la ejecución de este instrumento.

Así, nos propusimos observar únicamente las variables en su entorno local que es el Departamento de Música de la Universidad de Guanajuato. Del mismo modo, analizar y obtener conclusiones que servirán para plantear una solución a la problemática. Además se utilizaron solo instrumentos de investigación propios del enfoque cualitativo como:

³ HERNANDEZ SAMPIERI, Roberto, FENÁNDEZ COLLADO, Carlos, BAPTISTA LUCIO, Pilar: *Metodología de la investigación*. México, Tercera edición McGrawHill., 2003.

- Entrevistas a expertos
- Sesión de enfoque con profesores de violín
- Encuesta a alumnos de violín en el Departamento de Música
- Interpretación de las fuentes de consulta

No obstante, en cada uno de los instrumentos se utilizó, ahí donde fue necesario, las codificaciones y sistemas de medición de confiabilidad y veracidad, mostrando los resultados de su análisis en gráficos y rubricas en la redacción final, donde se incluirá el proceso de investigación, el análisis de los resultados de los instrumentos y las conclusiones, implementándolos en los apartados correspondientes del capitulado.

Organización de la tesis

El presente estudio se encuentra organizado en cuatro capítulos, el apartado de conclusiones, así como, en la última parte del mismo se encuentran las fuentes de consulta y algunos documentos anexos.

En el primer capítulo definimos el concepto de estudio como forma musical, su implementación y utilización por parte de los alumnos de violín y resaltamos que éstos realizan una práctica constante de este tipo de obras en una secuencia metodológica que incluye una compilación de obras de violín cuyos fines, posiblemente no sean del todo considerados o apreciados.

En el segundo capítulo documentamos la faceta del violinista en los estudios superiores o universitarios, donde se enfrenta a diferentes percances que tienen que ver con su actividad de práctica diaria enlazados con su programa escolar, entre otras problemáticas.

El tercer capítulo, el cual enfoca directamente nuestro objeto de estudio *Los 42 Estudios para violín* de Rodolphe Kreutzer, así como su contexto histórico y social, resalta el hecho de que todo violinista se encuentra inmerso en una línea continua de enseñanza y aprendizaje de la ejecución del violín, y que al mismo tiempo contribuye a forjar un acervo cultural a nivel global.

En el cuarto capítulo, “La técnica en los *42 estudios para violín* de kreutzer”, el cual constituye la parte medular de nuestro trabajo, se realiza una descripción de nuestro objeto de estudio en cuanto a la destreza técnica que fomenta la práctica de dicha secuencia metodológica, resaltando el objetivo técnico que contiene cada uno de los 42 estudios, así como su pertinencia para la formación del intérprete del violín en los niveles académicos superiores de música.

CAPÍTULO I

UTILIDAD DE LOS *ESTUDIOS*

1.1. El *estudio* como pieza musical

En el mundo de la música académica se denomina *Estudio* a aquella composición musical que crea un maestro especialista en la ejecución de determinado instrumento, con la finalidad de mostrar diversas problemáticas en el abordaje de obras de la literatura musical universal y sus propuestas de solución. Por lo general son piezas musicales instrumentales de corta duración compuestas con la finalidad de que el estudiante se ejercite en superar ciertas dificultades técnicas⁴.

Como su nombre lo indica, los estudios son obras cuyo propósito es el estudiar metodológicamente para mejorar la ejecución de una obra en un instrumento determinado, teniendo un fin meramente pedagógico. Son utilizados por los maestros de instrumento durante sus clases asignándolos como práctica a sus alumnos. Pueden encontrarse estudios escritos por grandes intérpretes o bien pueden ser inventados en el momento para resolver un

⁴ Véase [www. http://dle.rae.es/?id=H1wXiti](http://dle.rae.es/?id=H1wXiti). Disponible el 9 de enero de 2017.

pasaje dificultoso sin ser registrado en partitura, simplemente como una instrucción pedagógica y con un fin muy específico para resolver un problema técnico, estas instrucciones pueden ser consideradas como estudio porque cumplen con ciertas características: no son para presentarse ante un público, se practican arduamente en privado, son de corta duración y no tienen un sentido estético sino técnico. Por ejemplo, abstraer un pasaje de una obra para practicarlo una y otra vez, al igual que variarlo en la métrica, rítmica, agógica y tempo, es un buen ejemplo de estudio, también ejercicios de movimientos de las manos y dedos y de respiración, en el caso de los instrumentos de aliento, o tocar solo notas reales, cambiar de tonalidad e incluso tocar con una postura no convencional, por ejemplo tocar el violín con el arco de cabeza, asimismo constituyen ejemplos de estudios, existe un sinnúmero de posibilidades y en cada sesión de clase que ocurre al día en el mundo se crean estas obras que forjan las bases técnicas de los futuros intérpretes.

El compendio de estudios que forman parte de la metodología propuesta por los grandes maestros del pasado, los cuales se han traspasado de maestro a alumno, forman parte a su vez del repertorio musical tradicional, pues han cobrado relevancia en el acervo ya que, si bien no son obras para su interpretación frente a un público, son piezas fundamentales de la cultura de la música académica puesto que son estos los que construyen la formación técnica de los grandes intérpretes.

Existe una secuencia establecida de estas composiciones para cada curso de aprendizaje de ejecución instrumental, la serialización de estudios en el violín es una de las más conservadoras y estrictas. Ésta es utilizada ampliamente en instituciones superiores de música en la actualidad. En este sentido, es ilustrativo la secuencia de métodos de estudios para violín por autores empleados por la violinista estadounidense Anna Ewa Bard Schwarz⁵ en su formación profesional de ejecución del violín. A continuación se muestra esta secuencia:

⁵ Violinista y musicóloga de origen polaco egresada de los programas: DMA en interpretación de violín, y menor en etnomusicología, Universidad del Norte de Texas, MM en interpretación de violín, Conservatorio de Música de Nueva Inglaterra y BM en interpretación de violín, Universidad de Kansas, EE UU.

- Otakar Ševčík
- Henry Schradieck
- Rudolphe Kreutzer
- Pierre Rode
- Jacob Dont
- Pierre Gaviniès
- Federigo Fiorillo
- Henri Wienawski
- Nicolo Paganini
- Heinrich Wilhelm Ernst

Esta secuencia nos muestra una línea de compendios de metodologías de ejecución del violín, ya que estos grandes violinistas del pasado aportaron obras didácticas para el perfeccionamiento de ejecución de este instrumento y muchos de los grandes intérpretes contemporáneos han abordado alguno de estos para su práctica, además de que los maestros de violín en los cursos los asignan a sus alumnos, por lo que hemos confirmado que existe una secuencia que se ha estandarizado en cuanto al orden de metodologías a utilizar en todo curso de violín y que existen obras didácticas que son más fáciles o difíciles que otras, además que muchas de estas obras son nombradas como *caprichos* y no *estudios* pero su empleo metodológico es el mismo por lo que se consideraran conceptos iguales.

La secuencia que utilizó Bard Schwarz aborda un amplio número de composiciones didácticas que surgieron durante el siglo XIX y que son preparativos para la interpretación de las grandes obras de repertorio de este siglo. El perfeccionamiento de la técnica del violín, inicia con la metodología de *Escuela de la técnica de violín* Otakar Ševčík donde el *Op.1* contempla ejercicios para agilizar la mano izquierda en la primera posición, continua con la *Escuela de la técnica de violín* de Henry Schradieck que aborda ejercicios para diferentes posiciones: en el libro I, dobles cuerdas en el II y diferentes golpes de arco en el III, después aborda los métodos de algunos de los grandes representantes de la Escuela Francesa de violín:

Rodolphe Kreutzer, Pierre Rode, Pierre Gaviniès y Henri Wienawski, lo cual constituye nuestro objeto de estudio, los 42 estudios de violín de Kreutzer y su consecuente estudio de los 24 caprichos de Rode. Después aborda los complejos caprichos de Dont y Fiorillio que engloban la complejidad técnica del violín y que son las últimas asignaciones en nivel profesional en instituciones superiores de música. La culminación de la secuencia se da con la obra de Heinrich Wilhelm Ernst donde quizá incluyó sus “Estudios Polifónicos” y los emblemáticos *Caprichos* de Paganini que bien pueden ser tomados como las más complejas composiciones de este tipo en cuanto a la técnica violinística.

Por otro lado, es menester señalar que los estudios que hemos mencionado son obras utilizadas para solucionar problemáticas de la técnica en otras composiciones del repertorio de la música clásica de los siglos XVIII y XIX. Además, existen dos tipos de estudios, aquellos que están dentro de la metodología establecida para el perfeccionamiento de la ejecución del instrumento, generalmente escritos por los grandes maestros del siglo XIX y aquellos que no están dentro del plan metodológico pero fueron inventados en su momento por los mismos estudiantes y profesores para enfrentar alguna dificultad de la técnica de cualquier obra musical.

Además, en la tesis doctoral *Guía de práctica para estudios de violín del s. XX en la presentación y el análisis teórico*, de Aaron M. Farrell⁶, se establece que en el caso de los estudios para violín éstos han sufrido un estancamiento en el sentido de solo considerar la técnica utilizada en el repertorio de los siglos XVIII y XIX al utilizar estudios de autores de esta época en la metodología, obviando a los requerimientos de la que demanda la música del s. XX, y aunque existen estudios para atender estas dificultades, estos son muy difíciles de conseguir y pueden no estar dentro de la metodología establecida y utilizada en las instituciones musicales.

⁶ M. FARRELL, Aaron: “A PRACTICAL GUIDE TO TWENTIETH-CENTURY VIOLIN ETUDES WITH PERFORMANCE AND THEORETICAL ANALYSIS”. Universidad del Estado de Louisiana, Tesis doctoral sin editar, 2004.

Cuando los intérpretes abordan una obra realizan una secuencia de prácticas utilizando alguna de las obras mencionadas anteriormente, que les ayuda a mejorar progresivamente su interpretación hasta que esté lo suficientemente lista para presentarse ante un público o jueces, esto puede ser por asignación o auto asignación normalmente siempre con este único fin, esta es una práctica muy común en estudiantes instrumentistas que normalmente se forjan hábitos de estudio casi como rituales que van acorde a la personalidad y posibilidades de cada ejecutante.

1.2. Las escalas musicales como estudios

La práctica de escalas en cualquier instrumento musical es una actividad fundamental en el desarrollo técnico de los intérpretes, esto es porque cualquier obra está escrita en una determinada tonalidad y los intérpretes, en el caso específico de violinistas, necesitan dominar todas las combinaciones de digitaciones, posiciones y secuencias para cada una.

Podemos notar esta intención en los *24 caprichios* de Pierre Rode ya que cada uno de estos está escrito en una tonalidad diferente, es decir se encuentran compuestos en doce tonalidades mayores y doce menores, respectivamente. En ellos, se percibe la importancia del estudio de escalas y cómo estas son la base de esta secuencia de estudios. Además, al haber sido profesor de violín desde 1795 en el Conservatorio de París⁷ demuestra la importancia de estos estudios y el balance adecuado entre música y técnica para abordar todas las necesidades de los alumnos.

Por otro lado, a lo largo de la formación profesional del instrumentista, específicamente en el caso de las cuerdas frotadas, es común observar en el material de estudio y de repertorio el abordaje de escalas mayores de manera progresiva, es decir, empezar con las escalas mayores a dos octavas y con distintos golpes de arco, comenzando con aquellas escalas con

⁷ Véase: DE LA RIVA, Santiago-MARTÍNEZ GONZALES, Ma. Ángeles: “Las Escuelas de Violín II: Las Escuelas Francesa y Franco-Belga”. En: *Intermezzo* n°. 57, 2014.

pocas alteraciones y avanzar abordando otras con más alteraciones siguiendo el orden tonal del círculo de quintas e incluyendo las escalas en modos menores.

Así, es común encontrar en la mayoría de instituciones de música que el material de estudio relacionado con el estudio de las escalas se pide siguiendo una determinada secuencia y orden que por lo general parte de la ejecución de escalas antes de abordar los estudios, en una secuencia de:

Escala-→Estudio-→Obra

Es decir, para dominar una obra se tiene que comenzar con la práctica de su tonalidad, o sea la escala, por esta razón es que en los exámenes se solicita en muchas ocasiones tocar una escala ya que es una base técnica para la correcta ejecución de un estudio y consecuentemente una obra, y si el estudiante muestra un dominio de cierta escala se deduce que puede tocar favorablemente un estudio u obra en la misma tonalidad.

Podemos encontrar esta intención también, en el método *Piano virtuoso* de Charles Louis Hanon, en este se encuentran estudios progresivos para perfeccionar la movilidad de las manos en tempos muy rápidos, sin embargo la rítmica de todos estos es muy repetitiva y simple, usando sólo figuras rítmicas en dobles corcheas. No obstante, la verdadera progresión se encuentra al momento de añadir alteraciones en cada estudio por medio de una tonalidad diferente en la secuencia del círculo cromático, esta es la verdadera dificultad del método y podemos deducir que su objetivo es el dominio de todas las escalas.

Los autores de métodos de estudios, utilizan esta problemática para aumentar la dificultad en la progresión que pretenden inducir, es decir que los estudios iniciales, posiblemente se encuentren en una tonalidad fácil, con pocas o ninguna alteración, y los siguientes se les irá añadiendo alteraciones, aumentando la dificultad, sin embargo, este parámetro solo es uno de los muchos que pueden emplear para aumentar la complejidad, ya

que pueden utilizarse otros como: ir abordando notas más altas, dobles cuerdas, adornos o tempos más rápidos.

En los cursos de instrumento la asignación a los alumnos de prácticas de escalas de manera independiente a una obra, es una actividad bastante común en la comunidad de estudiantes de música, ya que se considera la base de la práctica instrumental y a partir de ella se van incorporando más posibilidades técnicas para lograr un perfeccionamiento que consecuentemente ayudará para la ejecución de otra obra, ya que por lo general la mayor parte de la música de práctica común está estructurada con base en alguna tonalidad y en consecuencia la práctica de ejercicios o estudios también.

1.3. Del estudio a la obra de interpretación

Como se ha mencionado, la importancia del estudio como medio técnico para alcanzar la interpretación con calidad y expresión artística, fue el principal objetivo con el que se realizaron una vasta cantidad de composiciones de estas características. Sin embargo, la excelente factura que presentan algunos estudios, con el tiempo, los han llevado a posicionarse como obras de valor artístico propias del repertorio musical universal. Quizá esta no fue la intención de los autores de estudios sino que fueron tanto el mismo intérprete como el público quienes los llevaron a la posición que ostentan.

De tal suerte, hemos encontrado información valiosa que nos acerca a este fenómeno. A continuación se muestra un fragmento del artículo de Juan Jesús Peralta Fisher publicado en la revista *Intermezzo: Los Estudios de Chopin*, en el cual se mencionan tanto las pertinencias de los conocidos estudios de Chopin y su utilización como tales como su trascendencia hacia obras de repertorio:

[...] Dice Justo Romero, en su extraordinario libro *Chopin. Raíces de futuro*: “Los 24 estudios op.10 y op.25 constituyen un perfecto compendio que explora hasta lo inaudito las posibilidades

mecánicas y expresivas del piano. Nada de lo escrito con posterioridad destinado al teclado habría sido lo mismo sin este punto de referencia que, sin duda, se erige como el más formidable «método de piano» imaginable”. En efecto, su influencia en los grandes estudios de concierto es innegable, como también es innegable que en nada de lo compuesto hasta el momento encontramos una escritura pianística similar. En sus estudios se observa una preocupación por, en palabras nuevamente de Finlow,[:] “sistematizar y consolidar determinados recursos técnicos ya existentes dentro de unas estructuras musicales lo suficientemente coherentes y autosuficientes, con el fin de profundizar tanto en la interpretación al teclado como en la composición”.

Son un puente entre los Estudios de Hummel, Moscheles, Clementi, Cramer etc, y los grandes Estudios de Liszt, Rachmaninov, etc... (que a su vez constituyen otro peldaño intermedio con los de Debussy, Prokofiev y Ligueti). Simon Finlow clasifica en tres categorías el tipo de composición de orientación didáctica para teclado:

- 1º Ejercicios, en los cuales es objetivo primordial el **adiestramiento en un problema técnico concreto**, por la fórmula de aislamiento y repetición. El interés musical está poco o nada presente.
- 2º Estudios, en los que el interés didáctico y musical van perfectamente ensamblados.
- 3º Estudios de Concierto. La preocupación por el aspecto didáctico es aquí secundaria en comparación con la preponderancia de la idea musical [...]⁸.

Los autores confirman que los estudios del primer tipo están organizados bajo una secuencia didáctica metodológica para cada instrumento y que precisamente pueden catalogarse de acuerdo a la opinión de cada quien para considerarlo como piezas musicales para presentarse ante un público o como solo procesos metodológicos.

Los *Estudios* Kreutzer también son un puente entre otros estudios y obras en una secuencia metodológica implícita para la interpretación profesional al igual que los estudios para piano de Chopin. Sin embargo, también pueden considerarse como obras de repertorio para presentarse ante un público ya que su composición demuestran una estética que el sentido de cada uno trasciende hacia la belleza de una obra de arte y su función cambia al mero disfrute de escucharlos.

Joaquín Zamacois en su obra *Temas de estética y de historia de la música*⁹ define a la estética como la “representación del compositor de una forma de expresarse, manera de concebir la obra artística y una ideología”, refiriéndose a la libertad de este por componer sus ideales y en contraparte a lo que se le llama “música por encargo”, ya que en la antigüedad

⁸ PERALTA FISCHER, Juan Jesús: “Los Estudios de Chopin”. En: *Intermezzo*, N°. 57, Febrero 2015. pp. 12-13.

⁹ Véase: ZAMACOIS, Joaquín: *Concepción musical de la estética*. Colección Temas de Estética y de Historia de la Música. Madrid, Spanpress, 1997, pp. 16-17.

mucha música era escrita con estos fines y la música perdía el sentido de libertad de expresión que se ha querido definir, si bien los estudios no son música de encargo, su finalidad está lejana al disfrute y la libertad del compositor de expresarse al ser obras funcionales para la pedagogía pero es posible que este, haya usado el recurso de inspiración o el darle un sentido propio a cada pasaje de un estudio para componerlo y ese significado o sentido para él se ha transmitido hasta el interprete o público trascendiendo por momentos a obras para el deleite auditivo.

También cabe concluir con una frase que mencionó el violinista Jesús Fernández quien en uno de sus numerosos artículos para el portal *Deviolines* que nos ha servido de gran ayuda para la realización de este trabajo, comenta sobre el aportar musicalidad a una obra de estudio tan repetitiva y con pocos elementos estéticos para ser considerada como una obra de presentación como los estudios de la *Escuela de la técnica del violín* de Otakar Ševčík:

[...] Es seguro que más de uno tendrá pesadillas con los ejercicios, practicándolos una y otra vez hasta llegar al hastío, pero también es cierto que grandes profesionales le deben buena parte de su virtuosismo. Sin embargo, el problema no está en los ejercicios en sí, ya que siempre se puede aportar “musicalidad de nuestra parte” a cualquier ejercicio que estemos realizando, aunque sea una simple escala. Lo recomendable es el ejercicio mecanizado con la mente puesta en otra parte y sin ninguna concentración [...] ¹⁰.

1.4. El estudio y su secuencia metodológica

Jesús Peralta Fisher en su artículo *Los Estudios de Chopin*, cita un comentario de Simon Finlow, respecto a comparar los estudios con eslabones en una secuencia para forjar una técnica pianística, y en su opinión, son los estudios de Chopin como los últimos dentro de esta metodología, pero significaría que existen más estudios de otros autores y épocas que están en el inicio e intermedio lo cual supondría que cada instrumentista se forja un compendio de obras para su práctica secuencial en el proceso de convertirse en interprete, y este compendio

¹⁰ Véase: FERNÁNDEZ, Jesús: Los 10 Mandamientos de Oševčík. Disponible en: <https://www.deviolines.com/los-10-mandamientos-de-sevcik/> (2012) Disponible a partir de 2017.

se encuentra de cierta manera estandarizado dentro de cada curso de instrumento, así que para la comprensión de este apartado nombraré este concepto como: Secuencia Metodológica.

Esta actividad se ha realizado quizá desde el inicio de la música instrumental misma, los músicos practican arduamente en privado antes de presentarla ante un público, sería difícil imaginar que los músicos de la antigüedad no tuvieran una práctica y preparación constante previa a sus presentaciones, quizá sea por esto que surgieron los estudios y desde entonces cada instrumentista ha pasado por su práctica directa o indirectamente dejando un legado para la humanidad no solo en la música académica sino en la perseverancia del estudio y el trabajo basado en la autodisciplina.

Los estudios son composiciones destinadas a la práctica individual y privada de los instrumentistas con el fin de progresar en su interpretación de obras del repertorio de música clásica, estos deben seguir una secuencia metodológica establecida a lo largo del tiempo, sobre todo para interpretar la música de los siglos XVII al XIX. Son un elemento muy importante en la interpretación de la música instrumental puesto que forjan la técnica de cada instrumentista y nos atrevemos a decir que sin ellos, la música instrumental no podría ser interpretada en el presente. Esto pone en claro su gran importancia para los estudiantes instrumentistas profesionales o no en general.

Por su parte, el proceso de aprendizaje de ejecución del violín en las instituciones de educación musical atiende solo a la música clásica y su secuencia metodológica, además solo se enfoca en ella de principio a fin, de una forma estricta, exigente y sin consideración a otros géneros musicales ya que la música de los siglos XVII al XIX es la mayormente aceptada dentro de la sociedad, correspondiente a los periodos Barroco, Clásico y Romántico, de hecho la música de estos tres periodos es lo que popularmente se le conoce como Música Clásica y dentro de esta secuencia metodológica, y por ende dentro de los estudios no existen pertinencias técnicas para música antigua, regional, autóctona, del siglo XX, popular, electrónica ni contemporánea.

Aaron M. Farrell en su tesis doctoral *A PRACTICAL GUIDE TO TWENTIETH-CENTURY VIOLIN ETUDES WITH PERFORMANCE AND THEORETICAL ANALYSIS*, comenta que desatender a todas la demás clasificaciones de música dentro de un sistema pedagógico, es un proceso anticuado propio de los siglos XVIII y XIX, si conocemos que existe mucha música escrita para violín que no es precisamente de estos periodos y géneros, y que todo violinista profesional tiene que ser capaz de interpretar los distintos géneros escritos para su instrumento deberían existir estudios también para éstos periodos.

Sin embargo, en el programa de Licenciatura en Música, Instrumentista, 2007-2011 de la División de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad de Guanajuato contiene una variedad de materias que atienden a estos géneros musicales. Pero, la materia de Instrumento Principal sólo se enfoca en atender a la secuencia establecida desde los siglos XVII al XIX.

Esto fomenta un cierto grado de desprestigio por parte de los alumnos hacía las otras materias y consecuentemente a los diferentes géneros, puesto que al priorizar o enaltecer esta materia y su contenido sobre las demás, se obvia la importancia que merecen las otras áreas o campos de aprendizaje, esta investigación propone el contextualizar todo el compendio abordado de cada alumno para que este con su experiencia y conocimientos sea capaz de auto asignarse obras de estudio para practicar y resolver dificultades por sí mismo, incluyendo a aquellas que se encuentren en obras ajenas a los periodos de los siglos XVII al XIX.

Como se ha dicho, los estudios son composiciones de carácter técnico, en todo curso de aprendizaje de ejecución de un instrumento musical, en especial el violín; se implementan en los estudiantes en secuencia de estos, uno tras otro, para dominar diferentes aspectos musicales. Así, el tiempo que tarden los estudiantes en dominar un estudio varía de acuerdo a cuestiones administrativas del curso o su proceso personal de aprendizaje.

La elección de la secuencia generalmente la realiza el profesor, ya que no todos los estudiantes abarcan la misma secuencia exactamente, pues puede ocurrir que el profesor no

esté de acuerdo con las pertinencias de cierto estudio para cierto estudiante y no lo aplique a sus alumnos, es decir lo omita en la secuencia propuesta por el compositor, aunque es fundamental que el profesor, al aplicar un estudio a sus alumnos, este ya lo tenga dominado y conozca sus pertinencias cabalmente.

Cuando un estudiante va a iniciar su curso de aprendizaje de ejecución del violín, lo que está haciendo es ingresar a una secuencia metodológica establecida o estandarizada, forjada a través del tiempo en las escuelas tradicionales de violín, y es utilizada por todos los profesores en todo el mundo, no importa el método a utilizar, la cultura del país donde se esté realizando, la calidad del instrumento, las cuestiones administrativas, el nivel de ejecución del profesor, ni la manera de instruir de éste: siempre es la misma secuencia estandarizada. Esto no se aprecia como tal principalmente porque se trata de un proceso individual y privado, donde solo el profesor y el alumno están al tanto del progreso de la secuencia. Además, no hay que olvidar que todos aprendemos de maneras diferentes y en diferente ritmo, en especial algo tan complejo como la ejecución de un instrumento.

Esto es un fenómeno que podemos observar frecuentemente en cualquier lugar del mundo donde se impartan cursos de violín, se ingresa a una secuencia didáctica única, pero como la ejecución de este instrumento es considerada para interpretar obras del acervo musical académico es algo muy complejo y arduo que requiere que esta secuencia sea muy extensa, abarcando grandes periodos de tiempo en la práctica, que a veces ni toda la vida es suficiente para concretar. Posiblemente esta sea la razón de que existan cursos a nivel universitario para abarcar los niveles más altos de estas secuencias, suponiendo que los estudiantes de los cursos superiores de música ya estén muy avanzados en este proceso. También creemos, sin que podamos probarlo, que quizá esta sea la causa de que muchos estudiantes desertan o se desvían hacia otros géneros de música, como la popular.

Por último, es así que observamos esta metodología de estudios: mientras más complejos y difíciles de interpretar están más adelantados en su secuencia, lo que permite medir el nivel

de adelanto académico de los estudiantes. Es decir, hay un inicio, un proceso y una meta por la que todo estudiante de violín transita pero que muy pocos la terminan. Así, se puede considerar como una referencia de cuestión de catalogación de las dificultades técnicas del instrumento, los *Caprichios* de Paganini. No obstante, cabe resaltar que lo anterior demuestra que esta secuencia sólo permite dominar la interpretación de las obras compuestas en los siglos XVII al XIX.

A continuación se muestra de forma resumida una secuencia metodológica establecida:

Ingreso a Curso → Estudios fáciles (obras fáciles) → Estudios medianamente fáciles (obras medianamente fáciles) → Estudios difíciles (obras difíciles) → Estudios muy difíciles (Obras muy difíciles) → **interpretación de una obra maestra**

Sin embargo, depende de la intención del estudiante, de convertirse en violinista profesional o no, ya que no es estrictamente necesario terminar la secuencia, aunque en la mayoría de los programas académicos lo decretan así, sin tomar en cuenta la opinión del alumno, además en estos programas se da por hecho que la meta se logra con el egreso, cuando la interpretación de una obra maestra abarca mucho más tiempo de preparación que el asignado en un programa, y no consideran los ideales, límites y potenciales del estudiante, quizá sea esto una manera de hacer las cosas propia del siglo XIX.

Los estudiantes que ingresan a la carrera de violín por lo general desconocen que tan extenso es el proceso al cual se están comprometiendo y que antes de interpretar una obra maestra tienen que pasar por muchos estudios y otras obras más fáciles con años de por medio, por eso creo que es muy importante delimitar las metas a las cuales se pretenden llegar en cuanto a ejecución del violín, y considero que los Estudios Kreutzer son una meta muy considerable para todo buen violinista ya que a partir de ellos éste puede decidir si continuar su progreso para convertirse en intérprete de las grandes obras maestras del repertorio del violín, desviar su progreso como violinista hacía otras áreas de la música, como docencia,

composición, música contemporánea, música popular, promoción cultural, etc., o desertar con un nivel de ejecución bueno que estos estudios prometen definir.

1.5. ¿Por qué montar los *estudios*?

La violinista Anna Ewa Bard-Schwarz en su tesis doctoral: *A PHILOSOPHY AND AN APPROACH TO TEACHING NON-PROFESSIONALTRACK VIOLIN STUDENTS*¹¹ menciona que el aprendizaje de ejecución del violín utilizando una metodología de estudios se encuentra de cierto modo limitado, puesto que se tiene que considerar la accesibilidad de tomar un curso de estudio del instrumento en jóvenes y niños en determinada sociedad, lo cual es algo poco común; y, aún cuando lo logran sólo escasos estudiantes continúan un progreso de manera profesional para abordar el acervo de estudios propuesto.

En otras palabras, el compendio metodológico establecido solo es abordado completamente por muy pocos estudiantes dentro de una sociedad, quienes no obstante deberían llevar un historial de abordaje de estudios previos desde muy jóvenes como: los métodos de Shinichi Suzuki, Zoltán Kodály, Emile Jaques-Dalcroze y Carl Orff, entre otros. Por muchas razones, como la actitud de los pre adolescentes entre 11 y 13 años, es la etapa en la que es mejor fomentar una cultura de estudio en los ejecutantes, en opinión de la maestra Bard-Schwarz. Asimismo, resalta en gran medida la intención o no de ellos por convertirse en profesionales, pues el sobrecogedor trabajo que hay que realizar los motiva a desertar la mayoría de las veces. Esto ocurre tanto en instituciones superiores de música como en escuelas particulares, y aunque lo menciona en E.U.A., la realidad no es muy diferente en México.

¹¹ BARD-SCWARZ, Anna: *A PHILOSOPHY AND AN APPROACH TO TEACHING NON-PROFESSIONALTRACK VIOLIN STUDENTS*, Tesis doctoral sin editar. Universidad del Norte de Texas, mayo 2014.

La violinista Bard-Schwarz considera que no hay una metodología secuencial establecida para aquellos estudiantes que su intención no es convertirse en violinistas profesionales, solo hay una para aquellos que sí lo desean y es la que se les asigna a todos por igual, lo cual posiblemente genera una serie de frustraciones, mal uso de los estudios y en consecuencia aprendizaje deficiente, además es importante considerar el mercado laboral en el cual van a estar inmersos puesto que la música llamada clásica no es del todo rentable ni sustentable para la sociedad y no es factible llenarla de músicos, primero se necesita crear audiencias de este género musical que lamentablemente son muy escasas en nuestra sociedad.

Es mejor estudiar con profesores que tengan una variedad de conocimientos de cultura y arte y un rango de habilidades técnicas de ejecución y así abordar un aprendizaje de ejecución del violín de manera más integral y diversa para abordar diferentes géneros y proyectos en vez de establecer una metodología rígida propia de los siglos XVIII y XIX que se sigue usando para formar violinistas profesionales.

La doctora y violista australiana Dawn Bennet en su obra: *La música clásica como profesión* menciona lo que ella llama “Industrias culturales” refiriéndose a aquellas organizaciones que fomentan la difusión de la música, específicamente de la música clásica, pero más respecto a aquellas que generan ingresos económicos para los ejecutantes, aunque no existe un consenso de una definición de estas industrias pero se basan en la financiación, educación, formación, política y defensa de intereses culturales, estas organizaciones como bien puede ser una orquesta sinfónica o un taller de violín en una asociación civil, son los motores por los cuales avanzar arduamente en la secuencia de estudios.

Ahora bien, este proceso de descifrar, analizar y constantemente practicar los estudios uno tras otro en una secuencia metodológica tiene su explicación en lo siguiente: la doctora Bard Schwarz nos explica que hay 2 tipos de estudiantes:

- Los que tienen interés en convertirse en músicos profesionales

- Los que no tienen interés en convertirse en músicos profesionales

En el primer grupo estarían todos los estudiantes quienes cursan un programa académico en una institución superior de música, y la razón por la cual ejecutan estas composiciones o estudios es meramente por asignación, sin embargo es un hecho que estas personas ya están muy avanzadas en la secuencia y montan estudios difíciles a estas alturas. Ahora bien, las razones son más interesantes en el segundo grupo, si suponemos que han logrado avanzar bastante en la secuencia, por lo general aquí se encuentran los estudiantes quienes cursan en escuelas privadas, toman lecciones particulares o se encuentran en los diversos programas de educación musical que hay en Estados Unidos y sus razones tienen mucho que ver con la parte social que los rodea.

En una encuesta que realizó Bard-Schwarz en su investigación a estudiantes de violín del nivel *midschool*, de diferentes programas escolares pero que no tenían interés en convertirse en profesionales descubrió que sus respuestas eran más respecto a la convivencia y desarrollo de actitudes sociales, tales como: *tocar con mis amigos, brindar alegría a la gente, trabajar en equipo y socializar*.

Se puede decir que los del primer grupo ven a esta secuencia como un objetivo personal y privado que solo ellos mismos conocen, mientras que el segundo grupo lo ven como una manera de desarrollar una habilidad para compartir con los demás, pero también Bard-Schwarz explica que de acuerdo a su percepción, las razones verdaderas bajo la perspectiva social por las que se realiza esta secuencia en el mundo de hoy o que la sociedad dicta el por qué realizar esta secuencia son:

- Economía
- Artes en los sectores públicos y privados
- Orquestas profesionales
- Enlaces de músicos como sindicatos

- Aumentar matrícula de ingreso y egreso en los conservatorios
- Proceso de audiciones en las orquestas
- Patronatos de Instituciones musicales
- Involucrar la música clásica con la sociedad contemporánea
- Crear audiencias en los conciertos

Aunque estos factores son las razones en general por las que se implementan los estudios hoy en día, todos atienden a uno en general que es la preservación de la apreciación de la música clásica, es decir crear audiencias que asistan a los conciertos, ya que estas están decreciendo rápidamente, así lo menciona la doctora y violista australiana Dawn Bennet en su obra *La Música Clásica como profesión*.

La falta de audiencia en los conciertos es un problema para nuestra sociedad que va en aumento por lo que es muy necesario seguir implementando obras de estudio dentro de todos los programas y organizaciones que se han mencionado, respecto a esto la doctora Bard Schwarz menciona: *El lugar de importancia que le da una sociedad a la música clásica es el reflejo de a cuanto se estuvo expuesta a ella en la infancia*¹².

Todo el proceso arduo que se llevó a cabo no tiene sentido si no hay público, de hecho existe un desequilibrio de formación de ejecutantes de orquesta hoy en día, puesto que cada día egresan más y más buenos instrumentistas de los programas pero las plazas en orquestas no crecen sino al contrario y más aun si se tienen problemas administrativos o de presupuesto, todo en general por la falta de audiencia. Bard Schwarz decreta que se requiere de una educación musical donde se implemente esta secuencia metodológica en la práctica misma en estudiantes de *midschool*, sin el rigor de fomentar un deseo de convertirse en profesionales, ya que la comprensión y conocimiento del trabajo arduo que se requiere en esta secuencia en un entrenamiento instrumental propicia una concientización y gusto por la música clásica lo cual los lleva a los conciertos futuros como público, es una relación basada en la mutua

¹² *Op. Cit.*

comprensión entre las instituciones e industrias musicales y los ejecutantes profesionales y no profesionales.

1.6. La importancia de los *estudios* como herramientas en la formación de violinistas

En cualquier curso de aprendizaje de ejecución del violín, los profesores siempre asignarán a sus alumnos la práctica de este tipo de obras, sus implicaciones van más allá del perfeccionamiento de la destreza técnica, porque también hemos comprobado que forman parte de la actividad violinística en la historia de este instrumento, ya que cualquier obra para violín que sea presentada, practicada o considerada llevara consigo implícitos los estudios en una práctica exhaustiva de ellos por parte del violinista.

Así es como hemos resaltado su importancia, ya que la ejecución del violín y su aprendizaje, son actividades que realizan millones de personas en el mundo y lo han hecho por mucho tiempo, que ha llevado a este instrumento a ser conocido mundialmente y a ser considerada su participación en la mayoría de las obras de música clásica y bastantes en las de música popular, así para su correcta interpretación es requerido perfeccionar la técnica y para ello es que son necesarios los estudios, es decir son las herramientas para esta actividad.

La práctica y estudio del violín en nuestra sociedad actual tienen objetivos muy específicos respecto a la funcionalidad de la música, muchos alumnos desean aprender a ejecutarlo con fines meramente de convivencia y algunos otros con fines laborales y profesionales, pero todos tienen en común que atienden a la influencia que tiene en las personas y el uso que éstas le dan a ella, creando “industrias culturales”, como una orquesta sinfónica, para la promoción y difusión de la música.

En defensa de preservar estas industrias es imperativo conservar, perfeccionar, innovar e incluso trascender la calidad de la destreza técnica del violín, es por ello que a lo largo de casi

tres siglos se han considerados grandes metodologías, como los *42 estudios* de Kreutzer, como secuencias didácticas establecidas en la mayoría de los cursos de violín, creando un acervo cultural de la humanidad, que es la base de esta actividad creciente en el mundo.

CAPÍTULO II

LOS *ESTUDIOS* INSTRUMENTALES EN SITUACIONES REALES A LO LARGO DE LOS CURSOS UNIVERSITARIOS

2.1. Problemas comunes en la acreditación de los cursos de instrumento principal y la práctica individual

La razón de la constante y exhaustiva práctica del instrumento y en especial del violín en el Departamento de Música de la Universidad de Guanajuato, por parte de los alumnos, es la gran cantidad de obras asignadas por los profesores que tienen que ejecutar, semestre a semestre, al final de cada curso para acreditar la asignatura. Esto se traduce en un periodo de tiempo de diecisiete semanas por semestre donde, una vez presentado el repertorio y obtenido una calificación éste posiblemente nunca se ejecute de nuevo, al menos durante su estancia en la carrera, ya que el alumno tiene que preparar otro repertorio más complejo para el siguiente semestre, en una secuencia metodológica instrumental.

Si este proceso fuera autodidacta, es decir, que no hubiera sesiones de clase individual con el profesor de instrumento, propiciaría muchas dudas y malas ejecuciones por parte de los alumnos, ya que no habría alguien quien los guíe en la solución de sus problemáticas y dictamine que lo están haciendo bien o mal. Sin embargo, en todo curso de instrumento

siempre habrá una parte individual y autodidacta, ya que no siempre el profesor está presente, y hay largos periodos de tiempo donde el alumno está practicando por sí sólo durante el día. Es en ésta parte donde enfocamos nuestra investigación, es decir los momentos en los cuales los alumnos se encuentran solos para practicar el violín durante algunas horas, y es aquí donde proponemos que el alumno se auto asigne alguno de los *42 estudios Kreutzer* o cualquier otro estudio, para solucionar algún problema que se le presente al abordar alguna obra en sus sesiones de clase con su profesor.

Esta situación es común en nuestro país, pues hemos comprobado esta realidad en visitas realizadas a 3 escuelas superiores de música en la Ciudad de México, entre enero de 2015 y finales de 2017. Nos referimos a la Escuela Superior de Música (INBA), Escuela Nacional de Música, hoy Facultad de Música (UNAM) y Escuela de Música “Vida y Movimiento” del Centro Cultural Ollin Yoliztli (Gobierno de la CDMX. Secretaría de Cultura). En estos centros de educación superior musical aplicamos algunas encuestas a los estudiantes preguntándoles diferentes situaciones respecto a su carrera. Entre los cuestionamientos realizados se les preguntó: ¿cuánto tiempo al día le dedicas a practicar tu instrumento? refiriéndome a su práctica individual y privada, sin contar sus clases o ensayos. Estos fueron los resultados:

De 41 alumnos encuestados de diferentes programas la mayoría le dedica un número muy considerable de horas al día a esta actividad. En la tabla siguiente se encuentran registrados los datos obtenidos:

Tabla 2.1. Encuesta a alumnos para definir el número de horas dedicadas a la práctica del violín

Horas de estudio al día	Número de alumnos	Porcentaje
2	4	9.7%
3	8	19.5%
4	15	36.5%
5	4	9.7%
6	5	12.1%
7	2	4.8%
8	3	7.3%

Al observar con detenimiento la tabla 4.1, podemos deducir que esta actividad es de mucha importancia y la más recurrente dentro de la vida de un alumno instrumentista universitario, y es en este lapso de tiempo al día donde se realiza la práctica de obras de estudio. Así, tal y como lo hemos reiterado en nuestra investigación, a ésta actividad estudiantil se reserva el mayor tiempo y la mayor dedicación.

De tal suerte, en este capítulo se abordará esa parte de autodidactismo dentro de la práctica individual en el proceso de aprendizaje de ejecución del violín en el nivel superior y las circunstancias que rodean y afectan a los estudiantes universitarios en música, ya que queremos reafirmar con nuestra investigación que la asignación de los *42 Estudios de Kreutzer* solo se da en este nivel educativo, así como si son del todo necesarios los estudios más difíciles (a partir del estudio núm. 16) para completar o avanzar en la secuencia metodológica y si es favorable o no hacerlo de manera autodidacta.

2.2. Una mirada a la historia y tradición del estudio y ejecución del violín en la Universidad de Guanajuato

Esta actividad de práctica exhaustiva por parte de los alumnos para presentar su examen final semestral se ha venido dando desde hace mucho tiempo en el Departamento de Música de la Universidad de Guanajuato y quizá incluso desde sus inicios como institución, ya que

hemos encontrado un documento que así lo señala. Nos referimos al trabajo de investigación del profesor Francisco Javier García Ledesma. En su Tesis de maestría el profesor señala que la impartición del violín como asignatura en un nivel equiparable al nivel licenciatura se daba desde el último cuarto del siglo XIX:

En 1875 el Colegio del Estado absorbió a la Escuela de Artes y Oficios que había sido asentada en la parte trasera del Convento de la Compañía de los desterrados jesuitas que formaba parte de lo que hoy son las instalaciones de la Facultad de Contabilidad y Administración de la Universidad de Guanajuato, y que era sostenida por el Gobierno del Estado y el Municipio. En ellas se incluía las materias de Solfeo, Canto, Piano, Violín y Guitarra entre otras [...] ¹³.

Además, comenta que ya desde 1884 se estableció la cátedra o asignatura de orquesta con apenas 21 integrantes que posiblemente conformó una de las primeras agrupaciones de este tipo en el Estado. De esta manera, García Ledesma deduce que los integrantes recibían clase de instrumento individual, y nosotros pensamos que posiblemente también tenían sesiones solitarias para practicar su instrumento.

Así, ya en el año 1952, cuando El Colegio del Estado, se convirtió en la Universidad de Guanajuato y se funda la Escuela de Música y la Orquesta Sinfónica, surge la necesidad de formar artistas de manera profesional, ya que Guanajuato se convertiría en un centro cultural muy importante ¹⁴. Además, en 1972 se instauraría en esta ciudad el Festival Internacional Cervantino (FIC) por lo que fue imperativo mejorar y trascender en la práctica por parte de los instrumentistas y alumnos, quizá este fue el motivo por el que los estudiantes hasta el día de hoy practican exhaustivamente su instrumento y esta cultura de práctica constante posiblemente fue inducida por las primeras plantillas de profesores que conformaron los cimientos de la otrora Escuela de Música de la Universidad de Guanajuato como el gran violinista Francisco Contreras Aceves y el director de orquesta y violinista José Rodríguez Frausto.

¹³ GARCÍA LEDESMA, Francisco Javier: *La didáctica en la enseñanza de la armonía como factor de rendimiento musical de los alumnos de Licenciatura en Música. Plan de Estudios 1997, de la Universidad de Guanajuato*. Tesis de maestría. Instituto de Estudios Universitarios. Plantel Salamanca, 2008, p 3.

¹⁴ *Ibid.*, p. 6.

Sin embargo, el diseño de un plan curricular musical fue una problemática que tuvo que esperar para resolverse ya que hasta entonces era inusitado. Así, el profesor Arturo Pérez López, citado por Ledesma, reconoce tres aspectos educativos considerados para que se diera la instauración de un plan de estudios:

1. Las características educativas del Conservatorio Nacional de Música.
2. El modelo educativo de las escuelas de música sacra.
3. La enseñanza musical basada en el aprendizaje de repertorio de banda y música popular¹⁵.

Lo anterior indica que se basaron en un modelo ya establecido en el Conservatorio Nacional de Música combinado con la fuerte tradición musical guanajuatense ya existente en ese entonces, esto propició un incipiente plan de estudios que es el que ha evolucionado junto con las aportaciones de los músicos y profesores durante poco más de sesenta años. Además, este primer currículo contaría con la asignatura de ejecución del violín, como lo menciona García Ledesma:

[...] sin embargo las materias que dieron inicio en el mencionado plan de estudios pertenecen más al campo de las materias instrumentales y de entrenamiento de ensambles que a las del conocimiento conceptual¹⁶.

García Ledesma comenta que esta situación de privilegiar el estudio práctico sobre el teórico ha perdurado hasta la actualidad en el hoy Departamento de Música. Esto lo hemos comprobado al realizar otra encuesta a los alumnos de esta institución en el semestre agosto-diciembre 2014, en la que los resultados mostraron que la materia de Instrumento Principal es por mucho la asignatura que los alumnos consideran más importante de toda la carga de materias del plan de estudios vigente (2007) para Licenciatura en Música Instrumentista.

La encuesta se realizó a 34 alumnos de distintos programas de licenciatura en el Departamento de Música de la Universidad de Guanajuato, el objetivo era comprobar si los

¹⁵ *Ibid.*, p. 10.

¹⁶ *Ibidem.*

alumnos consideraban más importante las materias prácticas sobre las teóricas-conceptuales del programa de Licenciatura en Música Instrumentista 2007-2011. En la siguiente tabla se muestra el número de encuestados pertenecientes a cada curso semestral en aquel entonces:

Tabla 2.2. Semestre perteneciente de los alumnos encuestados

Inscripción semestral	Número de estudiantes encuestados
Primera Inscripción	8
Segunda Inscripción	6
Tercera Inscripción	2
Cuarta Inscripción	4
Quinta Inscripción	0
Sexta Inscripción	1
Séptima Inscripción	4
Octava Inscripción	1
Novena Inscripción	8
Total	34

De igual forma, se les pidió a los alumnos que evaluaran en una escala del 1 al 5 a cada una de las cincuenta materias de este programa con la intención de sumar los puntos de calificación y conocer cual consideran de mayor y menor importancia de acuerdo con los siguientes parámetros:

Tabla 2.3. Parámetros de valor asignados a las materias a calificar

Calificación	Correspondencia
5	Indispensable y muy importante en la carrera
4	Muy útil en la carrera
3	Moderadamente útil en la carrera
2	Poco útil en la carrera
1	No es útil en la carrera

Así, una vez realizado el análisis de las encuestas, estos son los resultados obtenidos, ordenados de la materia más importante a la menos importante:

Tabla 2.4. Lugar y total de puntos que recibió cada materia en la encuesta

Puesto	Materia o Asignatura	Calificación total
1	Instrumento Principal	166
2	Música de Cámara	163
3	Repertorio Camerístico	162
4	Análisis de Formas y Sistemas Armónicos	161
5	Solfeo Contemporáneo	158
6	Seminario de Titulación	157
7	Técnicas de lectura a primera vista	154
8	Improvisación	153
9	Contrapunto	152
10	Grafías Contemporáneas del Inst.	142
11	Seminario de Historia del Arte y Música	142
12	Introducción a la Investigación Musical	141
13	Conjunto Instrumental	135
14	Taller de Música Contemporánea	134
15	Taller de Comportamiento Escénico	133
16	Armonía al Teclado	131
17	Acústica y Técnicas de Afinación	130
18	Métodos de Sistemas de Enseñanza de la música	130
19	Instrumentos Complementarios	130
20	Didáctica Musical	129
21	Reducción de Partitura a Piano	128
22	Restauración de Instrumentos	127
23	Seminario de Música Contemporánea	126
24	Taller del Manejo del Teclado	124
25	Idioma	123
26	Laboratorio MIDI	123
27	Historia del Instrumento	121
28	Laboratorio de Audio	121

Puesto	Materia o Asignatura	Calificación total
29	Análisis Músico-Vocal Contemporáneo	120
30	Taller de Música Antigua	118
31	Filosofía de la Música	116
32	Taller de Música Popular	114
33	Interrelación de las Artes	115
34	Análisis Musical del Barroco	114
35	Música y Sociedad	107
36	Problemas Contemporáneos en Promoción de la Música	106
37	Análisis Músico-Vocal: Medievo	106
38	Análisis Músico-Vocal Renacentista	105
39	Taller de Lectura y Redacción	105
40	Poética del Instrumento	103
41	Historia de las Ideas Universales	101
42	Repertorio y Fonética (Idioma)	100
43	Taller de Teclado (Órgano)	95
44	Servicio Social	93
45	Taller de Teclado: Clavecín	91
46	Manejo del Teclado Colectivo	91
47	Intro. a la Música Vocal Regional	86
48	Introducción a la Crítica de la Música Vocal	86
49	Introducción a la Crítica Musical	81
50	Administración de la Educación	63

Como se puede apreciar, efectivamente los alumnos consideran más importantes las materias prácticas o aquellas donde el fomento a la práctica de su instrumento sea mayor sobre las asignaturas teóricas. Asimismo, señalamos un comentario del profesor García Ledesma respecto la conformación de un plan de estudios superiores en música:

Los primeros planes y programas de estudio, fueron creados según la perspectiva musical de los profesores fundadores de la escuela. Es evidente que el proceso de enseñanza aprendizaje se realizaba sin ninguna guía metodológica de planeación y evaluación curricular universitaria que unificara los conceptos pedagógicos de sus profesores¹⁷.

¹⁷ *Ibid.* p. 9.

Por lo anterior, podemos concluir que quizá haya sido la necesidad de que los alumnos lograran aprender a ejecutar un instrumento de orquesta sinfónica de manera muy rápida y precisa para estar a la par de sus maestros y compañeros de la orquesta sinfónica inicial, además de una muy fuerte tradición de enseñanza oral que se estuvo dando desde el siglo XVIII en la formación musical, sobre todo en las bandas de la región, durante el siglo XIX e inicios del XX, lo cual conllevó a priorizar la práctica de su instrumento en su formación académica musical, y ha perdurado hasta nuestro días en el actual Departamento de Música.

De esta suerte, los alumnos tienen un motor motivacional que bien puede ser subjetivo o personal pero que hace referencia a querer lograr estar a la par en cuanto a técnica, de sus compañeros, profesores y miembros de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato.

Una vez conocido el origen de tal motivación ahora se pretende con esta investigación ayudar al alumno a lograr sus objetivos utilizando la metodología que engloban los *42 Estudios de Rodolphe Kreutzer* dentro de su estadía como alumno universitario en el Departamento de Música de la Universidad de Guanajuato, durante algunas de sus sesiones de práctica individual y privada que hemos comprobado que son muy constantes en la cultura de los alumnos de esta institución.

2.3. La última etapa en el aprendizaje del violín: Finales de la secuencia metodológica

La última etapa en la enseñanza y aprendizaje del violín, donde se ubican los *42 Estudios Kreutzer* como estudios profesionales, solamente es asignada en programas formales de escuelas profesionales, es decir, en sesiones de clase presenciales, con un profesor especializado y durante un curso regular, con evaluación y acreditación propios de la educación superior musical.

Asimismo, podríamos decir que los *Caprichos* de Paganini, que establecimos como una de las obras más complejas en su técnica a alcanzar, solo son asignados y montados en la etapa de educación superior, nos referimos a aquellos alumnos que han elegido la carrera musical universitaria. Es decir, que solo los músicos profesionales o estudiantes de los grados superiores de música son los que practican esta obra y otras parecidas, dada su complejidad para dominarlas, puesto que el alumno requiere dedicar la mayor parte de su tiempo en perfeccionar su técnica para tal fin.

Por el contrario, en las primeras etapas del aprendizaje del violín, aquellas en las que se abordan las piezas de los primeros libros del método Suzuki, donde el tiempo y esfuerzo requerido para completar dicha etapa se encuentra de manera implícita en el ambiente de estudio, no es tan demandante un estudio exhaustivo, proporcionando la posibilidad de realizar otras actividades musicales a lo largo del día que continúan siendo importantes en la educación del alumno.

Por lo anterior, consideramos que la razón por la que el aprendizaje de ejecución del violín empieza en la etapa infantil, es porque la práctica bien puede ser enlazada con otras actividades sin existir un rigor de responsabilidad en culminar piezas musicales como el requerido en los estudios superiores, sino es más como una asimilación lúdica o pasatiempo, según Bard Schwarz¹⁸, es fundamental el apoyo de los padres, ya que los niños y pre adolescentes cuentan con la ayuda de éstos para resolver problemas de cualquier índole, además del apego emocional que contribuye a su formación, sin embargo al convertirse en adolescentes y posteriormente en adultos, estos comienzan a distanciarse de ellos y a solucionar problemas por si solos.

Los adolescentes, jóvenes y adultos no tienen mucho problema cuando comienzan a estudiar violín, porque al principio el rigor en las lecciones sigue siendo lúdico y da cabida a otras actividades, sin embargo el tiempo requerido en la práctica va aumentando gradualmente, y al tener priorizadas otras actividades eventualmente estos alumnos abandonan el curso. En

¹⁸ BARD-SCWARZ, Anna: *A PHILOSOPHY AND AN APPROACH TO TEACHING NON-PROFESSIONALTRACK VIOLIN STUDENTS*, Tesis doctoral Sin editar. Universidad del Norte de Texas, mayo 2014. p. 8

otras palabras, los niños tienen mucho más tiempo para practicar y cuentan con la ayuda de sus padres, algo que los adultos difícilmente tienen. Esto en sí mismo constituye una problemática que debemos considerar para futuras investigaciones.

Ahora bien, esto no significa que no haya violinistas que, aun sin haber estudiado una carrera universitaria en música, puedan lograr interpretar obras complejas de manera autodidacta, sino que nos referimos a los casos en que todo aquel que inicia un programa educativo universitario en la ejecución del violín requerirá transitar a través de cierta secuencia metodológica para concluirlo de una manera formal y acreditada.

2.4. Problemáticas detectadas durante y después de los estudios universitarios

En la actualidad existen casos de estudiantes que no concluyen su programa de Licenciatura en Música, Instrumentista, específicamente en la especialidad de violín. Las razones de esto pueden ser variadas, sin embargo existen otras razones de índole cultural por las que no se culminan los estudios superiores en el violín: las problemáticas que enfrenta cada grupo social en nuestro entorno.

En una anécdota el Dr. Suzuki relata cuando una madre le preguntó –¿logrará ser alguien mi hijo?– haciendo referencia a si se convertirá en un violinista prominente, a lo que Suzuki respondió “será un ser humano noble y eso es suficiente¹⁹”; este planteamiento lo compartimos en nuestra investigación, ya que, si bien las causas que se fijaron en el capítulo I son mejorar la técnica para poder obtener mayores y mejores posibilidades de ingresos económicos, la filosofía solo es mejorar la ejecución del violín del repertorio de los siglos XVII al XIX, utilizando los estudios Kreutzer para lograr ser un buen violinista, dejando de lado los problemas económicos y sociales que enfrentan los músicos hoy en día en nuestra

¹⁹ SUZUKI, Shinichi: *Educados con amor*. E.U.A., SUMMY BIRCHARD INC., 1983, p. 15.

sociedad, enfocándonos en la llamada música clásica y en el proceso de interpretación de este repertorio.

Por otro lado, atender a los problemas académicos que enfrentan los estudiantes superiores de música en nuestro país es un asunto más cercano y necesario de abordar aunque va de la mano con el anterior. En el artículo *Desempleo, falta de becas..., realidad de estudiantes de música en México* de Juan Carlos Aguilar García²⁰, se mencionan las dificultades que consideró Ricardo Miranda, director del Conservatorio Nacional de Música en 2008, que enfrentan los estudiantes: Profesores con bajo nivel académico, escasez de becas, escuelas sin los equipamientos necesarios para la buena formación del estudiante, desempleo y hasta incompreensión familiar.

Según nuestra interpretación del artículo estos factores inciden en que los egresados de los programas no cumplen con un perfil aceptable para desempeñarse como músicos profesionales, estos mismos afectan o intervienen en el proceso formativo, ya que se ha insistido en que el estudiante superior de música es una persona que tienen como obligación realizar el estudio constante para mantener un nivel de superación técnico en las mejores condiciones posibles.

Si bien los factores de escasez de becas, equipamientos, profesores con bajo nivel y la incompreensión de la familia del estudiante hacía la carrera, en los últimos años creemos que han cambiado, ya que en el Departamento de Música de la Universidad de Guanajuato hubo una mejora sustancial de instalaciones y equipamiento en 2012 por poner un ejemplo. No obstante la problemática que sigue persistiendo es la necesidad de un empleo tanto durante como después de concluir la carrera.

Miranda menciona como ejemplo que en los estudiantes hay la necesidad de obtener un trabajo para su manutención durante su estancia como alumnos y tienen que realizar

²⁰ AGUILAR GARCÍA, Juan Carlos. (2008). *Desempleo, falta de becas..., realidad de estudiantes de música en México*. 2015, de Cronica. Disponible: http://www.cronica.com.mx/especial.php?id_notas=379094&id_tema=1

actividades fuera de su proceso académico como tocar en eventos y lugares públicos y cobrar por ello, esto perjudica su formación ya que en otras palabras le roba tiempo al alumnado, tiempo que necesita para estar practicando su repertorio asignado, por eso es que comenta que hace falta más becas para los alumnos.

En cuanto a la fase de egreso, la idea de que una vez se termine la carrera el alumno encontrará un trabajo como intérprete atrilista o concertista, poco a poco se ha ido difuminando y apegándose más a la realidad, cuando se escribió este artículo hace casi una década, ya las posibilidades se apegaban más al ingreso a una orquesta sinfónica de nivel mundial, pero en la actualidad las posibilidades están enfocadas a la demanda que requiere la sociedad para los egresados en música que es la docencia, Miranda menciona respecto a lograr ser concertista y las opciones laborales:

Muchos no quieren ser otra cosa que concertistas, pero cada día se hace más difícil lograrlo. Esto no quiere decir que limitemos a los muchachos en la carrera concertística. Si alguien realmente va a serlo, obviamente que tiene que tener condiciones muy especiales, un gran talento, y eso nadie se lo va a quitar. “Lo que queremos es que los chicos que terminen la licenciatura estén preparados para que vayan a las orquestas sinfónicas del mundo, sin que se sientan frustrados porque no son solistas. “El nuevo músico tiene que ser más versátil para que encuentre más opciones de trabajo [...]”²¹

Miranda, también menciona que la versatilidad de los músicos es muy importante para la obtención de un empleo y en el desempeño profesional musical, como la habilidad de improvisar o interpretar música popular, así como también lo menciona Carlo Franco en el artículo: *Alternativas reales de trabajo para un músico profesional* respecto a la diversificación de actividades musicales en el ámbito laboral:

¿Cuál es la ventaja? Que se está dedicado a la música. Si no es cuando estas parado en el escenario, estas frente a alumnos charlando sobre música. Cuando no es así, estás apoyando a otro artista que a su vez se está expresando. O simplemente puedes hacer análisis teóricos sobre música que sirvan para enriquecer el acervo de conocimientos en el arte. Pero a fin de cuentas,

²¹ *Ibid.*

no estás alejando de la profesión. Esto es lo importante y lo noble del oficio del músico hay un abanico de posibilidades²².

Así, la respuesta que le dio el Dr. Suzuki a la madre del pequeño alumno preguntándole sobre su futuro tiene sentido cuando la motivación de estudiar la ejecución del violín simplemente es eso mismo y no convertirse en un concertista, tal vez la recompensa no sea grandes sumas de dinero como se podría pensar pero el enriquecimiento espiritual y la nobleza que se obtiene por tocar un instrumento musical es sumamente satisfactorio como ser humano, y colocar los *42 estudios* de Kreutzer como un límite u objetivo común para todo violinista y que se logre estandarizar esta propuesta en todos los programas de cursos de violín propiciaría un gran avance de nivel técnico de interpretación del violín y un cultura de autodisciplina en una creciente comunidad de ejecutantes de este instrumento.

2.4.1. Ejemplo de problemáticas que enfrentan las universidades y pueden afectar los estudios superiores de violín

En el documental *Torre de marfil* de 2014, dirigido por Andrew Rossi expone la deuda monetaria que enfrentan los estudiantes y sus familias para su educación superior en las universidades de Estados Unidos, esta es una realidad que afecta a la población de ese país, si sus intensiones son estudiar una carrera universitaria y debido a que el prestigio de la escuela es muy importante se prefiere estudiar en una institución privada que en una pública, nos cuenta una cadena de eventos basada en la competencia por obtener el mejor prestigio generó deudas millonarias para las universidades y la población estadounidense.

Por ejemplo, una universidad que tuviera una piscina, la otra tendría que construir una nueva y mejor aun cuando esta no la hubiera requerido pero necesitaba hacerlo para tener más

²² FRANCO, Carlos: “Alternativas reales de trabajo para un músico profesional”. En: resonanciamagazine. Sitio web: <http://resonanciamagazine.com/alternativas-reales-de-trabajo-para-un-musico-profesional/> (2013).

prestigio que la otra y así cobrar más. De este modo los estudiantes tienen que pagar cantidades enormes de dinero para su educación superior endeudándose ellos y sus familias de por vida.

Esto da a entender que la educación superior y por ende la educación superior musical en ese país es algo muy restringido, a pesar que cuentan con numerosos programas culturales y artísticos en las escuelas primarias y secundarias, donde se les asigna algún curso con las partes iniciales e intermedias de los estudios de violín o métodos que hemos definido, pero por la realidad que marca el documental podemos deducir que la mayoría de estos alumnos no logran finalizar estos estudios, puesto que no ingresan a un programa de educación superior musical en una universidad donde en los programas se les asigna el estudio de obras complejas y propias de los universitarios.

En nuestro país, la situación no es muy diferente e incluso se torna aún peor en cuestiones económicas, de prestigio académico y oferta y demanda de la carrera. Según los rankings de las mejores universidades en 2013 en las primeras 100 no se encontraban ninguna de Latinoamérica, los rankings se basan en profesores con postgrados, artículos de investigación y patentes registradas, La Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) se encuentra hasta el lugar 151 según el ranking de implemento de Educación superior del *Times*²³.

Se deduce que todas las universidades mencionadas en los rankings cuentan con algún programa de educación musical superior, la UNAM cuenta con la incorporación de la Escuela Nacional de Música (hoy en día se ha convertido en la Facultad de Música) junto con todos sus programas y cursos, pero la matrícula de alumnos en este nivel de educación musical es muy escaso, ya que para lograr pertenecer a este grupo de estudiantes que monten y practiquen obras cuyo nivel de dificultad es vasto y que solo se asignan en la educación musical superior, tienen que pasar por diversos filtros como la elección de música como carrera universitaria mas la elección de instrumentista y la elección de violín como instrumento principal, genera que los estudiantes que se encuentran en estas etapas del estudio de violín sean pocos. Por su parte, tan solo en el semestre de enero-junio 2015, los alumnos inscritos en Licenciatura en Música Instrumentista en la Universidad de Guanajuato con instrumento principal violín en los 9 niveles

²³ OPPENHEIMER, Andrés: *Crear o Morir*. Nueva York. Vintage Español, 2013, p. 30.

sumaban apenas seis. Podríamos decir que en ese periodo de tiempo solo seis personas en toda la región, si excluimos la ciudad de Celaya y los programas de su conservatorio y la Escuela de Música de León, se encontraban en las etapas altas de la educación del violín. Esta cantidad tan ínfima de personas de casi 5 millones de la población del Estado (INEGI 2010) es un dato muy sobresaliente, puesto que revela el casi inexistente interés y desconocimiento por la música de violín y su educación superior en nuestro estado.

Lo ideal sería que las etapas donde se asignen obras complejas y donde se encuentran los Estudios Kreutzer, no necesariamente sean asignadas solo en un programa de educación superior sino en programas artísticos y culturales que ya posiblemente existen pero que no cuentan con un límite o carrera terminal, esto posiblemente genera que la mayoría de los alumnos de violín de cualquier edad, estrato social y del programa que estén cursando deserten de la secuencia de estudio del violín, es decir, que es necesario fomentar una voluntad por concluir satisfactoriamente los cursos avanzados o niveles superiores.

Lo anterior nos obliga nuevamente a cuestionarnos si la educación superior se justifica ya que cuesta mucho dinero financiarla y posiblemente no asegure un trabajo al terminarla, este cuestionamiento se plantea en el proyecto de Thiel Fellowship donde una comunidad de estudiantes quienes abandonaron sus estudios universitarios, emprenden proyectos como los muchos que se inician hoy en día en Sillicon Valley²⁴.

Mencionan que lo que provee la universidad son 3 aspectos:

- Conocimientos
- Afiliaciones
- Certificación

Pero que estos bien pueden ser obtenidos fácilmente en internet, algo que no sucedía hace 15 años, ya que en Sillicon Valley tienen la filosofía de que importa más las aptitudes que los honores y la experiencia, al menos que sea la experiencia al fracaso, ya que la filosofía de ese

²⁴ ROSSI, Andrew. (productor y director). (2014). *Ivory Tower* (Documental). EU.: CNN Films.

lugar es la innovación en todo su esplendor de cualquier área de conocimiento en base al fracaso y errores que se cometen, ellos valoran más sus fracasos que sus éxitos, además atienden que para obtener éstos tres puntos, no se necesita concluir la Universidad, como muchos emprendedores tales como: Steve Jobs, Bill Gates y Mark Zuckerberg sin embargo los académicos de las Universidades como Anthony Carnervale de la Universidad de Georgetown comentan que ellos solo fueron excepciones a la regla, ya que estadísticas revelan que quienes tienen un título universitario ganan dos veces más en un año que aquellos que solo cuentan con bachillerato y casi 3 veces más que aquellos que no cuentan con este²⁵.

Michael Roth rector de la Universidad de Wesleyan menciona sobre la opción de no estudiar una carrera universitaria:

La nueva ideología de que no es necesario estudiar la universidad para ser exitoso posiblemente sea un fomento de desigualdad social, ya que la causa de esto es la falta de financiamiento. La educación superior debe promover la movilidad social e igualdad, hay que estar loco para no obtener un título adrede si se cuenta con la posibilidad, sí realmente la educación sea no solo capacitarse en un campo particular sino aprender a aprender eso abre a cosas nuevas en tu vida después de la universidad²⁶.

Sin embargo, es irónica la realidad en nuestro país ya que en un reporte del Panorama de la Educación en 2014²⁷, por parte de Gabriela Ramos, directora del gabinete de la OCDE en 2014, reveló que en México el mercado laboral beneficia más a quienes tienen pocos estudios ya que señala que el 74% de las personas que cuentan con educación media superior están empleadas pero el promedio en la OCDE es de 72% mientras que de las personas con estudios universitarios, el 80% de ellos cuentan con un empleo mientras que el promedio en las demás naciones es de 83%, el reporte reveló que tener mayores niveles de educación no garantiza obtener un empleo ni dejar de estar vulnerables al desempleo.

Regresando al ámbito musical, se puede decir que por ser solo casos aislados es que surgen violinistas que finalizan las etapas del estudio de violín, de acuerdo con la secuencia de los

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ POY SOLANO, Laura: "Favorece mercado laboral a gente con educación básica: OCDE", periódico La Jornada, 2014. Disponible en <http://www.jornada.unam.mx/2014/09/09/sociedad/040n1soc>

métodos de estudios que se ha estandarizado en los programas de este instrumento (Suzuki, Mazas, O´sevick, Wolfhart, Kayser, Kreutzer, Rode, Dont, etc.) sin haber cursado un programa de estudios superiores, es decir que solo algunos violinistas le deben su desempeño violinístico de buen nivel a su autodidactismo, facilidad musical o lecciones particulares e informales.

El mismo Paganini fue un autodidacta inalcanzable para los propios profesores, como le dijo el maestro Alexander Rolla después de escucharlo tocar a los 9 años en Parma “no tengo nada que enseñarte”²⁸. Empero, la realidad tiene que ser analizada y enfocada hacia la mayoría.

Pero además, tradicionalmente se tiene una gran admiración en quienes llegan a dominar el violín, es decir que esta actividad con el paso del tiempo se ha mejorado exponencialmente en la mayoría de las escuelas de música en el mundo, puesto que cada vez más es común observar alumnos muy jóvenes interpretando los *Caprichos* de Paganini o cualquier otra obra compleja, significa que la ejecución del violín y su enseñanza ha evolucionado, alcanzando niveles de calidad bastante altos en los últimos dos siglos.

También se percibe algo similar en otras áreas educativas, ya que la innovación tecnológica de acceso a la información y globalización ayuda a enlazar conocimientos y crear programas educativos eficientes que anteriormente era bastante limitado. Así, cuando un estudiante de corta edad interpreta a Paganini, Bach o Mozart, se muestra lo que ha trascendido la educación del violín en este tiempo y significa que no está limitado a estas obras, en específico las creadas en el siglo XIX, sino que hay mucho más retos a superar, ya que se encuentran disponibles muchas más obras con mayor dificultad y otros aspectos a perfeccionar además de los técnicos, como el lenguaje y la musicalidad, siempre se ha pretendido buscar la trascendencia y no limitarse a algo que ya ha quedado corto desde hace tiempo.

²⁸ Véase: Curiosidades: El violinista del diablo (Paganini) disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=BjVE4zeYfAU>. (2016).

En consecuencia, los estudios universitarios bien pueden ser necesarios solo para obtener una acreditación y en ellos se les asignen obras muy complejas en la técnica de la ejecución de un instrumento y en el caso del violín algunos ejemplos son: Los *Caprichos* de Paganini y los mismos *Estudios Kreutzer* que seguramente hayan quedado muy atrás en la secuencia de un joven universitario porque ahora las obras por dominar son mucho más difíciles que las del siglo XIX, tales como la obra *Black Angels* de George Crumb (1970), para cuarteto de cuerdas eléctrico, que Aaron Farrell menciona que obliga a tocar el violín de una manera poco convencional para generar timbres desconocidos utilizando un lenguaje completamente diferente y por lo tanto mucho más complejo de montar²⁹.

Así pues, la complejidad está en su apogeo en los estudios superiores y al parecer cada vez se buscan más retos en cuanto a la técnica en la educación musical instrumental, ya sea por las nuevas obras que se componen o el mismo deseo de los alumnos por mejorar, sin embargo la realidad nos revela que la sociedad en general ha ido perdiendo el interés por la música académica, podemos observar como ejemplo la poca asistencia a los conciertos, ya Salazar nos comentaba en *Música y Sociedad*³⁰ que este tipo de arte se ha mantenido rudimentario refiriéndose a la forma de celebrar los conciertos y recitales, ya que lo artificioso se ha ido denotando con el tiempo y aparentemente se ha agotado el contenido o el sentido, cuando se escribió este documento en el siglo pasado, ya el autor consideraba amenazado de muerte al concierto sinfónico, y que llevarlo a grandes audiencias y sustentarlo económicamente lo llevarían a un agotamiento por la falta de renovación del repertorio, porque las obras del siglo XIX que gustaban a la sociedad parece que han perdido su comunicatividad y las nuevas en ese entonces, las del siglo XX, se han ido restringiendo a públicos cada vez más selectos.

²⁹ M. FARRELL, Aaron: *A practical guide to twenty-century violin etudes with performance and theoretical analysis*. E.U.A. Universidad del Estado de Louisiana. Eastman School of Music. Tesis doctoral en Artes Musicales, 2004.

³⁰ SALAZAR, Adolfo: *Música y Sociedad en el siglo XX*. ALICANTE, 1939. Pag. 147-149.

Aun así, este autor comenta que el valor de la música del siglo XIX durante principios del XX radicaba en dos puntos:

- Se vacían de la función social de la que fue creada.
- Su vitalidad procura compensarse aportando otros elementos de alta consideración intelectual, capaces de mantener durante tanto tiempo el prestigio en una escala de valores técnicos propias del siglo XIX y que perduró hasta el XX.

Además, añade la siguiente frase: “Se compensa la falta de sustancia vital merced al prestigio de la técnica”.

En la música académica, parece ser que la complejidad es un elemento para aportar un sentido de relevancia en la sociedad y esto propicia un deseo por practicar y perfeccionar constantemente en los instrumentistas, las obras del siglo XIX en su momento fueron lo más complejo que existía, y a la llegada de nueva música en el siglo XX, lo que conllevó la grabación de música y la posición que tomó la música popular en la sociedad, propició una importancia por apearse a los modelos del siglo XIX, incluso en su educación, tal vez sea por esta razón que, por ejemplo, las actitudes del público en un concierto sean propias del siglo XIX o el por qué se siguen utilizando metodologías de este siglo, como los *Estudios Kreutzer*, nuestro objeto de estudio.

Esto ha perdurado por un siglo, y aparentemente la situación ha ido cambiando poco a poco en el siglo XXI, sin embargo no del todo para bien ya que volvemos a reiterar la poca importancia de la sociedad otorgada a la música clásica, pero la educación musical ha trascendido favorablemente reconociendo la diversidad musical, el avance en la técnica y en la inclusión de nuevas tecnologías en los programas.

Pero el formato, por llamarlo así, del siglo XIX se ha quedado como base para la educación musical y la música académica en general, y en esta base es donde se encuentran

los *Estudios* Kreutzer junto con muchas más obras y al parecer continuará siendo igual por mucho más tiempo por venir.

2.5. La implementación de la tecnología en los estudios superiores de música

Se ha criticado que la educación musical (y la general) se ha quedado estancada en una ideología del siglo XIX al no implementar nuevas metodologías como el uso de la tecnología y renovar el concepto de educación en el siglo XXI.

Una implementación innovadora en la educación en general es el uso de MOOCs (Massive, open online courses, por sus siglas en inglés), estas plataformas en internet usan videos cortos, preguntas interactivas, clases vía sesión, chat e incluso cuentan con un sistema de evaluación robótica. Estos cursos los puede tomar cualquier persona y en ocasiones son completamente gratis en casi cualquier área del conocimiento. También existen en el área musical y para el aprendizaje y progreso de ejecución del violín existen varios cursos en línea como: *Teaching the Violin and Viola: Creating a Healthy Foundation*³¹. También, el violinista Jesús Fernández comenta en uno de sus artículos respecto a esta nueva modalidad de aprendizaje de ejecución del violín, considerando la página de Youtube como la herramienta de educación musical que cada día tiene más uso:

³¹Vea: <https://www.mooc-list.com/tags/violin>

[...] En esta época en la que ya prácticamente todo el conocimiento está en internet, es lógico que, también en el mundo del aprendizaje del violín, recurramos a la red para encontrar soluciones a nuestras dudas, o directamente aprender a tocarlo.

El video tutorial como forma de transmisión de conocimientos es algo relativamente nuevo, apenas lo que llevamos de este nuevo siglo en los que se ha popularizado de forma masiva, así que probablemente todavía habrá que esperar a ver qué resultados proporciona realmente, hasta dónde llegan los que eligen ese camino.

Pero en cualquier caso, los videos tutoriales de Youtube están ahí para echarnos una mano cuando tenemos una duda, un problema, una obsesión, o un obstáculo que entorpece nuestro camino. Ojalá los grabaran los realmente grandes maestros, pero estos aún guardan su sabiduría para sus pocos y afortunados alumnos en carísimas *masterclass* privadas. Obviamente, un vídeo nunca reemplazará al trato directo con alguien que te puede ver tocar, y capta en seguida dónde y cómo tienes que trabajar, no ofrece *feedback*, pero como realmente muchos de los problemas de técnica y de las preocupaciones de quienes aprendemos son comunes, seguro que siempre encontrarás un video en el que alguien te ofrece una solución. Lo malo es que no todo es útil o recomendable³².

Algunos ejemplos de canales de Youtube que se mencionan son: “El Violín: Escuela de Biomotricidad” dirigido por el violinista Nicolás Morales Maraño, “The Violin Class” dirigido por Héctor Pascual, el canal de Edson Soteiro, el de Joaquín Blasco Pagan, entre otros.

Daphne Roller y Sebastian Thrun junto con Salman Khan, son pioneros de los cursos en línea creando incluso empresas enfocadas en el ámbito educativo en internet como Undacity y Khan Academy. Su lema es: revolucionar los cursos convencionales presenciales y replantearlos en línea. Además, se piensa que son polémicos porque le han quitado el foco de atención al maestro para dárselo al alumno. Undacity por lo general, implementa en sus cursos materias de robótica, informática, estadística, física y química a nivel universitario, mientras que en Khan Academy se enfoca en las matemáticas elementales.

En *Ivony Tower*, se señala el problema financiero que sufrió la Escuela de Artes Cooper en Nueva York en 2013 donde se les obligó a los estudiantes a comenzar a pagar una colegiatura por primera vez desde que fue fundada, y menciona también que el estado de California entre 2008 y 2013 tuvo que reducir su financiamiento de educación superior en más de un cuarto. Este tipo de problemáticas son las que fuerzan a innovar y cambiar el modelo educativo convencional, probando nuevos desafíos y proyectos. El rector de la Universidad de Stanford, John Hennessy menciona: “Se requieren clases pequeñas con más contacto íntimo entre estudiantes y profesores

³² FERNANDEZ, Jesús, Videos-profesores de Youtube, <https://www.deviolines.com/video-profesores-de-youtube/>, 2017.

en una residencia de 4 años. ¿Cómo lograr ese ideal reduciendo costos? La respuesta está en la tecnología”.

En el año 2011, Stanford creó un programa de educación gratuita en línea con lo que iniciaron los MOOCs. Además, Harvard implementó también un programa parecido, el Edx. En la Universidad de California, al ser pionera con el mejor sistema de educación pública en el mundo, el gobernador de este estado Jerry Brown se enfrentó a un dilema puesto que no quiso aumentar la matrícula, pero la estadística señalaba que solo el 16% de los estudiantes se graduaba en 4 años, mientras que el resto se rezagaba en terminar en más tiempo, aumentando la deuda.

En la Universidad Pública de San José, se implementó un proyecto piloto utilizando MOOCs con la empresa Undacity para ahorrar la corrida de alumnos a cargo de la rectora Ellen John. Hubo mucha controversia puesto que era algo completamente nuevo, Ann Larson profesora adjunta y activista mencionó: “Se crearon jerarquías en los estudiantes que podían pagar la colegiatura, interactuaban y asistían a clase con los profesores y aquellos que no, tomaban la clase en Youtube”.

Ellos quisieron resolver la problemática de admitir más alumnos de los que eran capaces de financiar en el curso y que fuera menos costoso para ellos, no precisamente suplantar el autodidactismo por las clases convencionales porque se haya comprobado que sea mejor, sino por atender a un problema de financiamiento, así que se puso en marcha este proyecto piloto y conocer los resultados. Estos se publicaron en julio de 2013, de 213 estudiantes inscritos en el curso Undacity solo aprobó el 50.5% Estadística Elemental, el 25.4% Álgebra y el 23.8% Introducción a las Matemáticas. La rectora confirmó que la tasa de aprobación y retención fue mucho más baja que los cursos presenciales, ella adjudicó al impedimento de obligar a alguien a aprender y la falta de disciplina, motivación y persistencia en los alumnos, sin embargo se reconoció que se necesita un profesor que saque esas cualidades en los estudiantes y prepararlos.

Los comentarios de los alumnos sobre los cursos MOOCs no fueron buenos, en general pensaban que era muy confuso, consideraron que son mejores los cursos presenciales ya que en ellos se cuentan con al menos otras 10 personas con quienes puedes colaborar e interactuar incluido el profesor. Sin embargo, esto significa que hubo un porcentaje de personas que sí lograron la finalidad esencial del proyecto sobre el autodidactismo o que no requirieron la figura

del profesor para aprobar, si bien no fue la mayoría si es destacable esa posibilidad, podríamos decir que esto es consecuencia de cada caso aislado, es decir que lograron aprobar por razones muy específicas y personales, no precisamente por el proyecto en sí.

Al siguiente semestre la Universidad de San José suspendió su vínculo con Undacity, a pesar de que la problemática del financiamiento continuaba, sabían que la respuesta estaba en la tecnología puesto que de ella dependía que muchos jóvenes pudieran pagar y continuar su educación.

Ahora, se comienzan a probar más proyectos, incluso en nuestro país y en educación primaria y secundaria de carácter híbrido, donde no necesariamente se suplanta al profesor por una máquina sino que basan su enseñanza en videos y clases en línea en casa, e interactúan y resuelven dudas en clases presenciales sobre el mismo tema o contenido. Lo que se conoce como “escuelas al revés” donde prácticamente es hacer la tarea en la escuela de manera colaborativa con compañeros y maestros y aprender y asimilar el contenido de manera individual en casa a través de estas plataformas.

Este modelo educativo aun se encuentra en pañales en distintas áreas de la educación, sin embargo comienza a tener resultados favorables. Podríamos deducir que el modelo de “escuelas al revés” ya se implementaba en música, ya que siempre el alumno estudiaba la lección en casa e individual y exponía, cuestionaba y corregía en clase con su profesor, y más aun en lecciones de ensamble donde cada persona practica su parte orquestal de manera individual y posteriormente colaborando y resolviendo dudas técnicas o teóricas con sus compañeros de sección en los ensayos.

Sin embargo, la innovación en los estudios superiores está en el uso de la tecnología como nos expone *Ivony Tower*, pero al tratarse de música académica que es muy reacia a cambiar y a implementarla por cuestiones de prestigio y apego al siglo XIX, la innovación de usar la tecnología en la educación musical en general tiende a restringirse y posiblemente solo los propios estudiantes sean quienes tengan que dar ese paso por si mismos al implementar este modelo paralelo a su educación convencional y convergiendo uno del otro.

Los jóvenes en la época actual por lo general tienen intereses muy apegados al desarrollo tecnológico, como es el uso de redes sociales y estar a la vanguardia en la innovación de

dispositivos y aplicaciones móviles. La educación a través de la música tiene que adaptarse a este ritmo acelerado, ya que el interés por este legado cultural puede perderse, como descubrimos en el capítulo I con la escases de audiencia en los conciertos, y es una situación alarmante la pérdida de cultura en una sociedad. En una entrevista realizada al director italiano Riccardo Muti en 2014 en una de sus presentaciones del *Réquiem* de Verdi en España, comenta respecto a esta situación de la pérdida de cultura y el implemento de las tecnologías en los jóvenes³³:

Si perdemos los vínculos con nuestro pasado se generará un problema trágico para las próximas generaciones. Nunca conocerán su historia si rompemos las raíces con el pasado. «Nos hemos convertido en una sociedad visual donde la gente no se comunica». Una cultura que el director de orquesta no cesa de reivindicar y de alertar sobre su decadencia, víctima de la banalidad «que nace ante la falta de cultura, de educación en las escuelas. Los chicos no leen lo suficiente», denuncia. Otro de los problemas que señala es la televisión, «no es cultural, es banal, de talk-show, de cosas superficiales. Nos hemos convertido en una sociedad visual en la que la gente no se comunica, no habla. Ya no se intercambian las grandes poesías de amor del *trecento*, del *quattrocento*. Los mensajes de amor de hoy, enviados por móvil, se resumen en “ta” (ti amo). Y cuando el amor es grande escriben “tat” (ti amo tanto)». En cuanto a la gran presencia de las tecnologías, señala «que tienen sus propias reglas y exigencias. Y los chicos no hablan con nadie. Esto provocará un cambio total en la sociedad. La cultura debe ser hoy un arma contra la banalidad de los medios de comunicación. En algunos países, las páginas de cultura de periódicos importantes se llaman de entretenimiento. No se puede hablar de El Greco, de Dante o de García Lorca en esas páginas. La cultura ha sido abandonada en favor del entretenimiento». «La música debería ser obligatoria en la cultura. Es un pilar de nuestra historia.» Muti asegura que tampoco tiene «la receta» para resolver este problema, pero un paso importante sería introducir la cultura en la educación a edades muy tempranas. «Incluso antes de la escuela primaria. Si esto se hace así, se generará en los niños una necesidad y se les dará además un pan espiritual». Un planteamiento que parece lejos de producirse, pues «existe un gran desinterés por parte de los gobiernos, no solo de Italia o de España, en general. Basta con ver las dificultades que atraviesan las óperas, las orquestas, los teatros... A los jóvenes no les interesa esto, sus intereses son otros». Y defiende de manera vehemente la presencia de la música como asignatura obligatoria en las escuelas. «Absolutamente. En Europa la música es uno de los pilares fundamentales de su historia. Podemos referirnos a Italia y a España, a la gran influencia que tuvieron los Borbones. Tenemos que preservar el pasado para tener un futuro», insiste.

2.6. Trastornos físicos: un riesgo para los estudiantes superiores de violín

Dado que la ardua práctica del instrumento es una actividad física, no está exenta de afrontar dificultades que pongan en riesgo la salud del alumno, y es un punto muy importante que

³³ GAVIÑA, Susana: Riccardo Muti: *La Cultura ha sido abandonada a favor del entretenimiento*. (Abril 2014). Disponible en: <http://www.abc.es/cultura/musica/20140411/abci-entrevista-riccardo-muti-201404102154.html> (2017)

se mencione y considere en los cursos, ya que el riesgo de padecer trastornos físicos por la ejecución del violín es bastante alto al dedicar una gran parte del día a esta actividad.

En la encuesta realizada a los alumnos de licenciatura en música en las instituciones de la Ciudad de México en enero de 2015, se les preguntó si conocían algún padecimiento físico que afecte el rendimiento profesional musical; de los 41 encuestados, 17 no conocía alguno, mientras que el resto mencionó los siguientes:

- Tendinitis
- Distonía focal
- Deformación de la columna
- Atrofia muscular
- Pólipos
- Contracturas
- Túnel Carpiano
- Codo de tenista
- Estrés

También, es menester mencionar que el profesor tiene un roll muy importante en la educación del alumno ya que este se encarga de inspeccionar y corregir su progreso y en eso entra también su salud, pues no olvidemos que se trata de una actividad física que implica movimientos y posturas constantes que pueden generar un daño en el cuerpo del alumno. En cuanto a los instrumentos de cuerda frotada que se posicionan en el hombro, la viola es más grande que el violín y por lo tanto sus requerimientos técnicos son diferentes por lo que es un tanto inconveniente tomarlos como instrumentos iguales. Algunos de los puntos respecto a estas diferencias los menciona Ana Velázquez en su obra *Como vivir sin dolor si eres músico*³⁴:

- Las cuerdas son más gruesas, separadas y altas
- Se requiere más fuerza en la mano derecha

³⁴ VELÁZQUEZ, Ana: *Como vivir sin dolor si eres músico*. España. Robinbook, 2013, pp. 86-91.

- Es más recorrido al mover el arco con el brazo derecho

Así, dado que la intención de esta investigación fue en un principio que los alumnos de violín del Departamento de Música de la Universidad de Guanajuato fueran capaces de auto asignarse una metodología personal de práctica del violín, utilizando los *Estudios Kreutzer* para mejorar como ejecutantes, promoviendo así una cultura de autodidactismo, puede que exista un riesgo que debemos considerar, que a falta de la supervisión del profesor se contraigan patologías de las articulaciones, el más común que desarrollan los ejecutantes de violín y viola es el trastorno temporomandibular, por la excesiva y mal ejecutada práctica, este trastorno conocido como ATM, el cual consiste en dolor y disfunción de las articulaciones y músculos que controlan el movimiento de la mandíbula³⁵.

La violista y licenciada en comunicación audiovisual Teresa González Portillo menciona las posibles causas del por qué se genera este trastorno en violistas y violinistas:

Al sujetar el instrumento, es posible que estemos apretando demasiado con la mandíbula inferior, lo que nos puede provocar dolor en la articulación y luxaciones. Una mala postura junto a la excesiva tensión puede acarrearos también una maloclusión³⁶.

Velázquez compara los desequilibrios que tienen los trombonistas puesto que es un peso añadido al cuerpo y este busca las compensaciones donde uno de los puntos de soporte es precisamente en la mandíbula, esto genera un ATM, pero la respuesta del cuerpo en primera instancia es un desplazamiento de la pelvis hacia adelante proporcional al peso y longitud del instrumento por lo que este desplazamiento no es del todo relevante en el violín pero si en la viola y el trombón, para contrarrestar este peso la autora sugiere un pequeño desplazamiento del pie izquierdo en la misma dirección hacia donde apunta la voluta, esta posición genera un equilibrio y compensación del peso añadido:

³⁵ Véase: <https://www.nidcr.nih.gov/OralHealth/Topics/TMJ/ATM.htm>

³⁶ GONZÁLEZ PORTILLO, Teresa: “Trastornos temporomandibulares en músicos”. Disponible en: <http://granpauza.com/2015/07/26/trastornos-temporomandibulares-en-musicos/> (26 de julio 2015).

Fig. 2.1 Siluetas de huellas para la posición de pie de ejecución del violín



Esta imagen muestra las siluetas de las huellas para la postura correcta de los pies en la ejecución del violín en el entrenamiento “Pre-Twinkle” del curso del método Suzuki de la violinista estadounidense Carrie Reuning Hummel. El ejemplo 1 muestra la postura de la posición del cuerpo en el escenario y el ejemplo 2 cuando se está ejecutando, esta posición evita y previene la llamada anti postura.

En las primeras lecciones de violín el profesor guía al alumno respecto a la postura correcta de sujeción del violín y el arco sobre todo en niños pequeños que tienden a colocar el violín justo en frente de ellos con su codo izquierdo tocando el tronco, esto es lo que Velázquez llama anti postura, donde falta fuerza en la columna vertebral y genera una flexión exagerada de la zona cervical provocado por alinear la pelvis con el instrumento descentrándola de la línea de gravedad y obstruyendo que llegue el peso a los pies, en la siguiente figurada obtenida de la obra de Velázquez se observa a detalle esta postura errónea:

Fig. 2.2 Ejemplo de anti postura³⁷



Las causas pueden ser diversas en los alumnos y son debido a un comportamiento constante de cómo son sus posturas en otras actividades diarias como sentarse o caminar. En la clase el profesor es el encargado de buscar un punto de apoyo para el instrumento y que la postura de la columna del alumno sea correcta, si el problema persiste y el profesor no logra corregir la postura se tiene que recomendar una visita al posturólogo ya que puede ser un problema serio.

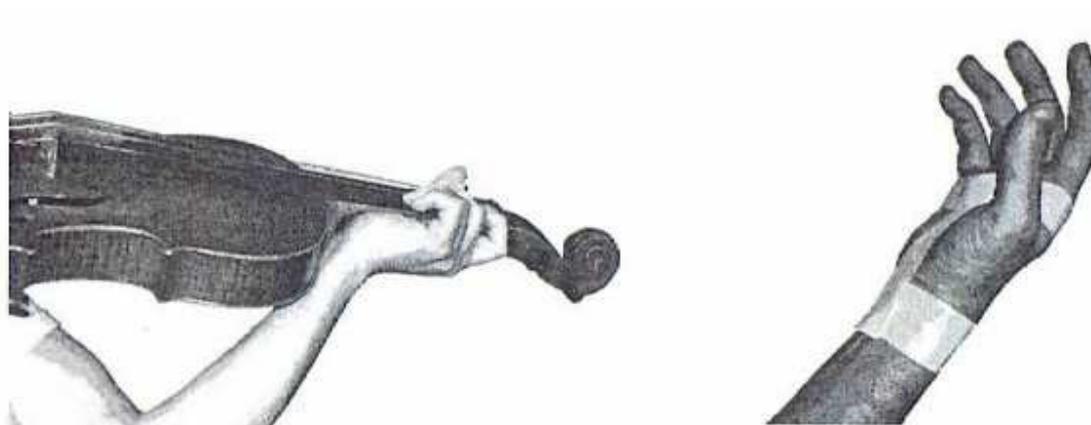
Por otro lado, los brazos en la ejecución mantienen movimientos rotatorios contrarios ya que el izquierdo lo haces externamente y el derecho internamente, mientras que ambos antebrazos se mantienen en una posición contraria uno del otro, uno apunta hacia el cielo y el otro al suelo, si esta complicada postura no fuera suficiente el hombro izquierdo tiende a

³⁷ *Op Cit.*

elevarse más que el derecho para soportar el peso del instrumento, generando una contracción en el musculo del trapecio superior.

Además de los peligros de desarrollar ATM y anti postura cervical, también está el de desarrollar una lesión en los tendones de la mano izquierda si la forma de flexionar el pulgar izquierdo es incorrecta a la hora de digitar en cuerdas graves o cambios de posición, en la siguiente figura obtenida también de *Cómo vivir sin dolor si eres músico* se muestra la posición errónea de la mano izquierda al sujetar el violín:

Fig. 2.3 Hiperextensión errónea en la muñeca izquierda³⁸



Sólo con la observación y corrección constante del maestro en las sesiones de clase es cuando la postura del alumno se irá corrigiendo poco a poco, por ejemplo los alumnos tienden a ladear la cabeza hacia la izquierda y el profesor tiene que corregir siempre este movimiento involuntario, por lo que si no hay corrección del profesor, el alumno se acostumbrará a tocar en una posición errónea que posiblemente cuando genere algún trastorno y necesite modificarla le sea demasiado difícil. Velázquez menciona que aunque este cambio tardío es algo que le cueste mucho al intérprete no es imposible con una buena terapia y cambios sutiles que generaran modificaciones espectaculares en su postura.

³⁸ *Ibid.*

Los estudiantes de instrumento practican muchas horas al día para mejorar su técnica por lo que pasan grandes periodos de tiempo en posturas no convencionales o anti naturales, aunque sean correctas o peor incorrectas, estos son factores que pueden poner en riesgo la salud del alumno y es el maestro quien tiene que estar muy pendiente de la correcta forma de ejecutar un instrumento, esta es otra razón poderosa por la que la figura del maestro de instrumento no se puede omitir en el proceso de aprendizaje de ejecución del violín.

2.7. Nuevos retos para la enseñanza y aprendizaje del violín en el futuro próximo

Hemos confirmado en esta investigación que la motivación de los estudiantes de violín del Departamento de Música de la Universidad de Guanajuato, de mejorar su ejecución y llegar a tener un buen puesto de trabajo en base a la interpretación de este instrumento y estando a la par de sus compañeros y maestros, cuentan con una tradición muy fuerte de practicar sus lecciones de instrumento varias horas al día en sesiones privadas y personales, podría decirse que prácticamente están en un proceso autodidacta, paralelo a sus clases convencionales en la escuela, uno de los planteamientos de esta investigación consiste en que los estudiantes fueran capaces de auto asignarse la práctica de alguno de los *42 estudios* Kreutzer para resolver problemas técnicos o musicales, y de igual manera alentar a aquellos violinistas que no cursan programas universitarios pero tienen interés en la mejoría de su ejecución.

Entonces surgió el cuestionamiento de si era necesario cursar un programa musical de educación superior para lograr las metas profesionales, ya que gran parte del proceso es personal y autodidacta, además es común encontrar buenos ejecutantes que no cursaron estudios superiores, y si añadimos los problemas de cuestiones de economía y prestigio que enfrentan las universidades hoy en día, el creciente acceso a la información y avances tecnológicos, nos confirman que el desarrollo personal incluido la ejecución del violín, importa más que asistir a un curso universitario, sin embargo a pesar de que en *Crear o Morir* se menciona la gran aportación del autodidactismo con la innovación de Salman Khan con el sitio web Khan Academy³⁹ enfocado a las matemáticas, el proyecto que realizó la Universidad de San José nos recuerda lo importante y necesario que es un curso convencional con un profesor presente, ya que el

³⁹*Op. Cit.* p. 128

contacto humano es fundamental en la educación y más aun en el aprendizaje de ejecución de un instrumento musical.

Por lo que insistimos en que el maestro de violín es una figura de enorme importancia que no se puede remover en el proceso de desarrollo de educación musical, pues es él quien guía y ayuda al alumno, por ejemplo en corregirlo en las posturas corporales que pueden dañarlo físicamente si se incorporan de manera errónea. Bien pueden utilizarse complementos didácticos como programas y proyectos como el uso de MOOCS enfocados en la ejecución del violín, pero estos no pueden sustituir del todo a las sesiones de clase convencionales con un profesor, aunque posiblemente genere buenos resultados.

Lo ideal sería que los cursos con innovaciones tecnológicas, puedan contemplarse como complementos al programa e interactuar con este de una manera más convergente, ya que tampoco se trata de estancarse en una modalidad del siglo XIX, porque hemos comprobado que este modelo ha quedado resuelto desde hace mucho y las obras o retos de ejecución hoy en día son mucho más complejos, entonces lo ideal sería un programa donde el alumno pueda afrontar y resolver problemas propios de la sociedad en la que vive y del siglo XXI, donde hay implicaciones tecnológicas, además de recordar que también se está preparando como docente y así considerar su actividad auto didacta y la base de las obras y modelos del siglo XIX como bien son los *42 Estudios Kreutzer*, para transmitir estos conocimientos y preparándolo para desarrollar sus competencias para la vida en el aspecto musical-profesional desde la base de su actividad individual y privada de práctica en el estudio del violín.

CAPÍTULO III

CONTEXTO HISTÓRICO DE LOS *42 ESTUDIOS PARA VIOLÍN* DE RODOLPHE KREUTZER

En este capítulo se hablará en términos generales de las conexiones que existen en el progreso de la técnica de ejecución de cada violinista en el mundo a través de la historia. Puede que se perciba como una actividad individualista pero la manera de tocar de uno, así como su formación y trayectoria están relacionadas de alguna forma con todos los demás violinistas que han existido. En primera instancia porque pertenecemos a una sociedad que desde siempre y en la actualidad ésta se encuentra interconectada, pero además nos referimos a que las conexiones se ven como un conjunto de aportaciones a un acervo cultural de la humanidad que ha estado ahí presente en los últimos siglos y se ha ido conformando con las aportaciones de todos a través del tiempo, esto es un concepto muy importante para la cultura del mundo puesto que contiene lo que nos define como humanidad y civilización, y es un tesoro para generaciones futuras, como lo mencionan Moreno y González:

La música es de esos aspectos de la vida que, aunque aparentemente no tienen una utilidad, tienen la función más importante, hacernos más humanos⁴⁰.

⁴⁰ MORENO, Tonatiuh-GONZÁLEZ, Valentina: ¿Por qué amamos la música? Disponible en: www.youtube.com/watch?v=E8dvd9fwetM (2017).

Estas aportaciones que hemos mencionado se han ido incorporando a través de la historia del estudio del violín y las podríamos clasificar como sigue:

- Obras
- Métodos
- Trayectorias
- Interpretaciones
- Tendencias
- Repertorios

Como se verá, cada violinista a través de la historia ha contribuido a la formación del acervo con alguna de estas aportaciones, sin embargo se puede recalcar que unas han sido mucho más relevantes que otras aunque pertenecen al mismo concepto.

Los *42 Estudios* de Roldolphe Kreutzer son un ejemplo de una aportación y es una de mucha importancia puesto que hasta hoy, después de poco más de 200 años en que fueron compuestos, se siguen implementando en los cursos de violín de educación superior en las instituciones musicales de todo el mundo. Esto significa que cada violinista ha sido influenciado por esta obra, si bien puede ser que ni conozca la historia de ella.

En este capítulo enfocaremos esta obra desde un panorama histórico donde se aprecien las tendencias y conexiones de que hablábamos, que a través de los años la llevaron a ser considerada como una obra metodológica musical de suma importancia en la educación a través del violín y en la formación del violinista.

3.1. Antecedentes históricos de escuelas de violín

El violín es un instrumento joven en términos históricos, a pesar de que cuenta con antecedentes que pueden rastrearse hasta inicios de la misma civilización como el ravanastron,

el rabab o rebab, la lira da braccio y la viola da braccio⁴¹, pero nuestro enfoque tiene que comenzar con la invención del violín moderno, que se ubica en el último cuarto del siglo XVII. Las composiciones para este instrumento fueron creadas a partir de este punto histórico así como su enseñanza, que lógicamente coincide en el mismo periodo histórico con el surgimiento de las Escuelas de Violín y el periodo Barroco Musical, en pleno siglo XVIII.

Esto reduce el enfoque histórico a partir de estas fechas, ya que es cuando se comienza a considerar la ejecución de este instrumento y su enseñanza como una actividad seria, profesional y prestigiosa, que necesita de una educación para lograr hacer trascender a la música.

No obstante, anteriormente durante la edad media y el renacimiento, los músicos instrumentistas profesionales, quienes se dedicaban exclusivamente a la música, solían ser no más que vigilantes públicos con diferentes obligaciones cívicas, entre ellas la ejecución de música para entretenimiento o como función de comunicación a la comunidad, y lo que pudiera considerarse como escuela se limitaba a lo que pudieran instruir a sus aprendices quienes vivían con ellos como sirvientes y pudieran continuar con el oficio en el futuro. Dawn Bennet habla de los llamados *pifferi* en Italia, *turner* en Alemania y los *waits* en Inglaterra⁴².

En estos tiempos el concepto de músico era muy diferente al del siglo XVIII y en la actualidad, podría ser incluso que era considerado como algo deshonroso, así es como eran vistos los músicos itinerantes, como los juglares y ministriles, tanto que en ocasiones tocaban detrás de una cortina para no ser vistos, y si su quehacer era considerado como algo de muy poco prestigio, su enseñanza aun mucho peor, prácticamente la importancia de las escuelas de música en esta época era nula porque el contexto social lo marginaba al fondo de actividades artísticas y culturales, fue poco a poco que se integró al sistema de clases sociales hasta el siglo XIV por medio de las iglesias y las cortes y más aun en la inducción de música instrumental en los servicios eclesiásticos ya en el siglo XV, como el grupo de música

⁴¹ Véase: FERNÁNDEZ, Jesús: "Historia del violín" (2011). Disponible en www.deviolines.com/historia-del-violin/. 2017.

⁴² BENNETT, Dawn: *La música clásica como profesión. Pasado, presente y estrategias para el futuro*. Australia, GRAÓ, de IRIF, S.L., 2008, pp. 59-62.

establecido en la Catedral de Canterbury en Inglaterra y en puestos militares dentro del siglo XVII como gaiteros y trompetistas en el mismo país, además el estatus social también comenzó a clasificarse entre los instrumentistas, ya que según Bennett, para inicios del siglo XVII un cuerdista aun era considerado más bajo en estatus que un instrumentista de aliento.

Algo muy diferente ocurría con la pintura, escultura y arquitectura cuya relevancia se disparó en el Renacimiento y por ende se deduce que existió una significativa importancia de sus tendencias y escuelas en la sociedad que la enmarcaba, a diferencia de la música y su enseñanza.

Esta importancia hacía las escuelas de música y aun hacía las escuelas de violín, aún no llegaba sino hasta el último cuarto del siglo XVII. Bennet⁴³, así como otros autores, coinciden en que la música instrumentista y toda su actividad musical hacía finales del siglo XVII y durante el XVIII estaban proliferadas y controladas por la iglesia o la corte. Por su parte, Braun, citado por Bennet apunta:

“Alrededor de 1780 había 400 músicos al servicio de la nobleza de Viena”, es decir que gracias a estas instituciones la música instrumentista fue que comenzó a crecer en su importancia así como las escuelas, puesto que es lógico que se necesitaban aprendices o pupilos para continuar con la actividad, además hay registros de que los músicos de la época se dedicaban a varios empleos entre estos como maestros de música”.

Entre las muchas instituciones donde se realizaba la actividad de ejecución y enseñanza del violín en Europa durante esta época, destaca la Orquesta de la Catedral de San Petronio en Bolonia, que fue la cuna del surgimiento de la Escuela Boloñesa de violín, que más tarde se convertiría en la Escuela Italiana de Violín y en sus subsecuentes clasificaciones de las demás escuelas de este instrumento, de las que todo violinista en el mundo en la actualidad tiene influencia de sus tendencias.

Esta actividad ya estaba en una posición prestigiosa, y la importancia de la transmisión de conocimientos a pupilos era relevante dentro de la sociedad, sin embargo aun necesitaba un motor para trascender y proseguir con la perfección puesto que de lo contrario se quedaría

⁴³ *Ibid.*, p. 61.

estancada y no habría evolucionado a lo que conocemos en la actualidad, y en consecuencia volvería a perder prestigio y hoy en día el violín no sería el instrumento mundialmente popular que conocemos.

De tal suerte, no fue uno sino dos los eventos de gran relevancia en la historia de la música que llevaron al violín a tener el prestigio que tiene dentro de la música clásica y la música en general: el virtuosismo y el surgimiento de orquestas.

3.2. El virtuosismo

Aunque el término virtuosismo se refiere a la dotación de un talento innato para la práctica de las bellas artes, es más atribuido a la música y por lo general es la admiración de todo un grupo social hacía la destreza artística o intelectual de una persona a quien se le atribuyen destrezas que no posee el resto de la población y las utiliza para ejecución, la creación y las exhibiciones de su talento⁴⁴.

Así, Bennett menciona que la admiración hacía los virtuosos musicales existe desde las antiguas Roma y Grecia y eran recompensados significativamente, pero esta admiración de la sociedad hacía ellos volvió hasta justamente en el siglo XVIII, cuando los conciertos públicos y sus requerimientos, como la venta de boletos y locaciones apropiadas para estos, tal como los que conocemos hoy en día, ya eran populares, algunos de los ejemplos más conocidos de esta admiración fueron las giras que tuvo Mozart como niño prodigio en el siglo XVIII y el virtuosismo de Chopin, Liszt y Paganini en el XIX, especialmente éste último como modelo de admiración y ejemplo a seguir para trascender en el arte de interpretación del violín.

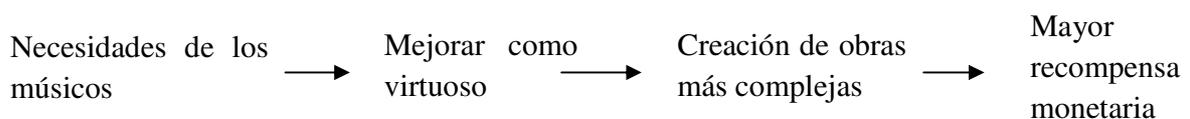
El virtuosísimo creó una tendencia a componer obras más complejas para que estas personas pudieran ser capaces de montar e interpretar, así como un deseo de superación para todos los aprendices que pudieran ser influenciados y el mismo deseo por ellos mismos por

⁴⁴ *Ibid.* p. 63.

perfeccionar su técnica, ya que era necesario mantener la admiración del público para subsistir, esto hizo trascender a la música y obviamente a su enseñanza ya que todos los grandes maestros de estos dos siglos, como los mencionados anteriormente, junto con Beethoven, Schubert, Brahms y Berlioz por lo general también se dedicaron en algún momento de su vida a la docencia, es decir que era un hecho que ya se encontraban establecidas las escuelas de música con sus respectivas metodologías y la sociedad les brindaba una significativa importancia.

3.2.1. Razones económicas como motor motivacional del virtuosismo

Bennet marca un punto en el concepto del surgimiento del virtuosismo, pues ella habla de que actividades como las giras, la realizaban los virtuosos para poder subsistir, es decir que fueran recompensados monetariamente por los representantes y el público para obtener una seguridad económica, esto significa que la trascendencia de las escuelas de música y en específico las de violín, surgió de la necesidades básicas de los músicos y de hecho es una de las razones que también se mencionaron en el capítulo anterior, los violinistas montan e interpretan obras para ser recompensados y mientras más compleja sea la obra la recompensa tiende a ser mayor. En el siguiente cuadro se explica la línea de la serie de consecuencias del fenómeno mencionado:



Esta tendencia en la línea de consecuencias que hemos mencionado se sigue implementando hoy en día, solo que muchas de las obras a interpretar ya están establecidas y son conocidas como obras de repertorio magistral de cada instrumento. Y aunque se sigan componiendo nuevas obras magistrales, éstas se seguirán incorporando a la lista de obras por interpretar.

Por ejemplo, el surgimiento y la incorporación de las *cadenzas* en las obras de concierto para instrumento solista y orquesta, es un claro ejemplo de la consecuencia que llevó hacia el virtuosismo. Los compositores tuvieron que incorporar esta forma musical a sus obras para que el instrumentista solista haga muestra de su virtuosismo, o en otras palabras volver la obra todavía más compleja para éste, y así ser más recompensado que los demás músicos que participan en ella.

Así, en la actualidad esto es algo que se sigue implementando, los solistas por lo general ganan más que los músicos atrilistas y los músicos en general. En el artículo *Los sueldos de los violinistas*⁴⁵ se menciona que el promedio de ingresos de un músico en Estados Unidos en 2008 era alrededor de 21.24 dólares por hora, mientras uno con mayor formación podía ganar hasta 59.92 dólares la hora, así como incluso los concertistas y concertinos ganan montos de hasta 6 cifras en las principales orquestas. Esta diferencia tan grande de cantidades también es notoria en las participaciones de los instrumentistas en las orquestas, el mismo artículo citado menciona que las orquestas regionales siempre ganaran menos que aquellas cuyo prestigio es mucho más elevado y da como ejemplo el monto de ingreso anual de la orquesta regional California Symphony el cual es de unos 2,976.00 dólares mientras que el de la orquesta Michigan Symphony, cuyo prestigio es mayor, llega hasta 35,574.00 dólares anuales.

Esta realidad es el motor motivacional que los músicos y en especial los violinistas siguen para lograr tener un mejor ingreso a base de su trabajo, aunque también buscan el prestigio de pertenecer a una orquesta de renombre o llegar a ser concertista, pero para lograr esto tienen que perfeccionar y trascender en su ejecución, es decir su proceso de aprendizaje en cantidad y calidad tiene que ser mucho mayor de lo que es ahora, ya que estos puestos son muy escasos y por obvias razones son los mejores pagados, pero no deja de ser una de las motivaciones principales de cada violinista para mejorar como ejecutante.

⁴⁵ Véase: BRIAN, Greg, “Los sueldos de los violinistas” (2011). Disponible en www.ehowenespanol.com/sueldos-violinistas-sinfonicinfo_214439/ 2015.

3.3. El surgimiento de orquestas

Bennett menciona que el surgimiento de orquestas de los siglos XVIII y XIX se debió al interés que tuvieron los músicos por interpretar obras populares. Lo que a su vez propició que los compositores detonaran una gran cantidad de obras, y a dejar de considerarse esta actividad como privada, es decir que cualquier persona en general podía tener acceso a conocer las obras y sus interpretaciones, ya no solo aquellos que asistían a las cortes, además de que empezaron a realizarse en lugares específicos para la apreciación musical como los teatros, salas de conciertos y otros espacios públicos.

Para el siglo XIX las orquestas eran muy populares dentro de la sociedad y cada vez tenían muchas más presentaciones, tan solo la orquesta de Leipzig tocaba cada año 110 presentaciones operísticas⁴⁶. En el siguiente cuadro obtenido de *música clásica como profesión. Pasado, presente y estrategias para el futuro* se muestran las grandes orquestas que surgieron desde entonces y que hoy en día siguen teniendo un gran prestigio, algunas de ellas son⁴⁷:

Cuadro 3.1. Lista de formación de orquestas

Año de formación	Orquesta
1840	Filarmónica de Nueva York Filarmónica de Viena Filarmónica de Liverpool
1860	Orquesta Hallé Filarmónica de Huddersfield
1880	Sinfónica de Bournemouth Sinfónica de Chicago Filarmónica Checa Filarmónica de Berlín

⁴⁶ *Op. Cit.* P. 64

⁴⁷ *Op. Cit.* P. 65

Año de formación	Orquesta
1900	Sinfónica de Dallas Sinfónica de Londres Filarmónica de Varsovia
1920	Filarmónica de Los Ángeles y Sinfónica de Birmingham

A partir de esta época y por estos factores, cambió para siempre la profesión y actividad cultural de los instrumentistas, además de su posición y estatus, lo que conlleva a cómo ve la sociedad actual a los músicos en especial a los violinistas y su función dentro de la sociedad. Esta los ve como pertenecientes a una profesión muy prestigiosa, limitada y con un arduo estudio para alcanzar el éxito en su quehacer, sin embargo aunque por lo general no es del todo así, es la parte del estudio y progreso basados en la práctica diaria lo fundamental para alcanzar y retener las demás, tales como el estatus, la seguridad económica, la difusión musical y el prestigio, pero para llegar al estudio y preparación se tiene que pasar por un proceso de enseñanza previo, es decir una guía o una tendencia a seguir para lograr el progreso, esto es lo que persiguen las escuelas de música y en este concepto se encuentran las escuelas de violín. Además, se deduce que la motivación monetaria seguía siendo un factor para el estudio y perfeccionamiento, al igual que lo es ahora, para lograr pertenecer a una orquesta prestigiosa o convertirse en solista, ya que los salarios entre estos puestos varía con respecto a los demás.

En los siglos pasados la recompensa monetaria de los músicos instrumentistas no satisfacía su economía, por lo que tenían que dedicarse a otros trabajos como la enseñanza, lo cual significa que la metodología ya jugaba un papel importante en la actividad musical y se creó una relación redonda entre las dos actividades que definen la profesión musical hoy en día: la interpretación y la docencia. Estos conceptos tenían y siguen teniendo como motor la seguridad económica para los músicos, y ambos se corresponden en el prestigio de la institución donde se realicen. Así pues, la recompensa será mayor mientras esta tenga más prestigio, pero se reitera que para llegar ahí ya sea un intérprete dentro de una orquesta

prestigiosa o docente en uno de los mejores conservatorios del mundo radica en que el músico practique y mejore constantemente su técnica por sí mismo con una guía establecida.

3.4. Las escuelas de violín

Para efectos de nuestra investigación es menester definir el concepto “escuela” o “escuelas” de violín. Así, podemos explicar como “escuelas de violín” a todas las tendencias e influencias desarrolladas a lo largo de la historia y en el mundo, en el ámbito educativo o metodológico de aprendizaje de la técnica de ejecución de este instrumento a través del vínculo maestro-alumno.

Asimismo, otra definición interesante en el campo del arte la encontramos en la definición de Pérez Porto y Merino:

En el ámbito del **arte**, escuela define al grupo formado por los **seguidores, admiradores o aprendices** de un individuo que actúa como maestro o fuente de inspiración. El término también se utiliza para agrupar a todas las obras que pertenecen a un mismo estilo o que tienen una misma procedencia: “*Se trata de uno de los máximos exponentes de la escuela neoclásica*”, “*Me considero parte de la escuela borgiana*”, “*El cantante se formó en la escuela de Led Zeppelin y los Rolling Stones*”⁴⁸.

De la misma manera, el columnista Jesús Fernández, refiriéndose específicamente a la las escuelas del violín, las define como:

Las influencias que se forjan al conocer la técnica interpretativa o sistemas metodológicos, o “por diferentes corrientes y tendencias que, en función de un país y la época han definido la forma de interpretar la música de violín”⁴⁹.

Podríamos comparar este concepto con un árbol genealógico, donde el registro de antepasados de una persona es equiparable al registro de profesores de un estudiante de violín,

⁴⁸ PÉREZ PORTO Julián y MERINO MARÍA. (2008). Definición de Escuela. 2017, de Definición.De Sitio web: <http://definicion.de/escuela/>

⁴⁹ FERNÁNDEZ Jesús. (2012). Escuelas de violín/ las dos almas del violinista. 2017, de Deviolines Sitio web: <https://www.deviolines.com/las-escuelas-de-violin/>

el rastro puede llegar hasta el padre de la escuela de violín italiana, que es la primordial en esta disciplina: el mismo Arcangelo Corelli, todo violinista cuenta con esta raíz de influencias y la rama que representa es un abanico de diversidad de la técnica de ejecución individual con una mezcla de influencias y tendencias, haciendo que cada técnica de cada ejecutante sea única como lo es cada persona en el mundo.

Jesús Fernández en su artículo *Escuelas de violín 2011*, comparte una visión similar respecto a esto, pero agrega que en función de la globalización que se vive hoy ha afectado este fenómeno haciendo que haya una mucho más amplia diversidad de maneras de tocar el violín de acuerdo a los siguientes factores:

- Personalidad
- Forma de vida
- Gustos
- Estilo
- Manera de sentir la música.

Estos aspectos son por lo general los que atenúan la técnica de cada violinista pero no tienen del todo que ver con la metodología que se les asignó, sino que son más respecto a la *psique* del individuo, es como lo que la persona aporta a la manera de tocar el violín, y esa aportación es única y no deja de ser importante, pero la metodología por lo general es la misma para todos, es decir que en la técnica de tocar el violín de cada persona existe una parte que es fundamentada de manera metodológica y otra que es el aporte individual que le agrega la persona.

Entonces, para poder analizar la conexión de entre los violinistas y su manera de tocar se toma en cuenta sus similitudes, como dice Fernández: “también tomar en cuenta la época, nacionalidad y razón estética”, y así poder rastrear las líneas de influencias que señalan la ejecución. Este concepto engloba lo que se da en llamar las “Escuelas”, aunque también menciona que el concepto de escuela de violín solo era aplicable en el pasado, entonces se podía distinguir a qué escuela pertenecía el violinista, pero hoy en día es casi imposible

identificar las tendencias que posee, a menos que tenga una característica muy marcada de géneros nuevos de la música que interpreta más que otros, como el jazz, música regional, contemporánea o popular.

Y como mencionamos en el capítulo anterior, el autor también comparte que existe una estandarización en el proceso de aprendizaje y ejecución del violín en todo el mundo, pero que las variables que diversifican las maneras de tocar vienen del talento, personalidad, contexto social y, al igual que lo que opina Anna Ewa Bard Schwarz, los intereses de cada violinista⁵⁰.

Las escuelas se han clasificado de acuerdo al país donde se comenzó a instruir la ejecución de este instrumento de manera escolástica en instituciones musicales europeas de los siglos XVII, XVIII y XIX, conforme pasó el tiempo cada violinista aportó una tendencia ya sea una obra, un método o una trayectoria que han influenciado a los siguientes violinistas y realizado aportaciones a esta actividad humana de proceso de aprendizaje de ejecución del violín que se practica hoy en día alrededor del mundo.

Una clasificación primordial de escuelas de violín es:

- Escuela Italiana
- Escuela Francesa
- Escuela Franco-Belga
- Escuela Alemana
- Escuela Rusa
- Escuela Americana

En la presente investigación no nos detendremos en definir cada una de las escuelas de violín, sino que se pretende focalizar al objeto de estudio de esta investigación (el compendio de los *42 estudios para violín* de Rodolphe Kreutzer) dentro de las clasificaciones de este concepto, para poder conocer su origen e influencias más próximas.

⁵⁰ Remítase al Capítulo I del presente trabajo.

Primeramente se establecerá el origen de las escuelas de violín relacionándola con la escuela italiana en el siglo XVII principalmente con Arcangelo Corelli y toda su influencia que ejerció en Vivaldi, Germiniani, Somis, Locatelli y Viotti, entre otros. De acuerdo a la información encontrada en los artículos para la revista *Intermezzo: Las escuelas de Violín (I)*, *La Escuela Italiana* y *Las escuelas de Violín (II)* y *Las Escuelas Francesa y Franco-Belga*, de Santiago de la Riva y Ma. Ángeles Martínez González, podemos ubicar nuestro objeto de estudio dentro de un contexto histórico.

3.4.1. La escuela Italiana de violín

Entre los compositores y músicos que nos brindan antecedentes de la Escuela Italiana de Violín se encuentran:

- Monteverdi
- Biagio Marni
- Carlo Farina
- Marco Uccellini
- Maurizio Cazzati
- Giovanni Battista Vitali
- Tomaso Antonio Vitali
- Giuseppe Torelli

Estos fueron autores que tuvieron un cierto renombre dentro de la enseñanza del violín en el siglo XVII o que realizaron aportaciones relevantes, sin embargo aún no se llegan a considerar dentro de alguna de las escuelas del violín porque son previos a Corelli, es decir, sus metodologías y composiciones fueron escritas antes de él. Sin embargo, debemos considerar que sus aportaciones, así como la de aquellos autores, son la base de todas las escuelas violinísticas que existen hoy en día.

Por su parte, Arcangelo Corelli surgió de la llamada Escuela Boloñesa, de la actividad violinística que se realizaba en la Orquesta de la Catedral de San Petronio en Bolonia, Italia, en el siglo XVIII, estas enseñanzas que recibió le valdrían para convertirse en el padre de todas las escuelas de violín que continúan siguiéndose hasta ahora, por lo que podríamos afirmar que estamos ante la cuna de toda la enseñanza del violín.

De igual forma, los alumnos de Corelli continuaron con la manera de tocar establecida por la escuela Italiana, aunque algunos de ellos llevaron esta metodología a otros países, tales como: Anet, en Francia; Storl, en Alemania y José Herrando, en España. Esta proliferación de la manera de tocar de Corelli, de sus alumnos y, por lo que decíamos anteriormente, de que cada violinista le aporta su cultura y personalidad a la manera de tocar, hizo que la Escuela se fuera diversificando por toda Europa en un tiempo muy corto relativamente, así surgieron otras escuelas más pequeñas como la Piamontesca, la de Padua o la Veneciana, esta última liderada por Vivaldi, que, si bien no fue alumno directo o indirecto de Corelli, tuvo influencia de éste, ya que para entonces los violinistas seguían una única corriente para sus actividades de enseñanza o ejecución, al igual que más tarde Paganini. De hecho estas dos figuras en la historia del violín: Vivaldi y Paganini, si bien no pertenecen directamente a la líneas de las escuelas mencionadas su influencia en ellas llegó de manera alterna, y lo hicieron de una manera tan importante que la atenuaron para siempre con sus propios estilos que hoy en día se sigue sintiendo su impacto en la estandarización que se utiliza, ya que es común también encontrar obras de estos dos autores en los repertorios y programas de estudiantes de violín.

Así, encontramos que los profesores de Corelli fueron:

- Giovanni Benvenuti
- Leonardo Brugnoli
- B.G. Laurenti

Y por otro lado, los alumnos de Corelli:

- Giovanni Battista Somis
- Francesco S. Geminiani
- Pietro A. Locatelli
- Giovanni Stefano Carbonelli
- Pietro Castrucci
- Francesco Gasparini
- Michele Mascitti

Por su parte, los profesores de Paganini fueron:

- Antonio Lulli
- G. R. Fiorillo
- Alesandro Rolla

Así, surgían cada vez más alumnos que seguían un modelo establecido y lo modificaban con la cultura de la región donde se establecían así como con su personalidad, esto lo fueron transmitiendo a sus propios alumnos, pero ahora ya no era como en la Edad Media donde sólo se conformaban con aprendices informales, sino que esta transmisión ya tenía una importancia relevante en la sociedad puesto que comenzaron a surgir instituciones prestigiosas exclusivamente para esta actividad tales como el Conservatorio de Milán y el Conservatorio de París.

Las influencias que se aportaron en la historia de la Escuela de Violín en Italia durante los siglos XVII y XVIII, marcan la consecuencia de formación del violinista por la influencia de otro a través de su enseñanza o conocimiento de su obra o técnica, estas líneas de sucesiones de influencias son una importante orientación conceptual para situar nuestro objeto de estudio.

3.4.2. La escuela francesa de violín

La siguiente escuela en surgir fue la Escuela Francesa de Violín, llamada así por todas las tendencias que se propagaron del Conservatorio de París a finales del siglo XVIII e inicios del XIX, llegó como un perfeccionamiento de la música de violín que se ejecutaba en las cortes, para entonces, del Rey Luis XIV en 1653.

La música de Jean B. Lully, también fue un antecedente de esta escuela, junto con la llegada de las tendencias de las sonatas italianas y los conciertos italianos, esto propició una trascendencia en la actividad violinística en Francia.

El paso de una tendencia italiana a otra francesa lo dio el alumno de G. B. Somis, Jean Marie Leclair, conocido como el “Corelli francés”, sus composiciones y trayectoria denotaban una cierta manera de la escuela italiana pero proliferada en suelo francés: <<su influencia en los violinistas franceses persistió hasta finales del siglo XVIII>>⁵¹.

La influencia de Leclair llegó a su alumno L’abbé Fils, quien junto con Pierre Gaviniés lo sucedieron en las figuras de tendencia en la escuela francesa, un dato como ejemplo sería el libro *Principes du violon* de L’abbé Fils, que <<fue la fuente básica de información de la forma de tocar el violín en Francia a mitad del siglo XVIII>>⁵² y el hecho de que Gaviniés fue de los primeros profesores del Conservatorio de París al inaugurarse en 1795 y sus *24 Matinees* son considerados como la máxima escuela técnica del violín del siglo XVIII.

Por su parte, el violinista italiano Giovanni Battista Viotti es considerado como el último maestro influyente de la escuela italiana representada por Corelli, al llevar sus tendencias a París éste inicia una nueva era para el violín conocida como “La moderna escuela de violín francesa”. Este es quien da pie a la escuela francesa en el siglo XVIII, donde sus discípulos Rodolphe Kreutzer, Pierre Rode y Pierre Baillot, los principales promotores de esta escuela fueron quienes implementaron dicha metodología en el Conservatorio de París en los primeros

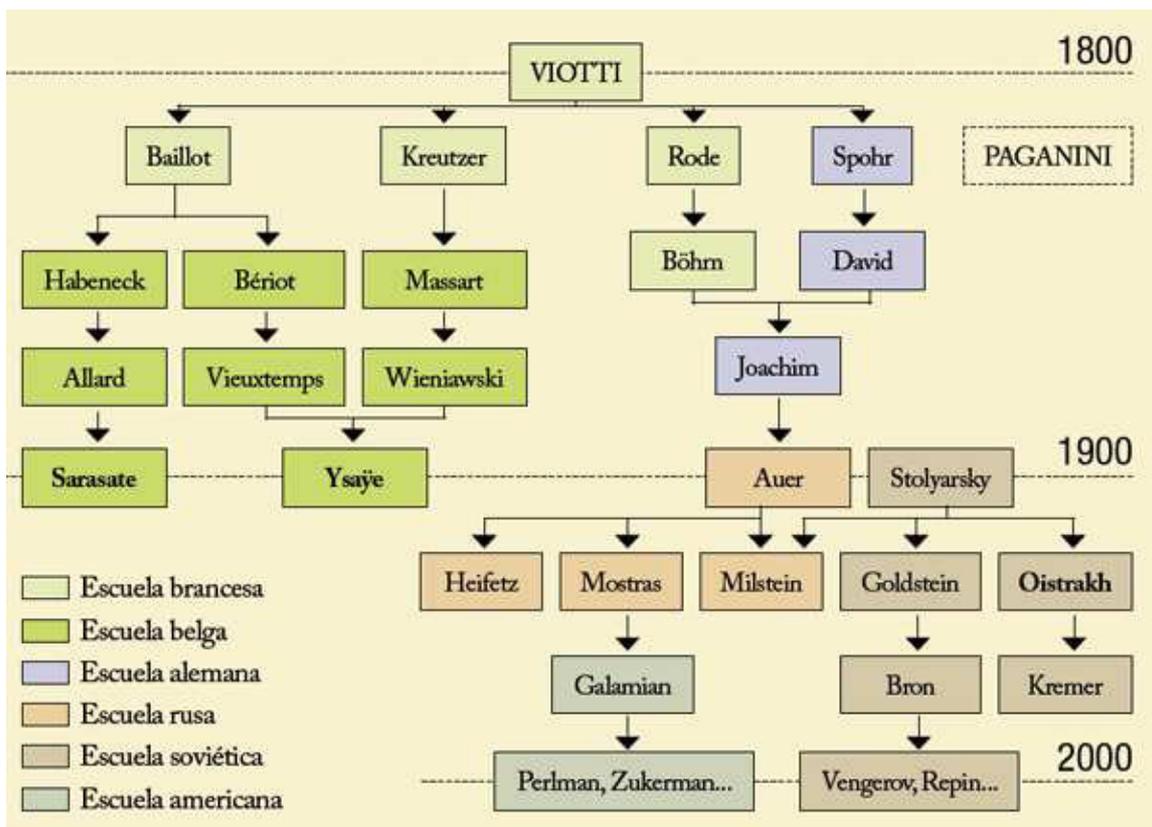
⁵¹ DE LA RIVA, Santiago y GONZALEZ Ma. Ángeles, “Las Escuelas de violín (II): Las Escuelas Francesa y Franco-Belga”, de *Intermezzo*, No. 57, 2015. Pág. 24.

⁵² *Ibid*, p. 25

años del siglo XIX, como bien pudieron ser las obras pedagógicas de Baillot: *L'art du Violon* (1834) y *Méthode de Violon* (1803), ya que estos tres violinistas fueron coautores de este método. Además, es menester apuntar que Viotti dejó una obra pedagógica incompleta: *Mon opinión sur la maniere d'enseigner et d'apprendre a jour du violon*, donde es posible encontrar principios muy parecidos con las obras pedagógicas de Baillot.

A continuación se muestra un cuadro sinóptico tomado del artículo: *Las Escuelas de violín/las dos almas del violinistas*, de Jesús Fernández⁵³, donde da a conocer la red de influencias a través de maestro-alumno dentro de las escuelas de violín en los siglos XIX, XX y XXI a partir de Viotti⁵⁴.

Fig. 3.1. Escuelas de violín



⁵³ *Op. Cit.*

⁵⁴ Existe un error en la imagen original del recuadro siguiente, dice brancesa en lugar de francesa.

Posteriormente las escuelas de violín se fueron dispersando por cada región de Europa, nombrándose de acuerdo al país donde se ejerció, la manera de tocar de los violinistas fue perfeccionando y modificándose de acuerdo a la cultura que se vivía, esta proliferación de enseñanza de violín es la que ha perdurado hasta nuestros días, estableciendo a los *42 estudios* de Kreutzer como una de las fuentes primordiales de esta actividad.

En el artículo que ya hemos mencionado de Santiago de la Riva y Ma. Ángeles Martínez Gonzales, ellos detallan que Rodolphe Kreutzer, nacido el 16 de noviembre de 1766 en Versailles, comenzó sus estudios de violín con su padre, éste al ser un violinista alemán, contaba con toda la escuela de esta región, como la influencia de Leopold Mozart, lo que significaría que la manera de tocar y posiblemente de instruir el violín de Kreutzer contenía una mezcla de la escuela alemana y las tendencias italianas que recién se asentaban en Francia. Posteriormente al ser alumno de A. Stamitz, discípulo de Viotti y ser profesor de violín en el Conservatorio de París en 1795⁵⁵ obtuvo las últimas influencias para componer sus 42 estudios, aunque es más probable que la influencia más sobresaliente haya sido la colaboración que tuvo con Rode y Baillot para componer el *Methodo de Violon*.

En la reseña de Theo Baker en la edición Schirmer de esta obra, menciona que Kreutzer tuvo la fortuna de crecer en un ambiente musical desde pequeño, lo que le valió para mostrar sus grandes dotes musicales y violinísticos a corta edad, a los 13 años compuso su primer concierto de violín y presentó los *Conciertos Espirituales* en París. Esta obra también fue presentada por L'abbé le Fils y Gaviniés, siendo aún muy jóvenes, y asesorada por Leclair, lo que revela que Kreutzer no estaba exento de recibir influencias de las tendencias que se vivían en aquella época y región en cuanto a la ejecución y enseñanza del violín.

En la construcción de su trayectoria, entre algunos logros de ésta, Baker menciona: <<Kreutzer fue un músico que vivió por y para su arte, trascendió en influir por si solo su trabajo que es muy fácil de asimilarlo>>. Así, a continuación podemos apreciar parte de su currículum:

⁵⁵ *Op. Cit*, pag. 26.

- Primer violín en la Orquesta Real a los 16 años
- Prominente violinista solista del teatro italiano
- Compuso más de 40 trabajos de ópera, la primera fue *Jeanne d'Arc a Orleans*
- Giras por Alemania, Italia y los Países Bajos
- Profesor del Conservatorio de París
- Violín solista en la Gran Ópera
- Compuso 19 conciertos, 15 cuartetos de cuerdas, varios tríos, dúos, variaciones, sonatas y sinfonías concertantes.
- Director general de la Gran Ópera

En su etapa como profesor, Baker comenta que fue cuando las enseñanzas de Viotti comenzaron a dar frutos, además de que su brillantez causaba mucha fascinación en los estudiantes, tanto que lo posicionaban como uno de los mejores virtuosos de la época, estos datos nos revelan que las influencias de las que hablábamos son ciertas, ya que el autor confirma que aquello que aprendió de Viotti le valió para desempeñarse como maestro y que los alumnos estaban mucho más que dispuestos a recibir lo que pudieran aprender de la técnica de Kreutzer.

Es ampliamente conocido que el compendio de *42 estudios para violín*, es la composición más emblemática de Kreutzer, puesto que es por ella que éste es famoso, aparte de su dedicatoria de la sonata de Beehtoven que lleva su nombre, aunque se sabe que él nunca la interpretó, lo cual significa que la obra ya cuenta con una innegable importancia así como el mismo compositor, pero es por éste que podemos posicionarla dentro de la metodología de la escuela francesa en el Conservatorio de París a inicios del siglo XIX, este es el punto de origen de todas las influencias que hemos estado hablando que ha denotado esta obra.

La influencia de Kreutzer llegó a formar una *Legión* de caballeros en su honor en 1824, un año después se tuvo que retirar de la interpretación por un brazo roto, su última ópera fue *Mathilde* en 1827, él siguió trabajando y logrando más triunfos en los últimos años de su vida, finalmente muere el 6 de junio de 1831 en Génova Suiza.

La línea de sucesiones de enseñanza donde se engloban a los 42 estudios Kreutzer es la siguiente:

- ✓ Arcangelo Corelli
- ✓ Giovanni Battista Somis
- ✓ Jean-Marie Leclair
- ✓ Geatano Pugnani
- ✓ Giovanni Battista Viotti
- ✓ Rodolphe Kreutzer *42 Estudios para violín*
- ✓ Lambert Massart
- ✓ Henri Wieniawski
- ✓ Eugene Ysaye

Podríamos decir que los compositores anteriores a Kreutzer son de los que éste se valió para componerlos y los posteriores quienes fueron influenciados por ellos.

3.5. Composiciones y métodos para violín

El concepto de red de influencias que hemos estado definiendo, también tienen parte en considerar a las composiciones para este instrumento, tanto de interpretación como de práctica que son fundamentales en la escuela en que se forma cada violinista, es decir que van a estar presente siempre en su formación, y son estas las que utilizan los conservatorios y universidades en sus programas como métodos, desde los *42 Estudios Kreutzer* o los *24 Caprichos de Pierre Rode*, hasta el tema y variaciones de *Estrellita* del Método Suzuki. Sin embargo, puede ocurrir también que un violinista omita alguna composición por diferentes circunstancias pero la reemplace por otra, haciendo que su formación como violinista sea única y diferente a las demás.

El libro *Method de Violon*, mejor conocido como “Método Baillot” posiblemente fue influencia de los estudios Kreutzer, ya que este fue coautor de este método junto con Pierre

Rode⁵⁶, utilizado en el Conservatorio de París, posiblemente ellos tres siendo profesores de violín en esta institución, utilizaron este compendio para instruir a sus alumnos y se basaron en él para componer los *42 estudios* y *24 caprichos* respectivamente para alumnos más avanzados, ya que se percibe claramente la diferencia de nivel de dificultad en las lecciones, así se deduce que el Método Baillot es antecedente de los *42 estudios Kreutzer* y los *24 Caprichios de Rode*, consecuencia de éste. Los *42 estudios* probablemente fueron compuestos alrededor de la primera década del siglo XIX, cuando Kreutzer era profesor.

A lo largo del tiempo se han ido incorporando nuevas aportaciones a este compendio tanto de obras para su interpretación como para estudio, como las obras compuestas para violín de J. S. Bach, que muestran un prestigio muy elevado, tanto compositivo como técnico, para que el estudiante de violín pueda perfeccionar su técnica e interpretación, o el compendio y filosofía del Método Suzuki que han evidenciado lo eficaz que es utilizar la metodología musical como el aprendizaje de la lengua materna en alumnos muy pequeños. Hoy en día en los programas es común encontrar composiciones de Bach y del *Método Suzuki* además de muchas otras diferentes en época, género, estilo y pertinencia.

Lo anterior significa que existen obras que están basadas en otras porque fueron influenciadas por las tendencias que seguía el compositor, y por su grado de dificultad se puede posicionar en un lugar específico dentro de un curso de violín. Por ejemplo, si pensamos en la *Sonata Kreutzer* (1806), sabemos que la influencia en Beethoven era la trayectoria de Rodolphe Kreutzer, ya que éste visitó Viena en 1798, y existió una amistad entre estos dos compositores, por lo que si por trayectoria incluimos a los mismos *42 Estudios* se entiende que estos son influencia de esta *Sonata*. Ahora bien, por su naturaleza pedagógica y secuenciada, la posición de la secuencia en un curso estaría por debajo de la *Sonata*, haciendo que estos sean preparativos para la interpretación de ésta.

Por otro lado, aunque cabe resaltar que depende de la intención de la institución y del curso, ya que por lo general el objetivo puede ser crear violinistas profesionales pero puede variar en su nivel y género a interpretar, por ejemplo en la convocatoria para ingreso a la

⁵⁶ *Ibid*, pag. 26

Escuela de Mariachi Ollin Yoliztli de la Secretaria de Cultura de la Ciudad de México para el ciclo escolar 2016-2017 los requisitos del examen de admisión de violín eran los siguientes:

- Ejecutar la escala de Re mayor con su arpeggio a 2 octavas.
- Ejecutar la escala de Si menor con su arpeggio a 2 octavas.
- Ejecutar un fragmento de las siguientes polkas: *Jesusita en Chihuahua* y *Honor y Patria*
- Ejecutar un fragmento de los siguientes huapangos: *Cielo Rojo* y *El Jinete*.
- Ejecutar el Estudio 1 de Hans Sitt: 100 Etudes, Op. 32 Book I (first position)⁵⁷.

Se puede percibir que el material de admisión solicitado es relativamente sencillo por las escalas y el nivel del estudio pero más que nada la intención de la dirección que tomará la carrera y por las piezas a solicitar, se da por hecho que a partir de este punto, el violinista basará su progreso en la música de mariachi y aunque sea muy posible que reciba influencias de las grandes escuelas de violín, como se puede apreciar al solicitar un estudio del Han Sitt, su intención de su aporte profesional será siempre muy específica y diferente al de un conservatorio o universidad.

Ocurre también que en vez de omitirse o reemplazar alguna obra, en los programas de educación musical superior, estas se mantienen y el compendio de material de estudio va haciéndose cada vez más extenso y diverso, incrementando en la extensión de diversidad musical y en este caso de la música para violín, por lo que cada programa de aprendizaje y progreso de ejecución del violín de cada violinista se perciba único cuando este ya este realizado profesionalmente, por ejemplo, la manera de tocar de un violinista se puede percibir diferente si éste incluyó mas material de Mozart en su compendio que aquel que incluyo más música del siglo XX, al igual que aquel otro que montó más material de música clásica que el que lo hizo con música popular.

⁵⁷ Centro Cultural Ollin Yoliztli. (julio 2017). <https://www.facebook.com/notes/centro-cultural-ollin-yoliztli/convocatoria-ingreso-escuela-de-mariachi-ollin-yoliztli-en-garibaldi-ciclo-escol/10153683666239141/>

La línea de tiempo de composiciones, cursos, escuelas, interpretaciones y enseñanzas nos da una dirección para conocer las influencias de cada uno de estos aspectos, ya que por proceso deductivo se da por hecho que la obra escrita en cierto tiempo digamos a inicios del siglo XX, es sucesora de aquella escrita antes y será influencia de la que sea escrita tiempo después. No existe obra, estudio, ni manera de ejecutar el violín que no tengan influencias, rasgos e implementos de las escuelas de violín forjadas hasta entonces y sus composiciones.

Un buen ejemplo de lo antes mencionado lo constituye la trayectoria y dedicación del violinista español Pablo de Sarasate, como el *Concierto no. 2*, la *Fantasia Escocesa* de Bruch, los *Conciertos no. 1 y 3* de Saint-Saëns y sus 60 composiciones la mayoría para el violín como *Aires Gitanos* y *La Fantasia sobre Carmen* de Bizet, son parte de lo que habíamos llamado “obras del repertorio magistral del violín”, cuyo prestigio es indiscutible en el acervo musical, lo que muestra que Sarasate es uno de los resultados más prodigiosos de la Escuela Francesa, y la importancia de las influencias que todo violinista recibe y denota que tanto composiciones, metodologías y trayectorias de los violinistas del pasado influyen en los de hoy en día.

La formación de escuelas de violín en la actualidad, se construyen recopilando obras para este instrumento para que un profesor le asigne a su alumno practicar, en este compendio está definida la estandarización que hablábamos en el capítulo anterior, y estas obras que bien pueden ser estudios u obras para presentarse ante el público, son el resultado de las escuelas de violín de los siglos anteriores y el aporte cultural e individual tanto del profesor como del alumno a su técnica, además junto con las tendencias globalistas que si viven hoy en día hace única la manera de tocar del violinista, es como si en una obra pictórica la estandarización fuera el lienzo con sus tamaños y formatos establecidos y la aportación individual el dibujo en el cuadro, haciendo que cada manera de tocar el violín sea especial y diferente pero forjada en base a una estandarización.

3.6. Los 42 Estudios para violín de Kreutzer: un nuevo enfoque

El enfoque de esta investigación se centra en la enseñanza del violín moderno en la actualidad en la educación superior, sin embargo, por lo general dentro de la estandarización que definimos, se sigue utilizando una metodología similar a la de hace más de un siglo y medio, pues en los programas de violín de educación superior se utilizan el mismo compendio de obras didácticas que utilizaban en los centros de educación musical de Europa hace 200 años como el Conservatorio de París, se asignan obras como los mismos *42 estudios* Kreutzer, los cuales cada vez que se mencionan en investigaciones citan la siguiente frase: “ocupan un lugar prominente en cada curso de entrenamiento de violín, que de hecho son proveedores indispensables en la formación de la técnica de violín así como preparativos para obras más difíciles como los *24 caprichios* de Pierre Rode”⁵⁸.

En el Departamento de Música de la Universidad de Guanajuato, este compendio se utiliza como método en el nivel licenciatura, donde a los alumnos de violín se les asigna algunos de estos estudios a montar y para presentarlos en su examen final semestral, ya que son considerados como preparativos para otros compendios más complejos como los mismos *24 caprichios* de Pierre Rode. Como lo dice Teo Barker, estos también son asignados en esta institución no sin antes conocer si el alumno ya ha montado alguno de los estudios Kreutzer, también cabe aclarar que este compendio es asignado hasta nivel licenciatura porque en Nivel Medio se asignan otros como los *60 estudios para violín* de Franz Wolfhart, *Etudes* op. 36 de Jacques Fereol Mazas y *36 estudios para violín* op. 20 de Henrich Erns Kayser, que de hecho son considerados preparativos para los estudios Kreutzer.

En una entrevista que realicé con el violinista Christian Barajas Hernández que ha sido estudiante de esta carrera en esta institución, a pregunta expresa acerca de su secuencia de estudios, mencionó que su secuencia de compendios que sus maestros han utilizado como método para su progreso violinístico se constituye como sigue:

⁵⁸ BAKER.Theo. *Rodolphe Kreutzer Forty Two Studies or Caprices for the Violin*, G. Schirmer, Inc. New York: 1923

Secuencia de métodos Christian Barajas Hernández, 2006 a 2016:

Ingreso a Nivel Medio (2006)

- 60 estudios para violín op. 45 de Franz Wohlfart
- Estudios para violín op. 36 de Jacques Féréol Mazas
- 36 estudios para violín op. 20 de Ernst Heinrich Kayser

Ingreso a Licenciatura (2013)

- 42 estudios para violín de Rodolphe Kreutzer en la secuencia siguiente:
 - 1er Semestre: Estudio 2
 - 2do Semestre: Estudio 10
 - 3er Semestre: Estudio 1 y 9
 - 4to Semestre: Estudio 16
- 24 estudios o caprichios op. 35 de Jakob Dont
- 36 caprichos para violín de Federigo Fiorillio

A continuación muestro la secuencia que tuve en lo personal dentro de mis estudios en la misma institución de 2005 a 2015 en el Nivel Medio y Nivel Licenciatura para realizar una comparativa entre ambas metodologías.

Secuencia de métodos Héctor Alejandro Gallardo Araujo, 2006 a 2015

Ingreso a Nivel Medio (2006)

- 60 estudios para violín op. 45 de Franz Wohlfart
- 36 estudios para violín op. 20 de Ernst Heinrich Kayser

Ingreso a Licenciatura (2010)

- 42 estudios para violín de Rodolphe Kreutzer
 - Examen de admisión: Estudio 6
 - 1er Semestre: Estudio 4
 - 2do Semestre: Estudio 2 y 8

- 3er Semestre: Estudio 10
- 4to Semestre: Estudio 12 y 13
- 24 caprichos para violín, Pierre Rode

Se puede apreciar que ambas secuencias son similares, puesto que en las dos, los estudios Kreutzer predominan mucho en los primeros semestres del Nivel Licenciatura, además cumplen con lo que mencionan los autores que son preparativos para otras obras más complejas. En la secuencia de Christian Barajas lo hacen para los caprichos de Jakob Dont y Federigo Fiorillio mientras que en la propia para los caprichos de Pierre Rode como lo menciona Teo Baker y Bard Schwarz.

Ahora bien, es posible que asignar a los alumnos estos estudios en un mismo nivel, en este caso solo a partir de su ingreso a licenciatura, haya sido un convenio entre los profesores de violín del Departamento de Música de la Universidad de Guanajuato, por lo general en el primer semestre se asignan 2 estudios de esta obra de la edición *Schirmer*, y no se asigna alguno que contenga cuerdas dobles, sino a cuerda simple a excepción de los número 2 y 5.

En los siguientes semestres se van asignando otros con mayor dificultad, pero siempre solo 1 ó 2, en tercer o cuarto semestre se incorpora alguno con inducción a dobles cuerdas como el número 35, y hasta sexto o séptimo semestre se cambia la asignación de estos estudios por los caprichos de Pierre Rode, si tomamos en cuenta que por cada semestre hasta el séptimo se asignan dos estudios por montar, suman a lo mucho unos 14 y como se tiene que mostrar un avance en séptimo para cambiar a los caprichos, la asignación de los estudios Kreutzer no es secuenciada sino trayectoria salteada.

Pero, depende más de la percepción del profesor de violín respecto al nivel de su alumno el cuantos y cuales estudios asignarle. El alumno Barajas mencionó que en su estadía durante un semestre (2013) como alumno de octavo semestre de Nivel Medio en el Conservatorio de Xalapa, el profesor de violín Manuel Lozano Torres le asignó el estudio no. 2 de los estudios Kreutzer, tal vez el profesor consideró que el alumno ya estaba lo suficientemente listo para montar un estudio Kreutzer aun estando cursando el nivel medio, por lo que, es el profesor de

instrumento en cada curso individual sea en licenciatura u otro nivel, quien decide cuántos y cuáles estudios asignar a su alumno. Esta decisión del profesor de violín es la que puede definir para siempre la estructura técnica de un violinista de manera limitada si es que el alumno se resigna a sólo practicar aquellos estudios asignados, pero si éste se propone el reto de montar y practicar los demás estudios fuera del curso, su técnica será mucho más amplia. Con lo anterior se concluye además que, como en nuestra institución, también en otros conservatorios en el país los estudios son asignados a discreción por cada profesor.

Anna Ewa Bard Schwarz en su tesis doctoral *A PHILOSOPHY AND AN APPROACH TO TEACHING NON-PROFESSIONALTRACK VIOLIN STUDENTS*⁵⁹, realiza una clasificación de los estudios en cuestión asignándoles de acuerdo a su dificultad los siguientes calificativos:

Tabla 3.1. Clasificación de los 42 estudios de Kreutzer de acuerdo a su dificultad

Estudios	Dificultad/ Observación
2, 3 y 5	Sencillos, apropiados para principiantes
1,4, 6 y 7-13	Apropiados para intermedios
14-22	Un poco avanzados
23-30	Avanzados
31-42	Muy avanzados

De la observación de la tabla anterior podemos apuntar que desde hace mucho tiempo se conoce la importancia de esta obra al implementarla en los programas de instituciones musicales, de lo contrario no aparecerían tanto en la formación de cada violinista, sobre todo en los de Nivel Licenciatura en el Departamento de Música de la Universidad de Guanajuato, cada estudiante en algún punto de su formación los va a tener que montar, ya que son

⁵⁹ BARD-SCHWARZ, Anna *A PHILOSOPHY AND AN APPROACH TO TEACHING NON-PROFESSIONALTRACK VIOLIN STUDENTS*, Universidad del Norte de Texas, 2014.

preparativos para otras obras más complejas, y al ser Rodolphe Kreutzer uno de los principales representantes de la Escuela Francesa, significa que esta tendencia ha perdurado hasta nuestros días y alcanzado la internacionalización en la estandarización global del proceso de formación y perfeccionamiento de ejecución del violín, por esta razón es que son tan importantes.

Sin embargo, una de las problemáticas planteadas para esta investigación es el hecho de que esta importancia no es del todo compartida entre los alumnos de esta institución, ya que es posible que no aborden los 42 estudios, sino sólo unos cuantos durante su estancia como alumnos de Licenciatura, cuando su importancia radica en la totalidad de la obra. De tal suerte, en la entrevista que le hice a Christian Barajas, que en la actualidad sigue como alumno de esta carrera en esta institución, le pregunté: ¿a qué crees que se deba esta tendencia?, él respondió: *“no lo sé con certeza, pero yo creo que no lo hacen por el sistema escolar que tenemos, ya que en éste solo se tienen asignados un número determinado de estudios a ver en cada semestre, a lo mucho tres, como se ven otros métodos y otros más en otras asignaturas por lo que, se tiende a abandonarlos. Hace falta más, que los alumnos lo hagan por mérito propio que por cumplir un programa de estudios, pero siento que sí hace falta, que deberíamos ver muchos más estudios de los que se ven”*.

Entonces podemos deducir dos factores que posiblemente impidan que los alumnos no aborden la totalidad de los 42 estudios:

1. Que solo lo hacen por asignación.
2. Que tienen que cumplir con más repertorio.

Estos dos factores son parte del sistema establecido en el Departamento de Música de la Universidad de Guanajuato, a los alumnos se les asigna cada semestre un repertorio a montar para presentar en su examen final en el cual se incluye alguno de los estudios Kreutzer, y aunque quede como registro de certificación que logro montar y ejecutar bien o no la obra, no cumple con la función que tiene por naturaleza cualquier tipo de obra y en especial del tipo de los estudios: que es montarlos constantemente. El violinista Nathan Cole en su canal de Youtube y video “Violin Lessons: Kreutzer Etude #1 with Nathan Cole” menciona una frase

para culminar su punto sobre el estudio número 1 de Kreutzer: “Es un estudio muy básico y versátil pero es uno que todos los grandes violinistas practican en todo momento”⁶⁰.

Lo importante de esta frase es el “en todo momento”, ya que se refiere a que es una actividad que se realiza por siempre, como un hábito que se forja en los violinistas, y no como una sola y simple asignación semestral, sino una verdadera auto asignación de por vida con la convicción de que es para mejorar constantemente en su técnica.

Con esto podríamos decir que no es que el sistema se tenga que cambiar haciendo que se les asigne la totalidad de la obra a los alumnos en un periodo de tiempo, es algo absurdo ya que no existe el tiempo para hacerlo y es necesario que monten más material alterno y posterior, sino que hay que hacerles conocer que esta obra es de suma importancia desde incluso antes de que ingresen a Nivel Licenciatura, el estudiante Barajas reconoció en la entrevista que antes de su ingreso a licenciatura en el Departamento de Música de la Universidad de Guanajuato, e incluso durante su estadía en el Nivel Medio en la misma institución, no conocía la obra en absoluto, por lo que ese conocimiento de los Estudios Kreutzer, desde incluso las primeras etapas de estudio del violín sería un factor primordial, para que los estudiantes monten por su cuenta aquellos estudios que no se les hayan asignado durante y después de su estadía en la licenciatura.

3.7. Otras influencias

Además de las composiciones que ha interpretado el violinista, existen otros aspectos y situaciones musicales o no musicales que llegan a atenuar su progreso. Nos referimos a factores desde la cultura de la sociedad en la que vive hasta su personalidad. Empero, en el ámbito metodológico, es decir los métodos registrados que ha utilizado por asignación en sus cursos a lo largo de su aprendizaje en ejecución del violín y la manera de instruir de sus profesores, siempre revelarán el rastro hacía alguna de las grandes escuelas primordiales de violín, esto es un dato muy relevante puesto que da a conocer que también toda la música

⁶⁰ COLE, Nathan. (2014). Violin Lessons: Kreutzer Etude #1 with Nathan Cole. 2017, de Youtube Sitio web: <https://www.youtube.com/watch?v=UIWvQTSiA5M>

escrita para este instrumento, sea para presentarse o como proceso metodológico, ha sido creada por la relación de la influencia de estas escuelas, si damos por hecho que todo compositor debe de conocer cierta técnica del instrumento para crear una obra.

Por ejemplo, el último de los grandes virtuosos del siglo XIX y vestigio de la Escuela Francesa, el violinista español Pablo de Sarasate (1844-1908), las influencias que recibió desde que estudió con su padre en el Conservatorio de Madrid a muy temprana edad y sobre todo aquellas por parte de su ingreso en el Conservatorio de París le valieron para forjar la gran trayectoria artística que tuvo durante su vida como intérprete, a pesar de que no enseñó y no dejó registros metodológicos, su aportación como ejecutante, compositor y las dedicatorias que recibió lo convirtieron en uno de los mayores proveedores del repertorio violinístico de los tiempos modernos⁶¹.

3.8. Cambio de Profesor

Un evento muy común e importante pero muy poco considerado por los estudiantes de música es el cambio de profesor de instrumento. Esto ocurre por muchas circunstancias pero es una realidad que no se puede evitar y afecta en gran medida en la formación del violinista para bien o para mal. Por lo general es por el incremento de nivel, pues es usual que los alumnos rebasen las posibilidades didácticas de su profesor y tengan que migrar hacia otro curso más amplio para llenar las expectativas.

En mi experiencia personal desde que comencé a estudiar la ejecución del violín he cursado con varios profesores y puedo clasificarlos, no de acuerdo al tiempo de los cursos que tomé con ellos sino a su importancia e influencia en mi formación como violinista:

- Profesor inicial: Aquel con el que se inicia el aprendizaje de ejecución del violín desde cero, muchos conceptos técnicos que asignó se mantienen por siempre en el alumno como la postura, manera de pasar el arco o digitaciones.

⁶¹ *Op. Cit*, pag. 28

- Profesor intermedio: Aquel profesor que sustituye al inicial, puede ser por diferentes circunstancias al igual que solo uno o varios, pero por lo general son profesores que su influencia no es tan relevante como el anterior ya que el tiempo que duran en curso con el alumno no es muy extenso, con este profesor existe un choque de ideologías al inicio, puesto que el alumno estuvo acostumbrado a la manera de instruir de su antiguo profesor y puede que ocurran ciertos desacuerdos entre alumno y maestro.

- Profesor de base: Generalmente es el profesor de violín más importante para el alumno, puesto que su manera de instruir es ideal para éste, y el tiempo que dura el curso por lo general es muy extenso, además toda su transmisión de conocimientos es asimilada eficazmente por el alumno haciendo que su manera de tocar se impregne en él, es casi como una imitación, y por lo general este profesor es el asignado en un curso acreditable, claro que el alumno no se da cuenta de quien fue su profesor base hasta tiempo después.

- Profesor Externo: Son los profesores que imparten cursos o clases extra curriculares o magistrales que no son propias del curso principal del alumno, aquí entrarían los de las clases maestras que por lo general son los consejos de vida o musicales, los que influyen más en la formación del alumno que las modificaciones técnicas, ya que éstas pueden estar en desacuerdo con las del profesor base y el alumno no puede elegir esta sobre la de su maestro, generalmente estos cursos son paralelos al curso principal pero con menor extensión temporal.

- Profesor Casual: Es usual que los alumnos no solo tomen un curso de violín en cierto tiempo, durante este también toman otros de diferentes asignaturas que también estén dentro del programa y por lo general a veces también son respecto al violín o su ejecución, aquí entran los profesores que no son precisamente de violín pero que si influyen en la formación del alumno. También aquí entran los compañeros del alumno que comparten consejos o lecciones propias que este mismo asimila en su propia formación.

Sin embargo, cada profesor o influencia que ha tenido el violinista a lo largo de su vida es igual de importante aunque haya sido mínima puesto que aporta una característica específica en su manera de tocar, interpretar, componer o instruir. Esta información solo la puede conocer a fondo el mismo violinista, haciendo una introspección de su carrera, ya que las influencias que tuvieron un impacto en su progreso, pudieron haber llegado de cualquier parte y de manera espontánea, además de que pueden llegar a ser incontables para poder rastrearlas, a excepción de las que son registradas en los cursos acreditables que tomó, por eso la importancia de mencionar estos cursos y los profesores con quien estudió en los currículos musicales, así el rastreo de influencias puede ser más específico.

Sería de mucha importancia que los violinistas llevaran desde sus inicios de aprendizaje de ejecución, una bitácora o diario personal que contenga todas las lecciones que tuvo en sus clases con diferentes maestros, ya que no solo quedaría como un registro de enorme valor para el acervo sino que fomentaría una cultura de conocimiento sobre sí mismo y de sus profesores que coadyuvaría a la mejora de ejecución del violín.

También las influencias pueden llegar de una manera no metodológica, ya que como personas tendemos a asimilar lo que observamos y escuchamos, y tan solo el hecho de observar o escuchar tocar a un violinista, se asimila su compendio metodológico, que bien no puede ser del todo escudriñado pero la influencia puede llegar al oyente alterando su propia escuela, como la asistencia a un concierto o de manera muy correspondiente a la actualidad, por ejemplo: en 2006 surgió el portal de videos en línea YouTube, donde es posible observar y escuchar interpretaciones de los grandes violinistas del siglo pasado y actuales, esta posibilidad no existía hace poco más de una década, uno tenía que comprar los videos para apreciarlos, o tener la posibilidad de asistir a un concierto en persona, pero con esta herramienta tecnológica significa que los alumnos de violín de hoy pueden asimilar la escuela de los grandes del siglo XX, como David Oistrak, Yehudi Meduhinni, Izaak Perlman o Anna Sophie Mutter, ya que son ellos quienes cuentan con grabaciones.

En este ejemplo de influencia también entran las clases maestras o magistrales normalmente llamadas en inglés *masters class*. La misma, es una clase llevada a cabo en un

aula universitaria con un profesor acreditado. En las universidades antiguas solía consistir simplemente en una lectura comentada⁶². Pero en cuanto al progreso de enseñanza y aprendizaje de ejecución del violín, el concepto destaca más por el hecho de que la clase no es impartida por el profesor del curso, sino por otro con mayor o diferente trayectoria, es un evento extraordinario al curso en el que los alumnos no pierden oportunidad de participar.

En las *masters class*, más que modificar el formato o estructura del curso del alumno, el profesor le imparte consejos de diversa índole en la ejecución del instrumento, en una *masters class* que tuve con el violinista estadounidense Sibbi Bernhardsson del Cuarteto Pacifica en el Festival de Música de Cámara en San Miguel de Allende en 2012, en una de las muchas instrucciones y consejos mencionó: “para saber si una obra está lista para ser ejecutada de memoria frente a un público se tiene que practicar de principio a fin tres veces seguidas”, este consejo es uno de los que más recuerdo y desde entonces lo he aplicado en mis presentaciones y aconsejado a mis alumnos con la misma instrucción.

Esta instrucción por muy irrelevante que parezca es una muestra de lo que son las influencias en el violín, rastreando en las líneas de maestro-alumno, desde asignación de obras maestras hasta consejos como el del ejemplo anterior en casos aislados, pero colectivamente se observa un gran panorama de esta actividad humana que lleva más de tres siglos realizándose y sigue creciendo con cada nuevo pupilo que surge en el mundo.

3.9. Importancia de conocer la aportación al acervo violinístico

Hemos localizado que nuestro objeto de estudio, *Los 42 estudios para violín* de Kreutzer, ocupan un lugar prominente dentro de la educación del violín y por ende de todo el acervo violinístico que se ha forjado desde los últimos siglos con la invención de este instrumento, ya que es una de las principales obras de Rodolphe Kreutzer que es uno de los grandes

⁶² Clase magistral. (s.f.). En *Wikipedia*. https://es.wikipedia.org/wiki/Clase_magistral. Recuperado el 12 de julio de 2017.

promotores de la nueva Escuela Francesa, cuya importancia se debe a que de ahí proviene todo lo relativo a obras, trayectorias y metodologías que se utilizan hoy en día y son parte de cualquier actividad violinística.

Podemos localizar las aportaciones de todos los violinistas en líneas de sucesiones de maestro-alumno, que siempre llegaran a la Escuela Francesa que forma parte Rodolphe Kreutzer, es decir que posiblemente cualquier violinista le debe su conocimiento o destreza a este autor, es difícil imaginar como hubiera sido esta actividad sin que Kreutzer hubiera existido, además añadiendo el hecho de que este compendio de estudios es utilizado en la mayoría de las escuelas superiores de música, universidades y conservatorios como metodología, resalta aun más su importancia en la historia del violín.

También comprobamos que es importante considerar la transmisión de conocimientos de maestro a alumno que se ha llevado a cabo desde siglos atrás, y que preservan esos conocimientos a través de métodos y obras, ya que es lo que mantiene vivo a la música por más años por venir, si consideramos en específico a *Los 42 Estudios para violín* de Kreutzer, podemos percatarnos que su utilización se ha proliferado en todo el mundo llegando al Departamento de Música de la Universidad de Guanajuato, donde se implementan en los primeros semestres en la carrera de violín como metodología preparativa para estudios más difíciles, donde los violinistas de este centro de estudios forjan su propio acervo musical que incluye diversas obras de repertorio, tendencias y metodologías que aportan una gran riqueza cultural a la música pero que están sujeta a la metodología de los estudios Kreutzer.

CAPÍTULO IV
LA TÉCNICA EN LOS 42
ESTUDIOS PARA VIOLÍN DE KREUTZER

Los estudios son utilizados para perfeccionar una parte aislada de la técnica de ejecución de un instrumento musical. En las instituciones musicales de educación superior se consideran apropiados para violinistas intermedios, refiriéndose a aquellos que han culminado o avanzado bastante en la metodología de los estudios de Kayser y Wolfhart, en este caso son alumnos que cursan los primeros semestres o años de la carrera de violín de los programas universitarios.

En este capítulo se describirán a grandes rasgos las pertinencias técnicas de cada uno de los 42 estudios así como su proceso de montaje y aplicación en la carrera de Licenciatura en Música, Instrumentista con la especialidad de violín en el Departamento de Música de la Universidad de Guanajuato, ya que cada uno de ellos también cuenta con su nivel de dificultad y su propio aspecto técnico a perfeccionar.

La técnica es la manera de hacer un producto o actividad, en este caso la ejecución del violín que abarca muchos aspectos, como por ejemplo, la posición de los dedos cuando se toca un intervalo de sexta, un violinista puede que los posicione diferente que otro y aun así ambas técnicas podrían ser correctas si los resultados son favorables. Así, cada día estos aspectos se van enriqueciendo ya que cada intérprete tiene una técnica diferente por su escuela y tendencias, que definimos en el Capítulo III, y éste aporta al acervo su manera de tocar que va a trascender por las influencias que generará en sus alumnos o público.

De cierto modo, cada uno de los *42 estudios de Rodolphe Kreutzer* pretende canalizar algún aspecto técnico que el mismo autor consideró importante para inducir a su práctica exhaustiva y definir una técnica única y favorable en el violinista. De tal manera, en este capítulo se describirá el aspecto técnico que fomenta cada uno de los estudios y algunas sugerencias para abordarlos que se encuentran publicadas en Internet o que hemos observado, no sin antes describir otros aspectos que se consideran importantes en la actividad violinística que se ejerce en la actualidad.

4.1. La dificultad en las obras

Para posicionar las obras en una escala de nivel de dificultad, los violinistas y sobre todo los estudiantes, al no poder ejecutar e interpretar una obra de un compendio que enmarcan la técnica violinística con tan sólo leer la partitura, primeramente tiene que analizarla y practicarla muchas veces en privado, para poder presentarla en público, y de acuerdo al tiempo y esfuerzo que se requiere consideran la obra como fácil o difícil.

En este sentido, el violinista Jesús Fernández en su artículo *Las 15 obras para violines más difíciles de la historia*, comenta respecto a este concepto:

Hay varias formas de definir la cuestión de la dificultad: por un lado podemos medirla en base a las exigencias técnicas (velocidad, golpes de arco, efectos, etc.) y por otro podemos tener en cuenta las puramente musicales como profundidad, armonías sofisticadas, etc⁶³.

Las exigencias técnicas a las que se refiere Fernández son una recopilación de aspectos que definen a la obra y que el ejecutante requiere practicar, estudiar y analizar por separado para dominarla en conjunto. Esto ocurre siempre que un violinista va a montar una obra por primera vez, éste localiza las exigencias y hace una evaluación posicionando la obra en un nivel de dificultad de acuerdo a cuánto tiempo requiere dominar cada uno de los aspectos localizados y basado también en su propio nivel de ejecución por su experiencia en su instrumento.

Este autor reduce este concepto a las horas de práctica que le dedica el violinista en su jornada, esta actividad es crucial para poder interpretar cualquier obra, incluidas las que él reúne como las 15 obras de violín más difíciles de interpretar por el aspecto técnico:

- *The Last Rose of Summer* de Heinrich Wilhelm Ernst
- *La Danza de los Duendes* (La Ronde des Lutins), Scherzo fantastique, Op. 25 de Antonio Bazzini
- *Sonatas y Partitas* de Bach
- *Grand Caprice on Schubert's Der Erlkönig*, Op. 26 “*Le roi des aulnes*” de Heinrich Wilhelm Ernst
- *Labyrinth* de Pietro Locatelli
- *Concierto para violín* de Schönberg
- *Capricho 24* de Paganini
- *Perpetuum Mobile* de Ottokar Novacek
- *Concierto para violín en Re mayor* de Tchaikovsky
- *Concierto para violín en Re menor* de Sibelius
- *Concierto de violín* de Barber
- *Caprichos* de Wienawski
- *Cat o'Nine Tails* de John Zorn
- *Freeman Études* de John Cage
- *Sonata n°3 en Re menor “Ballade”* de Eugène Ysaÿe
- *Mephisto Valse* de Liszt/Milstein

⁶³ FERNÁNDEZ, Jesús: “Las 15 obras para violín más difíciles de la historia, 2017”. En: de deviolines. Véase: sitio web: <https://www.deviolines.com/las-15-obras-para-violin-mas-dificiles-de-la-historia> (Disponible 2014).

Fernández considera estas obras como “obras de demostración” ya que de hecho son sólo para mostrar el virtuosismo del violinista o el resultado de largas y variadas sesiones de práctica. Es en este punto en que son requeridos los estudios, ya que son las herramientas para poder interpretar otras obras con mayor exigencia técnica como alguna de las que hemos enlistado. Es decir, que los ejecutantes una vez que observan el nivel de dificultad de una obra, haciendo un análisis muy subjetivo y previo al observar la partitura o escuchar una interpretación, por lo general realizan otro análisis para establecer qué estudios o ejercicios le servirán para montar la obra de manera más eficiente. Al definir cuánto tiempo se tardarían en practicar cada una de las exigencias localizadas y si la mayoría de estas requieren bastante tiempo o un estudio igual de complicado, se determina el grado de dificultad de una obra.

En el Capítulo I, se compararon los “estudios” con ejercicios gimnásticos, es decir tal y como es pertinente ejercitarse para desarrollar y fortalecer un músculo específico, los estudios lo son para desarrollar una técnica concreta de algún instrumento. De tal suerte, podríamos afirmar que el proceso de montaje de estudios sería el objetivo para la ejecución de obras. La violinista Beth Blackerby en un tutorial para abordar el estudio no. 4 de Kreutzer del canal de Violin Lab Channel comparte una visión similar respecto a esta idea:

Una de las cosas más importantes a recordar, es que se está entrenando músculos, es un entrenamiento atlético, como si se estuviera entrenando para un maratón hay que hacer series cortas a lo largo del día, un par de minutos aquí, otro par luego y así se logra la frecuencia, así los músculos aprenden y recuerdan, si se hace solo un par de veces a la semana solo adivinan pero no aprenden⁶⁴.

4.1.1. La musicalidad

En el segundo aspecto que menciona Fernández respecto a las exigencias mentales posiblemente se refiera la musicalidad por mencionar a alguno, esto se refiere a aquellos estudios que son solo musicales es decir que no implique lo técnico o el movimiento de las manos, sino lo que pasa por la mente del violinista en el momento de la ejecución o sea las tareas mentales que se realizan. Por ejemplo, en la entrevista que realicé al violinista Christian

⁶⁴ Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=rM3ErQm-O54>

Barajas él comentó que cuando le asignaron los *24 caprichos op. 35* de Jakob Dont en nivel licenciatura este compendio lo sintió mucho más avanzado que el de Kreutzer, porque, además de lo técnico, la cantidad de notas es tan grande y repetitiva que en ocasiones el intérprete comienza a guiarse más por la armonía que por la secuencia de notas.

Barajas comenta un ejemplo de un aspecto que menciona Fernández, la complejidad de un capricho de Jakob Dont requiere una nueva y más compleja tarea mental haciendo que estas obras sean más difíciles de ejecutar que otras y así catalogarla por su dificultad. Se podría considerar un aspecto más para catalogar una obra como difícil que bien puede referirse a la musicalidad, este es un concepto muy extenso y podría decirse muy subjetivo, la musicóloga española Soraya Bartolomé la define de esta manera:

*La musicalidad se relaciona con lo bello, lo estético y lo tangible de la música, pero también se refiere a aquello que nace dentro, lo que impregna el alma, lo que se percibe y ya no solo en música también en literatura y de forma concreta en la poesía. Un ejemplo de ello puede ser la figura retórica de la *aliteración* la cual consiste en conseguir un efecto sonoro mediante el uso intencionado de los fonemas, como bien podemos ver en estas palabras del poeta Rubén Darío: *Bajo el ala aleve del leve abanico*. En este verso, los sonidos hacen sentir delicadeza contenida, es ritmo sentido, son eles que vuelan como un suspiro⁶⁵.*

Se podría decir que la musicalidad es el efecto que tiene la música en nuestras emociones y recuerdos de manera introvertida pero que sale a expresarse de alguna manera ante los demás como ocurre con la danza. La investigadora Bartolomé menciona que todas las personas tienen esta capacidad en diferentes grados; en ese sentido quizá los músicos, al comprender la estructura de las obras, tienden a elevar dicho grado de comprensión más que los no músicos, y su expresividad surge aun más cuando interpretan alguna obra. Asimismo, Fernández se refiere a que las obras también se nivelan en su dificultad por este significado que encierran y que solo los más preparados en musicalidad pueden interpretar, por ejemplo, sin tomar en cuenta los aspectos técnicos, las variaciones y tema de *Estrellita* es una pieza cuyo significado puede ser muy básico y la musicalidad requerida para interpretarla no requiere de un gran aporte, ya que el significado se limita a la letra de la canción infantil, a diferencia del *Concierto para violín en Re menor op.47* de Sibelius cuya musicalidad

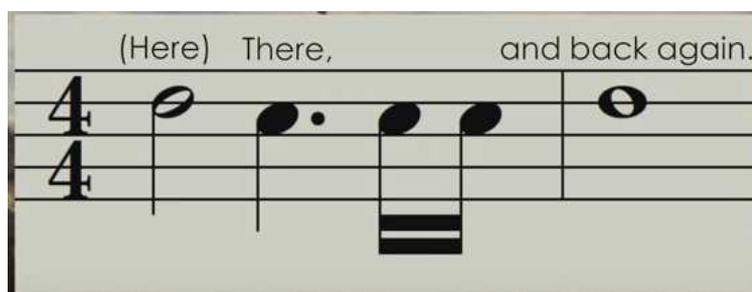
⁶⁵ BARTOLOMÉ, Soraya. (2015). ¿Qué es la musicalidad?. 2017, de Diario de una musicóloga Sitio web: <http://diariodeunamusicologa.com/2015/08/07/que-es-la-musicalidad/>

requerida es basta, ya que a cada pasaje o unidad musical el compositor le dio un significado implícito.

Por otro lado, el analista Jaime Altozano explica en su canal de Youtube un ejemplo sobre el análisis de la banda sonora de la película *El señor de los anillos, la comunidad del anillo* donde comenta que todo pasaje musical escuchado durante las escenas contienen un significado referente a la historia que el compositor, Howard Shore, pretendió transmitir a la audiencia, las emociones que esta pudiera detonar por la escucha de estos pasajes se contextualizan en la propia historia pero cuando es un músico quien está interpretando dichos pasajes este exterioriza toda su musicalidad contextualizada en la historia, esto a veces es muy subjetivo, el interprete requiere de una gran sensibilidad y experiencia para entenderlo y transmitirlo, en ocasiones aportando de su propio ser y *psique*, que requiere de un gran entrenamiento pero más que nada experiencia de la vida misma, así que la dificultad de las obras también pueden nivelarse en un aspecto más que no es necesariamente el técnico.

El pasaje emblemático de esta obra que hemos comentado contextualiza en solo 5 notas toda la historia, en la siguiente imagen obtenida de la misma fuente de consulta nos muestra el significado de cada una de esas notas que se refieren a un viaje de ida y vuelta que en si es el resumen de toda la historia⁶⁶:

Fig. 4.1. Pasaje inicial de la musica de El Señor de los Anillos



⁶⁶ Imagen capturada de: ALTOZANO, Jaime. (2017). El Señor de los Anillos – Análisis de la Banda Sonora (Comunidad). 2017, de Youtube Sitio web: <https://www.youtube.com/watch?v=y5LLHZf9ebU>

En el siguiente pasaje se hace referencia, a través de sus nueve notas, a los nueve personajes que conforman la comunidad del anillo o bien pueden representar a los nueve anillos de la historia, este ejemplo nos muestra lo que es la interpretación musical cuando el significado esta establecido implícitamente pero es el aporte de musicalidad del intérprete lo que hace la pieza más viva y bella:

Fig. 4.2. Segundo pasaje de la música de *El Señor de los Anillos*⁶⁷



Posiblemente Kreutzer le haya dado un significado similar a sus 42 estudios, o es posible que no lo hubiera hecho, pero el intérprete es libre de definirlo con su propia musicalidad, contextualizándolos con su propia historia y personalidad y este aporte en la interpretación es lo que realza a la obra aunque sea una cuya finalidad sea meramente didáctica o técnica.

4.1.2. Actitud hacia la Música

Creemos que es importante el cuestionarnos en qué actitud toma el intérprete hacia la música. Jesús Fernández menciona dos grandes actitudes que se presentan frente a la música para poder así clasificar las escuelas en primera instancia:⁶⁸

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Véase: FERNANDEZ, Jesús: “Escuelas de violín/ las dos almas del violinista” (2012). Disponible en: <https://www.deviolines.com/las-escuelas-de-violin/>, 2017.

- Actitud intuitiva, subjetiva, seductora, romántica.

Es nuestro lado dionisiaco, la interpretación expresiva del yo, la parte que se deja llevar por la emoción, el lado misterioso de nuestra alma.

- Actitud racional, objetiva, respetuosa con el texto.

Es el lado apolineo, la que busca la razón dentro de la música, la que persigue la perfección técnica, la pureza de la expresión, la brillantez y la verdad.

Es común encontrar estas actitudes en los estudiantes de violín, ya que solo ellos conocen la respuesta a la siguiente pregunta: ¿Por qué es que tocas el violín? Puede ser que una actitud domine sobre la otra: razón sobre emoción o emoción sobre razón, aunque por lo general los estudiantes cuentan con ambas, ellos buscan la perfección técnica teniendo un fin hedonista durante su quehacer, aunque como menciona el autor por lo general se le asigna la primera actitud a los países Latinos como Francia, Italia, España y Latinoamérica, mientras que la segunda hacía los países del Este de Europa como Rusia, Alemania, Norteamérica, asimismo a los de Asia.

4.2. La dificultad técnica de los 42 Estudios para violín de Kreutzer

Para determinar la dificultad de una obra, uno de los factores a considerar es la ubicación del nivel del violinista, que se realiza contabilizando el repertorio que ha logrado montar dentro de los cursos precedentes que ha tomado, es decir tener en cuenta la experiencia, ya que es su nivel técnico lo que coadyuva al montaje de ciertas obras, por lo que la calificación tiende a ser subjetiva. Empero, nuestra investigación se centra en los alumnos de licenciatura del Departamento de Música de la Universidad de Guanajuato quienes deben afrontar el compendio de 42 estudios para violín de Rodolphe Kreutzer, considerando, como se mencionó en el capítulo anterior, que la asignación de esta obra es en los primeros semestres de este nivel de educación musical, por lo que se concluye que existe una estandarización en los alumnos admitidos al programa, filtrados por el examen de admisión, o

en otras palabras que los alumnos inscritos en este programa, están listos para comenzar a montar los Estudios Kreutzer.

Los 42 estudios de Rodolphe Kreutzer, también llamados en ocasiones *caprichos*, son considerados como método hoy en día en la mayoría de los cursos a nivel licenciatura en los conservatorios y universidades del mundo, incluido el Departamento de Música de la Universidad de Guanajuato. En ese sentido, la violinista Anna Ewa Bard-Schwarz en su tesis doctoral *A PHILOSOPHY AND AN APPROACH TO TEACHING NON-PROFESSIONALTRACK VIOLIN STUDENTS* los clasifica de la siguiente manera:

Tabla 4.1. Clasificación de los Estudios Kreutzer

Número de Estudio	Dificultad
2, 3 y 5	Sencillo, apropiado para principiantes
1,4, 6, 7-13	Apropiado para intermedios
14 – 22	Un poco avanzados
23-30	Avanzados
31-42	Muy avanzados ⁶⁹

En esta tabla podemos identificar qué factores inciden en la clasificación de los estudios de acuerdo a su nivel de dificultad, primero tomaremos el estudio número 2 como el más fácil, ya que es el primero en numeración en la tabla y el último el número 42 como el más difícil. El primero de la tercera fila, es el número 14 y el último el número 22, la media de este grupo sería el 18, por lo que resumimos la clasificación de la siguiente manera:

- Estudio 2: El más fácil
- Estudio 18: De nivel intermedio
- Estudio 42: El más difícil

⁶⁹ BARD-SCHWARZ, Anna *A PHILOSOPHY AND AN APPROACH TO TEACHING NON-PROFESSIONALTRACK VIOLIN STUDENTS*, Universidad del Norte de Texas, 2014.

Con este pequeño análisis podemos deducir que Kreutzer efectivamente compuso los estudios de una manera secuenciada y metodológica, ya que casi coincide en una secuencia lógica de la obra:

- Estudio 1: El más fácil
- Estudio 21: Intermedio
- Estudio 42: El más difícil

Una vez que hemos comprobado que la obra es un proceso metodológico secuenciado, pasaremos a definir las características de cada estudio basándonos en la tabla proporcionada por Bard Schwars. Cabe aclarar que solo se tomará en cuenta los aspectos técnicos en esta descripción, ya que es con ellos que la mayoría de los violinistas se basan para clasificarlos. Sin embargo, nosotros consideramos que la dificultad de estos estudios se mide o compara uno de otro en su inducción hacia las dobles cuerdas, más que en cualquier otro aspecto técnico, aparentemente esto define de manera inmediata si la obra es difícil o no bajo la percepción de cualquier violinista.

Otros aspectos técnicos que se consideran son:

- Posiciones altas
- Dinámicas
- Golpes de arco
- Ligaduras
- Cantidad de notas
- Adornos
- Escalas y arpeggios
- Saltos de nota
- Grupos de notas

Por su parte, en relación a los *42 estudios para violín* de Rodolphe Kreutzer, en el artículo para la revista *Intermezzo Las escuelas de violín (II): Las escuelas Francesa y*

Franco-Belga, Santiago de la Riva y Ma. Ángeles Martínez González, mencionan respecto a los aspectos técnicos de Kreutzer:

Poseía un sonido lleno, usando predominantemente el *legato*. Fetís alababa su instinto en el fraseo y su correcta afinación, y Williams (1973) también notaba énfasis en el *legato* y su ausencia de *spiccato* en sus conciertos de violín; tampoco utilizaba en ellos las posiciones muy altas, y el uso de dobles cuerdas es limitado si se compara con los de Viotti⁷⁰.

Según la percepción de estos autores podemos notar que Kreutzer pretendía de cierta forma inducir los aspectos técnicos en sus estudios aunque él mismo no profundizara en ciertas dificultades técnicas en sus propias composiciones como los conciertos para violín entre otras pues no abunda en técnicas como el golpe de arco en *spiccato*, posiciones altas y el uso de dobles cuerdas; sin importar si los compuso a priori o a posteriori, ya que se conoce que la primera versión de estos estudios fue publicada en 1796 en París,⁷¹ esto muestra una cierta intención en perfeccionar aspectos técnicos, específicamente en los alumnos. Podemos comprobar lo que hemos señalado si observamos el *Concierto para violín no. 19* de Rodolphe Kreutzer en el cual, al final de la partitura del primer movimiento, se aprecia que en el único pasaje de toda la obra donde implementa el uso de dobles cuerdas es en la cadencia final de la parte solista:

Fig. 4.3. Pasaje final del primer movimiento del *Concierto para violín no. 19*



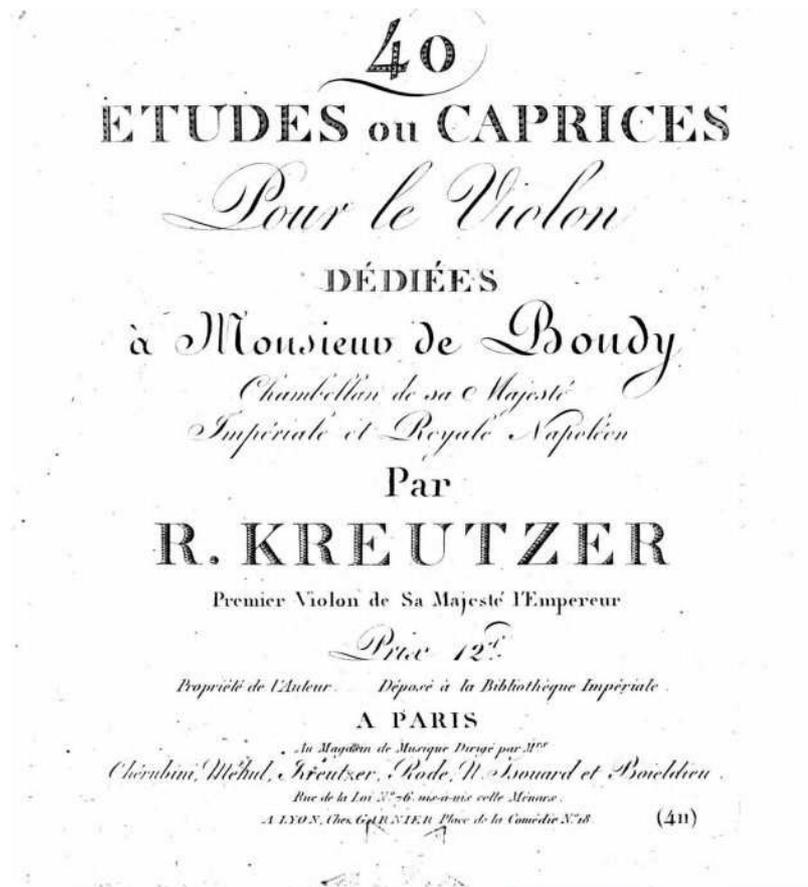
⁷⁰ DE LA RIVA, Santiago y GONZALEZ Ma. Ángeles, “Las Escuelas de violín (II): Las Escuelas Francesa y Franco-Belga”, de *Intermezzo*, No. 57, 2015. Pág. 26.

⁷¹ PARA VIOLINISTAS: R. Kreutzer 42 Estudios ou Caprichos. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=TON4dOKPgdw>.

4.3. Aspectos técnicos en los 42 estudios para violín de Kreutzer

A continuación, se presenta una descripción breve de los aspectos técnicos que enmarcan cada uno de los 42 estudios de Kreutzer, así como también algunos consejos para su montaje, basándonos en los comentarios de violinistas expertos que han publicado su experiencia en la ejecución y estudio de este instrumento en sitios de Internet como el del canal de Youtube *Para violinistas* que nos ofrece un excelente video descriptivo de este compendio explicando algunos datos: como el hecho de que del compendio de los 42 estudios, dos de ellos no se tiene la certeza que fueron compuestos por Kreutzer, en específico el 13 y 25, ya que las primeras versiones de dicho compendio solo contaban con cuarenta estudios, como se puede observar en la siguiente imagen⁷²:

Fig. 4.4. Portada de la primera edición de los *Estudios Kreutzer*



⁷² Portada de la posible primera edición datada en 1805, disponible en: [http://imslp.org/wiki/%C3%89tudes_ou_caprices_\(Kreutzer,_Rodolphe\)](http://imslp.org/wiki/%C3%89tudes_ou_caprices_(Kreutzer,_Rodolphe))

De igual manera, reiteran su importancia ya que incluso influyeron en la modificación de la estructura de los arcos que se fabricaban en ese entonces, es decir podemos afirmar que cambió abruptamente la actividad violinística, por esto y otros aspectos es que la Escuela Francesa es considerada “la escuela moderna del violín”, por lo que en las siguientes ediciones fueron agregando nuevos aspectos y variaciones para atender a las necesidades que se presentaban en la música compuesta en los siguientes dos siglos. Así, a continuación presentamos algunas ediciones disponibles de dominio público:

- Offenbach, 1835
- Bartholf Senff, 1850
- C. F. Peters⁷³
- F. Kistner, 1889
- Alphonse Leduc, 1893
- Steingraber, 1913

Además, cabe mencionar que se encuentra publicada una guía de estudio para profesores y alumnos, la cual coadyuva en la práctica de los *42 estudios Kreutzer*, publicada a inicios del siglo XX por Benjamin Cutter⁷⁴, este documento es una excelente propuesta metodológica para abordar cada uno de los estudios más a fondo, donde también se describen los objetivos y la composición de cada uno.

Para esta descripción, nos basaremos en la edición Schirmer publicada en 1923 en Nueva York, ya que por lo general es la que se emplea en el Departamento de Música de la Universidad de Guanajuato en la actualidad. Cada uno de los estudios atiende a un objetivo técnico en específico, aunque algunos son muy similares entre sí y se podrían agrupar de acuerdo a sus semejanzas, además por la estructura de su secuencia se requiere de un avanzado o intermedio nivel técnico para comenzar a montarlos, ya que desde los primeros estudios se presentan cambios de posición. Existen también las versiones para viola y con

⁷³ No se encontró la fecha de edición.

⁷⁴ CUTTER, Benjamin, How to study Kreutzer, 1906, Olivier Ditson Company, Boston. Disponible en: <https://ia801002.us.archive.org/19/it>

acompañamiento de violín y piano, que también son utilizadas como herramientas para la práctica y ejercicios violinísticos.

Estudio No. 1. La longitud de las notas

De todo el compendio, este estudio es único en su contexto y estructura ya que es el único con notas largas y el más lento, además enfatiza muchas veces el uso de las ligaduras, el estudiante Barajas mencionó respecto a este estudio que por el mismo empleo de éstas y de que son notas muy prolongadas ayuda mucho a la afinación ya que mantener la misma nota por mucho tiempo imprime en la memoria auditiva la afinación correcta (o incorrecta) en las muchas de las veces que se va a estar practicando.

El violinista Nathan Cole en su canal de Youtube define muy bien este estudio⁷⁵, él comenta que este es un buen ejemplo para practicar la *tonalización*, ya que ésta no es tan sencilla de practicar. La *tonalización* es lo equivalente a la *vocalización* en los ejercicios de canto pero adaptado a los instrumentos, además sugiere que para graduarlo en la práctica por el hecho de que es lento se tiene que hacer con el uso del metrónomo para marcar el *tempo*, ya que es fácil en *tempo* rápido y lo difícil es que el Estudio está en un tempo muy lento.

Se necesita la ayuda del metrónomo para medir los pulsos hasta conseguir un tempo interno ideal para este estudio, usando éste, se puede emparejar su *beat* con el pulso interno. Cole sugiere iniciar su práctica en los siguientes *tempos*:

- Inicio en negra = 120
- Luego un poco más lento, en negra = 92
- Final en el tempo original, en negra=60

⁷⁵ Disponible en: COLE, Nathan. (2014). Violin Lessons: Kreutzer Etude #1 with Nathan Cole. 2017, de Youtube Sitio web: <https://www.youtube.com/watch?v=UIWvQTSiA5M>

En cuanto a la técnica, el reto es mantener un sonido suave distribuyendo todo el arco, ya que las dinámicas no corresponden con la dirección de éste. Lo cual se relaciona con las llamadas “dinámicas en reversa” que es *crescendo* con el arco hacía abajo y *diminuendo* con el arco hacia arriba.

Para que estas dinámicas funcionen se tiene que distribuir el arco en estas 3 variables:

- Velocidad
- Presión del arco
- Punto de sonido

Por ejemplo, para tocar un arco lento, se tiene que tocar cerca del puente, porque ahí lo mantiene más tiempo que lejos de él, pero solo sin dinámicas, y para hacer un *crescendo* se tiene que ahorrar arco para la segunda mitad de éste, así estas 3 variables se tienen que cambiar: ahorrar arco en la primera mitad, un poco cerca del puente ya que este lugar mantiene el arco mucho tiempo naturalmente y al llegar a la segunda mitad se incrementa un poco la velocidad y se hace presión, si no se hace presión en velocidad rápida, se escucha el sonido del “gis”. Al aumentar la velocidad y presión se obtiene el *crescendo* con el arco hacía abajo. Como puede apreciarse, las arcadas son muy largas y requiere diferentes cambios en las variables:



Para hacer el *diminuendo* con el arco hacía arriba, es todo lo contrario a lo anterior, se tiene que empezar con velocidad y presión, llegando a la segunda mitad se disminuye estas dos variables y así el ejecutante tiene que deducir como variar estos factores en los pasajes del estudio, aunque el mismo estudio nos dice que velocidad, presión y punto tocar en cada pasaje. A veces se tendrá que cambiar todo esto por solo un par de notas, pero por esto es que es un

estudio. Sin embargo, el punto angular de esta obra es el ahorro de arco, distribuir el arco donde hay velocidad, presión y punto, normalmente cada frase tiene este formato: nota larga con regulador y al final, cuando casi ya no hay arco, notas melódicas cortas.

Finalmente, se otorgan dos recomendaciones referentes al cambio de arco y el vibrato, para la primera menciona tener en mente que las mismas variables están en el final de uno y al inicio del otro, es decir no hay cambios y hay que mantener esta igualdad y se puede practicar el cambio de arco haciendo arcadas pequeñas cerca del talón o punta igualando las variables, ya que cambiar en el talón es más difícil que en la punta y para el vibrato solo igualarlo con la velocidad del arco. Lo anterior se resume con este cuadro sinóptico:

- Arco rápido = vibrato rápido
- Arco Lento = vibrato lento

Estudio No. 2. Variaciones rítmicas

Este es el estudio más famoso del método y el más sencillo de montar, por lo que muchos lo consideran como el inicial mucho más que el No. 1, incluso algunas ediciones omiten al primer estudio dejando a este como el inicial.

Se compone de un ritmo constante de grupos de cuatro dieciseisavos que da la impresión de una secuencia constante de notas, a este tipo de estudios se les conoce como “movimientos perpetuos”, éste método contiene algunos, pero el estudio No. 2 al parecer su pertinencia son las posibles variaciones rítmicas para practicarlo. La edición Schirmer ofrece una lista de 25 variaciones, para perfeccionar diferentes golpes de arco y ligaduras:

2. ^{1.} ^{2.} Middle, springing bow. ^{3.} ^{4.} Nut. ^{5.} Point.

^{6.} ^{7.} ^{8.}

Molto moderato. ^{9.} ^{10.} ^{11.}
 WB. Pt. WB. Nut. WB. Pt. WB. Nut. Nut. WB. Pt. WB. Nut. WB. Pt. WB. With broad stroke.

^{12.} ^{13.} ^{14.}

^{15.} ^{16.} ^{17.} ^{18.}

^{19.} ^{20.} ^{21.}

^{22.} Pt. Nut. Pt. Nut. ^{23.} Springing bow.

^{24.} saltata ^{25.} Molto moderato.
 firm Staccato.

Aunque la variación original induce al estudio del golpe *detaché*, es una excelente herramienta de práctica para los estudiantes ya que se le puede sacar mucho más provecho inventando más variaciones, sean rítmicas, de golpes de arco o incluso de musicalidad para el montaje de otras obras siendo, creativo para la localización de soluciones a problemáticas o elementos a perfeccionar.

Estudio No. 3. Secuencia de patrón de notas

Posiblemente éste sea el estudio más corto de todo el compendio, es muy similar al estudio anterior en cuanto a la rítmica que utiliza pero su diferencia radica en que su pertinencia es más hacia la mano izquierda, mientras que el estudio No. 2 lo es hacia la derecha.

Es una secuencia ascendente de terceras seguidas por tres notas de paso descendentes que forman un patrón de digitación que forja una fluidez en la movilidad de los dedos llegando hasta la sexta posición. Este tipo de pasajes en las obras de repertorio son muy comunes como el que encontramos en la parte del violín I del Mov. Presto de la *Obertura Leonora No. 3 Op. 72* de Beethoven:

The image displays a musical score for Violin I, Op. 72, No. 3, Presto. The score is written for two systems of music. The first system starts at measure 514 and ends at 519. The second system starts at measure 520 and ends at 525. The music consists of ascending and descending eighth-note patterns. Red circles highlight specific groups of notes in the second system. The tempo is marked 'Presto' and the performance instruction is 'cresc. poco a poco'.

En cuanto a la mano derecha, existe un patrón que indica usar una ligadura entre la segunda y tercera nota de un grupo de cuatro notas, esto induce a un control del arco de mantenerlo en el centro o en una sola área durante todo el estudio, es recomendable practicarlo con variaciones en las ligaduras, por ejemplo ligar las primeras dos notas del grupo y las siguientes dos separadas o viceversa.

Estudio No. 4. Golpe en *staccato* con movimiento de arco hacia arriba

Quizá este estudio sea uno de los más utilizados, ya que promueve un buen uso para perfeccionar el golpe de arco en *staccato* que es muy utilizado en las obras, su coherencia melódica con un uso de escalas ascendentes y descendentes terminando cada compás en un descanso de nota blanca, hace que el violinista se familiarice con él y que su pertinencia se desarrolle naturalmente.

La violinista Beth Blackerby en el canal de Youtube Violin Lab Channel⁷⁶, expone un tutorial para el abordaje de este estudio donde lo describe como una pieza conformada por series de notas súbitas en una misma arcada hacía arriba y algunas hacía abajo.

Para abordarlo sugiere dos formas: la primera consiste en practicarlo haciendo mucha presión sobre el arco en cada nota, así se logra un movimiento de tensión y distensión muy rápido entre estas, logrando el *staccato*, sin embargo comenta que es un control de arco muy difícil por la gran cantidad de tensión que se requiere, además que se puede producir un sonido de rebote adicional e innecesario.

La segunda forma consiste en canalizar la tensión y distensión en un solo movimiento del dedo índice de la mano derecha en cada una de las notas, así el arco se detiene en cada una en su movimiento hacia arriba logrando el *staccato*, al igual que mantener el ahorro de arco, ya que es necesario tener espacio suficiente para tocar las notas largas. Sugiere practicar las notas blancas por separado, también comenta que es preciso localizar la zona del arco donde es más factible este movimiento ya que es más difícil si es muy cercano a la punta, que el dedo pulgar también genera una pequeña presión en este movimiento y que la posición del codo y hombro derecho tiene que ser muy precisa ya que si es muy baja se tiende a dificultar, todo esto en búsqueda de la articulación correcta.

⁷⁶ Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=rM3ErQm-O54>



Finaliza sugiriendo analizar y practicar por separado, cuando ocurren eventos adicionales en los pasajes como cambio de posición o cambio de cuerda ya que se requieren movimientos diferentes a los sugeridos, pero es preciso mantener la misma idea.

Estudio No. 5. El golpe en *staccato* para el golpe en *legato*

En la entrevista que realicé al estudiante Christian Barajas, le pedí tocar algunos estudios de este compendio, cuando finalizó de ejecutar el estudio No. 5, esto fue lo que comentó: “Se presta a trabajarlo con variaciones, pero por lo que veo su manera principal es trabajar las notas sueltas en *detaché*, además veo que este estudio tiene muchos accidentes, y es el único que los tiene hasta ahora, que los tenga ayuda mucho a practicar la lectura, pero uno se da cuenta de esa ayuda hasta que empieza a ver más repertorio”.

Podemos deducir, por el hecho de que Bard-Schwarz lo considera en el grupo de los más fáciles, y por el hecho de que no se asigne en el nivel licenciatura dentro del Departamento de Música de la Universidad de Guanajuato, es el estudio más sencillo del compendio, ya que se mantiene en primera posición y sus pasajes son muy cómodos, entendiendo la comodidad como el hecho de que las posiciones y movimientos de la mano izquierda son muy naturales, bien podría solo ser la inclusión de notas alteradas para esta mano, como lo dice Barajas, quien también menciona que su pertinencia bien puede diferenciarse por el golpe *detaché*. Así, su ejecución se distingue por la suavidad de sus notas, bien puede definirse como acariciar las cuerdas con el arco, que resulta un sonido muy agradable sin tensión y un final muy natural.

Es decir, que la mano derecha es donde radica la importancia por desarrollar en este estudio, para lograr este golpe de arco suave se tiene que practicar con otro tipo de golpe, la violinista Carrie Reuning-Humel en el curso que tomé de “Pre-Twinkle” y filosofía del método Suzuki, dentro del Sexto Festival Internacional Suzuki, llevado a cabo en la ciudad de

Guanajuato en el mes de septiembre 2011, comentó: “Para lograr un sonido legato, se practica y domina primero en *staccato*”

Si bien muchos profesores de violín pueden diferir con esta opinión, tiene sentido si continuamos comparando los estudios con otras actividades de entrenamiento. Por ejemplo, las ruedas adicionales en las bicicletas para contralar el equilibrio cuando se comienza a aprender a andar en ella o el sobrepeso que se utiliza en los ejercicios de entrenamiento para correr más rápido, una vez removidos las ruedas adicionales o el sobrepeso, las personas se liberan de una carga haciendo más ligera la actividad. Esto es igual en el golpe *legato*, el *staccato* es el sobrepeso que limita al violinista de la ligereza, si se practica arduamente en *staccato* un pasaje que se requiere en *legato*, como es este estudio, al momento de comenzar a ejecutar en *legato*, el violinista notará un gran alivio al tocar ligero de un modo natural y correcto.

5. With broad stroke.

El violinista Fintan Murphy también demuestra este concepto de práctica para este estudio, él en su video *Colle exercise - Kreutzer 5, Fintan Murphy* publicado en Youtube en 2014⁷⁷, se le ve iniciando la práctica de este estudio con un golpe corto y punzado de la primera nota con el arco hacía arriba, seguido por una pausa breve, para después tocar la siguiente con las mismas variables. Está usando un golpe muy diferente al que Kreutzer requiere pero bien sea que esté usando la misma ideología de Reuning-Hummel.

Como se puede apreciar en el ejemplo, la edición Schirmer, se nos proporciona una serie de variaciones para este estudio, al igual que el estudio No. 2, éstas ayudan mucho a conocer y familiarizarse mejor con la pieza, pues conforme uno va practicando cada una de ellas conoce nuevas características que no se perciben con la variación original. El concepto que se mencionó anteriormente, al final del estudio es solo una variación de las muchas que puede haber, ya que no es un hecho de que sólo se practiquen las variaciones propuestas, sino que el violinista tiene que inventar nuevas y con esto logrará el dominio cabal del estudio.

Estudio No. 6. Los gestos del cambio de cuerda

El profesor de violín de la Universidad Mayor de Santiago de Chile, Dorian Lamotte, expone un tutorial para montar este estudio en específico⁷⁸, y lo describe como “un estudio muy cansado” enfatiza que es dedicado principalmente al golpe *martelé* que lo describe como “un golpe corto y preciso, con mucha velocidad de un punto a otro”. Bien lo puede comparar como un golpe literal, también remarca que es necesario controlar el golpe con fuerza en el antebrazo derecho ya que sin éste se tiende a tambalear y escucharse ruidos al final del golpe,

⁷⁷ MURPHY, Fintan. (2014). Colle exercise - Kreutzer 5, Fintan Murphy. 2017, de Youtube Sitio web: <https://www.youtube.com/watch?v=qHKfsQm0k7w&list=PLsHCCR3H8XeLHegDRIi1c1bi7JfACYRSI&index=5>

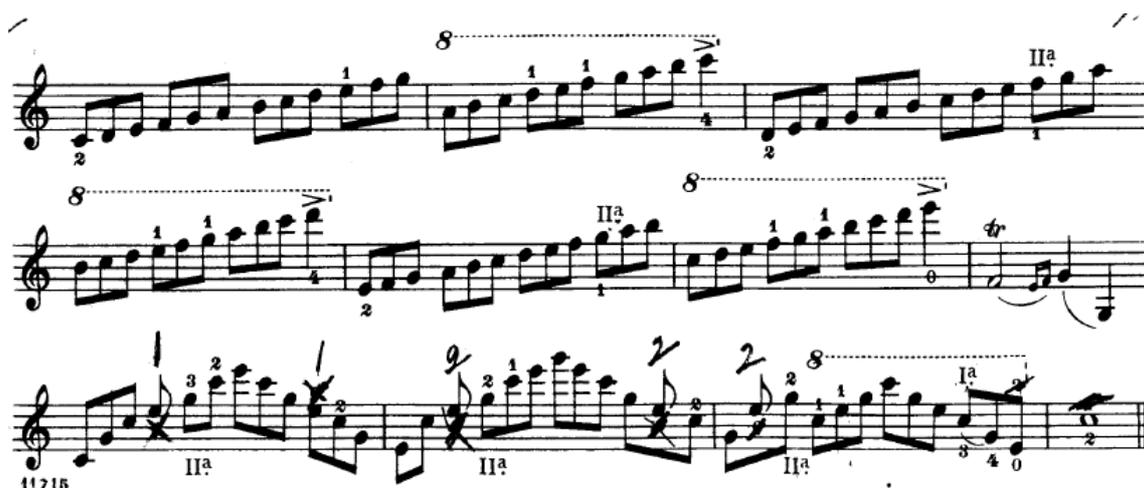
⁷⁸ LAMOTTE, Dorian. (2015). pedagogiaviolin - Kreutzer estudio n°6. 2017, de Youtube Sitio web: <https://www.youtube.com/watch?v=IEtSG0DHCeg>

especialmente en los cambios de cuerdas, estos momentos del estudio son los que se tienen que practicar ya que muchos son en cuerdas sueltas y los ruidos que menciona tienden a resurgir constantemente. Una vez dominado este golpe se puede practicar con un golpe muy *legato* para definir la afinación correcta, después juntar ambos golpes, comenzando a practicar el *martelé* en un tempo lento y aumentar la velocidad progresivamente, haciéndolo un poco *legato*, esto logra una combinación de ambos golpes que es la indicación correcta de la partitura, todas las notas son corcheas con punto.



También menciona que las únicas dificultades de la mano izquierda son las tres escalas que contiene, puesto que llega a posiciones muy altas, que de hecho contiene las notas más agudas del compendio: Dos, Res y Mis, y el compás del trino. Él recomienda practicar estas como cualquier otra escala y el trino solo cuidar que sea un sonido limpio, libre de ruidos.

Además, localiza el pasaje más complicado, que son los últimos 4 compases, unos arpeggios que requieren una práctica extraída, ya que los gestos de la mano derecha son diferentes a los demás de la partitura y se tienen que cuidar mucho, como se puede apreciar:



En cuanto a la mano izquierda, existen saltos de terceras que implican cambios de posición constantes: recomienda practicarlo lento y muy *legato*, para después hacerlo en *martelé* y posterior en el golpe requerido. Por lo general aconseja practicar los “gestos de cambio” que emergen al cambiar de cuerda, es decir los movimientos que el violinista hace de la mano derecha para controlar los ruidos. Este estudio es para lograr el control del arco usando este golpe para evitar sonidos adicionales.

Cabe destacar que en la edición Schirmer, el estudio cuenta con un consejo y es uno de los pocos que cuentan con uno: solo remarca que los golpes tienen que ser muy firmes cerca de la punta del arco que es lo que llama como una “zona de sonoridad”, y que el ejecutante tiene que hacer una presión más fuerte en el arco con las arcadas hacia arriba, ya que naturalmente son más difíciles que las contrarias.

Estudio No. 7. El Golpe *martelé* en octavas

La totalidad del estudio consiste en pares de notas con saltos de octava:



Esta abertura de los dedos o posición de la mano izquierda es la más abierta ya que se toca el primer dedo seguido del cuarto o viceversa, y teniendo una secuencia melódica usando estas posiciones como en este estudio el dominio y perfeccionamiento de esta posición generará una habilidad ejecutable cuando el violinista encuentre algún pasaje similar en otra obra. Además, el mantener una posición de dos dedos simultáneos en dos cuerdas diferentes, propicia un avance para la práctica de ejecutar dobles cuerdas.

El golpe *martelé*, que significa “martillado” a mi parecer es uno de los que más le da vida al violín, ya que genera un sonido muy vivo y brillante que captura la atención del escucha y de cierta manera limpia el sonido y afinación, por lo que es imprescindible

practicarlo en cualquier estudio, pero este se presta mucho a este golpe. Para hacerlo se tiene que pensar en su nomenclatura: martillar, semejante a realizar esta acción en el violín. No es muy difícil de asociar, pero por lo general el mantener la misma intención es bastante complicado, ya que se tiende a agotar el mantener el golpe, entonces este estudio propicia el lograrlo. El violinista Fintan Murphy expone en su canal de Youtube un método de practicar este estudio con golpe *martelé*⁷⁹:

1. Tres golpes *martelé* por nota, con un momento de silencio antes de tocar la octava.
2. Un golpe *martelé* por nota, con un momento de silencio antes de tocar la octava.
3. Un golpe por nota, con un momento de silencio antes de tocar la octava.
4. Tocar tal como está escrito en golpes *martelé* y sin momentos de silencio.

Estudio No. 8. Arpeggios en la tonalidad de Mi mayor

Para la explicación de este estudio hemos tenido la suerte de encontrar un video tutorial en Youtube de la violinista estadounidense Virginia Respess⁸⁰ la cual incorporaremos, tanto su opinión como su metodología de práctica para esta pieza.

En la opinión de muchos violinistas, la tonalidad de Mi mayor es una de las más difíciles de ejecutar en el violín, en el capítulo I hemos comentado el recurso de aumentar la dificultad en las metodologías usando la incorporación de alteraciones de las armaduras del círculo armónico en cada lección, y aparentemente este estudio es una muestra de ello, ya que esta tonalidad cuenta con cuatro alteraciones fijas que establecen una incomodidad del formato de digitación que los violinistas están más acostumbrados y por ende más cómodos como en las tonalidades de Do, Re y Sol mayor, además de que lo estructura en arpeggios y uso de extensiones:

⁷⁹ MURPHY, Fintan. (2014). Martele exercise - Kreutzer 7, Fintan Murphy. 2017, de Youtube Sitio web: <https://www.youtube.com/watch?v=zYIQ-slr3pM&index=6&list=PLsHCCR3H8XeLHegDRli1c1bi7JfACYRSI>

⁸⁰ Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=70ekRE5a_wg



Respass afirma que es muy importante mantener la afinación de cada una de las notas durante todo el estudio, además que se tiene que realizar una intención musical en éste, como deduciendo frases, matices y tal vez expresividad, de lo contrario, comenta que se tornaría aburrido y se dejaría de prestar atención a la solución de los errores que se tienden a cometer como el apresurarse y no mantener un tempo fijo, sobre todo en los cambios de posición y cambios de cuerda. Estos movimientos tienen que ser fluidos y acordes a la velocidad que se está ejecutando sin apresurar ni desacelerar los movimientos de las manos, más no las notas.

La edición Schirmer propone la práctica de variaciones:



Respass también recomienda estudiar esta pieza y piezas similares que ella nombra “movimientos perpetuos”. Con el uso de estas variaciones y muchas más que se pueden inventar, ayuda a evitar el apresuramiento y al perfeccionamiento de la coordinación de ambas manos, sobre todo para el dominio del golpe *spiccato* que este estudio requiere.

En cuanto al dominio de la velocidad, comenta que es más útil practicarlos compás por compás que el estudio completo. Además, con diferentes variaciones rítmicas, así el alumno se familiariza más con los movimientos y posiciones. Resta decir que se tiene que hacer en tempo lento e ir aumentando éste gradualmente y siempre buscando la afinación y limpieza de las notas.

Por último nos sugiere que en este tipo de piezas, en el momento de estar tocando un pasaje o compás, se tiende a leer o en dado caso a pensar en los siguientes, y es un problema porque eventualmente se cometerá un error por no coordinar la mente y las manos. Así, nos recomienda siempre estar analizando y tocando en el momento, aunque si es necesario preparar algunos cambios como en el de pasar de segunda a cuarta posición, en el cual el codo tiene que estar listo y comenzando a moverse en las dos notas anteriores al cambio.

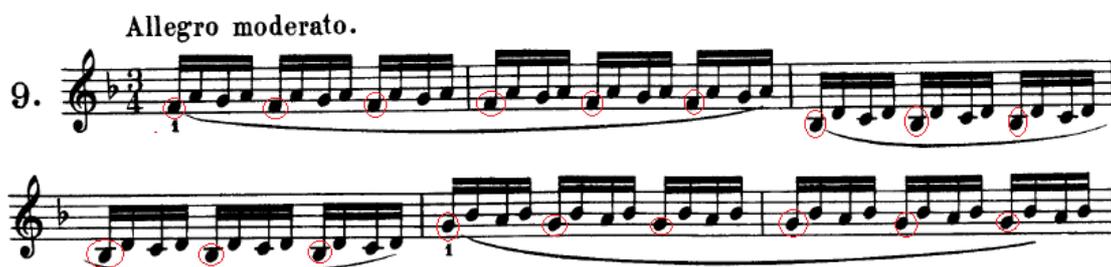
En términos generales, Respass sugiere ser creativo en la práctica de este estudio. Suponiendo que a estas alturas el alumno es capaz de auto asignarse ejercicios e inventar variaciones para un solo estudio, por lo que nos hemos encontrado en este punto con la necesidad de tener cierta experiencia en habilidades de docencia y auto didactismo, que bien pudieron ser formadas en el proceso de las metodologías anteriores, como en los estudios de Kayser y Wolfhart.

Estudio No. 9. Digitación con el dedo meñique

Este estudio se conforma con frases de seis grupos de cuatro dieciseisavos con una nota pedal en la tonalidad de Fa mayor. En cada grupo que induce a la fluidez de la digitación, entiéndase como la habilidad de mover muy rápido los dedos de la mano izquierda para tocar notas repetidas en su rítmica que forman una estructura con una coherencia melódica y armónica:

Allegro moderato.

9.



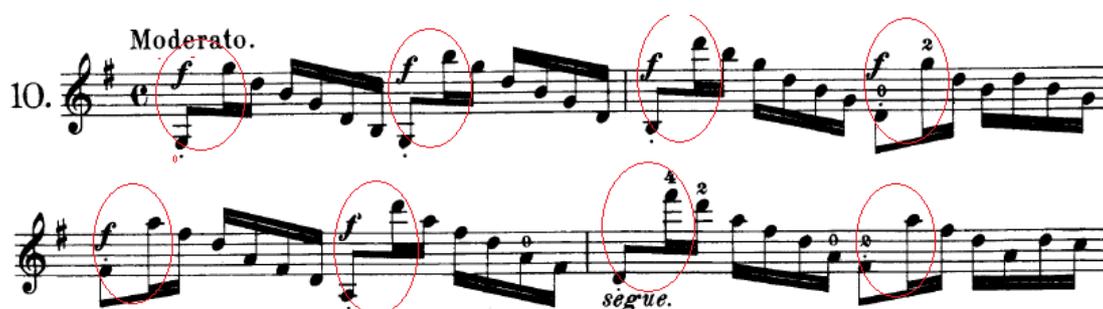
Sin embargo, la pertinencia técnica más obvia en este estudio es el fortalecimiento o la utilización del dedo meñique, ya que es el dedo más torpe, por llamarlo de alguna manera. Y

este estudio promueve una utilización exhaustiva de este dedo, al ser todas las notas ligadas y ser todas corcheas se entiende como un patrón repetitivo para trabajarlo.

Nathan Cole en su canal de Youtube ⁸¹ expone un tutorial respecto a este estudio, en él comenta que es uno de sus estudios favoritos y resuelve una duda respecto a la posición que realizan los dedos, ya que las falanges del dedo anular y meñique están de cierto modo unidas y en este estudio surge la pregunta si estos dos dedos se posicionan al mismo tiempo o no cuando se toca el cuarto. También comenta que al practicarlo en tempo lento es mejor posicionar ambos dedos y tomar en cuenta la presión que se necesita al ir aumentando la velocidad. De la misma manera revela que el dedo meñique al tocar a tempo, realiza un movimiento curvo, por lo que sugiere que se practique en tempo lento exagerando una curvatura en este dedo y practicar con diferentes variaciones rítmicas como corchea con puntillo y semicorchea.

Estudio No. 10. Salto entre las cuerdas

El concepto de salto de cuerda es un movimiento que consiste en tocar intervalos muy grandes que abarcan más de una cuerda y se necesita cruzar o saltar una o dos de estas sin hacer ruido y muy rápido. Así, este estudio se caracteriza por el salto de cuerdas ya que contiene escalas descendentes que terminan en una nota grave y en la siguiente escala su nota inicial comienza en la cuerda de Mi, como justo la primera, que comienza con un Sol cuerda al aire y después un Sol en la cuerda de Mi cruzando las dos cuerdas intermedias del violín y requiriendo de este salto:



⁸¹ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=SWrCoYLa7Xg>

El violinista Todd Ehle en su video *String Crossings in Kreutzer Etude #10 (42 Studies - Violin)*⁸² expone un truco para practicar este movimiento en este estudio: hace un ligero movimiento de la voluta del violín hacía arriba justo cuando el arco cruza las cuerdas, haciendo parecer que la caja del violín salta en cada frase. Esto de cierto modo coordina el movimiento del brazo derecho al bajar a cuerda de Mi, cuando la voluta regresa al nivel normal paralelo, se toca la nota aguda facilitando que el intervalo resulte limpio, esto siempre sin quitar el arco de las cuerdas al hacer el cambio. Una vez dominado el salto sin hacer sonar ruidos, se elimina este movimiento pero persiste un sentimiento de ligereza.

Estudio No. 11. El cambio de posición

El estudio enfatiza un concepto técnico muy común: el cambio de posición, esto es el movimiento continuo de la mano izquierda en las diferentes posiciones en el violín, durante una arcada de 4 grupos de 3 notas:



Uno de los consejos que brinda la edición Schirmer es: “Cambiar ligero y rápido, no deben escucharse notas entre los cambios”. Esto es porque se tiende a tocar notas falsas o generar ruidos al terminar una frase y comenzar la siguiente. El violinista Dorian Lamotte en su video *pedagogiaviolin - Kreutzer estudio n°11*⁸³ publicado en Youtube en 2015, también comparte que este es el punto técnico a dominar en este estudio y enfatiza que hay que prestar más atención a la “nota de pasaje”, es decir la última nota del grupo, él aconseja practicar el

⁸² EHLE, Todd. (2009). *String Crossings in Kreutzer Etude #10 (42 Studies - Violin)*. 2017, de Youtube Sitio web: <https://www.youtube.com/watch?v=pmlXTnWst8s&index=11&list=PLNgR5J5RSZmxSIhLejdiGOuOluRTdSEwg>

⁸³ LAMOTTE, Dorian. (2015). *pedagogiaviolin - Kreutzer estudio n°11*. 2017, de Youtube Sitio web: https://www.youtube.com/watch?v=Ovt_Vf4IabE

grupo alargando esta nota, y en los cambios de posición practicar el sustituir el dedo que indica el cambio, también menciona que las arcadas tienen que abarcar el arco completo y usar el recurso de “ahorrar arco” en el pasaje del trino.

Estudio No. 12. Posicionar notas altas

Este estudio se caracteriza por usar arpeggios ascendentes para llegar a una nota alta. La rítmica es muy simple pues en cada frase hay algunos grupos de 4 dieciseisavos seguido de una blanca. Aquí la inducción es la posición que toman los dedos para digitar notas ascendentes cambiando de posición, así se conocerá previamente el lugar donde se digitan estas notas, ya que, este estudio contiene uno de los arpeggios ascendentes y es el más altos de todo el compendio, con la nota aguda de La₇:



La mano izquierda realiza movimientos muy rápidos y adquiere diferentes posturas en cada frase, esto provoca que los alumnos al estudiar constantemente este estudio u obras parecidas, crean mapas mentales o visualizaciones de las digitaciones en el diapasón a través de lo que escuchan y sienten. Así cuando están tocando a partir de la primera posición un par de notas y después pasan a tercera, los dedos responden a un movimiento a partir de una sensación o sonido previo. Aunque es un estudio sencillo se requiere que se practique a tempo lento para familiarizarse con los movimientos y cambios de postura de la mano izquierda al igual que hacerlo con diferentes variaciones rítmicas.

Estudio No. 13. Técnica en ambas manos

Para la mano izquierda es una preparación para la técnica de dobles cuerdas, ya que aunque no las ejecute simultáneamente, se comienza a notar los patrones de posición de los dedos para el dominio de esta pertinencia. Algunos pasajes requieren que se queden fijos hasta

tres dedos en cuerdas diferentes, la edición Schirmer recomienda mantener los dedos presionando las cuerdas lo más que se pueda, mientras el movimiento es de la mano derecha, en estas posiciones se tiene que cuidar la afinación y que los mismos dedos no interfirieran con la emisión de otra cuerda.

Para la mano derecha, la rítmica, ligaduras y cambios de cuerda requeridos constituyen un perfeccionamiento técnico del movimiento del arco que tiene que ser rotatorio, muy similar a los que se emplean en algunos pasajes de los conciertos de Vivaldi. Este movimiento tiene que ser estudiado muy lento después de que el violinista se da cuenta de este, ya que no emerge hasta que se emplee el fraseo correcto y no entrecortado que es así como se comienza a practicar este estudio: con “cuerdas sueltas”⁸⁴, una vez dominado cada pasaje con el golpe de arco *legato*, considero bueno que este estudio se practique de principio a fin porque su objetivo es el control del movimiento del arco seguido y fluido.



Es recomendable estudiar el enfoque de los objetivos técnicos de ambas manos por separado, como si fueran dos estudios, y una vez dominadas, tocarlo completo. También para desarrollar la flexibilidad de la mano derecha se recomienda tocarlo en diferentes lugares del arco, sin duda estamos ante un estudio muy integral.

Estudio No. 14. El fraseo

La dificultad para la mano izquierda consiste en que maneja frases que contienen bastantes notas alteradas y añadimos el hecho de que se encuentra en La mayor. Además de

⁸⁴ Cuerdas sueltas es un término para referirse al golpe o arcada de una cuerda sin digitación.

algunos cambios de posición, por lo que la respuesta de los dedos tiene que ser muy rápida y precisa para buscar la afinación correcta.



En cuanto a la mano derecha, su dificultad estriba en el hecho de que la frase contiene hasta dieciséis notas en una misma arcada y en golpe *legato*, así que el violinista tiene que controlar el movimiento del arco distribuyendo el espacio de éste para cada nota, así como los cambios de cuerda y posición, logrando la ligadura de fraseo sin ninguna interrupción o en otras palabras lograr que el oyente no se percate de estos cambios. Es bastante compleja la pertinencia técnica de esta pieza, por lo que podríamos considerar a este estudio como uno que el violinista profesional va a estar perfeccionando durante toda la vida o como un estudio que jamás se va a dejar de practicar.

Estudio No. 15. El trino

Este es el primer estudio que induce a la práctica del trino, un elemento ornamental muy usado en las obras. En primer lugar se tiene que desarrollar la movilidad de cada uno de los dedos ya que las opciones se limitan al segundo sobre el primero, el tercero sobre el segundo y el cuarto sobre el tercero, entendiéndose que el dedo de la nota real se mantiene fijo mientras que los siguientes dos dedos se digitan varias veces durante un tiempo muy corto; durante todo

el estudio se practica estas tres posibilidades. Para la práctica la edición Schirmer ofrece cuatro variaciones para ejecutar el trino:



Como puede observarse, en la primera y tercera variación, el trino comienza después de un intervalo de tercera sobre la nota real (Do), y en la segunda y cuarta variación, después del intervalo de segunda; además todas finalizan en la nota real. Aquí se recomienda practicar cada variación en tempo muy lento con una sola arcada, para lograr una articulación correcta y ejercitar la movilidad de los dedos, además, considerando que no es un estudio para tocarlo de principio a fin sino que se tienen que practicar los compases por separado, como ejercicios de entrenamiento para forjar una movilidad en la mano izquierda, es posible crear rutinas tales como: practicar diez veces cierto compás en la mañana, diez veces otro compás por la tarde y uno más por la noche.

Estudio No. 16. Trino medido

En este estudio, la dificultad consiste en lograr ejecutar el trino de una manera medida, es decir, realizar un número determinado de notas de segunda dentro de dos octavos, la edición Schirmer nos ofrece tres variaciones que se pueden practicar una de seis notas, una de siete y una de ocho:



La movilidad del dedo meñique tiene que estar muy bien desarrollada en el momento de montar este estudio, de lo contrario se tiene que volver a practicar el estudio anterior. En cuanto a la mano derecha antes del motivo del trino se aplica un tresillo con un golpe *martelé* que no se aplicaba desde el estudio no. 6, sin embargo, es importante practicar seccionando el arco a *tempo* lento cuando se ejecuta el trino, ya que siempre será con la arcada hacía arriba,

pero el golpe *martelé* abarca bastante movimiento de arco por lo que es necesario el ahorro de éste.

Estudio No. 17. El seisillo como elemento

La coherencia musical de este estudio se basa en la utilización de una corchea y un seisillo seguido de un tresillo de corchea como motivo, haciendo que sea muy agradable y entretenido para el oyente o intérprete.



El violinista que desee montar este estudio tiene que considerar el seisillo como el principal elemento, por lo que tiene que estudiar cada uno de estos elementos de manera separada y lenta hasta lograr una fluidez de los dedos de la mano izquierda, podría decirse que este estudio es la prueba de las inducciones a los trinos de los estudios 15 y 16 y añade una inducción de cambio de cuerda en los tresillos para la mano derecha, muy parecida a la del estudio 6, estos cambios son un poco difíciles de controlar ya que el brazo se tiende a cansar, por lo que es necesario analizar la posición del brazo derecho que requiere para cada una de las notas de los tresillos.

En el canal de Youtube Leonciovioolin⁸⁵ esta publicada una excelente interpretación de este estudio para dos violines, donde además de hacer muestra de su gran técnica nos ofrece una visión de la musicalidad que induce esta obra ya que a mitad de la interpretación se expone el poema *De llagas del alma* de Miguel Ángel Casares López:

He visto huellas de sudor en los muros del alma.

Huellas de dolor que van iniciando llaga.

⁸⁵ Vea: <https://www.youtube.com/watch?v=W71gBM61Qc0>

*He visto besar con unción esas llagas del alma.
¿Qué labios besarán las mías?
¿Qué labios empaparan mis lágrimas?*

Con este ejemplo se podría reiterar que la musicalidad es parte importante en el proceso de interpretación y ejecución técnica de una obra ya que en este caso lo fue para este estudio.

Estudio No. 18. Aplicación de aspectos técnicos

La estructura de esta pieza no tiene un formato repetitivo como los estudios anteriores, sino que se conforma de pasajes que fomentan la ejecución de las pertinencias técnicas que se han desarrollado hasta ahora, de la mano izquierda contiene tales como el trino, cambio de posiciones y alteraciones:

En cuanto a la mano derecha contiene inducciones como ligaduras, golpe *staccato*, control y ahorro de arco e incluso contiene el uso de dobles cuerdas con un trino, que combina la utilización de ambas manos:

Es fundamental que el violinista deduzca el uso correcto del arco en cada pasaje, en cuanto al lugar y golpe a aplicar así como su ahorro para después experimentar con diferentes variaciones y así conocer mejor las posibilidades técnicas y sonoras que emergen tras la práctica de este estudio.



Estudio No. 19. Dominio del trino

Este estudio es bastante repetitivo en rítmica ya que emplea de principio a fin un motivo conformado por una corchea con puntillo y una semicorchea en la tonalidad de Re Mayor, sin embargo es el adorno del trino que utiliza en cada motivo la pertinencia técnica a perfeccionar, en la edición Schimer sugiere tres variaciones para practicar este adorno:



- Variación I: Podemos observar que el adorno es un tresillo descendente iniciando con un intervalo de segunda a partir de la primera nota, se sugiere practicar esta variación a tempo muy lento con ayuda del metrónomo y con las arcadas correspondientes, así se conocerá el lugar del arco donde se ejecuta cada una de las notas.
- Variación II: Reemplaza a seisillos cada uno de los motivos, podemos observar que es el meñique el que realiza la digitación del trino, por lo que de la misma manera se sugiere practicarlo en tempo lento y con un métrica correspondiente para fortalecer este dedo.
- Variación III: En esta variación reemplaza las figuras a grupos de ocho treintaidosavos en cada motivo, en la variación anterior el meñique digitaba dos veces mientras que en esta lo hace tres, sin embargo la idea es la misma en el proceso de estudio, es decir practicarlo en tempo lento y con la métrica y arcadas correspondientes, sin embargo en los resultados se percibirá ligeramente más rápido.

Estudio No. 20. Escalas descendentes con trino

Su conformación son escalas descendentes con un trino en la tercera nota de cada una de estas:

Se puede observar que conforme avanza la compilación se tornan más difíciles los estudios. En este en específico la precisión y afinación tiene que ser muy exactas, por lo que es recomendable primeramente practicarlo sin los trinos para tener un dominio general del estudio, ya que también contiene otras inducciones técnicas como los saltos de cuerda parecidos a los del estudio 10 y la armadura de La mayor.

El golpe *legato* es el indicado en las escalas con una ligadura de fraseo que abarca hasta quince notas en una misma arcada, esto complica el estudio en la mano derecha ya que se tiene que evitar cortar la frase en cada escala con un trino de por medio, se requiere un buen ahorro y control de arco. En cuanto a la mano izquierda, el violinista tiene que familiarizarse y visualizar anticipadamente la posición y movimientos de los dedos de cada uno de los trinos, ya que prácticamente se encuentra en la mayoría de las notas.

Estudio No. 21. Trino sobre golpe *marcato*

Todo lo que se ha perfeccionado en las lecciones anteriores se va incorporando progresivamente al estudio siguiente, en este caso se usa un golpe de arco similar al *martelé* pero un poco más rígido e intenso: el *marcato* y lo induce con trinos sobre las notas de tresillos arpegiados, algo complicado puesto que tiene que ser articulado en un tiempo muy corto como se puede apreciar:



La edición Schrimmer ofrece dos variaciones para poder practicarlas en tempo lento para perfeccionar la digitación gradualmente aumentando la velocidad y siempre seccionando el arco para su mejor control:



Estudio No. 22. Usar un adorno para definir una atmósfera

El presente estudio emplea un trino en la primera nota de cada grupo de cuatro semicorcheas, dándole más la intención de *grupeto* durante toda la pieza, como puede apreciarse:



Repitiendo este patrón de principio a fin, plantea una cierta atmósfera o personalidad propia al estudio, que lo diferencia de los otros, es como entrar a una habitación cubierta con un papel tapiz con un diseño de un patrón repetitivo.

Usar adornos como este es muy común en las obras de violín, por lo que Kreutzer tuvo la intención de asignarlo de manera exhaustiva en esta pieza, la edición Schirmer sugiere cuatro variaciones para practicar:



Se observa que las notas principales son tocadas muy rápido entre notas de adorno durante un tiempo muy corto, por lo que la fluidez de la movilidad de la digitación es el objetivo específico a desarrollar en este estudio. Fintan Murphy, aconseja emplear el recurso de “pausar” entre el *trino* o grupo de notas, comenta que practicar pausas o silencios, nos da la oportunidad de pensar y planear entre las frases para resolver problemas técnicos.

En el ejemplo del estudio No. 22, Fintan pausa en la nota más baja del *trino*, permitiendo a la mano derecha preparar las siguientes tres notas, es importante mantener sonando la nota en la pausa con el arco en movimiento, esto permite escuchar que el *trino* se ha detenido⁸⁶.

Estudio No. 23. Inducción a la interpretación

Este estudio es muy particular, ya que podría ser que su dificultad no radique en la técnica, sino en la musicalidad e interpretación, ya que en este punto de la secuencia el violinista ha logrado un dominio técnico vasto.



⁸⁶ MURPHY, Fintan. (2014). Trill exercise-Kreutzer 22, Fintan Murphy. 2017, de Youtube Sitio web: [https://www.youtube.com/watch?v=KaoaOfnGYtE&list=PLsHCCR3H8XeLHegDRIi1c1b17JfACYRSI&index=](https://www.youtube.com/watch?v=KaoaOfnGYtE&list=PLsHCCR3H8XeLHegDRIi1c1b17JfACYRSI&index=4)

Como se puede apreciar está estructurado por secciones donde la mayoría están sin medida antecedidas por calderones, así que la mayor parte del estudio es aparentemente *ad libitum*, asemejando a las cadenzas de los conciertos para violín, como el pasaje que encontramos en el primer movimiento del *Concierto para estudiante No. 2 Op. 13* de Friedrich Seitz, podemos observar una similitud en ambas obras en la indicación de tocar un gran número de notas durante una arcada y sin medida específica:

Fig 4.4. Pasaje del primer movimiento del *Concierto para estudiante No. 2 Op. 13* de Seitz



El violinista tiene que aplicar su habilidad de interpretación, darle un sentido a los pasajes y transmitir esas emociones e ideas al escucha, en mi opinión en este tipo de piezas la técnica pasa a segundo plano, porque ya está dado por hecho que está perfeccionada, así que es la parte de musicalidad, la que tiene que ser utilizada a un grado donde la expresividad sea un elemento crucial en la interpretación del violín, sin embargo en este estudio es importante no olvidar cuidar algunos elementos técnicos como la sonoridad y la afinación.

Estudio No. 24. Octavas simultánea

La dificultad en este estudio es el control y resistencia de mantener los dedos índice y meñique tocando intervalos simultáneos de octava durante toda la pieza:

24. **Allegro.**
(H B) *energico*

segue **f**

Detailed description: This musical score for exercise 24 consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. It is marked 'Allegro.' and '(H B) energico'. The music features a series of eighth-note chords, with some notes beamed together. The second staff continues the piece, marked 'segue' and 'f' (forte). It also features eighth-note chords and includes a fingering '2' on the second staff.

Como ya se ha mencionado, las octavas simultáneas es la abertura más grande para los dedos de la mano izquierda en el violín, aunque es posible que algunas obras exijan una abertura de novena o décima. El violinista tiene que cuidar la afinación y realizar los desmangues con ambos dedos muy rápido, además de mantener tocando dos cuerdas con el arco todo el tiempo, sin duda es un estudio de carácter y resistencia como los estudios 13 y 15. Se recomienda practicarlo muy lento sin preocuparse por el tempo y analizando los movimientos de los desmangues de la mano izquierda, es algo dificultoso ya que la abertura de estos dedos no se mueve fijamente, es decir que no mantiene el mismo tamaño en el cambio de posición, ya que ligeramente se cierra en la segunda, tercera y siguientes posiciones, por lo que es favorable usar el oído como apoyo para encontrar el tamaño de abertura correcto.

Estudio No. 25. Octavas ascendentes en el mismo arco

Este estudio induce a la ejecución de octavas ascendentes como se puede apreciar:

25. **Allegro moderato.**
leggiero

p *segue*

Detailed description: This musical score for exercise 25 consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It is marked 'Allegro moderato.' and 'leggiero'. The music features a series of eighth-note chords, with some notes beamed together. The second staff continues the piece, marked 'segue'. It also features eighth-note chords and includes fingering numbers (0, 1, 4) and a dynamic marking 'p' (piano).

Su finalidad es practicar para lograr tocar cuerdas dobles en los acordes de los siguientes estudios, además de familiarizarse con la posición de los dedos de la mano izquierda que requiere cada octava. También hay que tomar en cuenta los movimientos de la mano derecha ya que se requiere un movimiento muy circular para hacer este tipo de pasajes, por lo que se recomienda practicar en *tempo* muy lento, analizando las posiciones de los dedos de la mano izquierda y el movimiento circular del arco.

Para ejecutar octavas se usa el dedo índice para la nota principal y el meñique para su octava, lo cual significa que en este estudio en su mayor parte solo se requieren estos dos dedos, el índice es el que ejecuta la nota real por llamarla así, por lo que también sería una buena práctica ejecutar el estudio usando solo este dedo y haciendo lo mismo posteriormente con el meñique.

En cuanto al arco, debido a que el intervalo es en una misma arcada, la dirección va alternando en cada una, entonces es necesario practicar muy lento no cortando la frase en ambas direcciones, tener en cuenta que cada octava es diferente y requiere distintos movimientos y posiciones. Las octavas simultaneas que se encuentran en las únicas notas blancas del estudio es la muestra de lo que se tiene que lograr, entonces estas tienen que ser practicadas con la misma intención y también se recomienda comenzar a practicar las octavas simultáneamente.

Estudio No. 26 Escalas con saltos y *portato*

La dificultad se concentra en la ejecución de escalas con cambios de posición y alteraciones, y a que está en una tonalidad medianamente difícil, Mi bemol mayor:

26. Moderato. *f* segue retain

La mano izquierda tiene que responder muy rápido a estos saltos y cambios pero tiende a tensarse demasiado, en cuanto a la mano derecha, contiene un patrón de un grupo de cuatro notas separadas con un golpe de arco de *portato*, seguido de otro grupo de cuatro notas, las tres primeras ligadas y la última separada en *staccato*.

En un texto de Carlos Augusto Vieira del libro de Mariana Salles: *Arcadas e Golpes de Arco*, se describe al golpe *portato* como sigue:

Es un golpe para cada arcada y se utiliza mucho en la música del periodo Barroco, puede o no haber pausa entre las notas, aunque incluso cuando no existen, el uso continuo de este golpe da la impresión de paradas o pausas. La notación gráfica para este golpe es una línea sobre o bajo cada nota⁸⁷.

Para perfeccionar este estudio es importante practicarlo en *tempo* lento con variaciones y tratando de relajar la mano izquierda.

Estudio No. 27. El arpeggio como unidad

Como se puede apreciar, la dificultad a superar es dominar las digitaciones de la mano izquierda, porque emplea el uso de arpeggios ascendentes de manera consecutiva durante todo el estudio, esto tiende a cansar demasiado porque además cada arpeggio lo marca en un dinámica de *forte*, por lo que es importante mantener la mano relajada.

⁸⁷ Disponible: https://estudiarelviolin.files.wordpress.com/2013/06/golpesde_arco.pdf

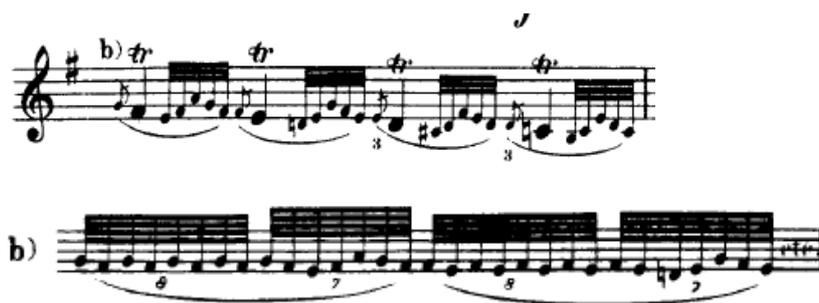
En cuanto a la mano derecha, el arpeggio comienza a partir de la segunda nota de un grupo ligado de cuatro con un *forte* en esta misma, por lo que se forma un patrón de *crescendo* y *decrecendo*, ya que la mano derecha le da la intención de *forte* a la segunda nota y la misma arcada lo decrece en las siguientes tres notas para volver a hacer la misma intención en el siguiente arpeggio, esta tensión y distensión en el arco se tiene que mantener durante todo el estudio, por lo que podría decirse que es un estudio para fomentar también la resistencia.

Estudio No. 28. Compilación

Se podría considerar a este estudio como una compilación de todas las cualidades técnicas que se indujeron a perfeccionar en los estudios anteriores, tales como el golpe *staccato* en una arcada, como en el estudio 4:



También, el uso de trinos en grupos medidos como en el estudio 19:



Y la fluidez de la digitación como en el 14:



Sin embargo, es el primer estudio en la secuencia en el que se induce a la utilización de dobles cuerdas, aun así estas no son del todo complicadas, ya que se tratan de figuras de blanca en la nota grave es decir en cuerda de Sol en la primera posición, el violinista solo tiene que cuidar que la digitación de ambas cuerdas sea muy precisa cuidando que ningún dedo intervenga con la emisión de otra cuerda:



Además, es un estudio bastante musical, es decir que se asemeja a una obra de repertorio, por ser muy melódico y poco repetitivo como los anteriores; el violinista o profesor puede usarlo como autoevaluación o evaluación respectivamente, no sin antes haber montado los estudios anteriores.

Estudio No. 29. Cambio de posición con fluidez

Este estudio se presenta con una rítmica repetitiva de grupos de cuatro dieciseisavos que forman frases melódicas con arpeggios o escalas cortas ascendentes y descendentes de 4 notas que al ser tan melódico deja una sensación de tranquilidad y agrado al escucharlo:



La técnica que nos enseña es lo que llamo “anclaje de dedo”, que no es más que usar el dedo índice para fijar una posición de la mano izquierda en el diapasón, dejando este dedo fijo para que los tres restantes se muevan libremente en determinado espacio durante un pasaje o

frase, así la mano izquierda va cambiando de lugar constantemente usando el primer dedo como “ancla”, sin embargo estos cambios se encuentran en medio de una frase por lo que no es apropiado cortarla, el objetivo sería lograr estos cambios sin cortar la frase y de manera fluida, se recomienda estudiar por secciones de cambio de posición muy lento y prestando atención al movimiento que realiza el dedo índice en los desmangues, aumentando gradualmente la velocidad en el movimiento del dedo se logrará la fluidez requerida para cada arcada.

Estudio No. 30. Proyección de sonido

Las técnicas para la mano izquierda son mínimas como puede observarse:

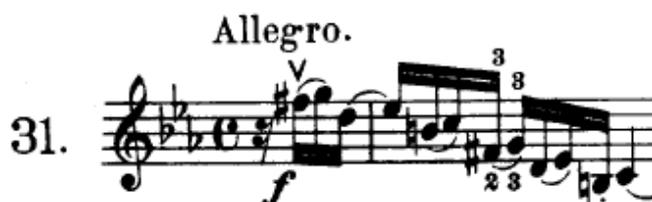


En cuanto la mano derecha exige una gran destreza y resistencia al violinista que a estas alturas del compendio no debe de ser tanto problema.

Todo el estudio está marcado en dinámica *forte* durante un tempo moderato, la dificultad es mantener esta intención en todo el estudio, además los golpes de arco requeridos son variados, van desde *portatos*, ligaduras, *staccatos* y *detache* es importante analizar en qué lugar del arco se tiene que mantener estos diferentes golpes buscando una proyección de sonido favorable, entiéndase este concepto como dirigir la articulación y emisión de cada nota hacía el escucha en la habitación, de manera que le sea entendible no solo en el matiz sino en todos los aspectos musicales, se puede realizar esta búsqueda practicando solo con las cuerdas sin digitar, logrando diferenciar cada golpe de arco con un sonido proyectado y limpio.

Estudio No. 31. Secuencias de intervalos de segunda

Este estudio presenta tres diferentes secciones que marcan diferentes pertinencias técnicas, la más frecuente es el uso de intervalos de segunda en grupos de cuatro dieciseisavos, lo que induce a la fluidez de los movimientos de los dedos de la mano izquierda:



En la siguiente sección aplica el uso del trino que ya debe de estar dominado gracias a los estudios 15, 16, 17, 18 y 19:



Y en la última, se aplican las octavas simultáneas que son producto de la práctica del estudio 25:



Podría decirse que es también una compilación de elementos técnicos ya vistos en estudios anteriores. Estas tres secciones las repite varias veces y las va cambiando en la altura de las notas, incluso en la parte final emplea algunas escalas, es recomendable seccionar el estudio completo y practicar estas partes por separado, también aplicar variaciones rítmicas para mayor dominio de la fluidez.

Estudio No. 32. Afinación en dobles cuerdas

Este estudio emplea el uso de dobles cuerdas en una frase con varias notas en una misma arcada:



A diferencia de estudios anteriores con esta misma pertinencia, en esta pieza se emplea por lo general la nota superior como tenida y el movimiento de digitación es en las cuerdas inferiores, el violinista tiene que mantener una digitación muy precisa donde el dedo no toque de ninguna manera otra cuerda que se esté digitando simultáneamente, con diferentes medidas durante una frase en una misma arcada.

Es indispensable practicarlo por frases separadas o incluso por notas separadas, en la mano izquierda se tiene que establecer una posición de los dedos en la que la nota tenida deje libre de hacer la digitación con los otros tres dedos en la cuerda superior o inferior según sea el caso.

Para la mano derecha se requiere practicar seccionando el arco, analizando el lugar de éste donde se ejecute cada pasaje con el uso de dobles cuerdas durante la arcada e ir aumentando el *tempo* gradualmente, aunque cabe aclarar que lo importante en este estudio no es la velocidad y posiblemente tampoco la fluidez, sino la precisión de digitar dobles cuerdas.

Estudio No. 33. Acordes por terceras

Compuesto en Fa mayor atiende al uso de dobles cuerdas principalmente en varios acordes por terceras en una misma arcada durante toda la pieza, lo cual es bastante complejo puesto que se tiene que realizar bajo un fraseo evitando entrecortar las notas y obviamente con una afinación correcta:



El violinista Eddy Chen en su canal de Youtube ⁸⁸, comenta algunos consejos para tocar dobles cuerdas o *double stops*, como es conocido este término en inglés, utilizando este estudio, en este video menciona que en efecto es una técnica muy compleja y que muchos violinistas tienen dificultad en dominarla, él atiende a los siguientes puntos para hacerlo:

- Mantener el contacto del arco con las dos cuerdas simultáneas, buscando un ángulo y equilibrio correcto de este, ya que al tratar de estar siempre tocando ambas cuerdas se tiende a colocar posturas extrañas del brazo derecho además de tensarlo.
- Mantener el arco siempre en movimiento constante y con la mano derecha relajada, ya que en los cambios de acorde o desmangues se puede entrecortar el sonido generando un ruido de “gis”, esto es esencial en el uso de dobles cuerdas en *legato*, como en este estudio. Para la mano izquierda es necesario encontrar la afinación correcta de los intervalos, practicando lento o analizando los movimientos de los dedos individualmente.

⁸⁸ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=c32ARxGooSI>

También considera importante tener en mente qué par de dedos ejecutará el acorde siguiente y que estos aterrizarán simultáneamente, así que se sugiere practicar ese movimiento por separado, siempre de manera relajada y evitando que los dedos interfieran con la emisión de la otra cuerda, así que la postura de los nudillos tiene que ser un poco elevada y libre, como también la muñeca y el brazo sobre todo para la ejecución del *vibrato*.

Por último, señala que es importante considerar que la velocidad del movimiento del arco cambia de acuerdo a lo que los acordes soliciten, ya que se puede ir en una velocidad media terminando la arcada pero puede que aún quede bastante arco por utilizar, entonces se requiere aumentar la velocidad para ejecutar los últimos acordes de la arcada y comenzar la siguiente.

Estudio No. 34. Acordes en dieciseisavos

En este estudio la técnica se centra en lograr ejecutar acordes seguidos en duraciones muy cortas dentro de una frase o arcada, sin embargo cada una de estas, contiene una nota tenida que finalmente aunque sean dieciseisavos diferentes por estar en la misma emisión sonará como una única mientras se ejecuta un motivo o melodía, también encontramos una nota pedal en cada inicio de frase, por lo que se podría “reducir” el estudio completo a la secuencia de estas notas pedales y encontraríamos el esqueleto armónico.

Después de ejecutar con bastante intención la nota pedal, que incluso se solicita que se haga con acento, el violinista tiene que lograr mantener emitida la nota tenida o central con cuerda suelta o algún dedo mientras ejecuta con los otros tres la intención melódica en otras cuerdas.

34. Moderato.

Lo recomendable es practicar las frases por separado a tempo muy lento analizando los movimientos y posiciones que requieren los dedos, por ejemplo en la primera frase después de tocar el acorde inicial de un Re índice cinco con el meñique y un Fa índice 5 con el dedo medio, el Fa se queda tenido para después tocar un La-Si-La con cuerda suelta, dedo índice y cuerda suelta respectivamente, mientras se sigue emitiendo el Fa.

La mano izquierda hace bastantes combinaciones de posiciones que el intérprete tiene que familiarizarse con ellas, es algo muy difícil porque los dedos tienen que estar colocados en una nota que uno no interfiera con la emisión del otro, es decir con una precisión muy exacta, pero el trabajo de la mano derecha es aún más arduo, ya que el cambio de cuerdas no tiene que cortar la frase, es importante practicar analizando el movimiento del arco seccionándolo y localizar los lugares donde se emiten cada uno de los acordes durante la arcada, se puede practicar separando cada nota o acorde y gradualmente haciéndolo más seguido.

Estudio No. 35. Marcha

Este estudio tiene más características de obra para presentarse ante un público que de ejercicios repetitivos, ya que su secuencia rítmica y melódica captura la atención del oyente por contener un carácter de una marcha:

March.
Allegro maestoso.

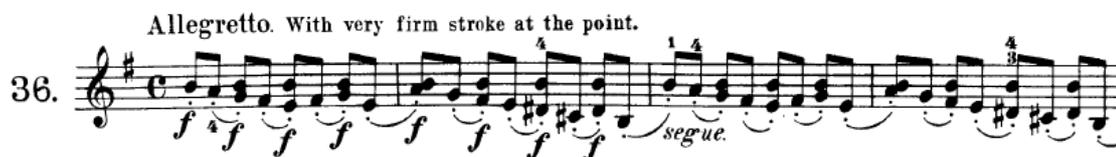
35.

Además de que el violinista tiene que hacer muestra de su capacidad técnica y expresiva, por lo que es una excelente opción si el violinista o profesor considera incluirlo en un repertorio de alguna presentación.

Contiene un abanico de aspectos técnicos que a estas alturas el violinista domina, como intervalos de tercera, intervalos de octava, acordes, desmangues, golpe *staccato*, etc. Este estudio no induce al dominio de estos aspectos sino a su práctica, es decir que es tiempo de que se incluyan o apliquen en la realidad y no en simulación, por llamar así a la ejecución de una obra con una habilidad técnica perfeccionada y forjada a través de la práctica de este compendio de estudios.

Estudio No. 36. Notas y acordes alternados

Este estudio muestra una preparación para los siguientes, ya que los acordes que utiliza son en cierto sentido simples y que lo alterne con una nota sencilla da oportunidad de preparar los dedos mientras se toca la primera nota:



De la misma manera, se recomienda practicarlo muy lento de forma arpegiada para familiarizarse con la posición y movimiento que toman los dedos, y gradualmente hacerlo en acorde.

Cada nota contiene un punto de *staccato*, así que el movimiento del arco tiene que ser muy preciso y firme en cada golpe, así es como se sugiere en la edición Schirmer⁸⁹ esto requiere que el arco se separe un poco de las cuerdas en cada nota pero es necesario aplicar un presión firme en cada una de estas, un vez dominado los acordes de la mano izquierda, se sugiere practicar esta presión repetida de la mano derecha por separado.

⁸⁹ BAKER, Theodore: *Rodolphe Kreutzer Forty-Two Studies or Caprices for the Violin*. New York, Schirmer's Library of Musical Classics, 1923. pág. 58.

Estudio No. 37. Acordes en el violín

El violinista Héctor Pascual, en su blog The Violin Class⁹⁰, utiliza este estudio para practicar los acordes, él menciona que no es preciso para este punto técnico pero se puede utilizar para esto, lo cual significa que cada uno de los estudios pueden utilizarse para otros puntos que no son precisamente para perfeccionar lo que Kreutzer pretendió inducir. Para practicarlo Pascual lo divide en 4 ejercicios:

Primer ejercicio: El estudio mantiene una secuencia en la que se repite un mismo motivo, cuatro corcheas ordenadas en simple-acorde-simple-dos semicorcheas, aconseja extraer cada motivo y practicarlo por separado cuando se está practicando, esto se tiene que detener entre las corcheas con acorde, porque así se comprende mejor qué movimientos deben realizar las manos:

Fig. 4.5. Pasaje de práctica del estudio 37 de Héctor Pascual⁹¹



Por su parte, en la edición Schirmer en el tercer octavo, no cuenta con el Do, para la explicación de este estudio y la ejecución de acordes, Pascual está añadiendo esta nota para practicar este tipo de frases con acordes seguidos que son muy comunes en las obras.

Segundo ejercicio: Realizar la misma instrucción pero acortando el tiempo de espera entre las notas progresivamente, las notas en acorde las mantiene tocando arpegiadas de manera un poco lenta hasta lograr hacerlo seguido y comprender lo que llama “planos”, que se refiere a las posiciones del brazo derecho respecto al cambio de cuerda o tocar simultáneas estas.

⁹⁰ PASCUAL, Héctor. (2016). CÓMO HACER ACORDES CON EL VIOLÍN Parte 2/2. 2017, de Youtube Sitio web: <https://www.youtube.com/watch?v=OJM9LPbVpk8>

⁹¹ *Ibid.*

Tercer ejercicio: Comienza con un consejo para tocar acordes: —*Para hacer un acorde es importantísimo, no pasar mucho arco en las notas graves.* Comenta esto porque si se realiza así, no quedará mucho espacio de arco para las notas altas, entonces para este ejercicio es sólo tocar el arpeggio del acorde ahorrando arco en las notas graves e ir agilizando el movimiento del brazo derecho progresivamente.

Cuarto ejercicio: Una vez comprendido lo que son: “los planos”, el movimiento y ahorro de arco, se pretende practicar el acorde de manera simultánea y ligera progresivamente.

Finalmente se tienen que practicar estos 4 ejercicios con cada uno de los motivos restantes del estudio:

Allegro Vivace.

Acerca del comprobar el perfeccionamiento y progresión de que se está avanzado en la técnica, comenta que si se realizan correctamente los ejercicios del primer motivo, sea cual sea el tiempo tardado en dominarlo, por ejemplo diez minutos, el siguiente se tardará menos tiempo, por ejemplo ocho minutos, y así la ejecución de este punto técnico será más sencillo de realizarse cada vez.

Estudio No. 38. Polifonía

En esta pieza se explota la polifonía en el violín, se sabe que lograr ejecutar más de una voz es una de las habilidades más complejas en este instrumento, ya que no se trata de acordes o intervalos sino de líneas melódicas independientes entre sí. En este estudio aparecen dos

voces a un ritmo que se asemeja al de una *Giga*, que bien podrían ser ejecutadas por dos violines, por lo que tocar las voces separadas es una excelente práctica para familiarizarse con las secuencias melódicas.

El violinista tiene que deducir la voz más importante en cada pasaje, siendo consciente de la individualidad e independencia de éstas, en algunos momentos la melodía “acompañante” solo es una ligera intervención en corcheas secuenciadas, por lo que la melodía principal es donde se encuentra la articulación e intención musical, de hecho todo el estudio es una secuencia de alternar la voz principal y la voz acompañante, como se observa en el ejemplo del primer compás:

62

Moderato.

La voz acompañante es el Re₆ en figura de blanca, mientras que la voz melódica es la voz inferior, pero posteriormente se alternan las funciones, la melodía pasa a la voz superior y la inferior ahora es la acompañante, el reto es relacionar esta intención musical, es decir que no se escuche como acordes entre cortados sino como líneas melódicas seguidas, es un gran reto mental y técnico porque el violinista requiere de la destreza de alternar una y otra vez las funciones de las voces.

Su práctica tiene que ser seccionando estos pasajes y practicarlos por separado a *tempo* lento para conocer la posición de los dedos, movimientos de estos y secciones del arco, pero el objetivo es darle un sentido musical a ambas voces, o en otras palabras lograr que se escuche como si fueran dos violines.

Estudio No. 39. Polifonía y acordes

Este estudio es muy similar al anterior y ocupa un lugar dentro de los estudios más complejos del compendio, atiende al uso de la polifonía pero esta vez a un tiempo binario:



Sin embargo las indicaciones y sugerencias de práctica son las mismas para este tipo de piezas.

Hemos encontrado una interpretación y comentarios en Youtube para este Estudio explicado por la violinista Amy Gardner⁹², ella menciona que en la ejecución de esta obra su mano izquierda tiende a contraerse y producirle un leve dolor, ya que es posible que el uso de acordes es exhaustivo, por lo que es importante montar esta pieza bajo supervisión y estar alerta a cualquier indicio de dolor. También, comenta que para tocar las dobles cuerdas es necesario buscar el lugar del arco adecuado, puesto que al ser binario el compás se emplea un modo más de acorde que de polifonía, pensándolos como ejecución de secuencias de bloques, pero atendiendo a un fraseo de dos voces independientes y diferentes pero simultaneas.

⁹² Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=CbJWif5hHzg>

Estudio No. 40. Acorde y Trino

Cada una de las notas contiene un trino, pero sólo las primeras son en nota simple, el resto son acordes, por lo que es una técnica muy difícil de dominar ya que entrelaza dos pertinencias en la misma nota para la mano izquierda:

Es necesarios primero dominar los acordes, como hemos estado sugiriendo, hay que practicarlos en *tempo* lento analizando los movimientos y posiciones de los dedos, una vez dominados se tiene que añadir el trino a la práctica.

Para la mano derecha, es menester sugerir un buen ahorro de arco, porque son muchas notas en una sola arcada, así que en la práctica se sugiere hacerlo de manera muy lenta y con la ayuda del metrónomo descifrar cuales notas son las que prevalecen en cada sección del arco, considerando las notas de los trinos.

Como hemos estado mencionando, los estudios son solo elementos para perfeccionar la técnica, a menos que se vaya a presentar en alguna audición o examen, no se sugiere que se monte por completo de principio a fin o se practique de este modo, bien puede ser utilizado solo algún pasaje para resolver alguna dificultad de otra obra que contenga uno parecido, dada su complejidad bien puede ser montado en periodos de tiempo que abarquen meses o incluso años, ya que los estudios se deben practicar en todo momento.

Estudio No. 41. Polifonía a más de dos voces en el violín

Además de una notoria intención de recopilar las pertinencias técnicas inducidas en los estudios anteriores como acordes, trinos y polifonía a dos voces. La intención de esta pieza es lograr la polifonía a tres voces en el violín, ya que existen muchas obras para este instrumento que utilizan este recurso compositivo, como el *Loure de la Partita III para violín*. BWV, 1066 de J. S. Bach.

Cabe aclarar que no es lo mismo la ejecución de acordes en el violín que fragmentos polifónicos, los primeros son notas simultáneas con la misma métrica, duración y golpe de arco, pero el segundo concepto se articula en dos o más líneas melódicas con figuras o golpes de arco diferentes y ejecutados simultáneamente. Aquí, la destreza del violinista se pone a prueba ya que tiene que posicionar los dedos de la mano izquierda en dos cuerdas a la vez mientras que la mano derecha pasa el arco sin cortar la frase requerida, posiblemente sea la técnica violinística más compleja y difícil de dominar. A este respecto, Ammi Flammer y Giles Tordjman en su artículo *Johann Sebastian Bach y la polifonía*, nos comentan cómo este compositor fue quien introdujo este recurso en el violín en sus obras, la complejidad que perdura hasta nuestros días y cómo es que la musicalidad y la madurez expresiva son recursos para dominar esta técnica:

Rompiendo con la tradición del *melisma* ornamentado propio de la escuela italiana, J. S. Bach es el único que desarrolló de manera absoluta y magnífica la escritura para violín sólo en una época en la que la técnica evolucionaba más bien hacia el paroxismo del estilo concertante. Con él la polifonía deja de ser un efecto de ejecución para convertirse en la segunda naturaleza del instrumento hasta influir en la evolución futura del arco, de la curva de *combadura* que le conocemos. Si esta polifonía sigue siendo tan extraordinaria para el músico de hoy, es porque es imposible de llevar a la práctica: los acordes de tres o cuatro sonidos no pueden sostenerse como lo exige la escritura. Es una polifonía virtual, una armonía de lo imaginario que exige del intérprete una madurez de espíritu excepcional, así como una vasta cultura musical. No es gratuito que un Milstein haya esperado la vejez para registrar las *Partitas* por primera vez en su carrera. Nos enfrentamos aquí a una música de estructura, de un hieratismo absoluto, pero cuya expresión, no obstante, nunca se halla ausente. Toda la dificultad consiste en expresar su interioridad⁹³.

⁹³ <http://elartedelviolin.wixsite.com/clasesdeviolin/single-post/2017/01/11/Johann-Sebastian-Bach-y-la-polifon%C3%ADa>

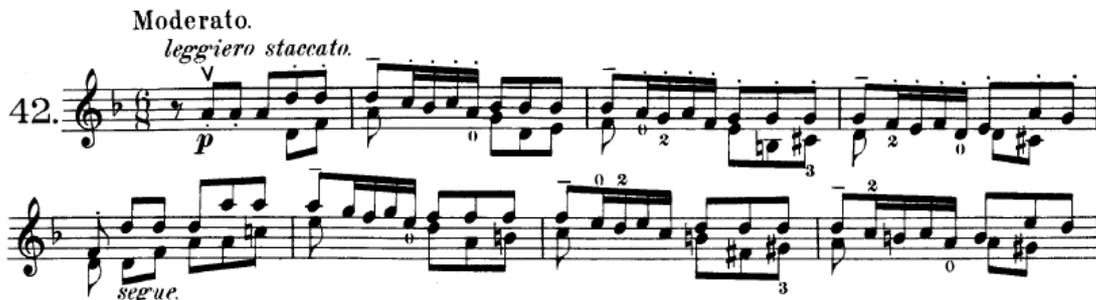
Es posible que por esta razón Kreutzer lo haya incorporado hasta el final de su secuencia metodológica en el Estudio n°. 41.

Se recomienda practicar esta obra y todas las demás con esta característica escuchando la obra grabada y localizando las voces, después interpretar éstas por separado de principio a fin o por secciones, así la familiarización auditiva ayudará a que se interprete con más fluidez, además por ser obras muy melódicas se puede aplicar la musicalidad para perfeccionar la interpretación aun tratándose de un estudio, hay que tomar en cuenta que el violinista que este montando esta parte de la compilación, a estas alturas ya ha resuelto una gran cantidad de problemas técnicos con la ayuda de elementos teóricos que se indujeron en los otros estudios, por lo que no es recomendable montar este si no se han montado los anteriores.



Estudio No. 42. Complejidad en la polifonía

En el último estudio de este compendio se sigue induciendo a la práctica de la polifonía en el violín como dificultad a vencer sin incluir ningún elemento técnico nuevo:



Solo que en este, lo hace de una manera más compleja, en forma de fuga, además en algunos pasajes ambas voces mantienen movimientos melódicos, por ejemplo el uso de

tresillos simultáneos, así que el peso de práctica recae más en la mano izquierda al deducir las posiciones de los dedos requeridas, la mano derecha solo utiliza una cierta alternancia de golpes *legato* y *staccato*.

En la entrevista que le hice al violinista Christian Barajas, alumno de licenciatura en el Departamento de Música de la Universidad de Guanajuato, comentó que utilizó por medio de auto asignación, este estudio como preparativo de la Fuga de la *Sonata para violín No. 2 en La menor, BWV, 1003* de Bach, que seguramente es una obra que fue parte de su repertorio semestral en nivel licenciatura.

Esta obra tiene un carácter polifónico, quizá Barajas se percató de esta similitud y dedujo que la práctica de este le serviría para el montaje de la obra que tenía que presentar, de tal suerte nos proporcionó una metodología sencilla de cómo montó este estudio:

- Montar un sistema al día o hasta que se presente una dificultad dentro de este mismo que imposibilite continuar tocando seguido.
- En el segundo día, montar el siguiente sistema y practicar el anterior.
- Localizar las dificultades y practicarlas por separado.
- Identificar los pasajes que serán de utilidad para otras obras.

Aparentemente, Barajas utiliza una metodología de solución de problemas, pero a grandes rasgos este estudio es prácticamente una serie de problemas que el estudiante tiene que resolver y que es la metodología que utilice, mas no el resultado en sí, lo que le será pertinente para el montaje de más repertorio.

Así, el estudiante descubrirá su propia metodología conforme vaya montando cada Estudio, y hemos establecido que no son iguales o estandarizadas, sino que existe una gran diversidad de estas por el historial e individualidad de cada violinista. El *Estudio 42* es un buen cierre del método y un buen ejemplo que nos clarifica esta idea.

4.4. La utilidad de los 42 estudios para violín de Kreutzer para el montaje de obras

Hemos comprobado que la destreza técnica del violín posiblemente este enlazada con otras tareas mentales como la musicalidad, y que son parte del perfeccionamiento de ejecución de este instrumento, sin embargo aunque los violinistas también tienen que trabajar en desarrollar estas tareas, su desempeño violinístico se tiene que basar de facto en la técnica, pues es lo que resalta y distingue a un violinista profesional.

Los 42 estudios *Kreutzer*, contienen implementaciones técnicas que son útiles para que el violinista que se encuentre en un nivel donde haya montado métodos como los estudios Kayser y Wohlfahrt, los practique para la solución de problemas técnicos que encontrará en diferentes obras de los siglos XVIII y XIX, tales como el uso de dobles cuerdas, que es una de las técnicas más difíciles de dominar en el violín pero que por suerte, en este compendio contiene una metodología para la solución a esta problemática entre otras.

Cada uno de los cuarenta y dos estudios contiene un objetivo específico para solucionar un problema técnico, si vemos a este compendio como una metodología y a su autor como nuestro maestro de violín, podemos notar que Kreutzer pretendía ayudar a los estudiantes a solucionar los problemas técnicos que posiblemente consideraba más prominentes en sus alumnos, escribiendo el compendio de manera secuenciada, así que un estudio es la preparación del siguiente hasta llegar al último que contiene la inducción a dobles cuerdas en polifonía.

Ahora en su implementación en la actualidad, nos percatamos en las fuentes consultadas que en su mayoría fueron videos de maestros de violín de diferentes países en Youtube, emplean este compendio como una herramienta para sus metodologías propias, comprobamos también que ninguno de ellos utiliza estos estudios como obras a presentar que se ejecutan de principio a fin, sino que extraen ciertos pasajes de un estudio y lo emplean como meros ejercicios de entrenamiento para perfeccionar la destreza técnica.

También cabe resaltar que es una obra muy prominente en la enseñanza del violín, pues encontramos varios videos que hablan en específico de cada uno de los cuarenta y dos estudios, así como interpretaciones y menciones, su importancia radica en que soluciona problemas que los violinistas se enfrentan cuando llegan a un punto en su aprendizaje de ejecución, pues marca la pauta a ejecutar obras más complejas y por eso es que sirven de preparativos a estas, si bien marcó una diferencia en la historia del violín al surgir como un emblema de la Nueva Escuela Francesa, también es un parte aguas en el progreso individual violinístico, pues una vez dominado al menos un estudio del compendio, el violinista tomará la decisión de continuar su perfeccionamiento técnico con una nueva obra más compleja, por eso es que consideramos que se tome como una meta a llegar para cualquier violinista, pues al dominar de preferencia los cuarenta y dos estudios mostrará un vasto dominio técnico que será de utilidad para aportar una valiosa trayectoria, metodología e interpretación de obras para violín.

CONCLUSIONES

Los resultados de nuestro trabajo de investigación nos permiten confirmar la hipótesis que se planteó al inicio de la investigación: conocer y valorar la importancia de los 42 Estudios de Rodolphe Kreutzer en la formación técnica de ejecución del violín fomentará su práctica frecuente por auto asignación en los alumnos de violín a nivel licenciatura en el Departamento de Música de la Universidad de Guanajuato.

Es menester señalar que al principio de nuestro estudio no encontramos antecedentes específicos de otros trabajos relacionados con nuestra investigación, ya que el sector al cual va dirigida es muy pequeño, pues son los estudiantes de violín de nivel licenciatura del Departamento de Música de la Universidad de Guanajuato, sin embargo hemos encontrado el documento de *Guía de Practica de los 42 Estudios Kreutzer* de Benjamin Cutter para profundizar en el abordaje de este compendio, mencionando el aspecto técnico que cada estudio pretende perfeccionar con su práctica, señalando la importancia de esta obra de Rodolphe Kreutzer. Así pues, nos atrevemos a señalar que nuestra investigación constituye un trabajo original y de valor para nuestra universidad, ya que nunca antes se había destacado la gran importancia de los *42 estudios* de Kreutzer para el estudiante de violín del Departamento de Música, mostrando así su originalidad.

Se pudo confirmar desde el principio que la importancia otorgada a este compendio por parte de los estudiantes del Departamento de Música es muy escasa, ya que el programa de estudios y el diseño semestral de la clase de Instrumento Principal no da cabida o tiempo para que se practiquen más estudios que los asignados a criterio de cada profesor, creando un desconocimiento del potencial que tiene esta obra de fomentar un perfeccionamiento técnico magistral en el violinista. De esta suerte, podemos dar por cierta esta premisa con las siguientes conclusiones.

1. Confirmamos que los estudios o *etudes*, como forma musical, son obras pedagógicas para la solución de problemas de la técnica de cualquier instrumento con su práctica exhaustiva, y aunque su funcionalidad es meramente pedagógica, existen algunos que han trascendido en la estética musical llegando a ser considerados como obras

magistrales del repertorio universal como el caso de los *Estudios para piano* de Chopin.

2. El compendio de obras de este tipo para violín es vasto, sin embargo hemos descubierto que se encuentran dentro de una secuencia para el aprendizaje y enseñanza de ejecución de este instrumento, es decir que son considerados dentro de un plan metodológico para todos los alumnos que comienzan sus estudios en el violín, desde ahí hemos definimos este concepto como: Secuencia Metodológica. Asimismo, cabe señalar, que esta secuencia solo es pertinente para resolver problemas técnicos del repertorio de violín de los siglos XVII al XIX, pues la metodología es considerada desde la invención del violín moderno hasta la música del periodo del Romanticismo.
3. Descubrimos que este plan metodológico, solo es dirigido a aquellos alumnos que pretenden convertirse en violinistas profesionales y por ende que se inscriben en cursos universitarios de violín, pues son solo ellos los que tienen el tiempo para poder practicar exhaustivamente y la necesidad de dominarlos para resolver problemas técnicos de las grandes obras de repertorio violinístico.
4. La investigación dio un giro al cuestionar la razón general de la práctica abrumadora del violín por parte de los alumnos; pudimos percatarnos que estas razones van mucho más allá del perfeccionamiento técnico y enfocado más a la relevancia social que ha tenido la música clásica y que hoy en día enfrenta diferentes problemas. Se descubrió que la razón es la atención a la demanda en función de lo que Bennet Dawn llama “industrias culturales” con sus correspondientes fines, como fomentar la apreciación de la música clásica en la sociedad actual, entonces los violinistas tienen la gran labor de recuperar esa apreciación por la buena música.
5. En las encuestas que se realizaron a estudiantes superiores de música en las que preguntamos acerca del tiempo dedicado a la práctica de su instrumento, confirmamos que la mayoría de ellos realiza esta actividad exhaustivamente y que casi la totalidad de los encuestados la considera muy importante en su carrera, en especial en el Departamento de Música de la Universidad de Guanajuato. Aquí los alumnos cuentan con una tradición de práctica muy arraigada a la historia de esta institución, ya que descubrimos que la actividad de práctica se viene realizando

desde inicios de la misma, porque la región es un fuerte foco cultural que exige un perfeccionamiento continuo individual.

6. Un aspecto importante que pudimos concluir es el hecho de que todas las actividades violinísticas, desde alrededor de la segunda mitad del siglo XVII a la actualidad se encuentran interconectadas, pues las aportaciones de los violinistas se van quedando como tendencias a seguir que sirven como modelos para los demás, en especial en la transmisión de conocimientos a otros violinistas, es decir que las técnicas están estandarizadas, pero cada intérprete le aporta una distinción única a su desempeño de ejecución, y más aun con la creciente globalización, acceso a la información y avances tecnológicos. La cuna de esta línea de influencias comienza con la actividad violinística que realizaba la orquesta de San Petronio en Bolonia en el siglo XVII, pues de ahí surgen las aportaciones que realizará el padre de la música de violín: Arcangelo Corelli, que a su vez propició una proliferación de esta actividad por todo el continente y subsecuentemente en el mundo entero, que hoy en día la sociedad la ve como una de alto y selecto prestigio que exige un dominio de la complejidad técnica musical y esta tendencia los violinistas la tienen que seguir para poder satisfacer sus necesidades económicas, este fenómeno consideramos que se estableció con el surgimiento de orquestas y la admiración del virtuosismo donde a la complejidad técnica se le da una relevancia social.
7. Los *42 estudios* de Kreutzer, fueron compuestos por uno de los mayores exponentes de la Nueva Escuela Francesa del violín cuyo prestigio es indiscutible, pero su influencia ha sido tan grande que ha sido considerado como metodología en la mayoría de los centros educativos superiores musicales, además no deja de ser una aportación de Rodolphe Kreutzer al acervo musical violinístico que todo violinista los utiliza como una herramienta incorporando su propia manera de concebir la música para crear una identidad musical única. Así, los *42 estudios para violín* de Kreutzer, forman parte de una estandarización metodológica en la enseñanza y educación del violín, y posiblemente también de cualquier actividad violinística desde que fueron compuestos y utilizados hace dos siglos, este compendio es uno de los muchos procesos que los violinistas profesionales realizan a lo largo de su carrera,

es decir que es un proceso estandarizado pero atenuante por la dirección que tomará en base al repertorio y tendencias a seguir.

8. Otra conclusión consiste en la reafirmación de la importancia de que esta obra fue compuesta por las influencias violinísticas italianas que llegaron a Francia en el siglo XVIII, lo cual le valieron para formar la Escuela Francesa donde surge Rodolphe Kreutzer, y que la funcionalidad de este compendio realmente es el perfeccionamiento técnico para ejecución de obras más complejas, porque Kreutzer los compuso durante su estadía como profesor de violín en el Conservatorio de París y alrededor del tiempo cuando fue coautor del *Metodo Baillot*, que posiblemente se utilizaba como método en los alumnos de violín, por eso también se encuentran enlazados a los *24 caprichos* de Rode, además nos percatamos que las exigencias técnicas de los *42 estudios* no eran tan prominentes en la demás obra de Kreutzer como el uso de dobles cuerdas que es vasto en los estudios pero limitado en los conciertos de violín de este autor, lo que podríamos asumir que en efecto son preparativos para otras obras más complejas y también por el hecho de que están secuenciados a manera de método.
9. De lo anteriormente expuesto podemos afirmar de manera categórica que la problemática de la mayoría de los estudiantes de violín a nivel licenciatura tiene su origen al no abordar la mayor parte de los estudios de este compendio, como ocurre en el Departamento de Música de la Universidad de Guanajuato, desde ahí se pierde la percepción de la importancia que merecen los Estudios Kreutzer por parte de los alumnos al omitir una parte importante de la secuencia metodológica que tienen que culminar, pues, como lo hemos confirmado en las fuentes consultadas como publicaciones de violinistas y maestros en internet, ellos constantemente señalaban que los Estudios se tienen que practicar en todo momento, y no por asignación semestral, ya que todos los aspectos técnicos que implican son importantes para solucionar problemas a la hora de abordar diferente repertorio.
10. Los *42 Estudios para violín* de Rodolphe Kreutzer, engloban una importante cantidad de aspectos técnicos violinísticos que son útiles no solo para la interpretación de demás repertorio sino para comprensión cabal de este instrumento que servirá también para la docencia o la apreciación de la música clásica. Sin duda

es una obra magistral que enmarca las posibilidades y belleza de la música para violín y engloba toda actividad violinística cuya funcionalidad la ha llevado a convertirse en una obra muy importante para la enseñanza y aprendizaje de este instrumento que todo violinista tiene que practicar arduamente sin importar sus aspiraciones de convertirse en profesional, docente o aficionado, ya que su estudio abarca todo el potencial técnico que requiere para la interpretación de este maravilloso instrumento.

ANEXOS

Encuestas

Se realizaron dos encuestas:

Primera a alumnos de escuelas superiores de música en la Ciudad de México, nos referimos a la Escuela Superior de Música (INBA), Escuela Nacional de Música, hoy Facultad de Música (UNAM) y Escuela de Música “Vida y Movimiento” del Centro Cultural Ollin Yoliztli (Gobierno de la CDMX. Secretaría de Cultura) entre enero de 2015 y finales de 2017.

Segunda a alumnos de licenciatura de diferentes programas del Departamento de Música de la Universidad de Guanajuato en noviembre de 2014.

Entrevistas

Además se realizó una entrevista al alumno Christian Barajas Hernández del programa de Licenciatura en música instrumentista con salida terminal en violín (2007-2011), del Departamento de Música de la Universidad de Guanajuato, con el fin de obtener datos relevantes para la realización de este trabajo.

A continuación se presentan los formatos utilizados:

Encuesta de Formación Profesional y Laboral a alumnos de Licenciatura en Música.

A continuación encontrarás un listado de preguntas, por favor leer cuidadosamente y responde de manera honesta y de acuerdo a tu criterio.

- 1.- ¿A qué edad comenzaste a estudiar Música? _____
- 2.- ¿Cuánto tiempo tienes de estar estudiando tu instrumento? _____
- 3.- ¿Cuánto tiempo al día le dedicas a la práctica diaria y personal de tu instrumento?

- 4.- ¿Cuántas horas de ensayo tienes al día de algún ensamble u orquesta a la que pertenezcas?
Días a la semana ____ Horas al Día ____

5.- ¿Cuánto tiempo le dedicas al estudio teórico general musical al día? (Otras Materias)

6.- ¿Practicas algún instrumento además de tu principal? No Si
¿Cuál?_____

7.- ¿Por qué razón ejecutas este instrumento?

8.- ¿Tienes algún hobby referente a algún otro arte, actividades recreativas o deporte, que lo practiques con regularidad? No Si

Menciona:

9.- ¿Estudias o dominas algún otro idioma? No Si

10.- Señala cual tipo de repertorio consideras más necesario practicar y perfeccionar para la inserción laboral. (Señala solo 1 ó 2)

- a) Material Solista.
- b) Material Orquestal.
- c) Música de Cámara.
- d) Música Contemporánea.
- e) Material Didáctico.
- f) Música Popular u otros géneros.
- g) Otro. Menciona: _____

11.- ¿Qué finalidad tiene el perfeccionamiento de una obra de tu instrumento?

- a) Son obras para presentarlas en concierto.
- b) Son obras para presentarlas en audición y/o examen.
- c) Son obras para el estudio y el perfeccionamiento técnico y musical en general.

12.- ¿Conoces los padecimientos físicos comunes en músicos que afectan su rendimiento profesional? No Si

Menciona algunos
ejemplos: _____

13.- ¿Consideras que el estudio de la carrera en música se basa únicamente en el estudio de la ejecución y perfeccionamiento técnico de tu instrumento? Si No

14.- ¿Crees que la Música Popular deba ser estudiada de manera detallada como la Música Académica para el buen ejercicio de la profesión en el mercado laboral futuro? Si No

15.- ¿Prácticas algún otro género de música que no sea el académico? No Si
¿Cuál? _____

16.- ¿Te dedicas a algún otro estudio que no sea musical? No Si
¿Cuál? _____

17.- En cuanto a tu profesión ¿a qué es lo que aspiras? (Señala solo 1)

- a) Interpretación como solista.
- b) Ser parte de una orquesta o ensamble profesional.
- c) Dirección orquestal, composición o arreglista.
- d) Docente sea desde preescolar hasta universidad.
- e) Gestor, administrador o puesto burocrático.
- f) Investigación (Musicología y/o pos grados).
- g) Músico popular y/o Comercial.
- h) Otros. Menciona _____

18.- En los estudios de tu programa académico, ¿De los puntos anteriores (pregunta 17) en cuál crees que se enfoca más, con respecto a las materias y la exigencia?

- a) En el punto _____
- b) En la mayoría o en todos.

19.- ¿Tienes planes de lo que harás en cuanto termines la carrera con respecto al mercado laboral? No Si

Menciona: _____

20.- ¿Conoces las opciones del mercado laboral para los profesionistas en música? No Si

Menciona: _____

21.- ¿Cómo consideras este mercado laboral en base a su facilidad de ingreso?

a) Accesible b) Restringido c) Variado d) No sé

22.- ¿Crees que cualquier otra actividad musical que no sea la ejecución solista u orquestal, como la docencia, gestión o investigación, se deban considerar como actividades formativas para la inserción laboral?

a) Si. La formación integral es indispensable en la inserción profesional y laboral en cualquier área.

b) No. Para la formación profesional e inserción laboral en música solo se toma en cuenta la ejecución del instrumento principalmente.

23.- ¿Tienes algún trabajo que sea en el ámbito musical, y lo correlaciones con tus estudios?

No Si

24.- ¿Tienes algún otro trabajo que no sea en el ámbito musical? No Si

25.- ¿Impartes o has impartido clases de música o de tu instrumento, hayan sido particulares o institucionales? No Si

26.- ¿Dónde aprendiste habilidades pedagógicas para impartir clase? _____

1.- Institución (Instalaciones y Planta Docente)

- 1.- ¿Cuáles son la Misión, Visión y Objetivos de la institución? ¿Dónde puedo conseguir esta información?
- 2.-Referencia Histórica de la Escuela, ¿Dónde puede conseguir esta información?
- 5.- ¿Cuáles son las Instalaciones con los que cuenta la institución?
- 7.-Cuotas.
- 14.-Número de Maestros de instrumentos de cuerdas.
- 44.-Educación Musical en el País.

2.- Programa Curricular (Plan de Estudios)

- 3.- ¿Cuáles son los Niveles Educativos, con los que cuenta la institución?
- 4.- ¿Cuáles son los Programas de Estudios con los que cuenta la institución?
- 6.-Ciclos y Periodos.
- 24.- Plan de estudios, materias que se imparten.
- 30.-Modalidades de exámenes.
- 15.-Modalidad de Clases de Instrumento
- 27.-Repertorio establecido para los alumnos.
- 17.-Idiomas, ¿Cómo se imparten los cursos de idiomas en la institución?
- 18.-Uso de Software y equipo de cómputo, ¿Se imparte algún curso de este tipo?
- 34.-Pos Grados.

3.- Planta Docente, Matricula y Egresados.

- 8.-Número de alumnos total y número de alumnos de instrumento de cuerdas.

4.- Perfil de Ingresos (Proceso de Ingreso)

- 10.-Requisitos para el ingreso y el Examen de Admisión.
- 11.-Cualidades y aptitudes
- 12.-Importancia de la edad y tiempo de estudio de los alumnos.
- 13.-Estudios de Preparatoria/Bachillerato general.
- 9.-Procedencia de los alumnos.
- 32.-Aspiraciones, Vocación y Entusiasmo

6.- Becas, Tutorías y Servicio de apoyo a los Estudiantes.

- 19.-Apoyos y Becas
- 23.-Movilidad Estudiantil, ¿Qué programas tienen respecto a esto?
- 20.-Apoyo médico, psicológico y de orientación profesional.
- 21.-Orientación de lesiones y padecimientos psicológicos y físicos en músicos.
- 16.-Instrumentos y laudería, ¿Existe algún tipo de seguimiento de los instrumentos propios de los alumnos?

5.- Perfil de Egreso (Proceso de Egreso y Titulaciones)

- 31.-Modalidades de Titulación.
- 25.-Estudios pedagógicos.
- 26.-Estudios empresariales.
- 28.-Música Popular, contemporánea y jazz.
- 38.-Recomendaciones de Docencia
- 41.-Sobre la Interpretación solista.
- 33.-Planificación.

7.- Actividades, derechos y obligaciones de los Estudiantes.

- 29.-Ensamblés y gestiones de conciertos de alumnos
- 45.- Práctica personal e individual de los alumnos.

22.-Transporte, ¿El personal académico que utiliza para llegar al centro educativo?

8.- Empleadores (Mercado Laboral)

42.-Roles de Músicos.

40.-Convenios respecto a las posibilidades laborales para los alumnos.

35.-Industrias Culturales en el D.F. (Orquestas, Dependencias...)

36.-Experiencia y conocimiento del sector y estudios curriculares.

37.-Experiencia laboral temprana.

39.-Seguimiento laboral y profesional de los egresados de instrumento de cuerdas.

43.-Sindicato Musical.

ENCUESTA DE VALORACIÓN DE IMPORTANCIA DE LAS MATERIAS DE LA CARRERA EN MÚSICA INSTRUMENTISTA DEL DEPARTAMENTO DE MÚSICA DE LA UG. PLAN DE ESTUDIOS 2007-2011

Encuesta realizada a alumnos de licenciatura del Departamento de Música de la UG.

Noviembre 2014

1.- Responde los siguientes datos:

Carrera (Instrumento)

Grado Académico (Semestre)

Sexo H M

Lugar de Procedencia

2.- Coloca a cada asignatura la siguiente valoración según tu criterio.

NOTA: No repetir valores en cada cuadro.

5=Indispensable y muy importante en la carrera.

4=Muy útil en la carrera.

3=Moderadamente útil en la carrera.

2=Poco útil en la carrera.

1=No es útil en la carrera.

- Interrelación de las Artes
- Taller de Comportamiento Escénico
- Análisis Músico Vocal del Barroco
- Grañas Contemporáneas del Instrumento
- Armonía al Teclado
- Repertorio Camerístico
- Taller del Manejo del Teclado
- Análisis Músico-Vocal Contemporáneo
- Instrumento Principal
- Laboratorio de Audio
- Taller de Música Contemporánea
- Repertorio y Fonética (Idioma)
- Música de Cámara
- Métodos de Sistemas de Enseñanza de la música
- Técnicas de lectura a primera vista
- Poética del Instrumento
- Administración de la Educación
- Taller de Teclado (Órgano)
- Introducción a la Música Vocal Regional
- Laboratorio MIDI
- Introducción a la Crítica Musical
- Idioma
- Taller de Lectura y Redacción Avanzada
- Taller de Música Antigua
- Análisis de Formas y Sistemas Armónicos

- Acústica y Técnicas de Afinación
- Seminario de Música Contemporánea
- Solfeo Contemporáneo
- Manejo del Teclado Colectivo
- Seminario de Historia del Arte y Música
- Análisis Músico Vocal Renacentista
- Introducción a la Crítica de la Música Vocal
- Contrapunto
- Seminario de Titulación
- Reducción de Partitura a Piano
- Problemas Contemporáneos en Promoción de la Música
- Instrumentos Complementarios
- Taller de Teclado: Clavecín
- Restauración de Instrumentos
- Introducción a la Investigación Musical
- Taller de Música Popular
- Filosofía de la Música
- Didáctica Musical
- Historia de las Ideas Universales
- Análisis Músico-Vocal: Medievo
- Música y Sociedad
- Improvisación
- Historia del Instrumento
- Servicio Social
- Cjto Instrumental Osedemug/Ensamble Barroco

ENTREVISTA AL ALUMNO DE LICENCIATURA CHRISTIAN BARAJAS HERNÁNDEZ

Nombre: Christian Barajas Hernandez 29 años.

Licenciatura en Violín.

Entrevista realizada en la Escuela de Música de la Presa en junio de 2017.

Profesores:

- Rafael García
- Patricia Chávez
- Andrés Gallegos
- Fabrizzio Ammetto
- José María Melgar
- Djamilia Rovaskaya
- Froylán Garduño

-¿Cuándo comenzaste a estudiar el violín?

-Formalmente desde 2005, comenzó sus estudios de violín, aunque comenzó a los 11 años en un mariachi de manera no formal, “ellos simplemente me decían como iba la canción” y así practicaba.

-¿Cuánto tiempo estudiaste así en el mariachi?

-Octubre 1999 hasta agosto 2005

-¿Qué edad tenías?

-11 años

-¿En el mariachi llevabas algún método?

-No, todo era como conocimiento empírico, el maestro que me enseñó con él no teníamos una forma de trabajar, simplemente sacaba la canción de oído, me decía las notas que eran y ya.

-¿Hasta cuando fue que empezaste a ver métodos?

-En 2005, cuando empecé a estudiar en la Escuela de Música

-¿Qué método fue con el que empezaste?

-El Wolfhart

-¿Terminaste ese método o solo fueron algunos estudios?

-No, ví como 6 estudios nada más.

-¿En orden o salteados?

-No, siempre fueron salteados.

-¿Conoces el método de los Estudios Kreutzer?

-Si

-¿Qué opinas de estas obras?

-Creo que básicamente todos los que estudiamos violín, tendríamos que ver los estudios, te ayudan mucho a desenvolver tus habilidades técnicas, como dobles cuerdas, arpegios, sonoridad, cambios de posición y sobre todo de tache.

Siento que sería como la biblia de los violinistas, es como una preparación para ver mas estudios y obras, como Done y Biorillio, aunque Done es mucho más difícil técnicamente que Kreutzer, son preparativos entonces si queremos tener una técnica buena tenemos que comenzar con los estudios kreutzer ya para un nivel más avanzado, por ejemplo, emepezamos con algo básico como Wolfhart, Kaiser o Mazas, de ahí yo consideraría a Kreutzer como el siguiente nivel ya siendo más intermedio para después llegar a tocar Biorillio algunos otros estudios de Mazas incluso o Done.

-¿Consideras que los E.K. están a la mitad de la secuencia?

-Si, aunque no tan en el centro, un poco más avanzado que la mitad.

Yo llegué a ver varios estudios de Kreutzer y la verdad me ayudaron mucho

-¿Cuándo comenzaste a practicarlos?

-Justo cuando comencé el nivel de licenciatura, y no fue el primer estudio, porque creo que ese método no lleva un orden, es decir que el primero es el más fácil y el último el más difícil, creo que el estudio más fácil de ellos es el numero 2, porque manejas cosas muy simples, como 1ra, 2da y 3ra posición, que es lo más básico, además se ve puro de tache y es muy simple, no esta tan elaborado porque todas las notas son corcheas de principio a fin.

-¿Conocías los Estudios Kreutzer antes de comenzar a verlos?

-No, no los conocía, en absoluto

-¿Qué profesor te los asignó?

-El maestro Andrés Gallegos.

¿Y posteriormente, te los volvieron a asignar otros maestros?

-Si, la maestra Djamilia y Froylán, siempre en nivel licenciatura, en Nivel medio nunca los ví, aunque bueno ahora que recuerdo, antes de mi nivel licenciatura estuve un semestre en Xalapa, y ahí si me los asignaron.

-¿Recuerdas el nombre del maestro?

-Manuel Lozano Torres

¿Siempre los montabas por asignación, nunca lo hiciste por tu cuenta?

-Así es

-¿Cuáles estudios has montado y en qué momento?

-En Xalapa en 2010, vi el no.2, en 2013 en licenciatura volví a retomar el no.2, en 2do semestre vi el numero 10, en tercero vi el 9 y 1, en 4to vi el 16 y el 13, posteriormente si vi algunos otros por asignación pero no recuerdo cuales.

-¿Cómo cuantos en total viste?

-Yo creo que unos 15 de los 42.

-¿Y todos fueron por asignación?

-Si

-¿Y alguna vez has montado alguno por tu cuenta?

-Si

-¿Y porque lo has hecho?

-Porque quería ver que tanto he avanzado, porque una vez que los conocí alguna vez me propuse en tocarlos todos, sobre todos los últimos. Por sus dobles cuerdas.

-¿Recuerdas como cual montaste sin asignación?

-Sí, el 42 solo ese recuerdo.

-¿Cuál crees que es la finalidad de los estudios?

-Prepararte técnicamente, para obras como conciertos más pesados como, Meendelsohn, Beethoven, Bruck, sobre todo Meendelsohn, que son los conciertos como mas “bajitos” por llamarlos asi, y también conocer más a fondo al instrumento, todo lo que puedes hacer con él y que vertientes tiene.

-¿Cómo te han ayudado?, ¿te han ayudado en eso que mencionas?

-Si, por ejemplo hice una audición a la OSUG en 2015, y aunque era un programa que ya había visto, se me dificultaba mucho, porque no tenía tantos conocimientos técnicos, por así decirlo, y recordé la ayuda de los E.K. que me habían brindado, como afinar en dobles cuerdas, el de taché.

-¿Es decir en el repertorio que te pedían, no eran precisamente los E.K., pero tú los usaste al practicarlos para mejorar en este?

-Así es

-¿Y eso te lo aconsejaron o tu mismo lo dedujiste?

-Yo mismo, porque ya sabía que son una preparación para repertorios más fuertes, yo sabía que en algún momento me iban a servir.

-¿Por qué crees que en ocasiones pase que los estudiantes de violín, no monten los E.K. como tú lo hiciste o crees que si lo hagan?

-No lo sé, con certeza pero yo creo que no lo hacen, por el sistema escolar que tenemos, ya que en este solo se tienen asignados un número determinado de cuantos ver en cada semestre, a lo mucho tres, como se ven otros métodos y otros más en otras asignaturas se tienden a abandonar. Hace falta más, que los alumnos lo hagan por merito propio que por cumplir un programa de estudios, pero siento que si hace falta que deberíamos ver muchos más estudios de los que se ven.

-¿Por qué crees que no se complete el método?

-Igual, por el mismo plan de estudios, nunca en la escuela se van a ver todos los 42 estudios , a menos que tu ritmo de exigencia sea elevado y uno mismo se asigne los otros estudios. Porque si este es mas bajo, le dedicas tiempo a hacer otras cosas, o solo uno se limite a practicar repertorios, escalas o arpeggios.

-¿Cuál crees que se la secuencia de métodos en licenciatura en el Departamento de Música?

-La mía fue: Kreutzer, Done y Fiorillio. Hasta 6to semestre, deje de ver Kreutzer, y en 7mo y 8vo comencé a ver los estudios o caprichios de Done, y son de un nivel mucho más avanzado que Kreutzer, porque aparte de lo técnico que te exige son muchas más notas, a veces muy repetitivo que te empiezas a guiar más por la armonía, ya no tanto por las notas además hay muchas dobles cuerdas en Done, que en Kreutzer se ven pero es mucho menos y no tan complicado como en este, ya que afinar en dobles cuerdas es algo muy difícil. En nivel medio vi: Mazas, Wolfhart y Kaiser, no muchos estudios de cada uno, de Kaiser vi solo 3, de Wolfhart vi 5 y de Mazas como 6, nunca vi los caprichio Rode ni el Baillot.

FUENTES DE CONSULTA Y BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR GARCÍA, Juan Carlos. (2008). Desempleo, falta de becas..., realidad de estudiantes de música en México. 2015, de Cronica. Disponible: http://www.cronica.com.mx/especial.php?id_nota=379094&id_tema=1

ALTOZANO, Jaime. (2017). El Señor de los Anillos – Análisis de la Banda Sonora (Comunidad). 2017, de Youtube Sitio web: <https://www.youtube.com/watch?v=y5LLHZf9ebU>

BARD-SCWARZ, Anna: *A PHILOSOPHY AND AN APPROACH TO TEACHING NON-PROFESSIONALTRACK VIOLIN STUDENTS*, Tesis doctoral sin editar. Universidad del Norte de Texas, mayo 2014.

BAKER, Theodore: *Rodolphe Kreutzer Forty-Two Studies or Caprices for the Violin*. New York, Schirmer's Library of Musical Classics, 1923.

BARTOLOMÉ, Soraya. (2015). ¿Qué es la musicalidad?. 2017, de Diario de una musicóloga Sitio web: <http://diariodeunamusicologa.com/2015/08/07/que-es-la-musicalidad/>

BENNETT, Dawn: *La música clásica como profesión. Pasado, presente y estrategias para el futuro*. Australia, GRAÓ, de IRIF, S.L., 2008.

BRIAN, Greg, “Los sueldos de los violinistas” (2011). Disponible en www.ehowenespanol.com/sueldos-violinistas-sinfonicinfo_214439/ 2015.

COLE, Nathan. (2014). Violin Lessons: Kreutzer Etude #1 with Nathan Cole. 2017, de Youtube Sitio web: <https://www.youtube.com/watch?v=UIWvQTSiA5M>

CUTTER, Benjamin, *How to study Kreutzer, 1906*, Olivier Ditson Company, Boston. Disponible en: <https://ia801002.us.archive.org/19/it>

DE LA RIVA, Santiago y MARTÍNEZ GONZALES, Ma. Ángeles: “Las Escuelas de Violín II: Las Escuelas Francesa y Franco-Belga”. En: Intermezzo n°. 57, 2014.

FERNANDEZ, Jesús, Videos-profesores de Youtube, <https://www.deviolines.com/video-profesores-de-youtube/>, 2017.

EHLE, Todd. (2009). String Crossings in Kreutzer Etude #10 (42 Studies - Violin). 2017, de Youtube Sitio web: <https://www.youtube.com/watch?v=pmlXTnWst8s&index=11&list=PLNgR5J5RSZmxSIhLejdiGOuOluRTdSEwg>

FERNÁNDEZ Jesús. (2012). Escuelas de violín/ las dos almas del violinista. 2017, de Deviolines Sitio web: <https://www.deviolines.com/las-escuelas-de-violin/>

FERNÁNDEZ, Jesús: “Historia del violín” (2011). Disponible en www.deviolines.com/historia-del-violin/. 2017.

FERNÁNDEZ, Jesús: “Las 15 obras para violín más difíciles de la historia, 2017”. En: de deviolines. Véase: sitio web: <https://www.deviolines.com/las-15-obras-para-violin-mas-dificiles-de-la-historia> (Disponible 2014).

FERNÁNDEZ, Jesús: Los 10 Mandamientos de Ševčík. Disponible en: <https://www.deviolines.com/los-10-mandamientos-de-sevcik/> (2012) Disponible a partir de 2017.

FERNANDEZ, Jesús, Videos-profesores de Youtube, <https://www.deviolines.com/video-profesores-de-youtube/>, 2017.

FRANCO, Carlos: “Alternativas reales de trabajo para un músico profesional”. En: resonanciamagazine. Sitio web: <http://resonanciamagazine.com/alternativas-reales-de-trabajo-para-un-musico-profesional/> (2013).

GARCÍA LEDESMA, Francisco Javier: *La didáctica en la enseñanza de la armonía como factor de rendimiento musical de los alumnos de Licenciatura en Música. Plan de Estudios 1997, de la Universidad de Guanajuato*. Tesis de maestría. Instituto de Estudios Universitarios. Plantel Salamanca.

GAVIÑA, Susana: Riccardo Muti: *La Cultura ha sido abandonada a favor del entretenimiento*. (Abril 2014). Disponible en: <http://www.abc.es/cultura/musica/20140411/abci-entrevista-riccardo-muti-201404102154.html> (2017)

GONZÁLEZ PORTILLO, Teresa: “Trastornos temporomandibulares en músicos”. Disponible en: <http://granpausa.com/2015/07/26/trastornos-temporomandibulares-en-musicos/> (26 de julio 2015).

HERNANDEZ SAMPIERI, Roberto, FENÁNDEZ COLLADO, Carlos, BAPTISTA LUCIO, Pilar: *Metodología de la investigación*. México, Tercera edición McGrawHill., 2003.

LAMOTTE, Dorian. (2015). pedagogiaviolin - Kreutzer estudio n°6. 2017, de Youtube Sitio web: <https://www.youtube.com/watch?v=IEtSG0DHCeg>

LAMOTTE, Dorian. (2015). pedagogiaviolin - Kreutzer estudio n°11. 2017, de Youtube Sitio web: https://www.youtube.com/watch?v=Ovt_Vf4IabE

M. FARRELL, Aaron: “A PRACTICAL GUIDE TO TWENTIETH-CENTURY VIOLIN ETUDES WITH PERFORMANCE AND THEORETICAL ANALYSIS”. Universidad del Estado de Louisiana, Tesis doctoral sin editar, 2004.

MORENO, Tonatiuh-GONZÁLEZ, Valentina: ¿Por qué amamos la música? Disponible en: www.youtube.com/watch?v=E8dvd9fwetM (2017).

MURPHY, Fintan. (2014). Colle exercise - Kreutzer 5, Fintan Murphy. 2017, de Youtube Sitio web: <https://www.youtube.com/watch?v=qHKfsQm0k7w&list=PLsHCCR3H8XeLHegDRIi1c1bI7JfACYRSI&index=5>

MURPHY, Fintan. (2014). Martele exercise - Kreutzer 7, Fintan Murphy. 2017, de Youtube Sitio web: <https://www.youtube.com/watch?v=zYIQ-slr3pM&index=6&list=PLsHCCR3H8XeLHegDRli1c1bI7JfACYRSI>

MURPHY, Fintan. (2014). Trill exercise-Kreutzer 22, Fintan Murphy. 2017, de Youtube Sitio web: <https://www.youtube.com/watch?v=KaoaOfnGYtE&list=PLsHCCR3H8XeLHegDRli1c1bI7JfACYRSI&index=4>

OPPENHEIMER, Andrés: *Crear o Morir*. Nueva York. Vintage Español, 2013.

PASCUAL, Héctor. (2016). CÓMO HACER ACORDES CON EL VIOLÍN Parte 2/2. 2017, de Youtube Sitio web: <https://www.youtube.com/watch?v=OJM9LPbVpk8>

PERALTA FISCHER, Juan Jesús: “Los Estudios de Chopin”. En: *Intermezzo*, N°. 57, Febrero 2015.

PÉREZ PORTO Julián y MERINO MARÍA. (2008). Definición de Escuela. 2017, de Definición.De Sitio web: <http://definicion.de/escuela/>

POY SOLANO, Laura: “Favorece mercado laboral a gente con educación básica: OCDE”, periódico *La Jornada*, 2014. Disponible en <http://www.jornada.unam.mx/2014/09/09/sociedad/040n1soc>

ROSSI, Andrew. (productor y director). (2014). *Ivory Tower* (Documental). EU.: CNN Films.

SALAZAR, Adolfo: *Música y Sociedad en el siglo XX*. ALICANTE, 1939.

SUZUKI, Shinichi: *Educados con amor*. E.U.A., SUMMY BIRCHARD INC., 1983.

VELÁZQUEZ, Ana: *Como vivir sin dolor si eres músico*. España. Robinbook, 2013.

ZAMACOIS, Joaquín: *Concepción musical de la estética*. Colección Temas de Estética y de Historia de la Música. Madrid, Spanpress, 1997.

Centro Cultural Ollin Yoliztli. (julio 2017). <https://www.facebook.com/notes/centro-cultural-ollin-yoliztli/convocatoria-ingreso-escuela-de-mariachi-ollin-yoliztli-en-garibaldi-ciclo-escol/10153683666239141/>
<http://dle.rae.es/?id=H1wXiti>. Disponible el 9 de enero de 2017.

Clase magistral. (s.f.). En *Wikipedia*. https://es.wikipedia.org/wiki/Clase_magistral. Recuperado el 12 de julio de 2017.

<http://elartedelviolin.wixsite.com/clasesdeviolin/single-post/2017/01/11/Johann-Sebastian-Bach-y-la-polifon%C3%ADa>

https://estudiarelviolin.files.wordpress.com/2013/06/golpesde_arco.pdf

[http://imslp.org/wiki/%C3%89tudes_ou_caprices_\(Kreutzer,_Rodolphe\)](http://imslp.org/wiki/%C3%89tudes_ou_caprices_(Kreutzer,_Rodolphe))

<https://www.mooc-list.com/tags/violin>

<https://www.nidcr.nih.gov/OralHealth/Topics/TMJ/ATM.htm>

<https://www.youtube.com/watch?v=rM3ErQm-O54>

https://www.youtube.com/watch?v=70ekRE5a_wg

<https://www.youtube.com/watch?v=W71gBM61Qc0>

<https://www.youtube.com/watch?v=CbJWif5hHzg>

<https://www.youtube.com/watch?v=c32ARxGooSI>

<https://www.youtube.com/watch?v=BjVE4zeYfAU>.